

Demande: Qu'est-ce que le final du troisième acte des *Huguenots*?  
— Réponse: c'est un morceau très difficile à définir. — D. Essayez pourtant de définir ce morceau si difficile à définir. — R. Le final du troisième acte des *Huguenots* est un morceau de musique écrit en *ut* majeur. — D. N'avez-vous rien de plus à dire? — R. Un moment. Ce que l'on peut remarquer dans ce final, c'est une superbe rivière de théâtre, et une grande chaloupe élégamment décorée et illuminée qui porte des musiciens, des pages, des dames de la cour et un innombrable cortège de noce. — D. Est-ce là tout ce qu'il y a de remarquable dans ce final? — R. Il y a, outre la chaloupe qui porte les musiciens, des Bohémiens et des Bohémiennes qui portent des fleurs et des gâteaux de deux sous. — D. N'y a-t-il pas encore autre chose? — R. Il y a le cheval de la reine Marguerite qui traverse le théâtre avec sa suite. — D. Expliquez-vous clairement. Est-ce la suite du cheval ou la suite de la reine Marguerite qui traverse le théâtre? R. C'est l'une et l'autre. — D. Fort bien, continuez. — R. Le final du troisième acte des *Huguenots* renferme quatre chœurs; chœur de soldats qui menacent les étudiants, chœur d'étudiants qui menacent les soldats, chœur de seigneurs et chœur de la noce qui chantent les douceurs de l'hymen. — D. Quel effet produisent les quatre chœurs? — R. Ils ne produisent pas le moindre effet.

D. Combien y a-t-il d'orchestres dans ce final? — R. Il y a deux orchestres: *la musique sur la barque*, comme dit la partition, et la musique sous la barque. — D. Que vous semble de ces deux musiques? — R. Il me semble que l'une ne vaut pas mieux que l'autre. — D. Le motif principal est-il un air de danse ou un air de chant, passez-moi l'expression? — R. Lorsque ce motif est chanté par le chœur ou par les quatre chœurs, on juge qu'il ferait mieux dans l'orchestre; mais lorsqu'il est repris par les instrumens, on pense qu'il ferait beaucoup mieux en chœur. — D. N'avez-vous jamais ouï dire que ce thème est écrit d'une manière originale? — R. Je l'ai ouï dire plus d'une fois, et cela ne m'a point surpris. Ce thème est composé de huit mesures et demie; il est évident que cette demi-mesure a un grand charme. Si vous voulez bien remarquer aussi que dans ces huit mesures et demie le temps le plus fort est toujours frappé en l'air, vous ne sauriez disconvenir que ce rythme ne soit très favorable à la danse.

— D. Ne pensez-vous pas que le compositeur a caché une pensée profonde sous ce rythme exorbitant? R. Je le pense. D'abord, il a voulu écrire comme personne n'écrit, et cela est déjà fort original. Mais il y a mieux, et je crois avoir découvert la pensée profonde. Dans ce final du troisième acte on chante, on danse, on se promène à cheval et en bateau, on mange de petits gâteaux sur la terre et sur l'onde. Telle est la situation apparente. Soyez attentifs, je vous supplie; ceci est de l'esthétique comme on en voit peu.

Mais au fond de cette situation, qu'y a-t-il? La Saint-Barthélemy [Saint-Barthélemy]. Le compositeur, qui s'est donné pour mission de dépeindre les grandes catastrophes de l'histoire avec des trombones et des clarinettes basses, les ligueurs, les complots, les émotions populaires, les massacres, avec le cornet à piston, ne devait pas s'arrêter à ces apparences de fêtes. Il fallait aller tout droit au fond des choses. On joue, on danse au

Pré-aux-Clercs; on chante des épithalames; eh oui, sans doute; mais derrière ce rideau de fêtes, on aiguise les rapières, on nettoie les arquebuses et on bénit les poignards. Le compositeur s'est dit: Si je fais chanter et danser tout ce monde comme on doit chanter et danser; si j'écris une mélodie facile, agréable, bien rythmée; si je développe mon idée en un style pur, correct, harmonieux, je manque mon but. Je ne suis plus le musicien de la Saint-Barthélemi [Saint-Barthélemy]. Il faut sortir de la route vulgaire. J'inventerai donc un air de danse et de chant qui ne sera ni dansant ni chantant; je l'écrirai à contre-temps, ou, pour mieux dire à contre-sens. Cet air, en lui-même, sera trivial, sans couleur, sans expression; j'y joindrai une reprise qui portera l'ennui et la trivialité à son comble (le passage en *fa* majeur: *Autour d'eux, que la danse s'enchaîne*); et tout cela sera accommodé de telle sorte qu'en voyant danser et chanter mon final du troisième acte, personne ne sera assez mal avisé pour croire que c'est là de la musique de danse et de chant. Les moins intelligents prendront ce massacre du rythme et de la mélodie pour un petit prélude de la Saint-Barthélemi [Saint-Barthélemy]. De ce raisonnement procède le thème en huit mesures et demie, si admirablement boiteux; ce thème, que l'on ne peut ni danser, ni chanter, et qui, par cela même, donne à la situation un caractère dramatique et empreint d'une mélancolie gigantesque. — D. Le final du troisième acte n'est donc pas un morceau de chant? — R. Non. — D. Ce n'est pas non plus un air de danse? — R. Non. D. C'est pourtant un air de musique? — R. Non. — Mais, qu'est-ce donc? — R. C'est de l'esthétique.

Dans ce final on chante et on ne chante pas, on danse et on ne danse pas; on s'amuse et on ne s'amuse pas; on se marie et on ne se marie pas. Tout y est mystique, symbolique, allégorique. C'est ainsi qu'on agrandit la sphère de l'art musical, et que l'on force le spectateur à prendre toutes choses dans un sens opposé au sens commun; c'est ainsi qu'un entrechat devient un coup de poignard, une *fioriture* un coup d'arquebuse, et une promenade en *ut* majeur sur les eaux paisibles de la Seine, un effroyable naufrage sur les sombres bords de l'Achéron.

Nous avons rendu justice aux beautés du troisième acte, qui ne compte pas moins de onze morceaux; nous avons énoncé modestement notre avis sur les deux premiers actes, dont l'un renferme douze morceaux et l'autre huit. Nous avons déjà dit que le quatrième acte différait de tous points des actes précédents. Voici une différence essentielle: cet acte n'a que trois morceaux; encore y a-t-il de notre part une excessive complaisance à compter //2// l'entracte et la romance de *Valentine* pour un morceau. Autre différence. Le grand morceau d'ensemble du quatrième acte et le duo final ont fait tout le succès des *Huguenots* gravement compromis par les trente et un morceaux qui précèdent.

Lors des premières représentations des *Huguenots* un ennui profond, imperméable régnait dans la salle jusqu'au moment de la bénédiction des poignards. Ce morceau vigoureusement dessiné, écrit d'un style noble, sévère et harmonieux, malgré quelques mesures de placage et de réminiscences, produisit un très grand effet et dissipa enfin la morosité du public. Le duo de *Valentine* et de *Raoul* qui suit

immédiatement, plein de force et d'éclat, passionné et dramatique d'un bout à l'autre, vint renforcer l'enthousiasme, et le soutint jusqu'au trio du cinquième acte. Arrivé là, le compositeur frappa les grands coups; le choral de Luther, les arquebuses, les longues rapières, les hallebardes, la musique infernale et grotesque placée dans les coulisses, les hurlemens des égorgés, les gémissemens des victimes, l'incendie des palais et des maisons, la démolition générale des décors, amenèrent une explosion furieuse, et les *Huguenots* furent sauvés du désastre qui avait plané sur eux depuis sept heures jusqu'à onze heures.

Ainsi, trois beaux morceaux, et deux ou trois qui peuvent passer pour jolis, ont maintenu à la scène cette partition colossale qui renferme plus de quarante morceaux de tout genre et de toute dimension. En voilà-t-il assez pour justifier un grand succès? En acceptant ce jugement au pied de la lettre, on peut répondre que trois belles compositions suffisent pour donner une place éminente à un opéra, que de nombreuses imperfections, que d'immenses défauts n'ont jamais tué une œuvre d'art, que les œuvres d'art comptent avant tout par leurs beautés; et que ces beautés, lorsqu'elles sont d'un ordre supérieur, quoique clair-semés et en petit nombre, compensent tous les défauts possibles; qu'il y a plus de génie à produire un morceau sublime, qu'il n'y a de faiblesse et d'impuissance à produire vingt morceaux médiocres ou mauvais. On pourrait ajouter qu'un seul beau morceau suffit, sinon pour maintenir un ouvrage au théâtre, du moins pour sauver de l'oubli le nom du compositeur; que le génie ne se mesure pas à l'aune; qu'il est des poètes qui passeront à la postérité avec un quatrain et des compositeurs avec une romance, si toutefois il y a une postérité pour les romances.

Tout cela serait rigoureusement vrai s'il s'agissait de discuter le talent du compositeur; mais cela doit souffrir de grandes restrictions quand on examine la valeur de l'œuvre et non le mérite de l'homme. Dans le succès des *Huguenots* une part considérable doit être faite à la prévention, à l'engouement qu'ont inspirés d'autres succès, à l'étrangeté, à la bizarrerie de certains effets, à l'abus de toutes les ressources du machiniste, du décorateur et de l'artificier, et surtout à cette habitude du public parisien depuis 1830, de considérer, comme le plus saint des devoirs, la soumission aux directeurs de l'Opéra.

Mais en bonne conscience, le septuor, la bénédiction des poignards, le duo de Valentine et de Raoul seraient-ils au rang des plus belles compositions, et porteraient-ils le nom de Meyerbeer jusqu'à la venue du Messie qu'attendent les enfans de Jacob, cela ne donnerait pas aux *Huguenots* le droit de s'étaler six heures durant sur les planches de l'Opéra. Tout au plus cela leur permettrait d'apparaître, à condition qu'ils seraient débarrassés de trois actes et demi. Si le critique et l'amateur, dans le silence du cabinet ou dans les douceurs de la musique intime, savent appliquer le précepte d'Horace: *Ubi plura nitent, non paucis offendar maculis*, et même retourner le précepte comme suit: *Ubi pauca nitent, non plurimis offendar maculis*; le spectateur, assis sur les banquettes de l'orchestre, n'admet point cette doctrine de conciliation; il n'aime pas à s'ennuyer pendant cinq heures pour se divertir pendant vingt minutes, et l'art

poétique ne lui persuadera jamais qu'il faut écouter tranquillement dix morceaux insignifiants pour admirer une belle page.

Toute cette introduction du grand morceau du quatrième acte: *Des troubles renaissans et d'une guerre impie*; l'andante: *Pour cette cause sainte*, ont un caractère et une couleur dramatiques. La réplique des seigneurs, amenée à la fin d'un trait d'accompagnement vigoureux: *Nous sommes prêts*, forme un excellent dialogue lyrique. Mais à la reprise du *tempo primo*, cette phrase: *Le roi peut-il compter sur vous?* est une idée musicale inachevée. Cela ne vaudrait pas la peine d'être relevé, si ces mélodies abruptes, ce style décousu ne faisaient partie du système général de composition adopté par Meyerbeer. Le second allegro, dans le même ton d'*ut* dièze mineur, vaut beaucoup mieux que celui dont nous venons de parler. Cette phrase rapide, jetée à demi-voix par Saint-Bris:

Qu'en ce riche quartier la foule répandue,  
Sombre et silencieuse occupe chaque rue,

est plus étoffée; elle a un commencement, un milieu et une fin.

Mais à partir de l'énharmonique de *sol* dièze à *la* bémol, qui prépare l'entrée des moines, le morceau prend un caractère grandiose et original. Il y a ici un développement d'idées, un style homogène d'autant plus remarquable, que les partitions de Meyerbeer ne brillent pas par cette sorte de mérite. Tous les détails de cet andante sont tirés des quatre premières mesures. Rien de plus beau et de plus énergique que ce passage:

Gloire au guerrier fidèle  
Dont le glaive étincelle  
Pour servir le Seigneur.

C'est une très belle réponse au premier sujet:

Gloire au Grand Dieu vengeur...

La réponse procède directement du sujet; elle a le même caractère mélodique, le même rythme, et c'est une idée nouvelle. La reprise amenée par le second passage enharmonique de Saint-Bris,

Que cette écharpe blanche et cette croix sans tache...

présente des développemens nouveaux et de très beaux détails d'accompagnement.

Le *fortissimo*: *Frappons, frappons* et la série de modulations qui suivent jusqu'à l'allegro, sont conduits avec un art merveilleux. Cet andante est un morceau complet. Depuis la première mesure jusqu'à la dernière, sous toutes les transformations de la mélodie principale, toujours le même rythme mystérieux vient frapper l'oreille.

*L'allegro agitato: Dieu le veut, Dieu l'ordonne*, nous avait paru étrange à une première audition. La rapidité et la désinvolture de ce six-huit ne nous semblaient pas à la hauteur de la situation. Nous sommes revenus de cette impression. Le mode mineur donne à la phrase musicale un caractère sauvage. Les trois brèves qui vont de l'accord d'*ut* dièze mineur sur l'accord de *sol* dièze mineur: *Dieu le veut*, expriment heureusement la fureur du fanatisme. Mais, tant il est vrai que du sublime au ridicule il n'y a qu'un pas, ce rythme et cette mélodie ne seraient pas supportables dans le mode majeur.

Le retour du premier chœur en *mi* majeur: *Pour cette cause sainte*, escorté par un accompagnement formidable, forme une excellente conclusion. S'il y a quelque chose à reprocher à ce morceau capital, c'est l'abus de l'enharmonique. Toutes les parties de cet ensemble commencent et finissent par la même modulation enharmonique. On va toujours de *la* bémol en *sol* dièze majeur ou mineur. //3//

Le duo de Valentine et de Raoul, débute par un *allegro* majestueux et agité tout à la fois. La partie de chant de ce premier *allegro* n'est guère qu'un récitatif obligé; la pensée musicale est dans l'accompagnement; mais cet accompagnement est d'une grande beauté. Il y règne une agitation violente et qui a peine à se faire passage, un tumulte étouffé qui éveille mille sentimens divers dans l'âme du spectateur. Mais il n'est pas de duo de situation qui offre une mélodie plus touchante, plus mélancolique plus noble, que celle de l'*allegro moderato* en *fa* mineur:

Le danger presse et le temps vole,  
Laisse-moi, laisse-moi partir...

Le majeur qui suit: *Toi, mon seul bien, toi, mon idole*, dépare un peu ce magnifique début.

Oui, je saurai te retenir,

est une phrase d'opéra comique, en ce sens qu'elle rappelle plutôt deux amoureux de salon qui se font la moue, que deux amans dans la situation terrible où se trouvent Raoul et Valentine. Le compositeur a beau écrire en note: «avec beaucoup d'expression, avec une grande énergie;» cela ne fait pas que le chant soit expressif et énergique. Nous n'aimons pas non plus cet autre passage en *fa* majeur: *Ah! quel éclair et quel transport*, qui est un peu trop Colin; mais l'andante en *sol* bémol: *Tu l'as dit, oui tu m'aimes*, fait bientôt oublier ces disparates. Le chant est ici plein d'expression et de poésie; les deux reprises sont on ne peut mieux amenées; tous les détails qui précèdent la seconde rentrée: *Voici l'heure, c'est la mort*, ont un nerf et une vigueur qui contrastent avec la suavité et la grâce mélodique du thème principal. La *stretta* de cet immense duo ne mérite pas moins d'éloges, malgré l'accompagnement de beffroy qui nous annonce les fantasmagories du cinquième acte.

«Plus d'amour, plus d'ivresse,»

n'est pas une idée absolument neuve; mais ce chant a du mouvement, de la vie, un caractère passionné, le rythme vous entraîne, et la seconde moitié du thème: *Mes amis vont m'attendre*, est fort belle.

Le duo de Valentine et de Raoul a fourni à Meyerbeer deux charmantes mélodies. A cette phrase délicieuse du second allegro: *le danger presse et le temps vole*, le compositeur a su trouver une réponse dans le final. Le chant de Valentine: *Quoi! Raoul, ma douleur ne peut toucher ton cœur*, est une inspiration divine; tout ce morceau jusqu'à la reprise de *l'allegro vivace*, est nuancé avec un goût exquis. La fin du duo est très dramatique; mais quelque violente que soit la situation, le compositeur la domine; tout le grand effet de ce quatrième acte appartient uniquement au musicien.

Le cinquième acte s'ouvre par un air de ballet tout à fait insignifiant; puis vient le récitatif et l'air de Raoul: *A la lueur de leurs torches funèbres*, qui ne signifie pas grand'chose non plus; jusqu'à l'union de Raoul et de Valentine, jusqu'au grand trio, ce cinquième acte est pâle, morne, sans vie.

Qu'est-ce maintenant que le grand trio? et d'abord pourquoi ce morceau s'appelle-t-il un *grand trio*, car ces mots sont écrit dans la partition? il est composé d'une ritournelle de clarinette basse qui a dix mesures; du chant de Marcel qui a huit mesures; de la réponse de Valentine et de Raoul, qui a aussi huit mesures; total, vingt-six mesures. A la vérité les seize mesures de chant se répètent trois fois intégralement; mais, dans tout cela, il serait difficile de trouver l'étoffe d'un grand trio.

Pour être juste, nous dirons que cet interrogatoire est admirable d'expression et de caractère. Tout est parfaitement en situation, jusqu'au trille grave de Marcel, sur la dernière syllabe de ces mots: *et de noces funèbres*; mais après ces vingt-six mesures que voyons-nous? notre vieille connaissance, le choral de Luther, arrangé en *si* naturel majeur, tandis que le trio tient le *mi* bémol; encore un enharmonique.

Puis, nous nous plongeons dans toutes les profondeurs du mélodrame franconi, dans toutes les inventions du Cirque-Olympique. Il n'y a plus rien à dire sur le compositeur. Le chœur des meurtriers: *Abjurez, Huguenots*, est tout ce qu'on voudra, excepté un morceau de musique. Encore aurait-il été à souhaiter que Meyerbeer terminât l'ouvrage par ce chœur de meurtriers, et qu'il n'écrivît pas le morceau intitulé: *Vision*. Le chœur a du moins un caractère assez massacrant. Ce n'est pas là de la musique; mais cela agace les nerfs, cela fait grincer les dents, comme un cliquetis de ferraille. *La vision* malheureusement a la prétention de revenir à la mélodie; et jugez combien cette mélodie doit être pauvre, puisqu'elle ne produit aucun effet après l'effroyable tapage du chœur des meurtriers. Le chant de Marcel, repris ensuite à l'unisson par Raoul et par Valentine: *Ah! voyez, le ciel s'ouvre et rayonne*, est excessivement vulgaire. La reprise: *Les harpes, j'écoute* ne vaut pas mieux.

Les *Huguenots* ne finissent pas aussi heureusement que *Robert-le-Diable* [*Robert le Diable*]. Il n'y a même aucun parallèle à établir entre le cinquième acte de *Robert* [*Robert le Diable*] et celui des *Huguenots*. Dans ce dernier ouvrage, les beaux morceaux sont d'un style moins soutenu. Il y a moins d'éclat et de fraîcheur dans les idées. Les morceaux médiocres de *Robert-le-Diable* [*Robert le Diable*], renferment de jolis détails. Le style des *Huguenots* est en général plus sec et plus vide. En examinant cet ouvrage, on est tenté de croire que l'école fantastique, diabolique, catholique et hérétique, a donné son dernier mot.

LA FRANCE MUSICALE, 10 juin 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>	10 JUIN 1838
<b>Printed Date correct:</b>	
<b>Volume Number:</b>	
<b>Year:</b>	1 <sup>ère</sup> ANNÉE
<b>Series:</b>	
<b>Issue:</b>	24
<b>Pagination:</b>	1 à 3
<b>Title of Article:</b>	GIACOMO MEYERBEER
<b>Subtitle of Article:</b>	Les Huguenots. (Quatrième 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, 27 mai 1838, pp. 1-3;