

Voici un grave incident qui vient troubler nos pacifiques études. Au moment de prendre la plume pour analyser le premier et le second acte des *Huguenots*, nous recevons de Dresde la nouvelle suivante, — que le lecteur retrouvera avec amples détails dans le présent numéro, sous la rubrique des *nouvelles étrangères*: — les *Huguenots* ont été joués ce mois-ci à Dresde, en présence de sa majesté le roi de Saxe et de Meyerbeer. Ils ont excité un enthousiasme qui tenait du délire. A la fin du second acte, sa majesté le roi de Saxe a fait appeler le compositeur, et lui a témoigné de vive voix et par une pantomime des plus expressives, une satisfaction impossible à décrire. — Après la représentation, le public en masse a escorté Meyerbeer; et il a été improvisé, dans les rues de Dresde, une orgie aux flambeaux et en *ut* majeur.

Cette aventure nous met dans un bel embarras. Comme vous voyez, ce sont les beautés musicales des deux premiers actes qui ont plongé le roi de Saxe dans la stupéfaction; et il ne faut pas se dissimuler que le roi de Saxe est une autorité imposante relativement aux *Huguenots*. Son enthousiasme peut être d'autant moins suspecté que sa majesté saxonne est profondément catholique. En outre, le roi de Saxe est allemand; il est probablement saxon; c'est-à-dire qu'il est né en terre classique des compositeurs allemands: notre désordre est complet! Oser publier maintenant ce que pensent tous les musiciens Cis-Rhénans, que les deux premiers actes des *Huguenots* sont tout-à-fait indignes de la plume qui a écrit le quatrième et le cinquième actes de cet opéra, et surtout de celle qui a écrit les trois derniers actes de *Robert-le-Diable* [*Robert le Diable*]? Fatalité! amère dérision! pourquoi faut-il qu'on ait représenté les *Huguenots* à Dresde, dans les premiers jours de mai 1838? pourquoi le roi de Saxe a-t-il assisté à cette représentation? pourquoi Meyerbeer s'est-il trouvé à Dresde ce jour- là? pourquoi n'était-il pas à Vienne, à Berlin, à Saint-Pétersbourg ou à Archangel? pourquoi tous ces mémorables événemens se sont-ils jetés au travers de nos articles comme une sublime et ironique protestation? Meyerbeer ne pouvait-il retarder son voyage à Dresde? et cette entrevue de deux puissances, qui sera demain dans tous les journaux français, aurait-elle eu moins d'à-propos pour être remise au mois de juin? Passe encore pour l'orgie aux flambeaux; car elle n'a été exécutée par le peuple saxon, qu'après le cinquième acte des *Huguenots*.

Ce qui nous met en grand souci, c'est l'intermède qu'on a joué dans la loge royale entre le second et le troisième actes. Remarquez-le bien; il y a là une fatalité déplorable. Si le roi de Saxe ne se fût ému qu'au cinquième acte, nous étions sauvés! malheureusement la *stretta* finale du second acte:

«D'un penchant inconnu le pouvoir séducteur
«Viendrait-il tout à coup s'emparer de son coeur?....

a fait éclater la bombe.

Et le roi de Saxe a dit à ses chambellans: ces deux premiers actes sont fort extraordinaires; qu'on aille chercher Meyerbeer.

Le critique de la *France musicale* n'ose plus toucher à la partition des *Huguenots* qu'avec un pénible recueillement. Il est profondément attristé. Il n'émettra son avis qu'en tremblant et il se recommande à Messieurs les chambellans de Dresde, les suppliant de ne pas s'armer d'une trop grande sévérité contre ses humbles remontrances, et de ne pas le mettre au ban de la Confédération Germanique, attendu qu'il n'est pas le moins du monde Allemand et qu'il n'a jamais été Saxon.

Les *Huguenots* s'ouvrent comme *Robert-le-Diable* [*Robert le Diable*], par une petite introduction. C'est un nouveau système. Décidément les symphonies d'ouverture sont supprimées au théâtre de la rue Lepelletier, et nous voyons qu'on ne s'en plaint pas à l'opéra de Dresde. M. Halévy trouve que ce système économique a du bon. Il compose un opéra en cinq actes intitulé *Guido et Ginévra*, et il n'écrit pas d'ouverture. A la bonne heure.

Il y a pourtant une différence entre l'introduction de *Robert* [*le Diable*] et celle des *Huguenots*. La première offre une étude de contrepoint assez élégante sur un des plus beaux thèmes de la partition. Le compositeur a travaillé du moins sur un fond qui lui appartient. Dans l'introduction des *Huguenots* il y a progrès. Le choral de Luther fait tous les frais de cette quasi-symphonie, à ce point que le thème est ramené quatre fois sans contre-sujet. On ne se donne pas tant de peine aujourd'hui. Après les deux premières reprises du choral, vient un trait de violon qui n'a aucune espèce de rapport avec l'idée principale, et à l'aide d'une très légère modification et d'un renfort de doubles-notes, ce passage sert d'accompagnement à la troisième reprise du thème, toujours en *mi* bémol. La quatrième reprise est plus pauvre encore. Le choral est placé dans le médium de l'orchestre avec une basse à contretemps et des *gruppetti* de quatre notes en sixtes ou en tierces liées, qui se font entendre dans les dessus au temps faible de chaque demi-mesure. Ces *gruppetti* sont étranges. L'oreille préparée par la sévérité du sujet à un riche travail d'imitation, est toute surprise de ce style décousu, de ces lambeaux d'idées qui se heurtent de la façon la plus disgracieuse. On se prend à dire: *gruppeto*, que me veux-tu?

Le *gruppeto* continue tranquillement sa marche; de l'aigu il tombe au grave, et le compositeur consacre une vingtaine de mesures à découper en petits fragments les notes du choral, tout aussi bien que pourraient le faire, du premier sujet venu, les élèves du Conservatoire qui ont parcouru le traité de Reicha sur la manière de décomposer un sujet de fugue. Enfin le choral reparaît une cinquième fois en *stretta*, *allegro molto*; modulation enharmonique sur l'accord *la* bécarre, *ut*, *mi* bémol, *sol* bémol: *mi* bémol devient *re* dièze, nous sommes en *la* majeur; on lève le rideau. Voici le premier chœur. Récapitulons. Dans cette introduction qui ne dépasse guères cent mesures, le choral de Luther est répété cinq fois dans le même ton. Malgré le style prétentieusement imitatif de ce morceau, on n'y distingue aucun accessoire //2// neuf, piquant, original. Tout y est terne, monotone. C'est là un péristyle bien mesquin pour l'immense édifice de ces cinq actes si compendieusement élaborés.

Si l'introduction est triste et pesante, le premier chœur est gai, excessivement gai; ce thème:

«Des beaux jours de la jeunesse,
«Dans la plus riante ivresse,
«Hâtons-nous, le temps presse,
«Hâtons-nous de jouir,

est une mélodie des plus vulgaires. Le premier chœur de *Robert* [*le Diable*], qui est du même genre, a de la grâce et il est relevé par la vivacité du rythme. Celui-ci ressemble à ces malheureux thèmes italiens composés d'une longue et de trois brèves qui modulent de la tonique à la dominante, et qui se terminent par la cadence ordinaire, quarte et sixte, septième et *coetera*. Mais ce passage qui va de *fa* dièze mineur en *ut* dièze mineur

«Aux jeux, à la folie
«Consacrons notre vie,»

n'est plus du style italien; la phrase est lourde comme la gâité des chambellans ou des conseillers auliques. Il est impossible que les jeunes seigneurs de la cour de France chantent sur ce ton là. La lourdeur de ce passage est d'autant plus remarquable, que le compositeur a eu le soin d'écrire en toutes lettres: *léger et détaché*. Les quatre mesures: *et qu'ici tout s'oublie*, ont une sorte de sauvagerie, d'animation folle qui donne momentanément de la couleur au morceau, et cela prouve que le caractère de ce premier chœur a été mal saisi, musicalement et esthétiquement parlant.

Le second morceau d'ensemble: *Pourquoi ne pas nous mettre à table*, est encore un mélange de style italien et de style allemand. Tantôt la mélodie est boiteuse, comme dans l'accompagnement de ce passage: *Un Jeune gentilhomme*; tantôt elle est classiquement carrée, comme les cavatines italiennes, dans l'entrée de Raoul: *Sous ce beau ciel de la Touraine*. Passons à l'orgie.

L'air de l'Orgie est devenu populaire parce qu'il est très bien rythmé. Deux mesures en notes égales vigoureusement détachées, une troisième mesure formée de deux triolets rapides, une quatrième mesure scandée comme les deux premières, le tout répété dans le ton relatif à la tierce supérieure, il n'en faudra jamais plus pour écrire un air véritablement populaire. La recette est infaillible. On peut même se dispenser de joindre une mélodie neuve à ce rythme convulsif. Frappez, si vous voulez, la même note et prosodiez ainsi: $\underline{\cdot}$, $\underline{\cdot}$, $\underline{\cdot}$, $\underline{\cdot}$, vvv, vvv, $\underline{\cdot}$, $\underline{\cdot}$, et soyez sûr que vous serez mis en galop et en contredanses pendant tout un hiver parisien. C'est ici le cas de dire une fois pour toutes à ceux qui font sonner bien haut la popularité de *Robert-le-Diable* [*Robert le Diable*] et des *Huguenots*, que de ces deux opéras, d'un style très sévère et très noble dans leurs belles parties, ne sont compris du grand nombre que par leur côté trivial et grotesque. Qu'avons-nous entendu chanter à tous les coins de rue? La *Sicilienne* de Bertram: *Ah! Fortune, à ton caprice*, et

l'orgie des *Huguenots*. Il est incontestable que Musard et Strauss ont produit des mélodies plus originales que celle de l'orgie.

Ce morceau a d'ailleurs un défaut que l'on doit reprocher à un compositeur aussi laborieux et aussi recherché, aussi soigneux dans les détails que l'est Meyerbeer. Le rythme de sa phrase musicale y est en opposition continuelle avec la prosodie des mots. Il semble que l'air a été écrit sans que le compositeur ait songé aux paroles. Ces paroles sont scandées à rebours. C'est une faute que l'on pourrait pardonner à un musicien peu familier avec la langue française, mais que l'on est en droit de reprocher à Meyerbeer qui connaît tout le génie et toutes les finesses de notre langue.

Cette langue a une prosodie, quoi qu'en disent les Italiens; et l'oreille la moins délicate sera toujours horriblement blessée de cette manière de scander les mots français: *Bōn-heūr,-dē-lē-tā-ble-Bōn-hēur-dē-lā-tā-ble*, et dans la reprise de ce chœur de l'orgie: *Plāi-sīr, seūl,-dū-rā-ble- Plāi-sīr seūl dū rā-ble*. La première syllabe du mot *bonheur* est brève et très brève. Il en est de même dans le mot *plaisir*. Le mot *durable* est composé d'une brève, d'une longue et d'une brève, et non pas d'une longue et de deux brèves. Qu'on parle ou qu'on chante, il n'y a pas moyen de dire: *bōn-heūr, plāi-sīr*; il faut dire: *bōnheur, plāisir*. Que le compositeur blesse accidentellement la prosodie dans la chaleur d'un morceau d'ensemble, la critique n'en dira rien. Mais si depuis la deuxième mesure jusqu'à la dernière, la prosodie est mise en lambeaux, la critique relèvera cette faute parce qu'elle est grave. Un compositeur italien se garderait bien de faire chanter *miă, cără*. Il ne commettrait pas une plus lourde méprise en écrivant: *bon-heur, plai-sir*. — Dans le trois-huit qui termine l'orgie, il y a un petit flon-flon italien du plus mauvais goût.

La romance: *Plus blanche que la blanche hermine*, dialoguée avec l'*alto*, est le seul morceau bien fait de ce premier acte. La modulation d'*ut* dièze mineur en *la* majeur y est amenée avec goût. Cette phrase: *bel ange, reine des amours*, a une couleur passionnée; le passage: *toujours, toujours*, en imitation avec l'orchestre est plein de mélancolie; la terminaison est très élégante. Les variations de l'*alto*, placées sous le second couplet, se marient agréablement avec le thème, dont la mélancolie est noble et bien dessinée.

Que dire de la chanson huguenote, *piff, paff*? Si le compositeur a cherché un contraste à la romance qui précède, il a parfaitement réussi. Mais s'il a cru faire un morceau de musique de ces hurlemens bizarres, nous ne pouvons en conscience le féliciter de sa trouvaille. Le *piff paff* atteste un travail prodigieux, et c'est peut-être de toute la partition le morceau qui a le plus coûté au compositeur. On ne saurait contester à cet air une extrême vérité d'expression; il était difficile d'imaginer un rythme et une mélodie mieux appropriés aux drolatiques couplets de M. Scribe. Mais tout cela n'a rien à démêler avec l'art musical, et la chanson huguenote de M. Scribe n'est écrite ni en français, ni en allemand. La vérité vraie que le poète et le compositeur ont cherchée ici, est une vérité

grossière et brutale qui dépasse toutes les licences de l'esthétique. De la bizarrerie à l'originalité, la distance est immense.

La ritournelle majeure du *piff, paff*, n'a rien de saillant.

La fanfare: *Grace de nos alarmes*, ressemble à toutes les fanfares sur la dominante et la tonique.

Le final de cet acte renferme une seconde romance qui mériterait les plus grands éloges, si elle n'était une imitation servile du récit d'Alice dans le grand trio de *Robert [le Diable]*. La phrase: *une Dame noble et sage*, a certainement de la grâce et de l'expression; mais elle n'est plus neuve. Le début du chœur: *voyez si je suis un ami sûr et tendre*, rappelle aussi cette phrase singulière de *Robert [le Diable]*: *Alice qu'as-tu donc?* La *Stretta* en trois huit: *les plaisirs les honneurs*, est d'un italianisme renforcé. Meyerbeer a voulu donner un souvenir à ses dix ou douze opéras italiens; Mais ce final pourrait, sans injustice, être attribué à Donizetti.

En examinant dans un prochain article le second et le troisième actes des *Huguenots*, nous aurons la douleur de faire une opposition systématique à sa majesté le roi de Saxe.

LA FRANCE MUSICALE, 20 mai 1838, pp.1-2.

Journal Title: LA FRANCE MUSICALE
Journal Subtitle:
Day of Week: Sunday
Calendar Date: 20 MAI 1838
Printed Date Correct:
Volume Number:
Year: 1^{ère} ANNÉE
Series:
Pagination: 1 à 2
Issue: 21
Title of Article: GIACOMO MEYERBEER.
Subtitle of Article: Les Huguenots. (Deuxième article.)
Signature:
Pseudonym:
Author: Anon.
Layout: Front-page main text.
Cross-reference: La France musicale, 13 mai 1838, pp.1-2;
La France musicale, 27 mai 1838, pp. 1-3;
La France musicale, 10 juin 1838, pp. 1-3