

## SOUVENIRS SUR RICHARD WAGNER<sup>1</sup>

Bien des œuvres grandes et belles, parmi toutes celles qui nous sont offertes, sont devenues pour nous, à cause de la vie agitée du soir et du changement de répertoire, des numéros estimables enregistrés dans le catalogue de la Bibliothèque Nationale littéraire et musicale ! Mais alors elles vivaient tout à coup, ces œuvres, comme un monument saisissant de la vérité de l'âme du peuple, poétisée par l'artiste.

C'est ainsi que Wagner nous lisait avec prédilection, dans le *Faust* de Goethe, la nuit classique de Walpurgis, qui, même aux yeux des gens cultivés, passe pour un essai mystificateur du poète âgé, ou pour un morceau de magie théâtrale, qu'un habile metteur en scène nous offre occasionnellement. Wagner, par son interprétation de cette scène incroyablement fantastique, prouvait la vérité de sa propre affirmation : « Que c'était là ce que Goethe avait créé de plus original et de plus artistiquement accompli », et que seul un Allemand avait pu créer pareille chose ; une revivification si particulière de l'antiquité, dans une forme parfaitement libre, avec une telle maîtrise dans l'esprit et une vivacité scénique si géniale, et dans une telle langue, qu'elle est de la plus grande finesse artistique, tout en restant absolument populaire. Il nous lisait aussi Shakespeare. Je me souviens encore avec enthousiasme de toute la série des Rois, d'Hamlet et de Macbeth. Il disait d'Hamlet : « C'est la couronne de la Renaissance » ; là, disait-il, part de la scène ce regard profondément inexorable, sur ce monde misérable, perdu moralement, que tous les arts de la Renaissance avaient pu recouvrir d'un bel éclat artificiel, mais qui était tel qu'il ne pouvait plus produire un seul Héros, et qui devait échouer en héritage au brutal soldat Fortinbras. Il nous lisait aussi Calderon, Cervantes, Alarcon, Lope de Vega, de vieilles légendes du Nord et des maximes philosophiques indoues, ou encore de chers amis de jeunesse : E. T. A. Hoffmann, Tieck, Walter Scott, ou des modernes estimés et aimés, tels que

(1) V. *Mercur de France*, n° 52.

Balzac, Carlyle et Gottfried Keller. La vérité vivante était là devant nous et exprimait sa signification particulière d'une façon si simple, sortant tout entière des profondeurs du sentiment et éclairée par l'idée vivante, si bien que jamais aucun étalage de rhétorique pathétique et de virtuosité n'aurait pu le faire. Tout découlait d'une source abondante et atteignait droit au but. Cela vivait sous l'œil de notre imagination de façon à confirmer l'opinion de Wagner sur les œuvres de Shakespeare, lorsqu'il les déclara une improvisation mimique de la plus haute valeur poétique ; et parfois, une parole entrecoupée, vivement lancée, et venant du fond de l'âme agitée du lecteur, développait plus de lumière que tous les éclaircissements littéraires, historiques, esthétiques, dont ont besoin ceux pour lesquels ces œuvres représentent plus de littérature que de vie.

Et toujours, à travers les larmes de l'enthousiasme artistique, le maître s'écriait pendant de telles scènes shakespeariennes : « Ce que cet homme a vu ! Ce qu'il a vu ! Il reste toujours l'incomparable ! — On ne peut le comprendre que comme prodige ! » — Cela surtout lorsqu'au milieu d'une conversation particulièrement animée il prenait tout à coup, comme pour exprimer la bonne humeur, une scène de comédie gaie, par laquelle il se délectait dans la béatitude du plus naïf enthousiasme. Alors on voyait, en quelque sorte, les génies des siècles jouer et plaisanter ensemble comme des enfants ! C'était ce qui rendait la personnalité de Wagner si particulière et si enchanteuse, c'était justement ce caractère de l'enfant agrandi par le prodigieux de la Génialité ! Et jamais ce caractère ne se montrait sous un jour de plus aimable liberté que lorsque le monde, ce monde laid et bruyant, éternellement agaçant, taquin, mordant, irritant, petit, le laissait en repos. (Car à cause de sa grande véracité il était toujours en butte aux erreurs et aux pierres jetées dans les jardins fleuris de ses sentiments. Alors il pouvait se réfugier quelques instants dans l'asile sacré d'un commerce purement spirituel avec les Héros des temps passés ; ces moments là étaient vivifiants aussi pour ceux auxquels il était donné d'y assister. On peut dire : Wagner fut toujours tout Wagner, et il devenait alors tout à fait grand dans ses œuvres, et dans ses relations avec les grands Génies de tous les temps. Autrement sa vie le forçait toujours à la

lutte contre les troubles rebutants du monde ; et si l'on songe à l'énorme quantité de troubles mondains qui ont assailli Wagner pendant tout le cours de sa vie consacrée à l'Idéal, on doit être profondément étonné qu'il ait si extraordinairement, si parfaitement, si merveilleusement réussi, on doit être étonné de cette remarquable énergie, la plus grande peut-être, que l'histoire de l'art ait à relever ; qu'il ait toujours pu conserver sa profonde présence d'esprit ; qu'il soit arrivé à se concentrer constamment dans son propre Génie créateur, dans l'essence même de son âme, d'où est née la vérité idéale sous la forme de ses plus belles images et de ses plus beaux sentiments. Mais, celui qui, avec le courage de la confiance, a pu voir de près cette vérité, a senti combien un regard, une parole de cet homme pouvait avoir une influence libératrice ; de cet homme dont l'œil spirituel pénétrait sans se tromper jusqu'au cœur des choses, et qui ne voulait et ne pouvait les juger que selon leur valeur cordiale. Toutes les choses importantes, les intérêts, les considérations, les calculs, les illusions, qui, à cause des journalières tribulations de la vie, voilent la simple vérité de l'âme, elles disparaissaient, et l'on voyait une toute autre image de la vie. Bien des choses qui passent pour grandes et exquises passaient pour petites et mauvaises, et ce qui semblait petit et sans importance devenait grand, noble et significatif. Le regard silencieux d'un animal fidèle, un être humain misérable et digne de pitié, représentait autant, pour ce grand contemplateur de la vie, que les créations les plus exquises de l'Art, que les circonstances les plus puissantes de l'histoire, et pour toute chose son incomparable et vivante sympathie renaissait sans cesse.

Cette merveilleuse force harmonique qui permit à Wagner de pénétrer l'essence de la religion, qui lui fit éprouver pour les grands événements de l'histoire un noble sentiment de pure humanité, qui l'empêcha de reconnaître les souffrances des êtres comme un moyen moralement justifié pour les progrès de la science, qui lui fit croire à la possibilité de réaliser le rêve idéal de la régénération de l'humanité par l'harmonisation de sa vie naturelle et morale, — cette force faisait que devant son regard intellectuel les créations des beaux-arts de tous les temps reprenaient une vie nouvelle et lui semblaient d'une importance significative. Cette force vit aussi dans ses propres

œuvres, où cette image universelle de l'humanité est illuminée par les rayons de la vérité de sentiments où elle apparaît comme une réalité idéale et s'annonce au monde comme un Art.

Mais l'œuvre artistique de Wagner est une œuvre de musique, un drame musical. On lui a reproché, pourtant, d'avoir déprécié la musique, — un digne reproche, qui est certes assez étrange si l'on considère la prodigieuse influence de la musique wagnérienne sur le public allemand et étranger — mais suffit : il a déprécié la musique parce que dans « Opéra et Drame » il a prononcé cette parole décisive, que dans l'Opéra la musique a été employée à tort comme un moyen d'expression. Mais cette parole que l'on aime à répéter et à combattre n'a qu'une signification relative, puisqu'il ne s'agit que d'une critique de la forme de l'Opéra et de la relation particulière qui existe entre le moyen et le but à atteindre.

A côté du moyen Musique, nous avons encore le moyen Poème, le moyen Action, le moyen Scène, etc., qui servent tous à atteindre le but de la Vie dramatique, de la vivante œuvre d'Art dramatique. Mais, parmi tous ces moyens, la Musique est plus qu'un simple moyen d'expression artistique : elle est en même temps le fondement et la source vitale de la création d'art tout entière.

Car c'est d'elle que ressort principalement, par la manifestation symbolique et littérale de ses merveilleux secrets, la profonde émotion créatrice de l'âme de l'artiste. Si on la définit ainsi : « l'émotion sonore de l'âme des choses », on exprimera à peu près ce que ressent inconsciemment un naïf auditeur sous l'influence immédiate de la Musique, et qu'il définit alors, en traduisant en quelque sorte subjectivement les impressions de sa propre âme, « expression de sentiments ». Wagner en ce sens appelle la Musique : « Une deuxième manifestation de l'Univers, le secret inexprimablement sonore de l'existence. » Dans le drame, cette émotion générale de la musique prend une forme individualisée d'après l'image de la Vie, mais maintenant cette vie même est entièrement submergée dans la sphère de l'idéal empire de l'âme de la Musique, elle n'est plus une vie réelle, mais idéale, et la langue chantée que le poète prête à des personnes devient la langue naturelle de cette autre vie. La poésie est toujours liée, à cause des mots, à la

réalité ; elle doit alors élever artificiellement sa langue au-dessus d'elle-même afin de montrer qu'elle exprime des choses du monde idéal. « Seul un génie sublime comme Goethe, selon la remarque de Wagner, peut dans une langue de la plus haute *Naturalité* exprimer les sentiments de l'âme humaine ; cette langue est alors appelée improprement, mais très justement, *musicale* ». Au contraire, dans le royaume de la Musique, le mot et la forme de l'homme, ainsi que les images de ce qui l'entoure, sont immédiatement exaltés en une belle et libre Idéauté. Car la Musique est par elle-même la sphère vitale, l'Idéal détaché de la matière ; elle représente la force créatrice de l'âme transfigurée par l'art, force qui trouve dans le drame musical sa forme artistique vivante.

C'est donc de la Musique que devait partir le plus efficacement une Réforme artistique de la culture de l'âme, et par conséquent un Allemand devait être le réformateur. Car qu'est-ce qui pouvait nous remplir, nous Allemands d'un plus noble orgueil, que cette langue la plus pure du monde idéal, la langue de la Musique sous forme d'un art de haut style, soit une langue allemande ? La Musique a trouvé son plus grand développement artistique dans l'esprit allemand, et l'esprit allemand a trouvé dans la Musique, son expression la plus pure et la plus libre. Personne plus profondément que Wagner n'a senti cela, et personne ne l'a fait mieux valoir.

Je me rappelle encore ses paroles graves, au cours d'une conversation : « C'était un fait très significatif d'avoir demandé à ma mère deux groschen pour m'acheter du papier à musique, afin de pouvoir copier « l'audacieuse chasse sauvage à Lutzow » de Weber, pour la posséder ». C'était son bonheur que l'Allemagne possédât la musique de Weber. Là le pauvre Allemand sans patrie trouvait une patrie.

« Lorsque j'entendais à l'école raconter la pitoyable histoire de Saxe, et que je me disais : c'est à cela que tu dois appartenir, profondément oppressé je cherchais autre chose ailleurs, et j'appris alors l'existence de la musique de Weber : à partir de ce moment, je sus où était ma patrie et je me sentis Allemand. Ce sentiment ne m'a jamais abandonné. »

Il aimait à répéter quelle profonde et saisissante impression il avait reçue de l'aspect maigre et faible du maître lorsqu'il passait, à Dresde, devant la maison



Wagner, pour se rendre aux répétitions d'opéra, ou, lorsqu'il était entré, une fois, pour échanger quelques paroles avec sa mère. — Rien ne paraissait plus sublime à l'imagination vive de l'enfant que de voir cet homme timide, à l'air étonné, au théâtre diriger son orchestre, semblable à un général, et appeler à la vie tout le monde magique des sons. Wagner ne put oublier l'effet d'enchantement et de fascination que lui firent, dans sa première jeunesse, un soir qu'il était caché dans un coin du théâtre, ces trilles de cymbales palpitants, d'un caractère tzigane, par lesquels débute l'ouverture de « Preciosa ». Mais, pour lui, le « Freischütz » était au-dessus de tout. Lorsque, plus tard, pauvre jeune musicien allemand, à moitié mort de faim, il se trouve à Paris, la brillante et bruyante capitale qui n'avait pu lui offrir que des pierres au lieu de pain, et qu'il entendit pour la première fois les sons allemands de la simple valse champêtre du premier acte, il versa des larmes de tendre émotion : le sentiment de la patrie l'avait saisi pour ne plus lui rendre sa liberté. Un de ses derniers désirs, à son retour de Venise, au printemps de 1883, fut de diriger encore une fois le « Freischütz » à Munich, ce qui lui avait été refusé à Vienne parce que dans cette ville les chefs d'orchestre étrangers ne pouvaient diriger que leurs propres œuvres, et cela exceptionnellement. Quelle jouissance incomparablement fortifiante et instructive ç'aurait été, on peut s'en rendre compte par l'effet prodigieux que fit autrefois à Vienne l'Ouverture du « Freischütz », sous la direction absolument congéniale de Wagner. L'école de style projetée qui nous permettait d'espérer de semblables jouissances dans la suite n'ayant pu être créée à cause de l'indifférence nationale, les amis personnels du maître devaient apprécier comme un grand bonheur qu'il leur fût permis, du moins, d'assister parfois, à Wahnfried, à la lecture au piano occasionnelle et tout à fait intime de quelque œuvre classique.

Je n'oublierai jamais comment, par l'une de ces lectures, j'eus pour la première fois pleine conscience de l'originalité du génie artistique contenue dans le « Figaro » de Mozart. Elevé dans une complète admiration de Mozart, je n'ai pourtant vraiment appris à le comprendre et à l'aimer en connaissance de cause que par les enseignements de Wagner et son influence personnelle. Jamais il ne manqua d'insister sur le

« génie clair et aimable de Mozart », qui, malgré ses formes un peu vieilles et étrangères, restera un esprit artistique incomparable, immortel et des plus nobles ; il lui semblait particulièrement sympathique et digne d'admiration, tant à cause de la vérité pure et céleste qui domine sa douce mélodie que par la finesse de son sens artistique. Cet esprit de mascarade particulier à la forme des opéras italiens lui semblait dans « Figaro », en quelque sorte une perfection idéale, revêtir un caractère d'authenticité de vie artistique. Je me souviens en particulier de cette remarque : « Les cadences conventionnelles et les intermèdes, qui dans les symphonies deviennent facilement gênantes, conviennent tout à fait à la substance de « Figaro », au bruyant tohu-bohu de cette joyeuse comédie d'intrigues. Ce « Figaro » est parfait à tous les points de vue. Tout y est en harmonie, ce qui est commun devient gracieux, un peu comme dans le dialogue « Socrate et Théodota » de Xénophon (nous l'avons lu ensemble peu de temps auparavant) ; mais, concluait-il, — il faut une exécution également parfaite. La meilleure serait peut-être par des Italiens. »

Une autre fois, il était question de l'ancienne forme d'opéra, en faisant abstraction d'un génie spécifiquement créateur comme Mozart, et Wagner se rappelait avec un plaisir ironique que Semper lui disait un jour combien il lui était agréable, dans l'opéra, de voir toutes les passions jouant ensemble, se mouvoir en dominos et en masques. « Ceci, ajoutait-il, venait de l'interprétation de la musique par ces artistes des arts plastiques et par les poètes qui prétendaient que l'art musical convertit en forme élégante tout ce qui est profond, énergique, passionné, et le résout en grâce ; et cette interprétation était motivée par la forme mathématique de la musique, surtout par la Quadrature rappelant l'architecture du Palladium, ce qui revient à l'exclamation de Faust : Quel spectacle — mais hélas, ce n'est qu'un spectacle ! — Alors vint BEETHOVEN. »

A ce mot, il fallait voir l'homme ! Son regard et sa voix disaient avec une saisissante clarté qu'au nom de Beethoven tout un monde nouveau montait dans son âme. Et vraiment un monde nouveau était apparu à Wagner lorsque Beethoven entra dans sa vie. Si Weber avait éveillé dans l'esprit du jeune garçon le génie de la musique, Beethoven inspira à l'adolescent

la conscience d'une vie artistique propre et la force pour créer. Et, depuis, Wagner homme a toujours vécu et travaillé fidèle à cette nouvelle vie créatrice. De même que cette influence de Beethoven sur Wagner était sentie par celui qu'une œuvre de Beethoven dirigée par Wagner faisait entrer dans ce nouveau monde, de même on pouvait s'en convaincre chaque fois qu'il parlait de Beethoven, lorsque, suivant une chère et vieille habitude, il faisait chez lui de la musique de Beethoven, et confirmait avec sa vivacité accoutumée ses propres paroles, « que l'on ne pouvait parler de Beethoven sans s'élever jusqu'au ton de « l'extase ».

C'est ainsi qu'il s'écria après une exécution de la Grande Sonate 106 : « Que peut-on mettre à côté de cet homme ? Chez Shakespeare tout est réalité, terrible image de la vie, véritables spectres » de l'existence, — et ici tout est idéalisé ; une pure transfiguration ! — Mais une pareille chose n'est concevable que pour le piano — ce serait une pure insanité de la jouer devant la foule ! » Il ne comprenait donc de semblables exécutions que dans l'intimité, par suite de l'essence intime de ces œuvres. Dans le Quatuor en *Mi* bémol de Beethoven, dont il recommandait de ne pas prendre le *Maestoso* « trop lentement », il voyait l'artiste réfléchissant profondément sur une grande pensée — puis au dehors une alouette fredonne et toutes ses pensées sont chassées ! » Il dit un jour en jouant, à une auditrice touchée jusqu'aux larmes, en la consolant d'un regard exquis : « Mon enfant, il reviendra à la Vie ! » — Une autre fois, il s'était fait jouer une ouverture de Spontini qu'il avait écoutée non sans plaisir, et qu'il avait interrompue par cette boutade : « Toujours des harangues militaires ! présentez armes ! » Il avait ensuite, comme délassement idéal, demandé un des derniers Quatuors de Beethoven. Il dit alors, doucement et profondément ému : « Ceci est si intime, qu'on doit considérer comme le plus grand honneur d'être admis à l'écouter ». Il s'exprimait d'une façon analogue au sujet de Bach, dans la musique duquel, à côté de Beethoven, il s'enfonçait de préférence dans les dernières années : « Bach ne travaille que pour lui, il ne pense à aucun public ; quelquefois on dirait qu'il joue quelque chose à sa femme : alors on pressent la nouvelle époque, il le contient déjà tout entière. Mais il est injuste de la



quitter avec ses paroles, il est complet et incomparable. Plus tard son esprit se tourna vers les choses extérieures, surtout à cause de l'école italienne des virtuoses ; la Sonate est née, mais elle conduit à la mélodie moderne. »

Je voudrais insérer ici une autre remarquable opinion de Wagner, qu'il exprima à propos de l'exécution des ouvertures italiano-françaises, et pour blâmer la légèreté avec laquelle on méprisait la musique italienne : « La forme mélodique longuement étendue des compositeurs italiens d'opéras, tels que Cherubini et Spontini, ne pouvait pas sortir de l'opéra allemand, elle devait naître en Italie et ressembler, par l'élégance de l'idée, au cadre de la Renaissance italienne. Aubert, Boieldieu, et moi aussi, y avons beaucoup appris. Mon chœur final du premier acte de « Lohengrin », par exemple, descend bien plus de Spontini que de Weber. On peut apprendre aussi dans Bellini ce qu'est la mélodie. Les modernes sont remarquables par la pauvreté de leurs mélodies, parce qu'ils ne font attention qu'aux faiblesses notoires de l'opéra italien, mais ne s'occupent nullement des grandes qualités de ces compositeurs. Certes, il nous est plus facile de les injurier que d'en apprendre quelque chose. »

Par contre, justement à l'occasion de la musique de Bach, il s'exprimait comme suit au sujet de la formation des thèmes spécifiquement allemands : « Beaucoup de thèmes de nos chefs-d'œuvre, même de Beethoven, pris isolément et considérés au point de vue musical, semblent presque sans signification. Comment ils peuvent être élevés à une complète signification par la langue caractéristique des instruments, c'est ce qu'on pourrait montrer plus clairement en les soulignant par des paroles véritables, comme par exemple dans le célèbre premier thème principal de la Symphonie en *Ut* mineur : « Es muss geschehn ». (Il faut que cela arrive). La même observation est également applicable aux thèmes des fugues de Bach, et cela est devenu remarquablement clair pour moi, lorsque j'ai senti l'action de ses thèmes dans les Motets par les paroles de chant qui sont dessous. » Il ne faudrait certes pas développer cette idée, mais il me semble que cette impression reste vraie, à savoir que les grands Maîtres dans leurs plus sublimes créations ont pressenti une langue, employé

dans leurs motifs une sorte de discours qu'ils ont exprimé par des sons. »

Cependant, au cours d'une inoubliable lecture quotidienne de tout « le Clavecin bien tempéré » de Bach, cette question fut agitée de fixer en un livre les paroles remarquablement justes que Wagner, entraîné par son impression immédiate, ajoutait à chaque prélude et à chaque fugue comme interprétation poétique; il s'y refusa énergiquement, en faisant remarquer qu'un semblable précédent pourrait entraîner à des expériences malencontreuses sur les chefs-d'œuvre. Il revint alors à son enthousiasme de musicien pour les « mélodies intimes des préludes », que l'on ne pouvait « répéter en chantant », et au comble de l'admiration il s'écria : « De pareilles choses sont toujours neuves ! »

Un jour, un mouvement un peu vieilli d'un Quatuor de Beethoven, dans lequel le formalisme l'emportait encore sur le Génie, lui fit dire : « C'est encore la musique froide dans le style de la Sonate, où il s'agissait d'exécuter les fioritures avec virtuosité. Combien Bach est autre dans ses grandes œuvres, comme « le Clavecin bien tempéré » ; sans aucun sentiment moderne, que sa musique est chaude, d'une force naturelle, intime, quels cris merveilleux y retentissent ! Maintenant, écoutons donc le vrai Beethoven : le Scherzo du Quatuor en *Ut* dièze mineur — c'est une des plus grandes merveilles de toute la musique ! »

Après ces exécutions de Quatuors au piano, il venait à parler du style de la Symphonie : « Ce même Beethoven, qui dans ses quatuors créa le plus grand art, le travail intellectuel le plus profond, et cela simplement en vue de la sympathie artistique la plus exclusive, arrive subitement, avec ses symphonies, à la pleine popularité devant le grand Peuple. Là tout est *Oratio directa* ! Que l'on pense seulement à la simplicité de la formation de ses thèmes symphoniques, jusqu'à la Neuvième ! Mais nos musiciens modernes n'y songent pas, eux qui, pour produire plus d'effets, mettent tous les masques qui leur conviennent. »

Il aurait aimé à sympathiser avec le « troisième B », comme on disait alors, avec Brahms, et souvent il essaya de se faire jouer quelque une de ses œuvres. Oui, mais l'étincelle ne pouvait jaillir. Pour le grand sentiment musical de Wagner, il manquait à cet art soigné la contrainte de la vie et de la nécessité. Parfois il

soupirait: « Je serais si heureux de rencontrer encore une fois quelque chose de grand et de vrai dans notre Musique ». C'est pourquoi en 1873 il salua avec une joie sincère la musique symphonique absolument honnête et de bon aloi, et sans contrainte, d'un autre « B » de Vienne, Anton Bruckner, qui fut toujours pour lui d'une fidélité touchante, enfantine, et exempte de jalousie. Aussi la façon particulière dont Bruckner avait traité une partie de trompette lui plut à ce point, comme idée symphonique, que cette trompette (selon sa coutume dans ses relations sans façon avec les hommes vrais) lui servit de leitmotiv pour désigner la personne du compositeur. « Bruckner : la trompette ! » Ce fut aussi son adieu, lorsque, sur la prière de son admirateur, il eut accepté la dédicace de sa symphonie en *Ré* mineur (n° 3) qu'il avait lue avec un joyeux étonnement, en disant au modeste artiste qui n'oublia jamais cette félicité : « Cher ami, votre dédicace est bien fondée ; vous m'avez fait avec votre œuvre une grande joie inappréciable ! » — Il y avait pour lui peu de semblables plaisirs. Malgré sa mélancolie au sujet des choses qui l'entouraient, il restait toujours de bonne humeur, témoin cette exclamation pleine de gaieté après avoir essayé une symphonie moderne : « Si la musique de Brahms sonnait aussi bien que celle de Beethoven, il serait un grand compositeur ! » — Certes, l'artiste de la Vérité, qui épiait partout le « chant » de l'âme musicale, ne pouvait entendre de belles choses à travers le masque académique !

Parmi les masques des symphonistes modernes aucun ne lui paraissait plus abstrus que le masque dramatique. « Il est remarquable, disait-il, que Beethoven, quidans l'Héroïque fit de si audacieux efforts pour se dégager de la forme traditionnelle de la symphonie, revint plus tard, surtout dans la Septième et la Huitième, d'une façon décisive à la forme de danse primordiale, qu'il est toujours fort imprudent d'abandonner. Si aujourd'hui quelqu'un compose une « Symphonie dramatique », c'est un non sens ; si un « Mазeppa », un « Dante » donnent leur nom à une composition symphonique, on y trouve une signification, mais « Symphonie dramatique » ne dit rien, et est en opposition avec toute vraie composition symphonique. Que les symphonistes nouveaux n'ont-ils appris de Beethoven à se modérer et à se mouvoir selon une formule fondamentale sûre, afin de rester artistique-

ment compréhensibles ! Ma position fut bien différente ; je pouvais oser exprimer par la Musique les choses les plus terribles, parce que j'avais mon Drame qui expliquait tout à chaque instant. Mais maintenant on a désappris la manière de la liberté dramatique, pour écrire des symphonies sans Drame, et par conséquent sans clarté. »

« Je suis réactionnaire en musique instrumentale jusqu'à Beethoven », déclarait-il. Et ensuite : « Mais aussi dans mes compositions dramatiques je m'efforce de conserver des formes claires, compréhensibles, et j'évite les transitions brusques, que nos modernes, entraînés par des compositeurs de génie tels que Liszt et Berlioz, nous offrent en quelque sorte sur un plateau, afin que l'on s'exclame : « Quel merveilleux accord, quelle modulation inconcevable, jamais entendue, etc. » « Il n'est pas bon, ajoutait-il, de mettre habituellement dans les parties intermédiaires des fioritures travaillées avec un excès de coquetterie. Dans mon « Parsifal », je veux rester simple dans l'instrumentation ! » Il faisait voir, par exemple, que les murmures de la Forêt, dans « Siegfried », devraient exprimer une naïveté de la nature, que dans « Parsifal » il y avait de la naïveté religieuse, et que, par conséquent, certains intervalles et certaines modulations, des harmonies pathétiques, et une mélodie sentimentale, devaient être évités. Quelques sons de la prière du soir dans le prélude devaient être changés, car on y entendait un esprit étranger.

Au sujet de la jeune génération qui composait avec ses moyens, mais non avec sa circonspection, il disait : « Lorsqu'on me donne à juger la partition d'un nouvel opéra, cela ne me dit rien ; on est arrivé assez loin dans les arts de l'harmonie, des accords augmentés et autres échantillons de la composition moderne, pour être sûr d'avance de ne pas se heurter à des brutalités excessives, ou à des bêtises. Mais c'est le livret que je veux voir ; par là je reconnais si l'auteur possède le sens de la poésie dramatique, et je puis dès lors juger de ses dons pour la musique dramatique, s'il a réussi à trouver pour son texte la vraie expression musicale, ce qui, du reste, arrive très rarement. »

Parfois, il citait un exemple d'un sens artistique plein de finesse, de réflexion et de discrétion, pour l'opposer aux modernes chercheurs d'effets, qui, au lieu de travailler en formes claires, ne cherchent que

des surprises sans y mettre aucune idée, et qui cachent leur programme derrière leur musique et écrivent toujours avec plus d'obscurité et d'insanité.

Cet exemple, c'était Mendelssohn, dont il se faisait jouer de préférence l'Ouverture des « Hébrides », à laquelle il éleva un beau monument dans les « Feuilles de Bayreuth ». La veuve de Weber le remercia un jour en pleurant, parce que sous sa direction seulement elle avait entendu les œuvres de son mari selon leur manière et selon leur esprit; de même en 1855, à Londres, les plus grands admirateurs de Mendelssohn lui déclarèrent ouvertement que jamais ils n'avaient si bien entendu et compris l'Ouverture des « Hébrides » que dirigée par lui.

« Mendelssohn est un paysagiste de premier ordre, et son Ouverture des « Hébrides » est son chef-d'œuvre. Le tout est conçu par un merveilleux Génie, éprouvé avec finesse et rendu avec le plus grand art. Le passage où les hautbois seuls au milieu des autres instruments montent en se plaignant, comme le vent sur les vagues de la mer, est d'une exquise beauté. Le « Calme de la mer et l'heureuse traversée » (1) est beau. J'aime aussi beaucoup le premier mouvement de la Symphonie Ecossaise en *La* mineur. Personne ne reprochera au compositeur l'emploi des Thèmes nationaux, surtout lorsqu'il le fait avec autant d'art que Mendelssohn. Ses deuxièmes Thèmes, ses Adagios où les sentiments humains entrent en scène, sont certainement beaucoup plus faibles. Quant à l'Ouverture du « Songe d'une Nuit d'été », il faut se rappeler qu'elle a été écrite par un garçon de quinze ans, et pourtant elle est déjà d'une forme parfaite, bien qu'elle soit loin d'être aussi concise et finement sentie que celle des « Hébrides »; le thème principal me semble manqué, ce ne sont pas là des sylphes, mais des moucherons. Combien j'étais ignorant à mes yeux lorsque, quatre ans plus jeune que Mendelssohn, je commençais à étudier péniblement la musique, tandis qu'il était déjà un musicien accompli, et comme homme du monde mettait tous les autres dans sa poche. Je ne savais rien de mieux alors que de l'imiter, ce que j'ai du reste complètement désappris ! »

Mais Wagner voyait dans Mendelssohn un malheur

(1) Titre d'une pièce symphonique de Mendelssohn.



pour le génie musical allemand, parce que, au lieu d'occuper une place à lui dans la spécialité du paysage musical, comme Schubert dans le Lied, et Löwe dans la Ballade, il essaya de tous les genres ; il fut marqué du sceau de l'effémination et de la décoration, afin, disait Wagner, « de procurer un délassement moderne à la musique effrayée par Beethoven ». « Mais, ajoutait-il, Mendelssohn avait tout le talent qui manquait à ses imitateurs, qui, en l'imitant, ne purent que gâter leur talent. »

Un talent plein de vie, naïf, en son genre vraiment allemand, foncièrement honnête, était celui de Carl Löwe comme maître de la Ballade. Il aimait à nous chanter lui-même des ballades de Löwe, et cela avec un sentiment inimitable, surtout l'effrayant « Edwards », la fantastique ballade « d'Elversöhe », et la gaie et démoniaque « Nuit de Walpurgis », qu'on entend rarement. On sentait là ce ton simple de la nature ; l'expression de la parole animée par la musique s'élevait sans efforts, par ses accents énergiques, jusqu'à la passion saisissante, mais dénuée de tout pathétique et de toute rhétorique de commande. C'était là une preuve vivante de l'originalité et de la puissance de la langue allemande, preuve en tous points conforme à ce que Wagner nous a livré dans ses œuvres dramatiques. Dans le genre purement lyrique, il trouvait aussi une intime satisfaction, pourvu que ce lyrisme décollât vraiment et avec chaleur de l'âme allemande, sans se perdre en une sentimentalité douce-reuse qui n'était étrangère à personne plus qu'à lui. Il estimait particulièrement les Lieder de Robert Franz, qui étaient sur son piano pendant qu'il composait « l'Anneau du Nibelung ». « Je te salue », de Schubert, était un de ses morceaux favoris ; souvent en Italie, dans ses dernières années, il se le faisait chanter et l'écoutait avec une profonde émotion.

HANS DE WOLZOGEN.

Traduit de l'allemand par DAVID ROGET.

(A suivre.)

