

A l'homme de lettres, la critique littéraire; au musicien, la critique musicale. Si les hommes d'esprit ne s'étaient, de tous les temps, arrogé le droit de parler sur tout, mettant leurs sensations à la place d'études spéciales, les arts et les sciences n'auraient pas tous les jours à lutter contre les erreurs couvertes et propagées à l'aide d'une forme littéraire brillante. Et aussi, la gloire ou la réputation de beaucoup d'écrivains, estimables d'ailleurs à plus d'un titre, n'aurait pas eu à souffrir des bévues que cette manie de tout régenter leur a fait commettre. Et pour nous borner à la critique musicale, les noms de Voltaire, de La Harpe, de Marmontel, de Geoffroy et de tant d'autres écrivains recommandables, ne seraient pas devenus l'objet des moqueries de la part des moindres musiciens, et pour eux le synonyme du nom du roi aux longues oreilles dont parle la fable. Sans doute, les masses (et, ne leur en déplaise, nous y absorbons les hommes d'esprit), communient naturellement, instinctivement, avec le beau, quelle que soit la forme qu'il reçoive de l'art; sans doute, leur décision est un préjugé favorable; mais elle n'est pas sans appel. La science est heureuse de s'appuyer sur cette sanction du fait, mais elle la domine de toute la supériorité de l'intelligence sur l'instinct.

Pendant que les hommes de goût...en fait de littérature... déraisonnaient à l'envi sur l'oeuvre nouvelle de Meyerbeer, bâtissaient à perte de vue des systèmes, des théories plus ou //365// moins remarquables par leur étrangeté, refusaient du génie à Meyerbeer au profit de je ne sais quels obscurs compositeurs dont il ne serait que le plagiaire, etc.,etc., établissaient enfin entre les trois premiers actes et les deux derniers, une opposition qui leur ménageait des développemens ingénieux, des contrastes ou des rapprochemens spirituels, nous hasardions timidement sur ce dernier point une opinion entièrement contraire. Nous avons eu le bonheur de la voir partagée par deux des critiques musicaux les plus instruits, MM. Fétis et Castilblaze. Fiers de cette conformité d'opinions, nous allons continuer notre tâche, heureux toutes les fois que nous nous trouverons d'accord avec l'opinion générale, mais décidés à ne pas lui faire le plus léger sacrifice de nos convictions. Nous prions surtout nos lecteurs de prendre nos opinions plutôt comme des doutes que comme des affirmations. Rien n'est plus commode pour avoir la parole libre et tranchante sur un art, que de n'en pas savoir les premiers élémens, et rien aussi n'est plus commun; mais qu'un peu de science rend difficile une appréciation impartiale et consciencieuse, lorsque souvent elle vous permet d'entrevoir dans un défaut réel le germe ou la mauvaise direction d'une qualité essentielle!

Toutefois, que l'on ne craigne pas que notre critique, pour être spéciale, devienne pédantesque; qu'elle soit hérissée de termes techniques; nous espérons tenir le milieu entre le langage purement musical, et celui qui convient à des gens du monde.

Ces réflexions, sur la manière dont nous comprenons et entendons remplir la mission qui nous est confiée dans la *Revue du Théâtre*, nous ont paru nécessaires avant d'aborder l'immense partition des *Huguenots*.

L'ouverture, ou plutôt l'introduction, débute par un morceau d'harmonie d'un style sévère, qui d'avance prépare les esprits au sujet du drame. A ce mouvement lent, aux sons graves et tristes des instrumens à vent, aux accords bruyans des trompettes, des clairons et des cors, il vous semble, vivant trois siècles en arrière, respirer cette atmosphère épaisse et sombre de fanatisme et de haines religieuses, qui préparèrent la terrible et à jamais lamentable catastrophe de la nuit du 24 août 1572.

Le chœur qui ouvre le premier acte:

«A table! amis, à table! etc.»

est d'une gaîté délicate; Meyerbeer avait à se défendre ici de ses propres souvenirs: le premier chœur de *Robert* [*Robert le Diable*] est exactement dans la même situation. Y a-t-il pourtant rien qui ait trahi ses premières inspirations? Nous ne savons auquel des deux morceaux nous donnerions préférence.

Immédiatement après le chœur, vient la romance de Raoul, *Plus blanche que la blanche hermine*, avec accompagnement successif de viole d'amour et d'alto. Les accens vagues, aériens, mélancoliques de cet instrument, abandonné j'ignore pourquoi, mariés à la douce voix de Nourrit, ont produit un effet magique. Je ne sais quel étonnement se trouvait mêlé au plaisir qu'a fait cette romance, fort habilement encadrée au milieu du chœur joyeux et bruyant des convives du comte de Nevers.

M. Urban, par le fini, la limpidité de l'exécution de cet accompagnement, peut, à juste titre, réclamer une bonne part des applaudissemens qu'a provoqués cette charmante romance.

Marcel paraît, Marcel, «élevé entre le glaive et la Bible, ne jurant que par Luther; élevé «dans l'horreur de l'amour, du pape et de l'enfer.» Il recule, effrayé, en voyant son maître, Raoul de Nangis, partager les plaisirs impurs d'une orgie de jeunes seigneurs catholiques. Pour l'avertir du péril qui menace son âme, pour le rappeler en quelque sorte à lui-même, Marcel mêlera la voix de Luther à ces chants de l'enfer. C'est ici qu'il entonne pieusement et avec force ce célèbre choral, conservé en Allemagne, que Luther a composé lui-même; ce chant si habilement reproduit dans les situations les plus dramatiques de l'ouvrage.

La chanson huguenote, accompagnée de *pif, paf, pouf*, est d'une facture très-originale. N'était Levasseur, qui lui imprime toute son énergie, ce morceau, par son étrangeté, eût peut-être manqué son effet. Entre l'original et le bizarre, il y a une ligne de démarcation bien facile à franchir; nous croyons que le chanteur n'a pas peu contribué à maintenir ce chant en-deçà de la ligne, sur le terrain convenable à une grande scène lyrique.

Les premiers chants de Marcel sont aussi les premiers accens de cette musique puritaine d'un caractère si naturel, si vrai dans son opposition avec les chants des papistes, qu'un //366// fragment de ces

mélodies pourrait un jour, si le protestantisme disparaissait de la terre sans y laisser de trace de ses dogmes, servir presque à le reconstituer de toutes pièces.

Raoul reconnaît, dans la femme qui a fait appeler de Nevers, sa belle inconnue, celle à qui il a juré un amour éternel. Terrassé par cette trahison, il ne peut contenir son indignation, et il apprend à ses joyeux et étourdis convives que cette mystérieuse dame c'est *elle*.....

Ici se trouve un morceau d'ensemble des plus spirituels qu'il soit possible d'entendre. La stretta

Quelle folie!  
Femme jolie! etc.

d'un mouvement plus vif, est empreint d'une gaîté pleine de délicatesse et de bon ton, de cette gaîté qui convient à des grands seigneurs.

La cavatine chantée par le page Urbain est pleine de grâce et de mélodie; Mlle Flécheux l'a bien joliment chantée. Deux salves d'applaudissemens ont accueilli ce morceau; l'un était sans doute adressé à l'auteur, l'autre probablement à la jeune chanteuse.

Cette cavatine est suivie d'un septuor en fugue qui, malgré ses formes savantes, a produit tout d'abord un grand effet. Ces sept parties après s'être poursuivies mélodieusement les unes les autres, s'être réunies un instant pour recommencer bientôt successivement leurs poursuites viennent enfin se confondre, dans un magnifique morceau d'ensemble, comme des ruisseaux en un majestueux fleuve.

Le premier acte est surtout remarquable par la teinte vigoureuse dont presque tous les morceaux sont empreints. Comme on l'a remarqué dans l'analyse du poème, excepté la courte apparition du rôle de page, il n'y a que des hommes dans cet acte. Le compositeur ne s'y est pas surtout refusé les chœurs; mais, après les avoir entendus, qui aurait le courage de lui en faire un reproche?

Le second acte forme une opposition bien marquée; c'est Marguerite jeune et coquette entourée de toutes ses femmes, qui inaugure la nouvelle scène. Un air d'un caractère italien pour la conception et par le style est chanté d'une manière ravissante par Mme Dorus-Gras.

La musique qui se trouve entre cet air et le duo de Raoul et de Marguerite, nous semble un peu froide. Des coupures adroites en pourraient facilement faire disparaître quelques longueurs; toutefois, elles devraient épargner le chœur des dames d'honneur qui marque la cadence du pas exécuté par les baigneuses. Ce morceau a quelque rapport de facture avec le chœur de femmes du troisième acte de Guillaume Tell qui sert aussi à un ballet.

Mais, à cet alanguissement, sur lequel nous ne voudrions pas trop insister, le public trouve une bien délicieuse compensation dans le duo entre Raoul et Marguerite.

«Si j'étais coquette,» etc.

Le style de ce joli duo pourra être critiqué, en ce sens qu'il a peut-être trop de coquetterie, de légèreté pour une Académie royale de Musique, et qu'il serait plus convenablement placé dans un opéra comique. Cette opinion touche à une question de genre qui divise la critique depuis bientôt dix à douze ans, qui n'est pas près d'être résolue, et qui ne peut trouver ici sa place; mais un point sur lequel il n'y a pas l'ombre de divergence d'opinion, c'est le plaisir général que produit ce morceau et son exquise exécution par Mme Dorus-Gras et Nourrit.

Le 2<sup>me</sup> acte dont le début a été si gracieux et si coquet est terminé par deux chœurs pleins de force, celui du *Serment* et celui de la *Trahison*, dont l'effet a été peut-être supérieur à celui déjà si grand des admirables chœurs qui remplissent presque exclusivement tout le premier acte. Comme nous voulons autant que possible n'être pas dupes de nos sensations et que nous serions désolés surtout de fausser par notre opinion le jugement d'aucun de nos lecteurs, nous devons avertir que la situation est ici plus dramatique, et qu'il n'est pas impossible qu'elle n'ait déjà sur l'auditoire une partie de cette influence à laquelle nous avons attribué l'erreur de la critique qui avait méconnu d'abord toutes les beautés ont est semée la première partie de l'ouvrage.

C'est au troisième acte que commence le drame, que la musique, jusque-là si variée // 367 // change tout-à-coup de caractère; c'est là que se trouvent déposés les premiers germes de cette inspiration tragique si admirablement fécondés dans les quatrième et cinquième actes.

Nous réservons cette dernière partie: elle sera le sujet de notre prochain article.

Hippolyte PRÉVOST.

REVUE DU THÉÂTRE 7, 1835-1836, pp. 364-367.

<b>Journal Title:</b>	REVUE DU THÉÂTRE
<b>Journal Subtitle:</b>	
<b>Day of Week:</b>	
<b>Calendar Date:</b>	1835-1836
<b>Printed Date correct:</b>	
<b>Volume Number:</b>	7
<b>Year:</b>	
<b>Series:</b>	
<b>Issue:</b>	
<b>Pagination:</b>	364 à 367
<b>Title of Article:</b>	LES HUGUENOTS.
<b>Subtitle of Article:</b>	Musique. – 2 <sup>me</sup> Article.
<b>Signature:</b>	Hippolyte Prévost
<b>Pseudonym:</b>	
<b>Author:</b>	Hippolyte Prévost
<b>Layout:</b>	Internal main text
<b>Cross reference:</b>	REVUE DU THÉÂTRE 7, 1835-1836, p. 304; REVUE DU THÉÂTRE 7, 1835- 1836, pp. 396-397; REVUE DU THÉÂTRE 8, 1836, pp. 219-221.