

Tous les journaux ont exprimé leur opinion sur la dernière partition de M. Meyerbeer. Maintenant personne n'est embarrassé de répondre à cette question: «Que pensez-vous des *Huguenots*?» Ceux même qui ne les ont pas vus encore ont fait choix d'une formule d'éloge ou de blâme toute faite, dont ils se servent au besoin et qui ne saurait en rien les compromettre. Ainsi, on n'en peut douter, l'opinion publique est déjà *fixée* sur cet ouvrage. Mais, en dehors des jugemens de la foule, ne reste-t-il plus un seul mot à dire? Ne nous sera-t-il pas permis de glaner quelques épis dans ce champ immense où la critique a moissonné si abondamment? Déjà, grâce à ses efforts, la séparation de l'ivraie et du bon grain est faite, et nous devons la remercier de nous avoir entièrement débarrassé du poème.

On a dit et répété partout fort sérieusement que M. Meyerbeer, après avoir fait de la musique catholique dans *Robert-le-Diable*, avait fait de la musique protestante dans les *Huguenots*. Cela se redit et se répète chaque jour, sans que l'on songe le moins du monde à se demander: Qu'est-ce que la musique catholique? et peut-il y avoir une musique protestante? Evidemment on s'est laissé abuser ici par le sujet catholique de *Robert-le-Diable* comme par le sujet huguenot des *Huguenots*.

Il n'existe, et il ne saurait exister, que deux sortes de musique, distinctes l'une de l'autre et entièrement indépendantes des variétés qui se font remarquer dans les gammes ou les échelles tonales sur lesquelles sont établis les différens systèmes de musique des divers peuples. Ces deux sortes de musique sont la musique religieuse et la musique mondaine, la musique sacrée et la musique profane. Cette distinction a été admise dans tous les temps et chez toutes les nations qui ont eu un culte et par conséquent une constitution. Par cela même, il existe réellement une musique catholique, laquelle a sa source dans l'inspiration divine et dans la destination primitive et religieuse de l'art, reconnue et admise par le christianisme; laquelle aussi a sa base constitutive dans la tonalité fixée et maintenue par l'église, et qui est connue sous le nom de tonalité du plain-chant ou du chant grégorien. Mais de ce que la musique chrétienne existe, il ne faut pas conclure qu'il y a une musique protestante. Le protestantisme est une pure négation; il ne saurait de lui-même rien édifier, rien créer, rien inspirer. Hors de la musique chrétienne, il ne peut donc y avoir que la musique profane et mondaine. Or, comme dans la partition des *Huguenots* on a pris justement pour de la musique protestante le choral très catholique de Luther et le rôle de Marcel, il s'ensuit que, pour établir dans cette musique la même opposition qui se trouve dans le poème, on a appelé musique catholique ce qui est essentiellement musique mondaine.

Le choral de Luther, en effet, qui joue un si grand rôle dans l'opéra, est un plain-chant harmonisé, et le plain-chant, qu'est-ce autre chose que la musique catholique par excellence? Il est absurde de croire que Luther avait la prétention, en voulant fonder un nouveau culte ou abolir l'ancien, de substituer à la musique catholique une musique luthérienne. Il fit précisément tout le contraire: musicien, il composa des chants et son livre de chœur d'après le système musical ecclésiastique connu. S'il innova, ce fut en matière dogmatique; en musique, il emprunta.

Mais ce qui fut dû en partie à l'influence et aux progrès de l'esprit de la réforme, de cet esprit qui agitait si violemment les intelligences au seizième siècle, ce fut sans contredit la naissance de la musique mondaine, de la musique dramatique et du rythme régulier, de cet art qui, sur nos théâtres, et même aujourd'hui jusque dans nos églises, parle le langage des sens et porte avec lui l'expression et l'accent des passions humaines. Il faut reconnaître néanmoins que cet art nouveau puisa une singulière puissance dans l'expression d'un sentiment profond et vrai, très distinct du principe du protestantisme, et qui était non la négation d'un dogme, mais l'affirmation d'une loi de l'humanité, en vertu de laquelle l'esprit humain peut librement s'exercer dans un ordre d'idées et de faits indépendant de l'ordre de foi. La découverte de cette musique inconnue fut une véritable révolution qui changea, pour ainsi dire, la face de l'art. A côté de la tonalité grave, austère, consonnante et calme du plain-chant, on venait de créer la tonalité moderne d'un caractère tout opposé, fondée sur l'harmonie dissonnante par la *modulation de la note sensible*. Nous nous servons à dessein de ce terme de l'école dont le sens est éminemment philosophique, en ce qu'il démontre que Claude Monteverde [Claudio Monteverdi] avait trouvé l'élément humain, passionné, mondain, *sensible*, pour remplacer l'élément religieux, l'expression auguste et solennelle de l'adoration et de la prière. Par le rythme et l'accentuation, il soumit la musique aux conditions de l'espace et de la durée, de *plane* et d'infinie qu'elle était.

On doit voir, par ce qui précède, à quel point l'opinion publique a été égarée, et sur l'appréciation des caractères principaux de la musique de M. Meyerbeer, et sur la pensée du compositeur. Car, nous le répétons, on a pris pour de la musique protestante ce qui n'est en effet que de la musique catholique, et pour de la musique catholique l'art qui doit son origine à l'influence de la réforme. Quant à la question de la pensée du compositeur, qui devrait préoccuper les esprits avant la question des formes, elle est, si nous ne nous trompons, implicitement renfermée dans ce qu'on vient de lire. Qu'a fait M. Meyerbeer? il s'est saisi vigoureusement et audacieusement de l'élément religieux, de l'élément sacré, de la tonalité ecclésiastique, de cet art qui, il y a trois siècles, régnait et dans le temple et dans la cité; qui plus tard se réfugia dans le temple pour en être enfin chassé par l'art profane, dramatique et théâtral; il s'en est saisi, disons-nous, dans sa majesté méconnue et oubliée, et l'a transporté d'emblée, non dans ces églises où sa destination lui assignait sa place naturelle, mais sur la scène lyrique; c'est là, sur le théâtre, où domine orgueilleusement son rival, l'art mondain, que le compositeur l'a jeté, aux yeux du siècle étonné. Au moyen de l'opposition de ces deux éléments, non confondus en un seul, distincts, mais groupés l'un avec l'autre, mais combinés habilement entre eux, M. Meyerbeer a trouvé des effets dramatiques dont la puissance n'était pas soupçonnée. Par cette même opposition, il a rallié les deux sentiments qui agissent le plus sur l'humanité, la religion et l'amour; il a rapproché deux mondes qui se touchent dans l'homme, mais qui s'excluaient dans l'art, l'esprit et les sens.

Dans *Robert-le-Diable*, la tentative de l'introduction de l'élément musical religieux au 5<sup>e</sup> acte était belle et inattendue. Elle excita autant de surprise que d'admiration. Mais cette pensée, si resplendissante qu'elle fût, n'était pas la pensée mère de l'œuvre; elle n'en était que la fin, l'épilogue, le

couronnement. Dans les *Huguenots*, cette pensée est l'âme même de l'ouvrage; c'est sur elle que repose le développement et le jeu de l'action. L'inspiration religieuse y réchauffe et vivifie jusqu'à l'inspiration op- // 2 // -posée [opposée], et lui prête un singulier caractère de force et de fanatisme hors de la nature de cette dernière. Nous avons déjà parlé du choral de Luther qui compose à lui seul la belle introduction instrumentale de l'ouvrage, une partie du 1<sup>er</sup> acte, du 3<sup>e</sup> et du 5<sup>e</sup>, choral que M. Meyerbeer s'est véritablement approprié par le sens dramatique et nouveau qu'il lui a donné, et par la manière dont il l'a harmonisé et instrumenté. Le rôle de Marcel, qui est incontestablement le rôle capital, et en même temps la plus sanglante satire de la pièce de M. Scribe, tant il s'est transformé entre les mains du musicien, ce rôle de prédilection de M. Meyerbeer, n'est pas, à vrai dire, écrit rigoureusement dans le système du plain-chant, par la raison toute simple que, dans les morceaux d'ensemble où le personnage de Marcel est mêlé, l'édifice musical ne saurait reposer à la fois sur deux tonalités incompatibles et qui s'excluent l'une l'autre par la base. Mais ce rôle n'en appartient pas moins, presque exclusivement, à la musique religieuse par l'inspiration, la formule de la phrase, la couleur et souvent par la succession des consonnances sans préparation. Eh bien! ce rôle de Marcel, tout étrange, tout hasardé qu'il semble au premier coup d'œil, qui tranche si brusquement avec les habitudes du public, ce rôle est celui que le public, que le parterre sent le mieux et comprend le mieux. Et c'est qu'il est réellement le plus compréhensible et le plus senti. Boileau disait qu'une pensée neuve n'était pas une pensée qui ne s'était jamais présentée à l'esprit de personne, mais que tout le monde a eue et que personne n'a exprimée. Tout le monde a et conçoit le sentiment religieux, et lorsque ce sentiment si dénaturé dans l'expression des arts modernes, trouve son interprétation simple, sincère, naturelle et vraie, chacun se sent tressaillir intérieurement et s'écrie: c'est cela!

Qui n'a été frappé de l'effet de ces phrases courtes, mais profondément accentuées et expressives que Marcel jette au milieu d'un dialogue dramatique, animé comme dans toute la scène des buveurs au 1<sup>er</sup> acte, dans la scène du combat au Pré-aux-Clercs du 3<sup>e</sup> acte, et le beau duo qui la précède? de ces accords de violoncelles, austères et religieux, qui accompagnent le récitatif du même personnage? L'air huguenot des couplets qu'il chante au 1<sup>e</sup> acte est d'une mélodie âpre et crue, soutenu d'une instrumentation brutale et bizarre et d'un tour tout puritain. Cet air guerrier et féroce est le seul morceau qui correspond à l'idée qu'on peut se faire d'une musique protestante. Malheureusement, à l'approche du dénouement, ce rôle de Marcel, si remarquable dans sa conception et sa simplicité, change de nature, et, pour devenir trop musical, perd de son expression intrinsèque. La triple interrogation de Marcel, dans le trio, est monotone, et se trouve liée malheureusement à la réponse mystérieuse et terrible de la clarinette-basse, et à la phrase suave et touchante de Raoul et de Valentine. Le morceau où Marcel, inspiré, croit voir les cieux s'ouvrir et bénir le martyr des trois victimes, est un lieu commun musical, et l'accompagnement des huit harpes ajoute encore à sa trivialité. On se demande comment M. Meyerbeer, qui se connaît si bien en effets puisés dans l'inspiration religieuse la plus haute, a pu se déterminer à écrire ces quelques mesures d'exaltation froide et calculée, tandis qu'il n'avait qu'à

maintenir au rôle de Marcel son premier caractère, et le laisser grandir avec la situation. Il est vrai que ce trio, dit-on, n'est plus tel qu'il était dans la partition, qu'il a été réduit de moitié pour satisfaire certaines exigences de coulisse. Cela est fâcheux, car, tout en tenant compte à M. Meyerbeer de ses intentions présumées, nous ne pouvons juger son œuvre que telle qu'elle nous est offerte.

Pour terminer ce qui nous reste à dire touchant l'usage que M. Meyerbeer a fait de l'élément musical religieux dans son opéra, nous signalerons le chœur des femmes, au 3<sup>e</sup> acte, chantant une prière à la vierge Marie, chant ravissant d'onction, tel qu'il en existe plusieurs devenus populaires en Allemagne, mais d'un effet neuf chez nous. Nous signalerons encore ces nombreux passages où les instrumens à vent, les hautbois, les flûtes, les clarinettes, le cor anglais, imitent jusqu'à l'illusion les sons de l'orgue et font en quelque sorte l'office des registres dans l'instrument des cathédrales. Un effet de cette sorte suit le chœur dont nous venons de parler. Remarquons que M. Meyerbeer a banni les violons de ces associations d'instrumens. L'accent du violon est tout passionné; c'est l'instrument de l'orchestre, et on en chercherait en vain le type dans l'orgue. Il y a, dira-t-on, plus d'art que d'inspiration dans l'emploi de ces moyens; nous le savons. Mais il est certain aussi que ces moyens sont au service d'une inspiration première qui s'étend à tous les détails de l'ensemble.

Maintenant, après avoir tâché de saisir la pensée du compositeur dans la prédominance qu'il a donnée à la musique chrétienne, il nous reste à examiner quelle puissance et quel relief acquiert cette même pensée par le contact de cette sorte de musique avec la musique opposée, par le mélange de ces deux choses: la religion, sentiment divin, et la passion, religion humaine; en un mot, quelle unité jaillit de ces deux élémens d'expression distincts et réunis. Or, c'est là la source et le secret de ces magnifiques inspirations dramatiques qui apparaissent çà et là dans le premier acte, qui remplissent constamment le troisième, qui s'élèvent au plus haut degré d'énergie dans le quatrième et dans une moitié du cinquième. Mais au moment où nous parlons, nous croyons inutile de justifier par l'analyse les impressions profondes que nous ont fait éprouver ces diverses parties dans l'ouvrage de M. Meyerbeer.

Il est plus à propos, ce nous semble, maintenant que nous pensons savoir à quoi nous en tenir sur l'idée fondamentale qui a présidé à tout l'ensemble de la composition, de passer tout de suite à la question de la forme, question secondaire, mais importante, puisque la forme n'est autre chose que le moyen extérieur, l'instrument par lequel la pensée peut être perçue. En musique, trois moyens d'expression sont au service de la pensée. Nous les rangeons dans cet ordre: mélodie, harmonie, instrumentation. Nous ne nous engagerons pas dans une théorie laborieuse de ces trois facultés, considérées, l'une comme l'âme, l'autre comme le corps, la dernière comme le vêtement de tout génie musical. Nous ne résoudrons point, à l'aide de ces distinctions subtiles et d'après ces puériles données, la question de savoir si M. Meyerbeer est doué ou non de génie.

Ni la mélodie, ni l'harmonie ne peuvent être, par elles-mêmes, un sentiment ou une idée. Que le sentiment, que la pensée, se traduise par l'une ou par l'autre, peu importe, si leur expression atteint le plus haut degré de puissance. En veut-on la preuve? Le plus beau, le plus saisissant morceau du chef-d'œuvre des chefs-d'œuvre, *Don Juan* [*Don Giovanni*], l'entrée de la statue, morceau d'assez longue haleine, n'est pas une mélodie. La Chasse infernale de Weber, et le chœur: *Le Sang de sa Mère*, ne sont pas des mélodies. On citerait une infinité de morceaux de Gluck, de Mozart, de Beethoven, de Rossini même, témoin l'air de la *Calomnie*, où la force de l'expression, l'accent de l'âme sont concentrés dans l'harmonie ou dans le rythme.

Nous ne voulons point ici déprécier la mélodie ni les mélodistes. Mais // 3 // il ne faut pas faire de cette qualité ce qu'elle n'est pas. La mélodie n'est point la pensée, n'est point le génie, comme le veut une certaine théorie sensualiste. La mélodie, l'harmonie sont deux conditions d'être, l'une desquelles est préférable peut-être à la seconde, mais qui ne peuvent guère se passer l'une de l'autre, qui doivent concourir ou simultanément ou successivement à rendre complète la pensée du compositeur et, pour se convaincre qu'elles ne sont point indépendantes d'un ordre d'idées supérieur, on n'a qu'à voir par les exemples des grands maîtres de quelle manière des mélodies triviales en elles-mêmes, des combinaisons harmoniques communes, sont ennoblies et rehaussées dans la pensée de l'ensemble.

Des trois qualités qui viennent d'être énumérées, lesquelles constituent les moyens d'expression du *chant* pris dans son acception générique, c'est à dire *l'élan de l'âme par l'accent de la voix*, l'instrumentation est celui qui peut le moins se passer des deux autres, et sans lesquels il est presque nul.

Si nous nous livrons à l'appréciation de ces qualités dans le talent de M. Meyerbeer, elles nous apparaîtront dans l'ordre inverse de celui que nous leur avons assigné. En première ligne de ses moyens d'expression, il faut placer l'instrumentation et l'harmonie. Ces deux facultés, il les possède à fond, en maître consommé, avec cette différence pourtant qu'il crée moins de nouvelles combinaisons harmoniques qu'il ne trouve à chaque instant des effets de sonorité inépuisables, des associations de timbres inusitées et piquantes; et c'est ce qui fait que, quand bien même (ce que nous sommes loin de supposer) les ouvrages de M. Meyerbeer ne survivraient pas comme monuments de génie, ils resteraient comme objets d'études et modèles de style. Quant aux mélodies, elles abondent plus qu'on ne le pense communément. Si la musique de M. Meyerbeer était privée de ses formes harmoniques et instrumentales, nous sommes porté à croire qu'on se lamenterait de voir un talent aussi mélodique dépourvu des deux autres facultés. Généralement on est disposé à chercher les mélodies dans les airs et les morceaux d'ensemble, ce qui est tout naturel; mais elles se trouvent souvent, chez M. Meyerbeer, intercalées, encadrées adroitement dans le récitatif dont la rapidité les dérobe aux oreilles peu exercées. Ainsi liées au récitatif, dans *Robert-le-Diable* comme dans les *Huguenots*, elles revêtent souvent la physionomie et les allures naïves de cantilènes et de chansons

populaires. Ailleurs, bien qu'elles aient rarement de l'ampleur et un caractère saillant d'originalité, excepté toutefois dans le rôle de Marcel, elles portent souvent le sceau de l'inspiration.

Mais, ainsi que nous l'avons dit, la question n'est pas là. Il s'agit de savoir si, avec ces moyens d'expression, tels quels, M. Meyerbeer parvient à produire, sur l'âme de ses auditeurs, ces effets gigantesques, ces impressions profondes qui sont le comble de l'émotion et de l'art. Au souvenir de l'audition des masses formidables du troisième acte, des scènes pathétiques du quatrième et du cinquième, nous répondrons sans hésiter que ce sont là de grandes, de franches, de réelles inspirations, et quiconque a écouté sans prévention et sans parti pris, ne nous démentira pas. Nous concluons donc que les moyens d'expression de l'auteur sont des instruments aussi puissants par eux-mêmes qu'ils sont vigoureusement dirigés par la main du maître. Ici nous nous arrêtons pourtant, et nous nous demandons si ces formes, quelque constamment belles, piquantes, variées qu'elles soient, ne sont pas trop exubérantes, si elles n'étouffent pas par fois la pensée, si elles ne débordent pas le niveau de la conception, si enfin le levier n'est pas hors de proportion avec le poids de la masse à soulever. Que M. Meyerbeer y prenne garde: sa pensée est trop pleine et trop haute pour qu'il se plaise à s'enfermer ainsi dans le cercle étroit et vide de la matière. Trop souvent il en néglige le développement pour la reproduire, la refléter, la disséminer dans mille contrastes. Le travail minutieux et patient de l'esprit est incompatible avec les grandes intuitions de l'intelligence. Et puis M. Meyerbeer veut flatter, aux dépens peut-être de sa satisfaction intérieure, toutes les classes du public, jusqu'au parterre, témoin, toute la seconde partie du second acte.

Il n'a pu se défaire, même depuis le triomphe de *Robert-le-Diable*, de ce système de concessions, de cette manière timorée dont on retrouve quelques traces dans les *Huguenots*. Il appartiendrait pourtant à un homme de la supériorité de M. Meyerbeer de rendre désormais impossibles après lui, sur la scène lyrique, une foule de lieux communs insipides, de fadeurs conventionnelles, d'absurdités routinières, excusables tout au plus sur des théâtres subalternes. Que M. Meyerbeer jette un temple sur la grande scène de l'Opéra, nous y applaudirons; mais qu'il ne pousse pas de vive force, et contre la nature de sa vocation, une salle d'Opéra-Comique entre ces deux grands édifices, l'un consacré à Dieu, l'autre à l'humanité.

M. Meyerbeer vient de signaler sa marche par un pas prodigieux. L'opéra des *Huguenots* laisse loin derrière lui *Robert-le-Diable*. Mais l'auteur doit se dépouiller d'un reste du vieil homme. Qu'il soit lui, sans préoccupation et sans arrière-pensée, et il s'avancera plus libre et plus dégagé. Il a un second pas à faire. De tous les compositeurs en renom de l'époque, c'est celui qui nous semble comprendre le mieux la musique religieuse, telle qu'elle doit être appropriée aux besoins des esprits. Que M. Meyerbeer n'oublie jamais ce qu'il doit de gloire à cette grande inspiration chrétienne, et, avec sa vaste intelligence, sa rare pénétration, les généreuses sympathies de son âme et sa persévérance, il ne saurait calculer lui-même le point où il s'arrêtera.

*LA QUOTIDIENNE*, 22 avril 1836, pp. 1–3.

Journal Title:	LA QUOTIDIENNE
Journal Subtitle:	None
Day of Week:	vendredi
Calendar Date:	22 AVRIL 1836
Printed Date Correct:	Yes
Volume Number:	113
Pagination:	1 à 3
Title of Article:	REVUE MUSICALE.
Subtitle of Article:	LES HUGUENOTS, musique de M. G. Meyerbeer. (Etude de la partition.)
Signature:	J. D'ORTIGUE.
Pseudonym:	None
Author:	Joseph d'Ortigue
Layout:	Front-page feuilleton
Cross-reference:	None