

L'opéra de Wagner que vient de représenter le Grand-Théâtre de Lille fut composé en 1841, presque immédiatement après l'achèvement de *Rienzi*. Wagner était alors à Paris où il traînait une existence misérable, arrangeant pour l'éditeur Schlesinger des opéras de Donizetti, écrivant çà et là des articles pour la *Gazette musicale* de Fétis, manquant de tout, abreuvé de désillusions et de dégoûts. Certes, il devait regretter alors la résolution imprudente qui l'avait poussé à quitter Riga où il était chef d'orchestre, pour venir chercher au loin la renommée et la fortune. Le mirage séduisant qui l'avait fasciné en lui montrant son *Rienzi* représenté au Grand Opéra, entouré d'une splendeur de mise en scène qui l'avait alors ébloui, devait bientôt se dissiper et faire place à la triste et décourageante réalité que rencontrent tous les compositeurs à leurs débuts. Wagner, après avoir fait une douloureuse expérience de la vie d'artiste à Paris, fut bientôt pris du désir de retourner dans sa patrie, et il crut ne pouvoir mieux préparer sa rentrée en Allemagne qu'en écrivant un // 300 // ouvrage répondant, selon lui, aux sentiments et aux tendances de son peuple. Ce fut ainsi que la légende du *Hollandais errant*, qu'il avait appris à connaître durant son voyage, s'empara de son esprit et qu'il fut conduit à la réaliser théâtralement. Le travail de sa pensée fut donc l'inverse en quelque sorte des réflexions qui l'avaient poussé à composer *Rienzi*. Là c'était l'opéra et ses pompes, le mobile de son activité; ici, c'était l'impérieux besoin de se retremper à une source d'art vraiment vivifiante, en même temps qu'une aspiration vers un idéal poétique supérieur et plus personnel. Ce fut, sans doute, de cette disposition morale non moins que du progrès qui avait pu se faire en lui que Wagner tira ce qui, dans son *Hollandais errant*, nous captive et retient notre admiration; ce fut, on peut le dire, cet élan vers un art désintéressé et conforme à son vrai tempérament, qui décida de la valeur d'un poème si fort au-dessus de celui de *Rienzi*.

Car il faut bien le dire, ce qui dans l'ouvrage en question nous paraît caractéristique, ce qui nous fait le mieux prévoir le Wagner véritable, ce n'est pas la musique, c'est le texte sur lequel elle a été composée. Le *Vaisseau-Fantôme*, en effet, porte déjà l'empreinte, sinon dans la forme du drame, du moins dans le fond, d'un talent poétique dont les germes devaient par la suite fructifier si prodigieusement, et c'est surtout à ce point de vue que l'étude en est intéressante.

Dans la «Communication à mes amis» que Wagner écrivit au moment où se produisit en lui la crise d'où devait sortir l'orientation définitive de ses idées vers un art étranger dans sa forme et dans son essence à l'opéra traditionnel, l'auteur du *Vaisseau-Fantôme*, récapitulant son passé artistique pour justifier et expliquer la graduelle évolution de sa pensée, en est amené à parler du sujet du *Hollandais errant*. Notons tout d'abord un fait particulier qui a été depuis longtemps remarqué, // 301 // cette faculté spéciale à Wagner d'incarner en ses héros les idées qui le dominent au moment où il les conçoit et d'idéaliser par sa propre création les souffrances et les efforts de son existence personnelle. Le *Hollandais errant*, tel qu'il se présenta à la pensée de Wagner, dut lui sembler une sorte de transfiguration de sa propre destinée, et c'est sans doute cette ressemblance qui acheva de l'emporter vers ce sujet irrésistiblement. On

pourrait faire des réflexions analogues à propos des ouvrages qui suivirent cet opéra jusqu'à *Parsifal* inclusivement, bien qu'ultérieurement cette tendance se complique, symbolisant en des personnages différents des états d'âme absolument opposés; mais nous ne voulons pas insister sur ce point, il nous suffit de l'indiquer, ou plutôt de le rappeler, laissant à d'autres le soin de démêler s'il est préférable que l'artiste transparaisse en son œuvre ou s'il vaut mieux qu'il en soit totalement absent. Nous estimons d'ailleurs qu'en ce qui concerne Wagner cette disposition d'esprit ne joue un rôle qu'au moment où il délibère sur le choix de tel ou tel motif dramatique. Dans l'exécution il reste toujours vraiment homme de théâtre, c'est-à-dire qu'il demeure au-dessus de sa création. La disposition intime dont nous parlons ne fait donc que mettre en jeu certaines concordances secrètes indispensables à l'artiste pour donner à son œuvre un sens supérieur, et si nous découvrons que Wagner cherche en lui-même un point d'appui à ses conceptions, cette découverte n'implique point quelque grossière divinisation de son existence matérielle, mais seulement celle, légitime et même indispensable, de sa vie intellectuelle et morale. C'est en ce sens qu'il est permis de dire que tous les drames de Wagner sont vécus au plus haut sens du mot, car tous résultent d'une phase de son existence intérieure et s'échelonnent de manière à exprimer magnifiquement l'histoire de son âme. // 302 //

Le seul fait d'avoir choisi un sujet comme celui du *Hollandais errant* faisait faire à Wagner un grand pas en avant; dégagée des conventions de l'opéra historique, cette légende lui ouvrit les yeux sur la voie qu'il devait suivre. On peut dire que l'opéra sur des motifs de légendes existait dès avant que Wagner songeât à écrire son *Hollandais errant*, puisque l'Allemagne avait déjà le *Freischütz*, *Euryanthe* et *Obéron*; néanmoins l'idée de systématiser et de justifier le choix de ce genre de sujets appartient en propre à Wagner, bien qu'il soit vraisemblable qu'il n'ait pris qu'assez tard conscience de leur connexion profonde avec l'esprit du drame musical tel qu'il le conçut par la suite. Cependant le mouvement instinctif qui l'entraînait sur ce terrain ne le trompait pas. Il l'a reconnu plus tard lorsque, parlant de l'ouvrage qui nous occupe, il disait: «...Tel fut le premier *sujet légendaire* qui pénétra profondément dans mon cœur, et pressa l'artiste qui était en moi de lui donner la forme claire et précise d'une œuvre d'art. De ce moment date une carrière de poète; dès lors je cessai de composer des textes d'opéra¹.»

On sait quelle est la donnée de cette légende du marin maudit: condamné à naviguer éternellement pour avoir blasphémé, rien ne peut le sauver que l'amour d'une femme dont l'entier et absolu dévouement rachètera la malédiction qui pèse sur lui. Ce dernier trait n'est pas dans la légende populaire; il a été suggéré à Wagner par la lecture d'un poème de Henri Heine. Voyons maintenant comment l'auteur du *Vaisseau-Fantôme* a établi le développement de son drame et examinons la signification qu'il lui attribuait.

¹ Une «Communication à mes amis», voir Richard Wagner: *Musiciens, Poètes et Philosophes*, traduction par C. BENOIT. Charpentier, éditeur.

Dans ce sombre et douloureux personnage du Hollandais, Wagner reconnaissait le symbole, transmis et //303 // métamorphosé depuis les âges antiques, de la souffrance humaine aspirant à la quiétude après ses longues pérégrinations sur la mer orageuse de la vie. L'antiquité avait caractérisé, par le mythe d'Ulysse, cette soif de paix et de bonheur tranquille; le moyen âge l'avait incarnée dans la lamentable figure d'Ahasvérus, le Juif errant; enfin la légende du marin maudit, née sans doute à l'époque des grands voyages de découvertes qui ouvrent les âges modernes, confond en elle les traits principaux des deux légendes qui l'ont précédée. «En punition de son audace, le navigateur hollandais est condamné par le diable (symbole évident, ici, de l'élément des tempêtes et des déluges) à voguer sur la mer, sans relâche, éternellement. Tout à fait comme Ahasvérus, il aspire à la mort comme au terme de ses souffrances; cette délivrance, encore interdite au Juif errant, le Hollandais, lui, peut l'obtenir, par l'entremise d'une femme qui se sacrifie par amour pour lui; aussi le désir de la mort le pousse-t-il à chercher cette femme. Mais cette femme n'est plus la Pénélope d'Ulysse, l'épouse attentive aux soins du foyer natal; elle est la femme par excellence, la femme encore absente, mais désirée et pressentie, la femme infiniment femme et, pour tout dire en un seul mot, la *Femme de l'avenir*².»

Ainsi c'est une idée de rédemption qui forme le fond de ce drame, et à ce point de vue on peut dire que l'idéal de Wagner était atteint du premier coup dans le *Vaisseau-Fantôme*, si l'on veut bien se rappeler que cette idée de *rachat* par l'amour, par la pureté ou par la fidélité, se retrouve dans presque tous ses ouvrages. Un ancien admirateur fanatique de Wagner, devenu son détracteur passionné, lui adresse à ce sujet de mordantes critiques: «L'opéra de Wagner, dit Nietz- // 304 // -sche³ [Nietzsche], c'est l'opéra de la Rédemption. Il y a toujours chez lui quelqu'un qui a besoin d'être sauvé: un petit homme ou une demoiselle, —c'est son problème. —Avec quelle richesse il multiplie ce «leit motiv»! Quelles échappées précieuses et profondes! Qui nous apprendrait, à défaut de Wagner, que l'innocence est très propre à sauver un pécheur digne d'intérêt? (C'est le cas du *Tannhauser*.) Ou même que le Juif errant trouvera le salut, *s'établira*, s'il se marie? (C'est le cas du *Vaisseau-Fantôme*.) Ou qu'une vieille femme pervertie préfère être sauvée par de chastes jeunes gens? (C'est le cas de *Kundry-Parsifal*.) Ou qu'une belle jeune fille aime surtout à se voir sauvée par un chevalier qui est wagnérien? (C'est le cas des *Maîtres chanteurs*.) Ou que des femmes mariées elles-mêmes aiment à se voir sauvées par un chevalier? (C'est le cas d'*Yseult*.) Ou que le «vieux Dieu», après s'être moralement compromis à tous les points de vue, est à la fin sauvé par un libre penseur ennemi de la morale? (C'est le cas de *l'Anneau*)...»

On pourrait épiloguer de la sorte des heures entières. Mais quelque esprit que l'on déploie en ce genre d'exercice, quelque justification philosophique que l'on puisse apporter (comme c'est le cas pour Nietzsche) à l'appui d'une critique aussi acerbe des tendances de Wagner,

² Ouvrage cité, p. 258.

³ *Le cas Wagner, un problème musical*, traduit par D. Halévy et R. Dreyfus. Schulz, éditeur.

on ne saurait nier au moins que le fait, pour un artiste, de témoigner, au début de sa carrière, des dispositions esthétiques et morales dont il devait plus tard formuler avec plus de force encore la persistance en lui ne soit, pour ceux qui étudient à travers son œuvre le développement de son génie, un détail typique.

Les plus belles pages de la partition du *Vaisseau-Fantôme* sont celles que les concerts ont déjà popula- // 305 // -risées [popularisées]. La magnifique ouverture de cet opéra nous semble être à peu près au restant de l'œuvre ce que la troisième ouverture de *Leonore* est au *Fidelio* de Beethoven. Elle écrase de sa splendeur ce qui la suit et présente un raccourci du drame si frappant, si coloré, si définitif, que l'auteur dans la composition musicale de son poème n'a pu parvenir à la surpasser. Cette superbe introduction résume supérieurement le drame tout entier, aussi bien dans ce qu'il contient de plus expressivement poétique que dans la couleur caractéristique qui y est répandue. La musique des scènes qui la suivent n'en est qu'une adaptation plus ou moins habile et heureuse, et comme affaiblie. On sait que Wagner composa son *Vaisseau-Fantôme* en six semaines; en maint endroit on sent la hâte et l'improvisation. Les formules surannées, les strettes italiennes, les tournures banales ne manquent pas, et d'autant plus désagréable est leur présence que, souvent, par une modulation inattendue, un accent rythmique ou harmonique profond, une phrase d'un sentiment personnel, le véritable Wagner se décèle. Mais combien rarement encore! L'inspiration générale de cette partition relève de Weber, mais d'un Weber italianisé. A part l'air du Hollandais, la ballade de Senta et l'ouverture, qui sont des morceaux d'opéra de premier ordre, on peut dire que la musique du *Vaisseau-Fantôme* est à celle de *Tannhauser* ce que le poème du *Vaisseau-Fantôme* est à celui de *Rienzi*.

Dans le premier acte, nous trouvons tout d'abord un chœur de matelots dont l'élément rythmique, très frappant, est déjà entendu dans l'ouverture; la petite chanson du pilote est également d'une couleur très caractérisée. D'ailleurs, il est à remarquer que dans cette partition, ce sont les épisodes qui ont le mieux inspiré Wagner. Chœur de matelots, chœur de fileuses sont incontestablement mieux venus que les morceaux // 306 // d'expression, à part, bien entendu, ceux que nous avons signalés; l'air du Hollandais est d'une énergie de déclamation et d'une vérité d'accent admirables. C'est le langage même du désespoir. Mais son duo avec Daland n'est que d'un Donizetti supérieur.

Dans le deuxième acte le chœur des fileuses et la ballade de Senta demeurent musicalement les morceaux les plus achevés. Le duo d'Erick et de Senta, malgré ses formules vieilles et ses vulgarités, n'en est pas moins d'un effet très saisissant. Ici comme dans le duo du Hollandais et de Senta, le drame emporte la musique. Mais l'air de Daland et le trio final!...

Il n'y a que deux scènes dans le troisième acte, et encore la première est-elle épisodique. C'est une scène chorale pleine de caractère et d'animation, très développée et très intéressante. L'opposition des deux équipages de Daland et du Hollandais donne lieu à des contrastes musicaux tout à fait heureux. La dernière scène renferme des beautés

dramatiques supérieures. Le cri de détresse du Hollandais quand il se croit trahi le désespoir d'Erick et sa lutte pour ramener Senta, le sublime transport de dévouement de celle-ci jusqu'au moment où elle se précipite dans les flots pour arracher le maudit à sa perdition, la transfiguration des deux amants pendant que s'abîme le navire aux voiles sanglantes, tout cela est d'un génie dramatique puissant et produit une impression très forte. Mais c'est surtout au poème que cette impression est due, cela est indéniable; quoique la musique à ce moment soit d'une rapidité et d'une énergie d'accent qui font passer sur sa qualité intrinsèque, il n'en est pas moins vrai qu'elle n'entre dans le résultat d'ensemble que pour une part secondaire.

Il va sans dire qu'au théâtre de Lille, le *Vaisseau-Fantôme* n'a pu être rendu d'une manière parfaite. Néanmoins l'effort vaut la peine d'être encouragé, et // 307 // l'on doit des remerciements au directeur, M. O. Petit, qui a tenté cet essai de décentralisation. Les interprètes ont fait de leur mieux, et M. Cobalet dans le rôle du Hollandais, M. Dulin dans celui de Daland, MM. Soubeyran et Vassot dans ceux d'Erick et du Pilote, de même que Mlle Tylda et Mlle Zévort (Senta et Marie), ont droit à des éloges. Les chœurs, sans être brillants, ceux des femmes surtout, ont fait de leur mieux, et l'orchestre s'est donné du mal, ce qui n'est pas à dire qu'il ait été excellent, mais enfin!...gardons nos sévérités pour le jour où l'on représentera le *Vaisseau-Fantôme* à Paris.

Nous avons parlé naguère de la seconde symphonie de Johannès Brahms. M. Lamoureux vient de faire entendre la troisième (en *fa* majeur). C'est une œuvre d'une large composition et dont l'étude est d'un vif intérêt. Nous en avons surtout aimé le mouvement lent, d'une grande élévation de pensée et d'un développement musical digne d'un grand maître. Le finale contient également de belles choses, mais dans l'ensemble, surtout dans le premier morceau et dans le scherzo, cette œuvre nous a semblé assez languissante. L'influence de Schumann s'y fait sentir en maint endroit, et l'instrumentation témoigne du parfait mépris de l'auteur pour toute espèce de sonorité séduisante. Nous savons bien qu'on a tellement abusé du coloris instrumental qu'une réaction devait se produire à un moment ou à un autre dans le sens contraire. Pourtant il s'agirait de ne point aller trop loin dans cette réaction et de ne pas tomber dans l'excès opposé. La symphonie de Beethoven nous offre le plus admirable modèle de ce que doit être l'instrumentation équilibrée; elle n'est jamais recherchée sans but, au point de vue de l'alliance des instruments; elle procède par larges oppositions, par groupements délicats, ou par larges // 308 // coulées sonores, mais demeure toujours claire et énergique. L'orchestration de Brahms dérive en droite ligne de celle, diffuse et sourde, de Schumann; cela tient-il à la nature de ses idées, à la volonté de faire ainsi? Le résultat n'en est pas moins monotone, et une instrumentation plus claire des idées de cette symphonie ne pourrait qu'en rendre l'expression plus facilement saisissable en la simplifiant.

Nous ne voudrions pas terminer sans dire un mot de la très intéressante publication que vient d'entreprendre M. Charles Bordes, maître de chapelle de Saint-Gervais: après avoir fait connaître, par les belles exécutions dont nous avons parlé l'an dernier, les grands maîtres religieux des quinzième, seizième et dix-septième siècles, M. Bordes a voulu populariser davantage encore ces grandes œuvres en publiant, par livraisons mensuelles, le répertoire de sa maîtrise, qui formera de la sorte une anthologie complète de l'art musical religieux des grandes époques italiennes et flamandes. La première livraison, que nous avons sous les yeux, contient en partition, avec réduction au piano ou à l'orgue, d'admirables motets de Vittoria [Victoria], de Palestrina et de Clemens non Papa, plus la messe brève de Palestrina, un chef-d'œuvre de style et d'expression. On ne peut que recommander la lecture de ce recueil à tous ceux qu'intéresse le grand art. Ils y trouveront un choix, fait avec un goût sûr, de pièces disséminées en des collections difficiles à se procurer.

LA REVUE HEBDOMADAIRE, 11 mars 1893, pp. 299-308.

Journal Title: LA REVUE HEBDOMADAIRE

Journal Subtitle: Romans – Histoire – Voyages

Day of Week: Saturday

Calendar Date: 11 MARS 1893

Printed Date Correct: Yes

Volume Number: TOME X

Year: 2^e ANNÉE

Pagination: 299 à 308

Issue: Livraison du 11 mars 1893

Title of Article: CHRONIQUE MUSICALE

Subtitle of Article: GRAND-THÉÂTRE DE LILLE: *LE VAISSEAU-FANTÔME*. — CONCERTS LAMOUREUX: *LA TROISIÈME SYMPHONIE DE J. BRAHMS*. — BIBLIOGRAPHIE MUSICALE: *ANTHOLOGIE DES MAÎTRES RELIGIEUX DE XV, XVI, XVII SIÈCLES*, PUBLIÉE PAR CH. BORDES.

Signature: Paul Dukas

Layout: Internal main text