

---

## SIEGFRIED

---

Je ne ferai pas aux lecteurs du *Mercur*e l'impolitesse de supposer qu'ils ignorent *Siegfried*. Le moins averti — musicalement — des Français connaît aujourd'hui par le menu, en autant de versions qu'il absorbe de journaux quotidiens, les aventures de ce « tueur de dragons » cher à l'ivresse dionysiaque des vingt-cinq ans de Nietzsche. Ce fut le 3 janvier 1902 que notre Opéra subventionné nous en offrit la primeur. L'ouvrage avait été représenté pour la première fois, à Bayreuth, le 16 août 1876. Les dates ont leur éloquence; mais il est plus cruel encore, à l'endroit de notre Académie Nationale de Musique, d'avoir à constater que personne ne semble autrement surpris de sa négligence — ou de son obscurantisme invétééré. On n'en éprouve pas moins quelque malaise, à devoir signaler une « nouveauté » dont la conception originelle remonte exactement à un demi-siècle.

En effet, Wagner élabora sa *Tétralogie*, si j'ose dire, à l'envers. Il en avait bien rédigé, dès l'année 1848, un canevas très développé, — *le Mythe des Nibelungen, projet de drame*, — qui reproduit assez fidèlement les grandes lignes de l'œuvre définitive, et qui fut publié, en 1871, dans le second volume de l'édition complète de ses écrits; mais il paraît n'avoir songé tout d'abord à en utiliser que l'épilogue. Il tira de celui-ci un poème dramatique, *la Mort de Siegfried*, qui devint plus tard *le Crépuscule des Dieux*. Les modifications que Wagner apporta au texte primitif sont essentielles à maint égard; on retrouve dans *la Mort de Siegfried* quelques vestiges de la forme ancienne de l'opéra : un chœur de Valkyries à la place de Waltraute, un chœur final au dénouement. Quand il essaya de mettre son drame en

musique, Wagner en aperçut les défauts. La « portée saisissante », l'individualité des personnages lui apparut insuffisamment établie. Il comprit la nécessité de préparer le spectateur à ressentir pleinement l'horreur tragique des péripéties et de la catastrophe, par la connaissance des événements antérieurs dont celles-ci étaient seulement la suite fatale. Pour se conformer aux habitudes du théâtre moderne et ne pas dépasser la mesure d'une soirée, il ne lui restait que la ressource d'exposer ces événements, dès le début, au moyen de « narrations épiques » récitées par quelqu'un des personnages. *Wagner repoussa cet expédient* qu'il ne craignit pas d'employer cependant, trente ans plus tard, dans le premier acte de *Parsifal*. Il décida de composer un nouveau drame, préface du précédent, dont la matière fût l'enfance et la jeunesse de son héros. Ceci se passait en 1851. Le 10 mai, il écrivait à Uhlig : « Ne t'avais-je pas parlé d'un joyeux sujet de pièce ? C'était l'histoire d'un gars qui s'en va courir le monde « pour apprendre la peur », et qui est si bête qu'il n'y peut réussir jamais. Imagine mon effroi quand je découvris que ce gars n'est autre que *le jeune Siegfried* qui s'empare du trésor et réveille Brunnhilde. » En trois semaines (du 3 au 24 juin), il eut terminé son poème. Mais il ne tarda pas à reconnaître que, même ainsi amplifiée, son œuvre était encore incomplète. Au mois de novembre 1851, il faisait part à Uhlig et à Liszt de sa résolution de transporter sur la scène *le Mythe des Nibelungen* tout entier, selon l'esquisse ébauchée en 1848. Le 1<sup>er</sup> juillet 1852, il avait versifié *la Walkyrie*, en novembre, *le Rapt de l'Or du Rhin* ; enfin, dans le mois de février 1853, *l'Anneau du Nibelung*, imprimé à un petit nombre d'exemplaires, était distribué à quelques amis. Wagner était à ce point satisfait de son ouvrage qu'il écrivait à Uhlig : « Il faut le dire sans fausse honte ; ce poème est, dans son ensemble, ce qui a jamais été fait de plus grandiose. »

Il en entreprit la réalisation musicale avec une ardeur fébrile et un enthousiasme qui le soutenait dans les vi-

cissitudes et les embarras de sa vie agitée. *L'Or du Rhin* fut achevé en 1854, *la Walkyrie*, en 1856. *Siegfried*, qui vint ensuite, a une situation unique dans l'œuvre de Wagner. Vingt années s'écoulèrent entre l'époque où le drame fut conçu et le jour de sa publication (1851-1871) et les circonstances de sa destinée sont particulièrement intéressantes pour l'étude de l'évolution *musicale* du génie du poète-compositeur. Une lettre à Uhlig nous apprend que, dès le mois d'août 1852, Wagner s'était sérieusement essayé à la composition du *Jeune Siegfried*. Il en avait déjà « tout le commencement dans la tête, et aussi quelques motifs plastiques, comme celui de Fafner ». Après qu'il eut fini la *Walkyrie*, Wagner reprit le travail interrompu, mais pour l'abandonner presque aussitôt vers le milieu du second acte. Le 28 juin 1857, il écrivait à Liszt : « J'ai conduit mon jeune Siegfried au milieu de la forêt solitaire ; je me suis séparé de lui le cœur serré et avec des larmes dans les yeux. » Depuis trois années Wagner était tourmenté par la gestation de la plus extraordinaire de ses créations musicales. Quand il prit le parti de délaisser sa *Tétralogie* pour *Tristan*, il donna à ses amis, il se donna à lui-même des prétextes divers et spécieux. Ses besoins d'argent étaient réels, son désir d'être joué de nouveau au théâtre, sincère, à n'en pas douter ; mais la cause de sa détermination fut en réalité plus profonde et d'ordre purement musical.

Il est peu d'artistes de génie chez qui le jeu *inconscient* des facultés naturelles se soit manifesté aussi nettement que chez Wagner, avec une force aussi incoercible ; et aucun, certes, ne fut au même degré torturé par la constante préoccupation de systématiser les résultats de son activité instinctive, de les présenter comme les conséquences logiques d'une théorie préconçue, d'une volonté réfléchie et formelle. Wagner fut un grand musicien *malgré lui* ; à coup sûr inconsciemment. En lisant ses écrits polémiques ou spéculatifs, ses diatribes contre la « musique pure », ses traductions échevelées des sym-

phonies de Beethoven en programmes romantico-panthéistes, on est obligé de reconnaître que, pas plus que celle des plus grands de ses devanciers, il ne comprit jamais *musicalement* sa propre musique. L'homme de théâtre qu'était Wagner s'adressait au public. Son œuvre d'art avait un but autre que soi-même. Elle n'était pas l'objectivation pure, désintéressée, indifférente, hautaine de la personnalité de l'artiste. Dans le moment même où il la concevait, Wagner la destinait à produire un effet chez autrui, à susciter l'émotion, les transports, peut-être les applaudissements de la foule des spectateurs. Pour ce dramaturge, la musique n'était qu'un *moyen*. Mais la puissance de son génie musical l'emporta sur sa volonté. L'abandon de la *Tétralogie*, pour composer *Tristan* puis *les Maîtres Chanteurs*, est un des épisodes les plus frappants de la lutte perpétuelle qui se livra dans l'âme de Wagner entre le poète et le musicien. Il démontre, avec la plus lumineuse évidence, ce que l'on peut nommer *l'erreur* de Wagner.

Dans l'opuscule fameux où il exposa sa doctrine, *Opéra et Drame* (1851), passant en revue les œuvres lyriques des maîtres passés ou contemporains depuis Gluck et Mozart jusqu'à Rossini et Meyerbeer, Wagner définit « *l'erreur* de l'opéra », qui d'après lui fut celle-ci : « *que le moyen de l'expression (la musique) y était considéré comme but, tandis que le but de l'expression (le drame) y était devenu moyen* ». Il ajoute peu après : « Il est très important de remarquer que tout ce qui exerça une influence décisive sur la formation de l'opéra, jusque dans les temps les plus modernes, lui vint *exclusivement du domaine de la musique pure*, et jamais de celui de la poésie ou d'une saine association de ces deux arts. » Et il le déplore. Plus loin, à propos de Weber, il constate que « ses objections à l'art de Rossini étaient dirigées seulement contre la platitude et le manque de caractère de sa mélodie, et non contre la position antinaturelle du musicien relativement au drame ». Il veut dire, en un mot, que Weber ne reprochait à Ros-

sini qu'une chose, c'est d'avoir fait de la mauvaise musique.

Il faut bien se garder d'oublier que les théories de Wagner ne furent jamais, chez lui, le fruit d'une réflexion préalable. Plaidoyers postiches, elles ont toujours suivi de près ou accompagné l'élaboration des créations spontanées qu'elles avaient pour but de justifier et — le dissimuler serait oiseux — de glorifier. C'est précisément à l'époque où l'idée de sa *Tétralogie* avait germé et mûrissait dans son esprit, que Wagner publia les deux manifestes révolutionnaires qui proclamaient sa théorie du drame lyrique. Le texte de *la Mort de Siegfried* fut écrit en 1848, *l'Œuvre d'art de l'Avenir*, en 1849; *Opéra et Drame* coïncide avec la confection poétique du *Jeune Siegfried* (1851). A ce moment, c'était le dramaturge, le poète tragique, qui prévalait chez Wagner; et, tandis qu'il ourdissait la trame d'une action complexe et de dimensions inaccoutumées, il sacrifiait délibérément la musique aux exigences de la parole, à la clarté d'une intrigue subtile encore que légendaire. La musique ne pouvait jouer ici qu'un rôle ancillaire; subordonnée au drame, elle devait l'illustrer, le magnifier, le transfigurer, mais toujours le servir. Le drame était *le but*, la musique restait *le moyen*.

La première conséquence de la décision *du poète* fut la rédaction de sa nouvelle théorie de l'opéra devenu drame; la seconde fut l'emploi systématique du *leitmotiv* ou, pour parler français, des thèmes conducteurs. MM. P. de Bréville et Gauthier-Villars, dans leur belle analyse de *Fervaal*, après eux M. Dukas, parlant de *la Cloche du Rhin*, ont fort justement observé naguère qu'il convient d'établir une distinction entre le « rappel de motifs » et le « développement symphonique des thèmes conducteurs ». Il y a là, en effet, confondues le plus souvent sous l'appellation générale de *leitmotiv*, deux choses qui diffèrent profondément par leur origine, leur nature et leur fonction. Le « rappel de motifs » est un procédé essentiellement dramatique. Grâce à lui, le

musicien dramaturge désigne un personnage, le nomme, pour ainsi parler, remémore une situation, un sentiment caractéristiques. La musique est ici exclusivement un *moyen* d'expression. Quelquefois, elle supplée même ainsi avantageusement la parole pour nous révéler les pensées secrètes du héros en scène. Le rappel de motifs est l'auxiliaire du drame. Un changement de mode, de mouvement, une instrumentation variée lui peuvent suffire, à la rigueur, pour traverser toutes les péripéties de l'action sans faillir à la tâche qui lui est assignée. Et même, au point de vue *dramatique*, en suivant strictement la doctrine de Wagner, les combinaisons musicales des motifs rappelés *ne doivent pas* éveiller un intérêt supérieur à celui de l'action représentée. La musique n'est que *le moyen*, le drame est *le but*. C'est du drame que doit naître l'émoi du spectateur. Le rôle de la musique est de rendre cette émotion plus intense, plus complète, mais non de la détourner à son profit. Le « développement symphonique » de thèmes conducteurs, au contraire, est un procédé spécifiquement musical. Il constitue, depuis plus de deux siècles, l'essence propre de l'art des sons. Avec lui, nous pénétrons dans « le domaine de la musique pure ». A l'égard du drame, le développement thématique est, à tout le moins, superflu, il peut devenir dangereux. C'est un élément étranger et rival qui s'introduit dans la place. Loin d'être indispensable ou propice à l'effet *dramatique*, il a, pour les auditeurs non préparés, l'inconvénient de gêner la perception des motifs conducteurs dénaturés ou disséminés dans l'entrelacs de la polyphonie; et, s'il est écouté par des musiciens, c'est encore aux dépens du drame qu'il captive leur attention par sa valeur et sa beauté spécifiques.

Après que le dramaturge Wagner eut écrit le poème de *l'Anneau* et érigé en système esthétique le genre de composition que ce poème lui semblait exiger, la forme de *leitmotiv* qui s'imposa nécessairement au musicien, pour mettre la théorie en pratique, fut celle du « rappel

de motifs ». Il n'avait d'ailleurs qu'à se baisser pour la prendre. C'est Berlioz qui la lui fournit ; non pas timide, épisodique et exceptionnelle comme on la peut rencontrer chez Mozart et Grétry, non plus telle que Wagner l'avait employée lui-même dans ses premiers ouvrages et dont il avait reçu de Weber — *Freischütz* (1821) et surtout *Euryante* (1823) — le modèle déjà précis, mais sous la figure de thèmes *représentatifs*, subrogés à un être vivant pour la dramatisation de la forme symphonique, symbolisant un personnage annoncé par l'argument ou le titre programmes (*Symphonie fantastique*, 1830 — *Harold en Italie*, 1833.) Aussi *l'Or du Rhin* (1854) et *la Walkyrie* (1855) sont-ils la réalisation la plus parfaite des théories prônées dans *Opéra et Drame*. Évidemment, la « musique pure » n'a plus grand'chose à voir ici. Les thèmes « plastiques » sont au plus haut degré représentatifs. En les inventant, le musicien paraît n'avoir eu d'autre but que de trouver, pour chacun des éléments du drame, la formule musicale la plus adéquate et la plus expressive. Leur fonction essentielle est d'assister la parole, de souligner sa portée, d'augmenter son pouvoir efficace, de demeurer ses collaborateurs assidus et dévoués. Les motifs rappelés sont toujours aisément reconnaissables ; leurs transformations, discrètes ; dans leurs mélanges, ils semblent plutôt superposés que combinés. L'intérêt musical, quoique souvent rare et merveilleusement idoine à l'exalter, n'est jamais assez puissant pour supplanter celui de l'action. Ici, selon le mot de Wagner, la musique est « femme » ; le drame est l'homme, le maître ; il commande, elle obéit. On peut en dire autant pour les deux premiers actes de *Siegfried*.

Cependant, c'est seulement dans le pâle *Or du Rhin* que Wagner a réussi peut-être à maintenir l'équilibre entre les deux arts dont il rêvait l'association quasi-conjugale. Déjà, dans *la Walkyrie*, on sent percer l'impatience du musicien. Celui-ci exploite avec ivresse toute occasion de s'émanciper. D'un épisode lyrique, il dégage

un *Hymne au Printemps*; du tableau décoratif de la *Chevauchée*, de la féerie du dénouement, il fait le sujet d'éincelantes illustrations musicales. On ne peut nier que son art ne soit, ici, surtout pittoresque, descriptif, mais on remarque ailleurs aussi la richesse croissante du discours sonore. Le réseau polyphonique devient, peu à peu et jusqu'à la fin, plus touffu, plus divers. Les motifs rappelés sont parfois morcelés, altérés dans leur rythme et leur contour; en maint endroit, on peut reconnaître un véritable « développement thématique », superficiel, objectif, mais réel. Avec le premier acte de *Siegfried*, on a l'impression bien nette d'un retour en arrière. Il semble qu'en remettant sur le chantier l'ouvrage ébauché quatre années auparavant le musicien soit dérouté devant ces prémices, gêné par le cadre qu'il s'était imposé, par les exigences d'une action qui penche vers la comédie dialoguée, par le caractère extérieur, voire imitatif des thèmes préparés. On dirait qu'il se bat les flancs pour dramatiser, à grand renfort d'accords de septième diminuée, des juxtapositions de rappels de motifs. Dans sa correspondance, sous l'immuable enthousiasme sincère ou affecté, on discerne un sentiment de fatigue, d'effort. Il écrit à Liszt (janvier 1857): « Ma santé est si misérable que, depuis dix jours, après avoir terminé l'esquisse du premier acte de *Siegfried*, il m'a été littéralement impossible d'écrire une mesure ». Et plus tard (mai 1857): « J'espère pouvoir reprendre bientôt mon travail interrompu..... Jusqu'à présent je n'en ai achevé que le premier acte... » Et, ce qu'il prise le plus haut dans celui-ci, c'est sa péroraison *lyrique*: «... quand tu entendras le chant de Siegfried fondant l'acier et forgeant l'épée, tu apprendras de moi quelque chose de nouveau. » Dès le mois suivant, Wagner laissait son « jeune Siegfried étendu au pied d'un tilleul dans la belle solitude de la forêt ». « Le cœur serré, les yeux pleins de larmes », il se détournait de l'œuvre colossale, « la plus grandiose qui fût jamais », enfantée par son cerveau de poète. Il éprouvait une angoisse analogue au



déchirement d'une rupture amoureuse. Celle qui l'avait possédé tout entier, cette maîtresse idéale, adorée, bénie, glorifiée jadis, hier encore caressée, Wagner *ne l'aimait plus*. Il pleura sur elle en la quittant, poussé vers une rivale par une force mystérieuse et irrésistible. Son désespoir fut court; l'abandon dura dix années.

Alors Wagner fit *Tristan et Isolde* (1857-1859); et, quelque temps après (septembre 1860), il publiait « *la Musique de l'Avenir* », *lettre à un ami de France* (Fr. Villot); on y lit l'importante déclaration que voici : « Je permets à propos de *Tristan* l'application, dans leurs plus rigoureuses conséquences, des principes qui se déduisent de mes écrits théoriques; non parce que j'ai conçu cet ouvrage d'après mon système, car toute théorie fut alors totalement oubliée par moi; mais parce que j'agissais dans une telle absolue liberté et étais si complètement affranchi de toute considération *a priori* et de toute règle, que je sentais profondément moi-même, en l'écrivant, combien mon œuvre dépassait mon propre système ».

En effet, elle le dépassait; elle était même tout autre chose que sa réalisation. C'était la revanche du musicien sur le poète. Il faut remarquer, tout d'abord, la simplicité de l'intrigue. Wagner avait eu besoin de dix pages, en 1848, pour résumer l'action du *Mythe des Nibelungen*; celle de Tristan tiendrait dans les dix lignes d'un fait divers. Dans cette sphère d'élection de l'art lyrique qu'est l'expression des sentiments humains de l'ordre le plus élémentaire, communs à toute créature et, de toute éternité, dispensés de justification autre que leur véhémence, le dramaturge avait su rassembler les éléments d'émotion qui lui étaient nécessaires. Une action claire et poignante conduisait à la stupide cruauté de la catastrophe. Cependant l'intervention du musicien eut un effet bien différent de celui prémédité par Wagner et proclamé dans ses théories. Si, dans *Tristan* comme ailleurs, le drame devait être *le but*, et la musique seulement le moyen, il paraît difficile de reconnaître ici ce

résultat. L'inconsciente évolution de son génie avait entraîné Wagner au « développement symphonique des thèmes conducteurs ». Sous la barbarie de cette appellation technique, il faut entendre la substance essentielle des formes les plus hautes de la « musique pure ».

Il ne suffisait plus à Wagner de traduire des « états d'âme » au moyen des ressources expressives et dynamiques de la mélodie ou d'une quelconque agrégation sonore, de broder du filigrane superficiel de la « Variation » des rappels de motifs plastiques objectivement et étroitement représentatifs, précieux truchements et serviteurs du drame, il fallait que le grand musicien qu'il était parachevât en lui-même l'évolution naturelle de son art. Aussi, dans cette œuvre implicitement *symphonique*, il semble que le caractère de son inspiration se soit soudain transformé et, avec lui, son procédé de composition. Une sorte de « thème principal » apparaît au début de chacun des trois actes, — la chanson d'un matelot dans les vergues, un court motif orchestral, la mélodie d'un cor anglais, — que nous retrouverons amplifié, fragmenté, développé, ingrédient unitif de la matière musicale, associé à des éléments plus spécialement symboliques ou alternant avec eux. Quand les commentateurs ont voulu nommer ces thèmes, ils durent les intituler « la Mer », le « Jour », « la Tristesse ». Encore cette dernière interprétation est-elle tendancieuse ; c'est simplement « un vieil air » de l'agreste et mélancolique Bretagne où gît Tristan, dans son manoir de Karéol. Mais ces dénominations sont significatives. Ces thèmes, et d'autres analogues ou de portée générale (la Solitude — la Colère — la Joie — la Mort), ne représentent plus ici que le milieu ambiant — matériel ou sentimental — de l'action. Le drame s'agite dans ce milieu, mais, en même temps qu'il le trouble, il s'efface, il s'évanouit parmi l'effervescence qu'il suscite. L'événement était à prévoir. Les conséquences d'un thème, effectuées dans ses combinaisons ou métamorphoses, résultent exclusivement de sa constitution musicale et

relèvent de lois ou de causalités spécifiques. L'enchaînement de ces causalités purement musicales n'a qu'un rapport éventuel avec celui de l'action dramatique, et, quand sa réalisation est l'œuvre d'un artiste de génie, d'un Wagner, sa beauté propre, l'intérêt de ses combinaisons, font naître une émotion spécifique où le drame n'entre plus que pour une part infime. Et ce n'est pas seulement l'anxiété dramatique qui disparaît dans *Tristan*, abolie par l'enchantement musical, — pour employer une expression de Wagner, — « comme la lueur d'une lampe est annihilée par la clarté du jour », mais les sentiments mêmes des héros, l'état d'âme énoncé par leurs discours et ses variations successives, n'ont plus que la valeur de ressources dynamiques, de prétextes, de *moyens*. « L'impatience », « l'ardeur », « l'élan passionné », « la félicité » sont devenus des noms de motifs conducteurs ; ils ne comptent plus que par la musique qui les figure ; à l'égal de « l'invocation à la Nuit » ou du « chant de Mort », ils semblent n'être autre chose que des indications de mouvement, des subdivisions, des points de repère dans l'immense symphonie du second acte. Il n'est pas jusqu'à la « mort d'Isolde » qui ne demeure avant tout une délectation musicale, et le dénouement de la tragédie ne laisse d'autre souvenir que celui d'une exquise ou audacieuse polyphonie. Dès que le développement thématique se fut substitué au rappel de motifs, l'équilibre projeté était rompu entre les deux facteurs du « drame wagnérien » ; le rapport se trouvait renversé : le drame était déchu au rôle de *moyen*.

Mais cette fonction même n'est bien souvent qu'illusoire. Si, dans *Tristan*, l'art du musicien trahit le dessein du poète en dénaturant ou en accaparant l'émotion que celui-ci veut provoquer, il y a dans *les Maîtres Chanteurs* une disproportion plus frappante encore entre le sujet du drame et sa réalisation musicale. D'un conte naïf, un peu puéril malgré l'apologue esthétique surajouté, Wagner a tiré l'une de ses plus gigantesques

partitions. Ici l'action, quoique ostensiblement agencée pour elle, est à peine un prétexte à la musique. D'ailleurs, le musicien libéré obéit maintenant à son instinct. Il ne se contente pas d'écrire une Overture classiquement symphonique, de ressusciter l'harmonie majestueuse du Choral, d'introduire la Fugue (ou son sosie) à l'Opéra ; il lui faut aussi des airs, des ensembles, des cortèges, et son drame les lui doit fournir avec, par surcroît, un chœur final pour chacun des actes, le divertissement d'un *laendler* et même un *quintette* selon la formule. Après *Tristan*, Wagner avait rédigé une nouvelle théorie, celle de la « mélodie infinie », traduction libre du développement thématique employé par lui dans son ouvrage. Après *les Maîtres Chanteurs*, il ne lui manquait plus rien des procédés et des formes de la « musique pure », — et il ne restait rien non plus de son système lyrico-dramatique.

Déjà, dans *Opéra et Drame*, Wagner paraissait préoccupé de l'objection formidable élevée contre sa thèse par le passé tout entier de l'art musical. Il s'évertuait, avec plus de subtilité que de bonne foi ou de clairvoyance, reconnaître un caractère objectif aux chefs-d'œuvre de musique pure des vieux maîtres. L'admission du *menuet* dans la forme symphonique lui suffit pour qualifier celle-ci de « forme de danse ». Embarrassé pour appliquer cette épithète aux symphonies de Beethoven, il les traduit en dithyrambes, il les gratifie d'un sens et d'une intention dramatiques ; de Beethoven il se fait un précurseur, et il conclut : « *L'erreur* de Beethoven fut celle de Christophe Colomb qui, en croyant chercher seulement un nouveau chemin vers les Indes déjà connues, découvrit à leur place un monde nouveau ». *L'erreur* de Wagner fut précisément l'erreur contraire : il voulait et croyait marcher vers un monde nouveau, et son chemin le conduisit dans une contrée depuis longtemps explorée, mais inépuisable, dans la vraie patrie de son génie, ce « domaine de la musique pure » qu'il avait méconnu. Malgré la volonté du poète et les argu-

ments du théoricien, la musique avait reconquis, dans l'œuvre lyrique, la place prééminente qui fut toujours la sienne. La doctrine de « l'art wagnérien » était démentie par Wagner lui-même. Dans ses propres ouvrages, la musique était le but *atteint*, sinon cherché sans le savoir.

Wagner avait écrit trop tôt *Opéra et Drame*, il avait compté sans son génie musical, le seul qu'il semble avoir possédé et, certes, l'un des plus prodigieux, des « plus grandioses qui aient jamais été ». C'est la révolte inconsciente de ce génie qui lui imposa l'abandon momentané de la *Tétralogie*. Les deux ouvrages composés d'après son système affectent, dans l'ensemble de son œuvre, un caractère de transition nettement déterminé. *Lohengrin* était l'aboutissement de l'opéra romantique allemand, la superbe conséquence du *Freischütz* et d'*Euryanthe*. *L'Or du Rhin* et la *Walkyrie* sont la tentative d'assujettir la musique aux nécessités d'une intrigue complexe dont l'enchaînement logique est du ressort de *l'entendement*. La musique avait à illustrer ici un vaste drame littéraire, — d'aucuns prétendent « philosophique », — parsemé de tableaux pittoresques. De là le besoin de « motifs plastiques » toujours reconnaissables sans effort, objectivement représentatifs non seulement des nombreux héros de l'épopée, mais aussi des multiples éléments d'ordre quasiment didactique indispensables à la clarté de l'action. Les deux premiers actes de *Siegfried* sonnent le glas du système. Le « drame wagnérien », selon l'Évangile d'*Opéra et Drame*, avait vécu. Après *Tristan*, Wagner était vraiment « redevenu tout entier musicien ». Désormais, sans qu'il s'en doutât, l'action dramatique n'était plus pour lui qu'un moyen. Quand, après *les Maîtres Chanteurs*, il reprendra sa *Tétralogie*, il se sentira toujours un peu prisonnier de son œuvre de poète, entravé souvent par musicalité passive d'inspirations vieilles parfois de quinze ans et prédestinées à un office étroitement expressif ou pittoresque. Il s'efforcera de soumettre les inévitables

rappels de motifs à la fantaisie créatrice du développement thématique. Cependant, dans son ensemble, avec l'intermittente féerie du spectacle, l'envergure touffue de l'action, la causalité futile ou alambiquée de l'intrigue, *l'Anneau du Nibelung* conservera un caractère surtout décoratif.

*Siegfried* est le permanent témoignage, en quelque sorte le symbole de la crise traversée par le musicien. Il y a presque discordance entre les deux premiers actes et le dernier. C'est une autre langue musicale qui est parlée dans celui-ci. Outre la trituration symphonique des motifs rappelés, il semble que les thèmes nouveaux introduits soient expressément préparés pour les combinaisons polyphoniques. Le musicien se fait un jeu d'accompagner, d'un prestigieux double ou triple contrepoint, les supplications de la vierge aux abois. Tels de ces thèmes, tout épisodiques et inutilisés dans le reste de la tragédie nous vaudront plus tard *Siegfried-Idyll*, un bijou de « musique pure ». Enfin quand, au soir de sa vie, il composera *Parsifal*, Wagner ne repoussera plus l'expédient des « narrations épiques » confiées à l'un des personnages, au début de l'action, pour exposer les événements antérieurs. Il n'est plus gêné même, que *le drame* tout entier se passe en conversations rétrospectives. Le génie du musicien a étouffé l'instinct du dramaturge. En dépit de la mystagogie quintessenciée dont celui-ci se console ou se leurre, ici la véritable action se déroule dans la musique. Le drame n'a plus qu'une fonction de programme occasionnel. Entre les longs récits ou dialogues propices au développement symphonique, il a soin de fournir, aux chœurs, des cérémonies et des cortèges; ses changements à vue sont le sujet indiqué de « morceaux » de musique orchestrale; son zèle offre même un ballet. De quelque nom qu'il lui ait plu de l'affubler, Wagner avait fait un *opéra*, au sens que lui-même avait défini jadis. La musique n'est pas seulement ici le but *atteint*, elle est la cause instigatrice et finale du drame, le but — à peine inconsciemment — *voulu*.

Il faudrait un volume pour étudier les créations de Wagner au point de vue purement musical, le seul qui vaille en son œuvre et lui garantisse l'immortalité. On verrait que l'évolution du génie du musicien fut retardée d'abord par les prétentions du dramaturge, puis servie et excitée par l'imagination du poète. Wagner ne fut jamais un pur artiste; chez lui, l'activité productrice avait besoin d'un stimulant externe. Il a donné une configuration nouvelle à cette forme d'art hybride, bâtarde et forcément conventionnelle, qu'est l'*opéra*. Aux formes élémentaires de l'*andante*, du *rondo* et autres, usitées par ses devanciers, il adjoignit le développement thématique propre aux formes les plus élevées de l'art des sons. Il fut l'inconscient instrument de l'évolution naturelle de l'*opéra*; il lui annexa la symphonie, mettant ainsi à sa disposition la totalité des ressources actuelles et des procédés de la « musique pure ». Seule, celle-ci a gagné au change. Après Wagner aussi bien qu'avant lui, l'association de la parole et du son reste factice, précaire; le contact, superficiel. Aujourd'hui comme hier, la musique est le but réel, l'unique raison d'être de l'œuvre lyrique.

L'aventure de Wagner est instructive à bien des égards; le seul exposé des conséquences qu'on en peut déduire exigerait un espace dont je ne dispose plus; je n'aurai que trop d'occasions d'y revenir. Elle atteste avant tout l'autonomie essentielle de l'*art* musical, l'inaptitude de celui-ci à se limiter au rôle de *moyen* sans dommage pour sa valeur et son intérêt spécifiques, c'est-à-dire pour sa « Beauté », et, dans ses manifestations les plus hautes, son incapacité d'avoir un but autre que soi-même sans que ce but, fût-il l'expression des sentiments les plus profondément humains, ne risque de devenir à son tour un *moyen* au service de la musique, et ne disparaisse alors, éclipsé par elle, « comme la lumière d'une lampe est annihilée par la splendeur du jour ».

J'aurais aimé pouvoir apprécier effectivement l'exécution de *Siegfried* à l'Opéra, mais l'administration de cet

édifice, désireuse de leur épargner tout effort oculaire ou auriculaire, exagère visiblement la sollicitude dont elle veut combler les représentants de la presse musicale. Colloqué dans un angle avancé parmi l'aile gauche de la phalange des musiciens, entre les cuivres et la batterie, l'instrumentiste que j'ai le mieux ouï était en face de moi et jouait du tuba-contrebasse. De temps en temps, me parvenait le grincement lointain d'un hautbois ou le froufrou de violons inaccessibles. Néanmoins, m'étant muni à tout hasard d'une mignonne partition d'orchestre, intégralement complète quoique volumineuse à peine autant qu'un numéro du *Mercur*e, je pus lire et m'imaginer ce que je n'entendais pas. Je pus constater ainsi que, dans certains *forte*, M. de Reszké ouvrait bien la bouche en mesure aux endroits où il est indiqué que Siegfried doit chanter. On ne saurait trop admirer la science avec laquelle cet artiste réussit à tirer un parti suprême des restes d'une voix qui tombe et d'un galbe transalpin; malheureusement, la bonne volonté la plus habile est impuissante à tenir lieu d'organe, alors qu'il s'agit d'incarner le « jeune Siegfried ». La lassitude évidente de celui-ci, au dernier tableau, malgré les coupures tutélaires, formait un contraste pénible avec la turbulence effarée dont Brunnhilde défendait une vertu si mollement attaquée.

Les artistes habituels de notre scène lyrique ont déployé sans excès leurs qualités coutumières, accidentellement rehaussées par la présence de l'hôte passager. M. Laffitte se distingua particulièrement dans le rôle de Mime. Enfin, les cuivres calmés me laissant çà et là quelque loisir d'écouter, il m'a semblé que, lorsque M. Taffanel n'avait pas à se préoccuper des chanteurs, il obtenait de son orchestre une interprétation qui, dans toute autre salle, eût paru remarquable. Mais ce serait trahir Wagner qu'omettre de parler du Dragon.

Il est regrettable que *Siegfried* n'ait pas été joué trois mois plus tôt. A l'exposition des joujoux de fin d'année organisée par M. Lépine, nous aurions sûrement retrou-



vé le monstre, perché sur son rocher, dodelinant de la tête et barytonnant du « porte-voix » avantageusement remplacé par un mirliton ; une ingénieuse mécanique eût exhibé l'académie enpeaud'oursée de M. de Reszké lui esquissant sous le muflé un pas de gigue comminatoire. Il n'est pas bien terrible, à l'Opéra, le gardien du Trésor ; il a l'air à la fois grotesque et bon enfant. Il est drôle, mais rudement vilain ; et, quand il ouvre le compas fumigateur de ses mâchoires en carton peint, on sent combien Siegfried avait raison d'opiner, répondant aux recommandations de Mime et soufflé par la muse héroïque d'Alfred Ernst le Meticuleux :

Il sied qu'on lui ferme la gueule. ...

- Conformément à la doctrine du Maître, nous savourons ici les bienfaits insoupçonnés de la Triplice esthétique, palladium du drame idéal. Et même, aux exploits associés du musicien, du poète et du décorateur, il semble que la Danse ait la velléité d'apporter le concours de ses entrechats. *Œuvre d'art de l'Avenir*, ce sont là de tes coups !

JEAN MARNOLD.

