



## Richard Wagner et l'Opéra français du début du XIX<sup>e</sup> siècle

Rien de plus normal que les wagnériens de la première heure, aveuglés encore par l'éclat d'un événement presque sans analogue dans l'histoire de la musique, emportés eux-mêmes dans le tourbillon démoniaque où vivait et s'usait peu à peu ce « grand cœur malade » (1), n'aient point discerné en Wagner ce que des yeux plus pénétrants y ont déchiffré depuis. Si nous exceptons d'abord Franz Liszt — qui en savait long sur son ami et qui en outre, par expérience personnelle, était fort averti des dessous que cache l'œuvre la plus accomplie —, puis Nietzsche — dont les dernières pages si blasphématoires apportent, en se déchargeant de leur virulence, le complément critique nécessaire qu'appelait la pure apologie de ses premiers écrits pour réaliser un embrassement total du monde wagnérien, — enfin Houston-Stewart Chamberlain — dont l'esprit aux démarches toujours déférentes n'en gardera pas moins une parfaite objectivité en matière de jugement historique — nous ne trouvons autour de Wagner que gens enclins à passer sous silence ce que le maître de Bayreuth lui-même sut reconnaître à maintes reprises : la formation singulièrement composite de son style primitif. La grandeur de Wagner n'est-elle pourtant pas en raison directe de la masse trouble que les influences vinrent

(1) G. d'Annunzio, *le Feu*, I.

grossir de leurs déchets et qu'il fallut purifier avant d'en extraire un art d'une absolue individualité ? Ce travail de sublimation ne compte-t-il point au nombre de ceux que nous propose l'éthique wagnérienne ?

Dans la chasse aux moyens sonores qui lui servirent pour l'expression de sa pensée, Wagner mit une âpreté, une impudence de condottière. Sûr des privilèges que lui conférait son génie, d'ailleurs souvent inconscient des libertés qu'il se permettait vis-à-vis de la propriété de chacun, il ne craignit pas d'émailler son style de nombreux effets qu'il ramassait auprès de ses prédécesseurs immédiats ou de ses contemporains (1). Il lui a fallu là une maîtrise d'une extraordinaire indéfectibilité, une puissance de séduction propre, pour donner ainsi le change sur l'exacte teneur de son style en éléments spécifiquement wagnériens. Habitué à ne recevoir de sa musique qu'une impression de pleine originalité, nous répugnons à croire que Wagner ait jamais recouru d'une façon aussi directe aux procédés d'autrui. Certes, il ne s'agit point de « plagiat », au sens « juridique » du terme ; la *réminiscence* ne se présente non plus telle qu'elle prête à l'ensemble de l'œuvre cet aspect négligé qui nous choque ; elle n'implique aucun aveu d'impuissance ; le rapt devient ici synonyme de force, — et ce que Romain Rolland dit de Haendel (2) reste aussi vrai de Wagner : « s'il y a emprunt, l'emprunt témoigne de plus de génie que le modèle. » Qu'il fallût à Wagner une pareille absorption de matériaux étrangers et qu'il lui fût permis de les assimiler entièrement, ne serait-ce point le signe que tout le prédestinait à ce singulier office, dévolu à quelques rares génies, de synthétiser en leur style les divers styles particuliers de leur époque — à peu près comme J. S. Bach et Haendel avaient rassemblé en eux deux toutes les aspirations éparées de la musique ancienne ?

(1) En cela même M. Andler dénoncera une des causes de l'inimitié entre Wagner et Nietzsche. Selon l'esprit ombrageux de ce dernier, Wagner aurait commis des indécidables au cours de certains de ses écrits théoriques en présentant comme siennes des idées que son jeune ami lui avait soufflées — l'expression se trouve sous la plume d'Erwin Rohde dans une lettre à Nietzsche. Et ce seront entre eux des « litiges de priorité », tout « un antagonisme d'influence » que M. Andler analyse avec finesse en signalant diverses « réminiscences » de l'idéologie nietzschéenne dès le *Beethoven* de 1870 : Wagner et Nietzsche étaient alors âgés respectivement de cinquante-sept et de vingt-six ans. (*Nietzsche*, t. II, pp. 203, 208, 217.)

(2) En une remarquable étude où est très exactement délimitée la question des *plagiat de Haendel* (*S. I. M.*, 15 mai et 15 juil. 1910). Il y a là, en quelques pages, le meilleur aperçu qui se puisse écrire sur le problème plus général de l'imitation entre musiciens.

S'il est acquis que dans l'ascendance de Wagner figurent les noms de Gluck, de Mozart, de Beethoven, de Weber, de Schubert, de Bellini, de Chopin et plus près, ceux de Mendelssohn, de Schumann et de Liszt, la part que jouèrent les maîtres de l'opéra français dans la genèse du drame wagnérien est moins reconnue. Nous rappellerons ici-même le rôle de ces derniers. Si peu nombreux soient les emprunts par où Wagner se trahisse à cet égard, ils ont assez de piquant pour que nous les signalions.

De 1833 à 1839, puis de 1843 à 1849 — c'est-à-dire pendant douze années de son existence — Richard Wagner vécut avec sa malheureuse femme Minna de ce que lui rapportaient ses fonctions de chef d'orchestre dans d'assez obscurs théâtres allemands ou auprès de la cour de Saxe. On ne saurait nier l'action qu'un tel métier a pu exercer sur l'esprit du jeune *poète-musicien*. D'une part, Wagner y apprit quelles étaient les conditions matérielles ou psychologiques dont dépendait l'excellence des exécutions et quel effet saisissant — ces conditions remplies — il était permis d'attendre sur le public ; de cette époque a daté en lui le principe qui domine toute son esthétique : celui de la représentation-modèle, du *Festspiel*. Comme chef d'orchestre d'autre part, l'occasion lui vint de prendre contact avec un grand nombre d'opéras allemands, français et italiens : c'est en s'essayant de faire ressortir leurs plus brillantes qualités qu'il assouplit sa manière de diriger et qu'il fut entraîné à réfléchir sur son art. Ces diverses choses ont été liées ensemble et ont constitué pour lui un apprentissage multiple ; le soin que Wagner mit à conduire tout ce vieux répertoire compte pour beaucoup dans l'influence qu'il a subie de ces opéras et dans le rapide élargissement de ses conceptions dramatiques. Semblable encore en cela à Haendel, Wagner « apportait à la lecture des œuvres étrangères une passion que leurs propres auteurs n'avaient jamais mise à les créer, et qui transfigurait leurs pensées les plus banales » (1). Rien n'était plus naturel en lui que ce besoin de *repenser* ainsi, à sa manière, les œuvres d'autrui — et l'on peut soutenir que Wagner réalisa ses premiers

(1) Romain Rolland, *loc. cit.*

dramas moins dans les *Fées* ou dans la *Défense d'aimer* que dans les opéras de Méhul ou de Weber tels qu'il les vécut lui-même et les compléta idéalement. Ses conceptions théâtrales, encore vagues, se précisèrent ; par l'effet que produisaient ces opéras dans les conditions les plus favorables, il entrevit ce que serait le drame de l'avenir. Avec la *Tétralogie* il ne fera qu'employer sur une vaste échelle les procédés expressifs dont il avait éprouvé le ressort auprès de Cherubini ou de Boïeldieu.

Nous n'insisterons pas ici sur ce que son expérience de douze années de direction au théâtre ou au concert éveilla en lui d'idées touchant le problème général de l'interprétation ni sur ce qu'elle lui suggéra en face des questions techniques les plus précises (orchestre, chant, mise en scène, etc.) (1) ; d'ailleurs son voyage à Berlin (en 1836) (2), son premier séjour à Paris (de septembre 1839 à avril 1842) devaient également contribuer à l'instruire en ces matières. — Nous ne signalerons aussi qu'en passant le rôle régulateur qu'auront joué sur la pensée de Wagner ces préoccupations de métier pur. Chez le jeune chef d'orchestre, chez le futur créateur de Bayreuth, par cette obligation de ne résoudre d'abord que des difficultés d'ordre strictement technique, par la dextérité même qu'il acquiert à les déjouer, s'est tempérée, disciplinée cette première ardeur sans objet fixe, sans profonde faculté de réalisation, et où Nietzsche discernait « une coexistence de qualités... de nature à inspirer plutôt la crainte que l'espérance » (3) ; ainsi, durant une assez longue période de la vie de Wagner, se retrouve, dans une certaine mesure, cette contrainte du métier par quoi l'attention de l'artiste s'infléchit vers des recherches toutes formelles et sur quoi s'est fondé le classicisme des grands maîtres.

(1) H. S. Chamberlain, *Richard Wagner, sa vie et ses œuvres* (édit. franç., Paris, Perrin, 1899, p. 21) : « Cette période, un peu vagabonde, qui promena Wagner sur tant de scènes de province, ne resta pas sans fruit : en effet, il y acquit la pratique du théâtre, il apprit à connaître le monde théâtral allemand, il se rendit compte aussi de ce qui nuit au développement de l'art, comme de ce qui peut le rajeunir et le renouveler ; en un mot il vit, toucha, étudia à fond le matériel dont pouvaient disposer un dramaturge et un compositeur allemand pour l'incarnation de sa pensée. »

(2) Wagner vit alors Spontini diriger lui-même son *Ferdinand Cortez* et en garda une impression durable. (Cf. Wagner, *Ma vie*, t. I.)

(3) *Richard Wagner à Bayreuth*, 2 (trad. H. Albert, p. 137). — « Il n'était limité par aucune discipline rigoureuse dans l'art qu'il eût pu tenir de famille : la peinture, la poésie, l'art du comédien, la musique le touchaient d'aussi près que les études et la carrière d'un savant ; tout était à sa portée ; à n'y regarder qu'à la surface on eût pu croire qu'il était né pour le dilettantisme. » (*Id.*)

Notre intérêt va se porter sur les opéras français que Wagner eut l'occasion de conduire. Peu de documents ont été recueillis jusqu'ici sur cette époque (1). Wagner lui-même, dans ses deux autobiographies, n'insiste guère là-dessus : juste dans sa *Vie* il se dépeint comme « un adolescent fantasque, chef d'orchestre *pratique* et indépendant » (2) aux prises avec « de fougueuses ouvertures [qu'il faisait] exécuter dans un mouvement endiablé » (3). Nous essaierons pourtant, en empruntant surtout à Glasenapp (4), de suivre ces premières traces de son activité.

Il débute en février 1833 comme chef de chœurs (*Chordirigent*) au petit théâtre royal de Würzbourg (en Bavière) où étaient déjà engagés son frère Albert et sa belle-sœur Élise Gollmann. Outre des opéras de Rossini, de Paer, de Beethoven ou de Weber, il y fera répéter *Zampa* d'Hérold — œuvre dont la création parisienne remontait à deux ans, — les *Deux journées* de Cherubini (5) ; puis, au mois de mars, la *Muette de Portici* et *Fra Diavolo* d'Auber — œuvres également assez récentes — ; enfin, en avril, *Robert le Diable*, de Meyerbeer, dont c'étaient les premières représentations à Würzbourg. Au début de l'automne de la même année, après avoir aidé à monter deux œuvres de Marschner, Wagner quitte le théâtre de Würzbourg (6), à l'ombre duquel il aura composé son premier opéra, les *Fées* : il n'y retournera qu'en 1872, au cours d'une tournée de *recrutement* afin de constituer sa troupe de Bayreuth (7).

A Magdebourg, en juillet 1834, commencent vraiment ses premières fonctions de chef d'orchestre. Mais là des indications précises nous font défaut. Parmi le répertoire français qu'il dirige de 1834 à 1836 nous pouvons cependant citer (8) les *Deux journées* de Cherubini, trois opéras d'Auber : *le Maçon*, *Fra Diavolo* et *Lestocq* (9).

(1) Il semble qu'à cet égard on n'ait pas encore effectué en Allemagne un dépouillement suffisamment méthodique des archives ou des journaux locaux.

(2) *Ma vie*, trad. franc. (Paris, Plon), t. I, p. 243.

(3) *Loc. cit.*, t. I, p. 157.

(4) *Das Leben Richard Wagners* (Leipzig, Breitkopf, 3<sup>e</sup> éd. revue).

(5) En allemand *der Wasserträger* (le Porteur d'eau).

(6) Glasenapp, t. I, p. 178.

(7) Wagner, *Ges. Schriften*, t. IX (11<sup>e</sup> vol. de la trad. Prod'homme).

(8) Max Koch, *Richard Wagner* (Berlin, Hofman, 1907, t. I, p. 210).

(9) Wagner écrira dans ses mémoires : « A Paris, me trouvant en compagnie de M. Auber, avec lequel je prenais souvent des glaces au café Tortoni, je pus lui raconter que le chœur des militaires révoltés qui,

En août 1836, Wagner est à Kœnigsberg, mais il n'y restera pas longtemps, le théâtre étant presque aussitôt fermé par suite de faillite. L'année suivante, en août 1837, il arrive à Riga, appelé par Karl von Holtei, un assez bon dramaturge et à la fois le directeur du théâtre de cette ville ; Wagner nous le décrit comme un homme qui ne craignait pas de s'entourer presque uniquement de jeunes collaborateurs : apprenant « que je cultivais avec ardeur l'opéra moderne français et italien, il crut avoir trouvé en moi justement l'homme qu'il lui fallait. Il avait commandé en bloc les partitions de tous les opéras de Bellini, de Donizetti, d'Adam et d'Auber. Il ne restait plus qu'à les servir avec promptitude et brio aux braves habitants de Riga. » (1) C'est là en effet, au cours de deux saisons, que Wagner réalise la plus profitable expérience : disposant d'une excellente petite troupe de chanteurs et de musiciens, pour la première fois il obtient, grâce à un luxe de répétitions que son directeur Holtei trouve souvent excessif, des représentations telles qu'il les désirait d'instinct (2). C'est également à Riga qu'il entreprend la composition de son *Rienzi*. Or de cette période privilégiée nous possédons entre autres renseignements une statistique des opéras conduits par Wagner (3). Durant ces deux années (septembre 1837-juin 1839), nous savons que furent exécutés seize fois le *Postillon de Longjumeau* d'Adam, onze fois *Fra Diavolo*, huit fois la *Dame Blanche* de Boïeldieu et *Zampa*, cinq fois la *Muette de Portici* et le *Joseph* de Méhul (4), deux fois le *Maçon* et les *Deux journées*. — tandis que des ouvrages nationaux comme le *Freischütz*, la *Flûte enchantée* ou *Fidélio* n'atteignaient que quinze, huit et trois représentations. Et lorsque le lundi 29 mai 1839 (style russe) Wagner doit conduire pour le dernier soir l'orchestre de

dans son *Lestocq*, se laissent entraîner à une conspiration, avait été chanté, sous ma direction, par une compagnie entière de soldats. Il m'en remercia avec un étonnement joyeux. » (*Ma vie*, t. I, p. 186).

(1) Wagner, *Ma vie*, t. I, p. 242-3.

(2) H. S. Chamberlain (*loc. cit.*, p. 20) : « Le principe que quarante ans plus tard, à Bayreuth, il devait proclamer plus haut que tous les autres, était le sien dès cette époque : au lieu de l'à-peu-près partout en usage, il visait à la perfection dans l'exécution. »

(3) Glasenapp, t. I, pp. 263 et 411.

(4) De ces représentations de *Joseph* il conservera un vif souvenir : « Je me sentis — dira-t-il dans sa *Lettre sur la musique* (trad. Prod'homme, t. VI, p. 191) — pendant un certain temps, transporté dans un monde supérieur, en faisant étudier à une petite compagnie d'opéra *Joseph*, le magnifique ouvrage de Méhul » ; et dans sa *Vie* — « je fus particulièrement stimulé par l'étude réussie de l'opéra de Méhul, *Joseph vendu par ses frères*. Le style noble et simple de cette musique émouvante influença favorablement mon goût musical. » (T. I, p. 250).

Riga, ne choisit-il pas encore le *Joseph* de Méhul, puis, à la suite d'une indisposition d'un acteur, ne remplace-t-il pas cet opéra par *Fra Diavolo* (1)?

Après l'échec de son premier séjour à Paris, Wagner retourne en Allemagne et assiste en 1842 et en 1843 aux premières représentations de *Rienzi* et du *Fliegende Holländer* sur la scène du Théâtre royal de Dresde. Le 1<sup>er</sup> février 1843, à la suite du succès remporté par ses œuvres et s'étant fait apprécier à deux reprises comme chef d'orchestre intérimaire, Wagner est nommé chef de la chapelle royale. Il restera à la cour de Dresde jusqu'en mai 1849 : nous croyons inutile d'ajouter après quels événements il s'enfuit. Durant ces six années Wagner traverse une crise qui fatalement ne pourra aboutir qu'à un arrêt de sa production musicale et qu'à une intempérance littéraire ; son esprit est placé désormais sous le signe de Beethoven ; il s'éprend d'un idéal dramatico-symphonique en opposition avec une réalité théâtrale dont il s'exagère la bassesse. La rupture est-elle aussi totale qu'il veuille se l'imaginer ? Sous la forme nouvelle de son drame, dans la substance même de sa musique, ne laisse-t-il plus rien subsister de l'ancien opéra — en particulier du meilleur opéra français : celui de Cherubini, de Méhul ou de Boïeldieu ? Les symphonies de Beethoven qu'il dirige devant le public de Dresde pourront-elles jamais entièrement détruire l'influence d'un répertoire qu'il lui faut continuer d'entendre et au milieu duquel nous retrouvons toujours la *Dame Blanche*, le *Maçon* et de plus la *Fille du régiment* que Donizetti avait écrite pour Paris ? (2) D'ailleurs à un de ses concerts d'abonnement, le 22 janvier 1848, Wagner donne de sa propre initiative une scène de la *Médée* de Cherubini. Le contact n'est donc point encore rompu. Et en exil, à Zurich, bien que son activité se concentre désormais sur son œuvre, Wagner venant en aide à Hans von Bülow, alors jeune chef d'orchestre, travaille avec son ami les partitions de nos opéras (3).

En 1855, à la Société philharmonique de Londres, Wagner consacre à Cherubini plusieurs numéros de ses programmes : successivement il

(1) *Glazenapp*, t. I, pp. 276-7

(2) *Loc. cit.*, t. II, pp. 42 et 76.

(3) *Loc. cit.*, t. II, p. 377.

dirige un *O salutaris* (26 mars), l'ouverture des *Deux journées* (16 avril) et celle d'*Anacréon* (11 juin). A ces mêmes concerts avait également figurée une ouverture d'Onslow pour l'*Alcade de la Vega* (2 mai) (1).

Jamais Wagner ne cessa de témoigner, dans ses propos familiers ou dans ses écrits, quel intérêt il portait aux maîtres de l'opéra français. De toujours, avant qu'il ne devînt chef d'orchestre, avant qu'il ne songeât même à composer, Wagner avait contracté quelque dette envers eux. Comme Boïeldieu à l'âge de moins de quatorze ans (2), Wagner était, plus jeune encore, redevable de sa première forte impression théâtrale au *Raoul Barbe-Bleue* de Grétry : « Cette pièce était la première que, gamin de cinq ans, j'avais vue au théâtre à Dresde. J'en avais gardé un souvenir merveilleux... Je me rappelai l'emphase avec laquelle, un chapeau en papier de ma propre fabrication sur la tête, et au grand amusement de toute la maison, je déclamaï l'air de *Barbe-Bleue* : Ah ! l'infidèle !... La porte est ouverte ! » (3) — L'œuvre de Grétry avait été conduite par Karl-Maria Weber, qui depuis l'année précédente (1817) était attaché comme *Kappelmeister* au nouvel Opéra allemand de Dresde. Son rôle étant de faire, pour ainsi dire, campagne contre le théâtre italien de cette ville, Weber jouait des œuvres de Grétry, de Méhul, de Boïeldieu (4) ; elles étaient proposées en quelque sorte comme modèles de ce que devait être un opéra national allemand. Nul doute que Wagner n'entendît quelques-unes d'entre elles : dans ses écrits théoriques, il insistera sur cette analogie qui rapprochera à leurs débuts théâtres nationaux allemand et français dans leur rejet du style italien et dans leur recours au folklore.

Un demi-siècle plus tard, Wagner sera à Bayreuth ; alors que tout ne peut que ramener son attention sur lui-même et sur son œuvre, il entretiendra cependant à maintes reprises son entourage des mérites que recèlent certaines œuvres françaises. De même qu'il ne souffre point que l'on fasse bon marché de ses opéras de jeunesse, de même met-il une

(1) Glasenapp, t. II, pp. 75, 83, 85 et 91.

(2) Augé de Lassus, *Boïeldieu* (Paris, Laurens), p. 13.

(3) Wagner, *Ma vie*, t. II, p. 16.

(4) Servières, *Weber* (Paris, Laurens), p. 36.

certaine élégance à louer ses devanciers : Chamberlain, Glasenapp, von Wolzogen, L. Schemann nous ont conservé à cet égard nombre d'anecdotes : C'est Wagner, en 1878, tirant de sa bibliothèque la partition de la *Juive* et en exécutant quelques passages au piano (1) ; l'année suivante, partant en excursion, il entonne l'air d'Olivier dans *Jean de Paris*, de Boïeldieu : *Lorsque mon maître est en voyage* (2) ; en Italie, alors qu'il travaille à l'instrumentation de son *Parsifal*, il joue de mémoire la ballade et la fileuse de la *Dame blanche* à travers lesquelles s'exprime selon lui un caractère tout particulier de l'esprit français (3) ; toujours en Italie, Glasenapp l'entend accueillir M<sup>me</sup> Cosima Wagner par un air de la *Muette de Portici* (4) ; à Bayreuth, vers 1881, Wagner interprète avec sa fille Daniéla la partition de *Joseph* (5) ; en 1879 et en 1882, L. Schemann a deux conversations avec lui sur Cherubini, — la seconde à la suite d'un article paru dans les *Bayreuther Blätter* et auquel Wagner trouvait à reprendre (6) ; de Cherubini, il s'entretiendra également avec Hans von Wolzogen (7). Enfin, c'est Wagner écrivant à la mort d'Auber (1871) la belle étude par laquelle il désirait venger ce dernier du « creux verbiage » d'un Alexandre Dumas fils (8).

Si menus qu'apparaissent ces faits, en eux Wagner se reconnaît tout entier : ce pétilllement continu, cette dépense de soi-même dans les moindres détails de la vie ; une faculté de grandir ce qu'il touche — ou du moins de restituer la vraie grandeur, la qualité tragique de ce qui en semblait dépossédé par un contact trop journalier. Lorsque Wagner parle de nos vieux opéras français, de la *Muette de Portici*, de notre vie parisienne même, c'est afin d'en dénoncer les qualités authentiques (9). Et si ces compositeurs injustement délaissés conservent cependant quelque

(1) Glasenapp, t. I, p. 240, note 1.

(2) *Loc. cit.*, t. VI, p. 207.

(3) *Loc. cit.*, t. VI, pp. 388-9.

(4) *Loc. cit.*, t. VI, p. 285.

(5) *Loc. cit.*, t. VI, p. 439.

(6) Schemann, *Meine Erinnerungen an Richard Wagner* (Stuttgart, Frommann, 1902), pp. 50-1.

(7) V. Wolzogen, *Souvenirs sur Richard Wagner* (trad. Roget, *Mercure de France*, avril-août 1894).

(8) Trad. Prod'homme, t. X, p. 2.

(9) Même de faire servir cette musique à ses plaisanteries, cela ne répond chez Wagner à aucune tentation de la déprécier ou de la salir ; son esprit reste à peu près dépourvu de tour parodique.

autorité — n'est-ce pas avant tout à Wagner qu'ils le doivent ? Lui seul peut-être a tiré de leur art les conséquences les plus magnifiques qui y fussent impliquées ; lui seul aura su parler d'eux avec quelque profondeur.

L'attraction que Cherubini a exercée sur Wagner est indéniable. En ce Florentin qui écrivit de 1780 à 1809 treize opéras italiens et de 1788 à 1833 seize opéras français (dont plusieurs en collaboration avec Boïeldieu) (1) — Wagner n'a considéré que le compositeur français et plus particulièrement l'auteur des *Deux Journées* — de cet opéra-comique que nous retrouvons aux répertoires de Würzburg, de Magdebourg, de Riga et aux concerts londoniens de 1855. Or il est remarquable que cette œuvre offre à un point de vue pré-wagnérien une grande importance tant par la constitution de l'ouverture que par le rôle du leit-motiv (2).

En Cherubini Wagner reconnaît le vrai continuateur de Gluck. Que ces deux musiciens fussent d'origine étrangère, cela ne diminue pas à son avis le caractère proprement français des pièces qu'ils composaient pour la scène parisienne : l'influence de la tragédie classique lui apparaît dans leurs cas un fait prééminent. Il distingue en l'opéra français un type dramatique aussi défini que celui de l'*Opera seria* italien ou du *Singspiel* allemand — ces trois genres existant indépendamment de la nationalité de leurs créateurs (3). Il regrette seulement que Gluck en partant de la tragédie française ait ainsi « frustré » le *Singspiel* d'une impulsion qui aurait permis à celui-ci de se passer de la tutelle de l'opéra français (4). Dans les œuvres de Cherubini, de Méhul et de Spontini « tout ce que Gluck voulut ou put vouloir est accompli » (5). Le théâtre allemand eut dès lors plus d'intérêt à puiser auprès des successeurs de Gluck qu'à s'inspirer directement des

(1) Supplément à la *Biographie universelle des musiciens*, t. I.

(2) Outre le fait d'une réminiscence que nous citons plus loin.

(3) H. S. Chamberlain opposera à l'*opéra international* (celui de Rossini, de Bellini, d'Halévy, de Meyerbeer) l'*opéra classique français* « qui va de Lulli à Spontini, et que l'on ne saurait confondre avec l'opéra italien. Peu importe — ajoute-t-il — que des Italiens, que ce même Lulli, comme Cherubini, que les Allemands comme Gluck, aient collaboré à cette œuvre nationale : elle reste française par son origine, par la langue sur laquelle elle reposait, par l'esprit qui l'inspirait. » (*Richard Wagner et le génie français*, *Revue des Deux-Mondes*, 15 août 1896). — Voulant nous limiter, nous n'avons ici tenu aucun compte des opéras français de Bellini, de Paer, de Rossini et de Spontini.

(4) Wagner, *Acteurs et chanteurs* (10<sup>e</sup> vol. de la trad. Prod'homme, p. 230).

(5) Wagner, *Opéra et drame*, 1<sup>re</sup> p. (trad. Prod'homme, 4<sup>e</sup> vol., p. 74).

purs maîtres italiens. Français et Allemands trouvaient en matière mélodique de semblables difficultés à vaincre : « C'est uniquement de France que notre *Singspiel* allemand reçut un aliment assimilable ; car, sous plus d'un rapport, le Français, par le caractère de sa langue comme par l'origine de son vaudeville, produit de ce caractère, était, d'une façon analogue à l'Allemand, empêché de s'approprier le chant italien (1). »

Les ouvertures de Cherubini sans doute réalisaient aux yeux de Wagner un certain idéal symphonique que seuls Beethoven et Weber auront atteint au même degré. En elles Cherubini a introduit ce que son esprit pouvait concevoir de plus audacieux ; maintenant encore elles nous apparaissent très avancées, non seulement par rapport au reste de chaque partition, mais également vis-à-vis des ouvertures de Beethoven dont elles annoncent l'accent romantique (2). En quelques détails d'écriture elles présagent même les ouvertures des premiers drames wagnériens. Mais c'est surtout par leur objet dramatique qu'elles intéressent Wagner : il les décrit comme « des esquisses poétiques de la principale idée du drame, envisagée dans ses traits généraux... » (3). Par Cherubini s'opère ainsi la transition entre l'ouverture d'*Iphigénie en Aulide* et celle du théâtre romantique telle qu'elle trouve une complète application dans *Fidelio*, dans le *Freischütz* ou dans le *Fliegende Holländer*. Chez Wagner cela se confondra avec un second problème qui existe aussi chez Cherubini, mais parfaitement distinct — celui du leit-motiv : car la ballade de Senta est définissable en quelque sorte comme une autre façon d'ouverture au cœur même de l'œuvre et d'où les motifs mélodiques se répandent à travers la partition jusqu'aux premiers accords préludant le drame ; avec le *Rheingold* les deux ouvertures n'en formeront plus qu'une, à la place qu'elle doit avoir, en ces pages initiales

(1) *Acteurs et chanteurs* (trad. Prod'homme, 10<sup>e</sup> vol., pp. 229-230). — Remarquons que de son côté Berlioz retrouve à l'origine des perfectionnements apportés par Cherubini une infériorité de fait avec quoi il fallut ruser : « Cherubini étudiait l'esprit de l'école française, et cherchait si, en demandant davantage à l'accent dramatique, aux modulations imprévues, aux effets d'orchestre, on ne pourrait suppléer à ce qui manquait d'habileté aux chanteurs français. » (20 mars 1842. — *Les Musiciens et la musique*, Paris, 1903).

(2) En 1803 les partitions de *Lodoïška*, d'*Elisa* (à l'ouverture si étonnante), de *Médée*, des *Deux journées* et d'*Anacréon*, étaient toutes composées alors que Beethoven n'avait encore écrit que le ballet de *Prométhée*. Les ouvertures de *Coriolan*, de *Fidelio* et d'*Egmont* ne naîtront qu'entre 1805 et 1814.

(3) *De l'ouverture* (édit. Prod'homme, t. I, p. 236).

d'une absolue liquidité d'où le drame entier émerge, les thèmes se solidifiant les uns après les autres sous l'infinie ondulation de l'*Ur-melodie* (1). Qu'il s'agisse donc d'introduire le drame dans l'ouverture ou de renforcer par le leit-motiv l'unité psychologique Wagner peut saisir ces deux éléments primordiaux de son esthétique déjà chez Cherubini (2).

Boïeldieu personnifie tout un aspect souriant de l'opéra français. Faute de bien connaître la littérature musicale de notre XVIII<sup>e</sup> siècle, Wagner ne sait trop à quelle tradition rattacher le théâtre de Boïeldieu. Mais du moins il y discerne « l'aimable esprit chevaleresque de l'ancienne France » (3), un style « troubadour », une règle de « galanterie » (4) qui disparaissent à mesure que les mœurs françaises s'*embourgeoisent* et trouvent en Auber, puis en Offenbach leur interprète (5). L'œuvre de Boïeldieu, c'est une fleur tardive et éphémère que Wagner s'émerveille de rencontrer sur notre sol. Dans la *Dame blanche* il déchiffre un caractère de nostalgie qu'il n'attendait point de notre esprit, distingue « une teinte de romantisme symbolique » (6) qui, à nos yeux, fait de cet opéra l'œuvre d'un autre Weber, le pendant français du *Freischütz* ; mais peut-être ici les préférences de Wagner se marquent-elles plutôt pour *Jean de Paris* dont il ne retrouve point l'analogie dans le théâtre allemand ?

Au sujet de Boïeldieu ou d'Auber revient à plusieurs reprises une théorie dont Wagner épuisera peu à peu toutes les conséquences : d'après celle-ci le tempérament français ne s'est jamais mieux traduit que dans l'opéra-comique. Lors de ses séjours à Paris, sans doute fut-il très impressionné, au grand Opéra, par l'intensité de certaines réalisations orchestrales ou

(1) V. d'Indy, *Cours de composition musicale* (Durand), 2<sup>e</sup> t., p. 384.

(2) Nous n'insisterons point sur cette question du leitmotiv qui a été touchée ici même par M. Haraszi. — Dans les *Deux journées* la romance d'Antonio circule « à travers l'opéra tout entier et marque les contours principaux de l'action ainsi que les différentes situations dramatiques. Elle représente en même temps l'idée directrice de toute la pièce qui est la glorification de la bonté ». (*R. musicale*, août 1923, p. 45). M. Haraszi rappelle aussi l'emploi du leitmotiv antérieurement aux *Deux journées* dans *Richard Cœur de Lion* de Grétry (1784) et dans des œuvres de Monsigny et de Duni, ainsi qu'un curieux pressentiment du leitmotiv dans la *Poétique de la musique* de Lacépède (1785) — ouvrage qui par les suggestions wagnériennes que l'on y trouve se classe à côté des *Beaux arts réduits à un seul principe* de l'abbé Batteux et auprès des préfaces de Beaumarchais.

(3) *De la musique allemande* (édit. Prod'homme, t. I, p. 178).

(4) *Souvenirs sur Auber* (*ibid.*, t. X, p. 17).

(5) *Loc. cit.*, *passim*.

(6) *Loc. cit.*, p. 16.

scéniques qui lui donnaient « un avant-goût significatif des moyens perfectionnés qu'on pouvait employer pour monter une pièce » — mais il était beaucoup plus attiré par « les petits théâtres où le talent français se montrait sous son vrai jour » (1) et en particulier par l'opéra-comique, « cette modeste scène lyrique, la seule bien conforme au goût parisien » (2). Sa prédilection pour ce dernier théâtre s'adresse autant au répertoire qu'on y abrite qu'à la forme de spectacle qui y est traditionnelle : fins et moyens y expriment également « la vivacité et la grâce naturelle de l'esprit français » (3). D'après Wagner, seul l'opéra-comique demeure « la véritable patrie » de nos musiciens (4). Et lorsque ceux-ci abordent le genre plus imposant de l'opéra, leurs œuvres ne sont émouvantes que dans la mesure où elles tiennent encore de l'opéra-comique et même du « vaudeville agrandi » (5), — dans la mesure où elles s'éloignent le moins de « la vie populaire parisienne », telle que trois révolutions l'ont révélée et telle que la société bourgeoise moderne la laisse parfois déborder dans les lieux de plaisir (6). Or si toute une époque récente de l'histoire musicale se caractérise par un même mouvement de retour au peuple, par une même « grande chasse aux mélodies populaires » (7), et si elle s'ouvre en Allemagne avec le théâtre de Weber, en France les origines en remontent plus haut qu'Auber — chez les vaudevillistes : « Le Français n'est pas fait pour traduire entièrement ses sentiments en musique ; quand son inspiration s'élève jusqu'au désir de l'expression musicale, il a besoin de parler ou tout au moins de danser en même temps. Chez lui, quand cesse le couplet, la contredanse commence, sans cela, pour lui, il n'y a pas de musique » (8). C'est donc dans la *contredanse*, dans le couplet calqué sur le rythme de celui-ci, que Wagner prétend saisir l'essence de l'opéra français. Il va jusqu'à fonder sur le *cancon* toute une psychologie de la nation française et

(1) *Ma vie*, t. I, pp. 330-331.

(2) *Souvenirs sur Auber*, p. 12.

(3) *De la musique allemande*, p. 178.

(4) Halévy et la « *Reine de Chypre* » (*Rev. et Gaz. music.*, fév.-mai 1842).

(5) *Opéra et drame*, 1<sup>re</sup> p. (trad. Prod'homme, 4<sup>e</sup> vol., p. 112).

(6) *Souvenirs sur Auber*, *passim*.

(7) *Opéra et drame*, p. 113.

(8) *Loc. cit.*, pp. 111-112.

de la musique d'Auber (1). En tant que la *Muette de Portici* fut composée par un musicien vraiment « homme du peuple », qu'elle s'offrit même comme « un excès de son auteur » (ainsi que la Révolution de Juillet avait été « un excès de l'esprit populaire français ») (2), que cette œuvre jaillit du même fond national d'où deux ans après s'élançèrent les plus purs sentiments d'enthousiasme révolutionnaire, alors l'opéra français put atteindre à son point culminant » (3) : identiquement à ce que la gouaillerie et la crânerie du gamin parisien révélaient d'inimitable accent de terroir et d'héroïsme latent, la carrure mélodique de la contredanse ou du vaudeville se découvrait une exceptionnelle puissance dramatique (4). — Car pour Wagner la *Muette de Portici* constitue la première apparition du vrai drame musical : il y reconnaît « une pièce de théâtre bien conduite, dans laquelle l'intérêt dramatique n'est jamais subordonné... à l'intérêt purement musical... » (5) Voilà donc approchée déjà d'assez près la formule même du drame wagnérien. Analysant la *Muette de Portici*, Wagner va employer les termes qui nous serviraient plutôt à décrire ses propres ouvrages : au cours de cette tragédie, « on distinguait à peine des airs et des duos à la manière habituelle de l'opéra » ; « un acte complet avec tout son ensemble... vous tenait en haleine et vous transportait » ; frappante était « cette concision inaccoutumée, cette concentration violente de la forme : les récitatifs nous apparaissaient comme des éclairs ; on passait des récitatifs aux ensembles chorals comme en une tempête ; et au milieu de ce chaos frénétique, soudain les exhortations les plus énergiques au calme ou des appels répétés, puis de nouveau une ivresse furibonde, des émeutes sanglantes, interrompues par une touchante imploration d'angoisse, ou par le murmure de tout un peuple en prière (6). » N'est-il pas remarquable

(1) *Souvenirs sur Auber*, pp. 14 et suiv. — Bien avant Wagner, Henri Heine, dans une de ses lettres à la *Gazette d'Augsbourg*, tirait également du cancan et de notre carnaval une brillante interprétation de l'esprit populaire parisien (*Lutèce*, lettre XLI, 7 fév. 1842).

(2) *Souvenirs sur Auber*, *passim*.

(3) *De la musique allemande*, p. 178.

(4) Il est curieux qu'en 1849 (après les événements de Dresde) Liszt, s'adressant à Wagner, ait dit : « Il faut à l'Europe un opéra qui soit pour notre nouvelle Période révolutionnaire, ce que la *Muette de Portici* était pour la Révolution de Juillet — et *Rienzi* est conçu et écrit dans ces conditions-là. » (Lettre n° 21. T. I, p. 28 de l'édit. franç.)

(5) *Opéra et drame*, t. I, p. 165.

(6) *Souvenirs sur Auber*, pp. 5-6.

que d'aucune autre œuvre de théâtre Wagner n'ait parlé avec autant de feu ? Écrites en 1871, ces lignes qu'il consacre au souvenir d'Auber possèdent pour nous une valeur inappréciable.

Envers la *Juive* d'Halévy, Wagner se montre moins prolix. Il dit cependant par quelles qualités cette œuvre doit d'avoir été accueillie en Allemagne avec autant d'enthousiasme : ce « pathétique de la haute tragédie lyrique », cette rare faculté de reconstituer l'ambiance d'une époque « sans consulter quelques notices d'antiquaire », ce renoncement enfin « au style stéréotypé de l'opéra français moderne » en vue de quelque chose de plus libre, d'« illimité » (1), où Wagner semble laisser entendre qu'il excellera — à son heure. En 1842 il indique, en termes voilés, que dans sa production future il obéirait bien plutôt aux suggestions d'un Halévy qu'à celles des « coryphées modernes de l'école allemande actuelle, parmi lesquels Mendelssohn est sans contredit le plus remarquable... (2) »

A côté des motifs d'ordre plutôt théorique que Wagner nous donne d'avoir cédé aux influences françaises, il nous faut rechercher les raisons plus matérielles, plus *sensorielles* qui sourdement ont ainsi agi sur ses sympathies artistiques. Une prédilection marquée pour telle œuvre put provenir de la sonorité d'une phrase, de la vibration complexe d'une harmonie ou d'une combinaison orchestrale particulière qui avait caressé son oreille assez pour que le charme d'un détail se reportât sur l'ensemble de la partition. Peut-être verrions-nous dans telle réminiscence échappée à l'attention de Wagner — ou même maintenue volontairement — l'un de ces détails qui au passage avaient le plus séduit sa sensibilité ? Mais que sa connaissance du répertoire français se soit poursuivie avec l'ardeur du néophyte ou sous les nécessités de métier que nous avons rappelées, — elle a laissé en son œuvre des traces dont nous relèverons les plus significatives — moins dans ses premiers opéras où forcément elles abondent que dans ceux de sa seconde manière où elles offrent plus de saveur.

(1) *Halévy et la « Reine de Chypre »*, *passim*.

(2) *Loc. cit.*, p. 319.

L'ouverture des *Deux journées* de Cherubini contient, dès le début, une anticipation wagnérienne du genre qui nous intéresse :

Par deux fois descend le thème tétralogique du pacte avec les Géants, suivi de cette note répétée à la basse qui évoque puissamment certains récitatifs de la *Walkyrie* ; le rythme haché (croche pointée-double croche) et — lors de la répétition du thème — un saut héroïque de sixte majeure ajoutent à l'impression. Ce *Vortrags-motiv* a passé encore à travers le *Freischütz* et la sonate de Liszt avant d'être utilisé dans le *Rheingold*.

Parfois l'on songerait à de simples rencontres, à un hasard de notes ; mais lorsque les passages qui entraîneront à des réminiscences abondent en un même espace restreint, le doute n'est plus guère possible. Le cas très typique de ces fourmillements de *germes* mélodiques est offert par un *Andante* de Mozart (1) où des motifs de *Tristan* et des *Meistersinger* se heurtent les uns aux autres. Citons-en un exemple analogue dans l'ouverture de *Joseph* de Méhul. Là ce sont, à côté de phrases *alla Gluck*, des formules que l'on dirait empruntées à des scènes de la *Walkyrie* et que l'on ne peut s'empêcher d'exécuter au piano avec l'expression wagnérienne même.

(1) N° 533 d'après le classement de Köchel.



D'abord, un fragment d'un de ces passages où Wagner commente l'action qui s'est écoulée : marche lourde et fatale d'événements que nous ne saurions arrêter ; le style imitatif, l'intervalle de quarte, le dessin de la voix intermédiaire, même un accord de tierce et de sixte sensible qui passe dans la première mesure — tout cela contribue à nous rappeler le maître de Bayreuth. Puis, quelque triste songe de Siegmund : une pédale résonne



assez longuement sur un rythme varié ; successivement on aboutit à des harmonies renversées de 7<sup>e</sup> de dominante, de 7<sup>e</sup> de sensible, de 7<sup>e</sup> diminuée : la persistance de l'effet est caractéristique. Enfin, une de ces colères où



tonne Wotan : redoublement de puissance qu'exerce la résolution de la 7<sup>e</sup> diminuée sur l'accord parfait majeur ; à l'aigu, martellement d'un accord de 5<sup>te</sup> diminuée ; basse mouvementée...

En ce qui concerne les réminiscences de Boïeldieu chez Wagner, Berlioz aura été des premiers à signaler la plus célèbre. Dans son feuilleton des *Débats* (1), il reproche à l'auteur de *Lohengrin* d'avoir emprunté son chœur nuptial, *Treulich gefürth zichet dahin !* au chœur des *Deux nuits* : *La belle nuit, la belle fête !* — Le rythme est en effet semblable. Seules manquent chez Boïeldieu les deux intervalles successifs de quarte (*fa, si, mi*) par quoi



Wagner vient inaugurer un style dont nous saisissons l'aboutissement chez Scriabine et chez Schönberg. La tonalité également reste différente ; de *si* bémol dans *Lohengrin*, elle est en *ré* dans les *Deux nuits* : or, dix-sept ans auparavant le *Jean de Paris* du même Boïeldieu avait ébauché d'une façon très curieuse un motif analogue, mais cette fois en *si* bémol (2).

Les *Deux nuits* présentent aussi, dans l'ouverture, un passage où apparaît déjà fortement constituée l'écriture de *Tristan* :



Dans la même partition, notons, parmi les couplets du 1<sup>er</sup> acte, auprès d'accords très clairs et presque guillerets, un subit assombrissement harmonique qui annonce de loin le style sentencieux de Wagner :

(1) 9 février 1860.

(2) Duo du premier acte.

SDOUARD

il plaît au cœur — il plaît aux yeux etc.

M. Jean Marnold relève également un certain nombre de réminiscences<sup>m</sup> provenant de la *Dame blanche* (1) :

Au premier acte (scène et chœur), un thème de la marche de *Tännhäuser* ;

DYKSON

Il — faut — rire il — faut — boire etc.

au même acte (duetto) le motif de la Saint-Jean dans les *Meistersinger*

GEORGES

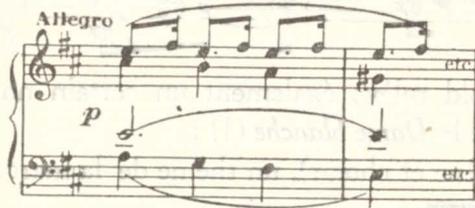
Mais en par — tant, — mais en par — tant je crois qu'il tremble etc.

aux couplets du second acte, une fileuse qui ressemble étrangement à celle du *Fliegende Holländer*

(1) *Merc. de France*, sept. 1916. Réimpr. in : *Le Cas Wagner* (Paris, Demets, 1918).



— et que d'ailleurs Wagner avait pu compléter par tel passage tiré de l'ouverture de l'*Anacréon* (Cherubini) :



encore dans la *Dame blanche*, au début du 3<sup>e</sup> acte, nettement cette exclamation d'Isolde (*Da die Männer sich all' ihm vertragen*)

ANNA

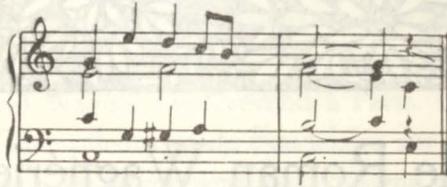
se - jour de mon en - - fan - - ce

enfin, dans la scène finale, cette phrase anticipée de *Lohengrin* et même que Liszt n'aurait point répudiée :

JULIEN

Toi qui sau - vas mes jours et qui re - çus ma for

Les partitions d'Auber apparaissent moins riches en sources pré-wagnériennes (1). Parfois même il semble que de Boïeldieu à Auber on rétrograde vers un style d'une époque antérieure, tant l'harmonie a perdu en complexité, tant la valeur d'art a diminué, — exception faite pour la *Muette de Portici*. De ce dernier opéra, nous ne citerons qu'à simple titre de curiosité ces deux mesures d'un chœur, au début du 1<sup>er</sup> acte



— en mesurant la distance qui les sépare encore du *Chant de maîtrise* des *Meistersinger*. Également au cours de cette partition, une harmonie tris-tanque :



Terminons en disant que l'ouverture de la *Juive* prêterait aussi à quelques rapprochements de même espèce. Notamment, peu après le début, une basse grondante progresse par sauts de 3<sup>e</sup> mineure, alors que se succèdent des harmonies de 7<sup>e</sup> diminuée, dont la dernière — en *si* mineur — se résolvant sur un accord terne de *mi* mineur rappelle par contraste l'effet de pleine clarté et de stridence que Wagner obtiendra dans le *Vénusberg* par une résolution sur un accord majeur.

ANDRÉ SCHÆFFNER.

(1) M. Haraszi ne signale point parmi les partitions où le leitmotiv est systématiquement employé un opéra-comique d'Auber, la *Barcarolle* (1845) : un motif de barcarolle y revient sans cesse.

