

Le Figaro, 21 février 1861, p. 1-6.

Grâce à trois mots magiques, et dont M. Wagner décline pourtant la responsabilité, *Musique de l'avenir*, l'auteur du *Tannhäuser* a eu le rare bonheur de partager la critique française en deux camps, avant la représentation de son œuvre, et d'appeler sur sa personne la curiosité, l'intérêt même d'un public qui le connaît à peine de nom.

Témoin de ces luttes passionnées, qui reposent presque entièrement sur des malentendus, nous allons essayer de retracer la carrière de M. Wagner et de dissiper une partie de l'obscurité qui environne encore l'œuvre et les théories du hardi réformateur d'outre-Rhin.

Un long séjour en Allemagne nous a permis de remonter aux sources originales ; plusieurs auditions des opéras du célèbre compositeur et une étude sérieuse de ses idées nous autorisent à aborder franchement la partie critique de ce travail. Enfin, n'appartenant en musique à aucune école proprement dite, peut-être nous sera-t-il plus facile qu'à d'autres de rester impartial.

Richard Wagner naquit à Leipsick, le 22 mai 1813. Il perdit son père à l'âge de six mois. Sa mère s'étant remariée avec un artiste dramatique, nommé Louis Geyer, qui s'occupait aussi de peinture, toute la famille se rendit à Dresde, où elle se fixa.

Le beau-père de Wagner le destinait à la peinture, dont il lui enseignait les premiers éléments, quant il mourut, le laissant, à peine âgé de sept ans, sous la seule direction de sa mère.

Celle-ci l'envoya à l'école de la Croix, à Dresde, pour y faire ses études. Le même répétiteur l'initiait en même temps aux difficultés du *De Viris* et du piano. Ce qui advint du latin, nous l'ignorons ; quant à la musique, le jeune élève déclara qu'il voulait l'apprendre à *sa manière* et le professeur dut en passer par là.

Nous retrouvons plus tard Wagner à Leipsick, étudiant à l'école Nicolai, amant passionné des Muses, et composant des drames... Il avait quinze ans !

C'est alors qu'il eut occasion d'entendre pour la première fois les symphonies de Beethoven ; elles décidèrent de sa passion exclusive pour l'étude de la musique, qui était devenue son goût dominant depuis qu'il avait entendu le *Freyschütz* [*Der Freischütz*] de Weber.

« Je me rappelle, dit Wagner, qu'un soir, ayant entendu exécuter une symphonie de Beethoven, j'eus dans la nuit un accès de fièvre, que je tombai malade, et après mon rétablissement je devins musicien. »

Nous avons laissé Richard Wagner étudiant à Leipsick.

Cette ville possédait alors, en 1833, et possède encore aujourd'hui un Conservatoire de musique, fondé par Mendelssohn, dont il suivit assidûment les cours.

Bien que Wagner se plaise à hérissier ses écrits d'expressions philosophiques plus ou moins nuageuses ou rébarbatives, il na' pas dû professer pour Kant, Schelling ou Hegel, le même enthousiasme que nous lui avons vu manifester à l'égard de Beethoven.

Cependant les études musicales de Wagner ne le détournèrent jamais de son penchant à imiter les poètes ; mais il ne cultivait la poésie qu'au point de vue

Le Figaro, 21 février 1861, p. 1-6.

de la musique. « Je me souviens, dit-il, que, dans mon exaltation pour la *symphonie pastorale*, je composai une comédie champêtre dont j'avais pris le sujet dans les *Caprices des amoureux* [*Die Laune des Verliebten*], de Goethe. Je ne fis pas d'esquisse poétique ; j'écrivais en même temps les vers et la musique, et je laissais ainsi surgir conjointement les situations du drame et leur expression musicale. »

Déjà l'esprit éminemment producteur du jeune philosophe musicien—il avait vingt ans—se manifestait par de nombreuses compositions : sonates, ouvertures et une symphonie, qui fut exécutée en 1833, à Leipsick, avec quelque succès.

A cette époque, des raisons de santé forcèrent Wagner à aller passer quelques mois à Würzburg, auprès de son frère, professeur de chant et père de mademoiselle Johanna Wagner, la célèbre cantatrice.

C'est pendant son séjour dans cette ville que Wagner composa son premier opéra : les *Fées* [*Die Feen*].

Heureusement rétabli, Wagner fut nommé, en 1834, chef d'orchestre à Magdebourg, où il conçut le plan de son opéra : le *Novice de Palerme* [*Das Liebesverbot, oder Die Novize von Palermo*], représenté à Magdebourg en 1836. Dans cette dernière œuvre se montrait déjà sa nature originale, individuelle ; le novateur commençait à se révéler.

Le succès de son opéra n'ayant pas répondu à ses espérances, le malheureux compositeur quitte Magdebourg pour aller prendre à Königsberg l'archet de chef d'orchestre.

La misère suivit Wagner à Königsberg ; misère d'autant plus affreuse qu'il n'était plus seul. Il venait de se marier dans cette ville avec une des actrices du théâtre.

C'est sans doute en se reportant à cette période de sa vie, en songeant à cette pâle hôtesse du foyer domestique, que Wagner s'écriait plus tard :

« Pauvreté, dure indigence, compagne habituelle de l'artiste allemand, je veux te célébrer, toi, ma patronne fidèle, que m'as suivi constamment en tous lieux ; mais ne pourrais-tu pas désormais pratiquer ta sollicitude en faveur d'un nouveau protégé ? »

Quelle amère et triste ironie dans ces paroles ! C'est de l'*humour* à la manière de Heine, quand le caissier de la *Gazette d'Augsbourg* le faisait trop attendre, ou quand les lettres de son éditeur de Hambourg lui arrivaient sans être chargées. Seulement, Heine exhalait poétiquement sa mauvaise humeur en fumant son cigare sur le boulevard des Italiens, lorgnant avec une parfaite nonchalance passants et promeneuses, sans paraître trop malheureux d'un contretemps qui lui inspirait des vers si finement acérés.

Königsberg n'offrait probablement pas à l'infortuné musicien les mêmes occasions de prendre son mal en patience, que Paris au poète sceptique et railleur, car il accepta une place de chef d'orchestre à Riga, espérant trouver dans cette ville plus de ressources pour son art.

Ses espérances ne furent pas tout à fait trompées, puisqu'il put, bientôt après son arrivée, se livrer à la composition d'un opéra comique, resté inachevé,

Le Figaro, 21 février 1861, p. 1-6.

et qu'il écrivait les deux premiers actes d'un grand opéra, *Rienzi*, auquel il dut plus tard ses premiers succès.

Toutes les compositions musicales de Wagner : opéras, symphonies ou sonates, n'avaient été jusqu'alors que des essais partiels. Pour la première fois il trouvait, dans *Rienzi*, un cadre assez vaste pour contenir quelques-unes de ses idées sur l'art.

L'œuvre une fois terminée, il s'agissait de la faire représenter ; tâche difficile en tous lieux, et à Paris plus que partout ailleurs ! C'est pourtant vers Paris que Wagner tourne ses regards, vers « Paris, où il espère trouver moyen de faire germer enfin le grain d'ambition que le ciel lui a mis au cœur ! »

Certes, il fallait que la conviction qu'il obtiendrait en France ce que sa propre patrie lui refusait : réputation, gloire, fortune, fût bien enracinée dans l'esprit de Wagner, pour qu'il tentât cette périlleuse démarche ! Déjà il avait eu un avant-goût des difficultés qu'il pourrait rencontrer en deçà du Rhin : il avait envoyé à M. Scribe le poème d'un opéra en cinq actes, tiré d'un roman de Henri Koenig, avec prière au célèbre librettiste de vouloir bien le lui arranger pour la scène française, et cette démarche était restée sans résultat.

N'importe ! qu'une ombre légère se mêle à l'éclat du tableau, Paris resplendit radieux dans son lumineux lointain et l'artiste ébloui, fasciné, ira comme quelques uns y briller, ou, comme des milliers d'autres, s'y éteindre dans l'indifférence.

Richard Wagner partit de Riga en 1839 pour se rendre à Paris, en passant par Londres. Outre l'espoir et le courage, bagage obligé de tout artiste, il emportait son *Rienzi*, sans compter une ample provision d'autres opéras.

La traversée ne fut pas heureuse. Le vaisseau qui emportait Wagner et sa fortune fut assailli par une tempête et jeté sur les côtes de la Norvège !

Était-ce un avant-coureur des orages plus terribles encore qui l'attendaient dans la vie où il allait se lancer ? L'artiste ne parut pas prendre ainsi la colère des flots ; il songea bien plutôt à la mettre à profit. Il n'eut pas besoin, comme Carl Vernet en pareille circonstance, de se faire attacher à un mât de navire, pour peindre la vague menaçante et la nue sillonnée par la foudre : il se cramponna à un cordage et attendit, observant, écoutant !... La tempête, qu'il a si dramatiquement introduite dans son opéra, le *Vaisseau-Fantôme* [*Der fliegende Holländer*], est un souvenir palpitant de ce rude baiser d'adieu de la Baltique à l'artiste.

Arrivé à Boulogne-sur-Mer, Wagner y fit la connaissance de Meyerbeer. L'auteur des *Huguenots* accueillit avec bonté le futur auteur du *Tannhäuser* et lui donna une lettre de recommandation pour M. Maurice Schlesinger, alors éditeur de musique et propriétaire de la *Gazette musicale*.

Wagner franchit enfin les murs de Paris. //3//

Que finit-il faire ? Comment a-t-il osé, sans ressources, affronter un pareil voyage, un pareil séjour ? Pourquoi ne pas rester plutôt dans quelque bonne petite ville allemande ?

A ceux qui lui adressent ces questions : « Je suis pauvre, répond l'artiste ; mais qu'importe ! j'ai du talent, on me l'a assuré du moins. Eh bien ! ce talent, pour le faire valoir, devais-je, par hasard, choisir la ville de Tunis ? »

Les uns sourient de pitié ; les autres raillent.

Wagner ne se découragea pas pour cela. Son premier soin fut, comme on dit vulgairement, de sonder le terrain. Or son terrain à lui, se trouvait situé rue Lepeletier ; il s'y rendit fréquemment.

« Les représentations du grand Opéra, écrit-il, par la perfection de l'exécution musicale ; par la beauté grandiose de la mise en scène, ne pouvaient manquer de produire sur moi une impression d'éblouissement et de m'enflammer. Mais l'opéra proprement dit était si loin de l'idéal que je m'étais formé ! »

Les besoins journaliers de la vie étouffent malheureusement la voix de l'idéal ! Richard Wagner, dont les ressources commençaient à s'épuiser, dut s'en apercevoir ! Pour vivre et arriver à se faire connaître, il fut obligé de prendre un chemin plus modeste que celui du grand Opéra.

Il pense alors aux *lieder* de Schubert et à la vogue dont ils jouissent en France, « ce genre est précisément un de ceux qui lui conviennent particulièrement. » Il fera entendre ses *lieder*, et « peut-être sera-t-il assez heureux pour captiver l'attention d'un directeur à ce point que celui-ci n'hésitera pas à lui confier la composition d'un opéra. »

Il commença pas [*sic*] composer la musique des *Deux grenadiers*, de Heine, — cet hommage involontaire de l'Allemagne rendu à la France guerrière par la bouche d'un poète de seize ans, — et arrangea l'accompagnement de manière à ce que la *Marseillaise* en formât la base. Disons, en passant, que Schumann avait eu la même inspiration.

Hélas ! l'espoir que le compositeur fendait sur ces modestes productions était lent à se réaliser ! Ses *lieder* trouvaient avec peine des éditeurs ; une ouverture qu'il avait écrite pour le *Faust* de Goethe fut exécutée sans succès ; et les directeurs de théâtre n'assiégeaient pas sa porte !

Voyant ainsi s'évanouir, un à un, tous ses rêves dorés, le malheureux artiste en fut bientôt réduit à arranger pour le violon et le cornet à pistons la musique des opéras nouveaux !!!

Cela se passait en 1839 et 1840.

L'auteur du *Tannhäuser* peut, à bon droit, reporter un regard de fierté sur ces pénibles années, où il a tant et si honorablement souffert et lutté !

Revenons à notre récit :

La lettre de recommandation de Meyerbeer à M. Schlesinger avait porté ses fruits. Ce dernier l'attacha à la rédaction de son journal.

Parmi les articles qu'y publia Wagner, nous avons remarqué : *Une visite à Beethoven*, et, sous le voile de l'anonyme, les *Tribulations d'un musicien étranger*.

Dans la fantaisie humoristique : *Une visite à Beethoven*, le plus réussi de ces travaux légers, Wagner donne quelques détails pleins d'intérêt sur l'illustre

compositeur « à la physionomie sombre et un peu dure ; à la taille élevée, que dessine une redingote bleue ; à l'abondante chevelure grise ébourillée, pourtant, chez lui, un vêtement négligé, retenu par une écharpe de laine rouge. » Il persifle avec la verve la plus railleuse ce travers proverbial des Anglais, qui les porte à considérer un homme célèbre comme un monument exposé à la curiosité publique. Rien n'est plus comique, en effet, que ce long fils d'Albion qui veut voir Beethoven !... admirer Beethoven !!... effleurer le vêtement de Beethoven !!!... et qui, grâce à la ténacité qui fait le fond du caractère anglais, finit par y arriver !

Ces travaux révélaient bien un homme d'esprit, un critique musical expérimenté ; mais le compositeur n'arrivait pas à fonder sa réputation.

Plus de deux ans s'étaient passés en tentatives infructueuses faites dans ce but, quand un rayon de soleil vint luire à Wagner. Nous voudrions pouvoir dire, à l'honneur de l'hospitalité française, que c'était le ciel parisien qui le lui envoyait ; mais ce fut l'Allemagne qui voulut donner à un de ses enfants le baptême de la gloire : *Rienzi* venait d'être reçu à Dresde.

Wagner n'eut plus dès lors qu'une pensée : retourner dans sa patrie pour y diriger les répétitions de cet opéra.

Pour réunir l'argent du voyage, il alla proposer à un éditeur quelques sonates pour le piano.

La réponse du marchand fut peu encourageante ; l'homme pratique démontra au jeune enthousiaste qu'il n'était qu'un fou avec ses sonates, et lui donna le conseil de chercher d'abord à se faire connaître par ses galops et des pots-pourris, « Je frémis d'indignation, dit Wagner, mais je me mis à composer des galops et des pots-pourris ! L'excès même du dépit et de la rage me devint propice, car je fis, dans cet état, plusieurs galops formidables, qui me valurent enfin quelques honoraires ! »

Cette modeste somme était encore insuffisante ; M. Schlesinger vint à l'aide de Wagner en lui donnant à arranger, pour le piano, la *Reine de Chypre*, d'Halévy. D'autre part, //4// Léon Pillet, alors directeur de l'Opéra, lui acheta, moyennant 500 fr., le poème de son *Vaisseau-Fantôme* [*Der fliegende Holländer*], ou, pour mieux dire, le sujet de cet ouvrage, qui, traité plus tard par Paul Fourcher, fut mis en musique par Dietsch et représenté à l'Opéra en 1842.

Les frais de route étaient assurés ; Wagner dit adieu à la grande ville, et se dirigea vers sa patrie, le cœur agité de mille sentiments divers. Il entrevoyait, il est vrai, la réalisation prochaine de ses rêves ; il venait de trouver ce qu'il avait longtemps et vainement cherché : une scène et des interprètes dignes de son œuvre ; mais quel serait le résultat de l'épreuve qu'il allait subir ?...

C'est sous l'empire de ces préoccupations que Wagner, après trois ans d'absence, revit la terre allemande !

Le succès de *Rienzi*, à Dresde, fut immense.

L'exécution avait été aussi parfaite que possible ; les décors et la mise en scène étaient d'une richesse inouïe dans les fastes du théâtre de la cour de Saxe.

Le Figaro, 21 février 1861, p. 1-6.

Avec *Rienzi*, Wagner venait de conquérir sa place à côté des plus grandes illustrations musicales de l'Allemagne, et chose rare, il s'était, du même coup, révélé comme poète : Le musicien avait écrit lui-même le libretto de son opéra.

Le temps des rudes épreuves était enfin passé pour Wagner ; l'éclatant succès de *Rienzi* lui laissait ouvertes à deux battants les portes du grand théâtre de Dresde. Le 2 janvier 1843, il y fit représenter son *Vaisseau-Fantôme* [*Der fliegende Holländer*], dont la réussite égala presque celle du *Rienzi*.

Le compositeur fut alors nommé chef d'orchestre à l'Opéra allemand de Dresde, et maître de chapelle de la cour—honneur dont il dut être fier, car ce poste était resté vacant depuis que Weber avait cessé de l'occuper.

C'est sur ces entrefaites que Wagner fut appelé à Berlin par l'intendance des théâtres royaux pour y faire représenter le *Vaisseau-Fantôme* [*Der fliegende Holländer*]. Sa renommée et la puissante protection de Meyerbeer lui valaient cette bonne fortune.

L'épreuve ne lui fut pas favorable. Froidement accueilli par le public et par la presse de Berlin, cet opéra n'eut que trois représentations : la première, dirigée par Meyerbeer lui-même, les deux suivantes par l'auteur.

Le *Vaisseau-Fantôme* [*Der fliegende Holländer*] se ressentit à Dresde de sa chute à Berlin, et finit même par tomber tout à fait.

Un pareil échec, auquel l'artiste était loin de s'attendre, l'affligea profondément, sans l'abattre toutefois. Il se remit courageusement au travail, et continue son *Tannhäuser*, qu'il avait commencé à Paris.

Ses compositions dramatiques n'absorbaient pas tout son temps. A l'occasion d'une fête chorale, donnée à Dresde, Wagner composa un oratorio : la *Cène des Apôtres* [*Das Libesmahl der Apostel*], qui produisit en effet grandiose.

Le roi de Saxe fit venir le compositeur dans sa tribune pour le complimenter.

A cette même époque, 1844, appartiennent une hymne et des marches funèbres pour le convoi de Weber, composées sur des motifs de l'immortel auteur du *Freyschütz* [*Der Freischütz*].

Ce double et incessant travail de poète et de musicien auquel se livrait Wagner ayant altéré sa santé, les médecins lui conseillèrent d'aller prendre les eaux en Bohême.

Il alla donc en Bohême et y prit les eaux ; il en revint avec les premières feuilles d'un nouvel opéra *Lohengrin*, et les dernières pages de son *Tannhäuser*, qu'il mit à l'étude dès son arrivée à Dresde.

La première représentation du *Tannhäuser* eut lieu le 21 octobre 1845.

Le succès fut prodigieux ; il dépassa tout ce qui s'était vu jusque-là en Allemagne. Les applaudissements et les rappels prirent de telles proportions, que jamais la réputation d'impassibilité et de froideur, dont jouissent à bon droit nos voisins d'outre-Rhin, ne courut un danger si réel.

Après la sortie du spectacle, tous les musiciens de l'orchestre et une députation des jeunes gens de la ville vinrent, sous les fenêtres de Wagner, lui donner une sérénade aux flambeaux.

Malgré ce succès vraiment exceptionnel et une mise en scène splendide, malgré même la sérénade aux flambeaux, une semaine entière s'écoula entre la première et la deuxième représentation. « Cette semaine eut pour moi le poids d'une vie entière ! » nous dit Wagner.

On avait exigé des changements et de nombreuses coupures ; l'auteur consentit à tout, et pourtant le *Tannhäuser* ne fut pas joué une troisième fois ! – Ajoutons vite, pour ne pas faire peser sur nous le reproche de dénigrement préventif, qu'à l'heure où nous écrivons ces lignes, cet opéra se joue partout en Allemagne, avec une vogue toujours plus grande, – et donnons la parole à M. Wagner :

« Je fus, dit-il, accablé de ce revers, et ne pus me dissimuler l'isolement dans lequel je me trouvais. Ce ne fut pas seulement la vanité blessée qui me frappa au cœur, mais l'anéantissement absolu de toutes mes illusions ! »

Cet anéantissement lui-même était heureusement une illusion, car nous voyons, bientôt après, le compositeur essayer de faire représenter son œuvre à Berlin.

De nouveaux désenchantements suivirent cette tentative. Le roi de Prusse ne voulut même pas accepter la dédicace //5// du *Tannhäuser* !

Quoi que Wagner en dise, il y a en lui une de ces natures fières et énergiques que rien n'abat, pour longtemps du moins. Il se remit à travailler avec ardeur à *Lohengrin*, qu'il termina vers la fin de 1847.

Cet ouvrage était à l'étude, dans les premiers jours de l'année 1848, quand la révolution éclata !

Nous n'avons à juger ici que le compositeur et le poète ; on nous permettra donc de passer sous silence la part active que Wagner prit à la révolution de Dresde.

Banni de sa patrie, à la suite d'événements politiques que tout le monde connaît, il se réfugia à Zurich.

En Suisse, comme partout, il travailla beaucoup.

Cependant les idées de Wagner commençaient à se répandre. Liszt s'enthousiasme bientôt pour les ouvrages du novateur musical. Le 28 août 1850, à l'occasion des fêtes pour l'inauguration de la statue de Herder, à Weimar, il fait représenter *Lohengrin* sur le théâtre dont il est chef d'orchestre et maître presque absolu. Gérard de Nerval assistait à cette représentation, dont il a rendu compte en termes élogieux dans ses *Souvenirs de Thuringe*.

En 1851, le célèbre pianiste, apôtre fanatique des idées de Wagner, lance un manifeste intitulé : *Lohengrin et Tannhäuser*. Wagner lui-même fait paraître en 1852 deux ouvrages : un volume intitulé *Trois poèmes d'opéra, avec des communications à mes amis, comme préface* [*Eine Mitteilung an meine Freunde*], et trois petits volumes ayant pour titre : *Opéra et Drame* [*Oper und Drama*].

C'est dans la préface du premier de ses ouvrages que se trouve, n'en déplaise à M. Wagner, la fameuse phrase :

« Je n'ai pas été compris ; ni le public ni les critiques n'ont eu l'intelligence de mes œuvres et de mon but. Hormis le petit nombre de mes amis, personne n'a sympathisé avec mon sentiment, et j'ai dû reconnaître, après plusieurs expériences, que *je n'ai rien à attendre de la génération actuelle*. C'EST POUR L'AVENIR QUE JÉ TRAVAILLE ! »

Dans son second ouvrage, Wagner expose ses théories sur l'art ; nous n'insisterons pas sur ces pages, qui referment, au dire de l'auteur lui-même, une théorie contestable, un labyrinthe de considérations esthétiques et de pures abstractions, qu'il ne peut relire aujourd'hui qu'avec une répugnance marquée.

En 1853, Wagner conçoit le plan de son poème des *Nibelungen*. Ce drame ne renferme rien moins qu'une tétralogie complète !!!...

En composant ainsi un ouvrage qu'il disait lui-même ne devoir jamais être représenté, Wagner semblait s'être interdit désormais toute relation d'artiste avec le public. Mais les choses prirent tout à coup une tournure inespérée : ses opéras se répandaient sur les principales scènes d'Allemagne avec un succès croissant.

Des amis actifs et dévoués tenaient le compositeur au courant de ce retour de la faveur publique. Sous cette impression, Wagner interrompit ses *Nibelungen* [*Der Ring des Nibelungen*] et se mit à la composition de *Tristan y Iseult* [*Tristan und Isolde*], qu'il acheva en 1857, et qui n'a pas encore été représenté.

Nous voici arrivé à une période plus connue de la vie de Wagner. Tout le monde sait qu'il vint à Paris, l'année dernière, faire entendre des fragments de ses opéras dans la salle des Italiens. Ces faits sont trop récents pour que nous ayons besoin d'en parler encore. Les journaux de cette époque apprécièrent diversement les résultats de cette tentative, qui fut le signal de la polémique ardente que nous avons rappelée au début de cet article.

Disons seulement que, à la suite de ces concerts, et sous l'influence d'un haut patronage, le *Tannhäuser* a été mis, il y a quelques mois, au répertoire de l'Opéra, où il va être représenté.

Nous avons raconté la vie de M. Richard Wagner, et sa pénible carrière d'artiste.

Tant de gens s'imaginent que l'auteur du *Tannhäuser* a surgi tout à coup au milieu de nous avec une partition sous le bras et son système musical de l'avenir, qu'il n'aura peut-être pas été inutile de montrer à quel prix les portes de l'Opéra de Paris se sont ouvertes devant le compositeur allemand !

Nous sommes maintenant plus à l'aise pour continuer notre examen de l'œuvre de M. Wagner et pour parler de ses théories.

Le carrière musicale du novateur comprend trois époques très distinctes : ses premiers essais et *Rienzi* ; le *Vaisseau-Fantôme* [*Der fliegende Holländer*], *Tannhäuser* et *Lohengrin* ; enfin les *Nibelungen* [*Der Ring des Nibelungen*] et *Tristan*.

Nous avons déjà caractérisé les premières compositions de Wagner, *Rienzi* ne marque encore, de l'aveu même de l'auteur, aucune phase essentielle dans le

développement de ses vues sur l'art. Les formes adoptées sont encore celles de l'opéra, quant à la coupe de tous les morceaux principaux.

Avec le *Vaisseau-Fantôme* [*Der fliegende Holländer*] s'ouvre ce que nous appellerons l'époque de transition. Wagner s'y établit pour la première fois dans le domaine légendaire ou mythique, qu'il n'a pas quitté depuis. Dans cet ouvrage, il s'éloigne déjà avec affectation des idées reçues.

Dans le *Tannhäuser*, qui est le point le plus brillant de //6// cette période, cet éloignement systématique des formes consacrées est encore plus sensible. La disposition elle-même du poème rend impossible le retour périodique d'idées principales dans la musique.

Dans *Lohengrin*, Wagner pousse l'application de ses principes assez loin pour que bon nombre de ses partisans se séparent de lui ; il y généralise un procédé employé déjà dans *Tannhäuser*, et qui consiste à caractériser chaque personnage principal de l'œuvre par une phrase musicale, répété toutes les fois que le personnage qu'elle symbolise entre en scène ou qu'on parle seulement de lui.

Nous approuvons presque sans réserve tout ce que le compositeur a écrit dans cette période.

Voulant combattre le système de M. Wagner, la critique s'est égarée, elle a lâché la proie pour l'ombre, en attaquant le *Vaisseau-Fantôme* [*Der fliegende Holländer*], *Tannhäuser* et *Lohengrin*. Ces trois ouvrages étaient achevés avant la publication des écrits théoriques du novateur. Il nous serait d'ailleurs facile de démontrer que la plupart des principes suivis par M. Wagner dans cette période étaient connus depuis un siècle. Qu'on relise seulement la préface de l'*Alceste*, de Gluck !...

On a dit que cette musique manquait de mélodie ; rien n'est moins exact, s'appliquant au *Vaisseau* [*Der fliegende Holländer*], à *Tannhäuser* et à *Lohengrin*. M. Berlioz, dont l'opinion fait autorité, a écrit à propos des concerts de Wagner aux Italiens : « Dans l'ouverture de *Lohengrin*, il n'y a pas de phrase proprement dite, il est vrai, mais les enchaînements harmoniques sont *mélodieux* et charmants ; c'est suave et *harmonieux* autant que grand, fort et retentissant. Pour moi, c'est un chef-d'œuvre. »

Dans le *Tannhäuser*, on entendra bientôt les strophes à Vénus, la chanson du berger, le chœur des pèlerins, la marche, la prière d'Elisabeth, l'étoile du soir et les strophes de Wolfram.

La troisième période comprend, avons-nous dit, les *Nibelungen* [*Der Ring des Nibelungen*] et *Tristan*.

Wagner a publié les quatre poèmes d'opéra de sa tétralogie des *Nibelungen*, se sont : *Reingold*, *la Walküre*, *Siegfried* et *la mort de Siegfried* [*Götterdämmerung*]. Trois de ces opéras sont terminés ; le quatrième est déjà fort avancé.

Nous ne savons pas quelle sera l'influence de la musique sur l'ensemble de ces poèmes ; mais nous avons remarqué que les rimes y sont remplacées par des allitérations ; or, nous laissons à penser ce que peut être la lecture de vingt actes, en vers allitérés, dans ce goût :

Winterstürme Wichen dem Wonnemond !

Quant aux exigences scéniques de cette œuvre, nous dirons simplement que la première scène se passe au fond du Rhin ; qu'on doit y voir des sirènes nageant autour des rochers ; et, qu'enfin, l'eau doit passer par-dessus la tête des acteurs !...

La représentation des *Nibelungen* [*Der Ring des Nibelungen*] remplira quatre soirées !!!

La spirituelle critique qu'en a fait M. Monselet dans le *Figaro* nous dispense de parler du libretto de *Tristan*. Nous avons eu en main la partition de cet ouvrage, que l'auteur déclare avoir été composé « d'après les lois les plus rigoureuses qui découlent de ses affirmations théoriques, » et nous en avons entendu un fragment aux Italiens.

« J'ai lu et relu cette page étrange, dit à cette occasion M. Berlioz, je l'ai écoutée avec l'attention la plus profonde et un vif désir d'en découvrir le sens. Eh bien ! il faut l'avouer, *je n'ai pas encore la moindre idée de ce que l'auteur a voulu faire.* »

Cette conclusion est aussi la nôtre. Rien n'est plus obscur et plus fatigant ! Ajoutons que, dans *Tristan*, grâce à l'absence totale de ce que nous appelons mélodie, dans le sens le plus large du mot, les intonations sont d'une difficulté si horrible, que nous défions M. Wagner de trouver, dans le monde entier, vingt chanteurs capables de lire son œuvre, et un seul artiste qui arrive à la chanter par cœur !

Il est vrai que *Tristan* est ce que M. Wagner appelle *la mélodie infinie*, LA FORME INFAILLIBLE DU SILENCE RETENTISSANT !

Une question en finissant. Comment, avec ses principes, le novateur a-t-il donc pu consentir à une traduction française de son *Tannhäuser* ? Il ne nous paraît impossible, avec une connaissance parfaite des idées de M. Wagner et de sa musique, d'arriver, au prix d'efforts inouïs, à traduire cette œuvre littéralement ; mais que sont devenus les principes dans une traduction en vers ? Les rimes n'ont-elles pas donné quelque entorse au système ? surtout dans les récitatifs, où chaque mot doit être mis sous sa note, et qui, d'après les théories de M. Wagner, ne pouvaient même pas être rimés en allemand ? Que sera-ce en français ?...

Les principes ! les principes ! Que diront les amis d'outre-Rhin qui ont inscrit sur leurs bannières : *Fiat principium, pereat mundus* ?

CHARLES DE LORBAC.

Le Figaro, 21 février 1861, p. 1-6.

Title of journal: Le Figaro
Date: 21 février 1861
Day of week: jeudi
Printed date correct? Yes
Inclusive page nos.: 1-6
Full title of article "Richard Wagner"
Signature: Charles de Lorbac
Author's full name: Charles de Lorbac
Pseudonym? No
Placement in text: Front-page feuilleton