

LK 77





ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM





ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Őrzségeyi Géza
könyvkötészete
Budapest, V. ker.

Mon Maître, mon compositeur
un pianiste de génie, Fr. Liszt

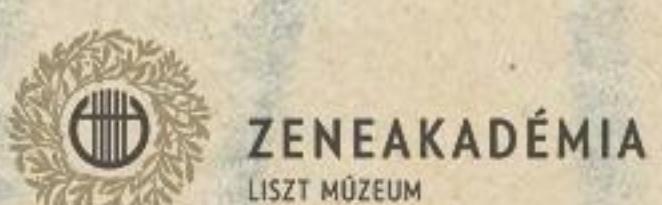
133

Respectueuse admiration de
Jacques Hermann

LES HÉROS



DU



ZENEAKADÉMIA

LISZT MÚZEUM

DRAME WAGNÉRIEN



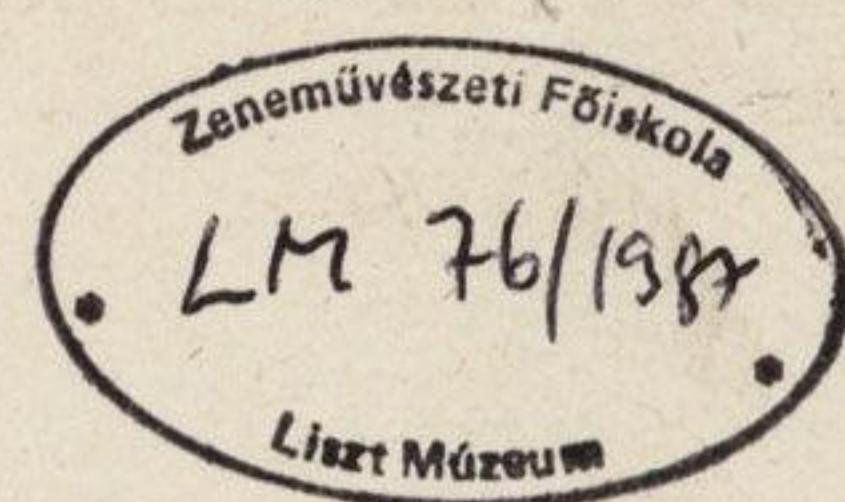
ZENEAKADÉMIA

LISZT MÚZEUM

BRUXELLES

P. WEISSENBRUCH, IMPRIMEUR DU ROI

RUE DU POINÇON, 45



ZENEAKADÉMIA

LISZT MÚZEUM

R 200

~~133~~

LES HÉROS



DU

DRAME WAGNÉRIEN

PAR

JACQUES HERMANN



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM



EXTRAIT DE LA REVUE DE BELGIQUE.

BRUXELLES
LIBRAIRIE EUROPÉENNE C. MUQUARDT
MERZBACH ET FALK, ÉDITEURS
LIBRAIRES DU ROI & DU COMTE DE FLANDRE
RUE DE LA RÉGENCE, 45
MÊME MAISON A LEIPZIG

1883



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM



133

R 200



GALERIE MUSICALE

LES HÉROS DU DRAME WAGNÉRIEN

Non loin de Ratisbonne, à cinq cents mètres du Danube, on aperçoit une sorte de faux Parthénon aux proportions mesquines. C'est le Walhalla, l'Olympe germanique; deux Walkyries en gardent l'entrée; à l'intérieur, de grands tableaux marquent les phases principales de l'histoire légendaire des Niebelungen et de l'Allemagne fabuleuse.

L'architecture, la sculpture, la peinture ont contribué à perpétuer le souvenir de ces mythes antéhistoriques. Ne semble-t-il pas que, dans des proportions plus grandes et plus belles, Richard Wagner ait voulu, lui aussi, élever une sorte de splendide Walhalla musical?

De même qu'au Walhalla, toutes les images ne sont pas celles des dieux, tous les héros ne sont pas germaniques, de même Wagner, dans son œuvre aujourd'hui achevée, a été quelquefois inspiré par des légendes gauloises, par des sujets non mythologiques, mais historiques, enfin par des dieux souvent, puis quelquefois par des hommes.

C'est que Richard Wagner, malgré son amour des ancêtres et malgré la volonté poursuivie de créer un art dramatique allemand, voyait plus haut encore — peut-être inconsciemment — et de la nationalité s'élevait à l'humanité.

C'est le propre des génies de généraliser des types; c'est le propre de quelques musiciens seulement d'en créer, dans



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

un art difficile, délicat entre tous, indécis, — non pour l'artiste, mais pour l'auditeur.

On compte bien des amuseurs, bien des sonneurs de mélodies, mais on compte peu d'hommes sachant sculpter, dans la musique, cette matière fluide et solide à la fois qui s'appelle harmonie, pour en faire un type humain.

Les noms vénérés de Gluck, de Mozart avec *Don Juan*, de Beethoven, de Meyerbeer dans le mélodrame, ont su tailler ainsi dans le granit, et c'est pourquoi ils restent aussi haut dans l'admiration des peuples.

Celui de Wagner y restera à côté des plus grands, parce qu'il n'y en a pas un de ceux-ci qu'il n'ait égalé. Verrons-nous le temps heureux où seuls seront appelés maîtres ceux-là qui auront su créer des types musicaux ?

Mais la musique n'est pas la peinture?... Assurément, et cependant, c'est absolument inexact, comme la plupart des vérités... Dans l'esprit de l'amateur dilettante, la musique est un art, vague entre tous, fait pour la distraction des heures de loisir, et presque inutile si l'homme n'avait pas de temps à perdre; pour l'artiste, c'est le plus étendu, le plus expressif, nous dirons presque le plus précis. Seulement, ses moyens d'action sont si multiples, que tout le monde n'est pas à même d'en saisir la portée sans une éducation ou, tout au moins, une habitude préalable.

Nous n'entrons pas ici dans la technique de l'art, mais il nous faut dire que le musicien a trois manières simultanées de traduire les sentiments du drame : mélodie, harmonie, orchestre. Trinité sonore qui, dans la haute conception musicale, ne peut perdre aucun de ses éléments sous peine de ne plus exister. Lorsque l'artiste veut poser devant nous, en musique, une figure dramatique, comique ou héroïque, s'il est doué du talent de peindre, il saura unir indissolublement ces trois parties, puis les séparer au besoin, les disperser dans l'ensemble de son œuvre, leur donner les mille formes que l'inspiration aidée de la science peut lui dicter; et, quels que soient les éléments étrangers, les personnages divers qui prendront part à l'action, dans quelque circon-



stance joyeuse ou terrible que se place son héros, il saura, par un moyen tiré d'une de ces trois forces, nous avertir de la présence de ce héros.

Dans la comédie et la tragédie, les hommes du métier appellent cet art : savoir écrire pour le théâtre ; en musique, la langue, il est vrai, est plus compliquée et demande une plus longue expérience, mais le procédé est identique.

En traduisant, commentant, torturant et travestissant les pensées, les écrits, les critiques de Wagner, on a cherché à faire croire qu'il avait la prétention d'inventer ce qui est l'essence même du théâtre. Mieux qu'un autre il savait que cet art de frapper un coin dramatique avait été le signe caractéristique des hommes de génie qui l'avaient précédé ; il suffit de l'avoir lu pour le comprendre. Aussi bien que les plus grands, il a appliqué cette vérité fondamentale.

Pour qui l'a entendu à la scène, et c'est la seule manière de pouvoir le juger, il reste, en effet, une profonde impression. Ses types sont gravés dans l'esprit par la mémoire d'un accord, d'un fragment de ^{ZENEAKADÉMIA} mélodie, du timbre particulier d'un instrument. C'est ce qu'il cherchait et ce qu'il a réalisé avec une telle justesse que nous pouvons, rien que par le souvenir, faire passer devant nous le superbe cortège de ses héroïnes et de ses héros, encore tout vibrants de passion et de vie, comme, sur les fresques du Walhalla, chevauchent déesses, dieux et demi-dieux.

Mais avant d'évoquer ces personnages et de les faire apparaître en une suite de portraits musicaux, il est bon de bien se pénétrer de l'idée générale qui a présidé à leur naissance.

Une logique inexorable et magnifique monte et se resserre de *Rienzi* à *Parsifal*.

I

LES FEMMES DE WAGNER.

La légende populaire et historique, avec ses personnages, apparut à Richard Wagner vivante et lumineuse, riche et profonde, comme pouvant répondre à l'essence intime de la



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM



musique et à la communion absolue qu'il voyait entre elle et la poésie.

Là, rien n'arrête ni ne comprime l'action de l'âme humaine ; la vérité des types se dessine éclatante sous le voile brodé par l'imagination populaire.

Dans son rêve audacieux, un être lui est apparu tout entier, changeant et toujours pareil, multiple en sa forme et immuable en sa puissance : c'est la femme. Avec elle, l'amour sous toutes ses formes, et la haine. On peut la suivre pas à pas dans l'œuvre wagnérienne, peinte dans un langage à la fois si net et si souple, qu'on doit affirmer que cet homme a élargi la langue musicale, et, loin de la rendre vague et indécise, en a déterminé le rôle et le but.

Dans le premier opéra de Wagner, *Rienzi*, tiré d'un roman de Bulwer, le jeune musicien ne songeait encore qu'aux splendeurs douteuses de l'opéra, tel qu'il le connaissait, et s'était surtout appliqué à écrire un bon libretto ; cependant, Irène la patriote, fidèle compagne de Rienzi, est déjà la parente des sœurs venues plus tard dans la complète éclosion du génie.

C'est seulement avec Senta, du *Vaisseau fantôme*, que la *femme* apparaît. Puis, la voilà dédoublée dans le *Tannhäuser*, en Vénus et en Elisabeth ; dans *Lohengrin*, en Elsa et en Ortrud, pour se concentrer en toutes les passions dans Iseult, car, pour le poète, elle est toujours dans l'extrême bien ou dans l'extrême mal, quand elle n'est pas à la fois le bien et le mal, ainsi que l'étrange Kundry de *Parsifal*. Enfin, montant encore dans sa conception philosophique, le maître nous montre la dernière des Walkyries, la grande Brünehilde, désertant les dieux pour les hommes, et éclairant leur triomphe aux flammes de son bûcher.

L'amour, dans ses puretés éclatantes ou dans ses rouges fureurs, tout le cortège des sublimités ou des haines qu'il entraîne avec lui, est le dominateur de l'œuvre wagnérienne. La légende du *Hollandais volant* a été modifiée par Wagner dans un sens tout moderne. Le marin maudit ne sera sauvé que s'il trouve une femme qui l'aime jusqu'à la mort.



Tout le drame se concentre donc sur une idée de fidélité et de dévouement féminins.

Senta, la voyante, est dès la première heure l'idéal de l'amour, c'est-à-dire la charité. Elisabeth est sa sœur jumelle, directement; et, plus haute encore dans son sacrifice, elle meurt pour sauver l'âme de son fiancé, damné par le séjour au Venusberg, sans avoir pu s'unir à lui.

Ici, c'est la sainte, la vierge, plus encore que la femme; de toutes les filles de Wagner, c'est l'ange. La rédemption du condamné, la purification du pécheur par la donation entière d'une victime, l'amour absolu, telle nous apparaît clairement la synthèse du maître. Dans *Lohengrin*, c'est encore l'idée mère, mais cette fois, Lohengrin est le Messie, et la faible Elsa, inférieure à ses sœurs, au point de vue de la grandeur, concentre en elle tous les troubles, tous les mystères de l'âme féminine; elle est plus humaine, plus vraie, à la fois Ève et Psychée, troublée par ses curiosités, furieuse de son tourment.

La base du drame de *Lohengrin* est le mouvement de l'âme d'Elsa, si féminin, si irrésistible: la foi d'abord, puis la tendresse et, enfin le doute impérieux. « Pourquoi ne puis-je savoir? Qui donc es-tu? » Et plus merveilleusement vraie encore, cette terreur qui s'empare de la pauvre faible, quand Lohengrin, la satisfaisant à demi, lui dit avec sérénité: « Je viens du pays des splendeurs. » Alors plus rien ne peut arrêter son angoisse poignante, et toute une vie de femme, tout un drame intime est réalisé par le musicien dans chaque note de son orchestre passionné et troublant, comme l'amour de la pauvre femme.

Senta, moins humaine, plus forte croyante, trouve sa joie suprême à se donner pour le malheureux qui souffre; Elisabeth, fille de chevaliers, puisant l'idée de rédemption dans le catholicisme du moyen âge, sachant tout son abandon, et donnant sa vie pour le salut de l'âme de son héros; Elsa, plus complexe, plus moderne, plus femme, en un mot, type éternel de l'aspiration humaine à saisir et à toucher l'idéal: ce sont trois âmes en une seule, une incarnation unique, la personification même de l'amour sous toutes ses formes.



La gentille Eva, des *Maîtres Chanteurs*, est une figurine à part. Elle ne peut être ni grande ni forte; sa douce et simple nature se dessine dans un opéra-comique, opéra-comique wagnérien, il est vrai, où les qualités les plus opposées sont jetées par le maître à profusion, avec la même ténacité et la même fermeté dans la peinture musicale des caractères que dans ses autres tableaux.

Eva est une bonne et douce petite bourgeoise, à l'amour frais et spontané; elle aimera beaucoup Walther, et en eût aimé également un autre, si un autre fût venu. Le printemps, la jeunesse et l'amour font son épanouissement et sa joie.

Eva, simple jeune fille, va cependant grandir, se modifier, se poétiser et reparaître dans la création musicale la plus puissante et la plus personnelle du siècle. Elle va devenir l'adorable et malheureuse Sieglinde de la *Walkyrie*.

Ici, Wagner a semblé vouloir créer un type bien allemand, qui prend, au souffle puissant du peintre, une envolée vers des régions presque épiques.

Wôtan (Odin), au cours de ses voyages sur la terre, engendrera d'une femme une autre femme. A elle, à Sieglinde, reviendra l'honneur d'enfanter le héros qui succédera aux dieux, suivant la volonté suprême. Sieglinde est complètement et exclusivement une femme; simple et ardente, elle est de celles qui, saisies un jour par la passion, y sacrifient le repos de leur vie.

Elle n'est pas forte, elle est tendre. Mariée à un homme qu'elle craint et déteste, elle subit son joug; l'amour l'envalit en un instant à la vue de Siegmund et elle subit encore le nouveau charme.

Tombant dans les bras de l'amant, elle se laisse emporter hors du toit conjugal. Elle passe à peine dans le drame comme une touchante apparition, mais son importance y est plus grande que son rôle. Mourante de fatigue, elle ne saura que s'endormir sur les genoux de l'époux choisi, et quand il sera frappé par la destinée, elle s'étendra auprès de lui sans pouvoir vivre davantage; assez cependant pour avoir rempli toute la mission de la femme: être épouse et mère. Elle



mettra au monde, dans une grotte sauvage, le fils de Siegmund, et mourra, obscure héroïne elle-même.

Le touchant et complet abandon de Sieglinde semble être la voix de la nature, à laquelle elle obéit, corps et âme, inconsciente. Comment dire, sans la magie de la langue musicale de Wagner, que les nuances subtiles, impalpables, des sentiments les plus intimes, sont rendues avec un respect de la vérité, une délicatesse de toucher incomparables ! Qui pourra croire, de ceux qui n'ont pas entendu la tétralogie au théâtre, que, dans le duo d'amour du premier acte de la Walkyrie, la psychologie spéciale de Sieglinde soit formulée, par la phrase musicale, à ce point qu'il n'est jamais possible de la confondre avec les passives et superbes déesses, ni de la mêler à la merveilleuse et éclatante figure de Brunehilde, à laquelle elle ne fait que nous préparer ?

Brunehilde ! création géniale et d'une puissance inexprimable ! Fille de la songeuse et *sachante* Erda, et du dieu Wôtan lui-même, la Walkyrie préférée aura de sa mère l'instinct de toutes choses,  de son père le courage et l'héroïsme. C'est d'elle-même et de son propre instinct qu'elle va trouver l'idéal suprême, cherché, poursuivi en vain par Wôtan dans ses voyages à travers les pays terrestres. C'est par elle que va naître et s'élever, comme une religion nouvelle inconnue au Walhalla, la sympathie humaine, la *charité*. C'est par elle que va s'éteindre la race des dieux, elle qui les abandonne pour aller prendre sa part des adorables faiblesses de la femme.

Au sommet des rochers abruptes, portée sur son coursier Grane, aux ailes flamboyantes, vous la voyez, d'abord sereine et joyeuse, jetant aux échos son *Ioh ! Ioh !* sauvage, éclat de rire étrange, à la fois rude et juvénile. Jamais elle n'a rêvé plus belle mission que de ramener, au pied de son roi, les cadavres des héros glorieux qui montent la garde sainte du Walhalla.

Mais voici que Wôtan lui apparaît pour la première fois entaché d'une faiblesse, le jour où il cède à la déesse Fricka, qui lui demande la tête de Siegmund.



Fricka, la Junon scandinave, forme ici un contraste superbe avec la vierge guerrière. Protectrice sévère de la vertu et des amours légitimes, sauvegardant le Dieu de ses velléités humanitaires, presque libérales ; barbare, stérile et froidement dominante, Fricka est ingénieusement placée là, par le poète dramatique, comme un type de ces femmes retrouvées partout, dans l'humanité, pour mettre un frein aux puissances généreuses de l'amour, aux entraînements de la jeunesse, qu'elles ne connaîtront jamais.

Voyant Wôtan céder — c'est la loi — aux dures objurgations de Fricka, à l'ambition, à l'égoïsme, et par-dessus tout à cette lassitude de la divinité qui le poursuit, c'est la généreuse sympathie de la Walkyrie qui va lutter contre le sort.

La voilà, d'abord triste et soumise aux ordres du père divin qu'elle adore ; elle fera son devoir de fille.

Toute armée, debout sur un sombre rocher, la voyez-vous, sévère, signifiant à Siegmund son arrêt de mort : l'épée victorieuse se brisera dans le combat, et il fera son entrée parmi les gardiens du Walhalla. Le guerrier, harassé, soutient Sieglinde endormie, la protégeant d'un regard où la tendresse du frère se confond avec l'amour de l'époux. La courageuse protection de Siegmund pour la faible femme adoucit peu à peu la guerrière. Les calmes et viriles mélopées de la déesse se transforment ; entendez l'orchestre, quelque chose de nouveau tressaille en elle : c'est la divine pitié, c'est l'humaine et fraternelle compassion. Encourant un châtiment pour elle pire que la mort, déchu du rang de déesse, est-elle donc frappée de dégradation ? Non. Écoutez toujours ! elle va se compléter, s'élever, de déesse devenir femme, et par l'amour, et par la douleur. C'en est fini entre elle et la race des dieux. Sa destinée est plus grande. Aimée par le héros Siegfried, trahie par lui, sa mort purificatrice accomplira la pensée de Wôtan : le sacrifice des dieux.

Héroïne et femme, en même temps, Brunehilde concentre en elle toute la conception féminine de Wagner. Elle a l'élan de bonté et de dévouement au malheureux qui est



une des caractéristiques de l'éternel féminin. Elle a, sur l'homme aimé d'elle, l'influence des natures affinées et supérieures. Elle va souffrir, et, dès cette heure, aucune vertu ne lui manquera : ni le sentiment de fierté et de pudeur, révoltées sous l'outrage de la trahison, ni surtout cette douleur propre aux âmes nobles et dévouées, de voir l'amoindrissement de celui qu'elles aiment ! Enfin, en elle aussi, le malheur fait son œuvre d'adoucissement et d'épuration. Elle s'approche du héros, frappé traîtreusement, couché sur son bouclier. Immense dans ses vêtements de deuil, on la voit, par un pardon héroïque et un sacrifice suprême, faire taire tous les gémissements autour du corps inanimé. « J'ai entendu des enfants pleurer après leur mère, je n'ai pas encore entendu de plainte digne du héros. »

Faisant alors allumer un bûcher, elle y place son bien-aimé, et, pendant qu'un souvenir de sa joyeuse vie de déesse traverse l'orchestre, elle s'élance, avec son cheval de Walkure, sur le bûcher déjà flamboyant.

Comme un apôtre de l'avenir, l'héroïne, à travers un déchaînement des plus nobles mélodies, lance au monde la science que l'amour et la douleur peuvent seules conquérir à l'homme.

« La fin des dieux est proche ; ainsi, je jette l'incendie dans la demeure splendide de Walhalla ! Écoutez, vous tous, rejettors de la race florissante ! Si la race des dieux s'évanouit comme un souffle, si je laisse le monde sans maître, je vous lègue le trésor le plus sacré de mon savoir. Ni bien, ni or, ni splendeur divine, ni magnificence seigneuriale, ni le lien trompeur de tristes traités, ni la dure loi de mœurs hypocrites, ne donnent le bonheur. Félicité, dans la joie et la peine, nous vient de l'amour seul ! »

Ainsi, on le voit, l'amour dans toutes ses transformations, dans ses ferveurs les plus hautes, dans ses faiblesses les plus passionnées, dans ses folies les plus sublimes, et l'idée d'épuration par le sacrifice et le renoncement volontaires, conduisent l'esthétique de Wagner à travers toutes ses inspirations musicales.



Il eût désobéi à son génie, ce poème de la femme eût manqué de relief et de vérité, s'il n'eût pas montré, en regard de toutes ces nobles natures, lumières éclatantes de la vie des âmes, les noires et fatidiques sœurs qui représentent, dans les légendes, les tentatrices hardies, les esclaves de l'enfer, le mal enfin venu par l'amour, comme les huit radieuses figures que nous venons d'étudier représentent son influence bien-faisante.

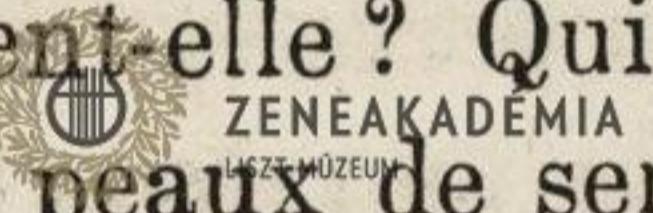
Il faut donc nous transporter dans une atmosphère différente pour y trouver Vénus, Ortrude, Iseult, Kundry.

Iseult, la terrible, renferme en elle les enchantements sensuels de la déesse, les magies et la science des philtres d'Ortrude, la passion complète, vertigineuse et affolante des sens et de l'âme. Dès le commencement du drame, les intonations, les timbres rappellent la magicienne Ortrude et ses funestes poisons. Impérieuse et souveraine, Iseult est une âme violente qu'un philtre seul peut enchaîner à l'amour; elle veut tuer Tristan parce qu'il ose la fiancer à un autre, lui qu'elle a sauvé un jour de la mort. Elle le trouve lâche, comme Ortrude, qui méprise son époux parce qu'il n'ose calomnier Elsa : elles haïssent toutes deux la lumière et, dans l'esprit du maître, personnifient probablement la souffrance malsaine et les puissances attirantes et fatales. Il semblerait presque, tellement Iseult est surhumaine, alors même que chez elle l'amour a succédé à la fureur, qu'elle eût été incapable, non seulement d'aimer, mais d'être aimée ainsi, sans les breuvages que l'erreur de Brangaene verse aux deux héros, dès le premier acte.

Dans le mal comme dans le bien, dans sa rage haineuse ou amoureuse, elle est femme encore et absolument, par l'excès de ses sensations et de ses sentiments. C'est, avec sa sœur Vénus, la charmeresse puissante, prenant l'homme par les sensualités; mais Vénus n'est qu'une allégorie, et c'est pourquoi son chant, plus voluptueux que profond, ne retient le Tannhäuser que par l'attrait du repos et de la jouissance. Quand, se souvenant qu'on est un homme, on veut aimer complètement, c'est-à-dire souffrir, c'est à Iseult qu'il faut aller, et l'on meurt de son étreinte.



De même que Brunehilde semble avoir été conçue, par Wagner, comme un type de perfection et de pureté, comme une âme aux nobles instincts, un cœur dévoué, de même Kundry, de *Parsifal*, semble avoir été, dans l'esprit du maître, la personnification de tous les types fantastiques des légendes par lesquelles les peuples ont évoqué l'esprit du mal et les séductions de l'amour charnel. Ayant épuisé les mythes scandinaves, ayant étudié, dès la naissance de l'histoire, toutes les incarnations par lesquelles avait pu passer la femme depuis Ève, Wagner a voulu sans doute, dans sa dernière création, composer une sorte d'essence du caractère féminin. Il a formé Kundry avec mille figures d'antiques récits, prises chez tous les peuples, et l'on peut dire que, depuis la Kâli indienne jusqu'à la Magdeleine du Nouveau-Testament, en passant par les Hérodias et les Dalila de la Bible, Kundry est, à elle seule, le *feminin*.

Tout le charme de cette créature étrange est dans le mystère qui l'entoure. D'où vient-elle ? Qui est-elle ? Son costume bizarre se compose de  peaux de serpent ; elle est prise d'un rire d'hallucinée, ou bien ses yeux sont immobiles comme ceux d'un mort. Nous la voyons, faisant œuvre basse et dissolvante, séduisant Amfortas, le saint roi du Mont-salvat ; puis, volontairement servante et misérable, s'arracher les pieds aux épines des forêts sauvages, pour chercher les herbes magiques qui seules pourraient soulager sa victime, malade du remords de son péché. Se transformant sans cesse, la voici, belle entre les belles, qui audacieusement s'attaque à la pureté invincible de Parsifal. Mais, pour la première fois, trouvant enfin une vertu plus forte que son vice, elle s'abîme repentante, touchée par l'amour, et aussitôt le démon, qui semblait la posséder, est exorcisé. Prosternée devant son nouveau maître, elle lui lave les pieds, les essuyant avec ses cheveux, et meurt apaisée et purifiée, en recevant de Parsifal le pur baiser de rédemption. Douée pour le bien et faisant le mal sans cesse, elle est évidemment la proie d'un pouvoir ténébreux qui la pousse irrésistiblement à de noires actions. Soumise aux ensorcellements, sorcière



elle-même, elle représentait au moyen âge la « possédée » qu'on brûlait sur le bûcher. C'est la pécheresse endurcie, la courtisane Meryem de l'Évangile, touchée par un regard miséricordieux de Jésus et le suivant jusqu'à la mort. Aujourd'hui, on l'appellerait une malade, et la science des névropathes s'emparerait d'elle pour essayer de pénétrer son mystère, pour avoir l'énigme du sphinx, pour décomposer ce Protée féminin, pour lire en ses yeux froids, hagards ou passionnément tendres, quel besoin inconscient de se prostituer toujours et sans trêve la dévore.

L'art avec sa puissante clairvoyance, idéalisant et agrandissant la nature, pénètre dans l'intimité de l'âme humaine. La musique, particulièrement, est comme un miroir intérieur d'un cristal pur. Kundry, figure originale, dont le pinceau d'Henri Regnault eût pu rendre la silhouette sauvage et féline, création peut-être obscure à la simple lecture du poème, va s'éclairer par le reflet de la flamme musicale. Quand le motif radieux et pur de *Parsifal* sortira de l'orchestre et pénétrera l'âme de la pauvre égarée, on comprendra la magie fascinatrice de la chaste mélodie, et l'on ressentira, avec Kundry, comme une ineffable joie de repentir.

II

LES HOMMES DE WAGNER.

La logique, dans l'idée dramatique de Wagner, ne s'est pas seulement concentrée sur ses héroïnes, pour laisser aller à l'abandon les autres personnages de ses légendes. En faisant de l'éternel féminin la caractéristique de ses œuvres, et en variant dans chaque création l'effet mystérieux et indéniable de l'amour sous toutes ses formes, il a groupé autour de la femme des caractères d'hommes obéissant à la même loi, et dont les différents tempéraments aident tous à dégager l'idée mère de l'œuvre wagnérienne : l'idéalisation de l'humanité par le sacrifice.

Il est nécessaire et opportun de faire remarquer que, tandis





que l'école dramatique et l'école littéraire sont arrivées à la peinture vraie des choses et des hommes par le réalisme le plus bas dans la forme, l'école musicale moderne recherche cette vérité par des moyens tout opposés. Elle élève de plus en plus son idéal, et Wagner, le plus idéaliste des génies modernes, a poussé aussi loin que possible la poésie dans la vérité d'expression.

Dans l'ensemble des œuvres de Wagner, les types d'hommes sont plus variés que les types de femmes. En effet, l'homme est soumis, plus que la femme, à mille influences sociales et extérieures, que ne subit pas sa compagne, dont les fluctuations et les aspects divers ne viennent que de deux causes qui réellement n'en sont qu'une : l'amour et la maternité.

Très bienfaisante ou très fatale, presque toujours dominante, telle est la femme de Wagner. L'homme, au contraire, est dans l'œuvre du maître, comme dans la réalité, le jouet de sa passion. Voici le Hollandais volant et le Tannhäuser, faibles surtout; plus loin,  ZENEAKADÉMIA LISZT MÚZEUM, Eric, du *Vaisseau fantôme*, et Wolfram, l'ami du Tannhäuser, d'une admirable bonté. Avec Hans Sachs, le maître chanteur cordonnier, la bonté va jusqu'au sublime. Ces héros ne sont pas tout d'une pièce, comme le veut une des plus absurdes conventions théâtrales; ils sont comme l'homme réel, tantôt bons, tantôt mauvais, tantôt souriants, tantôt gémissants sous les orages. Une fois, une seule, pour montrer que l'idéal n'est pas de ce monde, Wagner en présente un pur, grand et fort : c'est le chevalier du Cygne, c'est Lohengrin.

Wagner, dont toute la révolution musicale consiste à prouver que les sentiments les plus divers peuvent être exprimés par le langage mélodique, a introduit dans sa forme musicale toutes les nuances des sensations humaines, fussent-elles les plus étrangères à la passion amoureuse, telle qu'on a coutume de la demander à la musique.

L'entrée du Hollandais volant, accompagné des plus sombres rumeurs de l'orchestre et des furies de la tempête, en est un exemple. C'est un maudit. Il personnifie l'homme



moderne, chassé de la terre et du ciel par ses éternelles aspirations ; besoin de la paix, espérance du repos, jusqu'à la tombe ; il ne les possédera jamais, et le pressentiment qu'il en a double son farouche désespoir.

Lassitude et doute le poursuivent auprès de celle qui va enfin lui être fidèle jusqu'à la mort, et dont la mort seule lui donnera la foi. Cette allégorie du Hollandais volant est une des plus humaines et des plus frappantes qui aient tenté l'imagination de Wagner.

Le malheureux a son frère dans le chevalier Tannhäuser. Là, l'intérêt est dans la lutte ouverte entre l'âme et le corps, l'amour charnel et l'amour immatériel. De même qu'il y a deux femmes, Vénus et Elisabeth, de même qu'il y a deux hommes, le Tannhäuser et Wolfram, qui personnifient les deux idées, passion et idéal, sur lesquelles vont se dérouler les péripéties du drame. Tannhauser, depuis sept ans sur la montagne de Vénus, est fatigué de voluptés et lassé de repos, comme le marin damné du *Vaisseau fantôme* est lassé d'orages ; les deux sentiments sont également vrais.

Les vapeurs rosées et le ciel toujours bleu du Venusberg ont énervé l'homme, qui veut sa part des luttes et des souffrances dont les âmes élevées sentent l'irrésistible besoin. Mais, quand il a une fois goûté aux enchantements sensuels de la déesse, il en emporte partout le charme fatal, et, devant la pureté d'Elisabeth, il chante encore les voluptés maudites.

Tannhäuser, faible et passionné, est celui que la possession fatigue et qui ne désire que ce qu'il ne possède pas. Wolfram est la calme résignation. Il n'aime Elisabeth que pour l'adorer de loin, et il ne voit dans l'amour « qu'une fontaine merveilleuse de grâces qu'il n'ose approcher de peur de la ternir ».

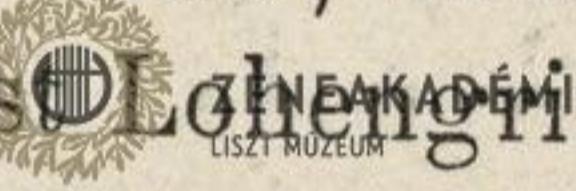
Wagner, comme tous les hommes de génie, aime les contrastes. Les deux phrases musicales du concours de chant de la Wartbourg sont opposées l'une à l'autre, dans leur sens si contraire, pour faire ressortir violemment les deux amours différents du Tannhäuser et de Wolfram.

Les régions de l'idéal sont plus variées que celles de la



réalité. Dans son ascension continue, Richard Wagner ose mettre à la scène, et musicalement, un être qui, au premier aspect, semble n'avoir rien d'humain et dont le charme est cependant d'être un homme au-dessus des faiblesses de l'homme.

Au commencement du premier acte de *Lohengrin*, les accusations de Frédéric de Telramund contre Elsa de Brabant nous jettent en pleine humanité.

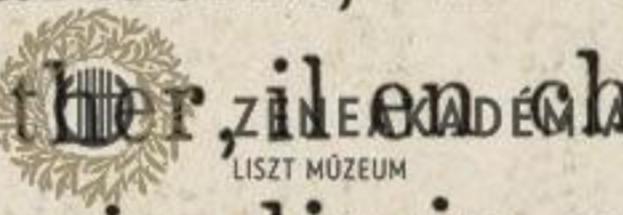
Frédéric est l'homme à l'intelligence ordinaire, aux convictions faibles, entraîné par une femme supérieure et mauvaise à de noires actions. Son récit calomniateur dit sa faiblesse et les hésitations qu'il porte même dans le crime. C'est la nuit, jetée par ces deux esprits de ténèbres dans le noble cœur du roi Henri, dans les pensées indécises de la foule. Mais des rangs les plus éloignés de la multitude sort un murmure vague; une trouée claire se fait sur l'Escaut; c'est une apparition, sans doute, et non un être réel? C'est le jour, c'est la lumière, c'est  *Lohengrin*! Éclatant sous son armure et son casque argentés, le chevalier est debout dans une barque traînée par un cygne blanc.

De l'orchestre, un flot d'allégresse monte et dit le saisissement et le respect; c'est le sauveur, le justicier, et, dès sa première parole, l'adieu au cygne qui l'a amené, Lohengrin se révèle tout entier. Dans la pureté et la douceur de la mélodie, on sent la quiétude divine, et à la fois le mélancolique pressentiment qu'il va entrer dans une sphère de douleurs, de troubles, que l'atmosphère sérieuse du Saint-Graal ne connaît jamais. Impassible dans sa mission, fort et doux comme le véritable amour, le héros de la légende résume en lui toutes les vertus sous une forme brillante et inaccessible. Mais l'idée qu'il représente n'en est pas moins tragique. Elle est le triomphe du sacrifice et de l'amour pur. Lohengrin, comme Élisabeth, répond victorieusement à Vénus et à Ortrude que la paix ne se trouve qu'aux sommets, et que le Beau, le Bien, cherchés par les âmes nobles, ne nous viennent que des régions où ne pénètrent jamais le doute et la matière.



C'est seulement dans le *Tannhäuser* avec Wolfram, dans *Lohengrin*, et dans les *Maîtres Chanteurs*, avec Hans Sachs, que Wagner a peint des hommes d'une bonté supérieure, d'un amour dévoué. Hans Sachs est, de ces trois types, le plus simplement humain, le plus touchant, par conséquent; celui qui, sans romans et sans aventures, marque sa vie d'une action sublime, et cela dans son bon sens de brave homme qui pense qu'Eva est jeune et qu'il est vieux, et que, s'il l'aime avec un cœur ardent, celui de la fillette s'en va plutôt vers Walther, qui est la jeunesse.

Ce n'est point le chevalier contemplatif Wolfram d'Eisenbach; c'est moins encore le radieux gardien de la lampe du Saint-Graal: c'est le cordonnier de Nuremberg, Hans Sachs, cordonnier-poète, car il est un des maîtres chanteurs les plus célèbres de la ville, et fort élevé au-dessus des fameux pré-jugés de l'école.

La rêverie du vieil artisan, au début du second acte, quand, ému du chant de Walther,  il cherche l'origine et la trouve dans l'amour, cette rêverie, dis-je, est une merveille. Son amour pour Eva est une de ces affections de père où a germé, à son insu, un grain de passion, et, lorsqu'il s'en aperçoit, il secoue mélancoliquement ses cheveux blancs et se décide à prendre en mains la cause de Walther. C'est lui qui, mystifiant le grotesque Beckmesser, prétendant ridicule à la main d'Eva, frappe à coups de marteau sur une paire de souliers qu'il est en train d'achever, afin de faire fuir le chanteur burlesque. C'est, enfin, la bonté permanente, l'entêtement dans le bien, au-dessus de tout, le dévouement ignoré. Ce Hans Sachs, d'origine plébéienne et de sentiments chevaleresques, est une des plus grandes conceptions de Wagner.

Il y a bien encore une âme dévouée, une victime d'amour dans *Tristan et Iseult*, c'est le roi Marke. Sans plainte et sans vengeance, à la vue de la trahison de son neveu Tristan, de sa femme Iseult, il court, vieilli par la douleur, jusqu'au lit d'agonie du jeune homme, pour lui rendre la vie en lui donnant Iseult. Cette abnégation sort également des dévouements ordinaires; mais il y a là comme une faute première,



celle d'avoir épousé, vieillard, une femme jeune et inconnue, de se l'être fait amener par un héros illustre, jeune aussi. Notre public moderne ne croit plus à des naïvetés aussi pures, et, quelle que soit la sublimité de la maladresse, il laisse tomber, indifférent devant le vieux roi, le mot terrible de Molière.

Quant à Tristan, il est assez visible, dramatiquement et musicalement, qu'il est la proie d'un charme étrange, qu'il a bu un poison mortel et qu'il est, en quelque sorte, inconscient comme Iseult, plus qu'Iseult, parce que l'homme est plus faible que la femme. Incapable, sans ce filtre terrible, de s'éprendre de la fiancée qu'il amène à son maître et seigneur, il n'est encore qu'une image que Wagner offre, dans un long duo d'amour, de la faiblesse de l'esprit contre le corps, de la puissance fascinatrice de la femme, de son implacable volonté d'aimer et d'être aimée.

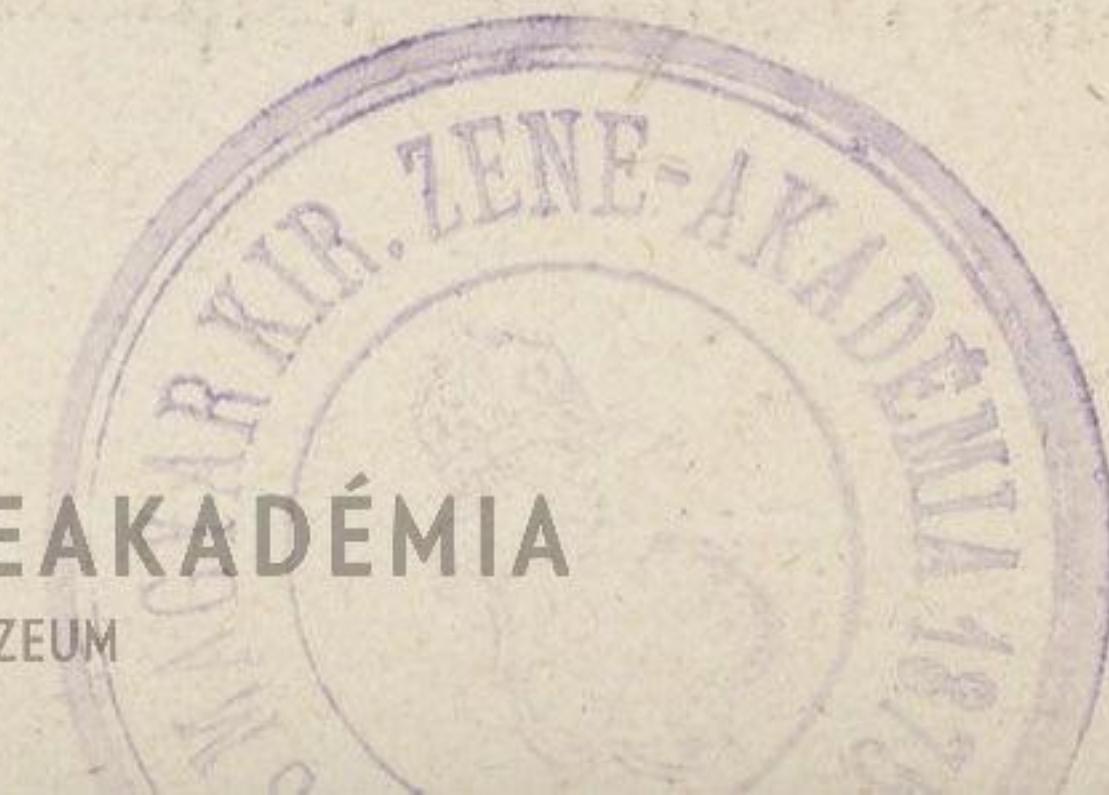
Les proportions d'épopée de la tétralogie donnent nécessairement aux personnages qui la composent un caractère de majesté extra-humaine, de puissance mystérieuse qui les met encore à part des grandes figures d'hommes que nous venons d'étudier. *L'Anneau du Niebelung* est une sorte d'hymne sans fin chanté aux origines nationales d'un peuple comme une Bible harmonique du germanisme, et ce sont des héros qui combattent, des dieux qui chantent.

Trois types masculins forment la base de ce colossal édifice : le dieu Wôtan, le héros Siegfried, le nain Mime, et c'est par eux que se livre la lutte épique de laquelle surgira le nouveau monde.

Wôtan, le Jupiter de cette sombre et primitive légende scandinave, est le dieu étrange d'une mythologie en formation. Il est le maître et l'inspirateur des combats généreux et des amours hardis. Autour de lui chevauchent dans la bataille ses neuf filles, les Walkures.

Mais ce dieu de la tempête présente un double caractère saisissant par le profond contraste que Wagner a rendu magistralement dans ses plus hautes inspirations mélodiques.

Ce Wôtan est un mystérieux rôdeur; il aime à descendre



parmi les enfants des hommes; il cherche à pénétrer les secrets les plus intimes de la nature, il plonge jusque dans l'antre d'Erda; il sent peser sur lui je ne sais quel vague désir d'un nouvel inconnu. Il sait qu'il doit y avoir un autre idéal que l'éclat majestueux du Walhalla, que la joie féroce de la victoire, que la vanité stérile du commandement. Il est peu sûr de sa puissance; déjà l'or du Rhin l'a troublé. Des tressaillements paternels le troublent plus encore. La lutte entre les affections les plus sacrées et les plus nécessaires au cœur même d'un dieu, et la défense de sa divinité menacée, l'écrasent; la lance de frêne ne tient plus droite dans sa main indécise. La catastrophe est proche et certaine, car le roi des dieux lui-même est trop humain pour défendre sa race; il est homme avant d'être dieu; il excuse l'adultère incestueux de son fils Siegmund et de sa fille Sieglinde, tout en les condamnant; il fait plus qu'excuser Brunehilde, « la fille de son désir », lorsqu'elle désobéit à son ordre, il pardonne! plus encore, il bénit! Et en entourant la vierge endormie sur son rocher du pétilllement de la flamme et du cri joyeux de l'étincelle, il sait bien que c'est elle qui accomplira sa pensée secrète et qui sera l'aurore d'un jour nouveau.

En effet, devant Brunehilde, fille des dieux, devenue femme par la pitié pour tous, par l'amour pour un seul; devant Siegfried, fils du héros Siegmund, petit-fils de Wôtan lui-même, devant ce couple brillant, les dieux eux-mêmes pâlissent. La figure de Siegfried est comme un astre éclairant toute cette nuit sombre; Wagner va l'annoncer par des rythmes rapides, par des sonorités éclatantes, par une surabondance de vie et de sève qui éclatera dans tout l'orchestre à chacune de ses apparitions. Siegfried est un héros inconscient de son héroïsme, mélange d'enfant et d'homme. Il naît au fond de l'antre obscur du nain Mime; il n'a jamais vu d'autre figure humaine; il ne cherche à rien savoir, sinon qu'il se sent vivre, chantant avec les oiseaux, apprivoisant les bêtes féroces de la forêt, tuant en riant le dragon Fasner, et dédaignant les richesses accumulées dans la grotte; il ne saura rien tant qu'il ne connaîtra pas en



lui-même le désir de la compagne; il n'est encore qu'un héros, alors il deviendra un homme. Tant d'exploits et de trésors lui feront sentir qu'il est seul, une mélancolie le prendra, et, guidé vers la femme par l'instinct de la jeunesse, il viendra chercher près de Brunehilde la science de la vie qui lui manquait, et l'amour qui va le compléter.

Wagner n'eût pas été lui-même s'il n'eût pas poussé le symbolisme jusqu'à dessiner vigoureusement, dans l'ombre comme dans la lumière, cette brillante figure. L'homme vacillant éternellement entre la vertu et le crime, la force et la faiblesse, l'idéal et la chair, c'est Siegfried. Le filtre d'oubli que le traître Hagen fait boire au héros amoureux de Brunehilde, et qui lui ôte en un instant la mémoire de ses bonheurs et le souvenir de son amante, n'est qu'une image qui représente poétiquement ce qu'en langage moderne on a appelé le *coup de foudre*. La pensée populaire désignait ainsi l'effet soudain d'une passion nouvelle sur une nature naïve, impressionnable, ne vivant que des sensations présentes; tel le poète nous a présenté Siegfried, élevé à des sentiments profonds et supérieurs, tant qu'il est à côté de son héroïque amante; homme de loyauté, mais d'insouciance, alors qu'il se retrouve livré à des traîtres, car il est confiant en lui-même, car il est léger. L'incantation est complète, l'oubli instantané. L'infidélité d'un instant amène des infortunes sans nom, des catastrophes irréparables; ainsi l'amour et la douleur se réunissent encore une fois pour bouleverser les existences; ainsi l'astuce a raison de la loyauté, la lâcheté a raison de la force.

Et, en effet, les motifs caractéristiques des *Nibelheim* se sont faufilés à l'orchestre, pendant toute l'épopée de Siegfried. En opposition avec la noble figure de Wôtan, à la fois divine et humaine, comme contraste à la jeunesse, à la loyauté, à la force physique de Siegfried, Wagner a mis en scène, avec un génie merveilleux, la race ennemie des dieux, les nains caractérisés par Albérick leur roi et Mime son frère, puis par Hagen, fils d'Albérick et exécuteur de ses vengeances.



Mime le nain est un composé de toutes les laideurs humaines. On le voit, haïssant la force tout au moins brutale et physique de son frère, mais ne pouvant se venger de lui que par la délation, car son bras difforme et débile ne saurait frapper. Cet être lugubrement grotesque, rampant plutôt que marchant, à la tête branlante, au sourire plein de malices cruelles, est effrayant de fine intelligence. Il aurait vite raison de Siegfried, esprit sans détours, âme naïve, si sa faiblesse corporelle ne le rendait incapable de se défendre contre un danger matériel. Mais avant de rendre à la terre le peu de cendre et de boue dont son vilain corps est formé, le nain et ses hypocrisies seront tout prêts à triompher de la brave insouciance du jeune homme.

Ecoutez ce motif rythmé, sautillant, coulant d'un instrument à l'autre, pendant que domine le chant du héros forgeant l'épée de délivrance. C'est un breuvage mortel qui se prépare sous les doigts perfides du nain, pour endormir Siegfried lorsqu'il sera en possession des richesses du dragon. Ne vous semble-t-il pas que toutes sortes de pâles fleurs empoisonnées, que mille parfums subtils et malsains montent à votre visage comme une menace? Il faudra un miracle, en effet, pour que cette dangereuse intelligence succombe dans la lutte contre le héros confiant. Mais ne sommes-nous pas dans la légende? Un oiseau chante, et c'est un oiseau-fée sans doute, car à la place des paroles faussement tendres, hypocritement dévouées que Mime croit dire à Siegfried, sa bouche inconsciente et perfide révèle ses noirs desseins. Sa seule force lui est alors enlevée; d'un faible coup de son épée, le héros, indigné, l'envoie rouler dans les eaux du fleuve Oubli. Hélas! dans la vie réelle, combien de fois l'oiseau bienfaisant néglige-t-il de nous avertir de la présence des méchants Niebelungen?...

Il fallait donc, pour triompher de l'invincible Siegfried, un héritier des nains qui eût à la fois l'intelligence traîtresse de Mime, et la force physique d'Albérick. Ainsi, dans le *Crépuscule des Dieux*, nous apparaît Hagen, fils bâtard du roi de Nibelheim.



De même que les dieux de lumière ont placé leur enjeu sur Siegfried, de même Albérick compte sur son fils pour regagner l'anneau du Rhin et la puissance. Hagen a sur son frère Gunther, cœur bon et faible esprit, le double descendant de l'intelligence et de la méchanceté. Celui-là vaincra par la force, s'il ne réussit pas avec la ruse. Hagen revit en lui toute la haine de la race des nains contre ce qui est jeune et noble. Sont teint est blafard ; jamais il ne rit, et ses traits endurcis le font paraître plus vieux qu'il n'est. De temps à autre, un timbre étrange et creux résonne à l'orchestre, il fait passer comme un souvenir de la caverne des Niebelungen : c'est Albérick qui se glisse auprès de son fils, dans les ténèbres, et lui donne de sombres leçons ; l'élève dépassera le maître. Il est l'auteur de la trahison de Siegfried, il est l'auteur de la mort du héros. Un sacrilège n'arrête même pas l'impie. De la main froide du héros mort, il veut arracher l'anneau fatal, mais le bras se lève soudain comme une menace, et le traître, superstitieux, recule à jamais frappé de terreur.



Des plus sombres mythes et des plus lointaines religions germaniques, Wagner, pour montrer la prodigieuse fécondité de son inspiration musicale et poétique, se retourne brusquement, à la fin de sa carrière, vers les légendes de la chevalerie française et l'esprit mystique du moyen âge. Comme la croix domine un autel enrichi de superbes ornements, *Parsifal* domine le monde wagnérien et pourrait prendre dans l'œuvre du maître le nom de drame religieux. Plus que jamais, l'auteur procède ici par le symbolisme, qui resplendit d'ailleurs si clairement à travers les écrits de ce temps.

Dans Lohengrin, fils de Parsifal et chevalier du Cygne, Wagner avait pris une histoire d'amour idéal, de protection chevaleresque pour la femme, comme base de son développement dramatique. Dans *Parsifal*, c'est la légende même du Saint-Graal et de la coupe éclatante où le sang du Christ est renfermé, qui forme le sujet de l'œuvre. Le catholicisme fait place ici au paganisme. Mais tous les cultes ont eu pour



base la même idée philosophique et morale, et nous retrouvons pour les types masculins de *Parsifal* la pensée qui nous a guidé dans cette étude, la lutte du Bien et du Mal sur la terre. Les deux puissances se livrent un combat acharné ; le démon, à force d'astuce, de magie, d'excitations perfides, attire à lui tous les hommes. Dans le drame, c'est le magicien Klingsor, moitié Méfistophélès, moitié Lucifer, qui est chassé du ciel — représenté ici par le Montsalvat — pour sa désobéissance. Il apprend à l'homme la science du plaisir ; il réunit autour de lui toutes les débauches ; enfin il a *la femme* (Kundry), et par elle il a tous les hommes. Les âmes honnêtes, les cœurs faibles, les vies les plus nobles ne résistent plus. Amfortas, roi de Montsalvat, gardien de la coupe sacrée, a lui-même cédé au pouvoir féminin, et il succombe sous le poids du remords.

Amfortas est une sorte de Tannhäuser qui s'est attardé un instant au Venusberg, et sa chute entraîne le découragement de tous les bons. Il offre, mieux encore, l'image de l'humanité chancelante, au moment de la venue de Jésus au monde. Un rachat est nécessaire, une victime doit s'offrir, un dieu nouveau doit apparaître. Pur, simple, ignorant le mal, résistant à toute tentation, ainsi fut le Christ rédempteur, ainsi se fait connaître Parsifal. Il apporte à Montsalvat l'apaisement qui accompagne la vertu. La vie qui y revient avec sa présence est l'image du bon exemple et de la solidarité humaine, dans le bien comme dans le mal. Il enchaîne à lui, par sa force invincible, par sa douce miséricorde, Kundry, que nous avons vue Magdeleine repentante. Il impose les mains : aussitôt, le sang qui coule sans trêve de la blessure d'Amfortas, et par laquelle s'écoulait aussi la vie morale de l'humanité, est tari.

L'allégorie transparente du Christ et l'idée catholique de la Rédemption n'ont jamais été plus concentrées dans une œuvre de Wagner que dans *Parsifal*. La coupe du Saint-Graal elle-même paraît aussi un être vivant, parlant à l'âme, comme la noble et religieuse mélodie qui l'exprime parle à son oreille.



Dans la légende, le Graal est le symbole de l'Eucharistie. Les chevaliers du Montsalvat sont les apôtres, les prêtres. Ils vivent dans l'adoration constante de la coupe renfermant le sang précieux. Tous les jours, ils se nourrissent du pain et du vin sanctifiés. Parsifal, comme Jésus visitant les disciples, les convie à la Cène. De ses mains royales et pures, il consacre la nourriture miraculeuse formée de sa chair et de son sang. Entouré du groupe des fidèles, et ouvrant le tabernacle, il en tire le Graal, qui paraît resplendir comme du feu; une vaste auréole domine la scène. De la coupole descend une blanche colombe, qui s'arrête au-dessus de la tête du Rédempteur, et les lévites s'abîment dans l'adoration de ce sacrifice incessant et se relèvent fortifiés par la puissance de l'invincible amour.

III

LES GROUPES DE WAGNER.

Wagner avait trop étudié le théâtre antique, il en avait trop complètement fait son idéal pour ne pas entourer ses grandes figures de groupes animés, qui en accentuassent encore davantage les traits principaux. Ainsi ont procédé tous les grands artistes, peintres, sculpteurs et poètes. L'art grec faisait plus encore, et celui-là seul, aux yeux de Wagner, était la réalisation de son rêve réformateur. Il réunissait dans une même œuvre trois arts homogènes : la poésie, la musique et la danse. Wagner, aussi ennemi du ballet moderne qu'admirateur de la pantomime expressive des Grecs, a tantôt mêlé à la vie de ses héros des personnages secondaires, mais nécessaires à l'action, tantôt des chœurs animés, dialoguant et mimant, qui activement prennent part au drame et lui donnent le mouvement et la vie.

Dans le *Vaisseau fantôme*, le chœur des fileuses n'est pas là seulement comme une délicieuse broderie musicale, accompagnant le bruit du rouet. La chanson n'est que la couleur du tableau; les jeunes filles entourent Senta, qui, seule, ne



chante pas et regarde au loin, dans son rêve. C'est ce contraste entre la jeune femme mélancolique, silencieuse, et ses compagnes insouciantes, dont la bouche rieuse bourdonne un joyeux refrain, qui attirera l'attention du spectateur sur l'héroïne.

De même dans le *Tannhäuser*, le musicien, voulant imprimer à la figure de Vénus un trait plus irrésistible encore, une fascination plus langoureuse, a entouré la déesse d'une cour charmante : sirènes, bacchantes et nymphes emplissent la grotte du Venusberg ; elles dansent en des poses plastiques, murmurent des appels langoureux ; elles font partie de la scène de séduction sur Tannhäuser.

Dans *Lohengrin*, rien n'est plus chaste, au contraire, que les compagnes d'Elsa et que le chant dont elles suivent les jeunes époux dans la chambre nuptiale.

La plastique du théâtre comprise ainsi est bien loin de l'étroit objectif renfermé dans une mise en scène et des décors auxquels on ne demande que la richesse et l'éclat. Le soin extrême, minutieux que Wagner apportait à l'exécution de ses volontés, en ce qui concernait la partie extérieure de son œuvre, ne venait que du désir impérieux de voir tous les arts et leurs manifestations concourir à un effet pittoresque, irrésistible et complet.

Pas un chœur dans *Tristan et Iseult*, pas de réunions vivantes, pas de groupes animés autour de ces deux héros, dont les noms sont désormais éternellement enlacés, car Tristan et Iseult, c'est uniquement l'histoire de deux êtres qui, du jour où ils se sont vus, n'ont plus regardé qu'eux-mêmes et ont oublié l'univers entier.

Au contraire, dans l'épopée de la tétralogie, dans une création musicale et dramatique qui n'est rien moins que l'histoire des croyances d'une époque, Wagner groupe, autour de ses dieux et de ses héroïnes, des dieux secondaires, des déesses charmantes : Erda, la déesse de la terre, dispensatrice de ses secrets ; Freïa la noble, Vénus germanique, déesse de la beauté et de la jeunesse. Voici Lodge, Mercure adroit et subtil, dieu du feu et du mensonge, qui accourt



enveloppé de son rutilant manteau, et Froh, le dieu des fleurs, qui chantent, sur un motif orchestral d'une douceur printanière, un hymne à Freïa, reine de l'amour. Quelquefois encore, tous ces personnages entrent dans le drame et y agissent les premiers. Ne sont-ce pas des jeunes filles, les trois ondines qui, dès le début du *Rheingold*, gardent l'or du fleuve? N'est-ce pas par leur coquetterie, leur indiscretion, qu'Albérick, roi des nains, va s'emparer du trésor, et que les catastrophes mortelles vont s'abattre sur les dieux? Ainsi, sous la main puissante du maître musicien, toutes ces fictions légères et poétiques, tous ces rêves de l'imagination populaire se condensent, se dessinent, et, selon le procédé véritablement dramatique de l'auteur, les personnages mythiques se transforment, deviennent des êtres humains agissant humainement, et représentent, dans un milieu naturel et primitif, tous les sentiments, toutes les passions qui agiteront éternellement la terre.

N'a-t-il besoin que d'un contraste purement plastique purement pittoresque? Il brosse un superbe tableau, composé des sœurs de Brunehilde : les huit Walkures, chevauchant dans le vent et l'orage, traînant à l'arçon de leurs selles les cadavres des héros morts en combattant; puis, elles s'humanisent, se féminisent, pour mieux dire, et, devant la colère terrible de leur père, devant la malheureuse Sieglinde, la pitié les prend, et elles dérobent la coupable Brunehilde aux yeux du père irrité. Enfin, Wagner veut-il faire pressentir à l'auditeur quelque sombre catastrophe et lui donner un frisson avant-coureur des émotions funèbres? Au début du troisième acte du *Götterdämmerung*, les trois Nornes ou Parques germaniques, vêtues de longues draperies de deuil, prononcent des paroles mystérieuses, et dévident le fil des existences... Celui du dieu Wôtan se casse, et les Nornes fuient épouvantées...

Mais c'est peut-être dans l'œuvre mystique et idéale de *Parsifal* que Wagner s'est montré le metteur en scène le plus audacieux. Aucune loi de l'art dramatique n'ayant échappé à ce puissant cerveau, il savait que la variété est



indispensable à une œuvre de théâtre. Pendant la scène de séduction que le magicien Klingsor essaye sur Parsifal dans ses jardins enchantés, un charme pénétrant s'empare des yeux en même temps que des oreilles du divin héros, grâce à un tableau ingénieux.

Entre les mille caprices de l'orchestre chantant une mélodie profondément voluptueuse, paraissent s'élever du sol des femmes d'une suave beauté, semblables à des fleurs vivantes, se balançant sur des tiges embaumées, dans de lentes ondulations ; elles entourent le héros, ingénue, étonnée, ravi, mais invincible. Le parfum qui se dégage de cette scène prestigieuse semble lui-même troublant comme le regard de ces filles-fleurs ; il prépare le jeune homme à l'étrange fascination que lui fera bientôt subir Kundry. Ainsi, dans une vision d'une étonnante clarté et d'une intense profondeur, le poète a concentré toute l'attention de l'auditeur sur ce spectacle charmant, afin de lui faire mieux comprendre la puissance de Kundry et, surtout, la force de pureté de Parsifal toujours triomphante.

IV

En embrassant ainsi, d'un coup d'œil général, l'esthétique et la philosophie musicale du théâtre wagnérien, nous espérons en avoir mesuré la profondeur et éclairé l'originalité. Nous voudrions avoir démontré que Wagner est avant tout un homme de théâtre.

La création et l'idéalisation par Wagner des personnages dont nous venons d'esquisser les traits, forment précisément la grandeur et l'originalité de son génie. Ces caractères, si logiquement conduits, concourent tous à la synthèse des deux idées que nous avons essayé de dégager de cette étude : la lutte entre le bien et le mal ; l'amour, dont la forme suprême est le sacrifice. Ces figures possèdent l'unité dans la variété, cette qualité maîtresse du théâtre.

C'est pour les faire vivre, pour les opposer les uns aux autres, que Wagner a développé le système mélodique qu'on lui a tant reproché et qui fera sa gloire. C'est pour ces filles



aimées qu'il creuse ses harmonies, qu'il multiplie et transforme les timbres de son orchestre. Le détail du drame lui est indifférent chaque fois qu'il n'est pas un trait nouveau accentuant la physionomie. Il ne cherche ni les aventures, ni les coups de théâtre, ni les complications venant de l'extérieur. C'est grâce aux mouvements de l'âme, autrement intéressants et puissamment dramatiques que les formes conventionnelles de l'action théâtrale ordinaire, qu'il fait l'histoire musicale de l'humanité.

Dans l'œuvre wagnérienne, tout tend à la recherche de la vérité, au mouvement de la vie.

Pousser plus loin la recherche de cette esthétique, déjà si élevée, serait marcher sur les traces des extracteurs de quintessence; mais pour l'esprit qui sait penser en écoutant, chacun de ces types se présente divinement et nettement modelé.

C'est pourquoi nous pouvons répéter encore que Wagner est, sinon le plus scénique, du moins le plus dramatique des musiciens, et nous croyons qu'il ne peut plus avoir d'autres adversaires que ceux qui ne l'ont pas entendu au théâtre.



R 200



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM





ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

45
000

1982



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Öff. M. Liszt Ferenc Művészeti Főiskola
KÖNYV

Leltározva: 1948. Nov. 200
200 tez. alatt.



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

