

Richard Wagner écrivait dernièrement à un de ses amis: « Je viens de relire la partition de *Rienzi*. Tout n'est pas à *tuer* dans cette œuvre de ma jeunesse. » Malgré l'expression germanique dont il s'est servi, Richard Wagner a parfaitement rendu sa pensée, et ce serait injuste que de se montrer plus sévère que lui. Le public avait été prévenu, avant la première représentation de *Rienzi*, qu'il ne devait pas considérer cet ouvrage comme l'expression caractéristique de la personnalité du compositeur et de son système; il ne s'est donc point montré trop surpris d'y rencontrer des formules surannées, des airs de bravoure, et des cavatines rappelant le style et la facture des maîtres italiens. D'ailleurs, ces cavatines, ces airs de bravoure et ces formules surannées ne lui déplaisent point; son oreille y est depuis longtemps habituée; partout où il les rencontre, il leur fait bon accueil et les salue comme de vieilles connaissances. Mais, pour Richard Wagner, c'est précisément là ce qui est à *tuer*, c'est là ce que l'auteur des *Maîtres chanteurs* [*Die Meistersinger von Nürnberg*] et des *Nibelungen* [*Der Ring des Nibelungen*] considère avec raison comme choses malsaines dans une œuvre dramatique, c'est ce qu'il réproouve absolument et voudrait peut-être bien désavouer aujourd'hui. A l'époque où Richard Wagner écrivit *Rienzi*, Meyerbeer avait déjà établi, et l'on sait avec quel succès, une fusion entre l'élément germanique et l'élément italien; l'exemple du maître séduisit d'autant plus facilement le jeune compositeur, que celui-ci destinait son œuvre à notre première scène lyrique, pensée ambitieuse s'il en fût! Wagner, ayant foi en son talent, s'imaginait que cela devait suffire à lui aplanir des difficultés qu'il ignorait alors et dont il ne devait pas tarder à se rendre compte. Au bout de trois ans de séjour à Paris il perdit sa dernière illusion dans une dernière épreuve. M. Léon Pillet, directeur de l'Opéra, lui acheta quelques centaines de francs le poème du *Hollandais volant* [*Der fliegende Holländer*] et en fit hommage à M. Dietsch. J'ai raconté déjà, d'après Wagner lui-même, cet incident de sa vie, ainsi que les déboires et les humiliations de toute sorte qu'eut à subir l'amour-propre du musicien. Mais du moins une compensation l'attendait à Dresde, où *Rienzi* fut représenté avec un brillant succès, et Wagner, de retour dans son pays, put oublier, au milieu de sa nouvelle fortune, qu'il laissait à Paris un arrangement pour piano et chant des partitions de *la Reine de Chypre* et de *la Favorite*, arrangement qui existe encore et auquel il a attaché son nom. Les temps sont bien changés, les usages aussi, et on ne verrait pas aujourd'hui un compositeur étranger obligé, pour vivre, de se résigner à faire une pareille besogne. C'est aux prix de Rome qu'elle est exclusivement réservée.

Si l'exemple de Meyerbeer et les fiers accents de la muse de Spontini exercèrent quelque influence sur le style de Richard Wagner à son début, l'auteur de *Rienzi* ne trahit pas moins la profonde impression qu'avaient laissée dans son esprit les œuvres de Weber. Cette impression (il n'hésite pas à le reconnaître) le poursuivit longtemps, et ce n'est guère que dans ses derniers ouvrages qu'il s'en est presque complètement dégagé. Dans *Rienzi* comme dans *Lohengrin*, le souffle héroïque et chevaleresque d'*Euryanthe* se fait particulièrement sentir. Mais, hâtons-nous de le dire, malgré ces souvenirs et malgré ces emprunts mal déguisés faits aux productions les plus vulgaires de l'école italienne, on voit bien qu'on est en présence d'une individualité puissante, vigoureuse et originale; on sent, dans les parties mêmes les plus faibles de l'œuvre, la main exercée et hardie d'un compositeur appelé à devenir, lui aussi, un grand maître.

Les critiques souvent très passionnées qu'a soulevées en France le système de Richard Wagner n'ont pas porté seulement sur ceux de ses ouvrages qui sont conçus d'après les bases de ce système; au lieu de suivre le

compositeur dans sa progression ascendante, quitte à se séparer de lui au moment où il entre dans une phase trop nuageuse ou trop abstraite, on a voulu voir, même dans ses premières partitions, l'application de théories développées par lui dans des écrits qui ne parurent que quelques années plus tard. Ajoutez à cela que ceux qui combattent avec le plus d'acharnement le système de Richard Wagner n'ont guère entendu que le *Tannhauser* [*Tannhäuser*] (encore l'ont-ils bien entendu?) et des fragmens détachés du *Vaisseau-fantôme* [*Der fliegende Holländer*] et de *Lohengrin*; de sorte qu'il est bien permis de dire que jusqu'à présent, en France, les détracteurs du maître ont puisé leurs argumens bien plus dans ses écrits que dans ses compositions. En effet, voici un opéra en tout conforme aux traditions acceptées-, et qui, avant d'être connu à Paris, n'avait cependant pas échappé à l'anathème lancé contre les doctrines subversives du musicien allemand, à l'hostilité habilement entretenue contre l'ensemble de son œuvre. De sorte que le public, bien qu'on l'eût charitablement averti peu de temps avant la première représentation de *Rienzi*, qu'il n'y avait rien dans cet ouvrage qui put blesser ses instincts, ses goûts, ses préjugés, ni troubler ses convictions en matière d'art musical, ne s'attendait pas moins à y rencontrer, à côté des cavatines italiennes particulièrement signalées à son attention, quelques unes de ces longues mélopées, quelques uns de ces récits dramatiques qui lui semblent interminables, et pour lesquels il éprouve apparemment une répulsion invincible.

Calmons l'impatience du lecteur et donnons-lui une courte analyse du poème de *Rienzi*, dont les principaux épisodes ont été fournis à Richard Wagner par le roman de sir Edward Bulwer Lytton. Voulant faire de *Rienzi* le héros d'un drame lyrique, le poète-musicien ne pouvait guère rester fidèle à la vérité de l'histoire; mais peut-être aurait-il dû s'apercevoir du défaut d'intérêt qu'il est si aisé de remarquer dans le roman anglais (j'en appelle à ceux qui l'ont lu), et y suppléer par quelques efforts d'imagination. De cette façon, nous eussions eu bien certainement un meilleur livret, plus fertile en incidens dramatiques, plus intelligible et plus varié. *Rienzi* est donc bien loin du *Tannhauser* [*Tannhäuser*], du *Hollandais volant* et de *Lohengrin*. C'est un poème presque sans amour, la passion d'Adriano pour Irène étant peu développée, et l'amour de la patrie n'éveillant que bien imparfaitement ces douces et brûlantes émotions que la majeure partie du public a l'habitude d'aller chercher au théâtre. Avant d'être chanté par Wagner, Cola di Renzo ou di *Rienzi* avait été chanté par Pétrarque, dont nous trouvons l'épître louangeuse dans une édition peu connue de la vie du célèbre tribun, écrite en langue vulgaire romaine par Tomaso Fiortificca, *scribasonato*, et qui porte la date de 1624:

*Sopra'l monte Tarpeo, canzon, vedrai,
Uncavalier ch'Italia tutta honora;
Pensoso più d'altrui che di se stesso...*

Notons pour mémoire la tragédie de *Rienzi* que Gustave Drouineau fit représenter en 1826 sur le théâtre de l'Odéon, une œuvre que l'on dit très remarquable et qui est antérieure d'une dizaine d'années au roman de Bulwer Lytton.

La toile se lève enfin, après une ouverture dans laquelle sont habilement agencés les principaux motifs de l'ouvrage, brillante préface que M. Pasdeloup avait déjà fait applaudir, sans trop d'opposition, aux habitués de ses concerts du dimanche.

Des nobles du parti d'Orsino [Orsini] ont pénétré la nuit dans la maison de Rienzi et enlevé sa sœur Irène. Adrien Colonna, suivi de quelques partisans, arrive à temps pour délivrer la jeune fille des mains de ses ravisseurs. Le combat s'engage, et ni l'intervention du peuple, ni les pacifiques exhortations du légat Raimondo ne peuvent arrêter la fureur des combattants. Alors paraît Rienzi. A sa voix, la foule s'écarte avec respect; les nobles eux-mêmes remettent l'épée au fourreau et s'éloignent, mais après s'être promis, pour vider leur querelle, de se retrouver le lendemain aux portes de la ville. C'est là que Rienzi ira les rejoindre, aux premières lueurs du jour, à la tête des bourgeois et des hommes du peuple qui lui ont décerné le titre de tribun romain.

Rienzi, gloire à toi!
Gloire au tribun du peuple-roi!

Au second acte, la paix est faite, et de jeunes messagers vêtus à l'antique et tenant à la main un bâton d'argent viennent en confirmer l'heureuse nouvelle. Les chefs des deux factions ennemies que le danger de la lutte a réconciliées, Orsino [Orsini] et Colonna, apportent eux-mêmes à Rienzi des assurances de fidélité et de dévouement; mais à peine se sont-ils humiliés devant le tribun, leur fierté se redresse, leur haine se réveille, et ils conspirent entre eux la mort de Rienzi.

C'est Colonna qui le frappera de son poignard au milieu de la fête pour laquelle s'illuminent déjà les galeries du Capitole. Adriano reproche vainement aux conjurés la lâcheté d'un pareil attentat; en vain le fils se traîne aux genoux de son père, le sort en est jeté: Rienzi doit mourir. Mais l'amour d'Adriano pour Irène sauvera les jours du tribun, lequel a pris d'ailleurs la // 2 // précaution de revêtir une cuirasse sous son pourpoint.

Le poignard de Colonna a glissé sur l'acier; Rienzi rassure le peuple; les gardes entourent les conjurés et les emmènent dans la salle du fond où l'arrêt qui les condamne va être exécuté. Adriano implore en faveur de son père la clémence de Rienzi; un chant lugubre, le chant du *Miserere*, s'entend dans la coulisse; Rienzi reste inflexible, mais Irène prie à son tour, et le tribun pardonne, malgré les clameurs de vengeance poussées par les bourgeois et par le peuple.

Le troisième acte, c'est la bataille au bord du Tibre, car les nobles auxquels Rienzi vient de faire grâce ont de nouveau violé leur serment. Au milieu des chants de victoire, on entend les accens d'une marche funèbre, et, porté sur une civière, le corps de Colonna travers la scène accompagné par les cris de désespoir d'Adriano, qui jure de punir le tribun.

Les destins sont changeans; au troisième acte

En Rienzi l'on n'a plus foi!

Le Pape a lancé contre lui une bulle d'excommunication, et les bourgeois, excités par Adriano, n'attendent qu'un signal pour briser leur idole. A la tête d'un brillant cortège Rienzi s'avance vers l'église de Saint-Jean-de-Latran; les moines et le légat se retirent à son approche et ferment les portes du saint lieu où retentit bientôt le chant de malédiction:

Væ! vœ tibi, maledicto!

Le tribun, abandonné par le peuple et trahi par l'Eglise, reste plongé dans une stupeur profonde. Revenu à lui, il voit Irène à ses côtés et la serre tendrement sur son cœur. La toile tombe.

Au commencement du cinquième acte, Rienzi, dont la mauvaise fortune n'a point abattu le courage, adresse au ciel cette touchante prière:

Dieu de lumière, en ton appui j'ai foi,
Car tout pouvoir terrestre vient de toi.
Viens dissiper la nuit profonde
Qui règne encor sur la cité,
Surgis, soleil, et sur le monde
Fais resplendir la liberté!

Puis, entraîné par l'espoir de réveiller encore le sentiment de l'indépendance chez ce peuple romain prêt à retomber sous la domination de ses oppresseurs, il court vers le Capitole dont il gravit les degrés à la lueur des torches qui promènent déjà l'incendie autour de l'édifice; à ses exhortations, la foule répond par des cris de mort, on lui jette des pierres, et bientôt le palais qui s'écroule engloutit au milieu de ses débris fumans le dernier tribun de Rome. Irène et Adriano, étroitement enlacés, échangent un baiser suprême et périssent avec lui. Ainsi finit ce drame pour lequel M. Padeloup a dépensé plus d'argent qu'il ne s'en dépense en toute une année au théâtre de l'Opéra-Comique.

La partition a dû subir quelques coupures nécessaires, indispensables, si l'on veut, mais qui n'en sont pas moins nuisibles à l'intelligence du sujet. Le rôle d'Adriano a été particulièrement écourté, et ce rôle étant ce qu'on appelle, en langage de théâtre, un *travesti*, le jeune Colonna ne nous a intéressé que très faiblement à son amour pour la sœur de Rienzi.

Lorsque je fus présenté à l'auteur de *Guillaume Tell*, du *Barbier de Séville* [*Il Barbiere di Siviglia*] et d'une très grande quantité d'ouvrages qui ne valent pas ces deux-là, l'illustre maître me dit: « Monsieur, je suis charmé d'avoir l'honneur de faire votre connaissance. » A quoi je répondis: « Cher maître, tout l'honneur est pour moi. » Cela m'est revenu à l'esprit en lisant les deux télégrammes échangés entre M. Richard Wagner et M. Padeloup après la première représentation de *Rienzi*. « Votre partition vient d'obtenir un très grand succès. – Mon cher ami, je vous en laisse tout le mérite. » Cet excès de modestie du côté de M. Richard Wagner a été très remarqué. Pourtant, sans vouloir amoindrir le mérite de M. Padeloup, n'avons-nous pas quelque raison de croire que la nouvelle du succès de *Rienzi* n'a pas été tout à fait indifférente au célèbre compositeur et qu'il est bien aussi pour quelque chose dans ce très légitime succès? – Il l'a dit lui-même: « Tout n'est pas à tuer dans cette œuvre de ma jeunesse », et nous nous empressons d'ajouter que les pages dignes de survivre à celles que le maître condamne et que nous ne prétendons nullement arracher au trépas sont de la plus grande beauté. L'auteur du *Tannhäuser* [*Tannhäuser*] et de *Lohengrin* s'y montre déjà en pleine possession de sa puissance dramatique, de son habileté à traiter les grands ensembles et à combiner les différentes sonorités de l'orchestre. Comme il n'était guère possible, à propos de *Rienzi*, de parler du défaut de *carrure* de la phrase mélodique et de reprocher à Richard Wagner d'avoir répudié pour la coupe de ses morceaux toutes les formes acceptées, on a vertement critiqué le luxe de son instrumentation. Beaucoup trop de bruit, a-t-on dit. Il ne faut pas confondre le bruit avec l'excès de sonorité. Ce qui est du bruit, c'est cet éternel final que vous rencontrez dans

la plupart des opéras italiens, cette longue suite d'accords de tonique et de dominante, accompagnés par tous les instrumens à percussion de l'orchestre.

Wagner, comme Weber, sait intéresser l'oreille, sans sortir de la tonalité, et dans les *tutti* les plus énergiques, il n'emploie, toujours comme Weber, ni les cymbales ni la grosse caisse. A-t-il, dans *Rienzi*, un peu trop abusé des fanfares de cuivre? a-t-il donné aux trombones un rôle un peu trop important? Je le veux bien; mais cet inconvénient disparaîtrait ou passerait inaperçu dans une salle plus vaste que celle du Théâtre-lyrique, dans la salle de l'Opéra, par exemple, où Wagner, en écrivant sa partition de *Rienzi* s'imaginait quelle serait exécutée; non, ce n'est pas là le côté vulnérable de l'œuvre; je l'ai déjà signalé, et il me paraît inutile d'y revenir. Mais quelle grâce, quelle fraîcheur, et quelle pureté mélodique dans cet adorable chœur des messagers de paix, dans le solo du *soprano*, dans le chant de *Rienzi* que les basses et les ténors accompagnent! Il est bien possible que cela soit inspiré de Weber; mais Weber eût assurément signé cette poétique inspiration. Richard Wagner excelle à faire mouvoir les masses, et, comme il peut mettre une science solidement acquise au service de son génie dramatique, il sait donner un caractère particulier à chacune des parties qui concourent à l'effet de l'ensemble. Cela frappe les musiciens; le public ne s'en aperçoit guère et se contente de dire: Trop de bruit! Je signalerai cependant à son attention et à ses applaudissemens la belle progression harmonique du chœur: *Salut, ô jour vermeil!* la chaleur, le mouvement et l'éclat du final du premier acte; le bel *adagio*: *Que la clémence sainte pénètre dans vos cœurs*, à l'acte suivant, et l'entraînante péroraison dans laquelle reparaît le thème *allegro* de l'ouverture.

Au troisième acte, citons *l'appel aux armes*, la marche qui nous a fait songer à celle d'*Olympie* (*Olympie* est un opéra de Spontini, qu'on a peu joué et qu'on a tort de ne plus jouer), l'hymne guerrier: *Sancto spirito cavaliere!* et surtout la magnifique prière des femmes pendant la bataille. C'est aussi une scène émouvante et largement traitée, que la scène de la malédiction. Quant à la prière de *Rienzi*, au commencement du cinquième acte, il faut la louer comme une des plus belles inspirations de Richard Wagner (ce farouche ennemi de la mélodie), depuis le premier accord de l'orchestre jusqu'à cette pédale finale de *si* bémol sur laquelle passent de si pénétrantes harmonies. Et qu'on me permette maintenant de répéter ce que j'ai dit dans une petite note insérée aux *faits divers* de ce journal le lendemain de la première représentation de *Rienzi*: « Cette œuvre de la jeunesse de Richard Wagner couronnerait dignement la carrière de plus d'un compositeur. » A part quelques légères fautes de prosodie, la traduction de MM. Nutter et Guillaume [Guillaume] est faite avec beaucoup d'exactitude et de soin.

Les décors sont superbes, la mise en scène est splendide, l'exécution excellente. M. Monjauze se costume avec un goût exquis, il joue en grand comédien et chante en grand artiste. Y a-t-il un ténor à Paris qui eût été comme lui à la hauteur de ce rôle de *Rienzi*, qui en eût fait valoir avec un tel art le côté poétique chevaleresque, la douleur résignée et l'énergique grandeur? M^{lle} Priolat [Priola], par la façon dont elle a chanté la partie de *soprano* solo dans le chœur des messagers de paix, a posé sa candidature (influence du moment) à un premier rôle. Sa voix charmante, très juste et d'un timbre extrêmement sympathique. Sa figure a un remarquable cachet de finesse et d'intelligence. M^{lle} Priolat [Priola] a en elle l'étoffe d'une véritable artiste.

C'est bien de nous avoir fait connaître une partition que l'Allemagne

LE JOURNAL DES DÉBATS, 18 avril 1869, pp. 1-2.

applaudit depuis trente années; mais cela ne fait pas grand'chose à la popularité de Wagner, ou du moins au succès qu'il a le droit d'ambitionner chez nous, et quand on jouera *Lohengrin*, on verra bien que tout est à recommencer.

LE JOURNAL DES DÉBATS, 18 avril 1869, pp. 1-2.

Journal Title:	LE JOURNAL DES DÉBATS POLITIQUES ET LITTÉRAIRES
Journal Subtitle:	
Day of Week:	Sunday
Calendar Date:	18 APRIL 1869
Printed Date Correct:	Yes
Volume Number:	
Year:	
Series:	
Issue:	Dimanche 18 avril 1869
Livraison:	
Pagination:	1-2.
Title of Article:	REVUE MUSICALE
Subtitle of Article:	THÉÂTRE LYRIQUE: <i>Rienzi</i> , opéra en cinq actes de Richard Wagner, traduction française de MM. Nutter et Guillaume [Guillaume].
Signature:	E. REYER
Pseudonym:	
Author:	Ernest Reyer
Layout:	Front page
Cross-reference:	None