

MUSIC - UNIVERSITY OF TORONTO



3 1761 07201 695 9

Coeuroy, André
La Walkyrie de R. Wagner

ML

410

W15C65



S CHEFS-D'ŒUVRE DE LA MUSIQUE


Publiés sous la direction de PAUL LANDORMY

LA
WALKYRIE
DE R. WAGNER

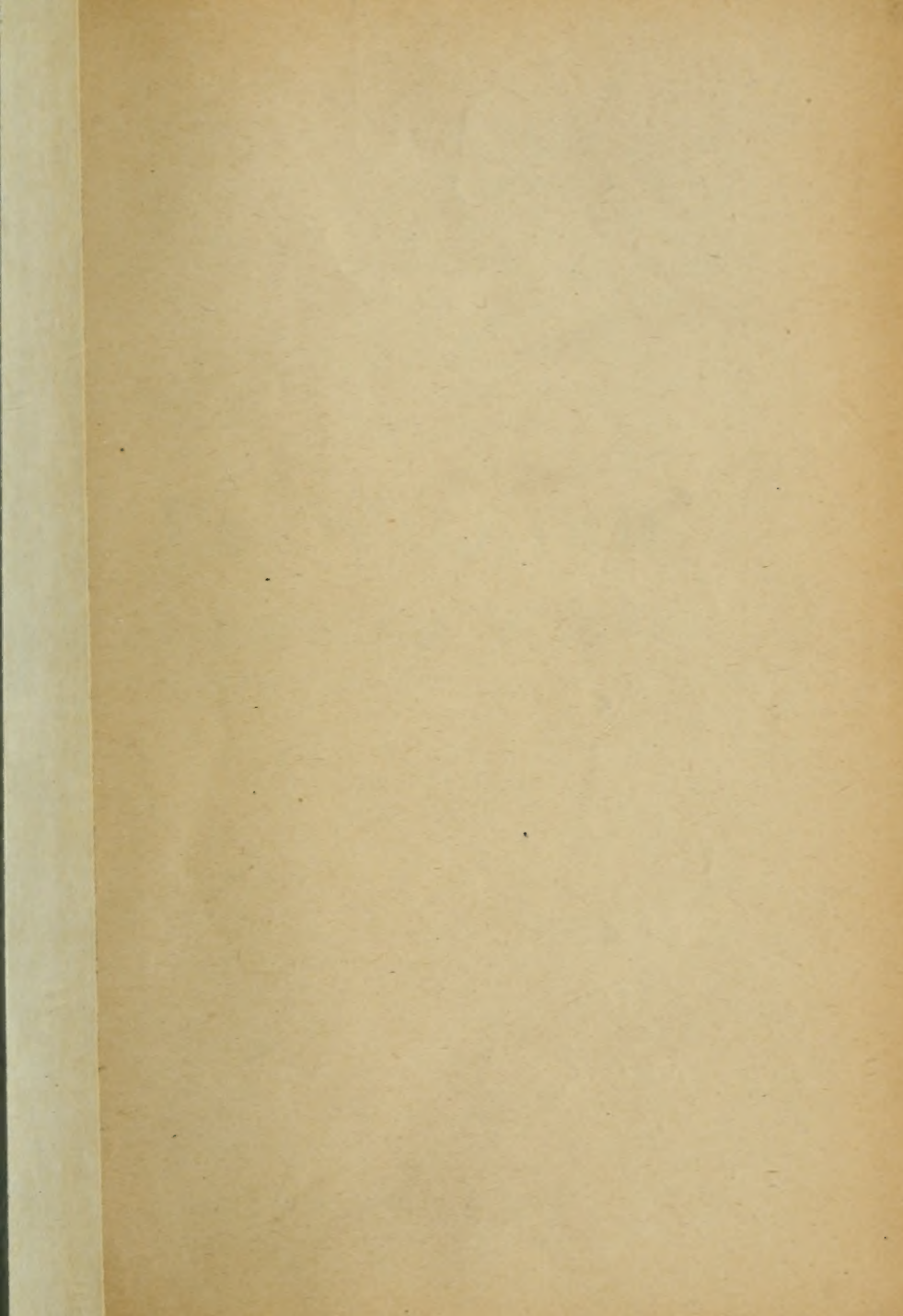
Étude historique et critique
Analyse Musicale

PAR

ANDRÉ CŒUROY

P. MELLOTTÉE
ÉDITEUR 





LES CHEFS-D'ŒUVRE DE LA MUSIQUE

Publiés sous la direction de PAUL LANDORMY

EN VENTE :

- Faust** de GOUNOD, par *Paul Landormy*, ancien élève de l'École normale supérieure, professeur agrégé de l'Université. 1 vol. in-18 raisin, broché 3 50
- Samson et Dalila** de SAINT-SAËNS, par *Henri Collet*, docteur ès lettres, compositeur de musique. 1 vol. in-18 raisin, broché 3 50
- Louise** de CHARPENTIER, par *André Himonet*, critique musical. 1 vol. in-18 raisin, broché 3 50
- Manon** de MASSENET, par *Joseph Loisel*, professeur agrégé au Lycée Janson-de-Sailly. 1 vol. in-18 raisin, broché 3 50
- Carmen** de BIZET, par *Charles Gaudier*, professeur agrégé des lettres au Lycée Carnot. 1 vol. in-18 raisin, broché 3 50
- La Tosca** de PUCCINI, par *André Cœuroy*. 1 vol. in-18 raisin, broché 3 50
- La Walkyrie** de RICHARD WAGNER, par *André Cœuroy*. 1 vol. in-18 raisin, broché 3 50
- Lakmé** de LÉO DELIBES, par *Joseph Loisel*, professeur agrégé au Lycée Janson-de-Sailly. 1 vol. in-18 raisin, broché 3 50
- La Damnation de Faust** de BERLIOZ, par *Julien Tiersot*, 1 vol. in-18 raisin, broché 3 50
- Lohengrin** de RICHARD WAGNER, par *André Himonet*, 1 vol. in-18 raisin, broché 3 50
- Le Barbier de Séville** de ROSSINI, par *Guido M. Galli*, 1 vol. in-18 raisin, broché 3 50

EN PRÉPARATION :

Les Symphonies de Beethoven.

Pelléas et Mélisande de CLAUDE DEBUSSY.

LES CHEFS-D'ŒUVRE DE LA MUSIQUE

LA
WALKYRIE
DE R. WAGNER

Étude historique et critique
Analyse Musicale

PAR

ANDRÉ CŒUROY

PARIS
LIBRAIRIE DELAPLANE
PAUL MELLOTTÉE, Éditeur
48, Rue Monsieur-le-Prince

OCT 12 1973

AVANT-PROPOS

Dans l'enseignement de la littérature l'explication des auteurs tient une place considérable. Pourquoi un texte musical ne serait-il pas « expliqué » à la façon d'un texte de prose ou de poésie ? Pourquoi Faust ou La Walkyrie ne donneraient-ils pas lieu à des commentaires du même ordre que ceux dont Le Cid ou Andromaque furent si souvent l'occasion ?*

On comprend la pensée qui inspira l'entreprise de cette collection.

Voici de petits volumes dont chacun est consacré à l'étude d'un des Chefs-d'œuvre de la Musique.

Ils seront tous conçus sur le même plan.

On y trouvera une biographie de l'auteur, des indications historiques sur la genèse de l'œuvre, une analyse littéraire (s'il y a lieu) et une analyse musicale avec de nombreuses citations à l'appui, enfin un memento bibliographique.

En publiant ces Guides de l'amateur au théâtre et au concert on espère servir à la fois les intérêts du grand public et ceux de la Musique elle-même.

ML
410
W15C65
PAUL MELLOTTÉE
Éditeur.

Les citations musicales de cet ouvrage sont empruntées à la partition chant et piano de *La Walkyrie*, éditée par la maison Schott (En vente chez MAX ESCHIG, 48, rue de Rome et 1, rue de Madrid, Paris).

LA WALKYRIE ¹

I

VIE DE WAGNER ²

Houston Stewart Chamberlain a tracé de la vie de Wagner, comme « moyen commode de résumer la vie du maître et d'en fixer dans la mémoire les principaux moments », un tableau schématique en deux parties de quatre périodes chacune.

Dans la première moitié de la vie de Wagner, ces périodes sont ainsi réparties :

1) 1813-1833. Séjour dans la patrie saxonne. Wagner acquiert les premiers éléments de l'art musical. C'est la période des premiers essais musicaux et dramatiques.

1. L'Opéra, sur ses affiches, adopte l'orthographe: *Valkyrie*. Nous conservons, au cours de cette analyse, le W initial étymologique ; il n'y a pas plus de raison de le supprimer dans *Walkyrie* que dans Wotan ou Wagner.

2. On trouvera dans les *Œuvres en prose de Richard Wagner*, traduites par J.-G. Prodhomme (Delagrave), au tome I^{er}, l'*Esquisse autobiographique* de Wagner, mais elle s'arrête à l'année 1842. Elle est continuée, mais sous forme de manifeste, au tome 6, par *Une communication à mes Amis* (1851). La grande autobiographie de Wagner, qui occupe les tomes 13 à 16 de l'Édition populaire allemande (Breitkopf et Härtel, Leipzig), a été traduite en 3 volumes sous le titre *Ma Vie* (Plon-Nourrit, 1911-1912), par N. Valentin et A. Schenk avec un précieux index établi par M. André George.

2) 1833-1839. Première période de voyages. Entrée dans la vie publique. Wagner est chef d'orchestre en divers théâtres de province : Wurzburg, Magdeburg, Königsberg, Riga. Il s'initie pratiquement à la technique théâtrale.

3) 1839-1842. Premier séjour (volontaire) à l'étranger. Vains efforts pour conquérir la renommée à Paris.

4) 1842-1849. Retour en Allemagne. A Dresde, Wagner occupe, sur une des scènes les plus importantes de sa patrie, l'emploi de maître de chapelle de la cour.

Dans la seconde moitié de sa vie se succèdent les périodes suivantes :

1) 1849-1859. Deuxième séjour (involontaire) à l'étranger. Après la Révolution de 1848, Wagner est obligé de s'enfuir. Réfugié politique à Zurich, il expose en divers écrits les principes de sa conception artistique (*Opéra et Drame*, etc...). Il renonce définitivement à la formule de l'opéra traditionnel.

2) 1859-1866. Seconde période de voyages. Wagner dirige ses propres œuvres sur diverses scènes européennes (Paris, Vienne, Munich, etc...)

3) 1866-1872. Troisième séjour (volontaire) à l'étranger ; c'est l'idylle à Tribtschen, près de Lucerne.

4) 1872-1883. Bayreuth. Inauguration du théâtre et des « solennités ». Mort à Venise.

*
*
*

Années de jeunesse. — Wagner est né le 22 mai 1813 à Leipzig, d'une vieille famille saxonne.

Ses ancêtres appartenaient à la petite bour-

geoisie : ils étaient maîtres d'école, organisés ou musiciens. A cet atavisme Wagner doit, comme l'a bien marqué M. Henri Lichtenberger dans son livre *Richard Wagner poète et penseur*, son amour instinctif pour le peuple. Son père, assez cultivé, était greffier du tribunal ; Richard avait à peine six mois quand il mourut. Sa veuve épousa bientôt le comédien Ludwig Geyer, qui avait été le meilleur ami du défunt et dont Weber louait le talent vocal. Un oncle, Adolphe Wagner, avec qui E. T. A. Hoffmann fut en relations, exerça sur le neveu une influence bienfaisante par sa vaste culture et ses idées esthétiques. Quant à la mère de Richard, tous les biographes s'accordent à reconnaître en elle la meilleure des femmes et des épouses. Elle eut huit enfants.

Le plus jeune, Richard, n'avait que huit ans et demi, quand à son tour mourut Geyer (1821). Mais déjà l'atmosphère du théâtre et de la musique l'entourait. Son frère aîné, de quatorze ans plus âgé, abandonnait la médecine pour se faire chanteur. Ses trois sœurs, Rosalie, Louise et Clara, s'étaient vouées à la scène. A Dresde, où la famille s'était fixée après le remariage, Richard découvre la musique de Weber, de Beethoven et compose déjà des drames. A Leipzig, où la famille revient à la mort de Geyer, il s'inscrit à l'Université comme étudiant en musique et en philosophie. Dès cette époque se manifeste en Wagner — qui est un romantique — le trait commun à tous les romantiques allemands : il ne spécialise pas ses recherches ; il éprouve un égal attrait pour tous les arts et pour les belles-lettres sous toutes leurs formes.

Le trait est à retenir si l'on veut comprendre

l'esthétique de tous ces Allemands de la première moitié du XIX^e siècle, qu'ils s'appellent en littérature Hoffmann, Tieck, Novalis ou en musique Schumann, Weber ou Wagner. Dès sa prime jeunesse, Wagner, comme Weber et comme Schumann, affirme sa faculté créatrice dans les lettres comme dans la musique. A douze ans, il compose un poème. Un peu plus tard, il écrit des tragédies ; à seize ans, il écrit, pour une *Pastorale*, musique et paroles à la fois. Ses études musicales sont alors dirigées par le Cantor de la Thomasschule, Weinlig, et de 1830 à 1832 naît une série d'œuvres d'orchestre (symphonies, ouvertures, etc.). A 19 ans, il fait jouer au théâtre royal de Leipzig une *Scène et Ariette*. L'année suivante, il commence un opéra *Les Noces*.

Son frère Albert, devenu régisseur du théâtre de Wurzburg, l'appelle alors auprès de lui et lui fait donner l'emploi de répétiteur des chœurs. C'est pendant ces quelques mois de séjour à Wurzburg que Richard écrit (texte et musique) sa première œuvre de quelque importance *Les Fées*. Puis il retourne à Leipzig, espérant faire jouer cet opéra au théâtre municipal où sa sœur Rosalie est justement engagée. Mais il éprouve la première déception de sa vie qui devait tant en connaître : le régisseur Hauser ayant condamné la tendance de l'œuvre « qui lui répugnait », *Les Fées* ne furent jamais représentées.

En 1834, Wagner obtient à Magdeburg le poste de chef d'orchestre. Il l'occupe deux ans et peut faire jouer, mais dans des conditions déplorables, un nouvel opéra *La Défense d'aimer*¹. Dès la

1. Cet opéra a été remis en scène à Munich en avril 1923.

seconde représentation, le théâtre venant de faire faillite, la troupe se dispersa.

Wagner passe alors au théâtre de Königsberg, qui fait faillite à son tour. Il reprend sa vie vagabonde, mais il n'est plus seul ; il vient d'épouser une jeune et jolie actrice, Wilhelmine Planer. Nommé chef d'orchestre au théâtre de Riga, il reste en cette ville d'août 1837 à fin juin 1839 et trouve le temps, au milieu d'une activité débordante dont le personnel du théâtre ne s'accommodait guère, d'écrire le livret de *Rienzi* et la musique des deux premiers actes. Il constate bientôt que cette œuvre est trop vaste pour une scène de province ; elle est digne de Paris où il a un correspondant : Scribe. Homme de volonté et de prompt décision, Wagner s'embarque donc pour la France. Et déjà la traversée lui suggère le plan du *Hollandais Volant* (ou *Vaisseau Fantôme*).

Premier séjour à Paris ¹. — Le premier séjour à Paris dure de septembre 1839 à avril 1842. Ces trois années ne sont qu'une longue suite de déboires. Wagner n'arrive pas à forcer l'accès de l'Opéra. *Le Vaisseau Fantôme* y est bien représenté, mais ce n'est pas le sien, c'est celui du compositeur dijonnais Dietsch. Wagner ne peut vivre qu'en composant des romances, en écrivant des articles, en orchestrant des opérettes.

La vie des novateurs n'est qu'un perpétuel recommencement : ainsi a vécu à Berlin, vers 1900, Arnold Schönberg. Wagner a dépeint cette existence dans une nouvelle : *Un musicien à Paris*. « J'y ai exposé, dit-il, sous le voile d'une fiction

1. Voir notamment *Wagner et la France* (n° spécial de la *Revue Musicale*, octobre 1923).

parfois humoristique, ma propre histoire à Paris, où il s'en fallut de bien peu que je ne mourusse de faim, comme le héros de mon récit. Ce que j'ai voulu y faire entendre, c'est un cri de révolte contre la condition de l'art et des artistes à notre époque. » Ailleurs, il avoue que c'est à ce moment (1840) qu'il entre dans une nouvelle voie, « celle de la révolte ouverte ». Insurgé comme artiste, il deviendra sans peine, huit ans après, révolutionnaire politique.

A Dresde. — Cependant, en 1842, il voit briller une lueur d'espoir : *Rienzi* est accepté par le Théâtre Royal de Dresde. L'exécution eut lieu le 20 octobre. Wagner allait avoir trente ans. Le succès le rend célèbre. Bientôt *Le Vaisseau Fantôme* est mis à l'étude et représenté le 3 janvier 1843, sous sa direction. Le 1^{er} février, Wagner est nommé maître de la Chapelle Royale (500 thalers par an) et occupe cet emploi jusqu'en mai 1849, date à laquelle, accusé d'avoir pris part à l'insurrection de Dresde, il s'expatrie.

Mais durant ces sept années de tranquillité il a pu écrire le poème (1843), et la partition, de *Tannhäuser* (représenté le 19 octobre 1845), jeter le plan de *Lohengrin* (1845), en composer le livret (1846), et la musique (1847). En outre, il a crayonné une première esquisse des *Maîtres Chanteurs*, établi le projet primitif de *l'Anneau du Nibelung* (qui deviendra la *Tétralogie*) et ceux de *Jésus de Nazareth* (1848), de *Wieland le Forgeron*, de *Frédéric Barberousse* et d'*Achille* (1849) qui sont restés à l'état d'ébauches¹.

1. Un autre projet d'opéra en cinq actes *La Sarrasine* date de 1843.

En Suisse. — Dans l'été de 1849, Wagner fugitif s'installe à Zurich. Il y devait demeurer jusqu'en 1859. Ce séjour est d'ailleurs coupé par des voyages à travers la Suisse, en Italie, à Paris et à Londres, où en 1855 il passe trois mois comme chef d'orchestre des Concerts Philharmoniques. C'est aussi la période de grande activité créatrice et pensante, comme il ressort d'une lettre adressée à Liszt : « Tu peux me croire sans réserve, si je te dis que ce qui me pousse à vivre encore, c'est uniquement l'impulsion irrésistible de toute une série d'œuvres d'art qui s'agitent en moi et dont l'impérieuse vitalité semble porter et soutenir la mienne. Il faut qu'elles voient le jour. Seule la création artistique me satisfait et me donne le désir de vivre. Aussi n'accepterai-je jamais de poste fixe ou quoi que ce soit de semblable. Quiconque conçoit mes travaux, quiconque les comprend et discerne ce qu'ils ont de particulier et de personnel, doit reconnaître que je ne me résoudrai jamais, surtout à l'égard du théâtre actuel, à faire de mes œuvres une marchandise vénale » (1850).

Dès cette époque Liszt le soutient, non seulement de son affection, mais de son appui efficace au théâtre de Weimar qui devient le centre d'où les œuvres de Wagner ont commencé à se répandre dans toute l'Allemagne. Aussi Wagner peut-il écrire à Liszt (fin de 1851) : « Je te proclame hautement l'auteur de ma situation présente et de l'avenir qu'elle semble me permettre d'entrevoir. » C'est à ce moment aussi que se forme le premier petit groupe des « Wagnériens », qui devait par la suite devenir si puissant et parfois si tyrannique. Parmi ces amis de la première heure, on peut citer les musiciens Klindworth,

Ritter, Cornélius, le musicologue Brendel, le Conseiller d'Etat Franz Müller, le violoniste Uhlig, le pianiste et chef d'orchestre Hans de Bülow, et, à partir de 1856, le ménage Wesendonck, dont la femme a joué un grand rôle dans la vie sentimentale de Wagner.

Pendant cette féconde période paraissent des écrits théoriques et des compositions dramatiques. Coup sur coup Wagner donne une série de traités en prose où il prend position vis-à-vis de l'art et de la philosophie : *L'Art et la Révolution* (1849), *l'Œuvre d'art de l'avenir, Art et Climat* (1850), *Opéra et Drame, Communication à mes amis* (1851). Aussitôt après la rédaction de ce dernier opuscule, il jette un plan provisoire de *l'Anneau du Nibelung* (novembre 1851) ; le poème est rédigé en décembre 1852 ; la partition du *Rheingold* est presque achevée un an après ; *la Walkyrie* se termine au printemps de 1855 ; en juin 1857 les deux premiers actes de *Siegfried* sont écrits. Cependant son activité se tourne momentanément ailleurs : sous l'influence de sa passion pour Mathilde Wesendonck, il écrit *Tristan* (conçu à la fin de 1854, achevé dans l'été de 1859). A la même époque commence à germer l'idée de *Parsifal* (car, dès 1854, Wagner entrevoyait cette figure en corrélation avec *Tristan*, où Parsifal devait, suivant le plan primitif, apparaître au troisième acte).

Deuxième séjour à Paris. — Dans l'automne de 1859 Wagner quitte la Suisse et tente encore l'assaut de Paris où il va diriger *Tannhäuser*. On sait assez quel fut le scandale aux représentations des 13, 18 et 24 mars 1861. Wagner a toujours soup-

conné Meyerbeer d'en avoir été un des instigateurs : « Mon insuccès à Paris, a-t-il écrit plus tard, me fit du bien, et un triomphe n'aurait pu me donner de la joie, si, pour l'obtenir, j'eusse dû recourir aux moyens qu'employa contre moi un antagoniste qui tenait à rester dans l'ombre, mais pour qui j'étais une cause d'inquiétude. » Meyerbeer n'avait pas pardonné à Wagner son écrit sur *le Judaïsme dans la Musique* et quelques critiques mordantes à son adresse dans *Opéra et Drame*.

Mais l'opposition groupait bien d'autres forces disparates : la comtesse Walewska par haine de la princesse Metternich qui soutenait Wagner ; les membres du Jockey-Club privés de leur amusement favori, le ballet ; la presse routinière et les musiciens traditionalistes. La violence même de l'opposition était le signe de la valeur de l'adversaire. Wagner ne s'y trompa point. Aussi reconnut-il que ce second séjour à Paris ne lui avait laissé, en somme, « que des souvenirs encourageants ». Il avait d'ailleurs été soutenu avec éclat par Champfleury et par Baudelaire dont les deux brochures, parues en 1860 et 1861, étaient des merveilles d'intelligence prophétique. Barbey d'Aurevilly, Villiers de l'Isle Adam, Théophile Gautier, Reyer, Mendès se rangeaient à leurs côtés, et ils auraient eu avec eux, s'il avait vécu, Gérard de Nerval qui avait donné de *Lohengrin* (vu par lui à Weimar en 1850) une critique clairvoyante.

Munich et Tribtschen. — De Paris, Wagner passe à Vienne, où il séjourne de l'automne de 1862 au printemps de 1864. C'est là qu'il entendit pour la première fois son *Lohengrin*, que son

exil lui avait toujours interdit d'entendre. Mais la frivolité du public viennois le consterne. Pour travailler aux projets qui le hantent — *Maîtres Chanteurs*, *Siegfried*, *Crépuscule des Dieux*, — il s'installe à Munich après de courts voyages à St-Pétersbourg, Perth, Prague, Zurich et Stuttgart. Mais ce séjour à Munich, qu'il est invité à faire sur la demande expresse du roi Louis II de Bavière, est presque aussitôt (décembre 1865) interrompu par les cabales qui l'obligent à s'enfuir. Il a eu le temps de faire jouer cependant, le 1^{er} juin 1865, *Tristan et Iseult* et de publier (1864) un écrit théorique : *L'Etat et la Religion*. En même temps il terminait un premier projet de poème complet pour *Parsifal*.

Le 1^{er} décembre 1865, Wagner quitta la Bavière pour la Suisse où il loua sur le bord du lac des Quatre-Cantons, une maisonnette isolée à Tribschen. Il ne devait retourner désormais à Munich que pour voir représenter ses *Maîtres Chanteurs* (1868).

A Tribschen, il passe six années (1866-1872), années de bonheur véritable, les premières de son existence. Sa femme, Wilhelmine, dont il s'était séparé depuis quelque temps, étant morte au début de 1866, il épouse une fille de Liszt, Cosima, femme divorcée de Hans de Bülow. En 1869 naît un fils Siegfried pour fêter la naissance duquel Wagner écrit *Siegfried Idyll*. Il compose la plus grande partie des *Maîtres Chanteurs*, achève *Siegfried* et écrit presque entièrement le *Crépuscule des Dieux*. Comme écrivain il n'est pas moins fécond, puisqu'il rédige trois de ses ouvrages les plus importants : *Sur la manière de diriger l'or-*

chestre ; De la destination de l'opéra ; Beethoven. C'est à Tribschen, enfin, qu'il commence la publication de l'édition complète de ses *Écrits et Poèmes*, et qu'il arrête dans ses moindres détails le plan du théâtre (*Festspielhaus*) qu'il édifiera bientôt à Bayreuth. En janvier 1872 toutes les difficultés relatives à l'emplacement de cette construction sont aplanies et le 22 mai la première pierre de l'édifice est posée.

C'est dès lors à Bayreuth qu'il réside en sa nouvelle demeure qu'il baptise *Wahnfried* (c'est-à-dire à peu près : « La Paix après le Mirage »). Il a 59 ans. Des sociétés wagnériennes s'étaient partout formées ; elles rassemblaient des fonds pour l'exécution du plan grandiose des représentations bayreuthiennes ; mais les contributions furent si lentes à réunir que l'inauguration ne put avoir lieu qu'en 1876. *L'Anneau du Nibelung*, enfin terminé, fut représenté 3 fois. Mais l'art wagnérien n'était encore accessible qu'à quelques initiés ; le déficit fut énorme. Une deuxième souscription dut être organisée ; et *Parsifal* put être représenté en 1882. Le résultat financier fut cette fois plus satisfaisant, et le reliquat servit à constituer une caisse affectée aux « représentations solennelles » de Bayreuth. En même temps, l'opinion commençait à s'intéresser à ces manifestations d'art. On put annoncer pour l'année suivante une troisième série de « solennités ». Mais Wagner avait été profondément déprimé par la lenteur de cette réalisation qui était le rêve de sa vie. Dès 1879 sa santé l'obligeait à passer l'hiver en Italie. C'est là qu'une apoplexie le foudroya au palais Vandramin Calergi, à Venise, en plein travail, le 13 février 1883, au moment où, ayant

chanté au piano la scène finale de *l'Or du Rhin*, il s'apprêtait à monter en gondole. On sait comment d'Annunzio a retracé, dans *le Feu*, la fin de cette existence. Il avait eu le temps encore d'écrire un dernier ouvrage théorique : *La Religion et l'Art* (1880).

Sa tombe est à Bayreuth dans le jardin de Wahnfried.

II

LA GENÈSE DE L'ŒUVRE ET SA DESTINÉE

La Walkyrie n'est pas dans l'œuvre de Wagner une production isolée que l'on puisse envisager comme un tout absolu et indépendant. Elle appartient à un cycle de quatre drames lyriques : *Or du Rhin* (Rheingold), *Walkyrie* (Die Walküre), *Siegfried*, *Le Crépuscule des Dieux* (Götterdämmerung), groupés sous le nom de *l'Anneau du Nibelung* (der Nibelungenring), ou plus brièvement de *Tétralogie*. Mais ce cycle lui-même n'est qu'un moment de la création wagnérienne.

Il n'est donc pas inutile, avant d'aborder l'analyse de *la Walkyrie*, de situer rapidement cette œuvre dans la production de Wagner.

L'évolution wagnérienne. — On parle couramment d'un « système wagnérien » dont les deux caractères essentiels seraient : 1° la création simultanée et la correspondance étroite d'un poème et d'une musique destinée à le traduire ; 2° l'emploi de motifs conducteurs ou *leitmotive*.

Wagner s'est toujours défendu d'avoir inventé un système. Dans les dernières années de sa vie, il écrivait : « Ce que peut bien être ma *tendance*, c'est ce que je ne suis jamais arrivé à découvrir. » Et il conseillait aux jeunes musiciens « d'éviter toutes les écoles, et particulièrement l'école wagnérienne ». Il est encore plus explicite dans

son ouvrage *Opéra et Drame* : « Celui qui, lisant ce livre, a cru que je voulais y exposer un *système*, arbitrairement inventé, qui doit désormais servir de modèle, celui-là, apparemment, n'a pas voulu me comprendre. »

En outre, Wagner n'a jamais accordé à ses réformes ou innovations techniques l'importance que beaucoup de ses admirateurs (non musiciens pour la plupart) leur ont donnée. « Il ne faut parler de technique, disait-il encore, qu'entre gens de métiers ; le profane n'a pas à s'en occuper. » C'est pourquoi il convient d'aborder l'étude de Wagner avec cette idée que ce qu'il importe de rechercher et de comprendre en son art, ce n'est pas la mise en œuvre et la signification de tel leitmotiv, ni la mise en œuvre et la signification de tel accord, mais bien l'expression d'une certaine esthétique par la poésie et par la musique conjuguées.

Il fut un temps, qui n'est pas si lointain, mais qui paraît néanmoins révolu, où comprendre Wagner, c'était reconnaître au passage le Motif de l'Épée, ou le Motif de l'Épieu, ou le Motif de la Forge. La plupart des analyses musicales qui ont été faites de l'œuvre wagnérienne n'étaient qu'un catalogue de ces motifs. Sans doute ceux-ci existent-ils, et il faut en tenir compte. Mais on ne perdra jamais de vue qu'ils ne sont que des moellons dans l'édifice. Ce ne sont point les pierres que l'on regarde : c'est l'harmonie de la construction.

Selon Wagner, l'Art constitue « la fonction la plus haute » de la société. Il est l'idéal qui ramène les hommes à l'unité ; sa valeur est éducative et rédemptrice. C'est « notre unique salut

dans cette vie terrestre ». La forme la plus élevée de cet art est le *drame*, et la forme la plus élevée de ce drame est celle où s'unissent intimement, et dès le principe, la parole, la musique et le geste.

Ici, déjà, il convient d'éviter une erreur trop fréquente : Wagner n'a jamais préconisé un « mélange des arts » ; il n'a jamais soutenu qu'un drame serait « plus grand » parce qu'on ferait chanter des acteurs, au milieu de décors agréables ; il n'a jamais soutenu qu'il suffisait d'ajouter à une pièce de la musique et de la danse pour qu'elle devint « l'œuvre d'art de l'avenir ».

Il a conçu le drame lyrique comme un organisme spécial, dont tous les éléments devaient concourir, chacun par ses propres moyens, à une fin commune, mais où *la musique serait reine*. « La musique ne doit pas entrer dans le drame comme un simple élément à côté des autres. Il faut lui rendre son ancienne dignité, et reconnaître en elle non la collaboratrice, ni la rivale, mais la mère du drame. » Par là, nous voyons dès l'abord comment nous devons juger Wagner : avant tout comme un musicien et non comme un philosophe, ou un poète.

La grande erreur des wagnériens de la première heure fut de ne pas s'en rendre compte : ils ont admiré (et peut-être compris) Wagner philosophe, Wagner poète ; ils ont entassé les exégèses sur sa symbolique, sur sa métaphysique, sur sa métrique. En dépit de l'avalanche sonore qui les submergeait, ils n'ont pas pris garde que c'était un musicien qui voulait avant tout que l'on écoutât ses notes. S'ils avaient compris ce que Wagner voulait dire quand il définissait ses

dramas : « de la musique réalisée en action et rendue visible », ils nous auraient épargné ces dissertations en toutes langues qui n'ont servi qu'à nourrir les typographes et les rats de bibliothèques.

Il est à remarquer que la réaction, qui, après l'engouement du début, s'est manifestée contre le wagnérisme, a visé, elle aussi, la métaphysique wagnérienne et s'est fort peu souciée de la musique. Cet état d'esprit, qu'il importe d'éclaircir tout d'abord, a été très finement analysé déjà par M. André Schaeffner dans un petit écrit intitulé *De la destinée de quelques préjugés wagnériens*¹.

« Du compact agglomérat de la littérature wagnérienne, il est loisible d'extraire divers documents où se lise cette hostilité à l'égard de la « métaphysique » de Wagner et — danger des réactions trop entières — cette méconnaissance d'un contenu strictement *musical* qu'en dehors des situations dramatiques et des visées éthiques recèle chaque *Tondrama*. Si, entre 1860 et 1870, des musiciens ne percevaient dans les œuvres de Wagner à peu près que des monstruosité sonores (témoin les annotations de Berlioz sur la partition de *Tristan*), l'ensorcellement s'opérait vite par la beauté des poèmes et par l'étrangeté des légendes ; il advint même que, devant le flux excessif des exégèses thématiques et de toute une dramaturgie théogonique à l'imitation de Wagner, une mauvaise humeur, un parti pris s'éleva chez certains musiciens contre des œuvres où le texte et le contexte semblaient l'emporter sur la musique. La primitive opposition contre Wagner ne

1 *Le Ménestrel*, 10 et 17 novembre 1922.

céda totalement que pour laisser poindre une seconde catégorie plus subtile de préjugés : on glissa d'une incompréhension à une autre. Si nous observons les faits avec cette objectivité fort rare, aujourd'hui que beaucoup de nos artistes n'aspirent plus qu'à l'« *objectivisme* » — nous n'apercevons qu'une réaction sommaire, systématisée après coup, nationalisée même, et où il se mêle des théories contre le germanisme et contre le romantisme, contre le génie allemand et contre le génie tout court. Habile stratégie, nous dit-on : il s'agissait de défaire ce que Wagner avait introduit de nuisible dans l'esprit français. Cela n'empêcha point que ceux qui devaient être influencés par Wagner ou par d'autres maîtres le fussent bien, parfois contre leur gré ; un ou deux seuls y étant prédestinés, imposèrent leur personnalité. A toute œuvre de génie est impartie une valeur *absolue* qu'aucune nécessité, même nationale, ne saurait diminuer. Aussi les réactions de ce genre ne cèdent-elles pas longtemps l'artifice qui les soutient et succombent-elles assez vite...

« Insistons un peu sur l'état d'esprit commun à un certain nombre de musiciens français qui avaient mûri avec l'impressionnisme et qui, répétant les boutades de Claude Debussy, ne voyaient plus, dans les livrets et écrits théoriques de Wagner, que de « médiocres poèmes » et un « extravagant fatras ». Négligeons ici toute la valeur d'expérience que présentent, avec un agrément presque romanesque, les mémoires de Wagner, tout le contenu profondément humain auquel la forme épique et mythique des drames ne s'est point refusée ; enfin la sonorité déjà

musicale des allitérations, l'accent viril de cette langue dont Nietzsche ne devait pas perdre le souvenir. Ne retenons des théories de Wagner que celles émises une vingtaine d'années après *Opéra et Drame*, en cette seconde série d'ouvrages qui a l'avantage sur la première de succéder à la composition de *l'Or du Rhin*, de *la Walkyrie*, de *Siegfried*, de *Tristan* et des *Maîtres Chanteurs*, d'être même postérieure aux représentations munichoises de ces pièces, c'est-à-dire (distinction que l'on fait rarement) d'être écrite à une époque où Wagner possède toutes les données du problème qu'autrefois il avait exposé dans l'abstrait, quoique avec une clairvoyance prophétique : le théoricien est maintenant rejoint et dépassé par le musicien ; le regard porté sur l'objet de son art y gagne une lucidité nouvelle ; mieux que les constructions hasardeuses sur la tragédie grecque, mieux que *Tannhäuser* et *Lohengrin*, des exemples accomplis de drame musical comme *Tristan* viennent équilibrer la pensée de Wagner. C'est alors qu'il rédige deux de ses meilleurs écrits : le *Beethoven* (1870) et *De la destination de l'opéra* (1871) dont une traduction complète a paru. C'est alors qu'il nuance et approfondit son idée, contre quoi chacun s'est buté, celle d'une musique considérée non comme *fin en soi*, mais comme moyen dramatique. Quiconque part de cette conception, pour analyser le système esthétique wagnérien, doit user du correctif que lui apportent en quelque sorte ces pages de maturité où, sous le voile d'un style philosophique constant, Wagner laisse entendre quelles préoccupations d'ordre technique parfaitement conscientes ont aussi présidé à la genèse de ses drames.

« Bien qu'ayant abondamment disserté sur maintes choses, Wagner, par un effet curieux de pudeur, n'a jamais été très explicite en ce qui concerne la facture musicale de ses œuvres : sur la progression savante qui va de l'orchestration du *Hollandais volant* à celle, réduite mais dense, de *Tristan* et à celle, massive, du *Crépuscule* ; sur bien d'autres particularités encore, il ne s'est jamais beaucoup appesanti. Composer lui est sans doute, malgré toute la faculté de précision qu'il y apporte, un acte si naturel, si organique ; il se sent tellement sûr de sauter l'obstacle ; il possède une si « bonne conscience » musicale à l'égard des libertés prises en harmonie et en instrumentation, qu'il ne songe à en parler et qu'il s'étend plus volontiers sur le travail préalable d'érudition, sur la contexture du livret, sur le forgeage de cette matière moins ductile qui, aiguisée, tranchera comme *Nothing* le cercle des apparences nous dérochant la musique endormie. Son esprit est tendu vers ce qui éveillera et délivrera la musique latente en lui, vers ce qui possèdera assez d'affinité avec elle. Dans l'élaboration poétique chez Wagner est déjà impliquée une claire aperception des formes musicales qu'il notera sur sa partition. Il y a là deux opérations indissolubles, quoique extérieurement distinctes dans le temps. Antérieurement à toute fixation scénique et verbale du poème, se profile un schème dramatique, qui, à cet état pur, n'est pas sans analogie avec le schème selon quoi le symphoniste saisit le jeu alterné des thèmes, la succession tonale, le processus agogique et dynamique de l'œuvre qu'il va composer. De l'un à l'autre, à l'origine, l'essence ne diffère pas : ce qui se résou-

dra en situations dramatiques par le conflit de caractères psychologiques donnés, pourra tout aussi bien se traduire en un cours mélodique, en un enchaînement de fonctions tonales. »

Il faut, en effet, insister sur la primauté musicale de la pensée wagnérienne. Il ne faut cesser d'affirmer que toujours en Wagner le musicien a le pas sur le poète ou sur le philosophe. C'est ce que montre très bien un autre passage de la même étude :

« Dans le cas de Wagner, le musicien poète, d'abord placé sur la crête de son œuvre, en voit se scinder et s'infléchir peu à peu les deux versants dramatique et musical : son regard va de l'un à l'autre ; des points de repère lui sont donnés par d'imaginaires coupes horizontales, et ainsi s'esquissent les correspondances d'un versant à l'autre. La notion de celles-ci guidera alors le poète dans la composition du livret. Sans cesse lui sera rappelée l'existence de lois musicales à l'exercice desquelles le drame devra se prêter. Il arrivera même qu'à modeler les formes dramatiques il trouve une jouissance toute musicale : tel repli de l'action scénique aura déjà le galbe d'une subite modulation. Avant même d'être, le poème se devra de renforcer par ses moyens propres tel effet de progression dont le compositeur aura eu l'intuition. Un travail parallèle s'effectuera. Exagérant à peine les termes, nous dirons que, par rapport au schème générateur, la rédaction poétique devient du même ordre de détail que l'instrumentation. C'est à de pareils moments de rare fulguration que Wagner conçoit ses drames, que ceux-ci lui apparaissent entièrement formés. « Je ferai la musique très facilement et très vite, écrit-

il de *La Walkyrie* ; car elle n'est que l'exécution d'une œuvre déjà achevée ¹. »

« Ce terrain strictement musical, jamais Wagner ne l'a quitté. Sans doute de monstrueuses nécessités dramatiques, la singularité psychologique de personnages parfois surhumains ont introduit Wagner en de nouveaux mondes sonores : mais ceux-ci n'étaient pas d'une nature étrangère et ne répondaient qu'à des règles musicales. Et il aurait été plus juste de dire que par eux, par le pressentiment de leur existence encore inviolée, avait pu naître chez Wagner l'idée d'un pareil théâtre ; ces forêts vierges, son imagination les avait vite peuplées d'êtres vivants. Le livret de *Tristan*, tel qu'un Wagner plus jeune l'aurait écrit dans son premier enthousiasme pour les épopées médiévales — ou même simplement avant la composition de *l'Or du Rhin* — aurait été différent de celui qu'appelaient un *melos* et une harmonie encore inouis, mais devenus réalisables avec l'évolution de *la Walkyrie* et de *Siegfried*. Créé selon « les lois intérieures de la musique » qui s'imposent au dramaturge aussi inconsciemment que les lois de la causalité dans l'aperception du monde des apparences, le drame n'est donc compris avec une clarté absolue « que lorsque effectivement retentissent les leitmotive dont l'action entre eux toute musicale ne fait que désigner en l'action théâtrale ce qu'elle y a déjà mis. »

Wagner lui-même n'a-t-il pas dit de la *Sympho-*

1. Lettre de Wagner à Liszt, 16 juin 1852, trad Schmitt. t. I, p. 185. Parlant dans une lettre antérieure (16 août 1850) d'un projet de la Tétralogie : « ...la musique à faire pour mon *Siegfried* chante déjà dans tout mon être » (p. 71).

nie en ut mineur dans son Etude sur Beethoven :

« On pouvait craindre que, sur cette voie, la conception musicale fût troublée dans sa pureté, qu'elle se laissât égarer par l'attrait de représentations qui paraissent en soi absolument étrangères à l'esprit de la musique ; il est indéniable cependant que le maître n'a été guidé en aucune manière par une conception esthétique erronée et qu'il a obéi exclusivement à un instinct idéal, germé exclusivement sur le terrain le plus propre à la musique. »

Musicien avant tout, tel doit apparaître Wagner.

« Le fait, dit-il encore ailleurs, qu'une musique ne perd rien de son caractère quand on change les paroles qu'elle prétend traduire, prouve assez clairement que la prétendue relation intime de la musique et de la poésie est une pure illusion. Quand on entend des paroles chantées, à supposer même qu'on perçoive les paroles (ce qui, dans les chœurs notamment, est presque impossible) ce n'est pas aux paroles que l'on fait attention, mais à la seule émotion musicale provoquée par elles chez le musicien. »

Malgré certaines apparences, Wagner ne met nullement en pratique le principe de Gluck suivant qui l'objet de la musique est de soutenir la poésie. Dans le drame wagnérien, ni la musique ni la poésie n'ont pour objet de se soutenir l'une l'autre ; elles doivent agir en commun et se consacrer à une fin supérieure qui est la création du drame *musical*.

..

Dans ses œuvres de jeunesse, *Les Noces*, *La Défense d'aimer* et *les Fées*, Wagner se rallie

encore, comme il est naturel chez un débutant, à l'esthétique de ceux qui le précèdent ou qui l'entourent. Quoique il cherche après Weber à constituer un opéra *allemand*, il n'a pas encore répudié le système du « grand opéra » tel qu'il était représenté à cette époque par *Guillaume Tell* de Rossini, *la Muette de Portici*, d'Auber, *Robert le Diable* de Meyerbeer, *la Juive* d'Halévy ou *Lucie de Lammermoor* de Donizetti.

Dans cet esprit Wagner compose encore *Rienzi*. Mais on n'oubliera point qu'il se rattache déjà à la doctrine romantique purement allemande, telle qu'elle est exposée par Hoffmann dans son opuscule *le Poète et le Compositeur*, et qui veut que le musicien soit son propre librettiste. Dès le début de sa carrière, Wagner écrit lui-même son texte poétique.

Peu à peu il prend conscience de ce qu'il veut et de ce qu'il peut.

Avec le *Hollandais volant* se fortifie le style musical wagnérien. Le rôle psychologique du leitmotiv apparaît déjà avec assez de netteté et le moule du vieil opéra commence à se briser. En même temps la nature de Wagner, violente, avide de contrastes et complaisante aux visions d'une fantasmagorie grandiose, se donne libre carrière : la vision du Vaisseau-Fantôme dans la tempête est déjà de même ordre que celle de la Walkyrie sur son rocher en flammes.

L'élément proprement allemand de la conception wagnérienne se précise à Paris ; c'est à l'étranger que l'on prend conscience de soi, surtout quand la vie y est dure et pleine de désillusions. De même se précisent les idées théoriques du compositeur. Dans l'article *Un pèlerinage*

chez *Beethoven* il entrevoit déjà qu'un opéra ne doit plus consister en une suite, souvent arbitrairement composée, de morceaux séparés (airs, duos, ensembles, etc...) mais qu'il doit former un « drame musical » continu. Il présente aussi le rôle que doit jouer l'orchestre ; ce rôle, au lieu d'être purement décoratif comme dans le grand opéra traditionnel, doit devenir humain, et participer au drame à l'égal d'un personnage. Autant que possible cet orchestre sera invisible : c'est ce qu'exprime déjà la nouvelle intitulée *Un soir de bonheur*. C'est à Paris encore que Wagner écrit ses articles célèbres sur le *Freischütz* où il entrevoit le prototype de la musique de théâtre proprement allemande.

Avec *Tannhäuser* et *Lohengrin* l'importance de cet élément allemand grandit. On en a souvent montré, avec raison, la filiation avec l'esthétique de Weber et l'on a pu établir un parallèle assez exact entre *Euryanthe* et *Lohengrin* ou entre le poème du *Freischütz* et celui de *Tannhäuser*. Le rôle psychologique de l'orchestre se manifeste avec bonheur dans la scène du troisième acte où Elisabeth dit adieu à Wolfram ; Elisabeth part sans chanter le grand air qu'un Italien n'eût pas manqué de lui imposer : c'est l'orchestre seul qui traduit les mouvements de son âme. Le rôle du leitmotiv se développe dans *Lohengrin*.

C'est à ce moment que Wagner aborde la composition de *l'Or du Rhin* et de *la Walkyrie*.

La genèse de « la Walkyrie ». — La *Correspondance* et les *Mémoires* de Wagner montrent que dès 1846-1847 le sujet de *l'Anneau du Nibelung* préoccupait le compositeur.

En 1848, il écrit, en prose, un projet détaillé : *Le Mythe des Nibelungen comme projet de drame*, qui répond exactement, pour l'ampleur et par les traits principaux, à la succession des événements dans la Tétralogie actuelle dont la dernière mesure fut composée en novembre 1874.

Dans *Ma Vie*, (Tome 2, Edition Plon), Wagner écrit ceci qu'il rapporte à l'année 1847 :

« Tout en cherchant à comprendre à fond les anciennes épopées allemandes et mieux que je ne l'avais pu faire par la lecture des *Nibelungen* et des *Chansons de Gestes*, je me laissai captiver par les *Recherches* de Mone sur les légendes héroïques... Attiré irrésistiblement vers le Nord où je trouvais les sources de ce que je cherchais, je m'efforçai, autant que cela m'était possible sans connaître les langues scandinaves, de me familiariser avec *l'Edda* et avec les parties en prose des poèmes héroïques. La lecture de la *Wälsungasaga* eut une influence importante sur la façon dont mon imagination traitait ces sujets que j'avais appris à connaître par les *Recherches* de Mone. La conscience que j'avais depuis longtemps de l'originale beauté de ce vieux monde légendaire devint bientôt assez nette pour que je pusse revêtir d'une forme plastique mes conceptions futures. »

La composition du poème. — Le détail de l'exécution commença par la composition poétique de la catastrophe finale sous le titre de *La Mort de Siegfried* (aujourd'hui *le Crépuscule des Dieux*) composition commencée le 12 novembre 1848 et terminée le 28 du même mois.

Puis vint le poème du *Jeune Siegfried* (aujourd'hui *Siegfried*) au printemps de 1851.

Une lettre de Wagner (12 novembre 1851) à son ami Théodore Uhlig (chef d'orchestre du théâtre de Dresde) constitue aussi un document fort important¹.

« Déjà à Dresde, j'ai fait des pieds et des mains pour acheter un livre qui, paraît-il, était depuis longtemps épuisé. Je l'ai trouvé finalement à la Bibliothèque Royale. C'est un mince volume, petit in-octavo, ou plutôt in-douze, et il est intitulé *Die Wälsungasaga*, traduction de l'ancien norvégien par Havan der Hagen. Il fait partie, je crois, des anciens *romans de chevalerie* du Nord antique que Hagen, si je ne me trompe, a publiés à Breslau entre 1812 et 1816. Je voudrais maintenant pouvoir relire le livre. Il n'y a pas moyen de se le procurer ici...

« Pour le moment je ne puis te dire que peu de chose quant à l'achèvement projeté du grand poème dramatique auquel je mets la main. Réfléchis seulement à ceci : avant d'écrire le poème de *La Mort de Siegfried*, j'esquissai le Mythe en entier dans toute sa gigantesque logique ; et ce poème était une tentative — qui, eu égard à notre théâtre, m'apparaissait comme réalisable — de donner une essentielle péripétie du Mythe, en même temps qu'une indication de cette suite logique. Puis quand je m'attaquai à la réalisation musicale, ne perdant jamais de vue notre théâtre moderne, je sentis combien l'entreprise projetée serait incomplète ; la vaste succession d'événements, qui doit avant tout donner aux personnages leur immense et frappante

1. Cf. *Lettres de Richard Wagner à ses amis Théodore Uhlig, Guillaume Fischer et Ferdinand Heine* (Juvén. édit.) d'où émane la traduction de la lettre qui suit.

signification, serait présentée à l'esprit simplement par les moyens d'une narration épique. De sorte que pour rendre *La Mort de Siegfried* possible, j'écrivis *Le jeune Siegfried* ; mais plus l'ensemble prenait forme, plus je percevais, avec le développement des scènes et de la musique du *Jeune Siegfried*, que je ne faisais qu'accroître la nécessité de présenter plus clairement toute l'histoire aux sens. Je vois maintenant que pour devenir intelligible sur la scène, il me faut représenter tout le mythe dans un style plastique.

« Ce ne fut pas cette considération seule qui me poussa à adopter mon nouveau plan, mais spécialement la puissance irrésistible du sujet qui m'est ainsi acquis pour la représentation et qui me fournit des trésors de matériaux artistiques à façonner, qu'il serait criminel de laisser inemployés. Songe au contenu du récit de Brunnhilde, dans la dernière scène du *Jeune Siegfried* ; le destin de Siegmund et de Sieglinde ; la lutte de Wodan contre les convenances Fricka ; la noble défiance de la *Walkyrie* ; la colère tragique de Wodan qui châtie cette défiance ! Songe à cela avec mon point de vue, avec l'extraordinaire richesse de situations réunies dans un drame cohérent et tu as une tragédie des plus émouvantes ; une tragédie qui présente aux sens tout ce que mon public doit en prendre afin de pouvoir comprendre aisément — dans l'acception la plus large — le *Jeune Siegfried* et la *Mort*.

« Ces trois drames sont précédés d'une grande pièce d'introduction qui sera représentée à part, une journée spéciale d'ouverture des festivités. Cela commence avec Albérich, qui poursuit les trois Filles du Rhin de sa passion amoureuse, est

rejeté avec des moqueries par toutes les trois, l'une après l'autre, et, fou de rage, finalement leur dérobe l'Or du Rhin. Cet or lui-même n'est qu'un joyau étincelant dans la profondeur des vagues (*Mort de Siegfried*, Acte III, scène I) ; mais il possède un autre pouvoir, que *celui-là seul qui renonce à l'amour* peut tirer de lui. Ici tu as le motif plastique conduisant à la Mort de Siegfried ; imagine-toi toute la plénitude des conséquences ! La capture d'Albérich, le partage de l'or entre les deux frères géants, l'immédiat effet de la malédiction d'Albérich sur ces deux frères, dont l'un, tout de suite, tue l'autre, tout cela est le thème de la pièce d'introduction...

« J'aimerais beaucoup ravoïr cette *Wälsunga-saga* ; non point pour la prendre comme modèle — tu verras bientôt quel rapport a *mon* poème avec cette Saga — mais pour rappeler exactement à ma mémoire tout ce que j'avais autrefois conçu des détails individuels.

« Mais *une autre chose* me détermina à développer ce plan : à savoir l'impossibilité que je percevais de représenter le *Jeune Siegfried* d'une façon quelque peu satisfaisante, soit à Weimar, soit nulle part ailleurs. Je ne puis et ne veux pas souffrir encore une fois le martyre des choses à moitié. Avec cette nouvelle conception je me retire entièrement de toute connexion avec notre théâtre et notre public d'aujourd'hui ; je romps d'une manière décisive et pour jamais avec la formule d'à présent. Me demandes-tu maintenant ce que je me propose de faire avec mon plan ? D'abord le *réaliser*, autant que mes moyens poétiques et musicaux me le permettront. Cela me prendra au moins trois années complètes...

« Je ne puis songer à une exécution que dans des conditions absolument spéciales : j'érigerai un théâtre sur les bords du Rhin et enverrai des invitations à un grand festival dramatique. Après une année de préparatifs je produirai mon œuvre complète en une série de quatre journées.

« Quelque extravagant que ce plan puisse paraître, il est néanmoins le seul auquel je puisse vouer ma vie et mes forces. Si je vis pour en voir la réalisation, j'aurai vécu glorieusement, sinon je mourrai pour quelque chose de grand. Rien que cela peut encore me donner quelque joie. Adieu. »

Quelques jours plus tard, il précise les titres :

« Pièce d'introduction : *Le Rapt de l'Or du Rhin*.

I) *Siegmond et Sieglinde : le Châtiment de la Walkyrie*.

II et III : Tu connais. »

Son plan est désormais si nettement arrêté qu'ayant à peine reçu la *Wälsungasaga* demandée, il la renvoie comme « ne pouvant plus lui être d'aucune utilité ». (Décembre 1851).

Le 2 juillet 1852, il annonce à Uhlig que la *Walkyrie* est terminée de la veille (le poème seulement, bien entendu). Il remarque aussi que le Mythe des Dieux y a pris un aspect « beaucoup plus défini et plus important », et il « se réjouit grandement à l'idée de la musique ».

A la date du 14 octobre, il écrit :

« Mon principal souci est toujours le poème des *Nibelungen* ; c'est la seule chose qui réellement et puissamment m'élève aussitôt que je m'en occupe. La pensée de la postérité me répugne et cependant cette vaine illusion s'évoque à moi de

temps à autre sans que je m'en doute, lorsque mon poème passe de mon âme dans le monde. Tout ce que je puis, tout ce que j'ai en moi est contenu dans ce poème. Ah ! être capable d'achever cette œuvre, et de la faire représenter... J'ai maintenant arrêté les titres : *l'Anneau du Nibelung*, festival (*Bühnenfestspiel*) en trois soirées et un prologue : *l'Or du Rhin*. Première soirée : *la Walkyrie*. Deuxième soirée : *le Jeune Siegfried*. Troisième soirée : *la Mort de Siegfried*. Le prologue constitue vraiment un drame complet, très riche d'action ; la moitié en est terminée. *La Walkyrie* l'est complètement. Les deux *Siegfried*, cependant, doivent encore être complètement revus, surtout *la Mort de Siegfried*. Mais alors... ce sera quelque chose. »

Le poème de *la Walkyrie* était donc terminé le 1^{er} juillet 1852 ; celui de *l'Or du Rhin* le fut en novembre suivant ; en décembre, le *Jeune Siegfried* était terminé sous sa forme actuelle ; puis *la Mort de Siegfried* était remaniée. En février 1853 parut, tiré à 50 exemplaires pour les amis intimes, le poème complet de *l'Anneau du Nibelung*. (Les titres définitifs de *Siegfried* et du *Crépuscule des Dieux* n'apparaissent que dans l'édition de 1863).

*
* *

La composition de la musique. — La composition musicale de *l'Or du Rhin* fut commencée à la fin de l'automne 1853 et achevée en mai 1854. Celle de *la Walkyrie*, commencée en juin 1854, fut terminée en mars 1856.

La 1^{re} scène était achevée à la fin de juillet 1854 ; en août, le 1^{er} acte était entièrement

écrit, et les esquisses musicales des actes suivants étaient prêtes. En janvier 1855, Wagner commence l'instrumentation. « Je suis plus têtue que jamais, écrit-il à Fischer, je travaille fort et suis en train de mettre en partition *la Walkyrie*. » (21 janvier). A Londres, où il dut aller en 1855, le travail avança moins vite qu'il n'espérait. Une centaine de pages seulement purent être orchestrées. Les esquisses musicales des mois précédents lui paraissaient être devenues étrangères, et il restait longtemps, le crayon en main devant elles, sans pouvoir les déchiffrer. Cependant Klindworth commençait en même temps la réduction pour piano (« extrêmement difficile », avoue Wagner).

Rentré en Suisse, Wagner fut encore retardé par une maladie de sa femme et par un érysipèle facial. Mais la mise au point du manuscrit et le déchiffrement des morceaux principaux n'en continuaient pas moins.

On lit dans *Ma Vie* (tome III, p. 136 et suivantes) :

« Le musicien Théodore Kirchner, qui habitait Winterthur et venait souvent à Zurich, fit preuve d'une remarquable dextérité dans l'exécution de quelques-uns de ces morceaux. La femme du chef de musique Heim, ménage avec lequel nous avions des relations fort amicales, tenait les rôles féminins et m'aidait parfois à rendre quelques scènes chantées. M^{me} Heim possédait une voix vraiment fort belle et d'un timbre très sympathique ; à mes grands concerts de 1853, elle avait été l'unique soliste. Malheureusement elle n'était pas du tout musicienne, elle me donna bien du mal par son manque de mesure et sa difficulté à attraper la note juste. Par l'une ou l'autre bonne exé-

culion, nous arrivâmes pourtant à offrir à nos amis un avant-goût de ma musique des *Nibelungen*.

« Mais en cela aussi je dus me modérer : le moindre échauffement provoquait chez moi une rechute d'érysipèle. Un soir que nous étions réunis en petit comité chez Carl Ritter, j'eus l'idée de lire à haute voix *le Pot d'Or* d'Hoffmann et, pendant ce temps, je ne m'aperçus pas que la chambre se refroidissait insensiblement. Ma lecture n'était pas achevée que mes auditeurs s'épouvantaient de mon nez horriblement enflé et rougi. Avec peine, je me traînai chez moi pour soigner ce mal qui m'attaquait sans cesse avec une violence inouïe. Durant ces heures de souffrance, mon esprit s'occupait à composer le poème de *Tristan*. Mais dès que ma santé me le permettait je me jetais avec un pénible acharnement sur la partition de *la Walkyrie*. J'en terminai enfin la copie au mois de mars de cette année 1856. Ces douleurs, jointes à la fatigue du travail, m'avaient extrêmement énervé. Je me souviens de l'humeur détestable avec laquelle je reçus nos amis Wesendonck lorsque, le soir de l'achèvement de ma partition, ils vinrent me faire une sorte de visite de congratulation. Je m'exprimai avec tant d'amertume sur cette façon de s'intéresser à ma besogne que mes pauvres visiteurs blessés et stupéfaits se hâtèrent de lever la séance. Les jours qui suivirent, il me fallut leur donner toute sorte d'explications fort compliquées pour réparer mes torts et leur faire oublier peu à peu la mortification que je leur avais infligée. La diplomatie de ma femme me fut d'un grand secours pour racommoder les choses. »

Peu après, Wagner envoyait à Mathilde Wendsdonck l'esquisse autographe du prélude de *la Walkyrie* avec, en dédicace, ces trois majuscules : G. S. M. qui signifiaient : Bénie soit Mathilde (Gesegnet Sei Mathilde) et déclaraient son amour.

Auditions intimes et fragmentaires. — La partition recopiée de *la Walkyrie* étant donc prête depuis le mois de mars, un fragment en fut joué à Liszt, le 22 octobre 1856 pour son anniversaire. « Accompagné par Liszt, raconte Wagner (*Ma Vie*, tome 3) je chantai avec M^{me} Hein le 1^{er} acte et une scène du 2^{me} acte de *la Walkyrie*. Je pus me rendre compte de l'effet de notre production lorsque le docteur Wille exprima le souhait d'entendre une fois encore cette composition, mais mal exécutée, afin qu'il pût, dit-il, s'en former un jugement : il craignait d'avoir été influencé par la virtuosité des exécutants. » Liszt tomba malade, mais « dès qu'il fut quelque peu rétabli, nous retournâmes au piano afin d'essayer ensemble les deux partitions achevées de *l'Or du Rhin* et de *la Walkyrie*. » Le dernier acte était étudié spécialement par M^{me} Pollart, cantatrice à Zurich.

Au printemps de 1857, Wagner envoya à la grande duchesse de Bade les *Adieux de Wotan* comme « feuille d'album ». Un peu plus tard (29 octobre), il écrivait à Frisch :

« J'ai eu des visiteurs allemands : E. Devrient, Präger, Röckel (d'Angleterre), Robert Franz, etc. etc... sont venus cet été pour des séjours plus ou moins longs, et nous avons fait pas mal de musique : *l'Or du Rhin*, *la Walkyrie*, et les deux actes terminés du *Jeune Siegfried* ».

Ces auditions intimes se multiplièrent. En 1860, à Paris, fut exécuté de cette façon tout le 1^{er} acte avec Pauline Viardot en présence de Berlioz. Une autre fois (1862) Wagner ayant chanté lui-même les *Adieux de Wotan*, Cosima, qui n'était pas encore sa femme, manifesta une « extase joyeuse » qui révéla à Wagner quel attachement elle devait avoir pour lui. Un concert public, au début de 1863 au théâtre viennois *An der Wien*, fit connaître, outre des fragments de *l'Or du Rhin* et des *Maîtres chanteurs*, deux passages de la *Walkyrie*.

En même temps l'éditeur Schott offrait de payer la réduction de piano 1.500 florins que Wagner refusa. Schott consentit alors à lui laisser en acompte sur un opéra à venir (*Les Maîtres chanteurs*) cette somme qu'il avait destinée à l'achat de la *Walkyrie*.

A Moscou, où Wagner alla donner des concerts, il reçut comme cadeau des musiciens de l'orchestre une tabatière d'or où étaient gravés ces mots extraits du chant de Siegmund (au 1^{er} acte) : *Doch Einer kam* (Quelqu'un est venu). Wagner, faisant allusion à la foule qui avait assisté aux concerts, répondit par un autre vers de la même scène : *Keiner ging*. (Et personne n'est sorti, vers qu'il fit graver sur sa photographie à grand format dédiée à l'orchestre moscovite. A la fin de l'année (novembre 1863) les *Adieux de Wotan* furent inscrits à un concert à Karlsruhe.

Le 25 août 1866, quelques mois après son départ précipité de Munich, Wagner donnait sa partition à Louis II de Bavière avec le poème suivant :

Voici la peine et le trépas de Siegmund et de Sieglinde,
 Voici la misère de Wotan, la suprême détesse divine.
 L'effort douloureux du désir et de l'amoureuse pitié,
 L'effort de Brünnhilde pour braver la défense,
 La conception du plus hardi héritier des héros,
 Couronnée par la mort de ses parents en plein amour
 Sera-ce en vain ? Le fruit sera-t-il perdu ?
 Je le demande au jour qui t'a donné à nous.

Je le demande et je regarde les cimes
 Qu'éclaire encore le feu qui veille sur Brünnhilde.
 Sa noblesse y dort, et pensif je cherche
 A qui reviendra l'héritage de Wotan.
 Albérich prendra-t-il l'Anneau magique ?
 Serait-il même désigné pour devenir le maître du monde ?
 L'Élu joue encore avec les babioles du nain.
 Qui lui annoncera qu'il est le fils divin ?

Mais, il faut qu'il erre celui qui a fait l'œuvre,
 Celui à qui le fruit de la vie ne donne qu'amertume ;
 Comment lui apprendra-t-il à se préparer à l'action,
 Lui qui n'a pas encore connu la peur,
 Encore ignorant des armes perfides de l'envie
 Qui lui ont retiré le bonheur et l'amitié.
 Je t'envoie son œuvre, je la mets à tes pieds :
 Qu'elle soit pour toi le salut, riche de sens, du lointain
 [voyageur.]

« **La « première » de « la Walkyrie ».** — La première représentation de *la Walkyrie* eut lieu à Munich le 26 juin 1870 sur l'ordre exprès de Louis II. Wüllner dirigeait l'orchestre. Les rôles de Siegmund et de Sieglinde étaient tenus par le couple Heinrich Vogl. Mais Wagner qui était peu satisfait de la présentation du drame isolé des autres parties de la Tétralogie et qui avait formulé beaucoup d'objections sur la façon dont sa pièce avait été mise à l'étude, s'abstint d'y assister.

Félix Clément, dans le second supplément de son *Dictionnaire des Opéras*, se contenta de noter :
 « Malgré les fulgurantes annonces qui ont pré-

cédé la représentation, l'accueil a été froid ; de sourds murmures d'improbation se sont même fait entendre là où le maître a son piédestal ou plutôt son trépied royal ».

Wagner était assez mécontent de l'accueil fait à son œuvre pour proclamer dans une *Déclaration forcée* du 16 février 1874 qu'il refusait, une fois pour toutes, l'autorisation de jouer des fragments de *la Walkyrie* au concert ; que la représentation de Munich lui avait bien fait voir comment l'œuvre isolée des trois autres drames avait été peu comprise ; que par conséquent il serait encore plus désastreux de n'en jouer que des fragments.

La véritable « première », pour Wagner, a donc été la représentation de *la Walkyrie* dans le cycle complet de la Tétralogie aux fêtes de Bayreuth (13-17 août 1876). Louis II y assistait. Parmi les Français présents on relève (d'après Lavignac) les noms de Camille Benoit, Judith Gautier, Ernest Guiraud, Augusta Holmès, Vincent d'Indy, Catulle Mendès, Saint-Saëns, Edouard Schuré, Widor, Albert Wolff (du *Figaro*). Wagner s'étant réservé le soin de la mise en scène, l'orchestre fut dirigé par Hans Richter. Mottl l'aida pour les répétitions. Un an avant la représentation, celles-ci avaient déjà commencé, au piano, dans la seconde semaine de juillet 1875 ; elles furent continuées au début d'août avec orchestre. A l'étude de la mise en scène et des évolutions scéniques fut consacrée la deuxième semaine du même mois. En juin 1876 les répétitions furent reprises. La « générale » de *la Walkyrie* eut lieu le 7 août et la « première » le 14. Le 1^{er} acte commença à 4 heures de l'après-midi, le second, à 6, le 3^me à 8. Dans la circulaire que Wagner avait envoyée

aux chanteurs dès le 20 janvier 1875, il insistait sur les avantages que présentaient de longs entr'actes : agrément pour les auditeurs qui désirent échanger leurs impressions, repos pour les chanteurs).

L'orchestre comprenait 32 violons, 12 altos, 12 violoncelles, 8 contrebasses, 4 flûtes, 4 hautbois, 1 cor anglais, 4 clarinettes, 1 clarinette basse, 4 bassons, 1 contrebasson, 7 cors (il y en eut 11 en 1891 et 1892), 4 trompettes, 1 trompette basse, 4 trombones, 1 trombone-contrebasse, 2 ténors-tubas, 2 basses-tubas, 1 contrebasse-tuba, 3 paires de timbales et 8 harpes, soit 116 musiciens (dont un seul était Français ¹).

L'interprétation était la suivante :

Wotan	Franz Betz.
Siegmond	Albert Niemann.
Hunding	Joseph Niering.
Sieglinde	Joséphine Schefsky,
Brünnhilde	Amélie Materna.
Fricka	Friederike Grün.
Gerhilde	Marie Haupt.
Helmwige	Lilli Lehmann.
Ortlinde	Marie Lehmann.
Waltraute	Louise Jaïde.
Siegrune	Antonia Amann.
Rossweisse	Minna Lammert.
Grimgerde	Hedwig Reicher-Kindermann.
Schwertleite	Johanna Jachmann-Wagner.

1. M. Laurent, violoniste de Montbéliard. En 1896 et 1897, 2 Français participèrent à l'exécution : Gustave Fridrich, 1^{er} violon de l'Opéra, et Edouard Rislér qui accompagna au piano la plupart des répétitions de scène. Il fut remplacé en 1901 par Alfred Cortot.

Le jugement de Saint-Saëns (dans *Harmonie et Mélodie*) sur les chanteurs allemands qu'il entendit en 1876 n'est pas sans intérêt :

« Quelques mots des interprètes. Il serait fastidieux d'en faire un dénombrement complet car il n'y a pas moins de quarante-six rôles ¹, dont les moindres sont remplis par des artistes de talent. Au premier rang se placent M. Schlosser, de Munich, qui a fait du nain Mime une création des plus originales, et Mme Materna de Vienne qui porte sans faiblir le poids écrasant du rôle de Brünnhilde. A quelque épreuve qu'elle soit soumise, la riche étoffe de sa voix ne se déchire jamais ; c'est un organe splendide mis au service d'un grand talent ².

« Les deux forts ténors chargés des rôles de Siegmund et de Siegfried sont aussi agréables à voir que désagréables à entendre ; ils représentent admirablement le personnage de leur rôle, mais la voix leur fait complètement défaut. Le premier est M. Niemann qui a chanté *Tannhäuser* à Paris ; le temps a dévoré ses notes élevées et il lui est impossible de chanter *piano* et *legato*. Il gâte la seule mélodie vraiment vocale qui soit dans tout l'ouvrage ³ et qui lui est

1. Pour l'ensemble de la Tétralogie.

2. En 1882, Wagner lui dédia ce distyque :

Brünnhilde dort, Kundry hier

Überall des Werkes Zier.

Brünnhilde ici ou Kundry là.

Elle est toujours la parure de l'œuvre.

Hugo Wolf cependant, dans une de ses critiques viennoises de 1886, lui reprochait de pousser trop fréquemment des soupirs tragiques dont l'effet de comique était opposé à celui qu'elle recherchait.

3. La chanson du Printemps, au 1^{er} acte de la Walkyrie.

malheureusement confiée. Le second, M. Unger, est encore plus insuffisant. Je voudrais voir ici les gens qui se plaignent des ténors de notre Opéra de Paris. Il est juste d'ajouter que nul de nos ténors n'est aussi bon comédien que MM. Niemann et Unger.

« M. Betz, le premier baryton de l'Allemagne, remplit le rôle de Wotan. Admirable chanteur, il est médiocre comédien. Les chanteurs vraiment dignes de ce nom sont rares en Allemagne et sont d'autant plus précieux. Le plus grand nombre de ceux qui prennent part à l'exécution de *l'Anneau du Nibelung* crient au lieu de chanter. »

Dans son opuscule *Coup d'œil rétrospectif sur le Festival de 1876*, Wagner n'a pas assez de mots pour remercier Betz de la façon dont il a compris le rôle de Wotan et particulièrement de la façon dont il a joué la scène-monologue du second acte. « Qu'on imagine un chanteur italien ou un chanteur français dans les mêmes conditions : il aurait renoncé devant la difficulté de la tâche. »

Le soir même de la représentation de *la Walkyrie*, l'empereur Guillaume, qui partait pour Gastein, fit appeler Wagner pour le féliciter.

Au cours du second cycle (20-23 août de la même année), *la Walkyrie* fut jouée le 21 en présence du duc de Meiningen et du vieil ami de Wagner, le ténor Tichatschek. Le rôle de Waltraute était tenu par Marianne Brandt. Louis II revint assister au troisième cycle (27-30 août).

Histoire de « La Walkyrie » jusqu'à nos jours : « La Walkyrie » en Allemagne. — Dès le 3 mars 1877, *la Walkyrie* était représentée à Vienne. Elle le fut ensuite à Schwerin le 7 janvier 1878; à Mannheim

le 14 avril, à Leipzig le 29 avril, à Hambourg le 30 mai, à Munich le 18 novembre ¹.

Puis de nouveau à Leipzig le 4 janvier 1879 : à Vienne le 27 mai, à Hambourg le 4 mai 1880. Elle parut au théâtre de Brunswick en mai 1879, à celui de Cologne en avril 1882.

En 1881 une tournée organisée par Neumann la fit connaître à Breslau, Hanovre, Königsberg, Dantzig, Brème, Barmen, Aix-la-Chapelle, Düsseldorf, Carlsruhe, Darmstadt, Strasbourg, Stuttgart. En 1876, l'Opéra de Berlin qui préparait la deux-centième représentation de *Tannhäuser* et de *Lohengrin* avait voulu s'assurer le droit de représenter *la Walkyrie*, mais à l'exclusion des 3 autres parties du Ring, qui, à son sens, n'attiraient pas assez de public pour couvrir les frais. Wagner refusa. Quatre ans plus tard, l'Opéra de Berlin se déclara disposé à monter l'ensemble de la Tétralogie.

Des 4 pièces du Ring, c'est *la Walkyrie* qui a toujours joui en Allemagne de la plus forte faveur du public ; si, musicalement, elle n'atteint pas à la hauteur de *Siegfried*, elle a pour elle la « poésie scénique » de son premier et de son troisième actes. Les statistiques montrent que de 1875 à 1891 *la Walkyrie* fut jouée 823 fois, alors que *l'Or du Rhin* ne le fut que 358, *Siegfried*, 322, et *le Crépuscule des Dieux*, 314.

La Walkyrie à Paris avant la guerre ². — *La Walkyrie* a conquis d'abord par fragments

1. A New-York, le 2 avril 1877 ; à Amsterdam et à Bruxelles en 1881.

2. Les détails de ce paragraphe sont empruntés à l'ouvrage de M. Henri de Curzon : *L'Œuvre de Richard Wagner à Paris et ses interprètes (1850-1914)* (Maurice Senart, éditeur).

le public parisien : au concert. La scène la plus assurée de réussir, hors du théâtre, était la scène finale avec les *Adieux de Wotan* et l'*Incantation du Feu*. C'est celle que Padeloup dirigea en 1881 au Festival du Trocadéro puis en 1883 avec *Faure*. Ensuite on peut noter :

Labis (1883 et 1884).

Lauwers (1885), Colonne.

Gaston Beyle (1887), Padeloup.

Auguez (1889 et 1893), Colonne et Lamoureux.

Van Rooy (1897, 1901, 1905, 1912).

Froelich (1902), Lamoureux.

Delmas (1904 et 1912), Colonne et Lamoureux.

Renaud (1911), Lamoureux.

Journet (1912), Sechiari.

Thomas Denys (1914), Colonne.

Albers (1914), Lamoureux.

Les ténors ont souvent chanté au concert la *Chanson du Printemps*, tirée du premier acte :

Bosquin (1885), Colonne,

Soum, (1885) Colonne.

Vergnet (1889), Colonne.

Van Dyck (1893-1896, (1902-1912), Lamoureux et Colonne.

Cazeneuve (1905), Colonne.

Bourgstaller, Colonne.

Les scènes de Siegmund et Sieglinde (1^{er} acte) n'ont pas eu moins de succès :

Chez Lamoureux : *Van Dyck* et M^{me} *Brunet-Lafleur*, 1886, 87, 88 (en cette dernière année, 10 auditions). — *Engel* et M^{me} *Brunet-Lafleur*, 1889, puis M^{me} *Chrétien-Vaguet*, 1896. — *Imbart de la Tour* et M^{me} *Raunay*, 1909.

Chez Colonne : *Cazeneuve* et *M^{me} Motti*, 1897, ou *M^{me} Caron*, 1898. — *Martinelli* et *M^{lle} Daudmas*, 1911.

Enfin on a souvent entendu les scènes de Wotan et Brünnhilde (dernier acte), avec *M^{mes} Lilli Lehmann*, *Bréma* et *Lilvinne*, et *M. Reichmann*, *Francis Braun*, *Van Roy* (1900, 1903, 1905).

Pour la partie purement symphonique on sait qu'elle a été au concert la fortune de la *Chevauchée des Walkyries*.

A l'Opéra, la Tétralogie n'a pas pris possession de la scène dans l'ordre logique de ses quatre parties. C'est *la Walkyrie* qui apparut tout d'abord en 1893, vraisemblablement en raison de son succès au concert. Puis ce fut le tour de *Siegfried* en 1902. *Le Crépuscule*, qui parut la même année sur la scène du Château d'Eau, ne passa à l'Opéra qu'en 1908. En 1909, *l'Or du Rhin*, prologue de l'ensemble, arrivait bon dernier ; il n'a été représenté qu'une trentaine de fois.

La « première » parisienne de *la Walkyrie* eut lieu le 13 mai 1893. « La veille, dit J.-G. Prodhomme dans son opuscule *Richard Wagner et la France*, Catulle Mendès avait fait une conférence sur le *Rheingold* avec audition accompagnée, sur deux pianos, par Pugno et Debussy. Les scènes de désordre qui avaient marqué les représentations de *Tannhäuser* tentèrent de se reproduire une dernière fois ; mais, après quelques soirées, le calme fut assuré et l'ouvrage poursuivit sa carrière sans encombre. A la fin de 1901, *la Walkyrie* avait été représentée 121 fois avec une moyenne de recettes dépassant 17.000 francs par représentation. »

Reyer, dans le *Journal des Débats* (13 mai 1893)

terminait ainsi son article sur *la Walkyrie* :

« La foule des dilettantes, néo-wagnériens et autres, qui avaient donné des signes non équivoques de recueillement pendant toute la durée du spectacle, s'est retirée, émue, fascinée, conquise. L'ère wagnérienne est enfin arrivée. Toute l'œuvre du maître y passera. *La Walkyrie* va alterner sur l'affiche avec *Lohengrin* pour rendre la comparaison plus à la portée de chacun ; puis viendra *Tristan et Iseult*, œuvre choisie cette année par la toute gracieuse présidente des Auditions musicales de France assistée par son Comité, en attendant *les Maîtres Chanteurs* et *Tannhäuser*. Le reste viendra fatalement sans que la fidèle gardienne de la gloire posthume du maître ait besoin d'y trop insister. Le vent souffle de l'Est ; les directeurs de l'Opéra, en gens bien avisés, en nautonniers habiles, ont lancé leur barque sur la mer pleine de récifs, où elle eût sombré il y a quelques années seulement et où elle voguera heureusement aujourd'hui. Et nous tous que le génie du Titan victorieux écrase, anéantit, ce qu'il nous reste à faire, après avoir jeté un dernier et douloureux regard sur le passé, c'est de saluer l'avenir et de tomber avec grâce... Et pendant que Richard Wagner entrait pour la seconde fois en triomphateur sur la scène de l'Opéra, le théâtre de M. Carvalho, à qui nous devons la révélation du génie de M. Mascagni, reprenait clandestinement le chef-d'œuvre d'Hector Berlioz, grand maître français : *les Troyens à Carthage*. »

La « première » à l'Opéra, sous la direction de Colonne, groupait les noms de Van Dyck (*Siegmond*), Delmas (*Wotan*), Gresse (*Hunding*), Bréval (*Brünnhilde*), Rose Caron (*Sieglinde*),

Deschamps-Jehin (*Fricka*). Le groupe des Walkyries réunissait M^{mes} Marcy, Carrère, Berthet, Héglon, Agussol, Janssen, Fayolle et Vincent.

La plupart des ténors de l'Opéra ont interprété le rôle de Siegmund. Le rôle de Brünnhilde a eu, lui aussi, des interprètes fort variées. Même remarque pour celui d'Hunding. Mais Delmas, en Wotan, n'a été qu'accidentellement remplacé.

Colonne ne dirigea que les 18 premières représentations. Taffanel lui succéda.

Le tableau ci-contre, dressé par M. de Curzon, donne une idée des variations de l'interprétation.

*
* *

Le succès se maintint jusqu'en 1914. D'après les statistiques, c'était *la Walkyrie* qui, à la veille de la guerre, tenait la tête (après *Tannhäuser*) pour le nombre de représentations, à l'Opéra, des œuvres wagnériennes :

<i>Tannhäuser</i>	243
<i>La Walkyrie</i>	224
<i>Les Maîtres Chanteurs</i>	105
<i>Tristan</i>	68
<i>Siegfried</i>	40
<i>Le Crépuscule</i>	39
<i>Parsifal</i>	35
<i>L'Or du Rhin</i>	30

	SIEGMUND	WOTAN	HONDING	BRUNHILDE	SIEGLINDE	FRICKA
1893	Van Dyck.	Delmas.	Gresse.	Bréval.	R. Caron.	Beschamps-Jehin.
—	Salèza.	Fournels.	Chambon.	Dufranc.	Rosman.	Reglon.
—	Dupeyron.	"	Dubulle.	Chrétien.	Martini.	Richard.
—	Alvarez.	"	"	"	"	"
1894	"	"	"	Bourgeois.	Carrère.	Dufranc.
1896	Duffaut.	Bartel.	Paty.	Ganne.	Kutscherra.	"
—	Lafarge.	"	"	"	"	"
1898	Courtois.	"	"	Picard.	Marcy.	"
1899	Demauroy.	"	"	"	"	Flahaut.
1901	Rousselière.	"	"	Marcy.	Courty.	"
1904	"	"	"	Demougeot.	Hatto.	"
1905	"	"	Nivette.	Grandjean.	"	"
1906	Dubois.	"	"	Borgo.	"	"
—	"	"	"	Féart.	"	Margyl.
1907	"	"	D'Assy.	Litvinne.	Paquet d'Assy.	"
—	"	"	"	"	Merentié.	Durif.
1909	Godard.	Whitehill.	Journet.	Le Senne.	Carlyle.	Lapeyrette.
—	"	"	Gresse fils.	"	"	Charbonnel.
1910	Swolf.	Journet.	Lequien.	"	Henriquez.	Mati.
—	Franz.	"	Vallier.	"	Bourdon.	Dubois-Lauger
1911	"	"	"	"	Daumas	"
1912	"	"	Marvini.	"	"	"
1913	Verdier.	"	"	Merentié.	"	"

« **La Walkyrie** » depuis la guerre. — Pendant la guerre, et depuis l'armistice, des enquêtes furent menées pour savoir s'il fallait bannir définitivement les œuvres de Wagner du répertoire. Ce fut Saint-Saëns qui commença, en faisant paraître dans l'*Echo de Paris*, une série d'articles intitulés *Germanophilie*, où après avoir réduit à néant croyait-il l'œuvre de Goethe il s'attaquait férocement à Wagner, qu'il avait si hautement loué cinquante ans auparavant. Une certaine presse fit chorus. D'autres admettaient que ce serait « pure folie » que de bannir Wagner de nos concerts, traiter comme nul et non avenu ce magistral inventeur de sonorités et de rythmes. M. Marnold a pu réunir, en appendice, dans son volume *Le Cas Wagner : la Musique pendant la guerre* (Dorbon, 1918), de nombreuses lettres écrites par les soldats des tranchées en réponse aux « vitupérations de Saint-Saëns » et brodant sur ce thème : *Vive Wagner quand même*.

Au concert la question fut vite résolue : jamais peut-être on n'y joua si souvent la *Chevauchée* qu'en 1919 et 1920. En décembre 1920, Isadora Duncan alla jusqu'à la « danser », hélas ! Pour les représentations au théâtre, la décision fut un peu plus lente ; mais elle n'était pas douteuse, comme le montrait M. Vincent d'Indy, s'attaquant dans l'*Eclair* (25 mai 1920) à la « ridicule légende de l'influence pernicieuse du wagnérisme qui ne tient pas debout et n'a d'autre fondement que l'allégation mensongère de quelques intéressés désireux d'écarter la *Walkyrie* et *Parsifal* de leur chemin ».

Aussi la *Walkyrie* fut-elle reprise à l'Opéra au

début de janvier 1921. Son succès s'est affirmé à nouveau comme avant la guerre.

L'opinion de la critique. — Toutes les pièces de Wagner ont toujours suscité une opposition violente. *La Walkyrie* n'a pas échappé à la règle. Contre elle, les nombreux ennemis de Wagner, et tous ceux qui saisissaient avec joie l'occasion de faire un bon mot, ont repris les injures dont ils avaient déjà abreuvé le musicien. Parmi les plus anodines, on relève :

Singe habile. Cagliostro de la musique. Charlatan sans pudeur. Escamoteur et débiteur de sornettes. Limite du délire. Héliogabale de la musique. Lassalle musical. Plagiaire de Berlioz, de Mendelssohn et d'Offenbach. Vandale. Don Quichotte. Baron de Crac. Le Fou bavarois. Echappé d'asile.

Quelques jugements définitifs ont été portés en quelques mots.

« Rarement compositeur eut si peu d'idées. »

« L'audition des œuvres wagnériennes vaut presque les travaux forcés. »

Toutes ces injures sont allemandes. Une déclaration française à l'occasion des concerts Padeloup en 1876 n'est guère moins édifiante : « Nous déclarons que le public français fait fort bien de s'élever contre la tyrannie ridicule d'une douzaine de farceurs qui veulent imposer à l'admiration d'une nation, qui a produit les plus brillants génies du monde tels que Rameau, Hérold, Auber, les cacaphoniques grincements, miaulements, criaileries et ululements dont sont formées les œuvres du sieur Wagner, un pédant du 36^{me} dessous qui se fait des rentes en Allemagne,

en étalant son mépris pour notre patrie. »

En 1893, quand *la Walkyrie* fut donnée à l'Opéra, le ton n'était déjà plus le même. Si les critiques irréductibles persistaient dans leur opposition, *la Revue wagnérienne*, qui dura de 1885 à 1889, avait grandement contribué à faire prendre au sérieux l'art wagnérien.

Mais il n'était que trop facile de tourner en ridicule l'appareil équestre des Walkyries. La presse de tous les pays n'y a jamais manqué. Tantôt les Walkyries sont traitées de « Ménades hystériques », de « Corybantes énervées » (presse allemande), tantôt elles forment une « écurie mythologique », une « cavalerie de vachères » qui fait pendant à l'« aquarium de catins » des ondines du *Rheingold* (presse anglaise). La *Chevauchée* est une « polka » ou un « tour de Cotillon ». Un plaisantin joue sur le nom (Grane) du cheval de Brünnhilde : « Cum grane salis », et souhaite de lire les Mémoires de ce cheval de fiacre.

La scène (un peu scabreuse du point de vue de la morale commune) entre Siegmund et Sieglinde est persiflée dans un assez plat pamphlet en octosyllabes « *Müller und Schulze im Ring der Nibelungen* » (1883) ¹. Une vignette montre Siegmund s'efforçant en vain d'arracher l'épée plantée dans le frêne et Sieglinde, arc-boutée par derrière, le tirant par le bras pour l'aider.

Voici Siegmund et Sieglinde
C'est curieux qu'elle fasse l'amour avec lui
(Et lui avec elle)
Car il n'est pas dans les usages

1. C'est-à-dire à peu près : Durand et Dupont à la Tétralogie.

Que frère et sœur
 S'engagent dans une liaison
 Aussi indescriptible
 Qui n'a pour issue que le mariage.
 Siegmund arrache sa flamberge Nothung
 Au tronc du gros arbre
 Où l'avait fichée le dieu Wotan
 (C'était sa marotte),
 En quoi il était aussi en contravention
 Avec le Code des Eaux et Forêts, art. 10, etc...

Dans des « à-peu-près » rimés, le journal satirique *Wiener Bombe* disait son fait à la Tétralogie entière et la *Walkyrie* en prenait sa part :

Les Nibelungen ? Echee complet.
 Les Walkyries ? Rasent les gens.
 L'Or du Rhin ? Pas de l'Or.
 Le Crépuscule des Dieux ? Martelage d'oreilles¹.

Le système d'allitération, cher à Wagner, et d'ailleurs un peu puérilement employé, était une mine inépuisable de bons mots. On ne compte plus les plaisanteries qu'ont suscitées les « Hoiotho » des Walkyries, aussi nombreuses que celles qu'avaient provoquées les « Weia-la-Waga » des Ondines dans *l'Or du Rhin*.

La caricature. — La caricature n'était pas en reste². Le journal satirique *Puck*, édité à Leipzig, publiait en 1876 un dessin intitulé *La Chevauchée des Walkyries* où l'on voit Wagner, cravache en

1. Nibelungen Nie gelungen
 Die Walküren Leut'sek'eren
 Rheingold Kein Gold
 Götterdämmerung Ohrenhämmerung.

2. Sur ce point, voir notamment les ouvrages de J. Grand-Carteret (*Richard Wagner dans la caricature*) et de Kreowski-Fuchs (*R. Wagner in der Karikatur*).

main, au milieu d'une piste de cirque et vêtu comme M. Loyal, faisant tourner des rosses écumantes, plus riches en ruades qu'en graisse, sur lesquelles se maintiennent comme elles peuvent des écuyères échevelées et nues. Quelques années après la mort de Wagner couraient des caricatures représentant « la Chevauchée walkyrienne de Cosima » où cette dernière était accompagnée d'Ernest Van Dyck (dans le journal satirique viennois *F'loh*, 1890). On voyait encore Cosima enlacée par le même Ernest et mimant la scène finale du 1^{er} acte entre Siegmund et Sieglinde (*Münchner Jugend*, 1903). Le *Simplizissimus* a publié aussi sous le titre *Walkyries* un dessin représentant une énorme Brünnhilde avec cette légende : « Aucune de nos chanteuses ne pèse moins de cent kilos ; nous ne pouvons donc pas reprendre autre chose que des drames wagnériens. »

Les parodies. — Il resterait à dénombrer les parodies. Les parodies des pièces wagnériennes sont nombreuses. Il en est peu toutefois qui s'attaquent spécialement à *la Walkyrie*. La plupart visent *l'Anneau du Nibelung* dans son ensemble, mais elles font naturellement allusion aux amours de Siegmund et de Sieglinde et à Brünnhilde. On peut citer :

Der King der nie gelungen, Cricrilogie de P. Gisbert.

Die grosse heroische Oper in 4 Tagwerken, de M. Böhm.

Der Nibelungenring, de Léon Treptow.

Der Ring des Nibeljungen (anonyme).

Der Nibelungenringel, de von Miris (musique d'Oscar Mörike).

Cette dernière parodie dont le titre complet est le suivant : *’S Nibelungenringel, harmlose Schadahüpfaln für drei Tage und einen Vorabend* et qui parut en 1878 raille assez bien *la Walkyrie* en un dialecte bavarois dont on peut rendre ainsi à peu près l’humour :

Tonnerre. Eclairs. Et plein
 De soif et plein de faim
 Entre Siegmund dans la hutte.
 A qui qu’elle soit, il dit zut..
 Le Wotan aiderait
 Siegmund bien volontiers ;
 Mais Fricka sa moitié
 Quel boucan elle ferait !
 Elle a du mariage
 Des idées de baderne
 Mais le Wotan partage
 Des idées plus modernes.
 « La fin. Voici la fin des Dieux »
 Crie-t-il en gagnant la coulisse.
 Et vrai ce n’est pas malheureux
 Que tout de même ça finisse.

Il existe aussi une parodie française, assez bouffonne et peu connue, de Lecocq ¹.

Les échos de « la Walkyrie ». — En dépit des critiques, des caricatures et des parodies, l’influence de *la Walkyrie* a été manifeste, et même distincte de l’influence générale qu’ont exercée les opéras de Wagner. La raison en est sans doute que cette pièce est la plus scénique et la plus « poétique » de la Tétralogie. Cette influence mériterait une étude spéciale ; on ne peut en indiquer ici que les traits principaux.

1. *La Petite Walkyrie ou le sabre de mon père*, « drame préhistorique ». On en trouvera une analyse et de nombreuses citations dans *Wagner et la France* (n° spécial de la *Revue Musicale*, octobre-1923).

Non pas que le sujet même ait spécialement tenté beaucoup de compositeurs : on ne trouve guère à citer que l'opéra en cinq actes de Dorn, les *Nibelungen* (représenté à Weimar en 1854) et le ballet danois en quatre actes de Hartmann, *Valkyrien* (1861). Mais l'influence directe de l'œuvre wagnérienne s'est révélée dans un opéra français avec une sorte de tyrannie : dans le *Sigurd* de Reyer. Au point que plus d'un « amateur de musique » s' imagine de bonne foi que l'air célèbre « La Walkyrie est ta conquête » est de Wagner. Un certain nombre de motifs typiques (notamment celui de *la Cherauchée*) ont des frères jumeaux dans la plupart des œuvres d'orchestre écrites entre 1890 et 1900.

Cette influence n'a pas été que musicale. Elle s'est fait jour, plus que de raison, dans la littérature. Avec *Tristan*, qui incarne pour les gens de lettres le sublime rêve de l'amour, *la Walkyrie* est la plus fréquemment commentée des œuvres wagnériennes. Dans les œuvres de Camille Marbo (*L'homme qui a vu le Diable, la Statue Voilée*, il lui est fait une large place. On la trouve aussi dans les *Feuilles Mortes* de Jacques Morel. M^{me} Jehanne d'Orliac s'écrie dans *Les Murmures, les Chants, les Cris* (1907) :

Et je les vois passer en galop de Walkures
Mes œuvres futures.

Dans l'orchestration frénétique, je vois
Vibrer toutes les voix
Hoïotoho ! Hoïotoho !

Le type de la Walkyrie devient aisément symbolique. C'est ce que montrent des romans comme celui de M. Delly, *La Fin d'une Walkyrie*, abou-

tissement de l'Ethopée du Sâr Péladan, dont les héros entendent sans cesse résonner dans leur cervelle des phrases de Brünnhilde ¹. Il existe même une transposition assez curieuse du 1^{er} acte de *la Walkyrie* dans un roman d'Elémir Bourges qui s'intitule symboliquement : *le Crépuscule des Dieux* (1884) : l'action de ce roman, qui met en scène Wagner lui-même, est enchâssée entre une représentation de *la Walkyrie* et une du *Crépuscule*. Dès la page 16, la pièce wagnérienne s'incorpore au roman : les deux héros Christiane et Ulrich, qui sont frère et sœur, chantent les rôles de Siegmund et de Sieglinde. « Ce qu'ils jouaient c'était leur propre cœur ; cette musique dont ils amusaient les oreilles des indifférents, c'étaient les cris mêmes de leur passion. » Comme les deux jeunes Walsungen, ils sont consumés d'un amour incestueux qui provoque finalement un suicide ².

Il serait aisé, mais long, de relever les mêmes traces dans d'autres littératures, et notamment (outre la littérature allemande, comme il va sans dire) dans l'anglaise et l'américaine avec les innombrables romans bayreuthiens de George Moore (en particulier *Evelyn Inns* et *Sister Teresa*) et de Gertrude Atherton (*Tower of Ivory*), sans oublier le chapitre spécial consacré à *la Walkyrie* par Bernard Shaw dans son livre caustique *The Perfect Wagnerite*.

1. Sur la wagnéromanie littéraire, vers 1887, voir Léon Daudet : *Devant la Douleur* et Mauclair : *Servitude et grandeur littéraires* (1923).

2. Voir aussi dans *Les plaisirs et les jours* de Marcel Proust (paru en 1896 le chapitre intitulé *Mondanité et mélomanie de Bouvard et Pécuchet*. Et le roman *Rouge et Blanc* de Maurice Betz (1923).



III

LE LIVRET

La légende des Nibelungen est une vieille légende dont on trouve trace dans l'*Edda* norroise et dans l'épopée germanique *Der Nibelunge Not*.

L'Edda — *Edda* signifie : arrière-grand'mère. Ce nom a été donné au xvii^e siècle à un cycle de traditions antiques, fixées vers le xi^e siècle dans deux recueils, dont le premier (le seul qui nous intéresse ici) porte le nom du prêtre islandais Sœmund Sigfusson. Ce recueil se divise lui-même en deux parties : l'une renferme des pièces consacrées à la mythologie scandinave ; l'autre contient des légendes héroïques. Parmi ces légendes (ou *Sagas*) figure la *Völsunga Saga* ou légende des Wälsungen et des Nibelungen, qui, d'abord conçue comme une interprétation de phénomènes naturels (lutte du jour et de la nuit, du printemps et de l'hiver), devient mythique, et, en Allemagne, nationale.

A la race des Wälsungen, issue de Wotan, Maître des Dieux, appartient Siegmund qui tue Hunding le géant, épouse Signe (ou Sieglinde) sa propre sœur et en a un fils Siegfried, voué à la mort. Les Wälsungen, race de lumière, ont pour ennemis les Nibelungen, race de ténèbres (Nibel = brume) qui habitent Nibelheim (séjour des Nuées). Siegmund en tuant Hunding figure le jour qui

vaine la nuit. Siegmund en épousant sa sœur Sieglinde figure le ciel uni à la terre, dont l'union radieuse produit le printemps (Siegfried) voué à disparaître devant l'hiver. Mais le printemps sait aussi éveiller la nature endormie (Brünnhilde) et s'unir à elle en noces ensoleillées.

La légende, très longuement développée et pleine d'épisodes adventices, se termine par l'écrasement général des Nibelungen à la cour d'Etzel (Attila).

Le poème des Nibelungen. — Le poème des Nibelungen est la plus importante des épopées populaires du moyen âge germanique. L'origine des légendes qui le constituent remonte aux Eddas. Dans la forme où il nous est parvenu, il a été rédigé au treizième siècle, vraisemblablement en Autriche, par un poète dont on ignore le nom. Il est divisé en deux parties inégales.

La première raconte comment Siegfried, fils du roi de Xanten, épousa Krimhilde, sœur de trois princes burgondes régnant à Worms ; puis comment l'ainé, Gunther, épousa la reine d'Islande. Brünnhilde, qui ne voulait pour mari que l'homme assez fort pour la vaincre ; comment Gunther la vainquit, grâce à Siegfried qui possédait le don de se rendre invisible ; comment Brünnhilde découvrit la supercherie qui avait amené sa défaite ; comment elle entra en rivalité avec Krimhilde, et comment Siegfried fut tué par Hagen.

La deuxième partie raconte la vengeance de Krimhilde qui, après la mort de Siegfried, a épousé Attila (Etzel) dont elle se sert pour massacrer ceux qu'elle tient pour responsables de la mort de Siegfried.

Le plan de Wagner. — Dès sa première esquisse, Wagner s'écarte résolument des sources allemandes ou norroises de la légende. Il laisse de côté tout l'épisode de la vengeance de Krimhilde et du massacre des Nibelungen à la cour d'Attila. Sa suite de drames se termine à la mort de Siegfried. Il retrouve ainsi la forme primitive de la légende, telle que la reconstruisait à cette époque le philologue Lachmann¹. « L'histoire de Siegfried ne serait, sous sa forme la plus ancienne, qu'un mythe sur la puissance fatale de l'or. Le trésor des Nibelungen a été dérobé, dans les profondeurs du Rhin, à son possesseur primitif ; il est désormais l'objet des plus ardentes convoitises, mais cause la perte de ceux qui y portent la main. Siegfried, le plus brillant des héros, s'en empare à la suite d'exploits merveilleux, mais il tombe lui-même sous la domination des esprits des ténèbres ; il est obligé de conquérir non pour lui, mais pour son maître, Gunther, roi des Nibelungen, la vierge radieuse Brünnhilde ; il meurt traîtreusement frappé par Hagen, et le trésor, objet de tant de convoitises, est enseveli dans les flots du Rhin et revient à ses premiers possesseurs. »

Wagner s'ingénie et réussit à mettre en relief la vieille tradition qui veut que l'or apparaisse comme un monstre malfaisant, issu des ténèbres, déchaînant les passions les plus funestes et rentrant, après tous les meurtres et tous les désastres qu'il provoque, dans la nuit qui le fit naître.

Dès l'esquisse encore, Wagner superpose à cette tragédie humaine une tragédie divine : ici, il

1. Pour plus de détails, voir l'ouvrage de H. Lichtenberger : *Richard Wagner poète et penseur*, p. 259 et suivantes.

puise aux sources norroises. Il raconte le rapt de l'Or par Albérich qui, grâce à l'Anneau, réduit les Nibelungen en esclavage ; puis la capture d'Albérich par les Dieux qui le contraignent à leur livrer le Trésor et l'Anneau. Il insiste sur l'injustice primordiale qui vicie et ruinera la domination des Dieux : ceux-ci, au lieu de libérer les Nibelungen, paient avec le Trésor et l'Anneau les Géants qui ont construit le Walhalla ; ainsi se perpétue la servitude inique qui pèse sur les Nibelungen. Enfin Wagner retrace les vains efforts tentés par les Dieux pour réparer cette injustice initiale.

Dans le même temps, enfin, Wagner, qui vient de participer à la Révolution de 1848, donne au mythe un sens social (ou socialiste). Il conçoit Siegfried comme l'homme nouveau qui viendra détruire le Capital, représenté par l'Or. Le capital est maudit ; Wotan qui le convoite est l'homme moderne, le capitaliste.

On a vu plus haut que Wagner, dans la réalisation de son plan, avait commencé par la seconde partie de l'esquisse en écrivant d'abord *Jeune Siegfried et la Mort des Dieux*. C'est qu'il avait d'abord conçu Siegfried comme héros principal unique. Mais, écrit-il à Liszt, « dans ces deux drames, une foule de données essentielles étaient ou bien racontées ou même abandonnées à l'imagination des spectateurs : tout ce qui donne à l'intrigue et aux caractères de ces deux drames leur immense portée et leur sens profond, tout cela devait être laissé en dehors du cadre de l'action scénique et suggéré seulement à la pensée. Or, ma conviction intime est qu'une œuvre d'art ne peut vraiment faire impression que si l'intention poétique est exprimée dans tous ses aspects prin-

ciptaux sous une forme concrète et visible ; moins que tout autre je puis, en ce moment, faillir à cette règle dont j'ai conçu la vérité. Il faut donc, pour être compris, que j'expose en artiste, et avec une absolue précision, tout le mythe des Nibelungen, avec son vaste et profond symbolisme ; il faut que la pensée et la réflexion n'aient rien à suppléer au tableau ; il faut que tout esprit spontané puisse, à l'aide de ses organes de perception artistique, saisir *l'ensemble* de ce tableau, car c'est à ce prix seulement qu'il pourra saisir avec justesse la valeur de chaque détail. » Il était donc nécessaire d'exposer, non plus par des récits, mais sous forme dramatique, le drame divin qui motivait le drame humain : le rapt de l'Or, qui fait le sujet de *l'Or du Rhin* et l'épisode de Siegmund et de Sieglinde, qui fait le sujet de *la Walkyrie*.

C'est alors qu'il découvre l'idée philosophique qui va dominer tout le drame : l'opposition entre l'aspiration à l'amour et la recherche de la puissance par l'Or. Il imagine qu'Alberich n'a pu s'emparer du trésor du Nibelung que parce qu'il a *renoncé à l'amour*. C'est l'idée maîtresse de la Tétralogie, celle qui donne son caractère à l'ensemble comme à chacun des drames qui la composent. C'est elle qui détermine le caractère de Wotan et fait de lui le centre du cycle, reléguant Siegfried au second plan. *La Walkyrie* est un épisode décisif de la lutte qui se joue dans le cœur du Maître des Dieux.

Les personnages. — Wotan (ou Wodan¹ ou Odin), dieu violent, devient le symbole de l'âme

1. Sous cette forme son nom se retrouve en anglais dans *Wednesday* (mercredi, jour de Wodan).

humaine, toujours hésitant entre l'Egoïsme et l'Amour, avide de richesse et de puissance, mais possédé du besoin d'aimer. Il est le chef des Ases, le souverain des Lichtalben ¹ (ou génies de la lumière). Il explique, au second acte de *la Walkyrie*, que l'attrait de l'amour a disparu pour lui devant le désir de la puissance. Son désir amoureux, pourtant, était si violent jadis que pour l'amour de Fricka, son épouse, il perdit un de ses yeux. Mais il est lassé maintenant de cette union éternelle et de la jalousie de cette Junon acariâtre. Il a donc convoité la puissance ; grâce à sa lance où sont inscrits des signes magiques, il règne sur l'univers, domine les Géants, les Nibelungen et toutes les puissances maléfiques. Le Walhalla qu'il a fait construire par les Géants est le signe visible de sa toute-puissance. Mais son pouvoir repose sur une injustice : il avait promis de livrer aux géants, pour prix de leurs peines, la déesse de l'amour et de la jeunesse, Freia ², sœur de Fricka ; mais il était décidé à ne pas tenir sa promesse ; et l'esprit du Feu, Lôge, ³ génie de la ruse et du mal, le Méphisto de cette mythologie, lui est venu en aide dans *l'Or du Rhin* pour conserver Freia.

A Wotan s'oppose le nain Alberich, c'est-à-dire « roi des Albes », affreux gnôme de la race des Nibelungen ou noirs génies de la nuit (*Schwarzalben*). Il n'apparaît pas dans *la Walkyrie* mais sa forme sonore est présente dans l'orchestre.

1. *Alb* est une autre forme du mot Elfe.

2. On retrouve son nom en allemand dans *Freitag* (vendredi, jour de Vénus). La *Freia* germanique correspond à la *Vénus* latine.

3. Prononcer Lôgue.

Ayant maudit l'amour, il a dérobé aux Filles du Rhin leur trésor qui lui a servi à forger un anneau, signe et gage de la puissance. Grâce à cet anneau, il a réduit les Nibelungen en esclavage, les forçant à accumuler à son profit d'immenses trésors en attendant le jour où il pourra asservir les Dieux eux-mêmes. Lôge ayant déclaré aux géants Fasolt et Fafner que l'Anneau et le Trésor sont les biens suprêmes, les géants les réclament comme rançon de Freia. Grâce à la ruse de Lôge, Alberich est contraint de livrer l'Anneau, mais avant de le perdre il le voue à la malédiction : quiconque le possédera désormais sera victime de la ruine et livré à la mort. Malgré tout, Wotan voudrait garder l'Anneau, mais Erda¹, la vieille déesse prophétique et mystérieuse, qui représente « la primordiale sagesse du monde », l'avertit du danger. A regret, Wotan abandonne l'Anneau aux géants. Désormais, il pourra craindre que, tant que l'anneau ne sera pas rendu aux Filles du Rhin, Albérich ne s'en rende maître à nouveau. De plus, il ne peut le reprendre aux géants auxquels il l'a donné en vertu d'un pacte solennel. (Dans *la Walkyrie*, on voit comment il songe à tourner l'obstacle en cherchant à faire reprendre l'anneau par un vaillant guerrier Siegmund qui le lui donnerait ensuite).

Troublé par les prédictions d'Erda, Wotan la poursuit dans les profondeurs de la terre et, tout en cherchant à lui arracher ses secrets, lui impose son amour. Ainsi naît Brünnhilde, la Walkyrie, fille de Wotan et d'Erda. Brünnhilde (dont le nom signifie à peu près « fille hardie et cuirassée ») a

1. Ce nom est apparenté au nom allemand de la Terre (*Erde*).

huit demi-sœurs divines qui sont aussi Walkyries : Gerhilde (c'est-à-dire « brave avec l'épée »), Ortlinde « douce fille à l'épée aiguë », Waltraute « habile au combat », Schwertleite « qui manie l'épée », Helmwige « la combattante casquée », Siegrune « qui a le secret de la victoire », Grimgerde « jardin terrible », Rossweisse « blanche cavale ». Le mot même de Walkyrie ¹ signifie « celle qui choisit (les morts) sur le champ de bataille » pour les rassembler dans la demeure éternelle (Walhalla) où ils défendent les Dieux contre leurs ennemis. Mais Wagner emploie souvent aussi pour désigner les Walkyries le terme de Wunschmaid, qui peut à volonté signifier « fille du désir » (car les Walkyries sont filles de Wotan) ou « fille exécutrice du désir » (car elles sont soumises à ses volontés).

Wotan cherche un héros capable de lui reconquérir l'Anneau que garde maintenant le géant Fafner sous la forme d'un affreux dragon. Le plus sûr pour lui est de façonner lui-même ce héros : c'est pourquoi, ayant pris une forme mortelle sous le nom de Wälse (d'où la race des *Wälsungen*, ou fils de Wälse), il fait à Fricka une nouvelle infidélité, d'où sortent Siegmund ² « protecteur victorieux » et Sieglinde « douce victoire » ; celle-ci apparaît au début de *la Walkyrie*, mariée.

1. *Wa'*, vieux mot pour désigner le champ de bataille. On le retrouve dans *Walhalla*, *Waltraute*. *Kären*, vieux mot pour exprimer l'action de *choisir*. Sa racine se retrouve dans *Kurfürst*, prince électeur.

2. Le second terme du nom, *Manl*, est apparenté, non pas avec le mot allemand *act* et qui signifie bouche, mais avec une racine indiquant l'idée de protection et *Vormund* = tuteur.

contre son gré, à Hunding « de la race des géants »¹, un Nibelung dont la race s'oppose à celle de sa femme et de son beau-frère qui va devenir son rival. Ainsi Siegmund, Sieglinde et les Walkyries sont les enfants d'un même père, mais les deux premiers sont de race mortelle, tandis que les autres participent de la vie divine jusqu'au crépuscule qui engloutira tout l'univers.



LE LIVRET DE WAGNER

ACTE I

Scène I. — La scène représente l'intérieur d'une vaste salle, bâtie autour du tronc robuste d'un frêne. A droite, au premier plan, une large cheminée ; plus loin, une sorte d'office ; au fond, la grande porte d'entrée ; à gauche, la porte d'une chambre où l'on accède par quelques marches ; du même côté, mais au premier plan, une table entourée d'escaibeaux de bois. Un large banc est attaché à une paroi.

La scène reste vide quelque temps. Au dehors, on entend les dernières rafales d'une tempête. Siegmund ouvre la porte d'entrée et franchit le seuil. Il reste un instant immobile, la main sur le verrou et regarde autour de lui. Il semble en proie à la plus vive excitation. Son attitude et sa vêtue trahissent un fugitif. N'apercevant personne, il ferme la porte derrière lui, s'avance péniblement comme un homme mourant de faigue et se laisse tomber sur une peau d'ours étendue à terre.

*Quel que soit ce foyer, ici je m'arrête*².

1. Et non pas de la race du chien. Le nom dérive de *Hüne*, géant (et non de *Hund*).

2. Les citations sont faites d'après la traduction Wilder.

Il reste étendu sans un mouvement.

Sieglinde, la jeune femme de Hunding, sort de sa chambre, croyant trouver son époux dont elle attend le retour de la chasse. Devant la détresse de l'étranger, son cœur se gonfle de pitié (et la pitié est sur le chemin de l'amour). Elle lui présente un breuvage. Siegmund boit à longs traits et d'un regard remercie sa bienfaitrice. Il apprend alors qu'il est dans la hutte de Hunding : celui-ci chassera-t-il l'étranger ? Sieglinde le rassure et s'offre à panser les blessures du fugitif. Siegmund refuse et déplore ses malheurs incessants ; il a perdu son épée et son bouclier ; il sème l'infortune autour de lui ; partout où il pose le pied, le malheur le poursuit. Mieux vaut qu'il parte et qu'il épargne à cette hutte un destin peut-être tragique. Alors Sieglinde pousse un cri :

« Demeure alors ! Tu fuirais sans raison.

« Dès longtemps le malheur habite ma maison ».

Siegmund, vivement ému, observe longuement Sieglinde qui le regarde à son tour en silence.

Scène II. — Mais Sieglinde entend Hunding qui conduit son cheval à l'écurie. En hâte, elle ouvre la porte d'entrée.

Hunding paraît, armé de l'arc et du bouclier. En apercevant Siegmund, il jette à Sieglinde un regard interrogateur et déjà soupçonneux. Avant même qu'il ait parlé, Sieglinde lui explique comment elle a recueilli ce fugitif désarmé. Il approuve, assure que sa demeure sera sacrée à l'étranger, mais pendant que Sieglinde prépare le repas, non sans tourner malgré elle les yeux vers Siegmund, il observe avec surprise leurs deux visages dont il compare les traits. La ressemblance avive sa méfiance, qu'il dissimule cependant.

Mais quel est le nom de cet hôte inattendu ? Siegmund ne répond pas, perdu dans ses pensées. Enfin,

sur une nouvelle question de Sieglinde, il raconte sa vie.

On le surnomme Wehwalt (c'est-à-dire celui qui agit dans la douleur . Wolf loup) était le surnom de son père. Il vint au monde avec une sœur jumelle que des inconnus ont enlevée après avoir tué la mère et brûlé la hutte paternelle. Avec son père, il s'est réfugié dans la forêt où il a vécu de longues années ; un jour, son père, poursuivi par ses ennemis, a disparu ; ils ne se sont jamais revus. Dès lors, il a vécu en maudit. Dans le dernier combat qu'il a soutenu, il a perdu ses armes. Une vierge en pleurs, que sa famille voulait contraindre à « un hymen détesté » l'avait appelé à son aide. Il massacre ses frères, mais est forcé de céder devant le nombre des assaillants, qui mettent à mort la vierge révoltée. Et seul, désarmé, échappant à leur poursuite, il demande asile dans la hutte de Hunding.

Celui-ci jette à Siegmund un sombre regard. Hunding est parent de ceux que Siegmund a massacrés. Mais la loi de l'hospitalité est sacrée. Demain, ils se mesureront par les armes. D'une voix rude, Hunding chasse Sieglinde qui s'interpose. Elle s'arrête, indécise, détourne le visage, et songe. Puis elle remplit une corne à boire, y verse des épices en regardant Siegmund et s'éloigne lentement. Hunding la suit de l'œil. Au moment de disparaître, elle se retourne encore, jette un profond regard à Siegmund et semble lui montrer le tronc du frêne qui soutient le toit. Hunding, impatienté, la chasse d'un geste brusque, entre derrière elle dans la chambre et tire le verrou.

Scène III. — Siegmund, resté seul, s'assied près du foyer où meurt le feu. Longuement, il médite. Il s'est livré aux mains de son ennemi... Et cette femme, si douce et si belle... Où donc est l'épée puissante, l'épée victorieuse que lui promettait son père ? A ce moment le brasier du foyer s'écroule ; un rayon éclaire soudain l'endroit du frêne où s'est fixé le regard de

Sieglinde ; on y voit briller la garde d'une épée. Peu à peu la flamme s'éteint. La nuit redevient totale.

Alors Sieglinde rentre sans bruit, vêtue de blanc. Elle a versé un philtre à Hunding et vient donner à Siegmund l'arme qui lui est destinée. Mariée malgré elle à Hunding, elle a vu paraître jadis un vieillard borgne, « *drape dans une cape noire* », qui la regardait d'un air compatissant. Il tenait une épée qu'il enfonça dans le frêne. Quiconque l'en peut tirer en devient possesseur. Personne jusqu'ici n'a pu réussir.

*Et j'ai compris qu'à mon vengeur,
Sa main destinait celle épée.*

Si l'étranger qu'elle vient de recueillir était désigné pour conquérir l'épée..... avec quelle joie elle saurait l'étreindre !

Siegmund, enflammé de désir et d'espoir, la tient étroitement embrassée.

L'amour va nous venger de toutes nos souffrances.

La porte d'entrée s'ouvre brusquement. Sieglinde effrayée s'arrache aux bras de Siegmund.

« *Ah ! qui sort ? qui vient ici ?* »

Ce n'est personne. C'est la poussée du printemps qui entre avec le clair de lune.

*Et désormais une étroite alliance
Unit le printemps à l'amour.*

Sieglinde comprend que Siegmund était celui que depuis si longtemps réclamait sa tendresse. Leurs souvenirs se réveillent en même temps. Ils reconnaissent leurs visages. Ils reconnaissent leurs voix. Le regard brillant de Siegmund, c'est celui-là même du vieillard dont Siegmund dévoile alors le nom : Wälse. Et Sieglinde s'écrie, hors d'elle-même :

*Puisque Wälse est ton père, à toi seul cette lame !
C'est à ton bras qu'il destina ce fer.
Ton nom, je le connais, tout haut je le proclame,
Siegmund ! héros vaillant et fier.*

Plein d'enthousiasme, il arrache l'épée et lui donne un nom : Notung (c'est-à-dire Fille de la détresse). Elle protégera désormais leurs amours. D'un élan passionné, ils s'enfuient en proclamant leur désir d'une descendance. « *Fleurisse encore le sang des dieux.* »

ACTE II

Scène I. — Un site sauvage dans la montagne. A l'arrière-plan, une gorge ravinée qui débouche sur la plate-forme d'un rocher. De ce faite, le sol s'abaisse graduellement vers le premier plan. Sous la plate-forme, une grotte.

Wotan est armé pour le combat, la lance à la main. Devant lui, sa fille préférée, Brünnhilde, dans son armure de Walkyrie. Il lui ordonne de monter à cheval pour protéger Siegmund le Wälsung dans son combat contre Hunding. Brünnhilde pousse le cri de guerre des Walkyries (*Hoiotoho-Heia-ha*) et monte sur le rocher d'où elle aperçoit Fricka qui s'approche dans son char conduit par des béliers.

Au moment où disparaît Brünnhilde, Fricka, « *qui apporte la tempête* », met brusquement pied à terre et s'avance vers Wotan qui murmure :

*Le débat éternel de nouveau s'engage,
Allons, tenons tête à l'orage.*

Fricka, déesse austère, gardienne des traditions honnêtes du mariage, est offensée par l'amour coupable de Siegmund et de Sieglinde. Elle prétend punir le « *couple infâme* » et venger Hunding de l'outrage qui lui est fait. En vain Wotan réplique que l'amour a tous les droits et qu'il vaut mieux sourire aux deux jeunes Wälsungs. En vain expose-t-il les puissants motifs qui le poussent à protéger Siegmund, puisque les Dieux ne redeviendront possesseurs de l'anneau que grâce à un héros libre et pur. Mais la déesse, maintes fois blessée par les infidélités de son époux dont Siegmund et Sieglinde lui sont un odieux témoignage, n'a que trop souvent pardonné déjà.

Elle a fermé les yeux à la naissance de Brünnhilde et de ses sœurs les Walkyries qui, « *bi-n que les fruits d'amours illégitimes,* » savent ce qu'elles lui doivent et respectent son pouvoir. Mais aujourd'hui la mesure est comble ; elle n'admettra pas que Wotan aille jusqu'à protéger ceux que, sous le nom de Wälse, il engendra dans les forêts. D'ailleurs, Siegmund est-il bien le héros libre qu'exige le Destin ? Il a conquis l'Épée, c'est vrai ; mais c'est Wotan qui avait tout préparé. Siegmund n'est qu'un jouet dans les mains de son père : il n'est donc pas le « héros libre ».

A mesure que parle Fricka, Wotan perd son assurance. Une lutte cruelle se livre en lui. En proie à l'abattement le plus profond, il fait enfin le serment que demande Fricka ; le fils de Wälse périra.

Scène II. — Wotan reste absorbé dans ses pensées : il est le moins libre des Dieux. Brünnhilde qui s'approche trouble sa méditation qui se change en un terrible accès de fureur. Epouvantée, elle jette loin d'elle sa lance et son heaume et se laisse glisser aux pieds de Wotan avec la plus tendre sollicitude. Auxieuse et confiante à la fois, elle pose son front et ses mains sur les genoux de son père. Wotan la regarde quelque temps dans les yeux, puis d'une main distraite caresse ses cheveux bouclés. Enfin, il se confie à elle et lui retrace tous les événements qui l'ont conduit à la pénible décision qu'il vient de prendre.

En fait, tout ce long récit n'a pour objet que de résumer *l'Or du Rhin* pour le spectateur qui l'a oublié ou qui ne le connaît pas ; c'est aussi la scène que l'on coupe le plus souvent à la représentation). Il dit donc comment l'ambition se glissa dans son âme quand son amour pour Fricka s'attiédit ; quel pacte il conclut avec Lôge pour conquérir l'anneau ; comment il a suscité la haine d'Albérich et dû donner l'anneau aux géants en rançon de Freia ; comment aujourd'hui cet anneau est gardé par l'afner dans une sombre caverne ; comment Wotan, dans sa dé-

trousse, a consulté Erda qui mit au monde Brünnhilde ; comment les Walkyries sont chargées de ramener au Walhalla les guerriers tombés sur les champs de bataille (et en vérité on ne voit guère pourquoi Wotan raconte à Brünnhilde ceci, qu'elle sait mieux que personne . Mais ces guerriers, qui forment la garde des Dieux, ne serviront à rien si Albérich reprend l'anneau : il faut l'en empêcher ; et Wotan ne peut reprendre cet anneau qu'il a donné, en vertu d'un pacte sacré, à Fafner ; il faut donc qu'un héros libre... et Wotan raconte à nouveau, avec une mortelle longueur, ce qu'il disait tout à l'heure à Fricka : il a choisi son fils Siegmund pour être ce héros ; il l'a armé d'une épée invincible ; mais ce fer, Siegmund ne le doit, en fin de compte, qu'à la complaisance de Wotan. Siegmund n'est donc nullement un héros libre. Le plan longuement préparé s'écroule.

La fureur et le désespoir, après cet interminable monologue, animent à nouveau la voix du Dieu. Il comprend que le Nibelung sera le plus fort, il sent que la fin des Dieux est proche, et que, comme l'a annoncé Erda, en termes sibyllins dont le sens soudain s'éclaire, le fils d'Albérich (qui sera Hagen dans *le Crépuscule des Dieux*) sera l'auteur du désastre.

Brünnhilde émue et effrayée plaide en vain la cause de Siegmund. Elle sent bien que Wotan, en secret, souhaite qu'il vive. Mais il a juré à Fricka de venger Hunding ; et menaçant la Walkyrie de la punir si elle n'obéit pas à son ordre formel, « il se précipite avec impétuosité vers la gauche et disparaît dans la montagne. »

Longuement, Brünnhilde reste immobile. Tristement, elle ramasse ses armes, puis elle se dirige vers la grotte où l'attend son cheval Grane et disparaît en jetant un regard sur Siegmund et Sieglinde qui se dirigent précisément vers le rocher.

Scène III. — Sieglinde entre la première, d'un pas vif et pressé. Siegmund s'efforce de la retenir.

Sourde aux douces paroles qu'il lui murmure, elle le supplie de fuir, car elle est maudite, car elle est infâme, car elle est indigne...

*Le ciel daigne m'entendre !
Au vent qu'il disperse ma cendre.*

Au loin résonne le cor de Hunding. Sieglinde, qui s'est tue un instant, regarde dans le vide comme sous l'empire d'une hallucination. Elle sanglote. Elle supplie Siegmund de se défendre. Elle rénové, à sa façon, le songe d'Athalie : déjà elle croit voir les dogues de Hunding enfoncer leurs crocs dans la chair de Siegmund « *dont ils s'arrachent les lambeaux* ». Un cri aigu. Elle tombe évanouie.

Siegmund, épiant son souffle, voit qu'elle respire encore. Doucement, il la laisse glisser le long de sa poitrine, l'étend avec précaution sur le sol et s'asseyant sur le rocher caresse la tête de la jeune femme appuyée sur ses genoux. Ils restent dans cette attitude jusqu'à la fin de la scène suivante.

Long silence pendant lequel Siegmund, avec une tendre sollicitude, se penche vers Sieglinde et lui met un long baiser sur le front.

Scène IV. — Brünnhilde, conduisant son cheval par la bride, sort de la grotte. Elle s'avance d'un pas lent et solennel. Un instant elle s'arrête et contemple de loin, d'un œil grave, Siegmund, vers qui elle vient, annonciatrice de la mort.

*Là-haut, ta mort est résolue
Celui-là doit mourir que mon regard salue.*

Longuement Siegmund regarde Brünnhilde d'un œil ferme, puis il incline le front, et lui demande, d'un ton ferme si, dans le Walhalla, il retrouvera

*Sa compagne adorée.
Vivront-ils côte à côte, au sein de l'empyrée ?*

Mais Sieglinde doit rester encore sur la terre : son destin n'est pas révolu. Alors Siegmund refuse les

joies du Walhalla : il luttera sans crainte contre Hunding, puisqu'il a l'épée invincible. Et si les Dieux lui retirent leur protection, s'il faut mourir, que la sombre déesse Hella¹ l'emporte aux Enfers avec Sieglinde.

Déjà, pour transpercer celle-ci, il lève son épée, malgré le cri de Brünnhilde lui révélant que « *le gage de sa foi s'éveille déjà dans le sein de sa femme* ». Qu'importe ! que meurent « *et la mère et l'enfant* » !

Alors la Walkyrie, touchée, arrête son bras, et bravant les ordres de Wotan, promet à Siegmund son assistance dans le combat qu'il va livrer à Hunding. Elle disparaît. La nuit est venue. De lourdes nuées s'abattent sur la montagne qu'elles dérobent peu à peu aux regards.

Scène V. — Siegmund dépose doucement Sieglinde endormie sur le rocher où il était assis et lui donne le baiser d'adieu. Il entend l'appel de la trompe d'Hunding, saisit son épée, gravit la montagne et disparaît dans les nuages que déchire maintenant la lueur des éclairs.

Sieglinde, restée seule, s'agite, troublée par l'obsession d'un rêve. Elle évoque l'incendie qui consuma la maison de son enfance. Un coup de tonnerre la réveille en sursaut. D'un regard angoissé, elle s'efforce de percer les ténèbres. On entend la trompe de Hunding qui semble toute proche et sa voix qui injurie l'adversaire. Invisibles, les deux combattants se provoquent. Sieglinde s'élance dans leur direction. Une lumière éblouissante soudain les illumine. Dans cette immense auréole, qui fait reculer Sieglinde chancelante, paraît Brünnhilde, planant au-dessus de Siegmund qu'elle couvre de son bouclier. Mais au moment où Siegmund va porter le coup fatal à Hunding, un nouvel éclair fait apparaître Wotan qui se

1. En allemand moderne : *Hölle* = enfer (cf *hell* en anglais).

tient aux côtés de Hunding et dirige sa lance vers Siegmund.

Brünnhilde effrayée recule devant Wotan en se couvrant de son bouclier. Au contact de la lance, l'épée de Siegmund vole en éclats. Hunding enfonce la sienne dans la poitrine de son adversaire désarmé. Siegmund tombe mort sur le sol. Sieglinde, qui a entendu son cri de détresse, se laisse choir inanimée sur le roc. Les lueurs ont disparu. L'obscurité est complète. A peine aperçoit-on Brünnhilde qui soulève Sieglinde, la hisse sur son cheval et disparaît avec elle.

A ce moment, les nuages du fond s'entr'ouvrent. Par l'éclaircie, on aperçoit Hunding retirant son arme de la poitrine de Siegmund. Au fond, sur un rocher, perdu dans les nuées, Wotan, s'appuyant sur sa lance, contemple le cadavre de son fils avec la plus profonde douleur. Un geste de mépris : et Hunding tombe foudroyé.

Alors la colère du dieu éclate contre Brünnhilde :

*Mais toi, fille ingrate et rebelle,
N'espère de moi nul secours ;
Ma vengeance sera cruelle.*

Il disparaît au milieu de la foudre et des éclairs.

ACTE III

Scène I^{re}. — Le sommet d'une montagne rocheuse, ombragée à droite d'une forêt de sapins. A gauche, une grotte. Au fond, l'horizon large. Des nuées, chassées par le vent, passent en effleurant la montagne. Quatre Walkyries (Gerhilde, Waltraute, Ortlinde, Schwertleite) jettent leur appel à leurs sœurs qui vont accourir en une fantastique chevauchée. Un éclair permet de voir dans le lointain une Walkyrie à cheval : à l'arçon de sa selle pend le cadavre d'un guerrier. L'apparition se rapproche et traverse l'horizon. Tour à tour, arrivent quatre autres Walkyries (Helmwige,

Siegrune, Grimgerde, Rossweisse). Seule Brünnhilde manque encore. Mais déjà Siegrune, de son poste de sentinelle, l'aperçoit qui accourt au galop, portant en croupe une femme.

Interrogée par ses sœurs, Brünnhilde leur apprend qu'elle fuit la colère de Wotan, dont on perçoit déjà l'approche. Elle les supplie de lui prêter assistance. Mais les Walkyries refusent d'aider la fille rebelle.

Jusqu'ici Sieglinde a regardé devant elle d'un oeil sombre et distrait. Lorsque Brünnhilde veut la prendre dans ses bras comme pour la couvrir de sa protection, elle se redresse en l'écartant du geste et souhaite ardemment la mort. Mais la Walkyrie lui révèle qu'elle porte en son sein « *le gage suprême* ». Maintenant rayonnante d'une sublime béatitude, Sieglinde ne songe plus qu'à vivre. Sur le conseil de Siegrune et de Schwertleite enfin touchées, elle se réfugiera seule dans la forêt de l'Est où se cache justement Fafner. Wotan n'osera pas se risquer près de lui. La vie que va mener Sieglinde sera rude, mais il sera sauvé, « *le héros qui dort en son sein* », l'enfant que Brünnhilde bénit par avance et auquel elle donne le nom de Siegfried. Et Brünnhilde tend à Sieglinde les fragments de l'épée de Siegmund qu'elle avait cachés dans sa cuirasse : reforgés, ils reconstitueront l'épée invincible des Dieux. (C'est cette épée que forgera Siegfried au début du drame qui porte son nom).

L'orage, qui, depuis l'arrivée de Brünnhilde, s'est élevé, se déchaîne avec furie. Une lueur grandit. La voix de Wotan se rapproche. Les Walkyries épouvantées fuient vers le sommet de la roche où elles entraînent Brünnhilde qu'elles cachent au milieu d'elles.

Scène II. — Wotan, transporté de fureur, sort de la forêt et s'avance vers le groupe où il cherche à découvrir Brünnhilde. Aux supplications des Walkyries, il oppose ses justes griefs. Alors la coupable, se déta-

chant du groupe, s'avance d'un pas ferme vers son père et lui dit humblement : « *Ordonne, père, et dicte ma sentence* ». Le dieu éclate à nouveau en reproches et décide :

*Aux champs où plane la victoire
Tu n'iras plus marquer dans ton vol triomphal
Les héros destinés aux splendeurs du Walhall ;
Aux divins banquets dans la corne d'ivoire
Tu ne me tendras plus le vin ou l'hydromel
Offrant ta lèvre en fleur au baiser paternel !
Tu n'es plus un rameau de la souche éternelle.
Pour toujours je t'exclus de la race des dieux.
Je romps avec l'infidèle
Et pour jamais je le bannis des cieux.*

En vain les Walkyries émuës demandent grâce pour leur sœur. Brünnhilde est condamnée à dormir, sur le roc proche, « *d'un sommeil implacable* » et le premier humain qui la trouvera fera d'elle son esclave.

Brünnhilde pousse un cri de détresse et tombe sur le sol. Les Walkyries s'écartent d'elle avec des gestes de terreur et, menacées du même sort par Wotan si elles prêtent secours à la déesse déçue, se dispersent en poussant des cris sauvages. Pendant toute cette scène, l'orage n'a cessé de gronder. Un éclair déchire les nuages. On aperçoit dans l'air les huit Walkyries fuyant à toutes brides. Bientôt l'orage s'apaise et les nuées se dispersent. La nuit tombe lentement jusqu'à la fin en passant par toutes les nuances du crépuscule.

Scène III. — Wotan est resté seul avec Brünnhilde étendue à ses pieds. Le silence solennel se prolonge. Enfin, elle s'enhardit jusqu'à relever la tête et conjure son père d'examiner sa faute avec plus de douceur : si elle a soutenu Siegmund, c'est qu'elle sentait bien qu'elle flattait le désir le plus secret de Wotan. Son cœur fut son guide. La pitié fut sa conseillère.

Wotan convient qu'elle fit ce qu'il eût lui-même voulu faire. Mais il n'est plus libre. Il maintient son

arrêt. Ne se souvient-il pas, pourtant, que Brünnhilde est sa fille, qu'elle a participé à la divinité ; que la livrer au premier venu serait risquer le déshonneur ? De Sieglinde un héros va naître. Il possédera l'épée invincible. Qu'au moins celui-là soit son sauveur.

Wotan reste inébranlable.

Qu'il consente au moins à faire flamber autour de la Walkyrie endormie un tel brasier que seul le plus hardi des héros osera le franchir.

Alors Wotan, devant la vaillance de sa fille, se sent vaincu par tant de fierté. Il consent à exaucer son vœu suprême. La flamme entourera le rocher et protégera Brünnhilde.

L'émotion du père et de la fille est à son comble. Longuement, ils se regardent dans les yeux. Le dieu saisit la tête de Brünnhilde et la tient serrée dans ses mains. Il dépose un long baiser sur ses paupières. Brünnhilde glisse doucement dans ses bras et s'endort. Il l'étend sur la roche au pied d'un sapin, baisse la visière de son casque et dépose sur elle le grand bouclier qui la recouvre presque toute entière.

Puis s'étant détourné lentement après lui avoir jeté un douloureux regard, il dirige contre le roc la pointe de sa lance. Evoquant Lôge, le dieu du feu, par trois fois il frappe le roc. Une flamme jaillit de la pierre, environne Wotan qui de sa lance montre à la flamme le chemin qu'elle doit suivre. Elle entoure bientôt la base de la montagne.

En signe de commandement Wotan brandit sa lance :

*Qui tremblera devant ma lance
Jamais ne franchira le feu.*

Sur ces mots lentement clamés, il jette un dernier regard à Brünnhilde que déjà le feu entoure, et disparaît à travers les flammes.

Essai d'interprétation du drame. — On n'a pas assez fait (du moins est-ce l'opinion commune) quand on a analysé le drame.

Il y a là plus qu'une « histoire dramatique ». C'est un conflit d'idées dont on peut s'efforcer de pénétrer le sens. Aussi bien est-ce ce qu'ont tenté déjà bien des commentateurs. Parmi ceux-ci l'un des moins connus, et pourtant l'un des plus nourris, est l'anglais William C. Ward dans son ouvrage ¹ *L'Anneau du Nibelung*, qui porte en sous-titre : *Étude sur la signification intérieure du drame musical de Wagner*.

Malgré son penchant au développement facile et un peu confus, malgré son insistance à prêter à Wagner mille intentions symboliques auxquelles il n'a jamais songé, cette étude est assez plaisante et se réfère assez souvent à la musique pour que l'on en cite ici au moins les passages essentiels.

« Au commencement de *la Walkyrie*, nous entrons dans ces périodes sombres de l'histoire humaine, dans ces âges d'ignorance et de brutalité pendant lesquels, malgré que l'égoïsme, l'avarice, l'hypocrisie s'y rencontrent certainement aussi bien qu'aux époques plus civilisées, la supériorité matérielle qu'on pourrait tirer de ces vices est néanmoins entravée par l'état même de l'esprit humain, encore vide, inculte et sauvage. Une pareille condition de l'être est, pour ainsi dire, négative ; elle ne peut servir ni le mal, ni le bien. La muer, d'inerte qu'elle est, en activité qui se tourne à leur avantage, tel est le problème qui maintenant se pose devant l'Esprit du Mal et devant la Foi religieuse. Mais la souveraineté de la croyance dogmatique étant fondée, comme nous l'avons vu, sur un pacte avec l'igno-

1. Traduit par Maurice Léna dans *Le Ménestrel* (août et septembre 1922).

rance, la victoire de la première sur la seconde ne peut jamais être complète; le marché, dont les Runes sont gravées sur l'épieu de Wotan, l'empêche d'arracher l'Anneau au Dragon. Il faudra donc qu'un principe nouveau soit créé, le principe de l'héroïsme dans l'homme, ébauché à la fin de *l'Or du Rhin*. La victoire ne peut être consommée — Wotan le voit maintenant — que par une âme libre des entraves de la croyance :

« Il n'est qu'un être qui puisse oser ce que moi-même je n'ose : Un héros qui, jamais n'ait reçu mon aide : qui, sans être connu de la divinité, sans être lié par sa faveur, inconsciemment, sans qu'on l'y engage, pour son propre besoin et par ses propres armes, accomplisse l'acte dont je dois m'abstenir, sans que jamais un conseil de moi le lui ait suggéré, bien qu'il soit mon unique désir ». (*La Walkyrie*, acte II, sc. II.)

« On se rappelle que Wotan prévoit et souhaite le triomphe de la Vérité, bien qu'il ne puisse tout seul amener ce triomphe et qu'il soit même condamné, finalement, à s'y opposer. Odin, dans *l'Edda*, possède également une double nature. Etant seigneur de l'air, il est à la fois le dieu de l'été et le dieu de l'hiver, et parfois, sous ce dernier aspect, il agit hostilement, ainsi que Wotan le fera plus tard dans notre poème, contre son propre fils, l'éphémère soleil des étés du Nord. Wagner a conservé, comme on voit, ce dualisme dans Wotan : mais il y attache en outre une signification spirituelle. L'opposition de Wotan, à la vérité, est contraire à sa conviction secrète. Il est la Conscience de la Foi : il symbolise la plus intime véridicité, la pensée la plus profonde des croyances religieuses, par quoi sont engendrées

dans l'âme ces aspirations capables d'accomplir les fins interdites aux croyances elles-mêmes, et qui, de ce fait, leur portent le coup mortel, quand les nuages assemblés de la fiction et du formalisme en ont obscurci l'intérieure signification.

« Mythologiquement ces aspirations sont représentées par la race héroïque des Walsungs, Siegmund et Sieglinde, frère et sœur jumeaux, enfants de Wotan, et leur fils Siegfried.

« Les héros dont les âmes peuplent le Walhall et qui défendent les remparts du dogmatisme, sont, naturellement, tout à fait distincts des Walsungs, dont la force vient de ce qu'ils sont libres des restrictions de la croyance. Ces héros ne figurent pas réellement dans le drame, sauf au troisième acte de *la Walkyrie* où l'on voit les corps de Wittich l'Irming et de Sintolt l'Hegelin emporté par les Walkyries à l'arçon de leur selle, quand elles s'envolent de la bataille.

« Une allusion est faite, dans cette scène, à l'hostilité réciproque dont les sectes religieuses sont animées si fréquemment : c'est le passage où l'une des sœurs, quand elles sont descendues de cheval, demande que les chevaux ne soient pas attachés ensemble, de crainte que l'inimitié connue des héros dont ils portent le corps ne vienne à les gagner eux-mêmes.

« C'était la coutume de nos ancêtres teutons d'élever leurs grossières demeures autour du tronc d'un arbre qui servait ainsi de support central à l'habitation. La demeure de Hunding, où se passe le premier acte de *la Walkyrie* est une hutte de ce genre. Mais en même temps qu'il évoque ainsi une ancienne coutume, Wagner enferme une signification plus profonde dans l'emploi qu'il

fait d'un frêne pour supporter la demeure de Hunding. Il évoque par là cette idée si belle des vieux peuples du Nord qui symbolisaient l'univers dans un frêne puissant, Yggdrasill, dont les racines plongeaient au royaume de la Mort et dont la cime, baignée de brume, se balançait haut dans le ciel. Le sentiment que toute vie est une s'évoque dans cette image — et le sentiment aussi de l'éternelle croissance et de l'éternel renouvellement des choses. L'arbre surgit de l'ombre souterraine ; la vie, toujours, jaillit de la mort ; et de même que, à chaque année nouvelle, après les froids de l'hiver, bourgeons et feuilles renaissent dans leur printanière beauté, de même la terre, après le jour terrible de la condamnation, se lèvera, plus belle que jamais, du fond des eaux qui l'avaient engloutie ; et les dieux et les hommes vivront désormais une vie nouvelle, où brillera la joie de l'Age d'Or enfin retrouvé.

« L'habitation de Hunding symbolise le monde de la barbarie et de l'ignorance.

« La nuit, par degrés, descend ; un violent orage s'achève en murmures lointains de tonnerre qui meurt, bouffées de vent et bruissements de pluie, au moment où Siegmund, hâtivement, entre dans la hutte et s'affaise, épuisé, devant le foyer.

« L'incessant effort des aspirations de l'âme et les échecs qu'elle subit dans sa longue lutte contre les puissances du mal, ses ardeurs passionnées, ses éclairs de joie qui s'éteignent toujours aux ténèbres du désespoir, sont peints dans la musique et dans les paroles de cette scène et des suivantes ¹. Siegmund raconte la douloureuse

1. Voir plus loin, p. 99 et suivantes.

histoire de ses peines et de ses malheurs. Un sort contraire s'acharne à le persécuter : où qu'il tourne ses pas, son destin le condamne à ne rencontrer jamais que haine et que lutte. Finalement, une vierge que ses parents voulaient contraindre à des noces sans amour, ayant demandé son aide, il a tué maint ennemi. Toutefois, accablé par le nombre, blessé, désarmé, il a dû, pour sauver sa vie, recourir à la fuite, après avoir vu tuer la jeune fille. Cette vierge, nous pouvons le supposer, c'est l'âme humaine se révoltant pour la première fois contre la tyrannie des barrières qui l'asservissent. Mais l'âme, qui n'est pas préparée encore à pousser jusqu'au bout son audacieuse rébellion, ne voit d'abord d'autres conséquences de son acte que la ruine et le désespoir. Elle reste hésitante, consternée, pleine de remords. L'esprit de révolte est tué en elle, et l'enthousiasme qui la soutenait, épuisé par cet effort prématuré, doit maintenant attendre, de nouveau caché, une autre occasion de revendiquer son droit.

« Dans l'amour de Siegmund et de Sieglinde se reconnaissent le désir et l'attraction mutuels des éléments masculin et féminin de l'âme. Enfants jumeaux de Wotan que séparait le pouvoir de l'ignorance et de la barbarie, l'union du frère et de la sœur est une fin inévitable, car ces deux êtres, l'un sans l'autre, sont incomplets : l'élément masculin, actif, progressif, doit se joindre au féminin, réceptif, intuitif, pour former le parfait esprit de l'Humanité.

« La reconnaissance qui s'opère entre eux après de longs efforts, après de longues souffrances, symbolise l'éveil graduel, toujours crois-

sant, de la conscience humaine qui triomphe des nuages de l'ignorance et du doute, et dont la perfection s'achèvera par l'union des deux éléments dans la personne de Siegfried, c'est-à-dire de l'âme entièrement libre.

« C'est, en outre, au moment de l'union et de la reconnaissance, à ce moment-là seulement, que la main de Siegmund pourra saisir l'épée Nothung, fille de l'Adversité.

« Le thème musical où cette épée s'évoque¹ avait déjà paru dans la scène finale de *l'Or du Rhin* quand le projet de créer le principe de l'héroïsme se forme pour la première fois dans l'esprit de Wotan.

« L'épée elle-même que le dieu laissa plantée au cœur du frêne Yggdrasill et qu'il réservait à son fils, seul capable de la manier, symbolise d'Esprit d'Héroïsme ou de Résolution héroïque qui, plus tard, incarné dans Siegfried, brisera pour jamais le sceptre de Wotan.

« Les instincts sombres et brutaux de la nature humaine opposés aux pensées hautes, aux nobles sentiments et dont l'hostile tyrannie est toujours combattue par les Wälsungs, s'exprime dans le personnage de Hunding et dans sa parenté. Que leur nature soit à peu près la même que celle des Nibelungen, incarnations de l'élément matériel et sensuel, on le constate nettement par la similitude des thèmes musicaux qui se réfèrent à ces deux groupes.

« Ce qui leur manque en spiritualité, la superstition le remplace.

« Hunding est spécialement le « valet de

1. Voir plus loin, page 107, exemple 13.

Fricka », le « serviteur de Fricka » et Fricka, comme nous allons bientôt le voir, est le type du formalisme dans la religion.

« Au commencement du second acte paraît un nouveau personnage, la Walkyrie, Brünnhilde. Elle symbolise, avec ses huit sœurs, les passions et les émotions dont la grandeur exalte la noblesse de l'âme et la stimule sans cesse dans la recherche de l'Idéal.

« Elles sont ici les filles de Wotan et d'Erda, en ce sens que les sentiments qu'elles représentent s'enflamment dans le cœur de l'homme sous l'action de l'instinct religieux ou spirituel, quand il s'unit à la Loi de Nature. Mais comme les vieux peuples du Nord, parmi les divers attributs de l'âme, estimaient surtout le courage guerrier, il s'ensuit que, mythologiquement, les Walkyries ont personnifié les Génies de la tempête qui donnent aux héros la force et l'endurance, qui les secondent parmi les combats et qui, finalement, transportent leurs âmes au Walhall, où, s'asseyant aux côtés d'Odin, ils festoient jusqu'au jour de la ruine commune des héros et des dieux.

« Dans le groupe des Walkyries se distingue Brünnhilde, Esprit de la Vérité divine et, partant, de l'Amour, qui, de toutes les vérités, est la plus divine.

« C'est elle que Wotan charge d'aider Siegmund dans sa lutte imminente contre Hunding. Wotan, jusqu'ici, s'est en effet, montré le père et le protecteur du héros ; car une religion, dans sa jeunesse, est toujours auxiliaresse, toujours ennoblissante ; et quand il fait son premier pas sur la pente funeste — quand il fait bâtir le Walhall —

c'est que le dieu n'en connaît pas les conséquences fatales :

« Trompeur sans le savoir, — J'ai forgé le mensonge, — Lié par des pactes, — Où se cachait le mal, — Égaré par la ruse de Lôge ».

« Mais Wotan changera bientôt : changement que symbolise le dialogue où Fricka, par son insistance, obtient de Wotan qu'il abandonne Siegmund et le livre à la mort. Fricka se présente ici comme la protectrice d'un mariage dont les liens, qu'on a profanés, unissent Sieglinde et Hunding et, dans un sens plus large, comme la déesse qui veille à l'observance des formes extérieures, négligeant d'ailleurs l'esprit qui les anime et qu'elles ne sauraient perdre sans cesser par là-même, désormais vides, inanimées, d'être l'expression de la vérité vivante. Le succès que, par malheur, la déesse remporte dans la discussion signifie que les brumes du formalisme voilent graduellement « le pur et céleste azur de la Religion » et c'est un fait qui, plus ou moins, s'est produit dans l'histoire de toutes les religions connues. Le caractère de Fricka, qui se manifeste ainsi pleinement, s'était esquissé déjà dans plus d'un passage de *l'Or du Rhin*. Quand Wotan veut étendre sa puissance, Fricka ne partage pas plus son désir qu'elle ne comprend qu'il ait besoin d'un libre héros dont la force accomplira ce que les Dieux ne peuvent accomplir. Dans le passage où Lôge parle du trésor merveilleux, la question de la déesse est caractéristique :

« Ce jouet d'or, ce brillant joyau — peut-il être aussi pour les femmes — une parure de luxe ? »

« La parure de luxe », sans aucun doute, c'est

le rituel et le cérémonial liturgique. Si la possession du Walhall lui paraît désirable, ce n'est point parce qu'il est la forteresse d'où l'on peut dominer le monde ; mais elle y voit une belle demeure dont l'enceinte retiendra Wotan auprès d'elle, empêchant ses courses lointaines et qu'il n'aille procréer encore de turbulentes Walkyries et d'indomptables Wälsungs.

« Les Walkyries, à vrai dire, n'ont jamais agi, jusqu'à ce jour, que conformément à la volonté de Fricka, car il faut que l'esprit des hommes s'élève au niveau de leurs croyances pour qu'ils soient à même de prendre leur essor vers les sommets de la libre compréhension. Voici l'heure, toutefois, où l'esprit refuse de se soumettre plus longtemps aux restrictions de la religion formelle. Les Wälsungs offensent la loi de Fricka et, cédant à l'indignation de la déesse, Wotan retire sa faveur au couple infortuné. A sa première sentence, il substitue donc la sentence contraire et donne à Brünnhilde l'ordre de combattre pour le vassal de Fricka. Mais l'esprit de la Vérité divine, jusqu'ici docile, devient hostile, maintenant, à la puissance déclinante de la foi ; la Walkyrie se rebelle contre la volonté de Wotan et se range du côté de l'âme qui lutte et progresse. Siegmund néanmoins succombe ; elle n'a pas le pouvoir de le sauver. Le héros victorieux, issu de la race des Wälsungs, dont la force viendra d'être affranchie des liens de la croyance, n'est pas encore né. Engendré, nourri par Wotan, Siegmund est dans la dépendance du dieu : son épée même, symbole de la passion d'héroïsme, est un présent du dieu. C'est pourquoi le thème musical dont la première

entrée de Siegmund est accompagnée ¹ s'apparente au thème des Runes gravées sur l'épieu qui donne à Wotan la domination du monde ; et, par cette ressemblance, il est signifié que l'âme, rudimentaire encore, et qui tâtonne, aveugle, est toujours confinée dans les vieilles formes et les vieilles croyances dont l'Esprit d'héroïsme est encore impuissant à se libérer. C'est pour la même raison que Nothung, dans les mains de Siegmund, se brise en éclats sur l'épieu de Wotan et c'est le jour seulement où le libre Esprit de l'Humanité — Siegfried — l'aura forgée de nouveau qu'elle pourra trancher la hampe et vaincre à son tour. En d'autres termes, c'est alors seulement que l'âme pourra surgir en pleine lumière, secouant les chaînes rompues des circonstances extérieures et de la tradition.

« Son épée une fois brisée, Siegmund tombe mort sous les coups de Hunding. Mais bien que l'instinct de progrès ait succombé momentanément sous le pouvoir de la superstition, sa défaite même n'est pas sans victoire. Wotan fait un signe de tête ; et la mort de Hunding succède aussitôt à la mort de son adversaire. La suprématie de l'aveugle et brutale superstition touche donc, en réalité, à sa fin, bien que, pour le moment, elle semble triomphante ; et malgré que l'active et fière énergie de l'âme héroïque soit temporairement abattue, sa vitalité reste latente dans l'infortunée Sieglinde qui porte en son sein le futur Libérateur de l'Humanité.

« Le troisième acte s'ouvre sur la scène fameuse où les Walkyries apparaissent aux yeux des

1. Voir plus loin, page 99, exemple 3.

éclairs et, dans un vol de tempête, galopent vers le Walhall, emportant les corps des guerriers, et se saluant l'une l'autre par des rires et des cris pareils à des hennissements. Les fortes et nobles âmes qu'on a vues dans tous les temps défendre les frontières oppressives de la croyance dogmatique et dont le zèle, probe, mais qui s'abuse, s'oppose au développement de la véritable liberté, se personnifient, comme nous l'avons vu, dans ces guerriers morts au combat, champions, maintenant, du Walhall. On ne doit pas oublier, pourtant, que ces héros, de même que les autres participants du drame, sont des types de principes et non pas d'individus. Bien qu'il n'en soit pas un, probablement, en qui n'existe le germe, d'ailleurs embryonnaire, de l'esprit des Wälsungs, ces nobles âmes, néanmoins, sont toutes si lamentablement abusées qu'elles forgent de nouvelles chaînes au lieu d'alléger les anciennes. La vraie nature des rapports qui les unissent à Wotan est expliquée dans le passage suivant de sa tirade à Brünnhilde (*La Walkyrie*, acte II, sc. II):

« C'est par vous, les Walkyries, que je veux
 « détourner le sort que l'avertissement de la Vala
 « m'a fait craindre, cette fin ignominieuse des
 « Dieux. Pour que nous soyons forts devant
 « l'ennemi et prêts au combat, je vous ai donné
 « l'ordre de porter les héros dans ma demeure.
 « Les hommes que nous tenions sous notre loi sou-
 « veraine, dont nous avons refréné le courage,
 « qu'un illusoire et ténébreux marché liait à nous
 « par une aveugle obéissance, ce fut à vous, dès
 « lors, de les exciter aux fureurs de la bataille,
 « d'éveiller leur force aux luttes farouches, afin

« que je puisse réunir dans le château du Walhall
« une armée de hardis champions. »

« Brünnhilde a sauvé Sieglinde, elle attend maintenant la sentence de Wotan. C'est en vain qu'elle fait appel au secours de ses sœurs. Certes, elles ont pitié d'elle et cherchent à l'abriter de l'orageux courroux du Père des combats. Mais elles ne prennent aucune part à son audacieuse révolte. Cette fidélité de la croyance, alors même qu'elle a perdu l'esprit constitutif de son essence propre, n'est aucunement incompatible avec les sentiments les plus nobles et les plus élevés : et, si vaine que soit la tâche des Walkyries, elles ne cesseront pas d'amener au Walhall, pour en défendre les murs, de fidèles et dévoués champions, jusqu'au jour suprême de la ruine.

« La dernière scène de *la Walkyrie* symbolise la séparation finale de la croyance d'avec l'Esprit de Vérité qui, jusqu'alors, en avait été le support vital. Brünnhilde était l'ouvrière de la volonté de Wotan ; c'est elle qui, dans son intérêt, secondée par ses sœurs, avait rempli le Walhall des âmes d'héroïques guerriers. En d'autres termes, l'empire de la foi sur l'humanité devait son maintien et son extension à l'ardeur, au dévouement, à la sincérité qui l'animaient profondément. Tout est changé désormais. Cette foi qui, jadis, avait enfanté et nourri les plus nobles aspirations de l'homme, égarée maintenant dans un dédale de formes extérieures et puérides, a perdu de vue la Vérité, qui se trouve ainsi contrainte à la rébellion. Ce divorce de la Vérité d'avec la fausseté, de l'ardeur sincère d'avec le formalisme, devient complet quand Wotan, solennellement, renie Brünnhilde et la condamne

à dormir d'un sommeil ininterrompu, tant qu'un héros ne l'aura pas réveillée, elle, la Walkyrie, « plus libre qu'il ne l'est lui, le dieu ». A l'appel de Wotan lui-même, Løge environne son sommeil d'une farouche barrière de flammes que celui-là seul franchira qui ne connaît pas la crainte. Car la vérité, certes, n'est pas aisée à découvrir ; celui-là seul est digne d'elle qui peut traverser le feu dévorant de la fausseté sans qu'une flamme l'effleure, et pour qui l'obstacle n'est jamais qu'un stimulant à de nouveaux efforts.

« La phase où nous amène ce dénouement de *la Walkyrie* peut s'exposer brièvement comme suit :

« 1° La Croyance a divorcé pour jamais d'avec la Vérité ; le transitoire l'emporte pour un temps, du moins en apparence, sur le permanent.

« 2° L'âme humaine, encore incapable de triompher des puissances de superstition et d'ignorance, est temporairement accablée par elles.

« 3° L'Esprit de la Vérité divine reste caché ; endormie dans la flamboyante enceinte, l'âme ne pourra le voir que le jour où par sa propre force de vie, elle aura brisé les chaînes qui la retiennent et sera capable de le réveiller. »

IV

ANALYSE MUSICALE ¹

La question du leitmotiv. — Depuis longtemps on a raillé la manie de la « chasse aux leitmotive ». Dans le pamphlet *Müller und Schulze im Ring der Nibelungen*, sous une vignette qui représente les notes du « Motif de la Forge » munies de maillets qu'elles brandissent « pour qu'on se l'enfonce bien dans la tête », on lit :

Ceci est un leitmotiv.

Inscrivez-le au plus profond de votre mémoire.

Pour que, quand il apparaîtra

(dans la partie de chant

ou dans l'orchestre, peu importe)

vous le reconnaissiez aussitôt.

Car c'est là le fin du fin

pour l'amateur de musique

passé maître en l'art de découvrir

où se cachent les leitmotive.

Qu'ils soient majeurs ou mineurs,

il en trouve toujours la trace :

il connaît même ceux qui sont inconnus.

Il sait leur parenté

et ainsi le plaisir qu'il prend

à l'audition de l'œuvre

(si l'on en croit sa mine)

se hausse à l'infini.

Le concept du leitmotiv a souvent aveuglé la

1. Les citations musicales de cet ouvrage sont empruntées à la partition (chant et piano) de *La Walkyrie* éditée par la maison Schott (En vente chez Max Eschig, 48, rue de Rome et 1, rue de Madrid, Paris).

critique à l'égard de la musique wagnérienne. Dès 1852, dans la *Revue et Gazette musicale de Paris*, Fétis écrivait : « Les efforts de Wagner tendent à transformer l'art par un système, non par l'inspiration. Et pourquoi cela ? Parce que l'inspiration lui manque, parce qu'il n'a pas d'idées, parce qu'il a conscience de son infirmité à cet égard et parce qu'il cherche à la déguiser... Je suppose que l'on se représente la monotonie, le pédantisme affadissant et l'ennui qui doivent être les conséquences d'un tel moyen (le leitmotiv) converti en système. Employé dans une occasion exceptionnelle il peut être admis ; mal appliqué aux personnages mis en action, il anéantit nécessairement l'inspiration spontanée et convertit le travail de l'artiste en une succession non interrompue d'opérations combinées. Un ouvrage conçu de cette manière pourrait être conçu comme une œuvre d'intelligence, mais ne pourra jamais traduire l'impression d'une production d'art, dans le sens vrai de ce mot. »

Qu'il s'agisse de tout autre chose que « d'un système », Wagner l'a dit et redit. Il a très longuement expliqué dans sa *Communication à mes amis* comment l'idée d'employer des « motifs » naquit en lui, en composant *le Vaisseau Fantôme*, non pas de considérations théoriques, mais d'une « expérience musicale ».

Il commença par hasard son esquisse par celle de la ballade de Senta qui résume toute la pièce. En la mettant en musique, il créait du même coup le résumé musical de l'œuvre, et c'est en elle qu'il trouva tout naturellement les éléments de ses thèmes. Son instinct créateur le poussait logiquement à exprimer par un même motif musical une

même émotion poétique, chaque fois que celle-ci se présentait au cours de l'action.

A partir de *Lohengrin* les leitmotive sont appliqués avec logique ; et sans doute, dans les drames lyriques suivants — on le verra à l'occasion, dans *la Walkyrie* — cette application devient-elle parfois plus intellectuelle que sensible. Mais ce n'est que par exception. On sait du reste que l'emploi de leitmotive apparaît dans la musique plusieurs siècles avant Wagner¹. Et l'usage qu'en fait celui-ci est loin de présenter cette difficulté d'interprétation qu'on s'est si souvent plu à lui reprocher.

On en peut, dès à présent, donner quelques exemples :

Dans l'*Or du Rhin* (comme l'a fait remarquer Alfred Ernst, le caractère imitatif du prélude et l'aspect du décor initial ne laissent aucun doute sur le sens de la célèbre *Ur-melodie* (ou mélodie primitive) : c'est le thème de l'*Or*² qui s'ébauche et s'accroît à mesure que le métal flamboie ; au moment où le fleuve se remplit de lumière, il éclate dans sa majesté resplendissante ; nul auditeur ne peut se méprendre sur la signification de cette orgueilleuse fanfare.

Lorsque, dans l'*Or du Rhin*, Wotan relève l'épée oubliée par les géants et la brandit d'un geste solennel, une trompette fait entendre un motif, à la fois grandiose et simple, dont le sens est désormais fixé. Plus tard, quand cette sonnerie réapparaît au premier acte de *la Walkyrie*, en réponse à l'appel désespéré de Siegmund, nul ne s'y

1. Voir *Le Problème du Leitmotiv*, par E. Haraszi (*Revue musicale*, 1^{er} août 1923).

2. Voir ce thème, page 130 et 171, exemple 52.

trompe une seconde, et l'idée du glaive de victoire, qui lui est intimement associée, se présente aussitôt à l'esprit¹. De même le motif d'amour de Siegmund et de Sieglinde apparaît pour la première fois lorsque Siegmund lance à Sieglinde un long regard reconnaissant qui la remercie de sa compassion². De même encore le thème de Siegfried, au troisième acte³, surgit au moment précis où Brünnhilde adresse à Sieglinde ces paroles : « Tu portes dans ton sein le plus radieux des héros ».

L'analyse de la présente partition obligera à dénombrer des leitmotive, à leur donner des noms. Mais le lecteur se gardera de ne voir en eux que les rouages démontés d'une vaste mécanique. Ils sont des parcelles vivantes de musique vivante.

Un des dangers du livre, parfois utile, de Lavignac : *Le voyage artistique à Bayreuth* (Delagrave) est de tendre à faire croire que chaque œuvre de Wagner peut se résoudre en une suite de leitmotive. Des tableaux synoptiques très précis indiquent l'apparition et la réapparition de chacun d'eux et, à les considérer, on risque de prendre la musique de Wagner pour une vaste marquetterie. Isolés pour la commodité de l'exposé, ces motifs ne doivent jamais, en fait, être considérés que comme des remous sonores plus visibles que les autres dans la plénitude du courant.

ACTE I

Prélude. — Comme le prélude de *l'Or du Rhin*, le prélude du premier acte de *la Walkyrie* est

1. Voir ce thème, page 107, exemple 13.

2. Page 100, exemple 5.

3. Page 149, exemple 86.

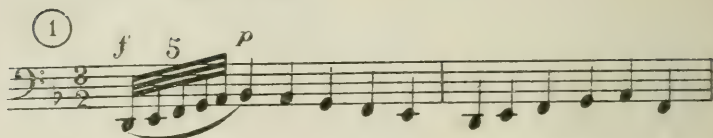
une sorte de petit poème symphonique qui vise à créer, comme on dit, une atmosphère.

Il ne s'agit pas, comme dans le grand opéra usuel, d'une « ouverture » à succès, où soient enchainés les morceaux les plus brillants de la partition. Il ne s'agit pas non plus, comme dans les premières œuvres de Wagner, de résumer, par un choix de motifs typiques, toute l'action qui va se dérouler. Mais le compositeur veut créer une impression musicale qui, avant le rideau levé, place l'auditeur dans l'état d'âme le plus approprié aux scènes qui vont suivre.

En ce sens, on a pu dire avec raison que les trois préludes de *la Walkyrie*, consacrés à la peinture des événements et des situations qui précèdent immédiatement le lever du rideau ou coïncident avec ce moment, pouvaient être pris comme types du prélude wagnérien.

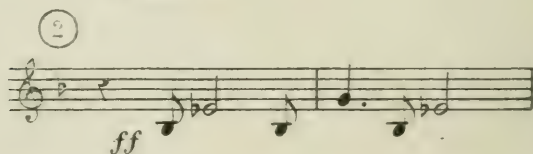
Tandis que le prélude de *l'Or du Rhin* décrivait le cours ondoyant et mystérieux du fleuve où repose le trésor, le prélude du premier acte de *la Walkyrie* décrit la tempête qui accompagne la fuite de Siegmund désarmé et poursuivi. Wagner a fait remarquer lui-même dans son opuscule *De l'application de la musique au drame* qu'il avait cherché avant tout à être simple. Son « orage » ne vise pas au grandiose, à l'extraordinaire. Il dédaigne le pittoresque trop accusé que présentait la tempête du *Vaisseau-Fantôme*. Il a voulu être vrai, et, comme il dit, « être clair, d'une simplicité raisonnée ».

Un dessin persistant (qui rappelle, si l'on veut, le *Roi des Aulnes* de Schubert) :

Pluie et vent

est donné par les violoncelles et les contrebasses, mêlés au trémolo rapide des violons et des altos. De brusques *fortes* qui simulent la rafale sont suivis de *pianos* subits où semble s'égoutter la pluie. La tonalité de *ré mineur* persiste longtemps. Tout ce furieux grondement des cordes simule la fuite d'un homme sous l'orage déchaîné.

Après des appels de cors et de bois, un motif — qui déjà a paru à la fin de *l'Or du Rhin* — marque le point culminant : c'est le motif du dieu **Tonnerre** qui résonne aux basses-tubas : rude appel d'allure militaire (quarte et sixte ascendantes).

Tonnerre

De nombreux motifs wagnériens sont construits sur les intervalles de l'accord parfait, notamment les motifs évocateurs de force primitive. Celui-ci ne réapparaîtra plus, d'ailleurs, dans la suite de l'œuvre.

Les trompettes et les trombones reprennent le motif, puis une longue montée chromatique, rugissante comme la tempête, aboutit à un coup de tonnerre, aux timbales. Soudain, une note unique, lugubre, un *la* grave à la contrebasse-tuba, soutenue par les timbales, annonce la foudre. Les ins-

L'entrée de Sieglinde. — Sieglinde n'a pas de motif proprement dit : mais ses paroles de compassion sont fréquemment commentées, au quatuor des cordes, par un motif simple et mélancolique auquel on donne d'habitude, pour cette raison, le nom de motif de la **Compassion**.

En vertu du symbolisme psychologique déjà noté, il est combiné — du moins lors de ses premières apparitions — avec le motif de la *Fatigue*, de telle façon que, précédé par lui d'une mesure, il semble s'en dégager comme de la vue des malheurs d'autrui la Compassion se dégage.

Compassion

(4)

A musical score for a string quartet, labeled with a circled '4'. It consists of two staves, treble and bass clef. The music is in a minor key with one sharp (F#). The first staff has a treble clef and the second a bass clef. The score shows a melodic line in the upper voice and a more rhythmic, accompanimental line in the lower voice. A dynamic marking 'p' (piano) is present in the lower staff. The music is divided into measures by vertical bar lines.

Fatigue

Un autre thème au violoncelle solo apparaît bientôt, soutenu presque aussitôt par quatre autres parties de violoncelles. Ce quintette admirable des violoncelles a souvent fait penser à une disposition analogue des mêmes instruments au début de l'ouverture de *Guillaume Tell*.

Amour

(5) LA FUITE

A musical score for a string quartet, labeled with a circled '5' and the title 'LA FUITE'. It consists of a single staff with a treble clef. The music is in a minor key with one sharp (F#). The score shows a melodic line with a dynamic marking 'p' (piano). The music is divided into measures by vertical bar lines.

Sur ce thème, du reste, les commentateurs ne sont pas tous d'accord. Les uns l'appellent le thème de l'**Amour**. Les autres, plus subtils, le considèrent comme un amalgame de deux thèmes : les trois premières mesures seraient le rappel d'un thème déjà rencontré dans *l'Or du Rhin* où il dépeint la **Fuite** de Freia devant les géants; les mesures restantes seraient le thème de l'*Amour* proprement dit. Wagner aurait voulu signifier par là que c'est la fuite qui a amené Siegmund sous le toit de Sieglinde et qui est donc la cause de l'amour.

Il est certain que la formule des trois premières mesures sera, dans la suite, fréquemment associée à l'idée de fuite. Quoi qu'il en soit de cette interprétation à laquelle Wagner n'a peut-être jamais pensé, il suffit que cette phrase de sept mesures soit mélodique et bien sonnante : ce qu'elle est en effet.

Il est même assez curieux de constater que des auditeurs non familiers avec Wagner, qui entendent *la Walkyrie* pour la première fois, lui reprochent fréquemment de « n'être pas mélodique » alors qu'en réalité y abondent des mélodies qui, pour n'être pas toujours d'une qualité raffinée, ont du moins de l'agrément.

La raison de cette surdité réside sans doute dans le fait que les mélodies sont presque toujours confiées à l'orchestre et non aux voix. Or, l'auditeur moyen écoute le chant, mais il se désintéresse de la partie orchestrale. Avec l'opéra traditionnel, cette attitude est sans inconvénient. Avec Wagner, elle empêche de comprendre quoi que ce soit à cette musique où l'orchestre est le véritable et le principal chanteur.

Siegmond et Sieglinde. — Après deux pages d'un intérêt médiocre où Siegmund raconte brièvement comment il a fui « la meute sauvage au feu des éclairs » sur un accompagnement d'orchestre vaguement guerrier, une page musicale émouvante dépeint Siegmund buvant l'hydromel que lui offre Sieglinde.

C'est alors que l'on voit bien le rôle d'*acteur* que joue l'orchestre dans le drame wagnérien. A l'aide de trois motifs déjà connus : *Compassion*, *Amour*, *Fatigue*, il exprime, pendant que les voix se taisent, tout ce qui se passe dans l'âme des personnages. Le rôle de la scène muette, ou seul l'orchestre élève la voix, est décisif dans l'art wagnérien. Ces scènes muettes sont l'expression concentrée d'un moment du drame où l'absence des mots aide à la profondeur du sentiment. Elles en sont aussi l'expression plastique : c'est là qu'est la véritable « chorégraphie wagnérienne » : dans un geste, un simple geste dont l'intensité et la puissance d'expression subjuguent.

On s'en rend compte dans la nouvelle scène muette qui suit immédiatement le cri de Sieglinde demandant à Siegmund de ne point partir. Ici, il n'y a même pas un geste, il y a un regard, un regard persistant de Siegmund sur Sieglinde, qui à son tour relève lentement les yeux et le regarde longtemps en silence avec l'expression de l'émotion la plus profonde.

Saint-Saëns, aux représentations de 1876, en avait été frappé. « La première scène, écrit-il dans *Harmonie et Mélodie*, est pleine de réticences, de silences, de jeux muets. Quand les personnages se taisent, l'orchestre parle et quel langage ! Wagner, l'homme du bruit, le dompteur

Hunding

(8)

The musical score for Hunding, measures 8-11, is presented in two systems. Each system consists of two staves. The first system is marked *ff* and the second *f*. The music is in bass clef with a key signature of two flats. The right hand part features a triplet of eighth notes, while the left hand part has a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes.

Ce motif, qui domine toute la deuxième scène, appartient à la catégorie des motifs rythmiques brutaux et impérieux où Wagner excelle.

Exposé en *fortissimo*, il se prête, au moment où Sieglinde suspend les armes de Hunding aux branches du frêne, à un habile développement que suivent aussitôt les motifs de la *Compassion* et de l'*Amour* : nouvelle scène muette où l'orchestre résume le conflit intérieur des trois personnages.

Le dialogue qui s'engage alors entre Hunding et Siegmund est ponctué, selon les besoins du texte, par des rappels de motifs antérieurs.

Ici la conception musicale est franchement intellectuelle et révèle un travail assez mécanique. Au moment où Hunding est frappé de la ressemblance de Siegmund et Sieglinde résonne le motif de l'**Epieu** de Wotan (tiré de l'*Or du Rhin*) :

L'épieu

(9)



Puis, après une réapparition insistante du motif d'*Hunding* auquel s'oppose celui de la *Race des Wälungs* suivi immédiatement de la *Compassion* et de l'*Amour*, Siegmund commence son récit.

Le récit de Siegmund. — Ce récit est long et d'un intérêt musical languissant. C'est, remarque Saint-Saëns, le défaut de tous les récits de l'œuvre. « Le poème ailé a ce plomb dans l'aile. »

Il est illustré par une musique qui est loin de couler de source. Quelques passages mêmes en sont assez faibles, comme cette manière d'air de chasse qui rappelle (de très loin) le motif d'*Hunding* et qui par trois fois revient dans le début du récit.

Après les mots « Mon père avait disparu » résonne en *lento* et *pianissimo* le motif du **Walhalla** tiré de *l'Or du Rhin*.

Walhalla

(10)



Dans la description du combat apparaît le rythme de la **Forge** qui symbolise la besogne souterraine des Nibelungs, motif impérieusement rythmique qui parcourt toute la *Tétralogie* et suggère le travail incessant des esclaves d'Alberich.

La forge

(11)

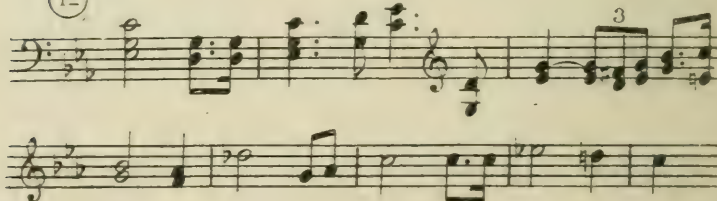


La partie vocale qui oscille, sans choisir, entre le récitatif et la phrase mélodique, est gâtée par de fréquentes cadences plates qui viennent rappeler à l'auditeur que le style de *la Walkyrie* date bien des environs de 1850. Tous les tics du récitatif de *Tamhüuser* et de *Lohengrin* se retrouvent dans ce monologue.

Par bonheur, sa péroraison est illustrée par une phrase mélodique, dite motif de l'**Héroïsme des Wälsungs**, dont les deux membres sont exposés tour à tour par les cors et par les bois. Ce thème rachète, et au delà, les quelques incertitudes précédentes.

Héroïsme de Wälsungs

(12)



La réplique d'Hunding est naturellement dominée par son motif développé. Contraste un peu facile, mais toujours saisissant, — elle est suivie d'une nouvelle scène muette, toute de douceur, où la musique commente l'indécision de Sieglinde à qui son époux commande de sortir : le motif de la *Compassion* développé, la seconde moitié de l'*Héroïsme des Wälsungs*, le motif de l'*Amour* en

C'est cette force qui fait passer, sans trop de déchet, l'espèce de cantilène que chante Siegmund pendant que s'éteint peu à peu le foyer ; on y retrouve les formules simples et quasi enfantines de la première manière wagnérienne, ces formules de thèmes pseudo-classiques amollis par un vague sentiment :


(16)



m'inondant de lumière Ont fait éclo-re le jour

et

(17)

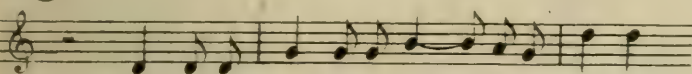


O cé-les-tes é-toi-les

La formule mélodique qui accompagne *O célestes étoiles* se retrouvera exactement semblable, et dans la même tonalité de *sol*, au 3^e acte, dans le dialogue de Wotan et de Brünnhilde p. 300 de la partition française).

Ces rappels, sans doute involontaires, abondent chez Wagner. Ils prouvent que l'invention du musicien était attachée à un certain nombre de types mélodiques dont il lui était difficile de se dépren-dre. On pouvait noter déjà quelques mesu-res plus haut une phrase

(18)



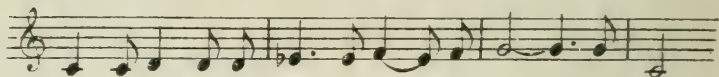
Est-ce un ray-on de tes yeux — chère femme

qui n'a ici qu'une valeur passagère et fortuite, mais qui présente cependant le prototype du motif de Siegfried dont le rôle à partir de la fin du 2^e acte deviendra considérable.

Des commentateurs ont remarqué encore que la phrase de Siegmund : *Mon père m'avait promis un glaive*, et qui précède immédiatement l'appel à Wälse (Ex. 15), est chantée sur la même mélodie, et dans le même ton, que les derniers mots du salut de Wotan au Walhalla à la fin de *l'Or du Rhin*.

L'invocation pathétique de Siegmund se termine sur une courte phrase, dont la péroraison caractérise la phrase wagnérienne de cette époque.

(19)



Mais au fond de mon cœur la flamme couve en cor

Pendant tout ce monologue, le thème de l'*Épée*, sans cesse repris, a été clamé tour à tour par le hautbois, la trompette et le cor. Il s'affaiblit à mesure que le foyer achève de s'éteindre.

La poésie réelle de cette scène a été fort bien sentie et commentée par Alfred Ernst dans son livre *Richard Wagner et le drame contemporain*.

« Mieux que personne, Wagner a su tirer la poésie de la réalité et nous la communiquer par le théâtre. Le monologue de Siegmund produit un effet d'émotion vraiment extraordinaire. Il n'est pas de spectateur qui ne soit remué de la tristesse de Siegmund, de ses alternatives de colère et d'abattement, de ses retours de ten-

dresse, et, pareillement, du côté extérieur de la scène : l'ombre qui s'épaissit, les subits jaillissements du foyer qui s'écroule, la poignée du glaive qui étincelle au tronc de l'arbre... C'est que nous retrouvons là une impression que tous nous avons connue : celle du rêve mélancolique dans une chambre sans lumière, à peine éclairée par la rougeur d'un feu qui décroît. Un reflet fugitif, égaré sur quelque objet brillant fait surgir devant nous les vives images qu'avaient ébauchées nos souvenirs. A mesure que la flamme baisse au fond de l'âtre, l'attendrissement du passé nous gagne davantage, une tristesse immense nous prend... Ce feu qui meurt nous paraît un symbole, et c'est comme une vague résignation qui pénètre notre âme, une grande envie de nous endormir au sein de la nuit grave, en la paix et l'obscurité des choses... Voilà ce que Wagner, poète divinateur et réaliste fidèle, a su mettre dans la scène de Siegmund seul, et ce qui donne une telle marque de vérité à la songerie du héros, aux promesses qu'il se rappelle à lui-même, à l'obsession orchestrale de l'épée, enfin à la touchante comparaison entre l'amour de Sieglinde et la mourante clarté du feu. »

Le récit de Sieglinde. — Sieglinde entre. Son récit plus bref que celui de Siegmund est musicalement soutenu avec plus de fermeté. C'est le motif du *Walhalla* qui forme presque uniquement ce soutien, en *pianissimo*. Il est d'ailleurs parfaitement à sa place, puisque Sieglinde, sans le nommer, décrit Wotan.

Il alterne ensuite avec le motif de l'*Epée* quand Sieglinde raconte comment Wotan enfonça le

glaive dans le frêne. Les tonalités de *mi* majeur et d'*ut* majeur alternent aussi, jusqu'à l'explosion en *sol* majeur du thème de l'*Épée* au moment où Sieglinde appelle ardemment celui qui doit arracher le glaive.

Ici apparaît une éclatante fanfare

(20)

Ah! s'il vient _____ quelque jour.

au milieu des traits de violon où revient obstinément ce dessin :

(21)

On pense à Weber, sous cette réserve que l'impression générale est ici plus tourmentée, surtout dès le moment où Siegmund, enlaçant Sieglinde, proclame, avec la même fanfare et les mêmes traits de violon de plus en plus pressés, qu'il a trouvé enfin l'objet de tous ses vœux.

La romance du Printemps. — Cet élan sentimental aboutit à la scène d'amour prévue. Mais le duo que n'eût point manqué d'écrire un compositeur de « grand opéra » est esquivé.

Après de longs arpèges de harpe modulants qui décrivent le printemps à peu près à la façon de Sinding dans son *Murmure printanier* et qui expliquent, si l'on veut, pourquoi la porte s'ouvre d'elle-même sous cette poussée mélodique, le duo traditionnel est remplacé par une romance qui ne l'est pas moins.

(22)



Plus d'hiver dé-jà le prin - temps comen - ce

On a beaucoup médité de cette mélodie « pour ténor de salon » comme écrit Romain Rolland dans *Jean-Christophe*. Elle est douceâtre et molle ; on la croirait extraite des *Romances sans paroles* de Mendelssohn. (Il y a d'ailleurs des affinités mélodiques certaines entre Wagner et Mendelssohn : que l'on compare le 1^{er} thème de l'ouverture de *la Belle Mélusine* et le prélude de *l'Or du Rhin*, ou le motif d'introduction de la *Symphonie écossaise* avec le thème de l'annonce de la mort au second acte de *la Walkyrie* ou le thème de la *Grâce* dans *Parsifal* et la *Reformation symphonie* ; et que l'on se rappelle le sentiment de Wagner à l'endroit de *la Grotte de Fingal*). Plus que mendelssohnienne encore, cette romance est allemande, mais allemande à la façon décolorée de Brahms ou de Marschner. Sinon à l'époque où elle fut écrite, du moins à celle où elle fut jouée à Bayreuth, elle devait apparaître déjà comme une parodie de Wagner lui-même en sa première manière ; elle vaut en qualité la « romance de l'Etoile » de *Tannhäuser* ou le Duo

de Daland et du Hollandais au 4^{er} acte du *Vaisseau-Fantôme*.

Il convient d'ajouter que sa faiblesse-mollesse du contour, simplesse de l'accompagnement en clapotis (9, 8), prévisibilité des cadences et des modulations — ne se révèle pleinement qu'à l'analyse.

Il ne faudrait pas grand'chose, disait Gluck, pour faire de l'air *J'ai perdu mon Eurydice* un air pour marionnettes. Il ne faut pas beaucoup plus pour transformer le thème final de l'ouverture du *Freyschütz* (thème d'Agathe) en polka foraine. Inversement il suffit d'un ténor vaillant pour sauver la romance s'il comprend que la musique doit ici céder le pas à l'élément lyrique. Ce qu'il doit faire ressortir, ce n'est pas la mélodie, mais la poésie de la nature vraiment romantique ici répandue ; elle fait pendant à celle du *Freyschütz* dont elle est, en vérité, issue.

En outre, la romance proprement dite est assez courte : 28 mesures. Des leitmotive réapparaissent aussitôt et donnent lieu, sous la partie vocale qui reste asservie à la romance, à un développement symphonique plus intéressant : sur de rapides batteries des altos et de brillantes trainées de harpe, le motif de l'*Amour*, parlant de la flûte et gagnant les hautbois, en forme le noyau, encore qu'il soit gâté par une modulation à effet (en *ré* ♯) et par un double rappel à l'orchestre du début de la romance.

Réplique de Sieglinde. — A partir de la réplique de Sieglinde règne une variété de meilleur aloi.

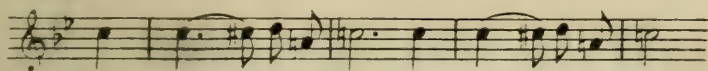
Avec elle commence le finale de l'acte qui est

comme un immense crescendo dramatique, à l'effet duquel l'auditeur le plus plein de prévention ne peut résister. C'est là qu'on voit se manifester la véritable puissance wagnérienne, qui, avec des moyens un peu gros dont la qualité n'est pas toujours éprouvée, crée de la vie et entraîne derrière soi.

La réplique de Sieglinde offre quelques exemples intéressants d'enharmonie, cette enharmonie dont Wagner a tant usé et qui suscite dans le discours musical des rebondissements d'une incomparable souplesse : ainsi aux mots : « *Le passé semblait disparaître* », le *ré* \flat égalant un *ut* \natural permet une échappée en *mi* majeur. Inversement quelques mesures plus loin (aux mots « *rayonna de l'éclat du soleil* »), l'*ut* \natural reprend sa valeur de *ré* \flat .

Mélo-diquement le thème de l'*Amour* conserve la primauté. Il passe à la partie vocale :

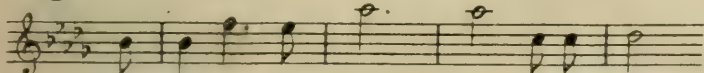
(23)



En fin — jet'ai vu, mon cœur, libre et fier

Mais, comme tout à l'heure, la péroraison est gâtée par une emphase théâtrale (aggravée du rappel de la romance à l'orchestre)

(24)



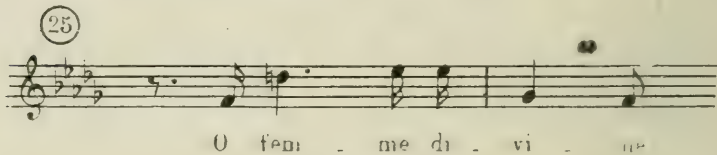
Je t'ai vu pa-raître à mes yeux

pour illustrer le geste de Sieglinde qui « se pend au cou de Siegmund et le regarde avec ravissement ».

Dialogue de Siegmund et de Sieglinde. — Ici encore le vieil opéra aurait écrit un duo passionné qu'appelait à grands cris le texte :

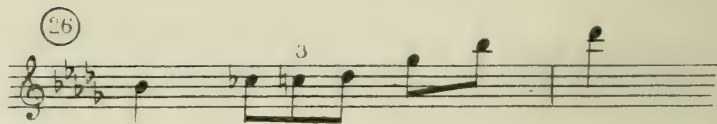
« *O viens plus près, plus près encore.* »

Wagner l'évite, et le remplace par des répliques pressées qui se répondent sur un même appel mélodique à larges intervalles.



L'orchestre donne en même temps un motif nouveau, tiré de *l'Or du Rhin*, celui de **Freia**, déesse de l'amour et de la jeunesse,

Freia



auquel se rattache aisément le motif de l'*Amour* proprement dit qui reprend son importance. En même temps réapparaît le motif du *Walhallu* qui fournit deux assez longs développements symphoniques quand Sieglinde par deux fois constate la ressemblance de Siegmund avec elle-même.

L'épée. — Le rythme ne cesse de s'animer, et bientôt apparaît le point culminant de cette fin d'acte menée avec maîtrise.

Le rappel des thèmes précédents est exécuté avec un naturel si parfait que l'on n'a, en aucun moment, l'impression d'une mosaïque ; c'est une coulée sonore d'un seul jet. Et pourtant voici se succéder, bout à bout, le début du motif de *l'Héroïsme des Wälsungs*, le motif de *l'Épée*, la fin du motif du **Pacte** de Wotan (tiré de *l'Or du Rhin*)

Le Pacte



Dans le développement qui suit, cet appel domine un chromatisme ascendant auquel correspond dans la sonorité un *crescendo*. Le paroxysme est atteint au moment où Siegmund arrache l'Épée dont le motif éclate seul avec une brusque modulation d'*ut* en *mi* majeur.

Ici l'orchestre tonne avec cette violence qui valait à Wagner, de la part de ses ennemis, le nom de bourreau des cuivres : trois trompettes clament, comme dit Ernst, « la formidable fanfare du glaive ». La trompette basse la reprend, puis les trombones, sous le *staccato* redoublé des instruments à vent, cependant que harpes et cordes vibrent de toutes leurs forces déchainées.

Mais très habilement Wagner, au lieu de terminer sur ce coup de fanfare, ménage de nouveaux contrastes.

Un *pianissimo* subit ramène le début de l'*Héroïsme des Wälsungs* en la mineur, puis en si majeur la fanfare Ex. 20 entendue plus haut dans le récit de Sieglinde, le début de la *Romance du printemps*, le thème de l'*Épée* très étouffé et le motif de l'*Amour*.

La mélodie vocale par contre n'offre rien que de conventionnel. Elle présente une formule, dont Wagner usera encore volontiers dans *Siegfried*.

(30)

Je romps ta chaîne et t'en . ga . ge mon cœur

La Fuite. — La péroraison de l'acte forme un postlude en quelque sorte autonome, dont la

vivacité haletante fait violemment contraste avec le *pianissimo* précédent.

Jusqu'au bout, Wagner utilise ses dons peu communs d'homme de théâtre en musique. Parfois l'on est tenté de penser à Sardou, mais aussi par delà l'habileté scénique, quel profond sentiment dans ces dernières pages où sont développés symphoniquement, en *furioso*, d'abord le motif de l'Amour, puis le motif de la **Fuite**.

La Fuite



L'analyse est traîtresse. Elle rend compte, froidement, de la construction et des détails ; elle ne rend pas compte de l'impression d'ensemble qui seule importe. A l'audition tout le premier acte forme un bloc solide et ferme, où l'on ne distingue guère de fissure. La troisième scène ne manque jamais son effet. Écoutons encore Saint-Saëns au temps lointain de son enthousiasme de wagnérien juvénile :

« Rien n'empêchait l'auteur de faire un air et un duo à la manière accoutumée ; mais aucun air, aucun duo ne peuvent avoir, au point de vue du théâtre, la valeur de ce monologue et de cette scène dialoguée. Les fleurs mélodiques les plus parfumées naissent à chaque pas et l'orchestre, comme une mer infinie, berce les deux amants sur ses flots magiques. Voilà bien le théâtre de l'avenir ; ni l'opéra, ni le drame non lyrique ne verseront jamais dans l'âme une émotion pareille. L'auteur n'eût-il complètement réussi que

dans cette scène, c'en est assez pour prouver que son idée n'est pas un rêve irréalisable : la cause est entendue. Mille critiques, écrivant mille lignes chacun pendant dix ans, ébranleraient le chef d'œuvre à peu près comme le souffle d'un enfant renverserait les Pyramides d'Égypte. »

Saint-Saëns ajoute : « L'exécution de cette scène immortelle n'est malheureusement pas à la hauteur de l'œuvre. Hélas ! » Or, il écrivait cela après les représentations de Bayreuth de 1876. C'est la tare de tous les drames wagnériens. Jamais leur réalisation n'atteindra à leur conception, car celle-ci est proprement surhumaine ; c'est sa véritable grandeur, alors que la réalisation est humblement humaine. Il n'est pas d'œuvre de Wagner qui à la scène ne déçoive par quelque endroit. La seule représentation des œuvres de Wagner qui ne trompe point est celle que l'on se donne à soi-même, au piano.

ACTE II

Le second acte est loin d'offrir, dans son ensemble, le même intérêt. Les longs récits y abondent, récits qui ont pour objet de résumer au spectateur les événements principaux de l'*Or du Rhin*.

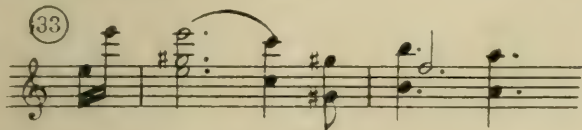
Aussi ne se fait-on pas faute d'y pratiquer de larges coupures. Mais les admirateurs forcés de Wagner qui découvrent son génie jusque dans ses faiblesses ne manquent pas de crier au scandale. Tel Louis de Fourcaud, dans sa série d'études posthumes *Richard Wagner. Les étapes de sa vie, de sa pensée et de son art*. (Hachette-1923) : « Ces rappels de faits, dont la Tétralogie contient

plusieurs exemples, répondent visiblement, chez Wagner, à un besoin constant de souligner l'unité du drame et de fortifier la déduction des causes et des conséquences. Il est possible, aussi, que le maître ait voulu, par ces retours en arrière, rendre plus aisée, en vue de représentations détachées, la compréhension de chacune des pièces constituant son vaste ensemble. Ces scènes sont celles qu'on a pris le plus tristement, au théâtre, l'habitude d'obscurcir en les mutilant, bien que les indications utiles et nouvelles n'y fassent jamais défaut. »

Le Prélude. — C'est encore un prélude « d'impression » qui se rattache directement au postlude précédent. Petit poème symphonique, il utilise le motif saccadé de la *Fuite* renforcé (non sans cette rhétorique familière à Wagner) d'un appel d'octave

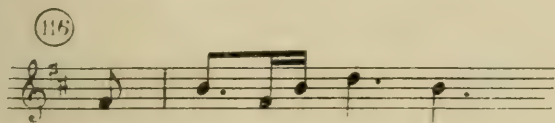


qu'on trouvait déjà dans un thème célèbre de *Tannhäuser* et qui réapparaîtra dans *Parsifal*, — ou allongé dans ses valeurs suivant les principes de la même rhétorique volontiers grandiloquente (mais nous sommes en plein romantisme)



annonçant ainsi un thème de *Paillasse*. La fin du

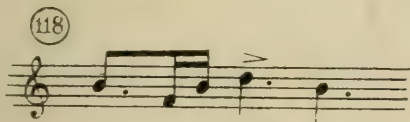
Il comprit, dès la première lecture, que ce motif de la *Chevauchée* était moins simple qu'il ne paraissait, et à sa question Wagner répondit aussitôt : « Deux mots, mais immédiatement :



pas trop vite, la *première note* bien accentuée, non pas la quatrième. Ainsi :



et non :



ce qu'on fait d'ordinaire. *Ne pas accélérer, presque solennel.* »

Scène I. — Les reproches de Fricka. — Lavi-
gnac remarque que le cri d'appel des Walkyries,
avec lequel Brünnhilde fait ici sa première entrée
présente cette particularité, peut-être unique dans
l'œuvre wagnérienne, d'une période de dix-huit
mesures formant un sens complet, se terminant
par une cadence, et répétée deux fois (presque
de suite) sans la moindre modification ni dans

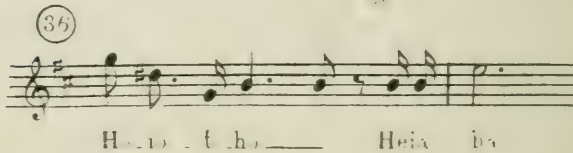
la mélodie, ni dans l'harmonie, ni dans l'orchestration.

Cette période présente les divers éléments qui serviront à former le développement de la *Chevauchée* proprement dite au début du 3^e acte :

l'appel orchestral :



l'appel vocal :



le hennissement :



La valeur descriptive de ces thèmes est bien wagnérienne. Elle se conçoit quand le thème a par lui-même comme c'est le cas une valeur musicale qui lui permet de fournir des développements.

Elle est beaucoup moins justifiée lorsque Wagner applique son goût descriptif à d'intimes détails. C'est ce qu'on remarque dès l'entrée de Fricka. Les claquements de son fouet et le galop

de ses béliers sont traduits par une formule rythmique insignifiante, mais obstinée,



qui accompagne déjà les mots de Brünnhilde : *Hop ! le fouet les cingle sans trêve* et qui passe indûment au premier plan de l'orchestre au moment où Fricka met pied à terre devant Wotan.



Le grotesque débat qui s'engage et que commente tant bien que mal la musique n'a qu'un intérêt : celui de nous montrer Wagner en son officine.

Là, il n'est point question d'inspiration ni même de développement musical. Il s'agit simplement pour le compositeur d'utiliser des leit-motive de telle façon qu'ils viennent illustrer les allusions que fait le texte à des événements antérieurs.

C'est la rançon de la méthode wagnérienne. Ici le compositeur est prisonnier de ses propres motifs. Si Wotan parle des géants, il faut que le motif des *Géants* apparaisse ; s'il parle de l'anneau, voici surgir le motif de l'*Anneau* ; s'il parle du pacte, voici le thème du *Pacte*. Tout cela sans

nécessité musicale aucune ; le bavardage de Wotan en est l'occasion ; la logique n'y a que faire.

Encore pourrait-on espérer que la partie vocale offrit quelques beautés. Mais elle prend la forme d'un récitatif qui se meut implacablement dans les limites de l'accord parfait ou de la septième diminuée avec des formules de cadence sans cesse répétées, mais non pas renouvelées

④0



Et je prétends punir le couple infâme

ou bien

④1



Souris à ces deux enfants

ou encore

④2



Et que les Dieux — pourtant ne peuvent accomplir

ou enfin des fragments mélodiques qui relèvent d'une esthétique facile

④3



Mais — je me plains des outrages d'au-trui

(47)

Sté - ri - le fu - reur Dieu — déchu

soutenus à l'orchestre par la *Malédiction* en dissonances.

(48)

Puis réapparaissent les motifs de l'*Amour*, de l'*Anneau*, du *Walhalla*, de la *Chevauchée*, du *Pacte*, ce dernier amenant (*piu animato*) un nouveau motif, la **Détresse des Dieux** :

Détresse des Dieux

(49)

LA COLÈRE

qui se combine lui-même dans sa terminaison avec la *Colère* de Wotan.

Toute la partie médiane de cette seconde scène (pages 123 à 129 de la partition) est soutenue par ce motif de la *Détresse* interrompu un instant au rappel du nom de Siegmund, par le motif de la *Fatigue*.

L'intérêt musical renaît à mesure que Wotan s'anime, évoquant la vengeance des Nibelungen et l'anéantissement des Dieux. Il semble que Wagner soit à l'aise dans l'expression de la haine pas-

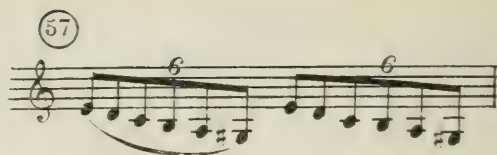
deux fugitifs, éclipse momentanément tous les autres. Largement développé par l'orchestre avant que Siegmund ne prenne la parole, il continue à soutenir le chant pendant presque toute la scène. Par moments le thème de l'*Amour* vient s'y mêler. Malgré des rappels de l'*Héroïsme des Wälsungs* et de l'*Épée*, ce n'est pas l'élément thématique qui domine ; c'est le développement proprement symphonique très soutenu jusqu'à l'annonce de l'approche d'Hunding.

(55)

Mon bras i-ci te ven-ge-ra

On notera le formalisme de la cadence rompue. Tout l'intérêt de la musique est réfugié dans l'orchestre où apparaissent des figures rythmiques figurant la poursuite

(56)



que renforcent, au moment où Sieglinde, hallucinée, croit voir Siegmund déchiré par les chiens, deux formules nouvelles :



et



musique d'impression (à la façon de la Gorge-aux-Loups du *Freyschütz*) qui a le grand mérite d'être discrètement et sobrement traitée. Quand Sieglinde s'évanouit, on entend, en cantilène cette fois et non plus en *staccato* furieux, le motif de la *Fuite* largement étiré et suivi du motif de l'*Amour*.

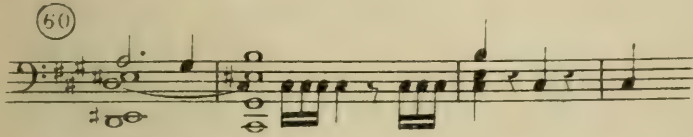
Scène 4. — L'annonce de la Mort. — Une scène muette d'une réelle grandeur marque l'entrée de Brünnhilde qui vient annoncer à Siegmund sa mort prochaine.

Par la seule vertu de la musique est dévoilé le sort que Wotan réserve au Wälsung. Ces quelques mesures montrent à quelle poésie peut atteindre

la musique avec des moyens simples, s'ils sont expressifs. Deux motifs y suffisent, mais ils sont d'un intérêt capital pour la suite du drame.

D'abord le **Destin**, aux tubas.

Le Destin



Sur ce motif, l'on peut dire, et l'on a dit, de bien belles choses.

Le premier accord qui sonne comme un accord consonant mineur représente en réalité le troisième renversement d'une neuvième dominante, qui n'apparaît complet que dans *le Crépuscule des Dieux*. Ici, il laisse de côté la septième de la fondamentale sous-entendue et crée ainsi une équisonance étrange.

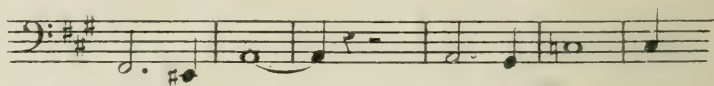
Il importe peu, au reste, à l'auditeur de connaître la constitution d'un accord qui sonne étrangement, pourvu que l'impression ressentie soit celle qu'a cherchée le compositeur.

On peut néanmoins retenir de cette pédantesque explication harmonique dont Gevaert est l'auteur que les équisonances produisent une impression psychique d'autant plus profonde qu'elles transportent notre sentiment dans un milieu tonal plus éloigné, surtout si, comme c'est ici le cas, la durée de l'accord équivoque est suffisante pour qu'il soit nettement perçu.

La forme interrogative de la mélodie elle-même vient ajouter à l'étrangeté. Elle a frappé maint compositeur et elle n'a pas peu contribué à mettre en vogue une formule mélodique d'interrogation

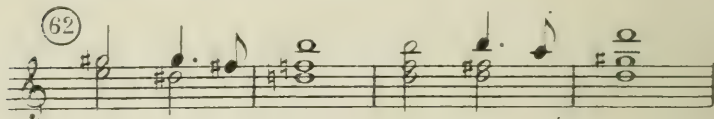
que l'on retrouve dans *la Walkyrie* même, quelques pages plus loin (p. 158 de la partition), sous la forme

(61)



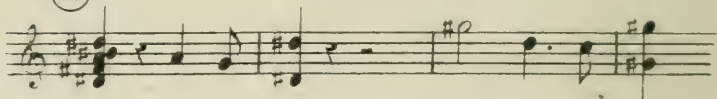
A la même époque on la trouvait chez Liszt, par exemple dans les *Préludes* :

(62)



et chez Franck (cf *Grande pièce symphonique*, n° 2 des Six pièces pour orgue) :

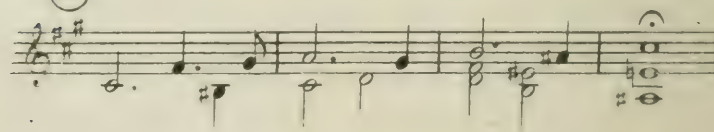
(63)



Cette même interrogation, un peu resserrée, forme le noyau du second motif capital de cette scène. Il est confié aux cuivres. On lui donne d'ordinaire le nom d'**Annonce de la Mort** :

Annonce de la mort

(64)



Dès lors ces deux motifs vont dominer le développement symphonique. Le motif du *Walthalla*

(aux cors et aux bassons) vient s'y joindre dans sa tonalité originale et douce de *ré* ♯ avec de très habiles dessins mélodiques tirés de la *Chevauchée*. L'Annonce de la Mort, très malléable, apparaît à la partie vocale sous une forme (majeure) un peu lourde :

(65)

Mais le Wal-hall est-il ouvert aux femmes?

Dans l'orchestre il prend une forme (mineure) définitive.

(66)

La partie vocale perd peu à peu son caractère de récitatif anguleux pour tendre à une mélodie ondoiyante et continue, bien qu'on y trouve encore des lieux communs de ce goût :

(67)

Elle doit rester sur terre

La décision de Siegmund : « Aux Dieux je n'irai pas » est commentée par le motif du *Destin* que punctue une figure rythmique obstinée, issue de la *Colère*, à laquelle le chromatisme vient donner mille formes dans le cours du développement.

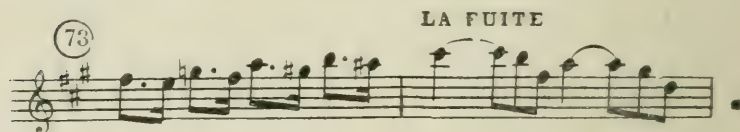
(68)

LA COLÈRE

This musical score is for the piece 'LA COLÈRE'. It consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. It contains three measures of music: a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. The lower staff is in bass clef with the same key signature and time signature. It contains three measures: a quarter note G2, a quarter note A2, and a quarter note B2. The piece then continues with a series of eighth notes in the lower staff, starting with G2, A2, B2, C3, D3, E3, F3, G3, A3, B3, C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5, A5, B5, C6, D6, E6, F6, G6, A6, B6, C7, D7, E7, F7, G7, A7, B7, C8, D8, E8, F8, G8, A8, B8, C9, D9, E9, F9, G9, A9, B9, C10, D10, E10, F10, G10, A10, B10, C11, D11, E11, F11, G11, A11, B11, C12, D12, E12, F12, G12, A12, B12, C13, D13, E13, F13, G13, A13, B13, C14, D14, E14, F14, G14, A14, B14, C15, D15, E15, F15, G15, A15, B15, C16, D16, E16, F16, G16, A16, B16, C17, D17, E17, F17, G17, A17, B17, C18, D18, E18, F18, G18, A18, B18, C19, D19, E19, F19, G19, A19, B19, C20, D20, E20, F20, G20, A20, B20, C21, D21, E21, F21, G21, A21, B21, C22, D22, E22, F22, G22, A22, B22, C23, D23, E23, F23, G23, A23, B23, C24, D24, E24, F24, G24, A24, B24, C25, D25, E25, F25, G25, A25, B25, C26, D26, E26, F26, G26, A26, B26, C27, D27, E27, F27, G27, A27, B27, C28, D28, E28, F28, G28, A28, B28, C29, D29, E29, F29, G29, A29, B29, C30, D30, E30, F30, G30, A30, B30, C31, D31, E31, F31, G31, A31, B31, C32, D32, E32, F32, G32, A32, B32, C33, D33, E33, F33, G33, A33, B33, C34, D34, E34, F34, G34, A34, B34, C35, D35, E35, F35, G35, A35, B35, C36, D36, E36, F36, G36, A36, B36, C37, D37, E37, F37, G37, A37, B37, C38, D38, E38, F38, G38, A38, B38, C39, D39, E39, F39, G39, A39, B39, C40, D40, E40, F40, G40, A40, B40, C41, D41, E41, F41, G41, A41, B41, C42, D42, E42, F42, G42, A42, B42, C43, D43, E43, F43, G43, A43, B43, C44, D44, E44, F44, G44, A44, B44, C45, D45, E45, F45, G45, A45, B45, C46, D46, E46, F46, G46, A46, B46, C47, D47, E47, F47, G47, A47, B47, C48, D48, E48, F48, G48, A48, B48, C49, D49, E49, F49, G49, A49, B49, C50, D50, E50, F50, G50, A50, B50, C51, D51, E51, F51, G51, A51, B51, C52, D52, E52, F52, G52, A52, B52, C53, D53, E53, F53, G53, A53, B53, C54, D54, E54, F54, G54, A54, B54, C55, D55, E55, F55, G55, A55, B55, C56, D56, E56, F56, G56, A56, B56, C57, D57, E57, F57, G57, A57, B57, C58, D58, E58, F58, G58, A58, B58, C59, D59, E59, F59, G59, A59, B59, C60, D60, E60, F60, G60, A60, B60, C61, D61, E61, F61, G61, A61, B61, C62, D62, E62, F62, G62, A62, B62, C63, D63, E63, F63, G63, A63, B63, C64, D64, E64, F64, G64, A64, B64, C65, D65, E65, F65, G65, A65, B65, C66, D66, E66, F66, G66, A66, B66, C67, D67, E67, F67, G67, A67, B67, C68, D68, E68, F68, G68, A68, B68, C69, D69, E69, F69, G69, A69, B69, C70, D70, E70, F70, G70, A70, B70, C71, D71, E71, F71, G71, A71, B71, C72, D72, E72, F72, G72, A72, B72, C73, D73, E73, F73, G73, A73, B73, C74, D74, E74, F74, G74, A74, B74, C75, D75, E75, F75, G75, A75, B75, C76, D76, E76, F76, G76, A76, B76, C77, D77, E77, F77, G77, A77, B77, C78, D78, E78, F78, G78, A78, B78, C79, D79, E79, F79, G79, A79, B79, C80, D80, E80, F80, G80, A80, B80, C81, D81, E81, F81, G81, A81, B81, C82, D82, E82, F82, G82, A82, B82, C83, D83, E83, F83, G83, A83, B83, C84, D84, E84, F84, G84, A84, B84, C85, D85, E85, F85, G85, A85, B85, C86, D86, E86, F86, G86, A86, B86, C87, D87, E87, F87, G87, A87, B87, C88, D88, E88, F88, G88, A88, B88, C89, D89, E89, F89, G89, A89, B89, C90, D90, E90, F90, G90, A90, B90, C91, D91, E91, F91, G91, A91, B91, C92, D92, E92, F92, G92, A92, B92, C93, D93, E93, F93, G93, A93, B93, C94, D94, E94, F94, G94, A94, B94, C95, D95, E95, F95, G95, A95, B95, C96, D96, E96, F96, G96, A96, B96, C97, D97, E97, F97, G97, A97, B97, C98, D98, E98, F98, G98, A98, B98, C99, D99, E99, F99, G99, A99, B99, C100, D100, E100, F100, G100, A100, B100, C101, D101, E101, F101, G101, A101, B101, C102, D102, E102, F102, G102, A102, B102, C103, D103, E103, F103, G103, A103, B103, C104, D104, E104, F104, G104, A104, B104, C105, D105, E105, F105, G105, A105, B105, C106, D106, E106, F106, G106, A106, B106, C107, D107, E107, F107, G107, A107, B107, C108, D108, E108, F108, G108, A108, B108, C109, D109, E109, F109, G109, A109, B109, C110, D110, E110, F110, G110, A110, B110, C111, D111, E111, F111, G111, A111, B111, C112, D112, E112, F112, G112, A112, B112, C113, D113, E113, F113, G113, A113, B113, C114, D114, E114, F114, G114, A114, B114, C115, D115, E115, F115, G115, A115, B115, C116, D116, E116, F116, G116, A116, B116, C117, D117, E117, F117, G117, A117, B117, C118, D118, E118, F118, G118, A118, B118, C119, D119, E119, F119, G119, A119, B119, C120, D120, E120, F120, G120, A120, B120, C121, D121, E121, F121, G121, A121, B121, C122, D122, E122, F122, G122, A122, B122, C123, D123, E123, F123, G123, A123, B123, C124, D124, E124, F124, G124, A124, B124, C125, D125, E125, F125, G125, A125, B125, C126, D126, E126, F126, G126, A126, B126, C127, D127, E127, F127, G127, A127, B127, C128, D128, E128, F128, G128, A128, B128, C129, D129, E129, F129, G129, A129, B129, C130, D130, E130, F130, G130, A130, B130, C131, D131, E131, F131, G131, A131, B131, C132, D132, E132, F132, G132, A132, B132, C133, D133, E133, F133, G133, A133, B133, C134, D134, E134, F134, G134, A134, B134, C135, D135, E135, F135, G135, A135, B135, C136, D136, E136, F136, G136, A136, B136, C137, D137, E137, F137, G137, A137, B137, C138, D138, E138, F138, G138, A138, B138, C139, D139, E139, F139, G139, A139, B139, C140, D140, E140, F140, G140, A140, B140, C141, D141, E141, F141, G141, A141, B141, C142, D142, E142, F142, G142, A142, B142, C143, D143, E143, F143, G143, A143, B143, C144, D144, E144, F144, G144, A144, B144, C145, D145, E145, F145, G145, A145, B145, C146, D146, E146, F146, G146, A146, B146, C147, D147, E147, F147, G147, A147, B147, C148, D148, E148, F148, G148, A148, B148, C149, D149, E149, F149, G149, A149, B149, C150, D150, E150, F150, G150, A150, B150, C151, D151, E151, F151, G151, A151, B151, C152, D152, E152, F152, G152, A152, B152, C153, D153, E153, F153, G153, A153, B153, C154, D154, E154, F154, G154, A154, B154, C155, D155, E155, F155, G155, A155, B155, C156, D156, E156, F156, G156, A156, B156, C157, D157, E157, F157, G157, A157, B157, C158, D158, E158, F158, G158, A158, B158, C159, D159, E159, F159, G159, A159, B159, C160, D160, E160, F160, G160, A160, B160, C161, D161, E161, F161, G161, A161, B161, C162, D162, E162, F162, G162, A162, B162, C163, D163, E163, F163, G163, A163, B163, C164, D164, E164, F164, G164, A164, B164, C165, D165, E165, F165, G165, A165, B165, C166, D166, E166, F166, G166, A166, B166, C167, D167, E167, F167, G167, A167, B167, C168, D168, E168, F168, G168, A168, B168, C169, D169, E169, F169, G169, A169, B169, C170, D170, E170, F170, G170, A170, B170, C171, D171, E171, F171, G171, A171, B171, C172, D172, E172, F172, G172, A172, B172, C173, D173, E173, F173, G173, A173, B173, C174, D174, E174, F174, G174, A174, B174, C175, D175, E175, F175, G175, A175, B175, C176, D176, E176, F176, G176, A176, B176, C177, D177, E177, F177, G177, A177, B177, C178, D178, E178, F178, G178, A178, B178, C179, D179, E179, F179, G179, A179, B179, C180, D180, E180, F180, G180, A180, B180, C181, D181, E181, F181, G181, A181, B181, C182, D182, E182, F182, G182, A182, B182, C183, D183, E183, F183, G183, A183, B183, C184, D184, E184, F184, G184, A184, B184, C185, D185, E185, F185, G185, A185, B185, C186, D186, E186, F186, G186, A186, B186, C187, D187, E187, F187, G187, A187, B187, C188, D188, E188, F188, G188, A188, B188, C189, D189, E189, F189, G189, A189, B189, C190, D190, E190, F190, G190, A190, B190, C191, D191, E191, F191, G191, A191, B191, C192, D192, E192, F192, G192, A192, B192, C193, D193, E193, F193, G193, A193, B193, C194, D194, E194, F194, G194, A194, B194, C195, D195, E195, F195, G195, A195, B195, C196, D196, E196, F196, G196, A196, B196, C197, D197, E197, F197, G197, A197, B197, C198, D198, E198, F198, G198, A198, B198, C199, D199, E199, F199, G199, A199, B199, C200, D200, E200, F200, G200, A200, B200, C201, D201, E201, F201, G201, A201, B201, C202, D202, E202, F202, G202, A202, B202, C203, D203, E203, F203, G203, A203, B203, C204, D204, E204, F204, G204, A204, B204, C205, D205, E205, F205, G205, A205, B205, C206, D206, E206, F206, G206, A206, B206, C207, D207, E207, F207, G207, A207, B207, C208, D208, E208, F208, G208, A208, B208, C209, D209, E209, F209, G209, A209, B209, C210, D210, E210, F210, G210, A210, B210, C211, D211, E211, F211, G211, A211, B211, C212, D212, E212, F212, G212, A212, B212, C213, D213, E213, F213, G213, A213, B213, C214, D214, E214, F214, G214, A214, B214, C215, D215, E215, F215, G215, A215, B215, C216, D216, E216, F216, G216, A216, B216, C217, D217, E217, F217, G217, A217, B217, C218, D218, E218, F218, G218, A218, B218, C219, D219, E219, F219, G219, A219, B219, C220, D220, E220, F220, G220, A220, B220, C221, D221, E221, F221, G221, A221, B221, C222, D222, E222, F222, G222, A222, B222, C223, D223, E223, F223, G223, A223, B223, C224, D224, E224, F224, G224, A224, B224, C225, D225, E225, F225, G225, A225, B225, C226, D226, E226, F226, G226, A226, B226, C227, D227, E227, F227, G227, A227, B227, C228, D228, E228, F228, G228, A228, B228, C229, D229, E229, F229, G229, A229, B229, C230, D230, E230, F230, G230, A230, B230, C231, D231, E231, F231, G231, A231, B231, C232, D232, E232, F232, G232, A232, B232, C233, D233, E233, F233, G233, A233, B233, C234, D234, E234, F234, G234, A234, B234, C235, D235, E235, F235, G235, A235, B235, C236, D236, E236, F236, G236, A236, B236, C237, D237, E237, F237, G237, A237, B237, C238, D238, E238, F238, G238, A238, B238, C239, D239, E239, F239, G239, A239, B239, C240, D240, E240, F240, G240, A240, B240, C241, D241, E241, F241, G241, A241, B241, C242, D242, E242, F242, G242, A242, B242, C243, D243, E243, F243, G243, A243, B243, C244, D244, E244, F244, G244, A244, B244, C245, D245, E245, F245, G245, A245, B245, C246, D246, E246, F246, G246, A246, B246, C247, D247, E247, F247, G247, A247, B247, C248, D248, E248, F248, G248, A248, B248, C249, D249, E249, F249, G249, A249, B249, C250, D250, E250, F250, G250, A250, B250, C251, D251, E251, F251, G251, A251, B251, C252, D252, E252, F252, G252, A252, B252, C253, D253, E253, F253, G253, A253, B253, C254, D254, E254, F254, G254, A254, B254, C255, D255, E255, F255, G255, A255, B255, C256, D256, E256, F256, G256, A256, B256, C257, D257, E257, F257, G257, A257, B257, C258, D258, E258, F258, G258, A258, B258, C259, D259, E259, F259, G259, A259, B259, C260, D260, E260, F260, G260, A260, B260, C261, D261, E261, F261, G261, A261, B261, C262, D262, E262, F262, G262, A262, B262, C263, D263, E263, F263, G263, A263, B263, C264, D264, E264, F264, G264, A264, B264, C265, D265, E265, F265, G265, A265, B265, C266, D266, E266, F266, G266, A266, B266, C267, D267, E267, F267, G267, A267, B267, C268, D268, E268, F268, G268, A268, B268, C269, D269, E269, F269, G269, A269, B269, C270, D270, E270, F270, G270, A270, B270, C271, D271, E271, F271, G271, A271, B271, C272, D272, E272, F272, G272, A272, B272, C273, D273, E273, F273, G273, A273, B273, C274, D274, E274, F274, G274, A274, B274, C275, D275, E275, F275, G275, A275, B275, C276, D276, E276, F276, G276, A276, B276, C277, D277, E277, F277, G277, A277, B277, C278, D278, E278, F278, G278, A278, B278, C279, D279, E279, F279, G279, A279, B279, C280, D280, E280, F280, G280, A280, B280, C281, D281, E281, F281, G281, A281, B281, C282, D282, E282, F282, G282, A282, B282, C283, D283, E283, F283, G283, A283, B283, C284, D284, E284, F284, G284, A284, B284, C285, D285, E285, F285, G285, A285, B285, C286, D286, E286, F286, G286, A286, B286, C287, D287, E287, F287, G287, A287, B287, C288, D288, E288, F288, G288, A288, B288, C289, D289, E289, F289, G289, A289, B289, C290, D290, E290, F290, G290, A290, B290, C291, D291, E291, F291, G291, A291, B291, C292, D292, E292, F292, G292, A292, B292, C293, D293, E293, F293, G293, A293, B293, C294, D294, E294, F294, G294, A294, B294, C295, D295, E295, F295, G295, A295, B295, C296, D296, E296, F296, G296, A296, B296, C297, D297, E297, F297, G297, A297, B297, C298, D298, E298, F298, G298, A298, B298, C299, D299, E299, F299, G299, A299, B299, C300, D300, E300, F300, G300, A300, B300, C301, D301, E301, F301, G301, A301, B301, C302, D302, E302, F302, G302, A302, B302, C303, D303, E303, F303, G303, A303, B303, C304, D304, E304, F304, G304, A304, B304, C305, D305, E305, F305, G305, A305, B305, C306, D306, E306, F306, G306, A306, B306, C307, D307, E307, F307, G307, A307, B307, C308, D308, E308, F308, G308, A308, B308, C309, D309, E309, F309, G309, A309, B309, C310, D310, E310, F310, G310, A310, B310, C311, D311, E311, F311, G311, A311, B311, C312, D312, E312, F312, G312, A312, B312, C313, D313, E313, F313, G313, A313, B313, C314, D314, E314, F314, G314, A314, B314, C315, D315, E315, F315, G315, A315, B315, C316, D316, E316, F316, G316, A316, B316, C317, D317, E317, F317, G317, A317, B317, C318, D318, E318, F318, G318, A318, B318, C319, D319, E319, F319, G319, A319, B319, C320, D320, E320, F320, G320, A320, B320, C321, D321, E321, F321, G321, A321, B321, C322, D322, E322, F322, G322, A322, B322, C323, D323, E323, F323, G323, A323, B323, C324, D324, E324, F324, G324, A324, B324, C325, D325, E325, F325, G325, A325, B325, C326, D326, E326, F326, G326, A326, B326, C327, D327, E327, F327, G327, A327, B327, C328, D328, E328, F328, G328, A328, B328, C329, D329, E329, F329, G329, A329, B329, C330, D330, E330, F330, G330, A330, B330, C331, D331, E331, F331, G331, A331, B331, C332, D332, E332, F332, G332, A332, B332, C333, D333, E333, F333, G333, A333, B333, C334, D334, E334, F334, G334, A334, B334, C335, D335, E335, F335, G335, A335, B335, C336, D336, E336, F336, G336, A336, B336, C337, D337, E337, F337, G337, A337, B337, C338, D338, E338, F338, G338, A338, B338, C339, D339, E339, F339, G339, A339, B339, C340, D340, E340, F340, G340, A340, B340, C341, D341, E341, F341, G341, A341, B341, C342, D342, E342, F342, G342, A342, B342, C343, D343, E343, F343, G343, A343, B343, C344, D344, E344, F344, G344, A344, B344, C345, D345, E345, F345, G345, A345, B345, C346, D346, E346, F346, G346, A346, B346, C347, D347, E347, F347, G347, A347, B347, C348, D348, E348, F348, G348, A348, B348, C349, D349, E349, F349, G349, A349, B349, C350, D350, E350, F350, G350, A350, B350, C351, D351, E351, F351, G351, A351, B351, C352, D352, E352, F352, G352, A352, B352, C353, D353, E353, F353, G353, A353, B353, C354, D354, E354, F354, G354, A354, B354, C355, D355, E355, F355, G355, A355, B355, C356, D356, E356, F356, G356, A356, B356, C357, D357, E357, F357, G357, A357, B357, C358, D358, E358, F358, G358, A358, B358, C359, D359, E359, F359, G359, A359, B359, C360, D360, E360, F360, G360, A360, B360, C361, D361, E361, F361, G361, A361, B361, C362, D362, E362, F362, G362, A362, B362, C363, D363, E363, F363, G363, A363, B363, C364, D364, E364, F364, G364, A364, B364, C365, D365, E365, F365, G365, A365, B365, C366, D366, E366, F366, G366, A366, B366, C367, D367, E367, F367, G367, A367, B367, C368, D368, E368, F368, G368, A368, B368, C369, D369, E369, F369, G369,

musicale, qui atteignent à la beauté et à la grandeur de ce thème de l'*Announce de la Mort*, tel qu'il est traité pendant ce dialogue où il alterne avec des motifs typiques et des figures mélodiques qui expriment l'émotion et l'agitation croissante de la Walkyrie.

Quand celle-ci a disparu, la montagne se couvre de nuées. Ici le développement, tout rythmique, en *fortissimo*, utilise adroitement le rappel de la *Fuite* :



puis revenant peu à peu au *dolce*, il présente le dessin rythmique issu de la *Colère*, auquel fait suite immédiatement le *Destin* lié à l'*Amour* :



C'est un raccourci psychologique du drame exprimé par la musique.

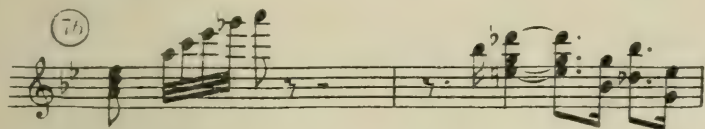
Scène 5. — La poursuite et le Combat. — Ces deux derniers motifs dominant encore les dernières paroles de Siegmund avec un rappel de la *Romance du Printemps*, de *Freia*, de la *Fuite*, et en *fortissimo* de l'*Épée* quand Siegmund disparaît.

La poursuite des deux adversaires qui a lieu pendant le rêve de Sieglinde est évoquée à l'or-

chestre de façon assez extérieure : basses chromatiques soutenant le rythme de *Hunding* :



éclairs conventionnels analogues à ceux du 1^{er} Prélude :



rafales de vent :



Le motif de *Hunding* réapparaît avec insistance pour se heurter à celui de l'*Épée*.

Le combat est décrit, selon le même principe, grâce aux motifs appropriés.

Le motif de la *Chevauchée* éclate quand Brünnhilde apparaît aux côtés de Siegmund. Quand apparaît Wotan, c'est celui du *Pacte* en contrepoint avec l'*Épée* (en mineur). Quand Siegmund tombe mort résonne le début de l'*Héroïsme des Wälsungs*, mais aussitôt étouffé par le *Destin* et la *Colère de Wotan*. Quand Brünnhilde entraîne Sieglinde, c'est à nouveau la *Chevauchée* suivie du *Destin*.

Cette succession si légitime de motifs divers

est assez habilement réalisée pour ne pas donner l'impression d'une disparate.

D'autre part, la scène est menée avec le sens du théâtre qui caractérise la dramaturgie wagnérienne.

Ce combat de Siegmund et de Hunding dès longtemps annoncé, et préparé avec une habileté de « motivation » et de « retardement » que Wagner semble avoir héritée de Lessing, ce combat, que le spectateur attend avec anxiété depuis le début de l'acte, dure à peine quelques secondes. Dès qu'apparaissent les deux adversaires dans la nuée orageuse, Siegmund tombe et Brünnhilde disparaît. La promptitude de ce dénouement épisodique, commenté par une musique nerveuse, est du plus bel effet.

Les deux dernières pages qui soulignent la menace de Wotan à la Walkyrie sont construites avec le *Pacte*, la *Colère*, la *Détresse des Dieux*, et la *Fuite* en un terrible *crescendo* qui aboutit, après un long trait ascendant accidenté des cordes, à un *tutti sec*, en *fortissimo*, sur l'accord parfait de *ré mineur*.

Ici encore l'on peut faire sienne la conclusion d'Ernst :

« Le deuxième acte peut être considéré comme formé de deux parties : l'une, laborieusement explicative — par malheur, nécessaire au drame ; — l'autre, très émouvante, pleine de sentiments humains, tout au plus un peu entachée de romantisme en sa réalisation scénique. »

Et cette remarque, très pénétrante, du même commentateur :

« Au point de vue philosophique, il y a lieu de faire une observation capitale : Brünnhilde, l'en-

fant de Wotan et d'Erda (déesse de l'originelle nature) a été jusqu'ici la fille docile, la vierge qui sait, qui devine, et de suite exécute les secrets désirs de son père, de la personnification du cœur même de Wotan, en donnant à ce mot *cœur*, son acception morale la plus large. Mais un divorce cruel a lieu : l'intérêt, l'orgueil de la puissance, l'égoïsme de la raison, et surtout les exigences d'une fatalité implacable ont voulu imposer silence à l'affection, au désir : le cœur s'est révolté, Brünnhilde a désobéi à Wotan. *Ce doublement de l'âme du dieu est peut-être plus sensible encore dans la musique que dans le texte* ¹, si l'on veut bien suivre à l'orchestre la merveilleuse transformation des motifs. »

ACTE III

Prélude. — La Chevauchée des Walkyries. — Au sommet du roc battu par les orages, les Walkyries se sont rassemblées. Une à une, fidèles à leur mission, elles apportent au Walhall, à travers les nuées où brillent les éclairs, au galop de leurs chevaux, les guerriers morts dans les combats. Casquées, et viriles dans leurs armures, elles s'adressent de rudes appels au milieu des rafales. Il semble que l'air soit plein d'une joie étrange, primitive et sauvage, des fanfares résonnent et mêlent leur métal aux sifflements des vents, qui chassent les nuées dans le ciel orageux.

Cette page célèbre est la traduction — admirablement réussie par Wagner — de la rude joie guerrière germanique. Sans être prolixe, elle est

1. Ce n'est pas Ernst qui souligne.

abondante ; et sans être vulgaire elle est saine. On y sent l'appel impérieux d'une race, et le cri de ce peuple dont Tacite vante la rudesse en sa *Germanie*. Il y résonne des appels guerriers d'âme saxonne, comme il passe, dans les murmures de la forêt de *Siegfried*, des souvenirs de la grande et vieille forêt hercynienne.

De là ce caractère *solennel* que Wagner veut que l'on découvre dans le motif de la *Chevauchée* proprement dit, comme il ressort de la lettre citée plus haut à Luigi Mancinelli.

Wagner excelle dans ces évocations qui requièrent non point une finesse de sentiment, mais un sens comme immédiat d'une puissance atavique.

Avec des moyens simples, mais bien adaptés au but poursuivi, Wagner obtient un effet sûr, qui dépasse le domaine du drame et de la musique. « Qui n'a pas entendu cela, écrivait Saint-Saëns en 1876, ne sait pas à quelle puissance la musique peut atteindre. Malgré la défense du maître qui a interdit les applaudissements, une clameur immense s'élève de la salle : il est impossible de se contenir à l'audition d'une scène pareille. »

On connaît sa fortune au concert. Ce prélude est, en somme, un poème symphonique dont l'unité est constituée par un rythme dactylique obstiné.

Les éléments en sont connus depuis le début du second acte. Deux seulement suffisent d'abord : l'un qui simule l'élan et produit comme une décharge nerveuse (voir ex. 35) :



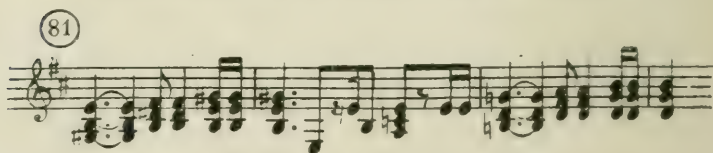
l'autre, le dactyle qui imite la galopade.



tandis que le rideau s'ouvre sur un paysage sinistre¹. »

Dès le rideau levé, Gerhilde pousse le cri des Walkyries : *Hoiotoho* (exemple 36) auquel répond à l'orchestre le hennissement (exemple 37). Le ton de *si* mineur reste affirmé avec insistance. C'est la méthode ordinaire de Wagner d'affirmer une tonalité lorsqu'il entend traduire une force élémentaire qui s'exerce dans son ampleur : le prélude de *l'Or du Rhin* qui décrit la puissance du fleuve en offre un autre exemple très net.

Pour la même raison d'unité n'apparaissent, pendant toute la première partie de la première scène, pas d'autres motifs que ceux qui constituent la *Chevauchée*, sinon une très brève allusion au *Walhalla* lorsque Rossweisse demande, un peu avant l'arrivée de Brünnhilde, s'il n'est pas temps déjà de monter *vers la haute demeure dans les espaces du ciel*. Encore le motif du *Walhalla* se plie-t-il alors au rythme dominateur de la *Chevauchée* qui le soutient à la basse :



Par exception, Wagner introduit, dans le début de cette scène, un chœur. Mais non pas un chœur selon la formule du vieil opéra où le compositeur n'a en vue que le légitime plaisir de faire sonner ensemble plusieurs voix.

La raison de ce chœur est d'ordre dramatique,

1. A. Ernst., *op. cit.*

comme le seront les chœurs des hommes d'armes dans *le Crépuscule des Dieux* : les Walkyries s'interpellent les unes les autres, et, à mesure qu'elles apparaissent, une voix nouvelle vient se mêler à leur ensemble. La simplicité vraiment excessive de l'union de leurs voix est la meilleure preuve qu'il ne s'agit ici pour Wagner que d'un effet dramatique et non pas d'un effet musical.

On ne saurait d'ailleurs trop regretter que Wagner se soit si souvent privé de la ressource musicale des chœurs, sous prétexte que les chœurs, tels que les comprend l'opéra traditionnel, ne correspondent à rien dans la réalité. La vérité de l'art, on ne saurait trop le répéter, n'est pas la copie du réel. Le drame lyrique est une convention à travers laquelle la vie doit être interprétée. Aussi plutôt que le mot « chœur » vaut-il mieux employer celui d'« ensembles vocaux » pour des passages comme ceux-ci :

(82) *CHŒUR.*

Ha ha ha ha ha ha ha ha ha ha

HELM.

Ha ha ha ha ha ha ha ha ha ha

SCHWERTLI.

Ha ha ha ha ha ha ha ha ha ha

ou bien

(83) *HELMV. et SIEGR.*



Höi - o - to - ho — Höi - o - to - ho — Heiaha

GUERR. et ORTL.



Brunnhil de ho la

WALT. et BOSSW.



Brunnhil de ho la

GRIMG. et SCHWERTL.



Brunnhil de ho la

L'annonce de Siegfried. — L'approche de Brünnhilde est annoncée par un $3/4$ en *ut mineur* où le rythme de la *Chevauchée* vient modifier la *Détresse des Dieux* qui apparaît aux basses.

L'intérêt musical faiblit légèrement. Divers motifs se succèdent pour les besoins de l'allusion, mais non par nécessité musicale: l'*Annonce de la Mort* (sous la forme de l'exemple 72), la *Fuite*, l'*Anneau* et le **Dragon** (motif nouveau tiré de *l'Or du Rhin*).

Fafner

(84)



Ces motifs sont insérés dans une trame sympho-

gurant de l'*Epée en si majeur*) avec une clause qui conduit au ton de sol, puis, une troisième fois, modulant en *la mineur* à sa troisième mesure.

Plus emphatique encore et moins personnel est le thème qui surgit entre la seconde et troisième répétition du motif précédent, le thème qu'on appelle d'ordinaire avec une affectation qui lui sied assez : la **Rédemption par l'amour**, qui reviendra à la fin du *Crépuscule des Dieux* pour tout résumer et tout conclure :

Rédemption par l'amour



Il semble sortir d'un grand opéra veriste¹. L'impression est encore accusée par les basses de l'orchestre qui joue de la grande guitare.



La partie vocale chantée par Sieglinde porte l'indice : *Avec une profonde émotion*. Cette émotion est traduite en somme avec des moyens un peu gros qui montrent qu'un novateur ne se détache pas si aisément des formes qu'il condamne avec le plus de véhémence. Ailleurs Wagner va de l'avant. Ici l'esthétique du siècle, celle du romantisme phraseur, le ramène en arrière.

1. Bien des commentateurs sont d'un tout autre avis. Voir plus loin notamment l'opinion de M. Elie Poirée, citée au dernier chapitre de cette étude, page 180.

Un ensemble des huit Walkyries, où l'orchestre retrouve des accents originaux et heurtés, termine la première scène.

Scène 2. — La Vengeance de Wotan. — La seconde scène est dominée par les ensembles vocaux des Walkyries, ensembles qui continuent à être provoqués, non par une recherche musicale de consonances, mais par un souci dramatique. Soit qu'elles demandent grâce pour leur sœur, soit qu'elles déplorent le destin que lui réserve la colère paternelle, elles sont, moralement et dramatiquement, forcées de mêler leurs supplications.

Peu de motifs sillonnent le développement orchestral. On note la *Colère* qui, sans accompagnement et très accentuée, ponctue les imprécations de Wotan et semble marquer la reprise de souffle du dieu que la fureur étrangle. Les imprécations sont lancées à pleine voix, sans accompagnement pour la plupart; où, quand elles sont accompagnées, c'est par un seul accord tenu *piano* pendant trois temps à peine.

Pendant quand Wotan semble avoir repris haleine, l'orchestre se peuple de formes plus nombreuses. Une septième diminuée — vieille et toujours jeune interprète de la menace — laisse entrevoir que l'arrêt de vengeance sera bientôt rendu :

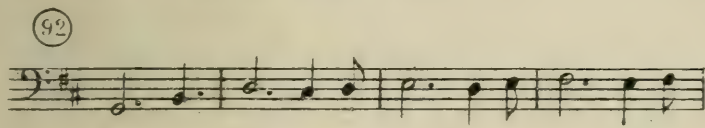


Fille in . grate et cou - pa - ble

Celles-ci finalement sur un cri de sixte diminuée se dispersent, pendant que retentit à nouveau la *Chevauchée*, mais non plus allègre comme au début. D'abord domine le chromatisme du hennissement six fois répété, puis les appels dactyliques se succèdent avec une rapidité inaccoutumée :

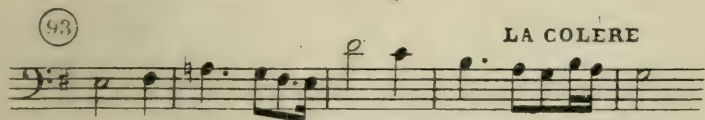


Il s'en dégage peu à peu, *molto espressivo*, à la clarinette basse, une très large mélodie qui s'apparente à l'*Announce de la Mort* :



Scène 3. — Soumission de Brünnhilde. — Dès le début de la scène apparaît au violoncelle un nouveau thème, la **Soumission** ou **Justification de Brünnhilde**

Soumission



tributaire, comme on voit, du motif de la *Colère* qui apparaît à la dernière mesure.

Les motifs wagnériens se tirent souvent les uns des autres lorsque le musicien exprime des rapports de cause à effet. Aussi pourrait-on réduire à

un nombre assez restreint de types l'ensemble des thèmes wagnériens, au moins pour la Tétralogie. Ce nouveau motif est aussitôt développé vocalement par Brünnhilde et sans soutien aucun d'orchestre sauf sur sa dernière note :

(94) Ai-je a ce point mé-ri - té qu'on me blâme

A la fin de la seconde phrase de Brünnhilde, apparaît une formule rythmique également issue de la *Colère* (pivot psychologique de toute la scène) analogue à la formule de l'exemple 68 et amenée de la même façon.

(95)

Dès lors le motif de la *Colère*, toujours impérieux, et donnant ici à la musique son unité morale, domine sous la forme apaisée de l'exemple 93 avec de discrets rappels du rythme dactylique de la *Cherchée* (p. 272) et de l'*Annouce de la Mort* (p. 276). Puis réapparaît (p. 279) le motif de la *Soumission*, amplifié et transposé en *mi* majeur.

Plusieurs commentateurs se sont crus tenus de changer ici son nom et de l'appeler l'**Annouce d'une vie nouvelle**,

(96)

thème présenté dans une douceur qui atténue ce que son dessin a de lyrisme rhéteur. On le retrouvera en *fortissimo* au moment des adieux de Wotan, étalant à plein archet son indiscret romantisme.

Quand Wotan prend la parole (p. 279), les leit-motive déjà connus réapparaissent dans une intention symbolique. Les mots : « *Sous les débris foudroyés de ce monde* » sont commentés par le *Renoncement à l'Amour* que suit immédiatement, sous sa forme habituelle de bloc intangible, la *Malédiction*. Dix mesures plus loin apparaît, par deux fois, le *Destin*. Quand Wotan se tait (p. 283), son silence est souligné par la descente aux basses, en *crescendo*, du *Pacte*, d'où sort aussitôt, *piano*, la *Soumission* qui lui est aussi apparentée.

(97) LE PACTE LA SOUSSION

The image shows a musical score on a single staff. It begins with a circled number '97'. The title 'LE PACTE' is written above the staff, followed by a right-angle symbol (└). The title 'LA SOUSSION' is written above the staff. The music is in 2/4 time, with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The melody consists of several measures of music, including quarter notes, eighth notes, and a half note, with some rests. The notation is in a standard musical style with a treble clef.

Ainsi est amenée la réplique de Brünnhilde.

C'est Wagner calculateur que l'on retrouve ici. On doit reconnaître qu'il lui était bien difficile d'illustrer autrement les trop longues répliques de ses personnages.

— Mais que n'a-t-il fait plus court ?

— C'est ce dont était le moins capable ce musicien dont les œuvres littéraires complètes excèdent de beaucoup, en longueur et en nombre, ce qu'ont écrit la plupart des littérateurs de profession. Il l'expie parfois ; et il faut que sa puissance musicale soit bien forte pour maintenir debout tout l'édifice dont tant de parties sont inutiles et vides.

Car malgré ces vides l'édifice tient superbement quand l'orchestre, avec ses immenses accords de cuivres, atteint aux sommets des sonorités instrumentales dans ce dialogue aux progressions incomparables.

Dans la suite du dialogue apparaissent en éclats fugaces d'autres motifs commandés par un mot du texte. L'Amour luit pendant une mesure à peine pour annoncer la phrase de Wotan « *Au charme de l'Amour* » (p. 285). De même (p. 286) le motif de la *Race des Wälsungs* précède le mot de Brünnhilde : « *Tu procréas une race hardie* » et les vers

*Aux flancs d'une femme bannie
Un Welse se forme et grandit*

sont évidemment soutenus par le motif de *Siegfried* (*piano marisoluto*), repris presque aussitôt, un ton plus haut sur les mots :

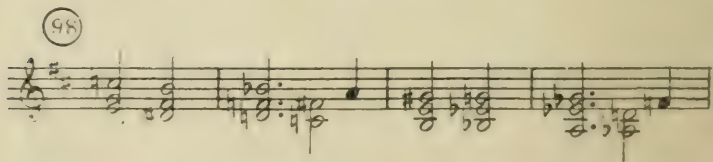
De Sieglinde doit naître un héros triomphant.

Enfin, le vers

En ses mains j'ai remis ton glaive de victoire

appelle irrésistiblement le motif de l'*Épée*.

De nouveaux motifs cependant surgissent. Wotan dicte sa sentence. Il va répandre l'ombre sur les yeux de Brünnhilde. En même temps résonnent les **Accords du Sommeil** :



progression modulante *la, fa, ré* ♯, etc.) liée à un chromatisme descendant qui fait de cette suite

d'harmonies génératrices un des motifs les plus saisissants de toute la Tétralogie. Le retard de la deuxième et de la quatrième mesure est bien adroit. Wagner a su tirer parti de la valeur harmonique du motif en le déployant, plus loin, en arpèges, et en poussant la progression de *ré* \flat jusqu'en *si* double \flat (p. 302). Plus loin encore (p. 306) les arpèges sont développés à l'imitation du motif du *Feu* qui apparaîtra plus loin, ex. 102 :



Presque aussitôt après la première apparition des *Accords du Sommeil* apparaît le motif du **Sommeil** lui-même. D'abord présenté en mineur



c'est lui qui domine toute la fin du drame, mais en majeur

Sommeil



Toute la péroraison musicale de *la Walkyrie* est en réalité un développement symphonique de ce thème. Cela ne veut pas dire qu'il ne vient point s'y mêler d'anciens ou de nouveaux motifs. Ainsi le motif de *Siegfried* réapparaît dans son entier,

à la fois à l'orchestre et à la partie vocale, pour l'appel de Brünnhilde :

*Qu'un mortel à l'âme vaillante
Vienne rouvrir les yeux de ton enfant*

Ainsi encore crépite (après un bref et violent rappel de la *Chevauchée*) le double motif de **Lôge** (ou thème du **Feu**) qui a déjà été abondamment employé dans *l'Or du Rhin* et qu'exige ici l'embrasement du rocher :

102

103

Le second aspect (ex. 103) n'apparaît qu'à l'embrasement réel, car son chromatisme rapide tend à imiter le vacillement incertain de la flamme.

Louis de Fourcaud a fait remarquer que la forme particulière de ce thème se trouve indiquée, mélodiquement, avec tout son chromatisme en germe, dans la fugue 12 du *Clavecin bien Tempéré* de Bach (début du thème) :

104

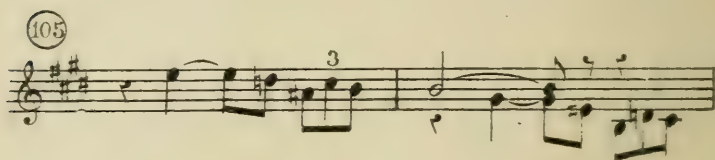
Les adieux de Wotan. — Punie de sa pitié envers Siegmund, Brünnhilde est condamnée à dormir, défendue par la flamme, jusqu'au jour où un héros assez vaillant viendra la réveiller et la prendre pour femme.

En une page célèbre, Wotan lui adresse un suprême adieu :

Adieu, vaillante, noble enfant, toi, de mon être sainte fierté
 adieu, adieu, adieu !
 Dois-je éviter tes yeux et dois-je ne plus te faire accueil
 [tendre et grave ?
 Dois-je ne plus te voir chevaucher à ma droite, ou bien
 [m'offrir la coupe ?
 Dois-je te perdre, toi que j'adore, sourire et bonheur de ma
 [vie ?
 Qu'un feu nuptial pour ta couche s'allume ! Pareil n'a jamais
 [flamboyé.
 Que la rouge splendeur défende le roc ! Qu'un mur d'épou-
 [vante chasse le lâche !
 Que nul infâme n'ose approcher ! Qu'un homme ici s'éveille
 [seul, plus libre que moi, le Dieu !
 Ces yeux baignés de clarté, ces yeux baisés tant de fois,
 [quand mon baiser payait ta vaillance,
 Et quand s'ouvraient pour le los des braves tes douces lèvres
 [d'enfant !
 Ces deux yeux, soleils de mon cœur, éclairs des jours de
 [combat,
 Lors qu'un esprit plus immense qu'un monde brûlait mon sein
 [d'éperdus désirs, d'angoisses sans mesures !
 Ma lèvre encore goûte leurs larmes en l'adieu dernier, d'un
 [dernier b iser.
 Qu'à l'Homme enviable brillent leurs feux !
 Pour moi, Dieu misérable, à jamais ils se ferment ! !

Quelques-uns des motifs précédemment employés réapparaissent, mais leur intrusion ne rompt nullement le courant du discours musical.

Tout comme dans le finale du 1^{er} acte, le verbe sonore se met à couler avec une sûreté et une précision merveilleuses. Loin d'être dispersée, l'attention auditive est ramassée sur un petit nombre de dessins mélodiques et rythmiques qui forment l'ossature de cette construction terminale, notamment un dessin orchestral sans signification précise,



qui soutient obstinément le chant de Wotan à partir de son adieu :

Adieu superbe, adieu vaillante enfant.

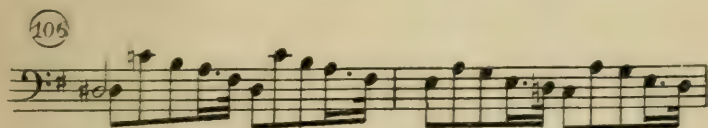
Ce chant prend la forme mélodique d'un lied (*molto appassionato*) en *ut* \bar{z} mineur, puis, presque aussitôt, un demi-ton plus haut. Une progression chromatique vivement menée amène le motif du *Feu*, puis le motif de *Siegfried* sur les mots : *Un seul pourra vaincre le Feu.*

C'est alors que réapparaît, dans toute son ampleur factice, le motif de la *Soumission* (ex. 93) conjugué heureusement avec le dessin orchestral obstiné (ex. 105)

Puis intervient la domination presque exclusive du *Sommeil*. C'est ce motif qui, très habilement développé, commente la fin du drame où la voix cède le pas à la scène muette et à l'expression orchestrale.

Le thème s'empare de l'orchestre sous une

forme lente et rêveuse dont la répétition évoque assez bien l'idée d'une berceuse murmurée à l'oreille de la Walkyrie qui va s'endormir.



L'invention vocale qui traduit les paroles de Wotan

*Ces yeux, si joyeux et si graves
Que je vis briller tant de fois, etc...*

est loin de valoir l'invention orchestrale. Le chant de Wotan est plein de poncifs, dont l'abondance montre bien qu'en somme Wagner ne s'intéresse guère à la voix et réserve tous ses soins aux instruments.



Dont les doux accents de ta



voix vantaient les fiers et mâles exploits

La platitude de la mélodie vaut celle de la traduction. Cependant le ton se relève rapidement et produit la phrase proprement dite du *Chant d'Adieu*, aussi émue que la précédente était banale :

(105)

Dans un baiser que j'y dépose Vainse-
-tein - dre sous ta pa - pi - re et...

Alors après un rappel *espressivo* du *Renoncement à l'Amour*, que traduit la voix plaintive du cor anglais, c'est la scène muette où Wotan, ayant déposé un baiser sur les yeux de Brünnhilde, l'endort. Ici dominent les *Accords du Sommeil*, le motif du *Sommeil* et le *Chant d'Adieu* en *pianissimo*. Tout à la fin, au moment où Wotan dirige la pointe de sa lance contre le roc, apparaît sur le dessin obstiné du *Sommeil*, par deux fois, et, dans l'éloignement, le *Destin*.

Mais les quelques faiblesses que décèle l'analyse n'apparaissent pas au théâtre. Bien au contraire, ce que l'analyse ne peut rendre, c'est la puissance « mimique », comme disait Alfred Ernst disons plus simplement : plastique depuis le moment où Brünnhilde, déchue de sa dignité, et frappée par le courroux paternel, plaide sa propre justification¹.

La gradation des gestes et des attitudes, très

1. Cette puissance de la plastique en cette scène est analogue à celle du retour d'Hunding en sa tente, au premier acte, ou à celui de l'annonce de la Mort au second, quand Brünnhilde casquée et la lance à la main, droite près de son cheval Grane, apparaît à Siegmund pensif.

mesurée, se développe avec noblesse. D'abord prosternée aux genoux de Wotan, la Walkyrie finit par se redresser dans toute sa fierté héroïque de femme que la compassion rendit désobéissante. Le point culminant est marqué par l'embrasement muet du père et de la fille. A ce moment le discours musical atteint à son plus haut degré de pathétique, et l'émotion déborde quand Brünnhilde se jette dans les bras de Wotan et quand le dieu, qui l'étreint en silence, contemple, de toute sa tendresse, ces yeux, ce visage que son arrêt condamne au sommeil.

L'Incantation du Feu. — Alors commence l'évocation de Lôge, le dieu du Feu, qui de ses flammes mouvantes protégera la Walkyrie.

L'embrasement gagne peu à peu la couche rocheuse de Brünnhilde. Les motifs caractéristiques vont passer en même temps avec une grandeur tragique mais sereine au milieu de ce pétilllement du feu ; ils évoqueront le passé lourd de malaise, le Destin sombre et grave, le dieu Wotan désespéré, la Walkyrie suppliante, mais annonceront aussi, avec la fanfare de Siegfried, le héros libérateur.

Ainsi l'*Incantation du Feu* (en allemand *Feuerzauber*) termine le drame le plus romantiquement du monde.

« Chaque action, a dit Max Nordau dans *Dégénérescence*, s'incarne pour Wagner, dans une suite de tableaux des plus grandioses qui, quand ils sont composés tels qu'il les a vus avec son œil intérieur, doivent bouleverser et ravir le spectateur. Réception à la Wartburg, apparition et départ de Lohengrin, Filles du Rhin dans le

fleuve, défilé des Dieux sur l'arc en ciel, agapes des Chevaliers du Gral, sont des visions de même ordre que l'irruption de la clarté lunaire dans la cabane de Hunding, la Chevauchée et le sommeil de Brünnhilde dans les flammes. »

Une descente terrifiante du *Pacte* aux basses, et sur de longs trémolos, qui rappellent ceux du *Vaisseau Fantôme*, Wotan appelle Lôge.

The image shows two staves of musical notation in bass clef with a key signature of one sharp (F#). The first staff contains the lyrics "Lôge viens, viens ma vie, comment le feu embrase," with a circled "103" above the first measure. The second staff contains the lyrics "se, le ciel restera les". The notation includes various rhythmic values, rests, and dynamic markings like *f* and *1*.

Lôge accourt sous la forme de flammes dansantes (de là l'apparition du motif 103, et le rappel modulant du motif 102) pour entourer le rocher (alors apparaît le motif 99). Le thème du *Sommeil*, en *mi* majeur, dans un lacs d'arpèges, s'impose jusqu'à la fin à l'orchestre.

Les traits et les batteries qui forment le motif du *Feu* pétillent aux harpes et aux flûtes, sifflent aux violons divisés en quatre parties, sur les harmonies caractéristiques des instruments à vents : l'ensemble est comme piqué d'étincelles par le triangle et le glockenspiel.

Le chant de Wotan est constitué par le motif prophétique de *Siegfried* en son entier, repris aussitôt à l'orchestre par les trompettes et les trombones et terminé par le *Chant d'Adieu* où vibrent la trompette basse et les cors. A la

dixième et à la huitième mesure avant le point d'orgue final résonne encore le *Destin*.

Et peu à peu un long *decrecendo* berce Brünnhilde endormie ; les arpèges deviennent plus légers à mesure que la vision s'efface. Avec un dernier accord d'une inexprimable douceur est masquée aux regards la vierge endormie. Finale de féerie, combiné en vue du grandiose — du grandiose orchestral comme du grandiose scénique et psychologique. Finale de romantique expert en l'art du théâtre.

Tous les commentateurs s'accordent à le constater. « Si deux effets de scène l'emportent sur tous les autres (remarque Ernst), je crois bien que ce sont l'*Incantation du Feu* de la *Walkyrie* et le premier tableau de *Rheingold*. N'était-il pas un vrai poète, en fait de décoration et d'harmonie scénique, celui qui imagina de nous montrer les Filles du Rhin nageant dans la fluide transparence du fleuve ? Elles nagent, elles glissent, et riant se poursuivent, et demi-pâmées s'abandonnent au libre bercement des ondes. L'or s'éveille, le scintillement grandit, emplit l'espace d'une clarté prestigieuse, reflets éblouissants, liquides étincelles, où plongent et replongent les ondines, éperdues d'innocente allégresse. L'impression du *Feuerzauber* n'est pas moindre : on y sent à quel point l'artiste s'est épris de sa création. Comme Wagner a dû se complaire à ce magique effet de scène, se griser de ces sonorités douces et glorieuses et aussi de cette rose lueur de flamme qui monte, ondule, s'épand en vagues de lumière autour de la vierge endormie ! L'idée d'une telle mise en scène n'est pas habileté vulgaire : c'est de l'art vrai, de la haute poésie. »

Saint-Saëns écrivait en 1876 : « L'orchestre fait entendre de tels accents que bien des spectateurs ne peuvent retenir leurs larmes. Le drame lyrique triomphe.

« Le dieu frappe la terre de sa lance, la flamme jaillit et enveloppe le rocher où repose Brünnhilde endormie et couverte de ses armes. L'idée musicale caractéristique du dieu Lôge s'échappe en sifflant et prend un développement immense. Les violons flambent, les harpes crépissent, les timbres pétillent. *La Walkyrie* finit sur un tableau qui est une fête pour les oreilles et pour les yeux. »

Plus tard Saint-Saëns emboucha une autre trompette.

Mais il n'oublia jamais — et personne n'oublie — l'impression physique de ce finale où tout concourt à frapper tous les sens. Il y a là majesté, grandeur et puissance. Les notes ont beau se presser, grouiller, jaillir (les pages de la partition sont noires de doubles croches) : l'ampleur de la conception donne une lente majesté à la musique.

CONCLUSION

Les thèmes musicaux de « la Walkyrie ». — On a vu, au cours de cette analyse, quel rôle jouaient certains thèmes dans le développement musical du drame. Il est possible maintenant d'en dresser la nomenclature. Elle est à peu près la suivante :

- Ex. 1. Pluie et Vent.
- 2. Tonnerre.
- 3. Fatigue de Siegmund.
- 4. Compassion.
- 5. Amour.
- 6/7. La race des Wälsungs.
- 8, 14, 55. Hunding.
- 9. L'Épieu.
- 10. 59, 81. Le Walhalla.
- 11. La Forge.
- 12. L'Héroïsme des Wälsungs.
- 13. L'Épée.
- 15. Appel de Siegmund.
- 20. Fanfare.
- 22. Romance du Printemps.
- 26. Freia.
- 27. Le Pacte.
- 28. Le Renoncement à l'amour.
- 29. Appel à l'Épée.
- 31. La Fuite.
- 34, 54, 80, 91. Thème de la Chevauchée.
- 35. Elan de la chevauchée.
- 36. Appel des Walkyries.

- Ex. 37. Le Hennisement.
- 44. L'Anneau.
- 45. La Colère de Wotan.
- 46. La Madédiction.
- 49. La Détresse des Dieux.
- 50. Les Nornes.
- 64, 65, 66, 90, 92. L'Annonce de la Mort.
- 79. Galop des Walkyries.
- 84. Le Dragon.
- 86. Siegfried.
- 87. La Rédemption par l'Amour.
- 93, 94. La Soumission de Brünnhilde.
- 96. L'Annonce d'une vie nouvelle.
- 98, 99. Accords du Sommeil.
- 100, 101, 106. Le Sommeil de Brünnhilde.
- 102, 103. Le Feu.
- 108. Adieux de Wotan.
- 109. Incantation du Feu.

Tous ces thèmes ne sont pas particuliers à *la Walkyrie*. Quelques-uns ont eu déjà l'occasion d'apparaître dans *l'Or du Rhin*. D'autres joueront un rôle dans *Siegfried* et dans *le Crépuscule des Dieux*. Un des exégètes de Wagner, Pochhammer, à dénombré, pour toute la Tétralogie, environ 120 thèmes.

Dans le livre qu'il a consacré à Wagner¹, M. Elie Poirée a procédé à un ingénieux essai de classification des motifs de la Tétralogie, et particulièrement de *la Walkyrie*.

L'examen comparé de ces motifs montre que Wagner ne les a pas créés au hasard, et que leur

1. Elie Poirée. *Richard Wagner, L'homme. Le Poète. Le Musicien* (Laurens, édit. 1922).

choix ou leur adaptation lui a été inspiré par des règles qui, pour avoir été sans doute et la plupart du temps inconscientes, n'en furent pas moins absolues.

Pour suivre la démonstration de M. Poirée, il faut admettre avec lui les propositions suivantes :

« La musique étant le résultat d'une transformation successive d'un son, les sons n'existant pas à l'avance, préétablis, mais étant créés au fur et à mesure, *appelés les uns par les autres*, il y a dès lors trois modes de création pour le son musical, c'est-à-dire trois gammes créatrices :

« *La gamme harmonique*, groupant des sons espacés situés dans un même plan, en conformité avec les premiers degrés de la résonance naturelle des corps sonores, ou modifiés sous certaines conditions, — c'est le *développement harmonique d'un son pris comme point de départ* ;

« *La gamme diatonique*, où les vides laissés par la gamme précédente sont comblés par des notes intercalaires, disposées de façon à constituer d'autres plans harmoniques, déterminant une série de *flexions* du cursus, passagères ou faisant une véritable *cadence* ; c'est la voie de la forme vocale récitative, de la déclamation, c'est aussi le *développement mélodique d'un son pris comme point de départ*, avec ses modalités majeure ou mineure, claire ou assombrie ;

« Enfin la *gamme chromatique* obtenue par l'interposition de nouveaux sons intercalaires, également distants du plus petit intervalle usité en musique, gamme qui n'existe qu'à l'état d'*unité dans le système tempéré*, et où les sons se modifient sans cesse, par l'effet de la loi d'attraction : c'est le *développement par contact immédiat*.

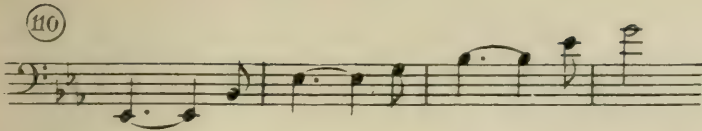
« A ces moyens il faudrait ajouter les moyens purement dynamiques, qui, conformes aux mouvements psychiques, physiologiques, sont basés sur des *alternatives de tensions et de détentes* : variation des intensités sonores, dispersion ou rapprochement des sons dans l'espace, jeu des valeurs différentes par rapport à la déclamation égale, prolongations ou arrêts des notes au delà des points rythmiques, toutes formes qui se retrouvent dans l'accentuation des mots, dans les phrases du langage parlé, mais qui, très amplifiées, peuvent donner lieu à des systèmes, à des spécialisations arbitraires, comme dans la musique destinée à la marche ou à la danse.

« Très habilement Wagner s'est servi de ces divers moyens, particulièrement des trois gammes créatrices énumérées plus haut pour obtenir des expressions différentes en conformité avec les caractères spécifiques de ces gammes.

« Les thèmes organiques de l'*Anneau*, correspondant, en une certaine mesure, aux causes permanentes du drame, sont empruntés de préférence à la gamme harmonique, à un groupe de sons situés dans le même plan, sans flexion, offrant parfois l'ordre même et la disposition du développement harmonique d'un son principal dans la résonance physique naturelle. »

Tel est, en sa forme initiale, le thème par lequel débute le *Rheingold*, thème des *Eléments originaux*, thème descriptif du Rhin ¹

1. Egalement le thème de l'*Epée* composé des mêmes notes et dont l'initium est transporté à l'octave aiguë.



qui, entendu d'abord au grave, va se développant sur l'échelle et dans la masse orchestrale, dont les arpèges imitent les mouvements des flots du fleuve majestueux ; quelques éléments diatoniques viennent simplement relier les notes du grand accord :

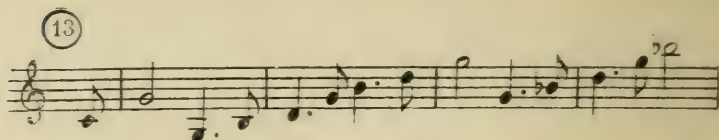


« Ce motif est aussi le thème du Devenir et des Nornes : représentation métaphorique et représentation réelle, dont nous avons trouvé un bel exemple dans le motif de la Tempête du *Vaisseau Fantôme*. Comme les termes du langage, le terme musical est pris ici dans un double sens, sens propre et sens figuré. Et ces deux acceptions sont justifiées non pas de la façon conventionnelle qui détermine les allégories et les emblèmes, mais par des raisons dynamiques, par la concordance des mouvements et l'analogie des impressions éprouvées. »

A la gamme harmonique appartient un grand nombre d'autres thèmes : celui de l'Or dont la claire sonorité du mode majeur traduit le scintillement du métal,



celui de l'*Épée* où, dans le même mode, l'intervalle de l'octave, pris sur le son dominant, dépassé ensuite, représente l'effort matériel de l'arrachement de l'épée et le symbole de la bravoure :



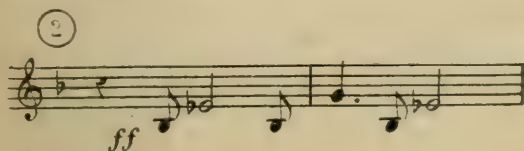
parce que le glaive qu'ont oublié les géants, relevé par le dieu, donné par lui aux héros, est le symbole visible de la puissance nouvelle.

« Si à présent l'on écrit la mélodie primitive dans le mode mineur, on aura le thème qui accompagne l'apparition d'*Erda*, et qui, rythmé d'une façon plus saccadée, se transforme dans le thème de la *Götternot* (le *Péril* ou l'*Angoisse des dieux*). Si, revenant à la forme majeure du motif, on inverse en quelque sorte sa marche, on voit de suite quelles modifications très simples suffisent pour créer le thème dit du *Crépuscule* et de la *Fin des Dieux*. Nous retrouverons les accords parfaits majeur et mineur, brisés, arpégés tour à tour, sur un fier mouvement de galop dans les deux motifs essentiels de la *Chevauchée* : celui qui est spécial aux Walkyries et à leur fonction guerrière, et la figure plus simplement descriptive, qui rythme la fantastique cavalcade par l'échevellement des nuées.

« Deux des motifs orchestraux qui se développent dans la scène des Nornes, au début de la *Götterdämmerung*, dérivent visiblement aussi de la mélodie primitive, et voilà donc une dizaine de thèmes faciles à rattacher à un principe commun. Il est clair que ces dérivations et ces analogies pourraient être encore considérablement étendues. »

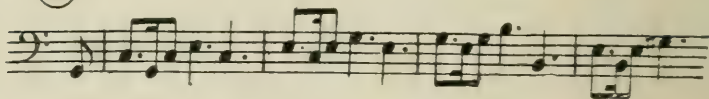
La parenté thématique apparaît clairement si l'on confronte quelques-uns de ces motifs :

Thème du Tonnerre

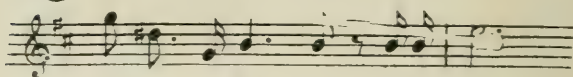


Thèmes de la Chevauchée :

(34)



(36)



Ho - ho - to - ho — Heia - ho

(79)

*Thème du Walthalla :*

(10)

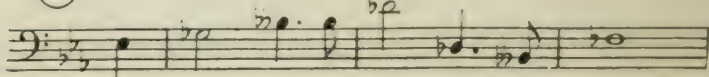
*Thème de l'Anneau :*

(44)



Ce même mouvement, en sens contraire, constitue le *thème de la Malédiction* :

(46)



Thème de Hunding :

(8)

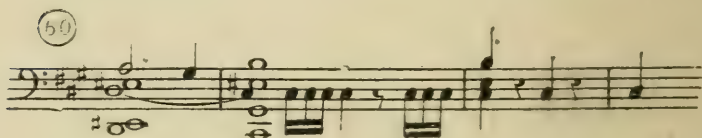
The musical score consists of two systems of two staves each. The first system is marked with a circled '8' and a dynamic of *ff*. The treble staff contains chords and a triplet of eighth notes. The bass staff contains a melodic line with eighth notes and a triplet of eighth notes. The second system is marked with a dynamic of *f*. The treble staff contains chords and a triplet of eighth notes. The bass staff contains a melodic line with eighth notes and a triplet of eighth notes.

Dans cette catégorie de thèmes (remarque M. Poirée) la structure harmonique, l'absence de diatonisme ou de vocalisation, le manque de flexion contribuent à rendre leur masse compacte, d'un tissu serré. « Nous avons l'impression que ces représentations ont quelque chose d'immuable, qu'elles sont perçues, sans le secours de la parole, hors de la voie verbale.

« Du second mode de création du son, de la gamme diatonique qui est par excellence cette voie verbale, de ses fragments plus ou moins dissociés dérivent les thèmes essentiellement dramatiques, passionnels, et généralement tout ce qui est susceptible de varier. La forme la plus brève — deux notes à flexions descendantes, la clivis du plain chant — est celle de la plainte des *Filles du Rhin* à qui l'or a été dérobé.

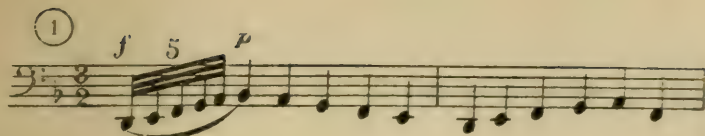


« Tout aussi simple, composé de trois notes chantantes (les autres n'ont qu'une valeur harmonique) est le thème de l'*Annonce de la Mort* dont les accents prophétiques, ayant l'allure d'une interrogation, semblent planer sur l'œuvre tout entière.



« De la gamme entendue dans l'ordre normal des notes ¹, et plus ou moins entièrement, Wagner se sert en diverses occasions. Par elle il traduit le bruit du vent, de la tempête qui semble une *voix* mystérieuse » (prélude de *la Walkyrie* ; thème *Pluie-et-Vent*) :

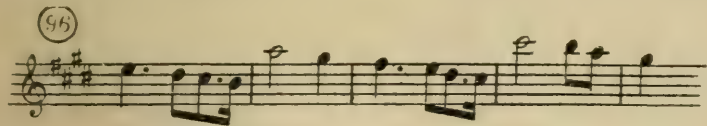
1. « L'octave d'une gamme diatonique, divisée en deux parties par le son fixe de la quinte du son initial (dominante) offre au point de vue mélodique deux registres différant d'amplitude et de caractère. Le premier registre, principal, contenant les trois premières notes de la gamme qui sont les *plus caractéristiques*, est de beaucoup le plus employé (ut-sol). L'autre registre (sol-ut) est en quelque sorte la partie qui répond. Il fournit soit à l'aigu, soit au grave, les effets de hauteur, les notes d'élan. C'est le contraste expressif des deux registres qui apparaît, dans la fugue, avec le sujet et la réponse, et qui détermine la place de chacun d'eux dans la gamme, l'une des images étant forcément réduite. »



Par elle aussi, espacée sur deux octaves, il exprime la puissance profonde, infinie de Wotan dans le thème de l'Épée ou du Pacte « que l'on peut rapprocher du début de l'ouverture de *Fidelio* de Beethoven et surtout de celui de sa belle sonate en *ut* mineur piano et violon.



« Le motif de la *Justification de Brünnhilde* (ou de l'Annonce d'une vie nouvelle) est basé sur la gamme descendante dont les dernières notes sont transportées brusquement à l'aigu en signe de protestation.



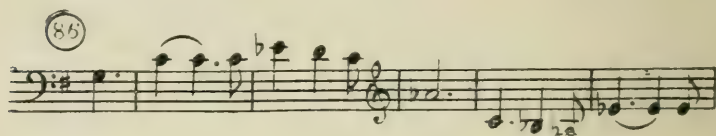
Il se rapproche de celui de l'*Héritage du monde* (dans *Siegfried*), qui reproduit une gamme ascendante, précédée d'intervalles disjoints d'un préfixe harmonique, figurant un grand geste :



« L'emploi, extrêmement fréquent dans les dessins mélodiques d'un préfixe harmonique suivi d'une partie diatonique, vocalisée, réalise en quelque sorte l'union du *geste* à la *parole*, d'un *mouvement mimique* à un *mouvement déclamatoire*.

« Beaucoup de mélodies débutent ainsi par un geste d'élan, un appel, souvent réitéré.

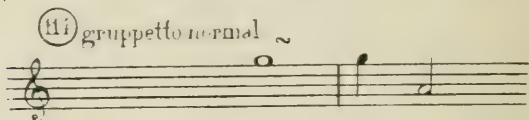
« Le beau motif de *Siegfried* se compose d'une série d'appels de plus en plus aigus, de plus en plus pressants.



« L'effet mélodique se manifeste particulièrement lorsque le dessin sonore est issu de l'*ornement*, qui paraît être l'origine même de toute mélodie. Le cursus fait un détour, enveloppant une note principale, revenant à cette note ou dans son voisinage immédiat. Au lieu d'être de simples notes d'agrément, brèves et ne comptant pas dans la mesure, les notes sont ici mesurées, ralenties, susceptibles de combinaisons infiniment variées : la mélodie offre ainsi un circuit fermé. »

A cette forme se rattache un assez grand nombre de thèmes exprimant de préférence des sentiments tendres, amoureux, des gestes enveloppants, caressants et doux. C'est ce qui apparente des motifs comme l'*Amour*

« Le gruppetto classique, mesuré dans le grand air du *Freischütz* et dont Wagner a si souvent usé, se transforme en un superbe motif, celui de la *Rédemption d'amour*, où le rythme donne à cette formule banale toute sa signification et sa beauté :



« Quant au troisième mode de création des sons, celui de la gamme chromatique, en dehors des cas où le chromatisme, en vertu de son caractère attractif, est employé pour faire naître sur un point du cursus un effet de *tension*, ou pour enchaîner plus étroitement une succession d'accords, Wagner s'est servi de longues gammes ou de traits chromatiques pour représenter la fuite des Walkyries, le crépitement des flammes qui embrasent le rocher (dernier acte de *la Walkyrie*

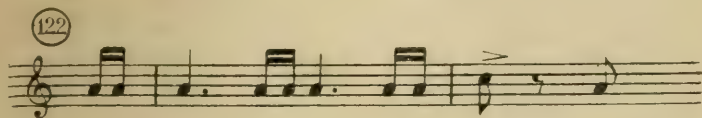


et généralement le rôle de Løge, le dieu du Feu,

ou dans *les Préludes* la fanfare du début



et l'appel des cors et des trompettes.



C'est, dans *Prométhée*, le rugissement initial :



C'est, dans *Mazeppa*, la marche triomphale :



Et toutes les fanfares de *Jours de Fête*, la plupart des motifs de l'*Héroïde funèbre*, et de *Hungaria*, et tout le poème symphonique de la *Bataille des Huns*.

Mais, à côté de cet « héroïsme », on voit poindre la « poésie ». A côté de la fanfare des *Préludes* on trouve chez Liszt la phrase mendelssohnienne.



De la même façon exactement, à la fanfare de Hunding succède la *Chanson du Printemps*, dans *la Walkyrie*.

Ce style double est la marque même de l'époque : celle d'un temps où l'Europe, encore agitée de révolutions passagères, retournait à son rêve bourgeois, où les sursauts de la volonté cédaient à une molle songerie, où les éclats de trompette n'étouffaient pas les soupirs de la romance.

Cette dualité ne va pas sans quelque malaise.

Et c'est peut-être la raison pourquoi *la Walkyrie* ne laisse pas cette impression d'absolue plénitude que l'on exige des grands chefs-d'œuvre.

*
* *

Sans doute, ses ennemis les plus acharnés n'ont jamais dénié à Wagner sa puissance.

Comme Hugo, Wagner a, dans *la Walkyrie*, l'imagination pittoresque et grandiose. Son esthétique théâtrale y relève du romantisme le plus pur : il a du brillant, mais aussi de la redondance ; il a de la grandeur, et de la grandiloquence. Il est fils de son siècle. Le goût n'est pas sa qualité ordinaire. L'inceste, complaisamment étalé, de Siegmund et de Sieglinde n'est pas éloigné de faire du premier épisode un mauvais film. Un bavardage idéologique gâte le second acte. Et le troisième parfois sonne creux.

Que reste-t-il ? La musique, avec son double visage.

Parmi les gens qui l'aiment, beaucoup sont enclins, dès qu'ils en parlent, à médire de sa valeur. Mais dès qu'ils touchent le clavier et jouent les dernières scènes de *la Walkyrie*, ils sont repris et tout entiers. Il leur semble faire chaque fois une nouvelle découverte. Quelle puissance, songent-ils ; et de tous les *pianos*, ils font des *fortes*, parce qu'ils sentent on ne sait quelle ardeur s'emparer d'eux. Une heure après, l'enthousiasme est tombé. Mais il renaît à chaque contact. Ils goûtent en cette musique la joie simple et animale de la possession physique, une joie d'autant plus pénétrante qu'elle ne se survit pas à elle-même. Et ce n'est point là une comparaison littéraire. Il y a chez Wagner une ampleur d'inspiration analogue au souffle vital dans le corps humain. Quand résonne l'*Annnonce de la Mort*, il n'y a pas de leitmotiv qui tienne : c'est la vie donnée à la musique, c'est le trait de génie qui frappe un grand coup et qui rend presque craintif. Le procédé et l'intuition se mêlent et se font valoir l'un l'autre. Aussi le sentiment de l'auditeur réfléchi est double : quand il joue ou quand il écoute, il ne ressent que l'émotion du compositeur ; mais quand, l'émotion disparue, il réfléchit, il ne voit plus que le procédé. *La Walkyrie* abonde en passages de ce genre, qu'anime cette puissance immédiate. Il est vrai aussi qu'elle en a d'autres qui n'en sont que la parodie et qui rebutent. Et c'est pourquoi il est difficile d'être envers Wagner absolument impartial. Mais il est toujours de ceux qui font, qu'en les écoutant, on se sent vivre.

BIBLIOGRAPHIE

La bibliographie wagnérienne est trop considérable pour qu'on indique ici autre chose que les ouvrages les plus facilement accessibles :

- GUIDO ADLER. — *Richard Wagner* (Leipzig, 1904).
- H. LICHTENBERGER. — *Richard Wagner, poète et penseur* (Alcan, 1907).
- L. DAURIAC. — *Le musicien-poète Richard Wagner*, 1908.
- H. ST. CHAMBERLAIN. — *Richard Wagner, sa vie et ses œuvres* (Perrin, 1900).
- H. ST. CHAMBERLAIN. — *Le drame wagnérien* (Chailley, 1894).
- ELIE POIRÉE. — *Richard Wagner. L'Homme. Le Poète. Le Musicien* (Laurens, 1922).
- LAVIGNAC. — *Le voyage artistique à Bayreuth* (Delagrave).
- A. JULLIEN. — *Richard Wagner*, 1886.
- RICHARD WAGNER. — *Ma Vie* traduction de Fr. Valentin et A. Schenck, 3 volumes Plon-Nourrit, 1911-12. — 1^{er} volume, 1813-1842; 2^{me} volume 1842-1850; 3^{me} volume, 1850-1864.
- RICHARD WAGNER. — *Oeuvres en prose*, traduites par J.-G. Prod'homme et L. Van Vassenhove (Delagrave) 10 vol.
- ALFRED ERNST. — *Richard Wagner et le drame contemporain* 1887.
- ALFRED ERNST. — *L'art de Richard Wagner. L'œuvre poétique*, 1895.
- MALHERBE ET SOUBIES. — *L'œuvre dramatique de Richard Wagner*, 2 vol., 1886-1892.
- H. DE CURZON. — *L'œuvre de Richard Wagner à Paris et ses interprètes* (Sénart)

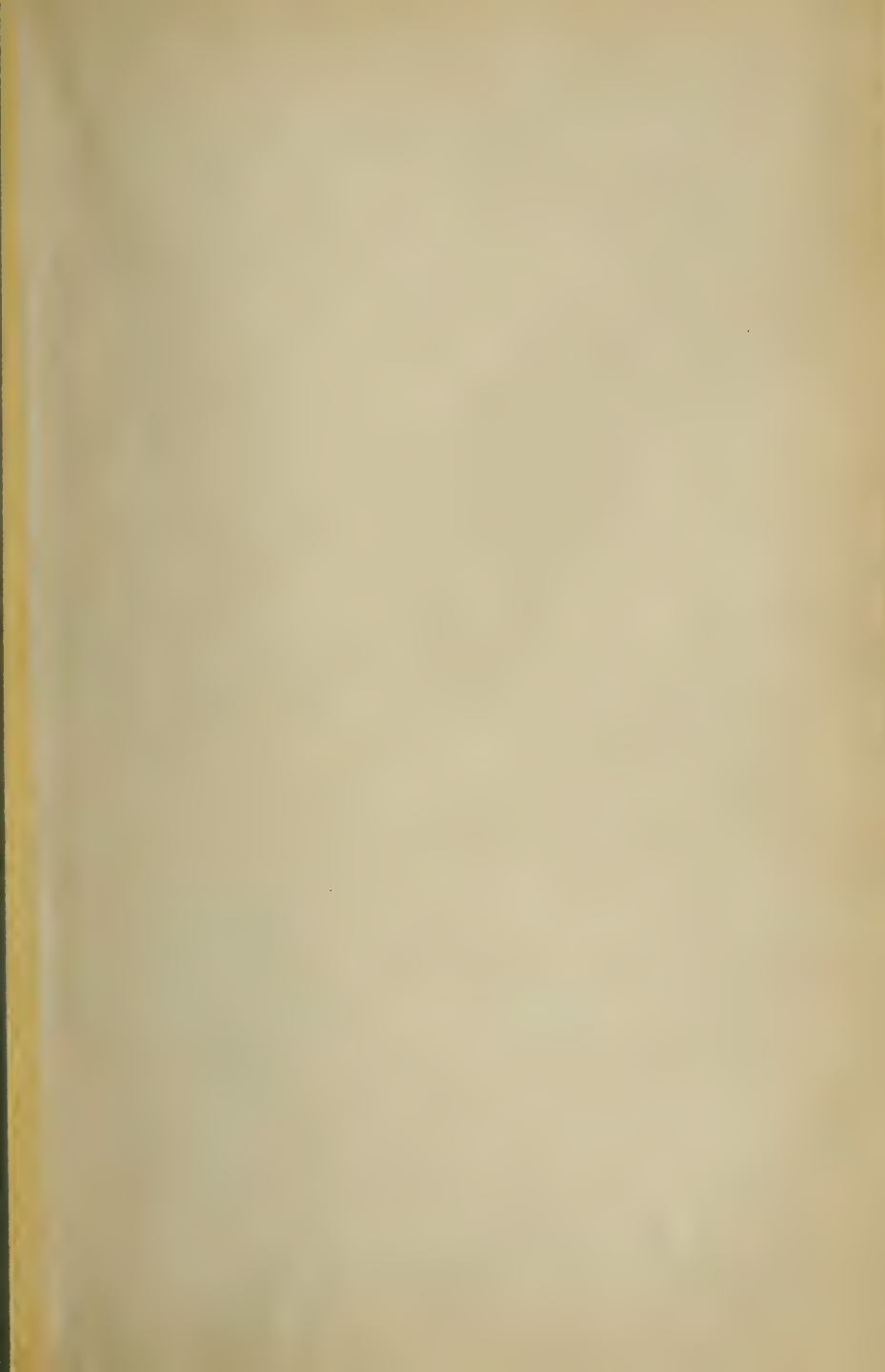
- CATULLE MENDÈS. — *Richard Wagner*, 1900.
- SAINT-SAËNS. — *Harmonie et Mélodie* (Calmann-Lévy).
- PÉLADAN. — *Le théâtre complet de Richard Wagner*, 1893.
- G. ROBERT. — *Philosophie et drame. Essai d'une explication des drames wagnériens* (Plon-Nourrit).
- A. MONOD. — *Portraits et souvenirs*, 1897.
- E. SCHURÉ. — *Richard Wagner, son œuvre et son idée* (1895).
- E. SCHURÉ. — *Le drame wagnérien* (Perrin).
- VALOT. — *Les héros de Wagner*, 1903.
- NIETZSCHE. — *Le Cas Wagner* (Mercure de France).
- T. DE WYZEWA. — *Beethoven et Wagner*, 1898.
- H. SILÈGE. — *Bibliographie wagnérienne française* (1902).
- G. SERVIÈRES. — *Richard Wagner jugé en France*.

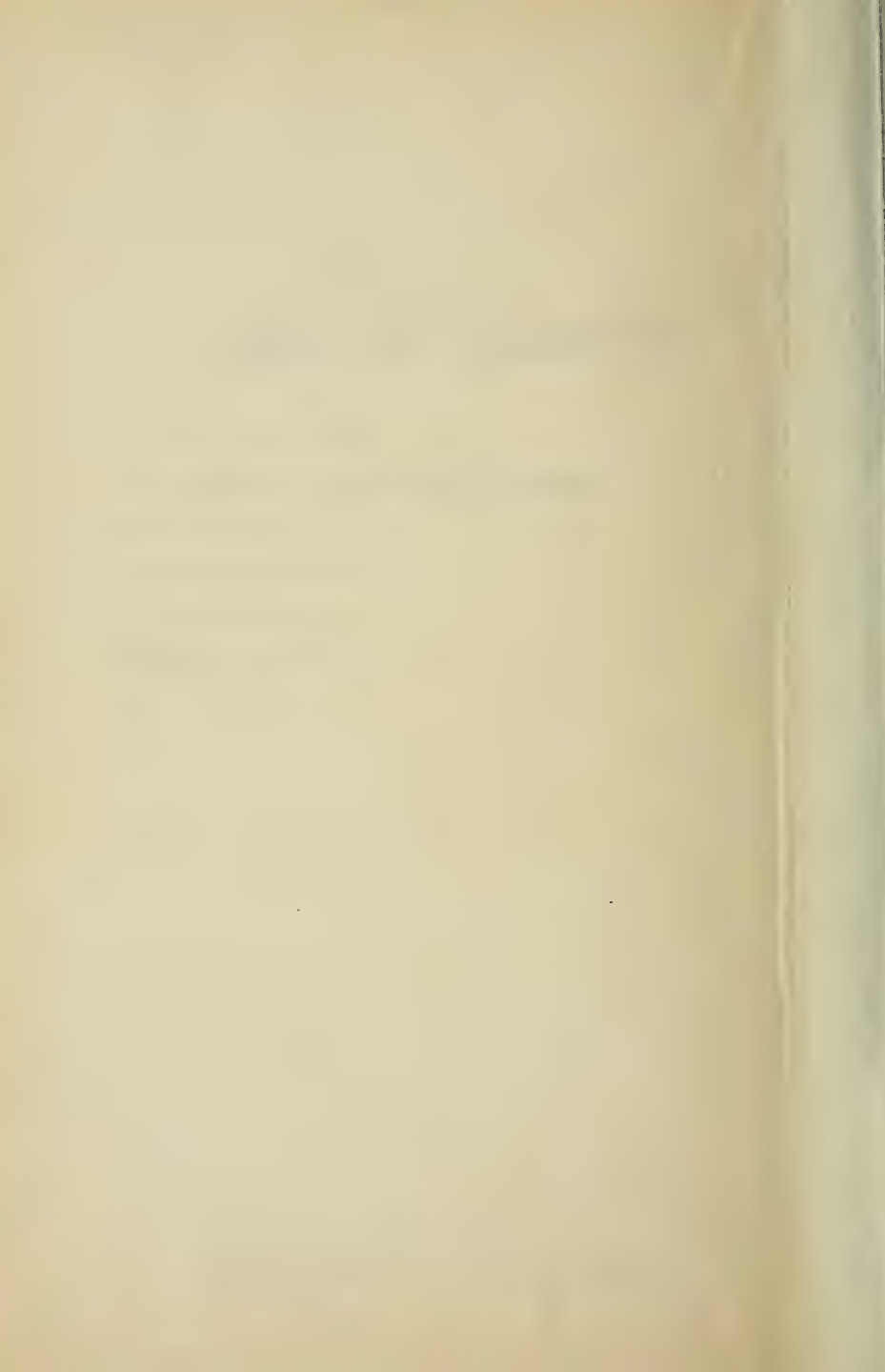
Les principales analyses musicales (guides thématiques avec commentaires) sont, pour la Tétralogie, de Pochhammer, Jullien, Closson, Nerthal, Julliard, Tardieu, Prod'homme. Pour *la Walkyrie*, voir notamment l'opuscule de M. Kufferrath (Fischbascher).

La partition, chant et piano de *la Walkyrie* est éditée par la maison SCHOTT (en vente chez MAX ESCHG, 48, rue de Rome et 1, rue de Madrid, Paris).

TABLE DES MATIÈRES

I. VIE DE WAGNER.	5
II. LA GENÈSE DE L'ŒUVRE ET SA DESTINÉE	17
III. LE LIVRET.	59
IV. ANALYSE MUSICALE.	93
V. CONCLUSION	167
VI. BIBLIOGRAPHIE.	186









9-11-73

PLEASE DO NOT REMOVE
CARDS OR SLIPS FROM THIS POCKET

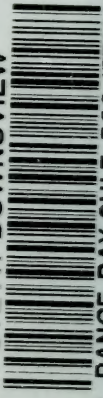
UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY

ML
410
W15C65

Coeuroy, André
La Walkyrie de R. Wagner

Music

UTL AT DOWNSVIEW



D RANGE BAY SHLF POS ITEM C
39 12 06 02 13 025 5