

Mercredi dernier, les *Huguenots* ont paru sur les affiches imposantes de l'Académie royale de musique. Ceux qui lisent avec une religieuse attention la prose quasi-quotidienne de M. Duponchel, ont remarqué les deux lignes suivantes qui mériteraient d'être gravées en lettres d'or sur le frontispice de tous les théâtres de l'univers: *il ne sera délivré aucun billet avant l'ouverture des bureaux!!!* — C'est M. Duponchel qui a écrit ces lignes! le même M. Duponchel qui avait écrit naguère sur les affiches de *Guido et Ginevra*: *Tous les billets étant pris d'avance, les bureaux ne seront pas ouverts*. Voilà le progrès; et si M. Duponchel continue à marcher dans cette voie, il aura bientôt atteint le dernier degré de la perfection, et il sera certainement mis au Panthéon entre Bonaparte et J.-J. Rousseau.

Cela posé, que l'administration de l'Opéra devient de jour en jour plus vertueuse, nous avons vu avec un charme inexprimable que la vertu trouve partout sa récompense, et que la salle Lepelletier était pleine quoiqu'on eût ouvert les bureaux! rien n'est plus encourageant.

C'était pour la *France musicale* un devoir que d'assister à la représentation de mercredi. Aussi nous sommes-nous dirigés entre six et sept heures vers le passage de l'Opéra, que nous avons examiné très superficiellement, tant nous étions préoccupés du *post-scriptum* de M. Duponchel. Arrivés sous le péristyle, le spectacle des bureaux ouverts nous a plongés dans un profond attendrissement; une foule immense parquée dans les parallèles qui défendent les bureaux d'une trop brusque invasion, se hâtait de gagner le bienheureux guichet. Les gardes municipaux et les sergens de ville étaient à leur poste, revêtus de leurs plus beaux habits,

«et tels qu'une bergère aux plus beaux jours de fête.»

Le moment est enfin venu où nous avons pu offrir notre contingent au *directeur* des contremarques, et en passant la main sous le guichet, nous nous sommes dit: Et pourtant les bureaux sont ouverts!

Les portes étaient ouvertes tout aussi bien que les bureaux; c'est pourquoi nous sommes parvenus jusqu'au poste de contrôle intérieur et nous avons présenté notre billet de parterre. Le contrôleur nous a regardés d'un air narquois et nous a dit: ah! ah! vous voulez aller au parterre, entrez, entrez, vous y retrouverez cent personnes qui n'ont pas de place. — Nous avons répondu: c'est bien, et nous sommes montés à l'amphithéâtre des quatrièmes.

Pas la plus petite place à l'amphithéâtre des quatrièmes; pas même un espace de six pouces carrés pour se tenir debout, à l'entrée. Deux journalistes très estimables, qui venaient d'expérimenter tous les couloirs depuis l'orchestre jusqu'aux quatrièmes loges, se sont rencontrés avec nous sur les hauteurs de l'amphithéâtre. Un grand conseil a été tenu avec les ouvreuses, et après un débat parlementaire des plus vifs, une de mesdames les ouvreuses a mis en réquisition les chaises disponibles de l'établissement, et voici comme nous et nos deux compagnons d'infortune sommes parvenus à nous introduire dans la salle.

Un premier rang de chaises a été placé contre la cloison; puis on a superposé un second rang, de petits tabourets ont formé le troisième rang; nous avons escaladé cet amphithéâtre d'un nouveau genre, et nos têtes se sont élevées au-dessus du lustre. Pour assurer notre position, nous avons fait franchir la cloison à nos deux bras, et c'est ainsi que nous avons assisté à cette représentation, suspendus entre le ciel et la terre, à deux cent cinquante pieds au-dessus du niveau de la mer.

Tel est le récit succinct des prouesses auxquelles nous nous sommes livrés pour entendre une dernière fois les *Huguenots*. Transformés en cariatides qui avaient l'air de soutenir la coupole du lustre, nous n'avons bougé de là depuis sept heures jusqu'à minuit. On ne saurait montrer plus de dévoûment à ses fonctions de critique, plus d'empressement à voir les *Huguenots*; spectateurs surnuméraires que nous étions, n'ayant pas même un pied dans la salle, nous avons écouté les cinq actes dont il s'agit, avec beaucoup de recueillement. Malgré les périls de notre situation, nous avons conservé assez de sang-froid pour apprécier parfaitement l'œuvre et l'exécution.

Cette exécution a été mauvaise, nous le disons hardiment, d'abord parce que nous sommes sûrs de n'être démentis par personne; et puis, parce que tous ceux qui devraient le dire ne le diront pas. Parmi les journaux grands ou petits, il y en aura fort peu qui avoueront qu'il n'y a pas eu un moment d'ensemble, que les chœurs et les principaux sujets ont presque toujours chanté faux, que tous les actes ont été marqués par de grossières hésitations qui se transformaient parfois en interruptions véritables, enfin que si Duprez n'eût déployé à deux ou trois reprises toute la puissance de ses moyens, la dernière représentation des *Huguenots* aurait été d'une froideur glaciale; et néanmoins tout ceci est d'une rigoureuse exactitude; et on ne vit jamais à l'opéra de plus nombreuse et de plus brillante réunion que celle de mercredi.

Puisque nous avons été appelés une fois encore à juger de l'ensemble de cette œuvre, nous rentrons naturellement dans ce qu'on pourrait appeler la discussion générale. Avant de reprendre l'examen des détails, il nous semble convenable de bien préciser notre but en soumettant à une critique ferme et sévère, mais juste, le système lyrique de Meyerbeer.

C'est une opinion généralement reçue que *Robert-le-Diable* [*Robert le Diable*] et les *Huguenots* produisent un grand effet à la scène. Cette opinion nous ne la contestons point; mais il faut remarquer que les grands effets lyriques de ces deux ouvrages ne tiennent pas précisément à l'art musical. Pour émouvoir les spectateurs, dans les duos, trios, morceaux d'ensemble quelconques, le musicien emploie le tocsin, le couvre-feu, les poignards, les coups de fusil, les assassinats, les massacres, et toutes les diableries du moyen-âge. Il met sur la scène les pompes de l'église; il *arrange* les psaumes catholiques //2// et les cantiques protestans; il groupe des prêtres, des moines, des religieuses, des sorciers, des bohémiens; il fait chanter Oromaze et Arimane; il lui faut des églises, des cimetières, des caveaux, des champs de carnage; il épuise toutes les ressources de l'acoustique; il

double son orchestre; il brise tous les rythmes; il dénature tous les dessins mélodiques; il invente des effets avec l'orgue dans les coulisses, le cornet à piston et tout le bagage de cuivre qui a forme instrumentale; il renforce la voix de ses chœurs avec des cornets de papier; il a des quadrilles de fantômes; il ressuscite les morts; il fait danser des nonnes décharnées et enveloppées de linceuls; il a des clairs de lune d'argent mat; il illumine les coulisses avec des lampes bleues et rouges; il ouvre toutes les trappes imaginées par les machinistes les plus progressifs... et tout cela est intimement lié à la musique; tout, jusqu'au clair de lune, devrait à la rigueur se retrouver sur la partition; outre les vingt lignes de l'orchestre, il devrait y avoir une ligne pour le clair de lune d'un si bel argent, une ligne pour les lampes bleues, une ligne pour la fusillade, une ligne pour les coups de poignards *et cætera*, l'effet musical procédant en grande partie de ce formidable attirail.

Non seulement le spectateur est ému, mais il éprouve un véritable malaise; il est en proie à une émotion physique; qu'une vieille mélodie, qu'un rythme vulgaire se produisent au milieu de ce chaos, au milieu de ces cris, de ces hurlemens, de ces déchiremens de cuivre, l'effet en sera prodigieux; les auditeurs auront les nerfs agacés; ils sortiront tout pantelans, prêts à tomber en pamoison, et ils ne manqueront pas de s'écrier: cela est bien beau!

Voilà où nous en sommes aujourd'hui; mais, demain, que fera-t-on? Viennent deux ou trois opéras conçus et exécutés selon ce système, et il n'y aura plus d'opéra possible. Il n'y a plus de musique à écrire pour un public familiarisé avec cette Babel musicale, habitué à souffrir, cinq heures durant, cette agitation fébrile. Pour l'émouvoir, pour réveiller sa nature rachitique, il faudrait transporter les effets hors de la scène et hors de l'orchestre; il faudrait que les loges et le balcon fussent tapissés de noir et de rouge; il faudrait envelopper le lustre avec des affiches de *Guido et Ginevra*; il faudrait qu'on entendît les aigres sifflemens des petites flûtes et du cornet à piston passer au travers les soupiraux du cintre; il faudrait jeter des serpens et des clarinettes basses dans les couloirs des troisièmes et quatrièmes loges; il faudrait remplir le parterre de poudre fulminante, et peut-être même faire sauter la salle par l'explosion d'une immense chaudière à vapeur. Tout cela serait fort bien; mais le lendemain, que ferait-on?

Ce système de musique convulsionnaire a été fatal au compositeur. Meyerbeer, né avec un génie très vigoureux et très dramatique, doué d'un admirable talent d'exécution, a tellement exagéré le drame et l'effet musical, qu'il en est venu à oublier, à mépriser le premier mérite du musicien, l'art de créer et de développer des mélodies. Il embrasse tant de choses dans sa composition, il poursuit tant et de si puissans effets, qu'il semble ne vouloir plus être musicien. A peine a-t-il esquissé une idée, qu'il l'abandonne; il court à une autre, sans transition; de celle-là à une troisième. On dirait que ses idées lui déplaisent, tant il se hâte de les oublier. Il a des morceaux dont la vague et le décousu ressemblent au bégaiement d'une improvisation; et ces morceaux attestent néanmoins un long et laborieux enfantement. Le style est haché, brisé comme les centons

et les quatrains de Pibrac. Le compositeur s'est mépris; il s'est imposé la loi de dépeindre exactement les nuances infinies de chaque situation. Dès-lors, plus d'unité dans son dessin, plus d'idée dominante, plus de développemens; mais une confusion savamment organisée, un tumulte d'idées incohérentes, une espèce de course au clocher, à travers toutes les broussailles de l'orchestre.

Meyerbeer a répandu de grandes beautés dans ces créations bizarres; mais en admirant ces beautés, en les mettant dans leur plus beau jour, la critique doit s'appesantir sur les défauts et les vices énormes d'un système qui mène tout droit à l'anéantissement de la musique dramatique. Les beautés de Meyerbeer sont à lui; mais ses défauts appartiennent à tout le monde, et c'est pour tout le monde que travaille la critique. Ce n'est plus une question personnelle, c'est une question d'art que nous avons à résoudre.

Le mépris de l'invention mélodique est poussé si loin dans les *Huguenots*, que le compositeur s'est laissé aller à une foule de réminiscences, et qu'il a arrangé les mélodies d'autrui comme il arrange les siennes. Nous ne voulons pas faire ici une guerre d'hémistiches. Nous nous expliquerons tout-à-l'heure sur la trilogie littéraire et musicale du plagiat, de l'imitation et de la réminiscence.

Mais, par exemple, dans le morceau de la bénédiction des poignards, acte quatrième, nous trouvons cette phrase, chantée d'abord par Saint-Bris, reprise en chœur: *Comptez sur mon courage*. Nous ouvrons la partition de *Fernand-Cortez* [*Fernand Cortez*], acte troisième, air de Télasco: *O patrie, ô lieux pleins de charmes!* et dans le second sujet de l'*allegro* de cet air, nous lisons à peu près la même phrase et dans le même ton, en *mi* majeur. L'air de Télasco ne se chante plus à l'Opéra. Lors des diverses reprises de *Fernand-Cortez* [*Fernand Cortez*] qui ont eu lieu depuis quinze ans, nous n'avons jamais entendu ce morceau, et nous ne savons pourquoi. L'air: *O patrie*, est un très bel air de scène.

La romance du premier acte des *Huguenots*: *Une dame noble et sage*, nous a rappelé qu'il existe un opéra ayant nom: *Le Solitaire*. Or, dans ce *Solitaire*, il y a un duo dont la phrase principale: *Il manquait au Solitaire*, n'est autre chose que la phrase des *Huguenots*: *Une dame noble et sage*, note pour note.

Dans le grand duo du quatrième acte, entre Valentine et Raoul, le chant de l'*andante*: *Tu l'as dit, oui, tu m'aimes*, qui est noble et pathétique, est emprunté au récitatif obligé du premier air de Julia, dans la *Vestale*: *Licinius, je vais donc te revoir*. Vérifiez la citation. Examinez le passage en *ré* bémol qui précède l'air de Julia (l'*andante* des *Huguenots* est dans le même ton), et vous y verrez le trait de Raoul: *Tu l'as dit*; et ce dessin mélodique est une phrase capitale dans le duo de Valentine et de Raoul.

Le premier *allegro* de la conjuration, au quatrième acte, débute par cette phrase: *Des troubles renaissans*, que Saint-Bris répète quatre fois. La phrase est en *mi* mineur. Mais Kreutzer l'avait écrite, il y a longues années,

dans son neuvième concerto de violon qui est aussi en *mi* mineur. C'est le début du premier solo, seconde page, première mesure.

Les huit mesures sur la modulation enharmonique: *Glaives pieux*, ressemblent au passage enharmonique de *Zampa*, dans le final du premier acte: *Accepte cet anneau*. Nous pourrions enfler le recueil de ces réminiscences.

Qu'on n'attache pas à cette nomenclature plus d'importance qu'elle n'en mérite. Il ne s'agit pas ici le moins du monde de plagiat. Il ne s'agit pas non plus d'imitation, c'est-à-dire d'une copie servile d'un modèle qui ne vous appartient pas. Tous ces passages sont de simples réminiscences, et très sûrement des réminiscences involontaires; et il n'est pas d'écrivain, pas de compositeur, qui n'emprunte à ses confrères des hémistiches, des idées, des mélodies, des traits de chant ou d'accompagnement.

Il y a pourtant une observation à faire. Quand les réminiscences ne portent pas sur des passages insignifiants, quand elles ne se bornent pas à ces traits qui sont tombés dans le domaine public; quand elles n'offrent pas uniquement une similitude vague avec d'autres dessins mélodiques, elles ne cessent pas, pour cela, d'être des réminiscences fort innocentes quant à l'intention de plagiat; mais elles semblent indiquer que le compositeur n'a pas grande richesse d'idées, une inspiration soutenue, //3// un jet mélodique bien prononcé; ou peut-être cela signifie-t-il que ce même compositeur ne se préoccupe qu'accessoirement de l'invention mélodique, et qu'il songe, avant tout, à combiner des effets de scène. Remarquez que, dans les *Huguenots*, le choral de Luther, très bien arrangé d'ailleurs, et sous lequel Meyerbeer a placé une belle harmonie, se retrouve dans un grand nombre de morceaux, et tient une place considérable dans la partition; remarquez que cette partition est semée çà et là d'idées communes et de vieilles mélodies, qu'elle renferme plusieurs réminiscences, et vous serez amené à conclure que le compositeur a trop visé à l'effet et ne s'est pas toujours soucié d'être neuf et original dans ses idées musicales, comptant sur la force des situations et sur les prestiges de l'arrangement.

Le second acte de cet ouvrage, où nous nous étions arrêtés dans notre précédent article, est d'une parfaite inutilité dans le poème et dans la partition. C'est un acte de luxe. Le compositeur et le poète ne peuvent guère le justifier que par la nécessité de faire un opéra en cinq actes. A ce titre il fallait bien un second acte, et on nous en a donné un tel quel.

L'air de Marguerite, *O beau pays de la Touraine* est le plus pénible et le plus contourné de tous les recueils de vocalises qu'on ait jamais destinées à la *Bravoure* des premières chanteuses. Dans le quatuor de femmes qui se mêle au duo de Marguerite avec les *échos d'alentours*, il y a un abus successif de contretemps et du rythme brisé. Passe encore si cette bizarrerie produisait un effet quelconque, mais il n'y a pas de situation, pas d'effet dramatique; et l'effet musical est nul.

Le chœur des Baigneuses a du moins un accompagnement très agréable. Il est dommage que le sujet principal et la reprise de cet air

soient vulgaires. La conclusion vaut mieux. Les quatre accords de septième qui la précèdent, sont très-gracieusement enchaînés.

Il y a dans cet acte un duo entre Marguerite et Raoul: *Beauté divine, enchanteresse*, où le compositeur change à tout instant de style, d'idée, de rythme, de mesure. Cette manière d'écrire peut rendre fidèlement le sens et l'esprit des paroles. Mais il faut avouer alors que ces paroles sont mal arrangées pour le musicien. Musicalement parlant, ce duo ne se comprend point.

Dans la scène du Serment, dans la Stretta finale, nous voyons un bon travail harmonique, mais point d'idée saillante.

La critique doit considérer d'un autre œil le troisième acte, qui commence bien et qui finit mal, mais où se détache un des plus beaux morceaux de scène qu'il y ait au grand Opéra.

Les couplets militaires, les *Litanies*, le *Couvre-Feu*, ont de la couleur, de l'originalité, tout ce qui manque jusque là. Le grand duo de Marcel et de Valentine laisse toujours le public froid et impassible. Les connaisseurs estiment néanmoins que ce morceau est remarquable par l'excellence de l'accompagnement, par la vérité et la logique des idées. Les musiciens experts ont raison et le public n'a pas tort. Le duo a de grands mérites, et avec tous ses mérites, il ne saurait produire aucune impression. Le compositeur a voulu prendre dans le même morceau deux styles différens. Il a donné à Marcel un style lourd et traînant comme la psalmodie d'un vieillard, à Valentine un style vif et passionné. Cela est fin et spirituel, mais cela n'est pas musical. Tout cet esprit est perdu en musique. Que les idées et les sentimens soient distincts, que la forme en soit variée, rien de mieux; mais que l'un des deux interlocuteurs déclame pesamment une psalmodie du dix-septième siècle, et que l'autre lui réponde immédiatement en style du dix-neuvième siècle, c'est dépasser le but. La vérité dramatique et la vérité musicale n'exigent pas cet effort d'esprit. Autant vaudrait faire dialoguer deux personnages, dont l'un parlerait allemand, et l'autre français.

Comparez maintenant le *septuor du duel* à tout ce qui précède, et avouez que le musicien exprime ses idées dans une langue toute nouvelle. Ce morceau est écrit de verve. Il a une chaleur, une énergie et une beauté mélodique incomparables. Depuis ce magnifique début, *En mon bon droit j'ai Confiance*, si franc, si net, jusqu'à la conclusion, tout est supérieurement enchaîné. Les contrastes, les nuances, tout y est fondu dans un ensemble parfait. La situation est tragique, mais elle n'a rien de féroce, rien d'outré, rien qui détourne le musicien de la route, qui l'oblige à se battre les flancs, pour inventer des effets bizarres. Les premières mesures du septuor nous ont toujours fait éprouver une émotion profonde, et cette émotion va croissant. Les *a-parte* de Marcel, *Ah! quel chagrin pour ma vieillesse*, respirent une douleur et une noblesse antique; cela est beau et touchant, comme les plaintes des vieillards de Sophocle. L'explosion finale, *Et bonne épée et bon courage*, d'un rythme neuf, a une véhémence religieuse, un enthousiasme solennel qui étonnent et qui ravissent. L'expression de ce dernier morceau

LA FRANCE MUSICALE, 27 mai 1838, pp. 1-3.

est tout-à-la fois vive et noble, calme et agitée. Le musicien s'élève ici à une grande hauteur; nous l'y retrouverons au quatrième acte.

LA FRANCE MUSICALE, 27 mai 1838, pp. 1-3.

<b>Journal Title:</b>	LA FRANCE MUSICALE
<b>Journal Subtitle:</b>	
<b>Day of Week:</b>	Sunday
<b>Calendar Date:</b>	27 MAI 1838
<b>Printed Date Correct:</b>	
<b>Volume Number:</b>	
<b>Year:</b>	1 <sup>ère</sup> ANNÉE
<b>Series:</b>	
<b>Pagination:</b>	1 à 3
<b>Issue:</b>	22
<b>Title of Article:</b>	GIACOMO MEYERBEER
<b>Subtitle of Article:</b>	Les Huguenots. (Troisième article.)
<b>Signature:</b>	
<b>Pseudonym:</b>	
<b>Author:</b>	Anon.
<b>Layout:</b>	Front-page main text
<b>Cross-reference:</b>	La France musicale, 13 mai 1838, pp.1-2; La France musicale, 20 mai 1838, pp. 1-2; La France musicale, 10 juin 1838, pp. 1-3.