

le finale pathétique du troisième acte. Comme dans *l'Éclair*, quatre personnages sont en scène, et il y a assurément du mérite à soutenir l'intérêt d'une œuvre dramatique pendant trois actes sans l'intervention des chœurs et sans la sonorité des ensembles. Le succès de *l'Ombre* fut interrompu à Paris par la guerre aussi insensée qu'effroyable qui imposa silence aux arts (1).

Sous le titre de *Chants du soir* et de *Réveries*, M. de Flotow a aussi publié des trios pour piano, violon et violoncelle, et des duos pour piano et violoncelle, en collaboration avec M. Offenbach. On croit qu'il devrait suffire à l'heureux compositeur d'être appelé l'auteur de *Martha*. M. de Flotow ne le juge pas ainsi et il vient de faire représenter au théâtre Italien *Alma l'incantatrice*. C'est un développement en quatre actes d'un des anciens ouvrages du compositeur, *l'Esclave de Camoëns*, joué en 1843. M. de Flotow a eu la bonne fortune de pouvoir faire interpréter le rôle principal par Mlle Albani.

## WAGNER

(RICHARD)

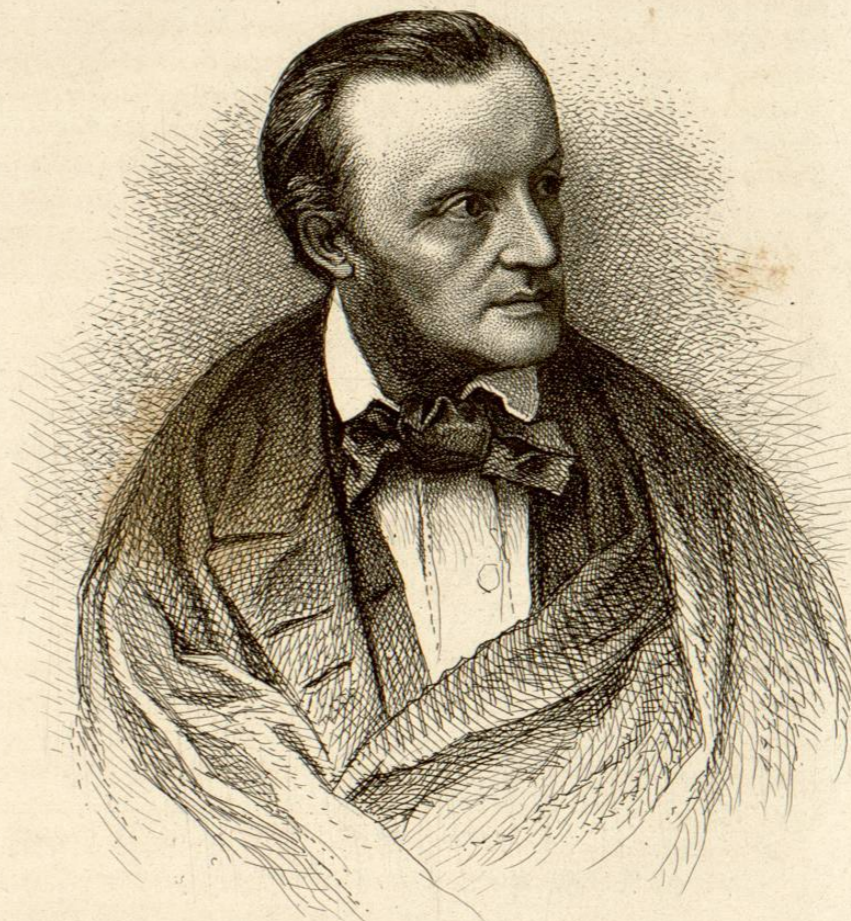
NÉ EN 1813.

A combien d'artistes secondaires n'arrive-t-il pas de transformer leur impuissance en génie et d'ériger en système les lacunes de leur organisation? C'est ainsi qu'on a vu des peintres incapables de concevoir le beau, nier audacieusement l'idéal, et mettre tout l'art dans la grossière reproduction de la réalité. On a vu aussi des compositeurs dépourvus d'idées mélodiques exclure théoriquement et avec dédain la mélodie, comme si, suivant l'expression d'un homme d'esprit, la musique sans mélodie n'était pas un civet sans lièvre. C'est l'éternel apologue du renard qui a la queue coupée et qui conseille aux autres renards de se défaire d'un ornement incommode.

Tournez-vous, de grâce, et l'on vous répondra,

répliquent judicieusement ses confrères. Le malheur veut que les gens du monde soient loin d'avoir la même sagesse. Pour peu que l'écourté parle haut et longtemps, pour peu qu'il use de la réclame avec persévérance, il trouve des adeptes, disons mieux, des séides empressés à proclamer sa beauté, et c'est au tour des hommes sains et robustes à passer pour contrefaits. Mais tôt ou tard les yeux se dessillent, la raison reprend ses

(1) On a déjà repris cet ouvrage et il restera au répertoire. Le lecteur en trouvera une analyse détaillée dans le deuxième supplément de mon *Histoire des opéras*.



RICHARD WAGNER

droits, un mépris légitime succède à la gloire usurpée, et des tentatives du prétendu réformateur, de la bruyante clameur des enthousiastes, il ne reste que le souvenir d'un engouement éphémère et irréfléchi à ajouter à tant d'autres qui attristent les pages de l'histoire de l'art. M. Richard Wagner l'éprouvera, s'il ne l'éprouve déjà.

Ce musicien naquit à Leipsick, le 22 mai 1813. Il n'avait encore que dix mois lorsque sa mère devint veuve. Peu après elle épousa en secondes noces l'acteur et peintre Louis Geyer. Celui-ci, ayant obtenu un engagement au théâtre de Dresde, alla s'établir dans cette ville avec toute sa famille.

Le jeune Wagner était destiné par son beau-père à l'étude de la peinture, mais avant qu'il eût atteint sa septième année, Geyer mourut, le laissant une seconde fois orphelin. Cet événement changea la direction de l'éducation de l'enfant. Après avoir pris quelques leçons de piano qu'il interrompit brusquement, faute de pouvoir se soumettre à l'enseignement de son professeur, il se passionna pour la poésie et se mit à écrire une tragédie. Il était alors à l'école de Nicolai à Leipsick. Une symphonie de Beethoven qu'il entendit modifia le cours de ses idées et dès ce moment il jura qu'il serait musicien. Tout en étudiant à l'université la philosophie et l'esthétique, il apprenait la composition et l'harmonie sous la direction de Weinlig, *cantor* de l'école Saint-Thomas. Son premier essai fut une ouverture exécutée à Leipsick aux concerts de *Gewandhaus*. Peu après, il écrivit, à l'âge de dix-neuf ans, une symphonie qui obtint à l'audition un certain succès, mais qui lui fit comprendre, par les efforts laborieux qu'elle lui avait coûtés, la nécessité de se résigner à l'étude, d'abord dédaignée, de la fugue et du contre-point.

Ces travaux occupèrent Wagner pendant l'année 1834 qu'il passa à Würzbourg où il était allé chercher, sous un climat plus doux que celui de Leipsick, le rétablissement d'une santé chancelante. Dans les derniers jours de 1834, ses forces étaient revenues, et le besoin d'une position sociale lui fit accepter la place de chef d'orchestre au théâtre de Magdebourg. A cette date, le futur réformateur cherchait encore sa voie; il devait subir plus d'une influence avant d'arriver à la claire possession de sa théorie. C'est ainsi qu'à l'imitation de la musique de Weber, alors fort goûtée en Allemagne, il écrivit pour son début un opéra fantastique intitulé *les Fées* dont le sujet est emprunté à une nouvelle de Carlo Gozzi. Cet ouvrage ne fut jamais représenté. La sympathie mobile de l'auteur avait, sur ces entrefaites, passé du compositeur d'*Oberon* au compositeur de la *Muette de Portici*. Ce fut donc en s'inspirant d'Auber comme de son modèle, qu'il fit la *Novice de Palerme* sur la donnée de la pièce de Shakespeare intitulée *Mesure pour mesure*. Écrit pour le théâtre de Magdebourg en 1836, cet opéra n'eut qu'une seule représentation. Le dépit que Wagner ressentit de cette chute le décida à abandonner la scène où il venait d'échouer pour aller remplir les fonctions de chef d'orchestre à Königsberg.

Mais celui qui aspirait à éclipser tous les artistes contemporains souffrait, en attendant, de se voir obligé de diriger l'exécution de leurs œuvres. Aussi, notre musicien ne fit-il qu'un court séjour à Königsberg; il partit pour Riga où on lui avait offert l'emploi de maître de chapelle. Toutefois, il ne partit pas seul : une actrice de talent et de cœur n'avait pas hésité à lui accorder sa main, s'associant courageusement à une destinée qui promettait déjà d'être plus inquiète que paisible.

Les tribulations qui avaient accablé M. Wagner à Königsberg recommencèrent à Riga : là aussi il avait à lutter sans cesse contre l'ennui d'un emploi que son ambition lui faisait trouver souverainement fastidieux. Convaincu que Paris était le seul lieu où son talent serait compris et admiré comme il devait l'être, il s'appliqua avec ardeur à la composition d'un troisième opéra, destiné à notre première scène lyrique. Un roman de sir Lytton Bulwer lui en avait fourni le sujet. C'était *Rienzi ou le Dernier des tribuns*. Le poème fut l'œuvre de quelques jours. Quand l'artiste eut ébauché la partition, sans écouter la voix de la prudence, il s'embarqua de Riga avec sa femme pour aller demander à la France le succès qu'une illusion naïve lui montrait comme certain dans notre pays. Le vaisseau qui portait nos voyageurs fut jeté par une tempête sur les côtes de la Norvège, circonstance qui ne fut pas étrangère à la conception rimordiale du *Vaisseau fantôme*. Arrivé à Boulogne-sur-Mer, le compositeur dut y demeurer quatre semaines, faute de ressources pour continuer son voyage. Le hasard lui fit rencontrer dans cette ville Meyerbeer qui, mis au courant de ses projets, lui donna diverses lettres de recommandation. Après les avoir serrées dans son portefeuille, le jeune maître put s'imaginer, avec son infatuation germanique, qu'il trouverait à Paris autant de portes ouvertes. L'expérience le détrompa bien vite.

Je ne m'étendrai pas sur le récit des deux années que Wagner passa à Paris, de 1840 à 1842. Son erreur avait été de croire qu'il allait, lui étranger et inconnu, forcer d'emblée l'accès de l'Opéra. Il ne tarda pas à être rudement désabusé. Le directeur de l'Académie royale de musique, qui était alors M. Léon Pillet, refusa de monter *Rienzi*. M. Anténor Joly, directeur du théâtre de la Renaissance, se montra plus accommodant : par malheur il fit faillite au moment où l'on s'appretait à commencer les répétitions. Au milieu de tous ces déboires, l'artiste fut encore heureux de rencontrer un ami dans M. Maurice Schlesinger, éditeur de musique et propriétaire de la *Gazette musicale*. Il écrivit pour ce journal divers articles qui furent assez remarquables. L'infortuné compositeur, outre le chagrin de ne pouvoir faire entendre ses œuvres, avait de plus celui d'arranger les opéras nouveaux pour divers instruments. La misère l'avait réduit à cette extrémité cruelle pour son amour-propre. Ce n'était cependant pas une bien rude épreuve que de réduire au piano un opéra comme celui de la *Reine de Chypre*; mais avoir rêvé gloire et fortune, avoir conspiré

dans la solitude la chute des princes de la musique, et se voir abaissé à cette besogne subalterne : quelle humiliation ! Tant de contrariétés cependant ne l'abattaient point; il partageait son temps entre les soins mercenaires dont le chargeait M. Schlesinger et la composition d'un nouvel opéra : le *Vaisseau fantôme*.

Sur ces entrefaites, ce *Rienzi* que M. Léon Pillet avait refusé vint à être reçu au théâtre de Dresde. Dès que Wagner l'eut appris, son unique pensée fut de quitter Paris et de voler immédiatement en Saxe pour veiller à la bonne exécution de son ouvrage. L'argent lui manquant, il vendit à l'administration de l'Opéra, moyennant cinq cents francs, le poème du *Vaisseau fantôme* dont il se réserva la propriété en Allemagne.

La représentation de *Rienzi*, donné à Dresde en 1842, grâce à l'intervention de M<sup>me</sup> Schröder-Devrient, fut un triomphe qui dédommagea l'auteur des désappointements de son séjour en France. La place de maître de chapelle du roi de Saxe, à laquelle Wagner fut nommé à la suite de ce succès, faisait de lui un personnage influent; aussi n'eut-il pas de peine à faire jouer l'année suivante au théâtre de Dresde son *Vaisseau fantôme* sous le nouveau titre du *Hollandais volant* (*Der fliegende Holländer*). Cet ouvrage, donné le 2 janvier 1843, ajouta encore à la réputation de l'artiste.

Bien que les novateurs aient en général du mépris pour ceux qui les ont précédés (sans cela seraient-ils novateurs?), on en voit peu résister à l'envie de se donner des ancêtres. Si hardis qu'ils soient, ils sentent le besoin de faire amnistier leurs témérités, et il ne leur déplaît pas de se rattacher à tel ou tel grand homme du passé, dont ils ne sont, disent-ils, que les continuateurs. Ne soyons donc pas étonnés que M. Richard Wagner ait songé à mettre sa réforme musicale sous le patronage de quelques noms révéérés des vrais amis de l'art. Gluck et Beethoven sont les deux hommes dont il entend élargir le sillon et développer la doctrine. Sa position au théâtre de Dresde lui a permis de donner ses soins à l'exécution de la *Neuvième symphonie* du maître de Bonn et de rendre au public l'*Alceste* de Gluck. C'est une excellente pensée que celle de remettre en honneur des chefs-d'œuvre oubliés; mais pourquoi faut-il que la personnalité systématique perce là où je voudrais n'avoir qu'à exprimer des éloges? Car M. Wagner ne s'est pas borné à faire jouer les opéras de Gluck, il les a *retouchés* : or, voici sur ces malencontreuses retouches l'avis de M. de Gasperini, critique assurément peu suspect de malveillance (1) : « Ces restaurations portent trop souvent l'empreinte de préoccupations personnelles. Il a supprimé certains airs, certaines phrases qui ne s'assortissaient pas à l'idée qu'il s'était faite à l'avance de l'œuvre, et, sous

(1) M. de Gasperini, trop tôt enlevé par une maladie de poitrine à la critique musicale qu'il promettait de servir avec distinction et un talent réel, a été l'admirateur et l'ami de M. Wagner.

prétexte d'épurer Gluck, de l'ennoblir, il l'a dépouillé dans maint endroit que je pourrais citer de ses plus délicates inspirations. »

Tout en faisant entendre aux honnêtes Saxons les compositions de Gluck, revues et corrigées ou, comme l'a dit M. de Gasperini, *retouchées*, l'artiste de Leipsick ne négligeait pas la grande révolution musicale à laquelle il s'imaginait être prédestiné. Ses tendances propres, telles qu'il les a formulées plus tard dans plusieurs manifestes, ne s'étaient que faiblement révélées dans ses premiers ouvrages. L'imitation de Weber pesait encore sur le compositeur-poète et l'empêchait de déployer toute son originalité. *Rienzi* et le *Vaisseau fantôme* ne contiennent qu'en germe la doctrine d'où sortira bientôt le *Tannhauser*.

Avant d'aller plus loin, il sied de se demander en quoi consiste cet art nouveau, cette musique de l'avenir dont M. Wagner est le Dieu, et dont M. Liszt s'est fait le prophète. Des verbeuses expositions de principes contenues dans l'*Art et la Révolution*, dans l'*Œuvre d'art de l'avenir*, dans *Opéra et Drame*, il résulte en premier lieu cette définition inattendue de la musique :

*La musique est femme.*

Qu'est-ce que cela veut dire ? Écoutons toujours le théoricien :

« La musique est femme, elle est *amour*, et son unique rôle est d'aimer, de s'abandonner sans réserve à celui qu'elle a choisi. La femme n'acquiert le plein développement de son être qu'au moment même où elle se donne ; comme la nymphe des eaux, errante dans le silence des forêts, elle n'a d'âme que du jour où elle est aimée... Elle doit se sacrifier, c'est sa loi, sa destinée ; celle-là n'aime pas dont l'amour ne va pas jusqu'au sacrifice. »

En d'autres termes, cela signifie que la musique est une esclave et ne doit qu'obéir. Il faut qu'elle se subordonne au poème : elle n'a pas d'autre fonction que de le seconder. Le compositeur est tenu de s'effacer devant le librettiste. Ainsi l'exige l'esthétique nouvelle, et c'est pour avoir méconnu cette profonde vérité que les Piccinni, les Cimarosa, les Sacchini, les Paisiello ont laissé de si misérables productions !

Mis en goût par des aperçus d'une telle originalité, le lecteur tient-il à savoir ce que M. Wagner pense de la mélodie ? Notre auteur proscriit la mélodie qu'il appelle *absolue*, dont l'unique objet est de faire plaisir à l'oreille. Mais il en est une autre à laquelle il fait grâce, et qu'il définit au moyen de la comparaison suivante : « Elle (la mélodie) doit d'abord produire dans l'âme une disposition pareille à celle qu'une belle forêt produit, au soleil couchant, sur le promeneur qui vient de se dérober au bruit de la ville.

« Cet homme s'abandonne peu à peu au recueillement ; ses facultés, délivrées du tumulte et du bruit de la ville, se tendent et acquièrent un nouveau mode de perception. Doué, pour ainsi dire, d'un *sens nouveau*, son oreille devient de plus en plus pénétrante ; il distingue, avec une netteté

*croissante*, les voix d'une *variété infinie* qui s'éveillent pour lui dans la forêt ; elles vont se diversifiant sans cesse ; il en entend qu'il croit n'avoir jamais entendues ; avec leur nombre s'accroît aussi d'une façon étrange leur intensité, les sons deviennent toujours plus retentissants. A mesure qu'il entend un plus grand nombre de voix distinctes, de modes divers, il reconnaît pourtant, dans ces sons qui s'éclaircissent, s'enflent et le dominent, *la grande, l'unique mélodie de la forêt*, c'est cette mélodie même qui, dès le début, l'avait saisi d'une impression religieuse. C'est comme si, par une belle nuit, l'azur profond du firmament entraînait son regard ; plus il s'abandonne sans réserve à ce spectacle, plus les armées d'étoiles de la voûte céleste se révèlent à ses yeux, distinctes, claires, étincelantes, innombrables. Cette mélodie laissera en lui un éternel retentissement ; mais la redire lui est impossible ; *pour l'entendre de nouveau, il faut qu'il retourne dans la forêt*, qu'il y retourne au soleil couchant : *quelle serait sa folie de vouloir saisir un des gracieux chanteurs de la forêt*, de vouloir le faire venir chez lui et lui apprendre un fragment de la grande mélodie de la nature ! *Que pourrait-il entendre alors, si ce n'est quelque mélodie d'Italienne ?* »

M. de Gasperini lui-même a eu beau admirer le *Tannhauser* et le *Lohengrin*, il n'a pas laissé que de faire bonne et éloquente justice des erreurs qui se dérobent sous ces poétiques images. Je ne résiste pas au plaisir de citer les lignes suivantes écrites de la meilleure encre du spirituel critique :

« Non, nulle voix ne chante le couplet sans fin que Wagner a entendu dans la forêt. La mélodie que nous aimons commence et finit ; il faut que nous la saisissions dans ses détails, que nous suivions la vie qui circule en elle. Nous n'allons pas seulement du berceau à la tombe ; la nature a marqué par des signes visibles les grandes époques qui se partagent notre existence tout entière ; elle nous avertit périodiquement des modifications de notre être et de la marche du temps. Interrogez cette créature qui a concentré en elle les plus hautes joies, les plus cuisantes douleurs qui appartiennent à l'humanité ; interrogez la femme, elle vous dira qu'elle est avertie à heure fixe des grands changements qui se font en elle, des devoirs nouveaux auxquels elle est appelée, et que chaque phase nouvelle de son existence est marquée par une épreuve, par un déchirement, par une dissonance. Voilà la mélodie vraie et humaine ! »

Si nous passons de la considération des doctrines musicales de Wagner à l'examen de sa théorie dramatique, nous y rencontrons nombre d'idées erronées ou tout au moins très-controversables. Détrôner la musique au profit du drame, faire de la première la très-humble servante du second, soit ! diront peut-être quelques littérateurs ; mais encore faut-il savoir quel est ce drame, objet des prédilections exclusives du musicien-poète de Leipsick. D'après le réformateur, on ne devrait mettre sur la scène que des mythes, et voici les raisons qu'il en donne : « Dans le mythe, les re-