

Il faut bien en prendre notre parti; parmi les jugements émis sans cesse de droite et de gauche sur le compte de R. Wagner, il y en a peu de sérieux. Combien de fois n'ai-je pas lu ou entendu dire que, dans un opéra, Wagner voulait faire de la musique l'esclave de la pièce? Si, au lieu de se livrer à des plaisanteries aussi faciles que mauvaises au sujet de la *Lettre sur la musique*, on avait cherché à y discerner les idées justes et utiles, on aurait été frappé des réflexions les limites des arts et sur leur tendance à s'unir (page XX et suiv.). Wagner a posé le problème d'une façon très ingénieuse; ce ne sont pas ses détracteurs qui nous en fourniront la solution. Je ne connais qu'un seul genre de production où l'on veuille faire de la musique l'esclave de la pièce, puisque souvent le directeur de l'Opéra-Comique reçoit et met en répétition un ouvrage dont le poème lui a plu sans avoir examiné si la musique est bonne. La musique se venge de cette servitude en se moquant du texte. Cessons donc de donner à Wagner ce qui nous appartient.

Le poème de *Rienzi* fut évidemment écrit en vue de l'effet musical; la déclaration suivante de l'auteur suffirait à le prouver: « Cet ouvrage, dit-il dans sa *Lettre*, a été conçu et exécuté sous l'empire de l'émulation excitée en moi par les jeunes impressions dont m'avaient rempli les opéras héroïques de Spontini et le genre brillant du Grand-Opéra de Paris, d'où m'arrivaient des ouvrages portant les noms d'Opéra, de Meyerbeer et d'Halévy. » Il définit lui-même ce qu'on appelle sa première manière, en disant que *Rienzi* ne marque encore, d'une façon bien claire, aucune phase essentielle dans le développement des vues sur l'art qui le dominèrent plus tard.

*Rienzi*, cependant, n'est pas son premier ouvrage. A l'âge de vingt ans, il avait composé un opéra en trois actes, intitulé les *Fées* [*Die Feen*], dont le sujet était emprunté à Gozzi, mais qui ne fut pas représenté. La musique se ressentait de l'influence de Weber. L'année suivante, il écrivit la *Novice de Palerme* [*Das Liebesverbot, oder Die Novize von Palermo*], qui fut représenté une seule fois, à Magdebourg. Shakespeare avait collaboré à la pièce et Auber à la musique. Successivement chef d'orchestre aux théâtres de Magdebourg, de Königsberg et de Riga, mais jamais dans une position aisée, les vues de Wagner se portèrent sur Paris, et il écrivit *Rienzi*. Quant aux tribulations qu'il eut à subir pendant les trois ans de son séjour en cette ville, je vous renvoie à ses biographies. En 1842, il partit pour Dresde aussitôt qu'il apprit que son opéra avait été reçu. *Rienzi* eut un immense succès et son auteur fut nommé chef d'orchestre au théâtre. Mais il était sans cesse à la recherche de l'opéra idéal: c'est à Paris qu'il acheva *Rienzi*; c'est là qu'il écrivit le *Vaisseau-Fantôme* [*Der fliegende Holländer*], et commença *Tannhauser* [*Tannhäuser*]. Il avait d'ailleurs si peu un parti pris de faire ses poèmes lui-même, qu'étant encore à Riga, il envoya un libretto à Scribe, avec prière de le retoucher; Scribe ne répondit pas: c'était assez dans ses habitudes.

Le sujet de *Rienzi* est, dit-on, emprunté au roman de sir Lytton Bulwer [Bulwer-Lytton]; mais il ne faut pas prétendre juger la pièce au Théâtre-Lyrique, à cause des mutilations qu'on y a faites.

Le soin que met l'auteur à l'enchaînement logique des événements et au développement des caractères des personnages, montre qu'alors déjà il avait une plus haute opinion d'un texte de grand opéra que n'en ont la plupart des librettistes français. Son *Rienzi* est un modèle de républicain désintéressé, intrépide, loyal, inaccessible aux sentiments étroits, et n'employant les moyens sévères que par nécessité. D'après la part prise par Wagner aux événements de 1848, on comprend que ce type a dû le séduire autrefois, puisque plus tard ses

idées philosophiques ont changé, mais dans l'histoire, Rienzi joue un rôle moins sublime.

Avant de développer la marche de l'action, permettez-moi une remarque archéologique. Au lever de rideau, le théâtre représente la place devant le Latran, ou plutôt devant l'église Saint-Jean-de-Latran; la maison de Rienzi est à gauche du spectateur. Ce n'est pas l'église actuelle que nous voyons; mais là se trouvait, au moyen âge, le palais des papes (sur le mont Celio). La maison de Rienzi, cependant, en était assez éloignée; on en montre aujourd'hui la place sur les bords du Tibre. Cette inexactitude ne tire pas à conséquence; elle économise un décor.

Orsini et ses acolytes viennent la nuit pour enlever Irène, la sœur de Rienzi. Aux cris de la jeune fille accourt Colonna avec ses partisans: ennemis des Orsini, ils veulent leur disputer leur proie. Adrien [Adriano], le fils de Colonna, prend sous sa protection Irène qu'il aime; on se moque de lui aussi bien que du peuple, du cardinal-légat et de Rienzi, qui viennent chacun à leur tour s'opposer au combat. Les nobles finissent cependant par se résoudre à continuer la bataille, au point du jour, hors des murs de la ville. Sur l'invitation du cardinal, Rienzi donne des ordres au peuple, afin d'en finir avec l'insolence des patriciens. Adrien [Adriano] lui-même, après quelque hésitation, embrasse la bonne cause, et l'on proclame la liberté.

Au deuxième acte, les messagers de paix viennent rendre compte de leur mission dans les campagnes de Rome. Les nobles font leur soumission; on ne leur a rouvert les portes de la ville qu'à la condition de respecter les lois; mais ils jurent vengeance. Orsini poignardera Rienzi au milieu de la fête, et les soldats de Colonna s'empareront du Capitole. Malgré son indignation, Adrien [Adriano] n'ose pas dénoncer son père, tout en avertissant Rienzi. Les ambassadeurs de divers Etats d'Italie et d'Allemagne rendent hommage au tribun. Celui-ci leur déclare que désormais les Romains veulent être libres, en dépit des empereurs d'Allemagne, prenant le titre de rois de Rome. Mouvement général de surprise et d'inquiétude. Cette scène a été supprimée au Théâtre-Lyrique, non sans quelque désavantage pour l'intelligence de la suite de l'action.

La trahison des patriciens échoue; Rienzi porte une cuirasse sous ses vêtements, et il a fait garder le capitole. Le Sénat condamne les coupables à la peine de mort; sur les instances d'Irène et d'Adrien [Adriano], Rienzi leur fait grâce, et les oblige à jurer de nouveau fidélité à la République. Ils ne tiennent pas mieux leurs promesses que la première fois; ils profitent de la nuit pour quitter Rome, et reviennent avec une armée.

Au troisième acte, la bataille se livre dans la coulisse; Adrien [Adriano] a vainement cherché à éviter l'effusion du sang: ses hésitations le clouent à sa place, jusqu'au moment où les troupes reviennent victorieuses; en apercevant le cadavre de son père, il maudit Rienzi, et jure vengeance.

A l'acte suivant, le malheur pèse sur le tribun. L'empereur d'Allemagne est irrité de l'audace du libérateur. Le pape et avec lui tout le clergé se rangent du côté du plus fort. Baroncelli et Cecco, deux sénateurs qui s'étaient opposés à l'acte de clémence de Rienzi, excitent le peuple contre lui; ils l'accusent d'être la seule cause de la mort de tant de citoyens et d'avoir agi par pure ambition, espérant s'allier aux patriciens par le mariage de sa sœur. Adrien [Adriano] lui-

même confirme l'accusation et se charge de tuer le tribun; mais, en apercevant Irène, il n'ose. Rienzi, par ses paroles généreuses, réussit à calmer le ressentiment de ses ennemis; mais, quand il veut entrer dans l'église, la malédiction résonne à la place du *Te Deum*: les portes s'ouvrent, et le cardinal lance l'anathème contre son ancien allié. Le peuple s'enfuit; Rienzi reste seul avec sa sœur, pendant que le chant des moines continue à résonner comme un glas funèbre.

Rienzi veut faire une dernière tentative pour reprendre son autorité sur la foule; il cherche à décider Irène à aller rejoindre Adrien [Adriano]. Celui-ci vient lui-même pour sauver la jeune fille; le tumulte augmente au dehors; les vitres sont brisées, l'incendie commence à luire; mais Irène reste inébranlable: elle repousse Adrien [Adriano] et court partager le sort de son frère. Cette situation est aussi dramatique que celle de la fin des *Huguenots*; mais ce duo, aussi bien que le précédent, a été supprimé au Théâtre-Lyrique.

La scène change; la populace entoure // 2 // la tour du Capitole où s'est réfugié Rienzi; elle ne répond à sa harangue que par des cris de rage, et en jetant des pierres et des torches enflammées. L'incendie augmente, la tour s'écroule sur Rienzi et sa sœur. Adrien [Adriano], à la tête d'une troupe de patriciens, est accouru faire une dernière tentative de sauvetage. Selon le texte allemand, il doit trouver la mort sous les décombres. Au Théâtre-Lyrique, le jeune homme arrive seul et trop tard pour être écrasé; il n'en paraît pas fâché

Abstraction faite des erreurs qu'on ne manquera pas de débiter sur la pièce, elle offre des inconvénients que je dois signaler. Le chœur y a une plus grande part que dans n'importe quel autre opéra, y compris ceux de Wagner lui-même. Il en résulte que les effets puissants du premier acte et du second font tort à ceux du troisième. Passe encore s'il y avait une chanson à boire, une barcarolle, une ballade ou quelque autre *cheville*, pour reposer les oreilles trop délicates du public; mais l'auteur n'a pas voulu atténuer la grandeur du sujet par de tels hors-d'œuvre.

Adrien [Adriano] est un jeune homme plein de droiture, de courage, d'enthousiasme pour le bien. Quand il jure de venger son père, il le déclare net à la face de Rienzi; il ne veut pas le prendre en traître. Ses hésitations sont justifiées par sa position entre les deux partis; mais il n'en est pas moins vrai qu'il veut toujours agir, et qu'il n'agit guère; avec les meilleures intentions, il ne réussit qu'à épouser Irène dans le ciel.

Ajoutons que Rienzi étant ténor, Wagner a fait d'Adrien [Adriano] un soprano. Il faut une cantatrice de beaucoup de talent pour triompher des difficultés de ce rôle. Au Théâtre-Lyrique, on-dirait un enfant qui veut faire l'homme. Quoique Irène n'ait pas d'air à chanter, ce qui n'est pas d'une absolue nécessité, elle est suffisamment en évidence au premier acte, au troisième et au cinquième: mais son héroïsme exige de la part de l'interprète de très grandes qualités.

Pour la musique comme pour la pièce, il importe de distinguer ce qui est de la faute de l'auteur et ce qui ne l'est point.

L'ouverture est connue par les concerts populaires; elle est animée de cette chaleur, de cette puissance, de cette fougue irrésistible, de cette véhémence dramatique, qu'aucun compositeur ne possède aujourd'hui à l'égal de Wagner.

C'est Rienzi, luttant et triomphant, quoiqu'il tombe en martyr. Les motifs sont empruntés à l'opéra: ce sont la mélodie de la prière, l'hymne guerrier, une période du finale du second acte et quelques phrases prises ailleurs.

Le morceau d'ensemble qui forme l'introduction est excellent et d'effets très variés. Il est impossible de mieux engager l'action d'un opéra. La partie dialoguée du trio de Rienzi, d'Irène et d'Adrien [Adriano], est encore très bonne; l'ensemble à trois voix est moins saillant. Le petit duo d'amour aurait eu beaucoup de succès il y a trente ans; aujourd'hui, sa couleur italienne lui fait tort. Dans le finale, le chœur des prêtres et l'orgue dans l'église s'unissent au chœur sur la place. Rienzi est proclamé tribun, au milieu des cris enthousiastes du peuple. Toute cette scène est vigoureusement traitée.

Le chœur des messagers de paix, débutant par un petit solo, a charmé tout le monde; c'est un des morceaux qui se répandront le plus dans le public. Le trio de la conspiration est, sinon original, du moins bien conduit et très scénique. Le ballet débute par des soldats romains simulant un combat: les gladiateurs ont été remplacés au Théâtre-Lyrique par des soldats du moyen âge se battant contre ceux de l'antiquité: au lieu de former la *testudo* par la réunion des boucliers après le premier pas, on la forme à la fin du ballet pour y faire monter Mme Zina Mérante avec d'autres danseuses et deux soldats.

Quant à la musique elle est convenable. Aujourd'hui, Wagner en composerait une plus caractérisée. Quoique le finale ait souffert des coupures qu'on y a faites, le septuor a produit un très grand effet ainsi que tout ce qui suit.

Au troisième acte on voit défiler les troupes avec Rienzi à cheval. Rien de plus naturel à l'Opéra: mais au Théâtre-Lyrique on est peu habitué à cet étalage. Il y a une grande scène et un air pour Adrien [Adriano]; l'orchestre sur le théâtre joue une marche.

L'hymne guerrier commençant par les paroles: *Santo spirito cavliere* est très vigoureux; l'effet dramatique arrive à son comble dans la prière chantée par le chœur des femmes, pendant que le combat se livre aux portes de Rome; Irène et Adrien [Adriano] y joignent leurs voix; la musique dans la coulisse se fait entendre par intervalles; la prière est reprise avec une énergie pleine d'angoisse.

Cette scène est unique en son genre (surtout ne me citez pas les prières de *Guillaume Tell*). L'acte se soutient bien jusqu'au bout, et ne souffre, comme je l'ai dit, que de la continuité des mêmes effets. On a triomphé à la fin du premier acte, on triomphe à la fin du second et du troisième, quoique d'une façon différente. Mais les choses vont changer de face!

La scène de la conjuration a un caractère sombre, concentré, menaçant. A l'arrivée de Rienzi, l'orchestre joue une marche d'une expression douce et charmante: la mélodie chantée par le tribun a le même caractère. L'anathème et le chœur des moines forment un beau contraste avec ce qui précède: l'effet en a été manqué, à la première représentation, par la faute de l'exécution: mais c'était une idée heureuse de terminer l'acte par l'isolement de Rienzi et de sa sœur, pendant que le chœur, dans l'église, se fait seul entendre. Le peuple s'est enfui, comme la foule s'esquive lâchement après l'oracle, au premier acte d'*Alceste*, de Gluck.

La prière de Rienzi est un des morceaux les plus mélodieux, et qui ont obtenu le plus de succès; elle est digne de Weber. Quant à la suppression des deux duos, morceaux indispensables pour mettre Irène et Adrien [Adriano] en pleine lumière, je n'en puis voir d'autre raison que l'insuffisance des interprètes.

Wagner a dit lui-même qu'il avait écrit cet opéra dans de vastes proportions; aussi, dans l'exemplaire autographe de la partition d'orchestre, le seul que possède jusqu'à présent la bibliothèque du Conservatoire, on remarque des changements et des coupures considérables. Une partie de ces modifications, toutes peut-être, ont été faites d'après les indications de l'auteur lui-même; mais si certains morceaux sont abrégés, aucun n'est supprimé.

La scène finale est une des plus étonnantes créations de Wagner: elle m'a rappelé la partie en mesure six-huit de la conjuration des *Huguenots*. Les deux morceaux, sont à la même hauteur, mais il y a une différence de couleur. Meyerbeer avait à exprimer le fanatisme religieux, dont le cri: «Dieu le veut!» est le mot de ralliement.

Dans le finale de *Rienzi*, au contraire, nous ne voyons qu'une populace imbécile; après avoir lâchement courbé le front sous l'insolence des patriciens, elle n'est devenue pour un instant un peuple que par l'ascendant que Rienzi a pris sur elle. Dès que l'Eglise s'est tournée contre lui, elle s'empresse de l'abandonner; sourde aux généreux sentiments qu'il avait réveillés dans son âme, elle ne sait plus que crier: «Il est maudit! des pierres! du feu!» Un excommunié mérite d'être tué comme un chien.

Faisons maintenant la part de l'exécution. Monjauze est un beau Rienzi; il en serait encore un plus beau s'il économisait et réglait ses gestes pour éviter toute apparence de vulgarité. Il a très bien dit sa prière et certains récitatifs, mais il cherche uniquement et continuellement les effets d'énergie dans les éclats de voix. Mlle Borghèse a créé autrefois avec succès le rôle de Rose Friquet: malheureusement, il y a loin de la petite Fadette des *Dragons de Villars* au jeune Colonna de *Rienzi*.

Mlle Sternberg a une bonne voix; elle rendra sans doute mieux un autre rôle que celui d'Irène. M. Padeloup ne veut pas d'étoile, et il a raison, si l'on entend par là des cantatrices voulant tout dominer, auxquelles on sacrifie l'ensemble d'une troupe, ou qui séduisent davantage le public par leur personne et leur jolie voix que par leur talent. Mais je l'ai déjà dit: il manque au Théâtre-Lyrique une ou deux cantatrices capables de faire valoir avec autorité les rôles dramatiques. M. Padeloup fait certainement son possible pour en trouver, et ce n'est pas chose facile; mais c'est une lacune dont le répertoire doit souffrir.

Bacqué a trop peu de voix pour être un cardinal imposant. Le manque de bonnes voix de basse s'est fait remarquer aussi dans le septuor, dont l'exécution n'avait pas été suffisamment réglée. Les chœurs chantent beaucoup trop à pleins poumons. Dans l'orchestre, les cornets (remplaçant les trompettes) et les trombones ont tout particulièrement laissé à désirer. Mais l'exécution s'améliore.

Ce n'est pas sans surprise, qu'après la répétition de samedi, il y a huit jours, j'ai vu maintenir l'ouvrage sur l'affiche pour mardi. La première

représentation n'était guère qu'une répétition générale.

Pendant le finale du quatrième acte, on a entendu, à deux reprises différentes, le chef des chœurs dans la coulisse compter très haut: « Un, deux, trois, quatre; » il n'en fallut pas davantage pour alimenter la turbulence des titis dans le trop long entr'acte, pendant que beaucoup d'entre eux criaient: « Pas de sifflets! » sur l'air des Lampions.

Une partie de ces messieurs avaient, en effet, apporté leur instrument favori, quoique, je pense, ils ne soient pas membres du jockey-club. Comme on les a empêchés d'en faire usage, ils se sont dédommagés à minuit et demi sur la place du Châtelet. Lorsqu'on donne un opéra de Wagner, tout homme qui se respecte devrait arriver avec son sifflet pendu en sautoir, comme les Anglais portent leurs lorgnettes.

Après avoir constaté la brillante mise en scène et le plaisir avec lequel on a revu dans le ballet Mme Zina Mérante, j'ai à faire quelques réflexions générales. *Rienzi* fut écrit pour l'Opéra; or, faites exécuter les *Huguenots* au Théâtre-Lyrique, ils vous sembleront assurément à l'étroit.

D'autre part, l'orchestration de *Faust*, qui était suffisante dans la salle de la place du Châtelet, ne le paraît pas au théâtre de la rue Lepeletier; tout le monde a constaté les effets de la transplantation, et je suis convaincu qu'ils seraient encore plus sensibles pour *Roméo et Juliette*, du même auteur.

L'ouverture de *Rienzi* est aussi bien à sa place dans les concerts populaires que toute autre ouverture; ce n'est pas la faute de Wagner si, au Théâtre-Lyrique, on la trouve trop énergique. Je n'accepte donc pour la musique de cet opéra le reproche d'être trop bruyante, qu'en tant que la pièce elle-même exige un trop fréquent usage d'une puissante sonorité.

Aucun compositeur ne sait aujourd'hui manier l'orchestre et les masses vocales comme Wagner. Il y a huit ans, on a déblatéré beaucoup contre un septuor au premier acte de *Tannhauser* [*Tannhäuser*]. Ouvrez la partition: nul morceau de n'importe quel compositeur n'est plus sagement écrit.

Cette observation m'amène à une dernière réflexion. Il est incontestable, et d'ailleurs j'ai assez eu occasion de le prouver, que pour une foule de gens, le nom d'un compositeur fait beaucoup. Avant qu'un morceau soit commencé, ils s'épanouissent à tel nom, ils se crispent à tel autre.

J'ai posé, je ne sais à combien de personnes, cette question: « Si le *Premier jour de bonheur* était d'un compositeur jeune ou peu connu, aurait-il eu le même succès, et qu'en aurait-on dit? » La réponse fut invariablement la même, et sans nulle hésitation. Eh bien! oubliez pour un moment que *Rienzi* est de Wagner, et que l'on vienne vous dire que c'est l'œuvre d'un jeune compositeur âgé de vingt-cinq ans: vous ne manquerez pas de le proclamer le futur successeur de Meyerbeer.

Ce ne sera pas votre faute si le pronostic ne se réalise pas; l'auteur de *Tristan et Iseult* [*Tristan und Isolde*]. n'a pas voulu qu'il se réalisât; il a visé plus haut, trop haut: il a tenté l'impossible.

Journal Title:	LE TEMPS
Journal Subtitle:	None
Day of Week:	Tuesday
Calendar Date:	13 APRIL 1869
Printed Date Correct:	Yes
Volume Number:	2876
Year:	NEUVIÈME ANNÉE
Series:	None
Issue:	Mardi 13 avril 1869
Livraison:	None
Pagination:	1-2
Title of Article:	CRITIQUE MUSICALE
Subtitle of Article:	<i>Rienzi</i> , grand opéra en cinq actes, poème et musique de Richard Wagner, traduction française de MM. Nwitter et Guillaume.
Signature:	J. WEBER
Pseudonym:	
Author:	
Layout:	Front page
Cross-reference:	None