

M. Richard Wagner a terminé son expérimentation, et les trois concerts qu'il avait annoncés au Théâtre-Italien ont eu lieu le 25 janvier, le 1<sup>er</sup> et le 8 février. Le programme, composé d'un choix de morceaux à grand orchestre, est resté presque invariable pour les trois soirées. On a donc pu se bien pénétrer de l'esprit et de la forme de l'œuvre de M. Wagner, qui, en Allemagne, est le sujet de tant de discussions oiseuses. Nous nous croyons aujourd'hui parfaitement en mesure de donner aussi notre avis sur les prétentions et les efforts du bruyant réformateur.

M. Wagner est dans la force de l'âge dans toute la plénitude de ses facultés, car il est né à Leipzig le 10 mai 1813. Appartenant à une famille d'artistes, il fut livré de très bonne heure à ses propres instincts, et s'adonna à l'imitation naïve de tout ce qu'il voyait faire autour de lui. Poésie, art dramatique, peinture, tout fut un objet de préoccupation pour M. Wagner, dont la fantaisie musicale ne s'éveilla qu'à l'âge de quinze ans, après une audition de la *Symphonie Pastorale* de Beethoven. Il se mit alors à composer aussi toute sorte de morceaux, et jusqu'à une symphonie qu'il eut le bonheur d'entendre exécuter par la *société des concerts* de la ville de Leipzig. Cet événement eut lieu le 10 janvier 1833. M. Richard Wagner avait alors vingt ans. Nommé chef d'orchestre au théâtre de Magdebourg en 1834, M. Wagner s'essaya aussi à écrire pour le théâtre. Il traça le canevas d'un petit opéra en un acte, *les Fées* [*Die Feen*], d'après une nouvelle du Vénitien Gozzi, et fit représenter *la Novice de Palerme* [*Das Liebesverbot*]. S'étant marié très jeune, je crois, aux //228// prises avec les nécessités de la vie, M. Wagner, qui se sentait tourmenté du désir de produire et de se faire un nom, fut obligé, comme son illustre compatriote Weber, de changer souvent de résidence pour chercher un port à sa destinée. Il se rendit tour à tour à Königsberg, à Riga, d'où il conçut l'idée de venir tenter la fortune à Paris. M. Wagner a vécu dans cette grande ville deux années, de 1840 à 1842, luttant contre mille obstacles qu'il n'avait pas prévus. M. Richard Wagner a conservé de cette époque un souvenir très amer, qu'il fait volontiers retomber sur la France, qui n'a pas su deviner le génie inconnu d'un si grand compositeur. Après avoir essayé de tout pour vivre, réduisant des partitions, écrivant des articles de fantaisie pour la *Gazette musicale*, présentant une ouverture pour le *Faust* de Goethe à la Société des Concerts, qui ne voulut pas l'accepter, M. Wagner se trouvait dans la plus triste position, lorsqu'il reçut d'Allemagne une lettre qui lui annonçait que son opéra de *Rienzi* allait être représenté sur le théâtre de Dresde. Le succès de cet ouvrage valut à M. Wagner sa nomination de maître de chapelle du roi de Saxe. Depuis cette époque, M. Wagner a écrit successivement l'opéra du *Vaisseau-fantôme* [*Der fliegende Holländer*] en 1841, le *Tannhäuser*, dont la première représentation a eu lieu sur le théâtre de Dresde le 20 octobre 1845, et le *Lohengrin*, qui fut terminé en 1847, mais dont les événements politiques de 1848 empêchèrent la représentation. Ayant pris une part active à l'insurrection des habitans de Dresde contre le gouvernement du roi de Saxe, M. Wagner, qui fut obligé de fuir, trouva un asile dans la maison hospitalière de M. Liszt, à Weimar. M. Wagner s'est réfugié depuis dans la ville de Zurich en Suisse, où il est resté jusqu'en 1859, non sans faire de fréquentes excursions à Paris, dont il ambitionne depuis longtemps le suffrage. Indépendamment des ouvrages lyriques que nous venons de citer, et dont M. Wagner a écrit les poèmes et la musique, il a publié aussi trois petits volumes in-16, sous le titre *Opera et Drame* [*Oper und Drama*], où il expose ses idées et juge ses contemporains, et puis un volume in-8°, qui

renferme une autobiographie d'où nous avons tiré les détails qu'on vient de lire. M. Wagner a une physionomie très accentuée, un type allongé et tout allemand, où domine l'expression d'une volonté énergique. C'est, à ce qu'il semble, la faculté de l'esprit la plus exercée de notre temps.

Que veut M. Wagner, et que faut-il penser de son œuvre, qui excite des jugemens si divers ? M. Wagner prétend ramener la musique dramatique à la vérité absolue de la nature, lui faire exprimer non-seulement les sentiments intimes et les passions dominantes des personnages qui apparaissent dans le drame choisi par le compositeur, mais il veut encore reproduire, par les moyens qui sont propres à la langue des sons, par les cent couleurs de l'orchestre et les combinaisons infinies de l'harmonie, la physionomie morale de la fable ainsi que les différentes péripéties de l'action, sans oublier les accidens de lumière et de paysage qui indiquent l'heure, l'époque et l'espace où s'accomplit l'événement. Il veut en un mot transformer l'*opéra du passé*, //229// qui n'est que le cadre fictif d'une action vulgaire et toute de convention, supprimer ces ariettes, ces duos, ces morceaux d'ensemble arbitrairement coupé par la rhétorique et formant autant de tableaux isolés dans le tableau général, dont ils altèrent la vérité ; il veut transformer toutes ces combinaisons usées en un *drame* vivant et grandiose où la musique accompagne l'action, caractérise les personnages par des traits invariables, exprime les passions qui les agitent et suit imperturbablement le cours de la poésie, comme Dante suit Virgile dans la cité des pleurs, sans se préoccuper d'autre chose que de la vérité logique qui doit être la loi suprême du compositeur dramatique. Telle est en peu de mots, et dégagée du pathos germanique, la théorie de M. Wagner, qui n'est autre que la vieille théorie de Gluck et de Grétry, qui était celle de Lessing, de Diderot et de tous les *naturalistes*. Sous le premier empire, cette théorie a été particulièrement professée en France par Lesueur, compositeur célèbre, l'auteur de *la Caverne* et des *Bardes*.

En fait de théories et de principes émis par l'artiste créateur, nous sommes de très bonne composition, et nous accordons volontiers toute la liberté d'agir qu'on nous demande. Nous sommes sur ce point de l'avis de M. Wagner : la critique n'a pas le droit d'imposer sa loi arbitraire et absolue au génie qui veut manifester sa vie intérieure, elle ne peut opposer ses concepts étroits à la liberté indéfinie de l'inspiration individuelle. Que l'artiste marche donc dans sa force et dans son indépendance, qu'il chante, qu'il peigne la nature comme il la voit, qu'il évoque comme il l'entend l'idéal que pressent son âme ou qui sourit à son imagination, nous voulons qu'il soit complètement libre de se révéler comme il se sent, et que la terre et les cieux lui soient ouverts. Il y a pourtant une limite à cette liberté indéfinie du génie, il y a un point au-delà duquel la critique peut dire à l'inspiration individuelle de l'artiste, comme le dieu de la Bible l'a dit à la mer : *Nec plus ultra !* Cette limite fatale, que l'artiste ne peut dépasser sans tomber comme Icare dans le vide de l'espace, ce sont les lois mêmes et l'esprit humain, c'est la forme dans laquelle s'incarne nécessairement le génie. Je vous laisse libre de dire tout ce que vous voudrez, d'écrire, de composer ou de peindre les plus vastes poèmes, pourvu que vous employiez un langage qui me soit accessible, et que vous vous serviez d'une forme qui traduise nettement votre pensée. Si un être supérieur à la nature humaine voulait communiquer avec de simples mortels, il serait forcé de se soumettre aux limites de notre intelligence, car Dieu

lui-même ne nous est connu que par le monde, qu'il a créé et qui nous révèle sa toute-puissance.

Il résulte de ces considérations qu'une œuvre d'art se compose toujours de deux élémens, de l'inspiration du génie et de la forme qu'il reçoit en partie de la tradition, c'est-à-dire de liberté et d'un ordre nécessaire que lui impose l'intelligence humaine. La forme dans l'art est l'œuvre de tous et n'appartient exclusivement à aucun génie particulier. Ce n'est pas Malherbe, //230// ni Boileau, ni Corneille, ni Racine, ni Pascal, qui ont créé la langue française, c'est le génie de la nation à travers douze siècles d'histoire. Dante n'a pas tiré la langue italienne du néant, comme on le dit quelquefois par excès d'admiration, mais il lui a imprimé le cachet de son âme et l'a élevée à la hauteur de son intelligence. Est-ce que Michel-Ange a inventé tout seul la sculpture et la statuaire ? Est-ce que Raphaël n'a pas épuré de son crayon divin de vieux types hiératiques transmis par la tradition de l'école byzantine ? La symphonie, ce vaste et beau poème de la musique instrumentale, est sorti de la sonate, dont les différentes parties sont devenues les divisions des symphonies d'Haydn, qui, le premier, a donné à cette forme déjà existante une beauté régulière. Mozart ne change presque rien à l'économie intérieure de la symphonie d'Haydn, mais il y verse les trésors de son âme aimante, les pleurs et les sourires enchanteurs de son mélodieux génie. Beethoven élargit toutes les parties du poème symphonique, il en multiplie les épisodes et les remplit d'un souffle nouveau et grandiose qui parfois dépasse la mesure. Les mêmes remarques sont applicables à l'opéra, qui, de Monteverde [Monteverdi] à Gluck, de Gluck à Mozart et de Mozart à Rossini, se transforme sans cesse sur un fond persistant, qui est l'œuvre du temps et de l'esprit humain. C'est ainsi que la variété des génies se concilie avec la permanence d'un fonds commun d'idées, et que la liberté de l'inspiration individuelle s'adapte à un ordre nécessaire sans lequel l'art n'existerait pas.

« La fin de l'art, a dit excellemment M. Cousin dans son livre *Du Vrai, du Beau et du Bien*, est l'expression de la beauté morale à l'aide de la beauté physique. » Mozart, dont le goût suprême était digne de son génie, a exprimé la même pensée de la manière suivante : « La musique doit toujours être de la musique, même dans les situations dramatiques les plus horribles.<sup>1</sup> » C'est là une vérité profonde reconnue par les maîtres de tous les temps et de tous les pays. La musique est, avec la sculpture, celui de tous les arts peut-être où la beauté de la forme est le plus nécessaire à l'intelligence de la beauté morale. Composée de trois élémens, de mélodie, de rythme et d'harmonie, la musique ne peut se passer d'élégance et de beauté pour produire ses effets les plus puissans. La mélodie, traversée par le rythme qui lui donne un caractère, est l'élément primordial et essentiel sans lequel la musique ne saurait exister. L'harmonie n'est que le complément de la mélodie, et la partie de l'art musical qui ne contient pas en elle-même sa propre solution. La musique a vécu des siècles sans harmonie, et il existe encore sur le globe des milliers d'hommes qui ne la connaissent pas ; l'harmonie ne peut subsister un jour sans un dessin mélodique qui lui serve de support et qui en explique le sens. Aussitôt que l'harmonie se for-//231//mule [formule] en successions régulières, il se dégage à la sommité de ces accords une ligne mélodique plus ou moins accusée, comme une lumière électrique se dégage

---

<sup>1</sup> "Die Musik, auch in der schauderfollsten Lage, Musik bleiben soll." *Vie de Mozart*, par Otto Jahn, t. III, p. 114. Le quatrième volume de cet ouvrage intéressant vient de paraître.

de l'action de la pile. L'harmonie, élément tout moderne de l'art musical, est le coloris de l'idée ; celle-ci est et ne peut-être que la mélodie. Le verbiage des rhéteurs et des sophistes ne détruira pas la nature des choses.

Quelle que soit votre pensée, la profondeur de votre génie, la vaste conception que vous vouliez manifester, vous ne pouvez arriver à mon âme, l'émouvoir, la pénétrer du souffle de vos inspirations, qu'en passant par les sens, qui sont les premiers juges de l'art. Vous avez beau inventer de folles théories et dédaigner tout ce qui n'est pas à la hauteur de vos aberrations prétendues spiritualistes : l'homme ne perçoit la vérité que par les sens, qui sont les portes par où l'on pénètre dans son for intérieur, et les sens n'admettent facilement la vérité que lorsqu'elle est revêtue de beauté et d'une forme qui les flatte. Je sais que c'est là une vieille doctrine païenne qui fait sourire nos modernes réformateurs, qui prétendent ne s'adresser qu'à l'esprit ; mais cette doctrine, aussi vieille que l'homme, subsistera autant que lui. Il nous a paru nécessaire de réveiller ces lieux communs avant d'examiner les différens morceaux que M. Wagner a fait entendre aux trois concerts qu'il a donnés au Théâtre-Italien.

Le programme, divisé en deux parties, se composait d'abord d'une ouverture du *Vaisseau-fantôme* [*Der fliegende Holländer*], opéra de M. Wagner qui n'a pas eu en Allemagne tout le succès qu'en espérait l'auteur. « L'ouverture du *Vaisseau-fantôme* [*Der fliegende Holländer*], dit le texte d'un livret qu'on vendait dans la salle, est le développement d'une légende connue, de la lutte acharnée d'un hardi capitaine hollandais contre la destinée qui le condamne à errer toujours sur les mers. C'est un vaisseau maudit battu par l'orage qui éclate, c'est une étoile qui luit et qui flamboie au loin... C'est l'aspect de la terre où le pauvre voyageur trouve un refuge auprès d'un cœur de femme... » On voit que de choses le poète et le musicien réunis dans la personne de M. Wagner ont voulu exprimer dans l'ouverture du *Vaisseau-fantôme* [*Der fliegende Holländer*], qui est un amas de sons, d'accords dissonans et de sonorités étranges, où il est impossible à l'oreille de se reconnaître, de saisir un plan, un dessein quelconque, qui porte à l'esprit l'idée du compositeur. C'est littéralement le chaos peignant le chaos, d'où il ne surgit que quelques bouffées d'accords exhalés par les trompettes, dont l'auteur fait grand abus dans toutes ses compositions. Voilà où conduisent en musique le symbolisme et les prétentions d'une fausse profondeur qui veut refuser aux sens la part de jouissance qui leur revient dans les manifestations de l'art. Après l'ouverture du *Vaisseau-fantôme* [*Der fliegende Holländer*], d'une interminable longueur, et qui a été appréciée ce qu'elle vaut par le vrai public, on a exécuté la marche avec chœurs de l'opéra du *Tannhäuser*, qui passe pour être le chef-d'œuvre de M. Wagner. « Les trompettes annoncent l'arrivée des premiers invités à la porte de la Wartbourg, dit le livret ; ils viennent assister au grand tournoi de chanteurs auquel le landgrave les convie. » La marche //232// consiste en une fort belle phrase qui appartient à Weber. Produite d'abord par les instrumens à cordes et répétée par les voix de soprano du chœur, cette phrase, bien rythmée, se prolonge indéfiniment, et ce mélange de voix et d'instrumens divers où dominent les instrumens de cuivre produit un effet saisissant, mais qui doit perdre beaucoup à être séparé de l'action de la scène, qui en explique l'à-propos. Ce morceau remarquable, que tout le monde a compris immédiatement et sans commentaire, prouve que lorsque la musique reste fidèle à ses propres lois, le compositeur atteint le but élevé qu'il se propose, et alors l'oreille est aussi

satisfaite que l'esprit. L'introduction du troisième acte du *Tannhäuser*, avec un chœur de pèlerins, est venue après la marche et le chœur du même ouvrage que nous venons d'analyser. « Dès le commencement du morceau, on entend le chant pieux de la troupe fidèle qui se rend à Rome pour assister à la fête du jubilé. Tannhäuser ne s'unit pas au chœur, il marche seul, recherchant les sentiers difficiles... Soudain la ville éternelle apparaît aux yeux des voyageurs. » Sur ce texte, qui résume la scène du *libretto* de M. Wagner, le compositeur a placé une phrase assez bien venue que proposent encore les instrumens à cordes, surtout les violons, et que reproduisent les instrumens à vent, particulièrement les instrumens de cuivre. Après cette opposition grossière, qui est familière à M. Wagner, creuse antithèse qui dispense d'avoir une idée, on ne perçoit plus qu'une confusion de sonorités étranges, d'accords péniblement cherchés, qu'un gaspillage de couleurs sans un dessin qui les supporte et oriente l'oreille éperdue, et l'on assiste à un immense effort de la volonté dépourvue de grâce, qui n'aboutit qu'au néant. A l'apparition du chœur, qui joint ses lamentations monotones aux clameurs de l'orchestre, l'effet devient un peu plus saisissable, pour retomber de nouveau dans un véritable chaos. Il est difficile de rien entendre de plus monstrueux. Quant à l'ouverture du *Tannhäuser*, que nous connaissons depuis longtemps, et que les admirateurs de M. Wagner voudraient faire passer pour un chef-d'œuvre, c'est une vaste machine de musique symbolique et pittoresque, mal bâtie et d'une longueur désespérante, dont il n'y a guère à louer que le commencement et la péroraison, qui produit un effet d'autant plus énergique, que la confusion et l'impuissance du musicien ont duré plus longtemps. L'oreille, avide d'ordre et de lumière, saisit avec empressement l'occasion d'échapper au tourment qu'on lui a infligé pendant cinq minutes que dure l'exécution de ce rare morceau. Au second concert, on a ajouté au programme de la première partie une sorte de mélodie pour une voix d'homme, *Étoile du soir*, qui appartient à la partition du *Tannhäuser*, et dont la couleur prétentieusement archaïque ne vaut pas la plus simple romance française. Ce chant monotone et baroque est précédé et suivi d'une ritournelle puérile qui vise à la profondeur mystique, et ne fait point honneur à l'imagination du musicien.

La seconde partie du programme a commencé par un prélude et l'introduction [l'introduction] d'un opéra encore inédit de M. Wagner qui s'intitule : *Tristan et Isolde* [*Tristan und Isolde*]. « Tristan, qui a épousé Isolde au nom du roi, est déjà amoureux d'elle, mais il réprime cette passion déloyale. Un philtre qu'ils boivent tous deux par méprise leur fait tout oublier. Ils s'avouent leur amour mutuel ; insensibles désormais à toute gloire, au sentiment de la foi jurée, à l'amitié, à l'honneur ; ils se plongent dans cette passion dévorante sans rien voir autour d'eux. C'est cet amour, timide d'abord, puis plus hardi, plus violent, et enfin désordonné, que l'auteur a essayé de rendre dans l'introduction de son opéra. » Sur ce texte, que je corrige un peu, et qui pourrait bien être sorti de la plume chevaleresque de M. Liszt, le compositeur a certainement dépassé tout ce qu'on peut imaginer en fait de confusion, de désordre et d'impuissance. On dirait d'une gageure contre le sens commun et les plus simples exigences de l'oreille. Si je n'avais pas entendu trois fois ce monstrueux entassement de sons discordans, je ne le croirais pas possible. On assure que l'auteur fait le plus grand cas de cette composition, qui contiendrait la révélation de sa seconde manière ; je ne pense pas que M. Wagner, malgré son audace, puisse jamais arriver à une troisième transformation de ce beau style.

Le second morceau du programme était l'introduction et la marche des fiançailles du *Lohengrin*. « Le Saint-Graal était la coupe dans laquelle le Sauveur avait bu à la dernière cène, et où Joseph d'Arimatee avait reçu le sang du crucifié. La tradition raconte que le vase sacré avait été déjà retiré aux hommes indignes, mais que Dieu avait décidé de le remettre aux mains de quelques privilégiés, qui, par leur pureté d'âme, par la sainteté de leur vie, avaient mérité cet honneur. C'est le retour du Saint-Graal sur la montagne que l'introduction du *Lohengrin* a tenté d'exprimer. » Je ne chicanerai pas l'auteur du libretto sur une pareille donnée, offerte comme thème à la peinture d'un art déjà obscur par lui-même, et j'accepte sans discussion le point de vue qu'il lui a plu de choisir. Qu'a-t-il tiré de cette situation mystique, plus propre à développer la verve d'un casuiste qu'à exciter l'inspiration d'un compositeur ? Des sonorités étranges, des harmonies curieuses qui ne se tiennent pas ensemble et qui n'aboutissent à aucune idée saisissable. On dirait d'un organiste essayant un nouvel instrument et promenant au hasard ses doigts sur le clavier pour faire valoir l'éclat des différens jeux. C'est une expérience d'acoustique, mais ce n'est pas de la musique. On reste froid à l'audition de pareilles ingéniosités, qui dénotent plus de savoir que d'inspiration. Le dernier numéro du programme se composait de plusieurs fragmens de l'opéra du *Lohengrin*, de la *Marche des fiançailles avec chœurs*, et de la *Fête nuptiale avec l'épithalame*. Ce morceau est incontestablement ce que M. Wagner a fait entendre de mieux. La marche est d'un beau caractère, bien que l'idée musicale sur laquelle elle repose appartienne à Mendelssohn, comme on peut s'en convaincre en consultant la marche du *Songe d'une nuit d'été*. Interrompue par le chœur des fiançailles //234// qui est charmant et merveilleusement accompagné, la marche reprend son thème avec une puissance et un éclat de sonorité mâle qui ont produit le plus grand effet. C'est une conception de maître que toute cette scène du troisième acte du *Lohengrin*.

Dans cette bruyante exhibition des principaux fragmens de l'œuvre de M. Wagner, nous avons particulièrement remarqué la *Marche avec chœurs* du *Tannhäuser*, d'un grand et bel effet, quoiqu'il soit trop prolongé et que la phrase principale offre une réminiscence du génie de Weber ; l'*introduction* du troisième acte du même opéra, avec le *chœur des pèlerins*, vaste désordre d'une ambition dépourvue de fécondité, puissant effort d'un savoir incontestable qui manque d'inspiration et qui entasse des monceaux d'accords et de combinaisons sonores pour ne produire que l'ennui, la fatigue et la tristesse sur le public haletant qui écoute de si savantes misères ; enfin l'ouverture du *Tannhäuser*, beaucoup trop vantée, et qui ne contient de remarquable que la péroraison, où, sur une longue spirale que dessinent les instrumens à cordes, les instrumens de cuivre jettent avec fracas des bouffées d'une sonorité éclatante qui enivre l'oreille sans contenter l'esprit. Dans la seconde partie du programme se trouve le meilleur morceau que nous ayons entendu de M. Wagner, nous voulons parler de la *Marche des fiançailles, avec chœurs*, du *Lohengrin*, page grandiose, d'une large et belle composition, bien que l'idée principale sur laquelle est bâtie la marche appartienne à Mendelssohn.

Il résulte pour nous des impressions diverses que nous venons de traduire que M. Richard Wagner n'est point un artiste ordinaire. Doué, comme presque tous les hommes remarquables de notre temps, de plus d'ambition que de fécondité, de plus de volonté que d'inspiration, M. Wagner a voulu, *per fas et*

*nefas*, arriver à la célébrité. Ne pouvant agir simplement à la façon des vrais poètes et des génies prédestinés qui chantent leur amour comme l'oiseau gazouille, comme la fleur exhale son parfum, comme le ruisseau murmure en fécondant la rive qu'il baigne de ses eaux limpides, M. Wagner s'est fait réformateur pour les besoins de sa propre cause, et pour couvrir de l'éclat d'un système les infirmités de sa nature. Il a essayé d'appliquer à l'art musical quelques bribes de la philosophie de Hegel, telle que l'idée qu'il a émise sur le caractère du *chef-d'œuvre*, qui ne peut être absolu et immuable, ni exister en dehors des besoins moraux des générations. « Le chef-d'œuvre, dit M. Wagner, *va toujours se faisant.* » Il est le résultat du génie de l'artiste et des aspirations des hommes auxquels s'adresse la poète. Le *Don Juan* de Mozart, par exemple, a été créé pour une génération qui avait des croyances et des idées qui n'existent plus et qui a emporté avec elle dans la tombe la compréhension parfaite de cette merveille du plus pur et du plus divin des musiciens, en sorte que d'après cette belle théorie de M. Wagner nous, hommes du XIX<sup>e</sup> siècle, nous ne sommes plus en mesure de comprendre et d'admirer sincèrement les marbres du //235// Parthénon, les statues de Phidias, les tragédies de Sophocle, les dialogues de Platon, les *Géorgiques* ou l'*Énéide* de Virgile, les *Madones* de Raphaël, le *Moïse* de Michel-Ange, les messes de Palestrina, les opéra de Gluck, les vastes conceptions musicales de Sébastien Bach !... Par ces idées bizarres, que nous croyons inutile de réfuter sérieusement, par une certaine verve de polémique qu'on remarque dans ses écrits, par le choix des sujets qu'il a mis en musique et qui sont tous empruntés au monde légendaire de la vieille Germanie, enfin par les qualités réelles de son talent et le puissant coloris de son instrumentation, M. Wagner a réussi à passionner un certain nombre de ses compatriotes. Ses ouvrages, mais plus particulièrement le *Tannhäuser*, ont été représentés à Dresde, à Berlin, à Munich, à Vienne, et dans plusieurs autres villes de l'Allemagne avec plus ou moins de succès, mais sans avoir jamais pu atteindre à une véritable popularité. Quelques femmes à imagination exaltée, que le malheur attire toujours, et qui rêvasseraient jusqu'au bord d'un précipice en y tombant la tête la première, des esprits faux comme M. Liszt, des hommes politiques coreligionnaires de l'auteur du *Tannhäuser* et du *Lohengrin*, des littérateurs, des quasi-poètes complètement étrangers à l'art musical, ont fait à M. Wagner, qui est un habile homme, une réputation de sectaire et de prétendant au génie, que la nation allemande n'a pas sanctionnée. Esprit inquiet, mécontent, contempteur de toutes choses, simulant de dédain de la popularité, mais au fond très désireux d'obtenir les faveurs de l'opinion publique, M. Wagner a été privé par la nature des deux qualités les plus nécessaires à un compositeur dramatique : l'imagination et le sentiment. L'auteur du *Lohengrin* et du *Tannhäuser* ne conçoit bien que les scènes d'apparat qui exigent des couleurs éclatantes et heurtées, il ne dispose que de deux éléments de l'art musical : le rythme et l'harmonie. Son instrumentation, puissante dans les effets grandioses, manque de variété et de souplesse. Son orchestre, divisé presque constamment en deux parties extrêmes, les instrumens à cordes mis en opposition directe avec les instrumens de cuivre, n'a pas de corps, de discours continu, qui remplisse l'oreille de cette pâte sonore que savent si bien pétrir les grands coloristes comme Beethoven, Weber, et parfois Mendelssohn. Harmoniste très habile, M. Wagner brille peu cependant par l'éclat et la nouveauté des modulations. Son style est monotone malgré les efforts d'une volonté vigoureuse et les ressources d'un talent incontestable. Il vise bien à la couleur, au relief, à

l'étrangeté, qu'il prend pour de la profondeur ; mais on s'aperçoit vite que les effets qu'il cherche et qu'il rencontre sont plutôt le résultat de la curiosité de l'oreille que l'expression d'un sentiment de l'âme. Comme tous les poètes matérialistes de notre temps, M. Wagner procède de la sensation extérieure et non pas de l'émotion intérieure, il cherche et combine froidement un effet avant de posséder l'idée ou d'avoir éprouvé le sentiment qu'il veut manifester ; mais le cœur humain ne s'y trompe pas, et il ne s'émeut qu'à bon escient. //236//

Le public qui remplissait la salle du Théâtre-Italien aux trois concerts donnés par M. Wagner était fort curieux à voir et à entendre. Composé avec beaucoup de sollicitude et d'habileté, ce public était en mélange de deux tiers d'Allemands appartenant à toutes les classes de la société, et voués d'avance à l'admiration de l'œuvre du prétendu réformateur, et d'un tiers de Français fort désintéressés dans la question, et n'ayant d'autre parti-pris que celui de se laisser faire et d'obéir à l'émotion qu'ils éprouveraient. M. Wagner a été bruyamment acclamé, festoyé par ses compatriotes et ses partisans, qui s'étaient emparés de toutes les places importantes, et qui lançaient aux indifférens des regards provocateurs. Quant à la minorité pacifique, qui était accourue pour apprécier, en tout bien et tout honneur, un compositeur qui fait plus de bruit que de bonne besogne, son hésitation n'a pas été de longue durée : elle a bien vite compris qu'elle avait affaire à un homme de talent, mais aussi à un sophiste qui a plus d'ambition que d'idées, et qui se pose fastueusement en prophète de l'avenir, parce qu'il ne peut rien créer de raisonnable pour satisfaire ses contemporains. Ce jugement est celui des gens du monde, de la presque totalité des artistes et des écrivains, sauf un très petit nombre d'exceptions, dont il est inutile de peser la valeur. Je crois donc pouvoir affirmer que M. Wagner a été très bien apprécié à Paris, et qu'il a commis une bien grande imprudence en venant consulter l'opinion d'un pays qui croit aux miracles, et qui ne prend pas facilement d'habiles comédiens pour des grands hommes.

On s'étonne d'autant plus que M. Wagner soit venu consulter le goût d'une ville aussi frivole que Paris, que l'auteur du *Tannhäuser* et du *Lohengrin* n'a pas craint d'exprimer toute la répulsion qu'il éprouve pour le génie peu mystique de la France<sup>1</sup> ; mais les Allemands ont beau faire et beau dire, ils ne peuvent se défendre contre l'ascendant de l'opinion de Paris en matière d'art et d'œuvres de l'esprit. Il y a longtemps qu'ils subissent cet ascendant de ce qu'ils appellent le Babylone moderne, et il est fort douteux qu'ils puissent jamais s'en dégager entièrement. M. Wagner a trop de sens pratique pour s'être fait une grand illusion sur les succès que lui ont obtenus en Allemagne le petit nombre de ses partisans. Il a compris que s'il pouvait frapper un grand coup à Paris en enlever, par une habile manœuvre, l'opinion de la presse, dont la conquête n'est pas aussi difficile que celle de la toison d'or, il devenait maître de la situation. Voilà l'explication des trois concerts donnés par M. Wagner avec la bruyante mise en scène qui les a accompagnés. Le portrait même de M. Wagner, drapé en héros de mélodrame, était tout prêt. A ces détails si bien ordonnés, on reconnaît la grande expérience de M. Liszt, qui, dans les temps héroïques de ses pérégrinations triomphales, faisait mouler sa main droite, et en distribuait le plâtre comme une relique à ses chères dévotes. //237//

---

<sup>1</sup> Voyez, dans son *Autobiographie*, les pages 176 et 177.



Quelle pitié que tous ces manéges, et comme tout cela ressemble peu à la vérité, à la conviction sincère d'un artiste fort qui cherche honorablement sa voie ! Bach, Haydn, Mozart, Beethoven, Weber, Schubert, n'ont pas fait tant de bruit, ils n'ont point inventé des systèmes fallacieux, ni fatigué le public de leur autobiographie, ils ont créé tout simplement des chefs-d'œuvre en laissant au temps à faire le reste. Qui donc a plus souffert que Mozart luttant toute sa vie contre la misère et enseveli à trente-six ans dans la fosse commune ? A-t-il jamais existé un plus grand musicien que Sébastien Bach, une tête plus carrée, un génie plus audacieux et plus absolu, qui a écrit pour lui tout seul des monceaux d'œuvres colossales qui devançaient l'avenir, et qu'il se contentait de fourrer dans un coffre d'où on les a tirées cent ans après sa mort ? Peut-on citer en musique un poète plus sublime que Beethoven, un *oseur* plus intrépide, un imagination plus riche, éprise d'un idéal plus grandiose, un contempteur plus dédaigneux de l'opinion vulgaire, enfin une organisation plus puissante et plus douloureusement frappée ? Eh bien ! ces hommes diversement admirables ont été simples comme des enfans, ils ont souffert sans rien dire, ils ont créé des mondes nouveaux dans l'art sans programme et sans système. « Je persiste à dire, écrit Horace Walpole à M<sup>me</sup> du Deffand, que le mauvais goût qui précède le bon goût est préférable à celui qui lui succède. » C'est un signe indélébile de toute décadence que de demander à un art ce qu'il ne peut pas donner naturellement, et de détruire les limites qui séparent les différens genres sous prétexte de les agrandir.

Avant de terminer ce long discours sur la musique de l'avenir, je ne puis éviter de faire un rapprochement qui m'est indiqué par la nature du sujet et par le caractère constant de ma critique depuis que j'ai l'honneur d'écrire dans ce recueil : je veux parler des nombreux points de contact qui existent entre M. Richard Wagner et M. Berlioz. M. Wagner a porté sur M. Berlioz un jugement plus sévère encore que celui que nous avons émis sur le symphoniste français. Dans une lettre qui est devenue publique, M. Wagner dit : « L'inspiration de M. Berlioz n'est qu'une espèce de vertige, un effort constamment infructueux. » Il ajoute : « Il est certain que l'inspiration de M. Berlioz a sa source dans les dernières esquisses du génie de Beethoven.<sup>1</sup> » M. Berlioz, de son côté, a toujours répudié toute solidarité avec les doctrines de M. Wagner, dont il vient de juger l'œuvre, à la façon des Orientaux, par un apologue d'une cruelle malice.<sup>2</sup> » Au fond cependant, M. Wagner et M. Berlioz sont de la même famille : ce sont deux frères ennemis, deux enfans terribles de la vieillesse de Beethoven, qui serait bien étonné s'il pouvait voir ces deux merles blancs sortis de sa der-//238//-nière [dernière] couvée ! M. Berlioz a un peu plus d'imagination et, en sa qualité de Français, plus de clarté que le compositeur allemand ; mais M. Wagner, qui a pris à M. Berlioz beaucoup de détails d'instrumentation, est un bien autre musicien que l'auteur de la *Symphonie fantastique* et de *l'Enfance du Christ*. Quoi qu'il en soit, disait à côté de moi un poète platonicien, les œuvres de ces deux émules d'insubordination au sens de la beauté mériteraient d'être cousues dans un sac et jetées à la mer pour apaiser la colère des dieux. – Félicitons-nous donc que la tentative de M. Wagner n'ait pas véritablement réussi. Déjà M. Liszt, qui écoutait aux portes, allait accourir avec ses *Ideals*, ou symphonies mystiques, qu'il tient en

---

<sup>1</sup> Voyez les *Fliegende Blaetter für Musik* d'un *Wohlbekannte*, c'est-à-dire de M. Laube, page 102.

<sup>2</sup> Voyez le *Journal des Débats* du 9 février.

**Revue des deux mondes, 1 mars 1860, p. 227-238.**

réserve pour la postérité, et Paris eût été envahi par cette bande d'iconoclastes que l'Allemagne nourrit dans son sein. *Miserere nobis, Domine !*

P.S. Le quatrième concert que nous avions espéré de M. Wagner n'a pas eu lieu ; l'auteur du *Tannhäuser* et du *Lohengrin* l'a remplacé par une lettre qu'il a adressée à M. Berlioz, et que le *Journal des Débats* a insérée dans son numéro du 22 février. Dans cette lettre, qui n'est pas plus clairement écrite que ses livres allemands, M. Wagner se défend d'avoir employé le mot de *musique de l'avenir*, qu'il attribue à un critique intelligent, M. Bischoff, qui rédige à Cologne un journal de musique. Si M. Wagner n'a pas créé le mot dont il se plaint, il a exprimé l'idée dans plusieurs passages de ses écrits, et le titre de *musicien de l'avenir* lui reste acquis comme une qualification indélébile.

P. SCUDO.

Title of journal	Revue des deux mondes
Date	1 mars 1860
Day of week	jeudi
Printed date correct?	Yes
Volume no.	2
Issue no.	26
Inclusive page nos.	227-238
Full title of article	Revue Musicale
Subtitle of article	Les écrits et la musique de M. Wagner
Signature	P. Scudo
Author's full name	Paul Scudo
Pseudonym?	No
Placement in text	Internal main text