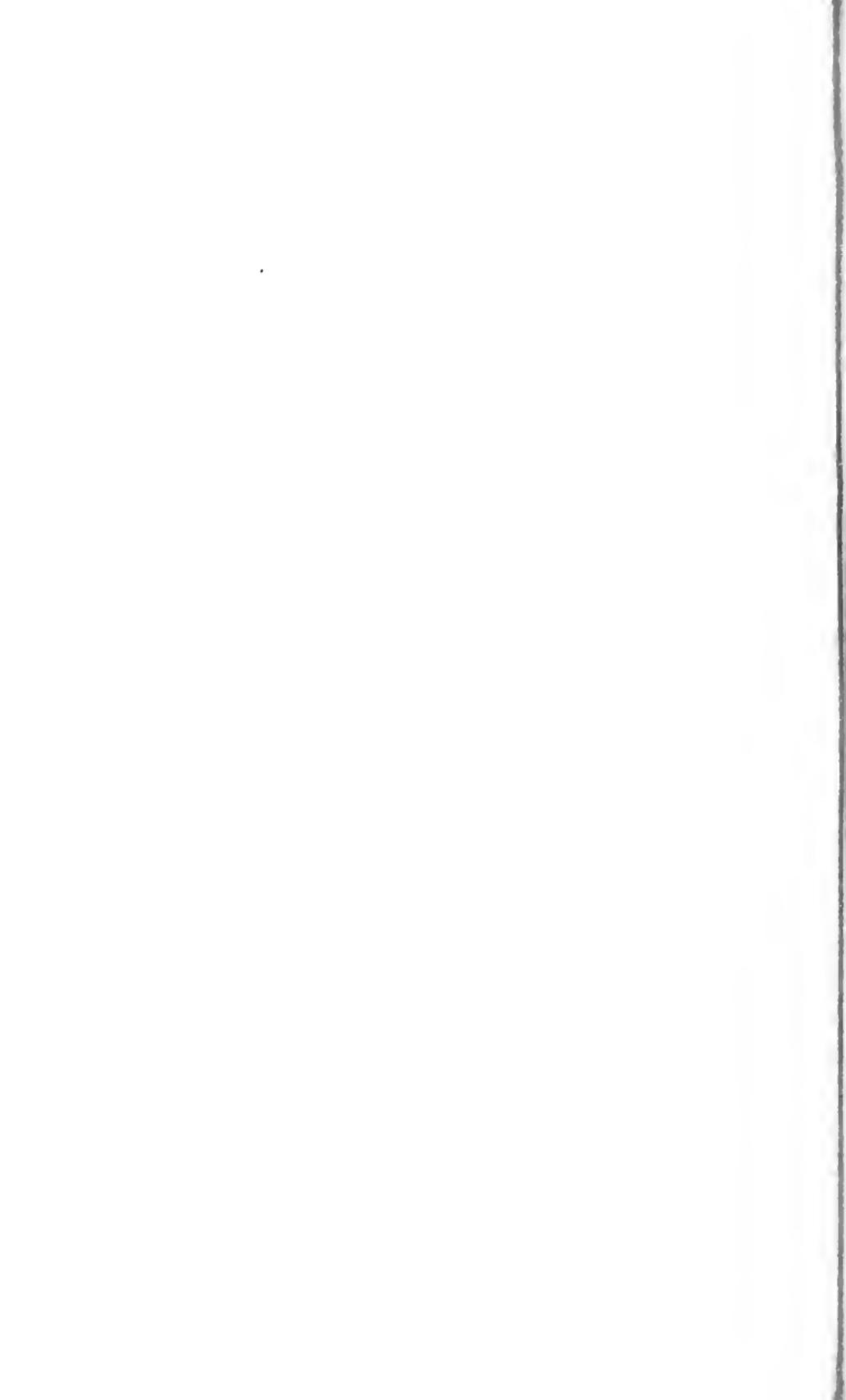


MUSIC - UNIVERSITY OF TORONTO



3 1761 07201 819 5





CHARLES JOLY



LES

DE

RICHARD WAGNER



PARIS

(SOCIÉTÉ ANONYME)

33, RUE DE SEINE, 33

1898

Tous droits réservés

IMPRIMERIE ALSACIENNE ANCIENNE G. FISCHBACH. — 1613

et

MM. BERTRAND ET GAILHARD

DIRECTEURS DE L'OPÉRA

*En souvenir des très belles représentations
des « Maîtres-Chanteurs »*





AVANT-PROPOS



Ce petit livre, écrit à la hâte et sans aucune prétention, ne vise qu'au mérite d'être clair; et s'il aide ceux qui s'intéressent aux choses de la musique à aimer encore davantage les Maîtres-Chanteurs, — car on ne peut pas être ou seulement se dire musicien sans aimer les Maîtres-Chanteurs, — son but aura été atteint.

Certes, une œuvre aussi complexe et aussi touffue que celle qui fait l'objet de cet opuscule nécessiterait une étude beaucoup plus approfondie. La seule analyse de la partition dont chaque ligne, pour ainsi dire, présente des curiosités

harmoniques ou instrumentales, exigerait pour sa part un immense in-folio. Force nous fut donc de limiter notre travail, tout en essayant cependant d'être complet.

C'est ainsi que nous avons cru devoir consacrer quelques pages au « Meistergesang » ou art des Maîtres-Chanteurs, avant d'aborder le poème et la partition de Richard Wagner. Le « Meistergesang » tient en effet une place considérable dans la littérature allemande ; il joue même, comme on le verra plus loin, un rôle prépondérant dans le développement de la poésie lyrique au moyen âge ; et grâce au génie de Hans Sachs, la ville bourgeoise de Nuremberg devint, au seizième siècle, un des plus intenses foyers de la vie littéraire en Allemagne. On pourra trouver les détails les plus précis sur l'art des Maîtres-Chanteurs et leurs corporations dans le remarquable ouvrage que M. Charles Schweitzer a publié chez Berger-Levrault sous ce titre : Étude sur la Vie et les Œuvres de Hans Sachs.

A ceux qui voudraient fouiller plus profondé-

ment l'œuvre de Richard Wagner, nous recommanderons le volume très documenté que M. Maurice Kufferath vient de publier à la librairie Fischbacher, sur les Maîtres-Chanteurs; nous conseillerons encore l'étincelant chapitre consacré au « Rire wagnérien » par M. Emile de Saint-Auban dans son livre : Un pèlerinage à Bayreuth; puis la courte mais profonde étude de M. Houston Stewart Chamberlain dans son Drame Wagnérien (chez Fischbacher); enfin les quelques pages de M. Alfred Ernst sur le personnage de Hans Sachs dans son bel ouvrage, l'Art de Richard Wagner (chez Plon). A lire aussi la traduction littéraire, avec annotations philologiques, de M. Louis Pilate de Brinn' Gaubast, et le commentaire musicographique de M. Edmond Barthélemy (les Maîtres-Chanteurs de Nürnberg, Dentu.), ainsi que l'analyse délicate et émue de M. Jacques Cor (Les Maîtres-Chanteurs, étude musicale et littéraire) qui vient de paraître à la Librairie Fischbacher.

Notre petit livre a les visées moins hautes que

les substantiels travaux dont nous venons de parler et qui nous furent du plus grand secours. Nous nous adressons aux spectateurs et auditeurs de l'œuvre de Richard Wagner, moins à ceux qui en furent charmés qu'à ceux qui lui sont plutôt réfractaires, et si nous parvenons à étendre cette opinion encore discutée, à savoir que les Maîtres-Chanteurs constituent l'un des monuments les plus sublimes de l'histoire musicale, nous serons pleinement satisfait.

C. J.

Février 1898.





I

INTRODUCTION

C'est en 1845 que Wagner conçut pour la première fois le projet des *Maîtres-Chanteurs*. Il était alors chef d'orchestre à l'Opéra-Royal de Dresde, et venait de terminer le *Tannhäuser*, qui fut joué sur cette scène le 19 novembre de la même année. Ses amis lui avaient conseillé de choisir un sujet de forme légère et gaie, et c'est aux eaux de Marienbad, où il passait son congé d'été, que les *Maîtres-Chanteurs* lui apparurent comme la contre-partie comique des chevaliers poètes du *Tannhäuser*. Les lourds Meistersinger, ou Maîtres-Chanteurs, ne sont en effet, comme nous le démontrerons plus loin, que les successeurs bourgeois des aristocratiques Minne-

singer, ces chanteurs d'amour dont les odes dévotieusement galantes charmaient la brillante assistance des cours de Thuringe et de Babenberg, et Wagner était trop versé dans l'histoire de la littérature allemande au moyen âge pour n'avoir pas compris immédiatement l'intérêt qu'il y aurait à opposer aux anciens chanteurs d'amour ces braves artisans de Nuremberg qui avaient recueilli dans leurs échoppes et leurs boutiques l'art délaissé de la poésie.

Quand il eut esquissé son poème, il ne se trouva pas en état d'achever une œuvre de cette nature. D'abord il était très préoccupé par les prochaines études de *Tannhäuser*, et puis un autre sujet venait de s'offrir presque simultanément à son esprit et le captiva davantage : c'était la légende de Lohengrin, le Chevalier au Cygne, et d'Elsa de Brabant. Cette légende, il l'avait déjà lue pendant son premier séjour à Paris, en 1841 ; mais alors elle ne lui avait pas plu. « Il n'y avait vu qu'une œuvre mystique à ranger dans la *catégorie* des poèmes romantico-chrétiens, genre qui lui inspirait de l'éloignement, parce qu'il le trouvait artificiel ; mainte-

nant, au contraire, il reconnaissait dans Lohengrin un mythe antérieur au christianisme dont le point de départ était, non pas le surnaturel, mais le cœur humain lui-même¹ ».

Richard Wagner abandonna donc son projet des *Maîtres-Chanteurs*, et ne le reprit que beaucoup plus tard, à Paris, en 1861, après une carrière remplie d'échecs et de victoires, mais marquée d'un bout à l'autre par des efforts prodigieux et un progrès incessant. C'est en effet aussitôt après la chute de *Tannhäuser*, à Paris, que Wagner écrivit le poème des *Maîtres-Chanteurs*. Cette concordance de date a suffi à certains commentateurs pour prétendre que Wagner n'avait composé cette œuvre que dans le but de se venger des pédants de la musique et des critiques ignorants qui avaient fait sombrer le *Tannhäuser*. Quand on est dans une aussi belle voie, il est rare qu'on s'arrête en chemin: sous le nom de Beckmesser qui, dans les *Maîtres-Chanteurs*, personnifie l'envie, la sottise grossière et l'ignorance prétentieuse, on

¹ Georges Noufflard : *Richard Wagner d'après lui-même*, tome I, page 196 (2 vol., in-12, chez Fischbacher).

eut vite fait de mettre celui de Ferdinand Hiller, pianiste dont les compositions sont aujourd'hui bien oubliées, et qui ne pardonnait pas à Wagner de ne lui avoir trouvé aucun talent. Il est exact que Wagner n'eut pas d'ennemi plus acharné, de détracteur plus perfide que Ferdinand Hiller ; mais pourtant ce dernier était un personnage de trop mince surface pour devenir le modèle de Beckmesser, et c'eût été lui donner une importance qu'il ne méritait pas. D'autre part, le mobile d'une telle composition devait être l'ironie ; or l'ironie n'est pas la vraie gaîté ; elle n'en a que la forme, et ce qui règne au fond n'est que tristesse, amertume et colère. Ces divers sentiments sont absolument contraires à l'inspiration poétique, et ce n'est que d'une âme sereine, apaisée et revenue de toutes les misères de ce monde que pouvait jaillir l'œuvre radieuse des *Maîtres-Chanteurs*.

Que Wagner ait voulu nous donner, en composant les *Maîtres*, un plaidoyer *pro domo*, cela s'admet volontiers ; qu'il se soit mis en cause dans le personnage de Walther, et qu'en répandant dans le rôle de Hans Sachs des trésors de bonté, de grandeur d'âme et d'indul-

gence, il ait songé à Franz Liszt, qui fut son meilleur ami et son défenseur de tous les jours, et aussi à Louis II de Bavière, son royal protecteur, c'est une hypothèse que l'on peut encore soutenir; mais ce qu'il convient de faire remarquer, c'est la hauteur dont l'artiste, en cette œuvre, domine l'homme; l'idée règne en maîtresse absolue, hommes et choses n'apparaissent qu'au point de vue général, et pas un seul instant nous ne voyons l'artiste créateur se départir de sa sublime sérénité¹.

Les *Maîtres-Chanteurs*, venant après *Tannhäuser*, *Lohengrin* et *Tristan*, ont amené quelques musicographes à comparer Wagner à Shakespeare, qui, lui aussi, a fait suivre ses terribles drames de quelques fantaisies d'un charme incomparable. Mais on trouve déjà chez les Grecs, nos maîtres en art, l'exemple de sem-

¹ On nous a raconté que sur la feuille du manuscrit contenant la liste des personnages des *Maîtres-Chanteurs*, Wagner avait donné tout d'abord au greffier le nom de Hanslick, le critique musical de Vienne qui fut et est encore un des ennemis les plus acharnés de ses œuvres. Puis, au nom de Hanslick, Wagner aurait substitué plus tard celui de Beckmesser. Cette légende ressemble fort à une bonne plaisanterie.

blable contraste ; ils avaient coutume, en effet, de faire suivre leurs tragédies d'une comédie très gaie appelée *drame satyrique*, et qui, des régions supérieures habitées par les Dieux et les Héros, transportait le spectateur dans le monde familier de la vie courante. Les *Maitres-Chanteurs* occupent dans l'œuvre de Wagner une place analogue à celle qu'occupait le *drame satyrique* dans la tragédie grecque ; mais moins azurée, moins vaporeuse que les délicieuses fantaisies de Shakespeare auxquelles elle a fait songer, l'œuvre de Wagner, plus réelle, plus réaliste même, bien que remplie de poésie, est en quelque sorte adéquate à la vie : nous sommes transportés en plein seizième siècle, et l'art prestigieux du poète-compositeur nous fait revivre au milieu des braves artisans de cette merveilleuse Nuremberg qui fut le joyau des villes allemandes au moyen âge.

On a pu déterminer, d'une façon à peu près précise, les étapes successives de la composition des *Maitres-Chanteurs*. Richard Wagner ne poursuivait pas ses conceptions d'un seul jet ; il avait presque toujours plusieurs projets en tête, et souvent même plusieurs œuvres sur le chan-

tier. Esquissé à Marienbad en 1845, le poème des *Maîtres-Chanteurs* fut écrit à Paris en 1861, après l'échec de *Tannhäuser* ; pendant les années 1862 et 1863, Wagner se retira à Biebrich sur les bords du Rhin, et c'est là qu'il composa le premier acte ; les deuxième et troisième actes furent *en partie* composés à Penzing et à Vienne en 1864. L'année suivante, Wagner la consacra aux répétitions de *Tristan et Yseult* au Théâtre-Royal de Munich ; on sait que cette œuvre fut créée de la plus émouvante façon que l'on puisse imaginer par le célèbre ténor Schnorr de Carolsfeld qui, après avoir donné quatre représentations, mourut presque subitement. De l'avis de tous ceux qui eurent le bonheur d'entendre Schnorr, on n'a pas retrouvé depuis un artiste capable de donner au rôle tragique de Tristan un relief aussi saisissant, et nous ne voyons guère aujourd'hui que le ténor Van Dyck qui puisse supporter le poids d'un pareil souvenir. En 1866, Wagner alla habiter Tribschen, coquette villa située non loin de Lucerne, sur les bords du lac des Quatre-Cantons, et c'est au cours des années 1866 et 1867 qu'il acheva complètement les *Maîtres-Chanteurs*.

Sur le désir formel du roi Louis II de Bavière, le Théâtre-Royal de Munich mit les *Maîtres-Chanteurs* à l'étude au commencement de l'année 1868. Les relations du compositeur et du jeune souverain dataient de ces représentations de *Tristan* dont nous venons de parler. Désirant suivre l'exemple de ces rois de l'antiquité qui appelaient à eux les philosophes pour donner des lois à leur cité et à leur État, Louis II, conquis par ce qu'il avait deviné de Wagner et du wagnérisme en écoutant *Tannhäuser* et *Lohengrin*, attira le musicien près de lui et voulut se l'attacher. Wagner pressentit le fondement de son temple : il entra chez le jeune roi comme Solon à la cour de Crésus, avec le bâton et la lyre, et tous deux rêvèrent de régir un coin du monde et une communauté d'élite comme Athènes sous Solon ou Crotone sous Pythagore. « Cette admirable illusion pouvait durer longtemps avec un dominateur tel que Wagner et un surhumain tel que Louis II. Elle eut pourtant un prompt réveil. En voulant réformer les écoles et les lois en idéalistes qu'ils étaient, les deux souverains avaient touché aux scribes et aux légistes patentés. Ceux-ci semèrent parmi leurs pareils

le mécontentement et le doute dans la foule. Où s'arrêterait la témérité de l'artiste révolutionnaire et la complaisance aveugle du roi ? Les murmures montaient jusqu'à Louis II. Sa cour, si peu qu'il y fit attention, sa famille même déguisaient à peine leur blâme. Il rassembla le conseil de la couronne et demanda ce qu'on chuchotait. On lui persuada que la révolution d'en bas menaçait de devancer la révolution d'en haut et que le peuple exigeait le sacrifice de Wagner ¹. » Le roi se sépara de Wagner, qui se retira à Tribschen.

Le culte de Louis II pour le musicien n'en fut pas refroidi ; il ordonnait en effet, deux ans plus tard, la mise à la scène des *Maîtres-Chanteurs*, qui, sans cette intervention royale, eussent attendu longtemps encore. Mais la protection que le souverain continuait à accorder au musicien avait excité l'envie et la haine autour de lui. La mort de Schnorr de Carolsfeld fut habilement exploitée par les ennemis de Wagner. Schnorr, après avoir chanté quatre fois *Tristan*, était retourné à Dresde où il était engagé, et,

¹ Th. Lindenlaub, article du *Temps*, 17 juillet 1897.

huit jours après, comme nous l'avons dit, il mourait presque subitement ; on ne manqua pas de répandre le bruit que le célèbre artiste était mort d'avoir chanté le redoutable rôle de Tristan ; que, d'ailleurs, la musique de Wagner épuisait les chanteurs, et qu'accepter d'interpréter les grands rôles de ses œuvres constituait la plus grave des imprudences. La vérité est que Schnorr avait pris froid sur la scène ouverte à tous les vents, — il s'en était plaint à plusieurs reprises pendant ces mémorables soirées de *Tristan*, — et qu'il fut emporté en quelques heures par une congestion pulmonaire. Cependant ce bruit perfide avait trouvé créance auprès de beaucoup de gens.

De plus, le directeur général de la musique au Théâtre-Royal de Munich était alors, en 1868, Franz Lachner, adversaire tout-puissant de Wagner, qui dut malgré lui se soumettre au désir de Louis II, mais se vengea en excitant sournoisement contre l'auteur les musiciens de l'orchestre et les choristes.

C'est dans de telles conditions que les répétitions commencèrent. Elles furent longues et pénibles, d'abord parce qu'on y mettait de la

mauvaise volonté, et que, d'autre part, le personnel n'était point habitué à une œuvre semblable, d'un style absolument nouveau, d'une extrême difficulté vocale et instrumentale, et d'une telle vie et d'un tel mouvement que Richard Wagner avait pu dire : « Si j'avais la chance de monter les *Maitres-Chanteurs* avec une troupe intelligente de jeunes gens, je leur demanderais d'abord de lire et de jouer la pièce; après je leur ferais étudier la musique. » Hans de Bulow faisait répéter l'orchestre, et chacun sait qu'il fut, en même temps que grand pianiste, un des premiers « conducteurs » de notre époque. Hans Richter, actuellement premier « Capellmeister » à Vienne, mais alors âgé seulement de vingt-cinq ans, faisait répéter les chœurs et surveillait aussi les études de chant.

Richter avait d'abord été corniste à l'orchestre de Vienne; mais Wagner ayant eu besoin d'un jeune musicien intelligent pour collationner et mettre à jour la partition des *Maitres-Chanteurs* qu'il terminait alors à Tribschen, le chef d'orchestre de Vienne, Heinrich Esser, lui avait envoyé pour remplir cette tâche délicate son premier corniste, le jeune Hans Richter, qui s'en

acquitta avec tant de talent que Wagner s'en rapporta uniquement à lui pour les études des chœurs au théâtre de Munich. Hans Richter sait la partition des *Maîtres-Chanteurs* par cœur : ainsi s'expliquent la sûreté, la précision et la maestria qu'il met au service de cette œuvre quand il la dirige à l'Opéra de Vienne.

Un jour, pendant la répétition, il se produisit un incident comique. De tous les musiciens de l'orchestre, celui qui se faisait le plus remarquer par son hostilité contre l'œuvre de Wagner était le corniste Strauss, le père de Richard Strauss aujourd'hui premier chef d'orchestre à Munich et l'un des plus fermes soutiens du wagnérisme. Au deuxième acte, quand le cor doit jouer le commencement de la sérénade de Beckmesser, Strauss, ce jour-là, fit simplement mine de souffler dans son instrument, et naturellement aucun son ne sortit. Étonnement de Hans de Bulow qui prie le corniste de reprendre le passage. « Ce n'est pas jouable, répond Strauss, et le musicien qui écrit de cette façon pour le cor ne connaît pas son métier. » — « Ce n'est pas jouable? » — réplique une voix venant de la scène. C'était Hans Richter qui, ayant

entendu les paroles de Strauss, venait de s'approcher de la rampe. — « Ce n'est pas jouable, dites-vous ? passez-moi donc un peu votre instrument. » — Strauss ignorait que Richter avait été corniste ; c'est ironiquement et avec dédain qu'il tendit le cor au jeune homme, mais il faillit tomber à la renverse quand il entendit Richter, du haut de la scène, jouer nettement et comme sans effort les dix notes qui composent le passage. — « Vous voyez que c'est jouable, conclut Richter en lui rendant l'instrument, et que le musicien qui a écrit cela connaît son métier. » Strauss fut calmé pour le reste des études, et, ce jour-là, la répétition marcha à merveille ¹.

Après six mois d'un labeur acharné, l'œuvre fut prête à passer. Il convient de dire que la plupart des artistes chargés des rôles, à l'encontre du petit personnel, s'étaient dévoués à l'œuvre de Richard Wagner. Betz que j'ai encore entendu cette année à l'Opéra de Berlin dans le

¹ C'est à mon ami Félix Mottl, le célèbre chef d'orchestre de Carlsruhe et de Bayreuth, que je dois tous ces détails anecdotiques, et ceux qui suivent.

rôle de Wolfram de *Tannhäuser*, jouait Hans Sachs; Nachbauer jouait Walther, et Hölzel incarnait Beckmesser. Quant au personnage d'Éva, il avait été confié à la Mallinger. La première représentation eut lieu le 21 juin 1868. Nous avons relevé dans un journal de Munich, publié à cette époque, un compte rendu qui fait connaître en peu de lignes le résultat de cette mémorable soirée :

« Le spectacle était annoncé pour six heures. Dès six heures moins un quart la salle était remplie. Quelques minutes avant l'heure fixée, au moment où Hans de Bulow montait au pupitre, le roi Louis prenait place dans sa loge, sans apprêt, sans pose, en simple bourgeois. Peu après l'ouverture, Richard Wagner venait à son tour s'asseoir auprès du jeune roi qui semblait ainsi le protéger contre un orage possible; inutile précaution, car le succès se dessinait très franc dès le début, et, après chaque acte, l'auteur devait venir saluer le public dans la loge royale. A la fin, ce fut une ovation sans pareille et pour Wagner et pour son protecteur: bravos, acclamations, couronnes, discours, rien n'y manqua, et d'ailleurs ce n'était que justice

en présence de l'œuvre qui venait de se révéler au public enthousiasmé.¹ »

Le soir de la seconde représentation, l'artiste chargé du rôle de Kothner refusa subitement son service. Directeur, auteur, artistes, tous étaient très embarrassés, car la salle était entièrement louée, l'heure du spectacle approchait, et il n'y avait pas de chanteur sachant en double le rôle en question. On allait faire savoir au public que les *Maitres-Chanteurs* ne pouvaient être joués, quand Hans Richter arriva au théâtre. On lui conte l'affaire en deux mots. — « C'est bien, dit-il, soyez sans inquiétude, vous aurez un Kothner, et les *Maitres-Chanteurs* seront joués ce soir. » — Un Kothner ! mais qui ? Tout le monde veut connaître le nouveau Kothner, et tout le monde interroge Richter. — « Ce sera moi, » — répond-il simplement. Stupéfaction générale ; personne n'avait songé à ceci : c'est que Richter avait une jolie voix de basse, qu'il avait appris les rôles à tout le personnel, et qu'il connaissait celui de Kothner comme tous les

¹ Ce passage est relaté dans le livre de M. Adolphe Jullien sur Richard Wagner.

autres. L'heure du spectacle avait sonné ; Richter revêtit vivement le costume de Kothner, et quelques minutes après, il entra en scène. Il fut admirable.

De Munich, l'œuvre de Richard Wagner passa d'abord à Carlsruhe, puis à Vienne, à Dresde, à Berlin ; elle se répandit dans toute l'Allemagne, fut jouée ensuite à Bruxelles et à Londres ; elle alla même jusqu'en Amérique ; mais il lui fallut vingt-neuf ans pour arriver à Paris, en passant par Lyon.





II

LA CORPORATION

DES

MAITRES-CHANTEURS DE NUREMBERG

HANS SACHS ¹

Les *Meistersinger*, ou Maîtres-Chanteurs, ont joué un rôle considérable dans la littérature allemande. Successeurs bourgeois des *Mimesinger*, — ces chevaliers-poètes dont les chants galants et aristocratiques brillaient du plus vif éclat à la

¹ Pour cette seconde partie de notre opuscule, le livre de M. Charles Schweitzer, *Étude sur la Vie et les Œuvres de Hans Sachs*, Berger-Levrault, 1887, nous a été d'un grand secours, en particulier le chapitre « le Meistergesang, » qui constitue l'étude la plus solide et la plus claire que nous ayons jusqu'à présent en France sur l'art des Maîtres-Chanteurs.

cour du landgrave de Thuringe (concours des Chanteurs à la Wartburg, deuxième acte de *Tannhäuser*) — les *Meistersinger* recueillirent les traditions de leurs nobles devanciers, et, progressivement, firent évoluer la poésie lyrique du moyen âge vers cette littérature populaire qui eut son plein épanouissement au XVI^e siècle, et dont Hans Sachs fut le plus illustre représentant ¹. Mais cette évolution se fit lentement, très lentement, et il ne fallut pas moins de trois siècles pour amener l'art aimable et courtois des *Minnesinger* au populaire *Meisterlied*. « Le Minnegesang du XII^e et du XIII^e siècle, dit Hertel, devint graduellement le Meistergesang du XV^e et du XVI^e siècle, et cela par des transitions si imperceptibles qu'il est difficile de dire où le premier cesse et où le second commence. Après la chute des Hohenstaufen, les gens de qualité se retirèrent peu à peu du service de la

¹ Dans son livre sur Nuremberg (*De sacri Rom. Imperii libera civitate noribergensi commentatio*, Altdorf, 1697), Wagenseil appelle Hans Sachs « le Patriarche des Meistersinger », « le Maître des Maîtres-Chanteurs ». Saisissons cette occasion pour dire que l'ouvrage de Wagenseil a été, pour Richard Wagner, la plus importante des sources historiques.

poésie qui tomba désormais dans les mains des chanteurs ambulants, nés dans les classes pauvres ; pour ceux-ci, le chant n'était plus qu'un gagne-pain. Mais en même temps que la vie chevaleresque s'éteignait de toute part, et que la barbarie envahissait de plus en plus les classes supérieures, une autre puissance grandissait : c'était celle des villes ; le commerce florissait ; les inventions et les découvertes se multipliaient ; les cités regorgeaient de richesses ; les bourgeois sentaient leur ambition croître avec le bien-être ; et voilà comment il se fit que la poésie qui ne trouvait plus d'asile nulle part, se retira dans les villes et dans le sein des populations bourgeoises. ¹ »

Déjà aux concours de la Wartburg qui avaient lieu au commencement du XIII^e siècle, on voit figurer un bourgeois, Heinrich von Ofterdingen, au milieu des autres chanteurs qui tous étaient nobles ; et parmi les noms que cite la légende comme étant ceux des fondateurs (?) du Meistergesang, on trouve, à côté de Wolfram von

¹ Hertel : *Ausführliche Mittheilung über die kürzlich in Zwickau aufgefundenen Handschriften von H. S. Zwickau*, 1854.

Eschenbach, de Walther von der Vogelweide, de Reinmar von Zweter qui tous trois participent au concours de la Wartburg du *Tannhäuser*, les noms plus roturiers de Nicolas Klingsohr, de Marner, de Mùgèlin, de Conrad de Wurzburg, de Regenbogen, de Frauenlob; et plus on se rapproche du XVI^e siècle, plus les listes que l'histoire fournit des Maîtres-Chanteurs tendent à se démocratiser. Voyez plutôt la liste des douze Maîtres que Wagenseil donne dans son livre sur Nuremberg: Wolfram von Eschenbach, Walther von der Vogelweide, Reinmar von Zweter ne figurent plus sur cette liste; le premier est devenu Wolfgang Röhln, le second Herr Walter, et le troisième Römer de Zwickau. « Mais ce qui est surtout significatif, dit M. Schweitzer, auquel j'emprunte ces détails, ce sont les professions attribuées aux divers Maîtres: à côté des *Minnesinger* proprement dits, nous trouvons des « magisters, des docteurs de la Sainte-Écriture »; d'autres Maîtres exercent des professions manuelles, ils sont pêcheur, cordier, forgeron. Bien plus, Conrad de Wurzburg lui-même qui, sur la liste de Wagenseil, n'est déjà plus qu'un simple « vielleur », devient

sur d'autres nomenclatures un vigneron ; Poppo ¹ qui, d'après certaines traditions, était un érudit, n'a pas tardé à échanger sa profession libérale contre un métier manuel, celui de verrier. ² » On le voit, les Maîtres-Chanteurs des corporations façonnent leurs ancêtres à leur image, et c'est dans les transformations successives de ces listes de fondateurs que l'on pourrait trouver non seulement l'histoire de l'art des Maîtres-Chanteurs, mais encore celle de la poésie allemande au moyen âge. « Ces trois catégories de noms, trouvères, érudits et artisans, rassemblés dans une même légende par la tradition inconsciente, expriment d'une manière symbolique un fait vrai : elles correspondent aux trois périodes de la littérature. Galante et aristocratique avec les *Minnesinger*, elle ne tarde pas, après la décadence de l'art courtois, à devenir didactique et mystique sous l'influence des « magisters et des docteurs de la Sainte-Écri-

¹ Poppo figure dans la liste de Wagenseil sous cette dénomination : Der starke Poppo oder Poppser, ein Glasbrenner.

² Ch. Schweitzer, *Étude sur la vie et les œuvres de Hans Sachs*, page 186.

ture », jusqu'à ce qu'elle devienne enfin un métier entre les mains des poètes-ouvriers, les *Meistersinger* proprement dits ¹. »

Malheureusement, dès que l'art élégant des *Minnesinger* fut tombé entre les mains des docteurs érudits du XIV^e siècle, il versa rapidement dans la friperie pédante et ridicule de la scolastique. Aux odes sentimentales et dévotieusement galantes des premiers succédèrent les compositions moroses, pleines d'enseignements sévères qu'inspiraient aux seconds l'Écriture sainte et la théologie. Tout, d'ailleurs, devient matière à poésie : l'histoire naturelle, la physique, la géométrie, l'astrologie, la nécromancie elle-même, tout se met en vers et tout se chante. A cette poésie toute de tête, fait remarquer justement M. Schweitzer, il ne manque que la connaissance de l'âme et de la nature, et la chaleur du cœur ; en un mot, il lui manque d'être poétique. De plus, cette littérature, par une loi fatale, tomba dans la superstition de la forme, se rapetissa à un vain jeu de rimes et de sons, et bientôt ne

¹ Ch. Schweitzer, *Étude sur la vie et les œuvres de Hans Sachs*, page 187.

garda plus de l'ancien art des *Minnesinger* que l'appareil extérieur, la structure strophique. « C'est à perfectionner ce moule, désormais creux, que les poètes s'appliquent de toute leur étude et avec une rivalité acharnée. C'est de cette époque de décadence que datent cette recherche de la difficulté dans le mètre et dans la rime, et ces gageures sur lesquelles Hans Sachs et ses successeurs viendront encore renchérir : comme si, par ces puérités, on avait espéré rajeunir une matière mille fois traitée et répétée jusqu'à la satiété ¹. »

Cultivée pendant le XIV^e et une grande partie du XV^e siècle par des chanteurs de profession, ambulants et parasites, cette poésie de bohème semble devoir être vouée à une mort certaine à partir du jour où elle « passera sous le joug du règlement des jurandes et deviendra en quelque sorte une institution municipale. » Or, chose curieuse, c'est précisément la prise de possession par les artisans sans lettres qui sauve cette poésie en la transformant. Et cela se com-

¹ Ch. Schweitzer, *Étude sur la vie et les œuvres de Hans Sachs*, page 192.

prend aisément : la fausse érudition la minait, le bon sens populaire lui rendit la santé.

Sans doute, ces artisans qui vont recueillir dans leurs boutiques ou leurs échoppes l'art déchu des magisters érudits et des poètes ambulants manqueront souvent de culture et d'élévation pour atteindre jusqu'à l'idéal ; cependant ils auront assez d'instinct pour « affranchir le *Meistergesang*, sinon de ce despotisme de la forme qui paralysait son essor, du moins de la tyrannie de ces idées creuses et de cette métaphysique de convention, auxquelles, par nature et par bon sens, ils n'entendaient rien. » D'ailleurs, il ne faut pas oublier que ces artisans et ces boutiquiers ont été dans leur jeunesse quelque chose comme des nomades et des trouvères. Il était d'usage dans l'ancienne Allemagne, comme autrefois aussi dans l'ancienne France, que les jeunes gens fissent en qualité de compagnons leur tour d'Allemagne, heureuse coutume qu'il est permis de regretter, car c'est dans de tels voyages que se trempent les caractères, que se fait le dur apprentissage de la vie, et par hasard si l'on est né poète ou penseur, que se développent les facultés d'observation et

d'imagination. « Le sac sur le dos, le bâton à la main, le compagnon a cheminé le long des grandes routes ; il a suivi les sentiers des forêts, écoutant le murmure des torrents, le concert des vents dans les cimes des arbres, les fraîches roulades et les gais appels des oiseaux ; il a rêvé, le soir, devant les collines empourprées par le soleil couchant, peut-être, la nuit, devant le firmament constellé qui lui sert d'unique abri ; comme Hans Sachs, il a aimé ¹ ; il a connu les affections

¹ Hans Sachs, qui a toujours considéré que la vraie mission du poète ici-bas était de faire sans relâche la guerre au mal et de glorifier le bien, a souvent, surtout dans ses œuvres de jeunesse, déploré et flétri l'amour qu'il considère comme la plus dangereuse des folies humaines. Et cependant il aima avant son mariage. Pendant qu'il faisait son tour d'Allemagne, se trouvant à Munich, il devint si éperdument amoureux d'une jeune fille que son père, informé de cette liaison qui durait déjà depuis plus d'un an, le rappela en toute hâte à Nuremberg. C'est sans doute cette séparation qui lui inspira la poésie intitulée : *Ein pulschiedlied*, datée de 1513. L'infortuné s'en prend d'abord à la cruauté du destin qui le force à prendre la route de l'exil, portant la mort au fond du cœur, étranger au milieu des hommes indifférents à sa douleur ; mais c'est à l'amour surtout qu'il adresse ses invocations plaintives, l'amour « dont le salaire n'est que triste fin, et dont les joies ne sont suivies que de peine cruelle. » — « C'est là ce qui m'arrive aujourd'hui, s'écrie-t-il, pauvre que je

passagères, les heures amères de la séparation et les sanglots étouffés pendant de longues journées de marche. Enfin, dans cette vie errante, dans le frottement continu avec les hommes, dans cette existence au jour le jour, semée d'incidents et d'imprévu, ces enfants du peuple se sont composé une philosophie à eux, armée d'insouciance et de gaieté contre les événements, de malice et d'ironie contre les hommes. Tous ces sentiments, ces joies et ces tristesses, comme cette philosophie, ne sont point perdus pour le *Meistergesang* ¹. »

suis! Car je suis misérable; comment pourrais-je le devenir davantage, puisqu'il me faut quitter ma bien-aimée, que j'ai depuis si longtemps servie en toute fidélité? Maintenant il faut que je me sépare d'elle, et plus jamais ne la reverrai..... Que Dieu te préserve de tout danger à chaque heure du jour et de la nuit; qu'il veille sur ton doux regard et ta gorge si blanche! Qu'il veille sur ta bouche semblable à une rose épanouie, sur ta chevelure tressée en nattes d'or, sur ton sein coquettement paré! Qu'il bénisse tes mains plus blanches que la neige! Béni soit aussi ton cœur si bon, ton âme et ta pensée! Je te quitte pour aller en exil; j'en ressens une douleur ineffable, mais il faut que je parte. Adieu! mon cœur jette un regard en arrière, comme s'il espérait que sa bien-aimée, sa douce amie, le suivra!»

(Traduction de M. Ch. Schweitzer.)

¹ Ch. Schweitzer, *Hans Sachs*, page 194.

Avant de se constituer en corporation fermée avec ses statuts et ses règlements, le *Meistergesang* était une sorte d'association libre entre les chanteurs de tous les pays; mais dans certaines villes, il y avait des écoles dénommées *Meistergesellschaften*, où l'on veillait avec un soin jaloux sur les innombrables préceptes qui régissaient étroitement la poésie et le chant. On trouve de semblables écoles à Strasbourg, à Worms, à Augsbourg, à Francfort, à Wurzburg, à Nuremberg; la plus réputée était celle de Mayence où, après environ deux siècles, Frauenlob, son fondateur, régnait encore en maître. Cette école de Mayence exerça une déplorable influence sur le développement de la poésie lyrique au moyen âge. « Tel était, dit M. Schweitzer, le formalisme de la coterie rhénane, que non seulement on n'osait s'écarter des thèmes traditionnels empruntés à la scolastique, mais qu'il était même défendu d'inventer un ton nouveau : chanter dans une mélodie non consacrée par l'autorité des douze patriarches de l'art était un sacrilège. »

Mais voici qu'un barbier de Worms, nommé Hans Folz, ose déclarer la guerre aux tradi-

tions surannées, et proclame « le droit, pour tout poète, de chanter une matière de son choix dans une mélodie de son invention ». Ah! ce fut un beau tapage parmi tous les Trissotins du Meistergesang. Hans Folz dut quitter les bords du Rhin et gagna Nuremberg, qui était la seule ville où il eût chance d'être accueilli. Ceci se passait vers la fin du XV^e siècle.

Nuremberg était alors une des villes les plus renommées de toute l'Allemagne, tant par l'étendue et l'activité de son commerce, le développement de ses institutions municipales et de ses corporations ouvrières, que par son foyer de vie poétique et de production artistique. Luther pouvait dire de Nuremberg « qu'elle brille dans toute l'Allemagne comme le soleil parmi la lune et les étoiles, et tout ce qui s'y fait remue fortement toutes les autres villes. » Faut-il citer les noms d'Albert Dürer, de Wolgemuth, d'Adam Krafft, de Pierre Vischer, pour rappeler que la peinture, la sculpture, la gravure sur bois et sur métaux, l'orfèvrerie, etc..., y étaient arrivées à un haut point de perfection? Le goût artistique qui distinguait sa population se révélait jusque dans l'ordonnance ingénieuse

et pittoresque de ses fêtes, de ses jeux, de ses réjouissances publiques. Nuremberg portait avec orgueil son nom justement mérité de Florence de l'Allemagne.

Hans Folz ne pouvait tomber dans un milieu plus favorable. Nuremberg accueillit le barbier de Worms qui reprochait aux rimeurs de Mayence « d'ignorer la nature et le monde », et bientôt fut fondée une association poétique dont la caractéristique la plus marquée fut, dès le début, son opposition aux règlements surannés des écoles. C'est de cette *Singschule* qu'est sortie la célèbre corporation des Maîtres-Chanteurs de Nuremberg; car nous trouvons parmi ses membres, et à côté de Hans Folz, Lienhart Nunnbeck, tisserand de son état, qui fut précisément l'initiateur de Hans Sachs dans « l'art délicieux » du *Meisterlied*. A partir de ce moment (fin du XV^e siècle), le *Meistergesang* devint une véritable corporation, ne différant des autres corporations que parce qu'elle se recrutait parmi les artisans de tout métier.

Mais si l'on doit tenir compte au barbier de Worms d'avoir osé, le premier, jeter un cri de révolte contre l'érudition indigeste et le fatras

scolastique des anciennes écoles, c'est à Hans Sachs seul que revient l'honneur d'avoir ramené la poésie à ses sources naturelles. Si le cordonnier-poète n'a pu s'affranchir complètement des liens de l'âge précédent, s'il est resté souvent, au point de vue de la forme, l'esclave des modèles les plus détestables, du moins eut-il le mérite de rendre à l'art des Maîtres-Chanteurs « la sincérité de l'inspiration religieuse, le culte de la nature, la bonne humeur et l'esprit du peuple ». C'est son plus beau titre de gloire.

* * *

Hans Sachs naquit à Nuremberg le 5 novembre 1494, dans la Kotgasse, aujourd'hui la Brunnen-gasse, non loin de l'église Saint-Laurent¹. Son

¹ Les voyageurs qui passent à Nuremberg ont coutume d'aller voir la maison qu'habitait le cordonnier-poète dans la Hans-Sachsen-Gasse. Ce n'est point dans cette maison qu'il naquit, mais c'est celle où il vécut depuis l'année 1542 jusqu'à celle de sa mort en 1576. Il est au moins étrange de constater que la municipalité de Nuremberg, généralement si fière de sa ville et si soucieuse de ses souvenirs historiques, ait

père Jorg Sachs, tailleur de son état, et sa mère Christine habitaient dans cette rue une maison qui, — cela est aujourd'hui prouvé, — leur appartenait en propre, ce qui indique qu'ils jouissaient d'une certaine aisance.

Élevé par ses parents « dans les bonnes mœurs, la vertu, la décence et l'honnêteté », il fréquenta, à partir de l'âge de sept ans, l'école latine où sévissait alors l'appareil pédantesque de la scolastique : « Grammaire, rhétorique, logique, musique, arithmétique, astronomie, poésie, philosophie, toutes ces matières, dit Sachs, mon esprit pénétrant se les appropriâ avec un zèle ardent ; c'est là que j'appris le grec et le latin, c'est là que l'on m'enseignâ à m'exprimer avec justesse, vérité et clarté, à calculer, à mesurer les surfaces ; c'est là que j'appris aussi la science des astres, l'art de pronostiquer sur la naissance des hommes, la connaissance de la nature, les phénomènes de l'air, de l'eau, du feu et de la terre. »

laissé profaner la demeure où le vieux poète composâ une grande partie de ses œuvres. La maison de Sachs devint d'abord une auberge à l'enseigne de l'*Ours d'or* ; aujourd'hui, c'est une boutique de charcutier.

Sachs sortit de cette école à l'âge de quinze ans; mais on aurait tort de croire qu'il possédait à fond toutes les matières dont il fait si complaisamment l'énumération. « Toutes ces choses, dit-il quelque part, je les ai oubliées »; et ailleurs encore: « Je ne suis qu'un homme illettré, ne sachant ni grec ni latin. » En faut-il conclure que les huit années passées à l'école latine furent perdues pour le futur poète? Assurément non. « Ce qui lui en est surtout resté, dit M. Ch. Schweitzer, c'est le goût des choses de l'intelligence, la soif d'apprendre, en un mot, cette puissante vitalité de l'esprit qui, triomphant des entraves d'une condition vulgaire et des nécessités du gagne-pain, fera de ce simple ouvrier un grand poète, et de cet illettré une des gloires de la Renaissance. Hans Sachs, en effet, n'est pas de ceux pour qui l'étude n'a qu'un temps; les années d'apprentissage intellectuel ne finissent jamais pour lui. Après avoir quitté les bancs de l'école, et plus tard, devenu homme, nous le retrouverons sans cesse le livre à la main, toujours curieux, toujours s'instruisant. Dans sa boutique, au-dessus de son établi, nous verrons une bibliothèque toute pleine de

ces auteurs classiques de l'antiquité, dont il n'a peut-être entendu que le nom sur les bancs du collège, et qui maintenant sont ses familiers. Qu'importe qu'il ne les lise que dans une traduction ? L'érudition n'est pas son fait. « L'espoir de son étude », comme dirait Rabelais, « le bien auquel il prétend, c'est la mouelle et substance qu'il trouve en ces livres très précieux, c'est-à-dire la sagesse antique ¹ ».

En sortant de l'école latine, Hans Sachs entra comme apprenti chez un cordonnier ; il y resta deux ans ; puis il partit pour faire son tour d'Allemagne, en qualité de compagnon, ainsi que le voulait la coutume ². Il parcourut la vallée du Danube, la région des Alpes et la Bavière,

¹ Ch. Schweitzer : *Étude sur la Vie et les Œuvres de Hans Sachs*, page 9. — Au troisième acte des *Maitres-Chanteurs*, nous voyons Sachs plongé dans la lecture d'un grand in-folio ; et au-dessus de la porte, sur des meubles, dans des rayons, un peu partout, des livres et toujours des livres. Hans Sachs nous raconte en effet lui-même qu'il s'était constitué une bibliothèque assez complète dont il a dressé le catalogue, et où avaient trouvé place, à côté des ouvrages, traités, chroniques etc., ayant trait à l'histoire de son temps, les immortels chefs-d'œuvre de l'antiquité classique.

² Voir page 24.

séjourna à Ratisbonne, à Passau, à Salzbourg, à Munich ; puis remonta vers le Nord, visita Wurzburg, Francfort, alla jusque sur les bords du Rhin, à Coblençe, à Cologne et dans beaucoup d'autres villes moins importantes. Que faisait-il dans toutes ces villes ? Il « travaillait de son métier », nous apprend-il lui-même, et plusieurs fois, dans ses œuvres, il revient sur ce détail. Pourtant à Salzbourg, il voulut changer de profession et songea à se consacrer à l'art si noble de l'imprimerie, pour lequel, dès sa jeunesse, il avait un amour tout particulier, et auquel il s'était initié dans ses jeunes années ; s'il ne put mettre ce projet à exécution, du moins s'exerça-t-il tous les jours à « l'art délicieux » du Meistergesang, auquel, durant ses années d'apprentissage, il avait été initié par le tisserand Lienhart Nunnenbeck ¹. « Partout où j'entendais les accents du Meistergesang, nous dit-il, je me hâtais d'apprendre quantité de paroles et de mélodies ; et à l'âge de vingt ans, j'entrepris avec l'aide de Dieu de composer mon premier *bar*

¹ Dans un *lied* daté de 1515, Sachs nomme Nunnenbeck au nombre des douze Maîtres de Nuremberg en compagnie de Hans Folz.

(chant de Maître) dans la mélodie longue de Marner. »

Ce premier *bar* de Sachs était un chant religieux, et un grand nombre qui suivirent eurent le même caractère ; et cela nous est une occasion de constater que le *Meistergesang* était avant tout un art essentiellement moral, une poésie chaste et grave, surtout au temps où les argumentations scolastiques et les affectations d'érudition étaient très en honneur. Et quand la Réforme vint renouveler la poésie en lui ouvrant les riches trésors de l'inspiration biblique, le *Meistergesang* n'en resta pas moins l'art par excellence de la poésie à la fois religieuse et éminemment raisonnable.

Après cinq années de voyage à travers l'Allemagne, Sachs retourna à Nuremberg, rappelé par son père ¹ ; il y fit son chef-d'œuvre de cordonnier et s'y fixa définitivement comme maître. Cinq ans plus tard, il se maria avec Kūngunt (Cunégonde) Kreutzer, la fille unique d'un habitant de Wendelstein, bourg situé sur le territoire de Nuremberg. Cunégonde était bien la femme

¹ Voir la note de la page 25.

qu'il fallait à Sachs. « Excellente ménagère, économe et active, debout à toute heure, elle dirigeait sa maison en maîtresse-femme. S'il lui arrivait parfois d'être un peu vive en paroles avec les domestiques négligents, ce n'était que par excès de zèle; quant à son mari, elle l'aimait avec un dévouement sans limite et une fidélité à toute épreuve. Tout cela, Hans Sachs nous l'apprend lui-même dans le poème touchant que bien plus tard, après une union de quarante et un ans, il dédia à la mémoire « de sa chère épouse décédée ». « Plût à Dieu, s'écrie-t-il, qu'il m'eût été permis de la garder jusqu'à la fin de mes jours¹. »

En rentrant à Nuremberg, Sachs avait trouvé la *Singschule*, école de chant, fondée par Hans Folz, complètement désorganisée. Quand il fut marié, il la reconstitua et apporta à son développement un zèle désintéressé, inspiré par les mobiles les plus purs et les plus généreux : l'amour du beau, le désir d'améliorer les hommes par un passe-temps noble, et de les égayer par

¹ Ch. Schweitzer, *Hans Sachs*, page 24. — Sachs avait vingt-cinq ans lorsqu'il épousa Cunégonde Kreutzer : c'était l'âge exigé par une ordonnance municipale.

des distractions permises. C'est grâce à l'influence de Sachs que la *Singschule* de Folz¹ devint une véritable Corporation, avec ses statuts, ses règlements, sa police, sa hiérarchie et ses épreuves, et à laquelle pouvaient aspirer les artisans de tout métier. Il s'occupa très activement d'assurer un répertoire à la Corporation, non seulement en copiant et recopiant ses *lieder* avec un zèle infatigable, mais aussi en transcrivant les chants qu'il avait rapportés de ses voyages ; et bientôt Nuremberg devint le foyer poétique le plus actif de toute l'Allemagne. Sachs se félicite quelque part de voir ses *bars* répandus partout ; il ajoute avec une modestie touchante que c'est « à l'aide de Dieu » qu'ils doivent cette popularité, et il constate que dans les écoles ils sont chantés « à la grande gloire et louange du Seigneur ».

De tous les Maîtres-Chanteurs de la célèbre corporation de Nuremberg, l'histoire littéraire

¹ Richard Wagner a fait figurer Hans Folz parmi les douze Maîtres ; mais au lieu d'un barbier, il en a fait un chaudronnier. D'ailleurs Hans Folz a été célébré par Sachs dans un *Meisterlied*, et il était naturel qu'il figurât au nombre des Maîtres d'une corporation dont il avait été en quelque sorte le fondateur.

n'a pour ainsi dire conservé que le nom de Hans Sachs, qui en fut l'âme et le chef incontesté. Ses œuvres furent nombreuses; lui-même a pris soin de nous en laisser un catalogue très détaillé : tragédies, comédies, farces, dialogues, contes plaisants, allégories, fables, méditations morales et religieuses, satires, il s'y trouve de tout et d'autres choses encore. Mais ce qui le rendit populaire, ce sont ses chants de Maître, ses romances d'amour, ses chansons qui « courent les rues », comme dit Beckmesser dans l'œuvre de Richard Wagner. Ce n'est pas le lieu d'analyser toutes ces œuvres ; le modeste cadre de cette étude ne nous le permet pas ; mais ce qu'il faut dire, c'est qu'en ramenant la poésie dans sa voie naturelle, comme nous le disions plus haut, en prenant la Bible ou les auteurs anciens comme source d'inspiration, le cordonnier-poète contribua puissamment à répandre dans le peuple des idées élevées et morales, à le faire participer aux bienfaits de la Renaissance, et à le détourner des trivialités de la chanson populacière. Ainsi que le constate M. Ch. Schweitzer, le Meistergesang, en la personne de Sachs, eut le mérite de « régénérer les classes ouvrières en les élevant

au-dessus des grossièretés de la vie, en leur apprenant à oublier dans la fraternité les âpres rivalités du gagne-pain ¹. »

Mais ce qui paraîtra extraordinaire, c'est que, tout en accomplissant ce merveilleux prodige, Sachs fut impuissant à affranchir la poésie lyrique du joug tyrannique des « modes » et des « tons » légués par les ancêtres du *Meistergesang*. Durant toute sa vie, et même au plus beau temps de sa gloire, il dut soumettre ses chants de Maître proprement dits au jugement de la célèbre corporation qui tenait ses assises dans l'église Sainte-Catherine, et avait conservé une grande partie de l'appareil savant de l'âge précédent.

Ce sont les pratiques de ce grotesque appareil que Wagner a mises en scène au premier acte des *Maîtres-Chanteurs*, et ce, avec une telle précision que nous croyons assister réellement à une séance de la corporation. Ils sont tous là, les douze Maîtres ²; l'un d'eux vient de faire l'appel, et les voici qui discutent gravement sur la fête du lendemain, la Saint-Jean, qui est jour

¹ Ch. Schweitzer, *Hans Sachs*, page 214.

² On trouvera le nom des douze Maîtres, au chapitre suivant, dans l'analyse du poème de Richard Wagner.

de grand concours¹. Y a-t-il un candidat qui aspire à la maîtrise ? Qu'il approche ; s'il justifie d'une naissance honnête et d'une conduite exempte de reproche, s'il subit l'examen préparatoire sur les voyelles et les consonnes et sur les principales règles de la prosodie, on va lui lire, avant l'épreuve définitive, les règles de la « Tablature² » : « En vertu des canons obligatoires pour tous, un bar doit avoir une mesure régulière consacrée par l'usage. Toute strophe comprendra deux stollen (strophe et antistrophe) qui seront chantés sur la même mélodie ; tout stollen sera

¹ Les fêtes des Maîtres-Chanteurs étaient annoncées par un tableau suspendu à l'entrée de l'église Sainte-Catherine ; d'autres tableaux étaient fixés çà et là, sur la place du Marché, au pignon des maisons. Un autre était pendu à une corde qui allait de l'église Saint-Sébald à l'hôtel de ville. L'un de ces tableaux représentait les douze *Maitres* se promenant dans un jardin, le *Rosengarten* de Worms, qu'une bête sauvage avait récemment dévasté : cette bête était la Jalousie. Un deuxième tableau représentait le roi David jouant de la harpe ; un troisième, la Nativité ; enfin, le dernier était un portrait de Hans Sachs.

² La « Tablature » était en quelque sorte la grammaire et le code pénal du *Meistergesang*. Le passage cité ici se chante au premier acte des *Maitres-Chanteurs* ; c'est Maître Kothner qui est chargé de ce rôle.

composé de plusieurs vers liés entre eux par la rime ; chaque strophe sera suivie d'un envoi dont la mélodie, toute spéciale, n'aura rien de commun avec celle des stollen. Un chant de Maître conforme à ces règles doit se redire plusieurs fois ; et quiconque dira un chant nouveau sans emprunter plus de quatre notes qui se suivent aux chants des anciens qu'il faut connaître, celui-là sera reçu maître. » Le candidat, après cette lecture, monte dans un grand fauteuil en forme de chaire. « *Fanget an*, commencez ! » s'écrie une voix qui sort d'une estrade entourée de rideaux soigneusement tirés, pour que le chanteur ne soit pas troublé : c'est la voix du *merker*, ou marqueur, qui, d'un coup de craie, note sur une ardoise les fautes que le néophyte commet contre la musique, la langue, la métrique et la prosodie. Sept fautes lui sont accordées ; mais s'il en commet une de plus, il est impitoyablement refusé ¹.

¹ Tous ces détails ont été pris par Wagner dans le livre de Wagenseil ; ils sont rigoureusement exacts, à part ceci pourtant, qu'on ne pouvait acquérir le titre de Maître en une seule séance ; il fallait d'abord être reçu *Schulfreund*, c'est-à-dire amateur ; puis après

C'est ce qui arrive, au premier acte des *Maîtres-Chanteurs*, au chevalier Walther de Stolzing, qui, pour l'amour d'Éva, la fille de Maître Pogner, orfèvre de son état, brigue l'honneur d'entrer dans la corporation. Non seulement Walther est refusé, mais il s'emporte, dit leur fait à ses juges et maudit leur ridicule « Tablature ». En faisant de Hans Sachs le défenseur du chevalier qui a chanté d'après sa libre inspiration, sans se soucier le moins du monde des lois régissant la poésie et le chant, Wagner a voulu démontrer que si le cordonnier-poète n'avait pu secouer le joug des règles étroites du « Meistersang », du moins eut-il l'instinct que cette dernière réforme s'imposait pour le libre développement de la vraie poésie. Au reste, certaines de ses œuvres en témoignent clairement; mais la tradition est plus puissante que la volonté d'un homme, et ce n'est pas en quelques années que l'on peut détruire l'œuvre des siècles, si caduque qu'elle paraisse.

un noviciat dont la durée était fixée par des règlements, le *Schulfreund* demandait à être reçu membre définitif, et il subissait l'épreuve du concours de Maître, à laquelle nous fait assister Richard Wagner.

Hans Sachs avait soixante-six ans quand son épouse Cunégonde mourut. C'était la solitude du foyer à l'heure même de la vieillesse, car des sept enfants qu'il avait eus, deux garçons et cinq filles, pas un ne lui survécut; il les avait vus descendre dans la tombe l'un après l'autre. Il ne lui restait que quatre petits-enfants, ceux de sa première fille. Alors, dans un délaissement aussi complet, Sachs fit un acte de raison: il se remaria avec une jeune fille de dix-sept ans, Barbara Harscher, qui charma ses dernières années et fut la mère adoptive des quatre orphelins. Cette seconde union dura quinze ans. Barbara fut, comme l'avait été Cunégonde, l'amie qui prenait loyalement sa part de fardeau dans l'existence commune, la confidente qu'il aimait à associer à sa vie intellectuelle et à ses succès¹.

¹ De même que Wagner a inventé les personnages de Walther et d'Éva, qui seuls n'appartiennent pas à l'histoire de Nuremberg, de même il a fait de Sachs un veuf alors qu'à l'époque où se passe l'action des *Maitres-Chanteurs*, sa première femme Cunégonde vivait encore. Son veuvage n'eut lieu que dix ans plus tard et ne dura que dix-huit mois. De plus, les règlements du Meistersgesang exigeaient que le candidat à la Maîtrise fût marié; il est probable qu'un veuf pouvait concourir; mais, dans tous les cas, Sixtus Beck-

Enfin le cordonnier-poète, atteint par les infirmités inséparables de la vieillesse, mourut dans la nuit du 19 au 20 janvier 1576, alors que les rues de Nuremberg étaient submergées par une terrible inondation. Sa mort fut annoncée à ses concitoyens dans les termes suivants, inscrits sur l'affiche publique :

Gestorben ist Hans Sachs, der alt deutsche poet;
Gott verleih ihm und uns ein fröliche urstet.

(*Hans Sachs, le vieux poète allemand, est mort ; que Dieu lui accorde à lui comme à nous une heureuse résurrection.*) Sur sa tombe, la Corporation des Maîtres, qui l'avait conduit à sa dernière demeure, chanta un choral d'adieu à leur glorieux et vénéré poète¹.

Dès que Sachs fut mort, le Meistergesang languit, et quelques années plus tard, il mourait aussi, étouffé sous ses règlements.

messer, dont Wagner a fait un garçon, n'aurait pu subir l'épreuve du concours, et, par conséquent, être reçu Maître. Ce sont là des détails sans importance qui disparaissent devant la splendeur de l'œuvre de Richard Wagner.

¹ Ch. Schweitzer : *Hans Sachs*, passim.





III

ANALYSE

DU

POÈME DE RICHARD WAGNER

PREMIER ACTE

Cet acte se passe dans l'église Sainte-Catherine, où les Maitres-Chanteurs avaient l'habitude de se réunir. Sur la gauche, on aperçoit les derniers bancs de la grande nef qui est censée se prolonger vers le fond du théâtre. Un espace libre, situé en avant du chœur, occupe la partie antérieure de la scène; il sera, dans le cours de l'acte, au moment de la réunion des Maitres-Chanteurs, séparé du vaisseau principal par un rideau noir¹.

SCÈNE I

L'office religieux va finir, et l'orgue accompagne le dernier choral que chantent pieuse-

¹ Les indications scéniques ont été prises dans la partition avec paroles françaises d'Alfred Ernst, publiée par MM. Schott frères, à Mayence et Bruxelles. Représentant à Paris : M. Fromont, 40, rue d'Anjou.

ment les fidèles. Appuyé contre un des piliers de l'église, le chevalier Walther de Stolzing, jeune seigneur de Franconie, regarde amoureux-ement Éva, la fille de l'orfèvre Pogner, chez lequel il est descendu. En une mimique expressive, il adresse à la jeune fille une ardente prière, son espoir d'être aimé, la joie dont son âme serait pleine ; et ce n'est qu'avec timidité, pudiquement, qu'Éva repousse cette prière muette. Mais voici que les fidèles se lèvent de leurs bancs et se dirigent vers la sortie ; vivement, Walther traverse leur foule pour se rapprocher d'Éva, car pendant le choral, il lui a fait comprendre qu'il voulait lui parler. La jeune fille est émue, mais pas au point de ne pouvoir trouver à l'instant un prétexte pour éloigner Magdalène, sa nourrice. « Oh ! mon écharpe ! » s'écrie-t-elle ; et Magdalène court chercher l'écharpe ; puis c'est le tour de la broche et celui du livre que la belle Éva a oubliés et que Magdalène va successivement rechercher au banc des fidèles. Pendant ces courts instants de tête-à-tête, Walther interroge la jeune fille avec insistance : « Êtes-vous fiancée ?..... rien qu'un mot : un oui, un non ? » Éva lui apprend qu'elle

est promise à celui qui demain sera couronné au concours des Maîtres-Chanteurs ; mais elle laisse aussi comprendre qu'elle aime Walther, et qu'elle sera à lui ou à personne. Le jeune chevalier jure de sortir vainqueur du tournoi, assuré qu'il est de mériter Éva.

SCÈNE II

Pendant la conversation entre Walther, Éva et Magdalène, quelques apprentis sont entrés à seule fin de disposer les bancs qui servent de sièges aux Maîtres-Chanteurs quand ils tiennent séance. Parmi eux se trouve l'apprenti de Hans Sachs, David, pour qui la nourrice Magdalène a des tendresses. Walther veut remporter la victoire au concours des Maîtres-Chanteurs ? certes, c'est un noble désir ; mais avant d'oser briguer pareil honneur, il faut se soumettre à un long stage et à de durs travaux. Sur le désir de Magdalène, David, enchanté d'en remonter à un grand seigneur, explique à Walther les conditions requises pour entrer dans la docte corporation. Oh ! ce n'est pas chose facile ! Il faut d'abord connaître tous les tons et tous les modes en usage chez les Maîtres-Chanteurs. Et

ces tons sont très nombreux. David ne les possède pas encore tous ; mais il se flatte d'en connaître un assez grand nombre, qu'il énumère complaisamment au chevalier :

« Le ton bref, le ton long, le ton très long, le blanc velin, l'encre noire, le rouge, le bleu, le vert, l'églantier, la couleur paille, le grain de fenouil, le tendre, l'aimable, la rose de mai, le court amour, le douloureux oubli, le bouquet de thym, la fleur de giroflée, l'arc-en-ciel, la voix du rossignol, l'étain d'Angleterre, le parfum de cannelle, les fraîches oranges, le rameau de tilleul, la mélodie de la grenouille et celle des veaux, le gai chardonneret, le goinfre décédé, l'alouette, la limace, l'aboïement du chien, la jolie mélisse, la fleur de marjolaine, la peau du lion, le bon pélican, le fil du cordonnier habile..... »

Walther en reste confondu ; à quoi bon tous ces tons et ces modes ? demande-t-il. David lui en donne la raison : « Ce ne sont là que leurs noms, dit-il, il faut les dire..... Si vous groupez des vers rimés, bien à leur place et bien coupés, propres à l'un des tons reçus, alors vous serez Poète élu. » Dans ce cas, répond Walther, qui n'entend rien à tous ces préceptes, mon seul

espoir est dans mon inspiration, et je ne dois compter que sur mes vers et mon chant.

Durant que David donnait à Walther cette leçon de maîtrise, d'autres apprentis sont arrivés et ont tout préparé pour la séance qui va avoir lieu : les bancs des Maîtres, l'estrade entourée de rideaux hermétiquement clos et derrière lesquels se tiendra le « marqueur », enfin la chaise haute, sorte de chaire où montera le chanteur ; ces préparatifs sont entremêlés d'espiègleries, et quand ils sont entièrement terminés, les apprentis, se moquant du chevalier qui veut entrer d'emblée dans la corporation, dansent une ronde endiablée interrompue soudain par l'entrée des Maîtres. Respectueusement, les apprentis se rangent le long du dernier banc.

SCÈNE III

L'orfèvre Pogner entre avec Sixtus Beckmesser, le greffier de la ville. Beckmesser est inquiet : Pogner lui a confié qu'il accordait la main d'Éva au vainqueur du concours qui doit avoir lieu demain, jour de la Saint-Jean ; toutefois Éva restera libre d'accepter ou de refuser

la main du vainqueur. Le greffier est amoureux d'Éva, mais il est vieux et laid, et il n'est rien moins que rassuré ; même en remportant le prix, il craint bien de ne pouvoir conquérir le cœur de la jeune fille. Son inquiétude redouble quand il aperçoit le chevalier s'avancer vers Pogner et lui faire l'aveu de son désir d'entrer dans la corporation des Maîtres-Chanteurs. Immédiatement, Beckmesser voit en Walther un rival dangereux ; mais comme il est « marqueur », il se promet tout à l'heure de lui fermer l'accès du cénacle. Peu à peu les maîtres sont arrivés ; Fritz Kothner, le boulanger, fait l'appel : Kunz Vogelgesang, pelletier ; Hermann Ortel, savonnier ; Balthazar Zorn, étameur ; Konrad Nachtigal, ferblantier ; Augustin Moser, tailleur ; Hans Sachs, cordonnier ; Ulrich Eisslinger, épicier ; Hans Foltz, chaudronnier ; Hans Schwarz, chaussetier, tous sont là. Pogner leur fait connaître la décision qu'il a prise de donner sa fille Éva au vainqueur du grand concours annuel de la Saint-Jean ; Éva pourra, à la vérité, refuser la main de l'élu ; mais un Maître-Chanteur seul pourra être son mari.

Hans Sachs intervient alors et demande que

les Maîtres-Chanteurs ne soient pas les seuls juges d'un tournoi dont Éva est le prix ; il voudrait que le peuple, lui aussi, donnât son avis en cette circonstance. Aussitôt les Maîtres se récrient : « Quoi ! Sachs, vous voulez que le peuple soit juge en cette affaire. Et que faites-vous des règles ? Le peuple les connaît-il, ces règles ? » Sachs ne se laisse pas démonter pour si peu. « Avouez, dit-il, que je les connais, les règles ; je désirerais seulement qu'une fois l'an on les soumît à l'épreuve, et qu'on examinât si dans la routine elles n'ont point perdu leur valeur. Êtes-vous toujours dans la voie de la franche vérité ? Celui-là seul pourra vous le dire qui ne sait rien de la *tablature*. » Le but de Sachs est de soustraire Éva au hasard du concours ; car il pense que le sens des femmes, fort peu savant, au sens du peuple ressemble en tout. « Faites le peuple juge, dit-il encore, vous verrez bien qu'il jugera comme l'enfant. » Vaine tentative, Hans Sachs est seul de son avis, et les Maîtres seront seuls juges du concours de demain.

Walther subira donc la loi commune : aujourd'hui il devra concourir devant les Maîtres pour obtenir la Maîtrise ; demain ce sera pour con-

quérir la main d'Éva. Mais tout d'abord quand Pogner le présente comme candidat, la crainte et l'étonnement s'emparent de l'assemblée. Hé ! quoi ! un noble au milieu d'une corporation de bourgeois ! Est-ce prudent ? Et puis, quel mépris de la tradition, vouloir devenir maître sans avoir passé par toutes les formalités en usage ! On le sent, la docte assemblée n'est pas favorable au chevalier. Pogner insiste, et Hans Sachs lui-même, auquel l'ardeur du jeune homme a plu, plaide la cause de Walther et demande qu'il soit admis à l'épreuve du concours. « Quel est votre maître ? demande alors Kothner au chevalier. Où avez-vous appris le chant ? » Cette question ramène dans l'âme de Walther le souvenir de sa première jeunesse, lorsque, encore enfant, il vivait dans son castel désert ; il revoit la forêt où, adolescent, il a rêvé son premier rêve ; là-bas, avec les gais oiseaux, il a appris à chanter. On devine l'effroi qu'une pareille théorie répand chez les Maîtres-Chanteurs. Cependant Walther subira jusqu'au bout l'épreuve préparatoire ; on lui lit les règles de la *tablature* ; il n'a que sept fautes à commettre. Une de plus, et c'en est fait de son espoir. Le voilà assis dans le fauteuil des

candidats ; et de l'estrade entourée de rideaux où il remplit les fonctions de marqueur, Beckmesser s'écrie avec une voix de fausset : « *Fanget an !* Commencez ! » Walthèr entonne aussitôt le chant sublime du retour du printemps, page presque surhumaine, bouillonnante de sève, d'un charme inexprimable, et qui suffirait à la gloire d'un musicien. Les Maîtres en restent stupéfaits ; Beckmesser sort en brandissant l'ardoise sur laquelle il a marqué les nombreux manquements aux rythmes poncifs et aux formes surannées de la corporation. Excités par l'envieux greffier, et malgré l'intervention de Sachs qui a deviné un art nouveau dans le chant de Walthèr, les Maîtres refusent le jeune chevalier. Ce dernier n'a donc plus qu'à partir ; toutefois il veut encore chanter un dernier couplet. Tout à l'heure, il avait chanté la nature, le printemps ; maintenant il chante la femme et l'amour. « Mais alors éclate la bourrasque. Beckmesser devient enragé. Il trépigne. Ses mains désespérément agitent comme une preuve irrécusable son ardoise toute blanche. Sachs, debout au pied de l'estrade, anime du geste le chevalier ; le jeune homme tient bon, il entonne son cou-

plet. C'est toujours la forêt printanière avec ses cris, ses spasmes, ses ardeurs, ses soupirs et ses courses folles d'oiseaux qui se cherchent dans les branches. Au-dessus de la tempête des interruptions passionnées, au-dessus des criaileries, des glapissements de Beckmesser, la mélodie enflammée, pâmée d'amour, gonflée de sève, frissonne, tressaille, exulte, résonne, vibre éperdûment, et toutes ces pensées d'azur, tous ces rêves de lumière, comme un large torrent qui bondit et scintille, coulent à flots de la nef de la bonne petite paroisse qu'ils inondent de leur chaud et fébrile rayonnement¹. »

Son chant fini, Walther descend de l'estrade et sort avec un geste de fierté méprisante pour les Maîtres et leur corporation. Tout le monde se lève dans une grande agitation, ce pendant que les apprentis, heureux de tout ce tumulte, prennent d'assaut la loge du marqueur, et que Sachs, resté seul sur le devant de la scène, regarde d'un air méditatif la chaise où s'est assis le jeune chevalier.

¹ Emile de Saint-Auban: *Un Pèlerinage à Bayreuth*, page 285.

DEUXIÈME ACTE

Le théâtre représente une rue de Nuremberg prise dans le sens de sa longueur, et croisée par une ruelle qui, du milieu de la scène, s'en va vers le fond. La maison formant le coin de la ruelle, à droite, est celle de l'orfèvre Pogner; celle qui forme le coin de gauche est l'habitation de Sachs. Devant la maison de Pogner, d'assez riche aspect, un tilleul s'élève; devant celle de Sachs, plus simple, un modeste sureau. C'est la veille de la Saint-Jean; il fait une belle soirée d'été. Dès la première scène, la nuit commence à tomber.

SCÈNE I

David ferme les volets de la maison de Sachs, et les autres apprentis ferment pareillement ceux des maisons voisines, quand Magdalène sort de chez Pogner, son panier sous le bras. Elle cherche David pour lui demander comment les Maîtres ont accueilli Walther. Le panier de Magdalène renferme toujours des douceurs à l'intention de David; ce dernier va y puiser comme de coutume; mais, apprenant que le chevalier a été exclu de la corporation, la nourrice rentre vivement chez Pogner avec des gestes de désolation.

Les apprentis, qui s'étaient approchés à pas de loup, ont surpris la conversation ; ils se moquent du pauvre David, se prennent par la main et dansent autour de lui ; il va tomber à bras raccourcis sur les railleurs, quand Sachs arrive à propos pour disperser les jeunes fous et faire rentrer son apprenti.

SCÈNE II

A peine Sachs et David sont-ils rentrés dans la maison que Pogner et Éva apparaissent au fond de la ruelle, revenant de la promenade. La lumière brille à la fenêtre de Sachs, et Pogner entrerait volontiers chez le cordonnier pour lui parler des événements de la journée ; mais il hésite, car Sachs n'a pas approuvé son projet à la réunion du matin ; finalement, il s'assied avec sa fille sous le tilleul pour respirer l'air frais du soir. Demain, ce sera un grand jour pour Éva, puisqu'elle pourra choisir comme époux un Maître-Chanteur ; aussi est-elle impatiente de savoir si Walther a été reçu Maître. Justement voici Magdalène qui de la porte leur fait signe que c'est l'heure du souper. Pogner étant rentré

dans sa maison, la nourrice apprend à Éva la fatale nouvelle. Que faire ? Aller trouver Sachs. Il aime Éva, il l'a vue grandir, et l'a toujours entourée de sa pure et robuste affection ; il ne lui refusera pas son appui. Tout à l'heure, après souper, il sera temps encore, puisque la lumière brille toujours à la fenêtre du cordonnier.

SCÈNE III

Depuis l'orageuse séance du matin dans l'église Sainte-Catherine, Sachs est obsédé par le chant de Walther. A l'heure où l'on songe au repos, il est assailli par les rythmes et la forme insaisissables de cette étrange mélodie. Il a fait dresser par David son établi près de la porte ouverte de sa maison, mais il a beau vouloir travailler, le chant passionné tourbillonne autour de lui sans qu'il puisse le saisir..... Et puis l'air est tiède, la nuit est parfumée; le sureau qui ombrage sa fenêtre répand une odeur pénétrante, alanguit son courage. Pourtant il se remet au travail avec une sorte de rage pour chasser ce chant qui le poursuit; c'est en vain;

la mélodie l'obsède toujours, et ses harmonies dominant le bruit du marteau. Walther serait-il le vrai poète?

SCÈNE IV

Sachs est tiré de sa rêverie par l'arrivée d'Éva. On sait ce qui l'amène : elle voudrait faire parler le bon cordonnier pour savoir ce qui s'est exactement passé à la séance du matin. Éva s'est assise sur le banc de pierre placé près de la maison, tandis que Sachs se penche vers elle en s'appuyant au vantail inférieur de la porte. Mais elle a beau ruser, elle ne parvient pas à faire parler Sachs, qui a vite découvert le secret de la jeune fille ; bien plus, il s'amuse à la taquiner, il simule la colère contre le chevalier, affecte du mépris pour sa personne, parle de lui comme le ferait Beckmesser, tant et si bien qu'Éva prend ce jeu au sérieux, et qu'elle quitte le cordonnier très en colère et en le maudissant. Heureusement Sachs est bon, et sa bonté aidera la jeunesse et l'amour ; d'abord, il ferme le vantail ouvert de sa porte, et ne laisse plus passer qu'un rai lumineux suffisant pour rester

aux aguets. Bien lui en prend, car à peine est-il là à veiller que Walther apparaît, et Éva, perdant toute prudence, s'échappe des bras de Magdalène qui voulait la faire rentrer.

SCÈNE V

Voilà donc les amants réunis. Sous le tilleul répandant sur leurs têtes ses effluves parfumés, ils se disent leur amour, et Walther s'emporte contre les Maîtres qui lui ont refusé l'entrée de leur corporation. Résolument, il propose à Éva de l'emmener dans son château, où il l'épousera. La jeune fille accepte; et pendant que passe le veilleur de nuit dont on vient d'entendre la trompe, elle rentre dans la maison de son père pour échanger ses vêtements avec ceux de sa nourrice. Elle reparait bientôt sous le costume de Magdalène; les deux amants vont s'enfuir; mais Sachs, qui a écouté leurs confidences, ouvre sa fenêtre et dirige sur eux les rayons de sa lampe pour les mettre en pleine lumière et leur barrer le passage. Ils vont s'esquiver par la

ruelle, quand Beckmesser arrive justement de ce côté. Walther et Eva se cachent à nouveau sous le tilleul.

SCÈNE VI

Que vient faire ici Beckmesser, à pareille heure? Il vient chanter sous la fenêtre d'Éva une sérénade conçue selon les règles de l'art, et ce, dans l'espoir de conquérir son cœur. Le voici qui accorde son luth, accoté à la maison de Sachs; il va chanter. Mais le cordonnier a installé sans bruit son établi près de la porte, et se met alors en devoir de travailler aux souliers que le greffier lui a commandés, et que ce matin il lui a reproché de n'avoir pas encore livrés. Le bruit du marteau interrompt à chaque instant la sérénade de Beckmesser; et pour se donner du cœur, Sachs entonne à gorge déployée un chant de sa façon que les coups de marteau ne cessent de rythmer, ce qui met le pauvre greffier en complet désarroi. Beckmesser a beau invectiver le cordonnier, celui-ci ne veut rien entendre; il chante et tape toujours. « A la fin, il offre un accommodement: que le galant

roucoule ses couplets; pendant ce temps son marteau accomplira un double office; il travaillera aux souliers et frappera sur les semelles, mais seulement quand le greffier aura commis une erreur; plus Beckmesser fera de fautes, plus vite il aura ses chaussures. C'est à prendre ou à laisser. Force est bien de se rendre à merci: le malheureux Sixtus entonne à nouveau sa sérénade. Le marteau se tient levé, prêt pour la correction. Dès la première fioriture, il s'abaisse bruyamment. Il est impitoyable, le marteau du bon Sachs; il sait à fond sa *tablature*; il ne laisse rien échapper; il tape, tape toujours; chaque tendre flonflon reçoit un coup qui l'assomme et l'étend net sur le carreau. Ah! le marqueur, on le marque à son tour!¹ » Mais voici que Magdalène, sous les habits d'Éva, ouvre la fenêtre de la maison de Pogner, et Beckmesser, croyant que c'est Éva en personne, n'en continue sa sérénade que de plus belle, malgré le marteau de Sachs.

¹ Emile de Saint-Auban: *Un Pèlerinage à Bayreuth*, page 292.

SCÈNE VII

Or David, intrigué par tout ce bruit, ouvre un volet pour savoir ce qui se passe dans la rue. Qu'aperçoit-il? Magdalène à la fenêtre de Pogner, et en dessous Beckmesser. Comment? le greffier fait la cour à Magdalène? Attends un peu, vieux cuistre! Saisir un solide gourdin, descendre dans la rue, tomber sur Sixtus Beckmesser et le rosser d'importance est pour David l'affaire d'un instant. Le greffier pousse des cris perçants, il demande du secours, et David le rosse toujours. « Cependant le tapage réveille en sursaut les voisins. Des fenêtres s'entr'ouvrent; on voit poindre çà et là des bonnets de coton intrigués. Les bourgeois s'interpellent, les bourgeoises s'en mêlent. Personne ne sait ce qu'il veut ni à qui il faut en vouloir. Chacun se croit attaqué; tout le monde se défend. On gesticule, on se provoque, on s'énerve, on s'aigrit. Les plus calmes se fâchent; les plus sages perdent la tête. La moutarde monte au nez. Les mots dégénèrent en coups; le vacarme devient pugilat. Le tumulte s'étend comme une

contagion. De toute part on accourt; les renforts se précipitent; la rue est pleine; voilà Nuremberg sur pieds! On vocifère, on tape. Pour les écoliers, quelle fête! De la voix et du geste ils excitent les combattants. Nul ne garde son bon sens. Zorn injurie Moser; Kothner tombe sur Nachtigall. C'est un sabbat indescriptible, un charivari d'enfer! ¹ »

Pendant cette infernale bagarre, Walther et Éva sont restés sous le tilleul. Personne, semble-t-il, ne s'est occupé d'eux, et ils veulent profiter du tumulte pour s'enfuir. Ils cherchent à se frayer un passage à travers la foule; mais ils ont compté sans le bon Sachs qui, durant toute la scène, les a guettés de derrière ses volets. Ils vont atteindre la ruelle, et disparaître; à deux pas de là, le valet de Walther tient des chevaux tout prêts. Alors Sachs s'élanche et leur barre le passage; il pousse Éva dans les bras de son père, qui la cherchait partout, et il entraîne chez lui le chevalier, tout en faisant rentrer David d'un bon coup de pied

¹ Emile de Saint-Auban : *Un Pèlerinage à Bayreuth*, page 294.

magistralement appliqué. La bataille continue toujours; la foule en délire ne cesse de hurler et de vociférer, et, du haut des fenêtres, les femmes font pleuvoir cuvettes et seaux d'eau sur les combattants. Soudain, un bruit de trompe retentit : c'est le veilleur de nuit qui va repasser. En un clin d'œil les bruits ont cessé, c'est un sauve-qui-peut général. Quand le veilleur paraît, tout le monde a disparu; il se frotte les yeux, regarde de tous côtés, mais n'aperçoit rien, pas même Beckmesser qui dans le fond tourne le coin de la ruelle en se frottant le dos. Et la lune se lève, majestueuse, éclairant les toits pointus de la ville qui vont en se perdant dans le lointain.

TROISIÈME ACTE

PREMIER TABLEAU

La scène représente l'atelier de Sachs. La porte de la boutique donnant sur la rue est au fond ; seul le vantaïl supérieur en est ouvert. A droite, la porte de la chambre où Walther a passé la nuit ; à gauche, une fenêtre donnant sur la ruelle, et, près de cette fenêtre, l'établi du cordonnier. Sachs, assis dans un fauteuil, est plongé dans la lecture d'un grand in-folio placé sur ses genoux.

SCÈNE I

David, venant du dehors, arrive à la porte de la boutique ; il passe sa tête par le vantaïl ouvert, et recule vivement en apercevant Sachs. Mais son maître ne l'ayant pas remarqué, il se glisse dans l'atelier, pose sur l'établi le panier qu'il avait au bras, en sort des fleurs, des rubans, des friandises, — douces attentions de Magdalène ; — il voudrait se faire pardonner l'équipée de la veille, il se fait doux, humble, il devient affectueux, presque éloquent ; Sachs, toujours

plongé dans sa rêverie, semble ne pas l'entendre, et ce silence redouble les craintes du pauvre apprenti. Soudain Sachs referme brusquement son in-folio, et David est tellement effrayé par ce bruit inattendu qu'il tombe aux genoux de son maître. Le cordonnier relève les yeux et aperçoit les fleurs et les rubans sur son établi. Il s'en étonne. « C'est aujourd'hui Saint-Jean, dit David, c'est jour de fête. » C'est vrai ; dans sa songerie, Sachs l'avait oublié. Alors il fait chanter la strophe du jour à son élève et s'en montre satisfait. David est tellement heureux qu'il s'enhardit, et offre à son maître fleurs, rubans et gâteaux. « Garde-les pour toi, mon fils, répond Sachs ; aujourd'hui tu dois m'accompagner à la fête ; va te faire beau, et sois mon jeune et brillant héraut. »

Sachs reprend le fil de ses pensées. Dans l'atelier qu'emplit le clair soleil matinal, il cherche à démêler les événements de la veille ; il s'arrête longuement à la vanité du désir, de l'imagination et de l'effort humains, à la folie des hommes qui s'agitent sans cesse, poursuivent d'illusoires trésors et s'imposent mille peines pour les conquérir. Le cordonnier-poète fait un

retour sur Nuremberg, sa ville aimée, paisible, et se demande pourquoi, elle aussi, la nuit précédente, a semblé peuplée de fous, en proie à d'inexplicables tumultes. Mais à cette question, c'est la bonté, l'indulgence qui répondent : « Un Kobold a fait ce miracle; un ver-luisant cherchait vainement sa compagne... C'était le parfum des lilas... c'était la nuit de la Saint-Jean ¹. » Mais de Saint-Jean, c'est aujourd'hui le jour; nous allons voir comment Sachs va diriger l'illusion universelle.

¹ Alfred Ernst: *L'art de Richard Wagner*, page 401.

— Les Allemands, toujours légendaires et panthéistes, ont cru longtemps que pendant la nuit de la Saint-Jean, d'étranges pouvoirs flottant dans l'air suscitaient des forces mystérieuses. Lorsque, dans les temps fabuleux du paganisme germanique, le solstice d'été revenait, de grands feux s'allumaient partout sur les montagnes, et l'on rendait honneur aux dieux en sautant au travers des flammes et en dansant; quand le christianisme les eut détrônés, leur souvenir demeura vivace au cœur du peuple ainsi que celui de cette fête, à laquelle fut substituée celle de Saint-Jean. Mais si le jour est consacré à la haute figure du Baptiste, la nuit en appartient aux vieilles divinités, devenues démons ou kobolds; malheur à qui se risque alors sur leur domaine! (H. Wilsing.)

SCÈNE II

Walther apparaît à la porte de la chambre, et Sachs lui adresse un bonjour cordial. « Comment avez-vous dormi? » lui demande-t-il ensuite. « J'ai fait un rêve merveilleux », répond Walther. « Heureux présage, conclut Sachs, contez-le moi ». Walther hésite, d'autant qu'il ne veut plus entendre parler des règles des Maîtres-Chanteurs. Sachs ne songe certes pas à imposer ces règles, d'ailleurs trop nombreuses, au jeune poète; il se contente de lui exposer avec noblesse et chaleur le sens du chant du Maître, lui fait comprendre que seules les facultés ne suffisent pas, et que la culture artistique possède aussi sa haute valeur. Walther commence: la douce vision d'Éva lui inspire une admirable mélodie dont la phrase vibre, plane, et prend son essor vers l'azur. Sachs recueille sur une feuille de papier ces rimes chantantes. Voilà la première strophe achevée. Pour la seconde, le cordonnier-poète donne au chevalier quelques conseils; la seconde s'achève aussi heureusement que la première, et aussi la troi-

sième. Sachs a trouvé la mélodie de son goût, et pour en conserver la forme intacte, il la fait redire encore une fois entièrement par Walther. Car il a son plan : ce chant ardent et sage à la fois, ce sera le chant de concours qui, devant le peuple assemblé tout à l'heure, fera remporter au jeune poète la main d'Éva qu'il aime. « Venez, dit Sachs, c'est le jour de tout oser. » Et ils entrent dans la chambre pour revêtir leurs beaux habits de fête. Le cordonnier a laissé sur son établi la feuille de papier sur laquelle il a copié la poésie du chevalier.

SCÈNE III

A peine Sachs et Walther sont-ils sortis que Beckmesser, richement vêtu, entre dans l'échoppe du cordonnier, sous prétexte de faire arranger quelque chose à sa chaussure qui le gêne ; c'est en boitant qu'il s'avance, et en se frottant l'échine encore endolorie de la rossée de la veille. Il s'assied sur l'escabeau, réfléchit un moment, se relève, marche dans l'atelier toujours clopin-clopat. Tout à coup ses yeux tombent sur le

papier placé sur l'établi. Qu'est-ce ceci? Il le prend avec curiosité, le parcourt dans une agitation croissante et finalement sa rage éclate. « Ah! ce savetier, cet hypocrite savetier, il veut concourir ce soir, quoi qu'il ait dit, il veut lui ravir Éva. » Il n'en faut plus douter, les vers sont là, l'encre est encore fraîche. Ces vers sont le texte de son chant de concours.... Une porte s'ouvre; d'un geste rapide, Beckmesser met le papier dans sa poche, et Sachs reparaît en habits de fête. Le greffier, étouffant de rage, se répand en invectives contre le cordonnier, qu'il croit son rival, et lui reproche d'avoir été la cause de sa mésaventure nocturne. « Mais, répond Sachs, je travaillais à vos souliers, il fallait bien qu'ils fussent prêts pour la fête. » — « Et vous allez concourir? » dit le greffier. — « Moi? concourir? vous vous trompez. » Beckmesser sort alors le papier de sa poche: « Et ces vers? ils sont bien de votre main? Vous ne pouvez plus me cacher votre projet. — « Ces vers, je vous les donne », conclut tranquillement Sachs. Quelle joie! quelle aubaine! des vers de Sachs, pour lui, Beckmesser; c'est le succès certain. Et le stupide greffier s'en va pour pré-

parer sa musique, mais pas avant d'avoir fait promettre à Sachs qu'il ne révélerait pas le nom de l'auteur de la poésie.

SCÈNE IV

Sachs regarde partir Beckmesser. « Quel être vil ! pense-t-il ; il m'a volé ; mais mon plan n'en ira que mieux. » Eva arrive fort à propos pour faire diversion aux réflexions du cordonnier sur la vilénie du greffier. Que vient-elle faire chez le cordonnier ? Oh ! c'est bien simple : faire arranger ses souliers qui la serrent à lui faire mal. Mais, chose bizarre, elle ne sait pas exactement où ses souliers lui font mal. Le bon Sachs se prête à l'innocente rouerie de la jeune fille ; il prend la mignonne chaussure et feint de chercher où elle la blesse. Le pied posé sur l'escabeau, Éva, soudain, jette un cri : à la porte de la chambre placée juste en face d'elle, Walther vient d'apparaître en grand costume de fête. Malicieusement, Sachs fait semblant de travailler à la chaussure ; il la porte à son établi, revient à l'escabeau sur lequel Éva tient

toujours son pied, et les deux amants restent comme en extase. Alors Walther ouvre à nouveau son âme; il entonne une nouvelle strophe enthousiaste sur son chant de concours. Déjà la mélodie triomphe, elle fait pleurer la jeune fille, qui se jette dans les bras de Sachs. Le cordonnier lui-même est très ému; il se dégage et laisse la jeune fille s'appuyer sur l'épaule du chevalier qui vient de s'avancer en lui tendant la main.

La solennité du moment n'échappe pas à Sachs; le chant victorieux de Walther prendra rang parmi les chants de maître, et comme tel, il doit recevoir le baptême. En souvenir de son origine et de sa mission, on l'appellera « le chaste secret du Rêve d'aube ¹ ». Mais il faut des témoins à un baptême; voici justement Magdalène et

¹ Ces détails sont historiques: « Un nouveau chant était-il reconnu irréprochable, les *Merker* ou marqueurs indiquaient à l'auteur une matière sur laquelle il devait composer trois *Gesätze* ou couplets adaptés à sa mélodie, et s'il satisfaisait à cette nouvelle épreuve, on procédait solennellement au couronnement du nouveau maître, et au baptême du ton sous les auspices de deux parrains; on donnait un nom au nouveau-né, et on l'inscrivait dans les archives de la société, dans le *Meistersingerbuch*. » Ch. Schweitzer, page 164.

David qui entrent. Magdalène sera la marraine, et comme un apprenti ne peut pas être parrain, Sachs donne à David le soufflet qui le fait du même coup compagnon et parrain d'un chant de maître. Malgré le côté plaisant de cette cérémonie improvisée, la scène ne manque pas de grandeur, et une émotion profonde étreint les cinq personnages, les confond en un hymne extatique, effusion de tendresse intime et de suprême espérance. C'est dans ce quintette que s'accuse le plus nettement ce que l'on a appelé le « Renoncement de Sachs ». Tout à l'heure, après que le cordonnier eut reçu dans ses bras Éva versant des larmes de joie, la jeune fille lui a dit : « Et pourtant, Maître, avant de connaître l'amour, avant de subir sa loi, si j'avais eu à choisir un époux, c'est vous que j'eusse choisi de préférence à tous. » — « Enfant, répond Sachs, d'Yseult et de Tristan on m'a conté l'histoire, et celle du roi Marke aussi ; mais je suis sage, et j'ai pris le bon chemin ; car mon histoire aurait eu la même fin ! » Ce rêve involontaire de l'amour, du bonheur avec Éva, Sachs en a fait le sacrifice, non sans peine pourtant. Comme le fait remarquer M. Chamberlain dans son livre,

*Le Drame wagnérien*¹, Sachs ne songe pas un instant à entrer en lutte avec Walther pour lui disputer Éva ; mais sa tendresse pour la jeune fille lui était douce au cœur ; sans oser se la formuler nettement, il en goûtait l'inavoué délice, et voici qu'il lui faut renoncer à ce sentiment, rompre le charme, s'affranchir d'un rêve aimé : « Il fallait maîtriser le doux souci du cœur, (chante-t-il en aparté dans le quintette, tandis que la félicité des amoureux s'épanouit mélodieusement), ce fut un beau songe du matin..... j'ose à peine me le désigner à moi-même... »

Et maintenant, dit Sachs après ce temps d'arrêt lyrique, vite à la fête.

DEUXIÈME TABLEAU

Le théâtre représente une prairie où serpente la Pegnitz ; au fond, la ville de Nuremberg. Des barques pavoisées amènent les bourgeois, leurs femmes et leurs enfants. Une estrade, chargée de bancs et de chaises, s'élève à gauche de la scène ; elle est décorée avec les bannières des corporations déjà arrivées. Sur le devant et de chaque côté, des tentes sont dressées où l'on distribue des boissons de toutes sortes. Les apprentis

¹ 1 vol. in-12. Paris. Librairie Fischbacher.

des Maîtres, en habits de fête, et pourvus de longs bâtons enguirlandés, font fonction de hérauts et de maîtres de cérémonie. Il règne une grande animation; d'autres corporations arrivent, bannières en tête.

SCÈNE V

La première corporation qui défile sous nos yeux est celle des cordonniers ; celle des tailleurs lui succède, puis celle des boulangers. Mais voici que sur la Pegnitz apparaît une barque amenant de Fürth des jeunes filles parées pour la danse ; les apprentis s'élancent à leur rencontre, et bientôt la valse fait tourbillonner les couples. Bientôt après on annonce l'arrivée des Maîtres-Chanteurs ; la danse cesse aussitôt. Les voici qui s'avancent, avec la bannière de leur corporation. Respectueusement, le peuple s'écarte sur leur passage tandis que les apprentis répètent la formule sacramentelle qui commande le silence. Cependant, lorsque Sachs paraît, la foule l'acclame et salue son poète aimé du beau chant qu'il composa et qui fut le cri de guerre de la Réforme, le *Rossignol de Wittemberg* :

Debout ! le jour vient à grands pas !
J'entends naître au bosquet là-bas
L'appel d'un rossignol joyeux :
Son chant clair jaillit jusqu'aux cieux.
La nuit s'abaisse à l'Occident,
Le jour s'élève à l'Orient,
L'aurore aux rouges feux d'espoir
Surgit du lourd nuage noir !

Sachs, ému, mais aussi modeste que bon, remercie ses compatriotes. Il leur explique le but de la fête, et comment Pogner a voulu que la main d'Éva fût le prix du concours. Puis il adjure les Maîtres de bien peser leur décision, afin de ne pas faire le malheur d'Éva, et pour qu'un tel prix n'échoie pas à un indigne. Le premier candidat qui se présente est Sixtus Beckmesser. Pendant le discours de Sachs, on a pu le voir sortir à chaque minute le manuscrit de la poésie de Walther dont Sachs lui a fait cadeau ; il cherchait à le déchiffrer bien exactement et à se le mettre en mémoire. Mais l'heure du concours a sonné ; les apprentis prennent Beckmesser par la main et le conduisent sur un tertre qu'ils ont élevé ; Sixtus, encore courbaturé, trébuché, chancelle. On se regarde, on chuchote, on se pousse du coude. Enfin il commence. Dès les

premiers vers, la mémoire lui fait défaut; à chaque instant il sort le manuscrit de sa poche pour se le rappeler, mais les petits rires étouffés des auditeurs le troublent; les mots dansent devant ses yeux, il les lit mal et chante des choses incohérentes sur une musique encore plus ridicule que la sérénade de la veille. Alors on n'y tient plus, le rire éclate. Furieux de son insuccès, le malheureux greffier accuse Sachs de lui avoir donné un poème absurde que lui, Beckmesser, eut le tort d'accepter, confiant en la réputation du cordonnier-poète. La foule hue Beckmesser, qui s'enfuit; et Sachs, protestant qu'il n'est pas l'auteur des paroles défigurées par le greffier, dit: «Ce poème est du chevalier Walther de Stolzing, comme aussi la mélodie qu'il comporte. Il est beau lorsqu'il est chanté avec son véritable texte, sur son air véritable. Walther, rendez témoignage de ce que j'avance!»

Walther monte sur le tertre; tous les regards sont tournés vers lui, et dans tous ces regards on lit déjà sa victoire prochaine. Il commence. Dans la première strophe de son *Preislied*, il dit avoir vu en rêve un jardin merveilleux où l'attendait Éva, belle et pure comme l'Éve du

Paradis ; dans la seconde, il dit avoir gravi en songe une cime élevée, guidé par le murmure d'une source sainte ; là, Éva lui est apparue sous un autre aspect ; c'était, en sa noblesse divine, la Muse du Parnasse ; dans la troisième, le rêve de la poésie a fait place à la réalité de l'amour : devant les yeux du chanteur, voici vraiment la femme qu'il aperçut en rêve, la beauté qui charme, la pensée qui inspire, l'Amante et la Muse tout à la fois.

Un murmure d'admiration s'est élevé de la foule, accompagnant les derniers vers du *Preislied* ; maintenant cette admiration éclate de toutes parts : « Nul comme lui ne sait parler d'amour ! » Sachs avait raison : le peuple a jugé comme Éva ; son cœur a battu comme celui de la jeune fille. Walther est donc proclamé vainqueur du concours, et Pogner veut placer sur sa tête la couronne de maîtrise ; mais Walther fait le geste de repousser cette couronne : hier encore il était dédaigné par le tribunal des Maîtres ; que lui importe, à lui, le fier descendant des *Minnesinger*, la récompense offerte par cette bourgeoise corporation !

Alors Sachs se lève : il fait comprendre à

Walther que les Maîtres sont bien les héritiers de l'Art ancien ; grâce à eux, grâce à cet héritage d'Art qu'ils gardent de leur mieux, l'âme des patries demeure vivante, consciente d'elle-même. Hans Sachs apparaît là dans toute sa grandeur ; il est bien le poète d'un peuple entier, celui que tout à l'heure on acclamait justement. « La victoire qu'il a remportée sur lui-même refléurit en gloires visibles. Le bienfait qu'il octroya aux deux amoureux de Nuremberg s'élargit dans le temps et l'espace ; prêtre de l'Art vivant, Sachs unit Walther à Éva, la fière et fouguese inspiration des élites au sentiment populaire, tendre, aimant — la fiancée éternellement jeune..... Et présidant à cette union qui est son œuvre, il rattache ainsi la tradition à l'innovation, l'héritage des vieux maîtres aux promesses des libres génies¹ ».

Tous les assistants ont fort apprécié la harangue de Sachs qui termine l'œuvre de Richard Wagner, et saluent le poète populaire d'une immense acclamation.

¹ Alfred Ernst : *L'art de Richard Wagner*, page 403.





IV

LA TRADUCTION DE M. ALFRED ERNST

La nouvelle traduction des *Maitres-Chanteurs*, chantée à l'Opéra¹, est l'œuvre de M. Alfred Ernst. On pourrait écrire un volume sur l'histoire de cette nouvelle traduction, au sujet de laquelle des procès furent intentés aux éditeurs Schott et à M^{me} Cosima Wagner par les héritiers de feu Wilder, le précédent traducteur, — procès que lesdits héritiers perdirent haut la main en première instance et en appel.

Tout d'abord il convient de constater que

¹ C'est également la traduction de M. Alfred Ernst qui fut chantée à Lyon l'an passé lors des représentations des *Maitres-Chanteurs* au théâtre de cette ville.

jusqu'à l'apparition des traductions de M. Alfred Ernst, les versions françaises des drames de Wagner étaient cruellement défectueuses. Celles de M. Nutter, assez fidèles au sens, sont souvent d'une prosodie tout à fait incorrecte ; celles de Wilder, très infidèles au sens, sont parfois à peu près inchantables, émaillées de platitudes sans nom, et massacrent la musique par des additions invraisemblables de notes et des changements complets de rythmes. Les unes et les autres, d'ailleurs, sont écrites selon la pire rhétorique des livrets d'opéra et ne correspondent en rien à la poésie de Richard Wagner.

Devant les protestations que de pareils textes soulevaient partout, les éditeurs Schott pensèrent à faire remanier les traductions de Wilder par M. Alfred Ernst ; mais l'entente ne fut pas possible avec les héritiers Wilder, qui prétendirent détenir un monopole. On sait comment les tribunaux apprécièrent cette prétention..... M. Ernst, d'autre part, soumit sa méthode et ses premiers résultats à M^{me} Cosima Wagner, qui jugea ses principes et ses travaux infiniment supérieurs à ceux de Wilder, et l'encouragea à

serrer plus près encore le texte original du maître.

M. Alfred Ernst a pris la peine d'exposer, en de nombreux articles, ses idées sur les traductions des œuvres de Wagner, et au premier rang des conditions indispensables pour un travail de ce genre, il place la fidélité au poème et la fidélité à la musique comme étant seules capables de résoudre le mystérieux problème de la fusion de la phrase poétique et de la phrase musicale, de la parole et de la note, et de réaliser, par cette alliance intime, le *Wort-Ton-Drama* rêvé par le poète musicien. « Mais, dit M. Ernst, ces deux premières conditions : fidélité au poème et fidélité à la musique, se présentent tout d'abord comme contradictoires. Or, le traducteur ne doit pas se laisser arrêter par cette inquiétante apparence, qui n'est pas toujours l'expression de la réalité : il doit chercher son salut dans le péril même, faire un acte de foi en l'œuvre du maître, et fortement comprendre que *ce n'est qu'en étant fidèle au poème qu'il pourra être fidèle à la musique*. Il lui faut donc, jusqu'aux dernières limites du possible, construire sa phrase et sa période comme la

phrase et la période du poème original Il m'eût été facile, ajoute M. Ernst, d'obtenir, au prix de certains sacrifices, cet aspect faussement littéraire (et quelle littérature, bon Dieu!), cette vaine et superficielle élégance que quelques personnes reprochent à mes traductions de ne point avoir. Je ne l'ai point voulu : c'eût été trahir les textes originaux. J'aurais pu d'autre part, respecter le sens général du poème, sans m'attacher avec autant de soin à laisser dans la traduction les mots importants aux places qu'ils occupent dans les vers wagnériens. Je ne l'ai pas voulu davantage : c'eût été trahir la musique elle-même ¹.....

Dans ses traductions nouvelles, M. Alfred Ernst s'est donc tout d'abord efforcé d'être fidèle à la pensée de Wagner, tant au point de vue du sens vrai qu'à celui de l'expression poétique de ce sens. Il a estimé qu'il ne devait point se poser impudemment en collaborateur de telles œuvres, mais en serviteur dévoué du grand artiste qui a si fortement uni les divers éléments de ses drames; qu'être infidèle à l'un d'eux, c'est trahir en

¹ Extrait de la *Revue blanche*, novembre 1894.

même temps tous les autres. Il a poussé cette fidélité au poème aussi loin que cela lui a paru possible, et, pour y parvenir, il a renoncé d'une manière générale — sauf exceptions — à l'emploi de la rime et de nos règles ordinaires de versification, car la rime en particulier a plus d'inconvénients que d'avantages lorsqu'il s'agit de traduire des drames aussi concentrés de sens, aussi originaux de forme, en respectant la musique qui porte le texte poétique allemand, — texte qui le plus souvent n'est pas rimé !

Le nouveau traducteur, fidèle au poème, a voulu l'être pareillement à la musique : il a respecté les rythmes, les valeurs, la ponctuation harmonique (cadences et demi-cadences). Il n'a ajouté ou supprimé des notes que très rarement, quand il n'a vu, après de longs efforts, aucun moyen de s'en dispenser sans manquer gravement au sens du texte, et seulement en des passages où aucun rythme important ne peut en être altéré.

Il s'est occupé soigneusement de la prosodie juste et de la « vocalité » du texte français nouveau, faisant coïncider, dans la plupart des cas, les respirations de ce texte avec celles du texte

•

original, et veillant à l'ouverture des voyelles, aux effets de consonnes si chers à Wagner.

Surtout il a poussé jusqu'à l'extrême limite du possible la coïncidence entre les syllabes accentuées des mots significatifs du texte original et les syllabes accentuées des mots correspondants dans le texte français. Ayant obtenu ainsi, presque partout, la *concordance des accents*, celle des gestes, des attitudes, des effets expressifs, devait forcément en résulter.

C'est pourquoi les traductions de M. Ernst, qui ne sont pas faites pour être lues, mais pour être *chantées* et *jouées*, peuvent surprendre bien souvent les lecteurs du livret... Mais, au théâtre, en scène, toute objection s'efface instantanément : la vérité de l'accent, la clarté et la force de l'expression juste, que cette nouvelle méthode permet seule d'obtenir, apparaissent avec une évidence irrésistible. Le traducteur, s'écartant de toutes les routines en usage, a osé suivre le maître sans crainte et sans hésitation ; il a compris que pour mener à bien une tâche de ce genre, pour résoudre un tel problème, il fallait oser, il fallait avoir la foi. Cette foi, il l'a eue : raillé d'abord par quelques-uns, il a été bientôt

compris et soutenu par plusieurs; tous maintenant l'approuvent et applaudissent à la réalisation que ce principe de traduction rend possible. Sans doute, une traduction, aussi fidèle qu'elle soit, n'équivaudra jamais à l'œuvre chantée et jouée dans sa langue originale; mais elle en peut approcher plus qu'on aurait osé le croire tout d'abord, et c'est ce qui a lieu aujourd'hui pour la nouvelle version française des *Maîtres-Chanteurs de Nuremberg*.

En particulier, dans cette version, M. Alfred Ernst a su obtenir la couleur populaire générale, la vivacité d'expression, la justesse des réparties qui distinguent le poème original, — dans la mesure bien entendu où ces caractères pouvaient être transposés en français. A tout moment, on perd la sensation d'une traduction même très adroite, et l'on a l'illusion d'un texte authentique sur lequel la musique aurait été directement composée. Le dialogue, fréquemment allégé des syllabes muettes sur lesquelles tant de chanteurs s'appesantissent si désagréablement, marche maintenant avec une souplesse, une aisance, une vérité d'ailleurs surprenantes. Et il a été possible à M. Ernst, grâce

à la fidélité de sa traduction, d'obtenir du plus grand nombre de ses interprètes, à l'Opéra, les mêmes accents expressifs, les mêmes gestes, les mêmes effets que ceux qu'on obtient en Allemagne dans l'exécution du texte original.

Le poème allemand des *Maîtres-Chanteurs* est rimé, mais d'une façon très libre et suivant des principes fort différents des nôtres. M. Alfred Ernst, qui renonçait à la rime pour l'ensemble de sa version, ainsi que nous l'avons dit plus haut, a maintenu avec raison la rime dans les passages essentiellement lyriques qui doivent s'opposer au reste du discours musical comme la poésie pure à la prose, par exemple dans les chants d'épreuve et de concours de Walther, les chorals religieux, etc.

Quant au discours musical, au dialogue courant de la comédie, il l'a traduit en prose rythmée, ou, si l'on préfère, en vers simplement métriques; mais il s'y est servi très fréquemment de l'*assonance* ou fausse rime qui, sans gêner outre mesure le traducteur dans son désir de fidélité et même de littéralité, lui a permis d'accentuer la couleur populaire, et, par instants, de mieux souligner les rythmes, de faire

entrevoir une sorte de loi dans la sonorité des mots. Du reste, en ces dialogues, il s'est servi plus ou moins de l'assonance, et même parfois de la rime, selon que Wagner, en son œuvre originale, accusait plus ou moins par les rythmes musicaux les correspondances de rimes que présente le texte allemand.

M. Alfred Ernst a donc ainsi réalisé une version très libre, très souple de forme, malgré la plus constante fidélité, et qui, débarrassée de toutes les formules de livret, de tous les lieux communs soi-disant poétiques des versificateurs, des atroces chevilles motivées par la rage de rimer coûte que coûte, garde dans sa prose toujours rythmée et cadencée l'écho de la poésie originale du maître.





V

LA PARTITION

L'analyse détaillée d'une partition aussi complexe, aussi touffue et aussi variée que celle des *Maitres-Chanteurs* exigerait un labeur considérable, et une étendue de travail qui sortirait du modeste cadre qui nous est imposé. Nous n'avons donc pas la ridicule prétention de présenter au lecteur un chapitre définitif sur ce sujet; tout au plus espérons-nous, en indiquant les motifs typiques de la partition¹, et en les suivant à

¹ C'est avec l'autorisation de la maison Schott de Mayence que nous reproduisons plus loin les motifs typiques de la partition.

travers la trame symphonique qui les enveloppe, être un guide à peu près sûr pour tous ceux que tenterait une étude plus approfondie de cette œuvre qui occupe une place à part dans l'histoire de la musique.

Le Prélude des *Maîtres-Chanteurs* constitue une véritable ouverture, au sens le plus général du mot, d'abord parce que les principaux motifs de l'œuvre s'y trouvent exposés, ensuite parce que son très grand développement en fait un morceau symphonique comparable, toutes proportions gardées, aux célèbres ouvertures de Beethoven et de Weber, lesquelles étaient en quelque sorte les synthèses des œuvres dont elles portent les noms. Et dans le Prélude des *Maîtres-Chanteurs*, non seulement les motifs typiques de l'œuvre apparaissent, mais ils jouent déjà le rôle qui leur est dévolu dans la comédie lyrique ; les motifs gracieux et légers de Walther s'attaquent résolument à ceux plus lourds des Maîtres, ils les assaillent de toutes parts, tous se heurtent, se combattent, s'enlacent ; et par la prodigieuse habileté symphonique du maître, par la solidité de son contrepoint, nous sentons en ces quelques pages que la lutte sera chaude

tout à l'heure entre le génie libre et spontané de Walther et le pédantisme étroit de la corporation.

Wagner n'a pas laissé d'analyse du Prélude des *Maîtres-Chanteurs*, comme il l'avait fait pour les ouvertures du *Vaisseau-Fantôme* et de *Tannhäuser*, et le prélude de *Lohengrin*; sans doute estimait-il qu'une audition attentive de ce Prélude dispensait de tout commentaire; point n'était besoin en effet de faire remarquer que le motif des Maîtres cède un moment la place à ceux de Walther; que le premier reparait ensuite en valeurs diminuées et traité en style fugué, alternant à chaque instant avec ceux du chevalier plus ardents et plus rapides; que, finalement, après ces brèves escarmouches, les thèmes des uns et de l'autre s'engagent dans une lutte où se déploient toutes les forces de l'orchestre. Une exécution bien comprise de ce Prélude vaut tous les commentaires du monde et suffit pour nous jeter immédiatement en plein cœur de l'action.

PREMIER ACTE

L'orgue enchaîne ses accords sur le dernier accord du Prélude, accompagnant un choral à quatre parties que chantent les fidèles. La disposition des voix de ce morceau est la meilleure réponse que Richard Wagner ait pu faire à ceux qui lui reprochaient de ne pouvoir écrire pour les voix ; la sonorité en est pleine, et les alternances de force et de douceur produisent un effet saisissant. Comme dans tous les chorals luthériens, la mélodie nettement mesurée se repose après chaque vers ; c'est pendant ces courts repos que Walther adresse à Éva sa prière muette. Chacun de ses gestes est souligné à l'orchestre tantôt par le violoncelle, tantôt par le hautbois, chantant le *motif de l'amour naissant*¹ :

¹ Partition : page 11.

Walther devient plus empressé, et le violoncelle soupire le *motif de l'ardeur impatiente* ¹ :

Èva ayant laissé comprendre que son cœur ne restait pas indifférent à cette prière, le hautbois exprime le ravissement de Walther: c'est le *motif de la passion déclarée* ² :

¹ Partition : page 12.

² Partition : page 13.

The image shows a musical score for piano accompaniment in 4/4 time. It consists of two staves: a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. The music is written in a style characteristic of Wagner's accompaniment, with a focus on harmonic texture and melodic lines. The score includes several dynamic markings and performance instructions: *mf dim*, *p*, *poco rall.*, and *piu p*. The music is divided into four measures, each with a distinct melodic and harmonic character. The first measure starts with a *mf* dynamic and a *dim* instruction. The second measure is marked *p*. The third measure is marked *poco rall.*. The fourth measure is marked *piu p*. The score is enclosed in a large bracket on the left side.

Nous avons tenu à donner ces trois thèmes ¹ tels qu'ils apparaissent au milieu du choral des fidèles, parce que de ces trois thèmes sortiront les mélodies qui servent à Walther de chant d'épreuve et de chant de concours. Le procédé, du reste, est familier à Wagner; l'*Ur-mélodie* s'élevant du prélude de l'*Or du Rhin* ne contient-elle pas en germe une grande partie des motifs qui se développent peu à peu dans toute la Tétralogie?

Il en va de même ici. Ces trois thèmes traversent toute la partition, et, s'opposant aux

¹ Il nous a paru nécessaire de conserver aux divers motifs-conducteurs des *Maîtres Chanteurs* l'appellation que certains commentateurs de Wagner leur ont donnée dans leurs ouvrages.

lourds motifs des Maîtres, y répandent comme une sève jeune et fécondante. Le second de ces thèmes revient même avec une telle insistance, qu'un commentateur en a conclu qu'il n'y avait, dans les *Maîtres-Chanteurs*, qu'un seul motif, celui-là, qu'il a dénommé le « Motif-Organe. » Il est bien possible, en effet, qu'en sectionnant cette partition de près de cinq cents pages en coupes successives de quatre ou cinq mesures, on puisse rencontrer ce soi-disant « Motif-Organe » *trois mille trois cent quarante-huit fois*, — c'est le chiffre exact donné par notre commentateur. Mais il ne faut pas oublier que des pages entières, bien plus, des scènes complètes sont bâties sur ce thème, telles que le chant d'épreuve de Walther, et la scène où Sachs, dans son échoppe, cherche à se rappeler cette mélodie du chevalier qui, montant de l'orchestre, voltige tout autour de lui. Au surplus, le retour obstiné mais jamais fastidieux de ce motif montre la prestigieuse habileté harmonique de Richard Wagner et l'extraordinaire richesse de sa palette instrumentale.

C'est justement ce motif qui, dans un rythme nouveau, relie le choral luthérien au dialogue

musical de la première scène par une rapide montée de doubles croches confiée à tous les violons, pendant que l'orgue roule ses ondes sonores sous les voûtes de la cathédrale en tenant la pédale de *do majeur*¹ :

Largamente

ff con molto passione

Orgue

ff

¹ Partition : page 14.

The image shows a musical score for page 19. It features a vocal line on a single staff and piano accompaniment on two staves. The vocal line begins with a melodic phrase consisting of several measures, each containing a triplet of eighth notes. The dynamic marking *piu f* is placed below the first measure of the vocal line. The piano accompaniment consists of two staves, both of which contain sustained chords, likely from an organ, with some initial notes in the first measure.

Au fur et à mesure que les fidèles sortent, les sonorités décroissent, les accords de l'orgue s'éteignent, et l'orchestre redit en les entremêlant les trois premiers thèmes exposés pendant le choral. La conversation, aussitôt après, s'engage entre Éva, Magdalène et Walther, et le premier motif à retenir de cette scène est *le motif de Magdalène*, parce que c'est elle qui répond pour Éva aux questions du chevalier¹ :

Partition : page 19.

Musical score for piano accompaniment, measures 1-5. The score is in 3/4 time with a key signature of one flat. The upper staff features chords and arpeggiated figures, while the lower staff has a more rhythmic accompaniment. Dynamics include piano (*p*) and accents.

Elle apprend à Walther que celui-là seul pourra obtenir la main d'Éva qui sera vainqueur demain au concours des Maîtres. Et aussitôt apparaît à l'orchestre le *thème des Maîtres*, mais dans une allure plus rapide que dans l'ouverture où nous l'avons déjà entendu¹ :

Musical score for piano accompaniment, measures 6-10. The score is in 2/4 time. The upper staff shows a melodic line with a key signature change to one sharp. Dynamics include piano (*p*), marcato, and crescendo (*cresc.*).

¹ Partition : page 23.

Nous retrouverons ce thème au troisième acte, au moment de l'arrivée de la Corporation aux bords de la Pegnitz.

Walther n'est pas Maître, et n'a aucun espoir de le devenir ; mais Éva s'empresse de lui dire qu'elle sera à lui ou à personne, et c'est sa ferme volonté d'épouser Walther qu'exprime le motif suivant :

Ce motif¹, martelé, obstiné, où la quinte augmentée produit un si curieux effet, revient au bout de quelques mesures ; il ne reparaît plus ensuite que dans les deux premières scènes du deuxième acte, au moment où David apprend à Magdalène que le chevalier a été refusé au

¹ Partition : page 23.

concours d'épreuve, et quand Éva connaît la fatale nouvelle. Il signifie alors, que malgré son échec, Walther peut toujours compter sur le cœur d'Éva.

Mais pourquoi Walther ne tenterait-il pas l'épreuve qui lui ouvrirait l'entrée de la corporation? Voici justement le *motif de David* annonçant l'arrivée de l'apprenti de Sachs¹ :

« Pour gagner la main d'Éva, dit Magdalène au chevalier, l'endroit et l'heure, tout vous sert : David va vous enseigner comment il faut s'y prendre pour devenir Maître-Chanteur. » Et sur ces paroles de Magdalène, nous entendons le solennel *motif de la bannière*² que nous retrou-

¹ Partition : page 25.

² Partition : page 28.

verons dans toute son ampleur, avec celui des Maîtres, au défilé de la corporation :

The image shows a musical score for piano in 2/4 time. It consists of two staves, treble and bass. The treble staff begins with a triplet of eighth notes, followed by a series of chords and eighth notes. The bass staff also features triplets and chords. The dynamics are marked as *p* (piano) and *cresc.* (crescendo). The score is written in black ink on a white background.

Éva et Magdalène vont partir laissant le chevalier avec David ; mais une même attente oppresse le cœur des deux amoureux ; un même aveu voudrait sortir de leur bouche, et l'orchestre fait entendre le *thème de l'Interrogation d'amour*¹ déjà entendu dans l'ouverture, et dont quelques notes ont paru au début de cette première scène :

¹ Partition : page 29.

Animato

molto cresc. *f*

dim.

Dans un rythme syncopé, ce motif module, confié aux cordes auxquelles répondent le hautbois et la clarinette, pendant que les altos et les violoncelles esquissent des traits ascendants donnant à la pâte harmonique une légèreté incomparable ; puis il se perd dans les flots de la *mélodie d'amour* et de la *passion déclarée* chantée successivement par Walther et Èva, et que les

cordes reprennent sur des tenues des cors et des bassons contribuant à donner à ce délicieux ensemble une sereine douceur.

Sur le désir de Magdalène, David raconte à Walther ce qu'il a dû faire déjà pour essayer de conquérir la maîtrise. Nous relevons d'abord, dans ce récit, une forme musicale chère à Wagner¹ :

A quel point, dites, suis-je ar-ri - vé.

Cette formule est très fréquente chez le compositeur, principalement pour exprimer une interrogation. Rappelez-vous au deuxième acte de *Lohengrin* le passage où le héros dit à Elsa : « Veux-tu m'interroger ? » L'harmonie est la même : l'attente de la résolution de l'accord appelle en effet une réponse, et l'on trouvera de

¹ Partition : page 30.

nombreux exemples à l'appui de notre remarque non seulement dans *Lohengrin*, mais aussi dans *Tamhåuser*, et surtout dans *Tristan*.

Une autre particularité du récit de David, c'est l'emploi de la *Melodie d'amour*, mais dans un rythme très carré qui lui enlève son élégance, comme si Wagner avait voulu montrer, par ce procédé, à quel point une jolie phrase peut devenir banale en la faisant se plier à des règles trop étroites. Puis vient l'énumération de tous les tons faite par l'apprenti avec beaucoup de suffisance, et l'orchestre souligne de façon très curieuse le pittoresque afférent à chaque mode ; pendant ces quelques pages, on ne sait vraiment si l'orchestre n'est pas plus comique encore que le très amusant récit de l'apprenti.

A remarquer aussi dans le même récit la première apparition du motif professionnel de Sachs, que nous retrouverons sous sa vraie forme au deuxième acte, et le premier chœur des apprentis venant aider David dans les préparatifs de la séance des Maîtres. Ce petit chœur est entièrement bâti sur le motif pimpant de David, et légèrement accompagné par les cordes au-dessus desquelles les flûtes, les clari-

nettes et les hautbois esquissent de joyeux traits.

Mais ce qu'il convient de noter, c'est le timbre et la disposition des voix employées par Richard Wagner dans ces chœurs d'apprentis ; le compositeur ne s'est servi que de contraltos et de ténors, et les voix de ténors chantent presque toujours au-dessus des contraltos, ce qui donne à ces ensembles une sonorité toute spéciale, très agréable à l'oreille, et dont on ne trouve, je pense, aucun exemple dans les partitions qui ont précédé les *Maitres-Chanteurs*.

Aussitôt que les apprentis ont préparé la loge fermée où doit se tenir le marqueur, David la montre à Walther en lui disant que c'est là que va se tenir son juge ; nous entendons alors à l'orchestre le *motif du marqueur*, dans un *staccato* des hautbois, des clarinettes et des bassons ¹ :

Meno mosso

The image shows a musical score for piano accompaniment. It consists of two staves: a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 6/8. The tempo is marked 'Meno mosso' and the dynamics are 'pp' (pianissimo). The score features a series of chords and melodic lines, with some notes marked with accents and slurs. The bass staff has a prominent bass line with many chords, while the treble staff has a more melodic line with some chords.

¹ Partition : page 55.

et en lui souhaitant bonne chance, David chante le *motif populaire*¹ en forme de ronde que tous les apprentis reprennent en dansant :

The musical score consists of two systems of music. The first system features a vocal line in the treble clef and piano accompaniment in the bass clef. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 6/8. The vocal line begins with a quarter note G4, followed by a quarter note A4, and then a quarter note B4 with a trill (tr) above it. The piano accompaniment starts with a half note G2, followed by a half note A2, and then a half note B2. The first system is marked *ff* *tenuto*. The second system continues the piano accompaniment with a half note G2, followed by a half note A2, and then a half note B2. The key signature and time signature remain the same throughout.

Cette ronde joyeuse est brusquement interrompue par l'entrée de Pogner et de Beckmesser. Vivement les apprentis se rangent en silence le long de leurs bancs, et aussitôt paraît le *motif*

¹ Partition : page 56.

*de la Guilde*¹, ou assemblée de la corporation. Ce sont les violoncelles qui disent ce thème :



il sert d'accompagnement à la conversation entre Pogner et Beckmesser, et au récit de Kothner faisant l'appel nominal des Maîtres, pendant que la mélodie d'amour apparaît dans un rythme rapide, contrepointée par tous les violons. Mais ce motif disparaît bientôt de l'orchestre pour faire place au gracieux *motif de la Saint-Jean*² dont c'est demain la fête :

¹ Partition : page 58.

² Partition : page 71.



Quand Pogner fait part de son projet d'accorder la main d'Éva au vainqueur du grand concours de la Saint-Jean, ces deux derniers motifs s'unissent dans un ensemble d'une très belle sonorité. Il faut noter, dans l'intervention de Sachs qui suit le discours de Pogner, la réapparition à l'orchestre de la ronde populaire des apprentis, quand le cordonnier demande que le peuple soit juge aussi dans le concours du lendemain, et encore lorsque Beckmesser lui reproche de ne faire que des « couplets de rue ». Sachs a beau faire : le peuple ne sera pas juge, et c'est aux seuls Maîtres qu'aura affaire Walther, puisqu'il veut briguer la maîtrise.

Écoutez ces notes piquées par le hautbois, les clarinettes et un cor, tandis que le basson

dessine un trait ascendant; c'est l'élégant *motif du chevalier*¹ :

The image shows a musical score for piano in 4/4 time. The right hand (treble clef) plays a melodic line starting with a whole rest, followed by a series of chords and eighth notes that ascend in pitch. The left hand (bass clef) provides a rhythmic accompaniment with eighth notes and a triplet of eighth notes. The score is marked with a piano dynamic (*p*) and a marcato articulation (*marcato*).

Ne trouvez-vous pas que ce thème rappelle un peu celui de *Parsifal* ? Ces deux motifs ont, en effet, je ne sais quel lien de parenté résidant plutôt dans le rythme que dans la mélodie. Quoi qu'il en soit, pendant la présentation du chevalier aux Maîtres par Pogner, ce motif ne quitte plus l'orchestre jusqu'au moment où Walther répond aux questions de Kothner lui demandant quels furent ses maîtres dans l'art de la poésie et du chant. C'est là que commence l'adorable mélodie que les concerts ont popularisée² :

¹ Partition : page 90.

² Partition : page 96.



Retenons seulement dans cette mélodie aujourd'hui très connue un dessin d'accompagnement¹ ayant de l'analogie avec celui de l'interrogation de Sachs par Éva au deuxième acte, que nous donnerons plus loin :

A piano accompaniment in G major, 9/8 time, consisting of two staves. The upper staff is marked *p dolce*. The music features a flowing eighth-note melody in the right hand and a more rhythmic accompaniment in the left hand. The piece concludes with a fermata over the final notes.

Une même idée d'ailleurs domine ces deux scènes : dans la première, Kothner, au nom des Maîtres, demande à Walther où et comment il apprit la poésie et le chant ; et dans la seconde, Éva interroge Sachs pour savoir comment Walther s'est tiré de son épreuve. Il est donc

¹ Partition : page 97.

tout naturel que Wagner se soit servi dans les deux scènes, non point du même dessin d'accompagnement, mais de deux dessins ayant entre eux des traits de ressemblance.

Cette mélodie que vient de chanter Walther n'est point du goût de Beckmesser, et il lui plairait que le chevalier n'affrontât même pas l'épreuve ; pourtant, malgré le greffier, Walther chantera. Sur un *staccato* des violons d'abord, des cors ensuite, le motif des Maîtres apparaît aux basses, mais dans une tonalité mineure, comme pour indiquer la solennité du moment. C'est à regret que Beckmesser quitte sa place pour aller vers le marquoir, et le motif qui l'accompagne est certainement aussi laid que sa personne¹ :

The image shows a musical score for two bass staves. The top staff begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat), with a 4/4 time signature. It contains a melodic line with various note values, including eighth and sixteenth notes, and rests. The bottom staff also has a bass clef and a 4/4 time signature, and contains a corresponding accompaniment line. Both staves feature dynamic markings, including a piano (*p*) marking and hairpins indicating volume changes. The music is written in a style characteristic of 19th-century orchestral scores.

¹ Partition : page 104.

On remarquera que ce thème, que nous pourrions appeler le *thème de Beckmesser jaloux*, est une déformation du motif du chevalier s'unissant aux dernières notes du motif du marqueur ; mais au lieu des notes perlées qui tout à l'heure caractérisaient l'élégance de Walther, nous n'avons plus là que les sons étouffés des clarinettes et du basson ; à la place du gracieux dessin mélodique fièrement campé, une lourde caricature, à la mine rechignée et sournoise. M. Émile de Saint-Auban a écrit, à propos de ces deux motifs du chevalier et de Beckmesser jaloux, une maîtresse page que nous demandons la permission de citer : « L'un est exquis, l'autre vilain, et pourtant ils se ressemblent ! Pourquoi ces analogies, au premier abord surprenantes, entre deux êtres si divers, que séparent l'un de l'autre la lumière du soleil et l'immensité de l'azur ? Il faut y voir le résultat d'une observation profonde. Elles sont dignes du leitmotive et de sa perspicacité. Walther est le sourire, Beckmesser est la grimace ; mais qu'est la grimace sinon la déformation du sourire ? Le hibou et le colibri sont tous deux des oiseaux ; tous deux ont un bec, des plumes et des ailes ; cepen-

dant l'un est un monstre et l'autre est un bijou ; le hibou est la grimace, le colibri est le sourire. Maintes fois dans la nature, les bosses ne sont que des beautés manquées. D'où ce lien singulier qui unit le sublime au grotesque ; l'un est le type divin qui habite le ciel de Platon, l'autre est l'ombre grossière qui rampe dans la caverne ; l'un est le joyau sans prix, l'autre le caillou du chemin ; mais qui ne relève entre eux un certain air de famille, l'air de famille qui existe entre la caricature et le beau ? L'art, la passion de Beckmesser, contrefont l'art, la passion de Walther : donc il est juste que les motifs du premier singent les motifs du second ¹. »

Quand Beckmesser s'est enfermé dans la loge du marqueur, Kothner lit à Walther les règles de la Tablature : c'est une sorte de chant de corporation d'un rythme régulier, et agrémenté de fioritures qui n'en rompent point la raideur ; de temps en temps, à l'orchestre, des fragments du motif des Maîtres apparaissent ; puis, tout à

¹ Emile de Saint-Auban, *Un Pèlerinage à Bayreuth*, page 275.

coup, une voix de fausset sort de la loge, donnant le traditionnel signal¹ :



Com - men - chez !

Fan - get an !

Cette formule offre ici l'intervalle d'une quinte ; il en ira de même quand Sachs, au deuxième acte, fera fonction de marqueur, en tapant sur la semelle, pour la sérénade de Beckmesser ; et encore au troisième acte, quand Kothner ouvrira le concours devant le peuple. Mais lorsque David la fait connaître à Walther dans son récit, il ne lui donne d'abord que l'intervalle d'une tierce, comme si ce *Fanget an* l'épouvantait ; puis, s'enhardissant, il monte jusqu'à la quarte². C'est également par une quarte que Walther répond au signal de Beckmesser³ :

¹ Partition : page 109.

² Partition : pages 34 et 35.

³ Partition : page 110.



Com - men - cez!

et c'est de toutes ses forces, comme pour se donner du cœur, qu'il lance ses trois notes dont la troisième finit par se perdre dans un accord de *fa majeur* plaqué par tout l'orchestre ; puis les sonorités décroissent, et aussitôt apparaît aux cordes le dessin mélodique qui servira d'accompagnement à tout le chant d'épreuve du chevalier. Ce dessin est construit sur le thème de l'*ardeur impatiente* exposé dès le début du premier acte ¹.

 A three-staff musical score in 4/4 time, starting with a treble clef and a key signature of one flat. The top staff is a vocal line with the word "Ain-" written below it. The middle staff is a piano accompaniment featuring a triplet of eighth notes in the first measure, followed by a half note, and another triplet of eighth notes in the second measure. The bottom staff is a bass line with a triplet of eighth notes in the first measure, followed by a half note, and another triplet of eighth notes in the second measure. The dynamic marking *p dolce* is placed below the first measure, and *crese,* is placed below the second measure.

¹ Partition : page 110.

si l'A - vril dit au bois

D'abord très calme, doucement soulevé par l'orchestre où court toujours le motif de juvénile ardeur, le chant de Walther prend bientôt son essor par une jolie phrase que soutiennent des tierces de cor ; puis, peu à peu, la voix s'empare à son tour du motif, hautbois et clarinettes le disent aussi, violons et flûtes égrènent leurs trilles, et toujours, dans cet orchestre qui bouillonne, ces deux croches suivies d'un triolet ¹ :

¹ Partition : page 111.

Musical score for piano, page 117. The score is in 4/4 time and features a melody in the right hand and a bass line in the left hand. The melody starts with a piano (*p*) dynamic and gradually increases in volume (*cresc.*). The bass line consists of eighth notes with triplets. The piece concludes with a final triplet in the right hand.

le marqueur a beau interrompre la mélodie par ses coups de craie sur l'ardoise, Walther n'en continue que de plus belle; les harpes et les flûtes scintillent, la mélodie s'accélère, les cordes reprennent l'éternel motif, mais en le modifiant, en le syncopant¹ :

Musical score for piano, page 114. The score is in 4/4 time and features a melody in the right hand and a bass line in the left hand. The melody starts with a piano (*p*) dynamic and gradually increases in volume (*cresc.*). The bass line consists of eighth notes with triplets. The piece concludes with a final triplet in the right hand.

¹ Partition : page 114.

c'est comme un gonflement de sève, une floraison qui s'épanouit, et la mélodie s'achève, resplendissante, sur un *staccato* des cordes, des bois et des cors, tandis que les flûtes égrènent un dernier trille et que des harpes s'élèvent de prestigieux arpèges ¹.

Quels accents ! quelle musique ! Les Maîtres n'en reviennent pas. Beckmesser, brandissant son tableau couvert de marques à la craie, s'acharne particulièrement contre Walther ; déjà son motif apparaît, aigre, mordant, pointilleux, luttant contre celui du chevalier toujours élégant et gracieux ². Chose curieuse, plus les Maîtres s'animent, excités qu'ils sont par Beckmesser, plus le dessin d'accompagnement du chant de Walther se fait doux et enveloppant ³ ; mais une nouvelle attaque du greffier le fait peu à peu tomber dans un rythme plus rapide et comme irrité ⁴, jusqu'au moment où apparaissent à l'orchestre, à l'instant où Sachs intervient, deux nouveaux motifs ⁵ : le thème de *l'inquiétude*

¹ Partition : page 116, première ligne.

² Partition : pages 116 et 117.

³ Partition : page 123.

⁴ Partition : page 124.

⁵ Partition : page 124, 5^e et 9^e mesures.

d'Éva, et celui de la *bonté de Sachs*. Nous retrouverons le premier au deuxième acte, et le second au troisième acte, dans leur plein épanouissement. En se servant, à ce moment précis, du thème qui sert à peindre l'inquiétude de la jeune fille, Wagner a voulu montrer que Sachs se rend compte des tourments de Walther : si l'entrée de la corporation lui est refusée, le chevalier perd du même coup la jeune fille, d'où le motif de l'inquiétude d'Éva ; mais Sachs s'apprête à le défendre : de là, également, la première esquisse du motif de sa bonté.

Beckmesser s'agite de plus en plus, son motif éclate, avec ses harmonies altérées, dures, presque désagréables¹ :

Vivace

The musical score is for a piano piece in 4/4 time, B-flat major, marked *Vivace*. It consists of two staves. The right hand (treble clef) has a melody of quarter notes: B-flat, A, G, F, E, D, C, B-flat. The left hand (bass clef) has a rhythmic accompaniment of chords: B-flat, A, G, F, E, D, C, B-flat. The final measure of both hands features a triplet of eighth notes: B-flat, A, G. Dynamics include *fp* (fortissimo piano) and *f* (forte).

« Voyons, seigneur Marqueur, dit Sachs, soyez donc plus calme ! » Et le bon cordonnier

¹ Partition : page 125.

défend vigoureusement le chevalier dans un discours où nous réentendons les motifs des Maîtres et de la Saint-Jean ; puis il reproche au greffier de n'avoir vu en Walther qu'un prétendant possible à la main d'Éva, partant, un rival à évincer quand même. Du coup, Beckmesser éclate et se répand en invectives contre Sachs ; ses harmonies criardes reparaissent, son chant se précipite, accéléré encore par de cinglants traits des flûtes et des violons, et se termine par un trille éperdu, véritable panache de cuistre ¹. La réponse de Sachs est aussi calme et sereine que l'attaque de Beckmesser fut méchante et acerbe, et cela malgré que le motif du cordonnier, rythmé par d'énergiques triples croches, tende à donner à la réplique de Sachs une pointe d'ironie ². Mais Sachs ne songe guère à lui pour l'instant ; il veut que Walther achève son chant ; le motif du cordonnier disparaît donc pour céder la place à celui du chevalier, et Walther, encouragé par Sachs, reprend la mélodie ardente et printanière. Alors c'est la tempête ; les Maîtres,

¹ Partition : page 130.

² Partition : pages 130 et 131.

toujours excités par l'envieux greffier, parlent tous à la fois pour couvrir la voix du chevalier ; les cordes font entendre de sourds trémolos ¹ :

les timbales exécutent de longs roulements, la basse-tuba et les trombones mugissent ; c'est un brouhaha infernal, un tumulte malveillant dont Walther ne s'émeut pas, car il est monté sur la chaire, et dominant tout ce bruit, il force ses juges à écouter malgré eux. Peu à peu, l'orchestre s'éclaire ², nous percevons sous la mélodie de Walther le dessin (deux croches toujours suivies d'un triolet) qui lui sert d'accompagnement ; les apprentis, heureux de tout ce bruit, se prennent par la main, tournent autour de la loge du marqueur en chantant la

¹ Partition : pages 133 et 134.

² Partition : page 137 et suivantes.

ronde de la couronne¹, et l'acte se termine sur ce joyeux motif. Après le départ de Walther, qui a lancé aux Maîtres un adieu hautain, Sachs regarde mélancoliquement la chaire que vient de quitter le chevalier, le motif de la mélodie printanière reparait dans un rythme plus lent², un basson ironique redit le thème des Maîtres, et, par des traits rapides, les cordes nous conduisent aux puissants accords sur lesquels le rideau se ferme³.

DEUXIÈME ACTE

Sur d'étincelants trilles des flûtes, des hautbois et des clarinettes que soutiennent les tenues des cors, les cordes esquissent de rapides traits ascendants, et, dans un rythme très alerte et très gai, redisent le motif de la Saint-Jean.

¹ Partition : page 143 et suivantes.

² Partition : page 150.

³ Partition : page 151.

Le rideau s'ouvre, et, sur ce même thème servant d'accompagnement, les apprentis chantent en fermant les volets des maisons :

Vivace ma non troppo.

David, à part, redit la ronde de la couronne ; mais voici Magdalène venant savoir si Walther a été reçu Maître-Chanteur. Ici le motif de Magdalène a subi une légère déformation, et par sa nouvelle allure, témoigne de l'agitation de la nourrice :¹

¹ Partition: page 156.

C'est sur le thème exprimant la ferme volonté d'Éva d'épouser Walther ¹ que David apprend à Magdalène la fatale nouvelle. Il reparaitra de nouveau, ce thème, quand la jeune fille regardera à travers les volets de Sachs pour savoir si la lumière brille encore chez le cordonnier; mais, cette fois, le motif du cordonnier lui servira d'accompagnement ², ce qui veut dire que la blonde Éva ne pourra arriver à ses fins sans le secours du bon Sachs.

Magdalène s'en va en faisant de grands gestes de désolation, et les apprentis se moquent de David qui s'apprête à répliquer de la bonne façon, lorsque Sachs paraît au détour de la rue. En un clin d'œil tous se sont esquivés; et pour le punir d'avoir voulu se battre, Sachs refuse à David sa leçon quotidienne. Nous retrouvons là les motifs de David écolier que nous avons déjà entendus dans son récit du premier acte: ³

¹ Voir page: 99.

² Partition: page 162.

³ Partition: pages 37, 161.

The image displays two systems of musical notation for piano. The first system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The melody in the treble clef is marked with 'tr' (trill) above the first two measures. The second system continues the piece and is marked 'poco cresc.' (poco crescendo) below the first measure.

Les quatre dernières mesures de ce fragment constituent en quelque sorte le *motif professoral* de Sachs ; son élève David en fait usage, ainsi que nous venons de le dire, dans la scène où il initie Walther au dur apprentissage de la maîtrise, et précisément sur ces paroles : « De Nuremberg, un Maître illustre, mon professeur Hans Sachs, depuis un an met tout son zèle à m'inculquer son art. » On retrouve ces quatre mesures plus loin, dans la chanson que Sachs entonne de toutes ses forces pour empêcher Beckmesser de roucouler sa piteuse sérénade ;

et aussi à la fin du prélude du troisième acte, mais alors dans un rythme très lent où les douces sonorités des seules cordes enlèvent à ce motif toute sa sécheresse scolastique.

La scène qui suit, entre Pogner et sa fille Éva, est d'une douce intimité; nous y retrouvons les dessins d'accompagnement entendus au premier acte, quand Sachs demande aux Maîtres que le peuple soit juge avec eux dans le concours de la Saint-Jean!¹ Pogner voudrait bien entrer chez Sachs pour l'entretenir des événements du matin, car le cordonnier n'a pas approuvé son projet de donner Éva au vainqueur du concours. Mais il hésite, et ses réflexions sont accompagnées par une jolie phrase confiée à la clarinette, et soutenue par des harmonies, familières à Richard Wagner, dont on pourrait trouver de nombreux exemples dans *Tristan* et dans *Parsifal*:

¹ Partition : pages 81 et 102.

The image displays two systems of musical notation for piano. The first system consists of two staves: a treble staff and a bass staff, both in 4/4 time. The treble staff begins with a melodic line marked *dolce*, followed by a crescendo leading to another *dolce* section, then a *p* (piano) section, and finally a *piu p* (pianissimo) section. The bass staff provides harmonic support with chords and moving lines. The second system also has two staves. The treble staff features a melodic line with a triplet of eighth notes marked *pp* (pianissimo). The bass staff consists of sustained chords.

Nous sera-t-il permis de noter en passant l'emploi parfois abusif que Richard Wagner a fait de cette vieille formule italienne, nommée *gruppetto*? Dans cette phrase de sept mesures, on ne la rencontre pas moins de trois fois. Mais c'est dans le *Tannhäuser* qu'on la trouve le plus, à telles enseignes qu'on a pu appeler le deuxième acte l'acte des *gruppetti*. En revanche, nous citerons deux pages de Wagner où l'usage

de cette formule produit un effet extraordinaire: nous voulons parler de la fin du duo de Tristan et de la Transfiguration d'Isolde, construite en partie sur le même thème. Là, le *gruppetto* passe d'une mesure à l'autre au milieu de modulations successives aussi belles que hardies; quand il n'est pas à la voix, il est à l'orchestre; mais l'habileté géniale, — disons le mot, il n'est point excessif en la circonstance, — avec laquelle le compositeur l'a employé, fait qu'il suffit à donner à ces deux mémorables pages une suavité et une légèreté incomparables.

On remarquera que la cinquième mesure de la phrase citée au dessus semble une esquisse du *motif de la question* que nous rencontrerons tout à l'heure. C'est qu'à ce moment précis, Pogner interroge Éva: «Et toi, ma fille, ne dis-tu rien?» lui demande-t-il. Tous deux s'assoient sur le banc de pierre qui se trouve sous le tilleul, pour causer de la fête du lendemain, et aussitôt nous entendons le *motif patronal de Nuremberg*, suite d'accords martelés sur un rythme de marche pompeuse:

The image shows a musical score for piano, consisting of two staves. The top staff is marked *marcato* and the bottom staff is marked *staccato*. Both staves are in 4/4 time and B-flat major. The top staff features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, while the bottom staff features a more sparse, staccato pattern of eighth notes.

Ce motif aboutit par d'exquises modulations ¹ au thème de *l'amour naissant* qui a apparu dès le début du premier acte, et qui deviendra par la suite le *motif de Walthar chanteur*; car, au troisième acte, le chevalier le placera fort à propos dans son chant de concours.

Après un rapide dialogue entre Éva et sa nourrice, où nous percevons de nouveau *le motif de Magdalène* sous la forme inquiète que nous avons signalée plus haut ², nous arrivons à l'une des scènes capitales des *Maîtres-Chanteurs* où l'art de Richard Wagner semble vraiment tenir de la magie. Sachs est assis devant son établi; par la porte ouverte, les parfums du sureau qui ombrage sa maison ont

¹ Partition : page 165.

² Voir page 123.

pénétré dans son échoppe et alanguissent son âme. Il voudrait travailler pourtant, et nous entendons le *motif professionnel du cordonnier*, scandé à la basse par les seconds violons et les altos :

p dolce

Mais il a beau vouloir se mettre à la tâche, le chant de Walther, qui fut une révélation pour lui, l'obsède et le rend impuissant au travail. Des images sonores l'assaillent de toutes parts. Écoutez cette phrase que soupire la clarinette :

Molto moderato

pp sostenuto

et cette autre que les cors dessinent par des tierces ascendantes et descendantes : ¹



Vous les reconnaissez ces deux phrases? elles font partie, toutes deux, du chant de Walther qui a tant choqué les maîtres, à l'exception de Sachs qui y a deviné un monde nouveau pour l'art. Et c'est à ce monde nouveau que rêve le bon cordonnier au lieu de travailler aux souliers de Beckmesser. Ce chant, Sachs voudrait le retrouver; mais désespérant d'y arriver, il se remet à l'ouvrage avec une sorte de rage pour étourdir son rêve, martèle la semelle sur le motif du cordonnier qui reparaît alors en valeurs augmentées et sur un rythme plus opiniâtre. Peine perdue! les harmo-

¹ Partition : page 170.

nies pénétrantes dominant le bruit du marteau, l'âme de Sachs s'alanguit de plus en plus comme aussi l'orchestre, et le vieux maître s'abandonne à l'invincible charme de la nouvelle mélodie :

The image shows a musical score for two staves. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. Both are in 4/4 time. The music is marked *pp dolce*. The melody in the top staff consists of eighth notes with triplets and slurs. The bass line consists of chords and triplets. The score is divided into two measures by a bar line.

elle s'étend, resplendissante, chantée tantôt par les cordes, tantôt par les bois ; le monologue de Sachs en est enveloppé, et le bon cordonnier finit par la chanter à son tour, mais dans un rythme très retenu, et soutenue par de larges harmonies que termine un arpège des harpes ¹ :

¹ Partition : pages 173 et 174.

Molto sostenuto

veu du prin-temps, di - - vin tour-

f *p* *f*

Detailed description: This system contains the first three measures of the piece. The vocal line is in bass clef with a 3/4 time signature. The piano accompaniment consists of two staves: a right-hand treble clef staff and a left-hand bass clef staff. The right-hand staff features a melody with a triplet of eighth notes in the second measure and dynamic markings of *f*, *p*, and *f* across the measures. The left-hand staff provides harmonic support with chords and single notes.

ment

dim.

Detailed description: This system contains the next two measures. The vocal line continues with the word 'ment'. The piano accompaniment features a descending melodic line in the right hand, marked *dim.* (diminuendo), and a corresponding descending line in the left hand. The right-hand staff has a treble clef and the left-hand staff has a bass clef.

Sur les thèmes qui ont accompagné le premier chant de Walther, — celui où le jeune chevalier a célébré la forêt, l'oiseau, la nature, — Sachs achève sa méditation par une phrase «large

comme un choral, douce comme un lied, d'un charme extraordinaire et simple, si exquise, si naïve, si complètement allemande, dit M. Wilsing, qu'elle semble émanée du cœur même du peuple. ¹ »

Sachs s'est remis à l'ouvrage ; dans le murmure des cordes, on perçoit le dessin mélodique qui accompagnait les questions posées à Walther par Kothner, quand un gracieux motif monte de l'orchestre : c'est le *motif d'Éva* :

Moderato

p dolce

¹ Heinrich Wilsing : *Die Meistersinger von Nürnberg*, chez Schott, à Mayence ; cité par M. Edmond Barthélemy dans l'étude qu'il a publiée sur les *Maîtres-Chanteurs*, en collaboration avec M. Louis Pilate de Brinn' Gaubast. (Dentu).



Eva vient de paraître: elle s'assied sur le banc qui se trouve à la porte de l'échoppe de Sachs, et c'est en rusant qu'elle interroge le cordonnier pour savoir si Walther a été admis au concours des Maîtres; cette conversation est d'une exquise intimité, et la symphonie qui l'accompagne adorablement discrète ¹:



¹ Partition, page 176.



On a appelé ce motif le *motif de la question*, et nous avons noté plus haut¹ l'analogie qu'il y avait entre ce dessin mélodique et celui que l'on entend au premier acte lorsque Kothner interroge Walther avant l'épreuve du concours. N'oubliez pas que la jeune Éva veut précisément savoir comment Walthër a subi cette épreuve, et vous ne serez pas étonnés de retrouver dans les deux dessins des progressions chromatiques très ressemblantes et une pâte orchestrale presque pareille.

Mais Sachs ne se laisse pas prendre au piège de cette fine mouche d'Éva, et le *motif de la question* accuse à chaque mesure, par de multiples transformations, l'état d'âme des deux personnages². M. Wilsing a très clairement

¹ Voir page 110.

² Partition, de la page 177 à la page 184.

étudié ce curieux motif : « Le bref dessin de notes ascendantes, aux formes interrogatives, est tout de suite rejoint, en guise d'ambiguë réponse, par une sorte de contre-dessin ironiquement évasif. Coup sur coup, cette combinaison se produit ; un nouveau dessin suit, plus long, étiré, auquel les triolets de la dernière mesure, railleurs et comme s'échappant, donnent l'intonation de l'ironie. »

Les réponses de Sachs, qui s'amuse à taquiner la jeune fille, sont loin de satisfaire la curiosité d'Éva ; elle devient inquiète, et nous entendons le *thème de l'embarras* d'Éva, qui a déjà paru au premier acte :

The image shows a musical score for piano, consisting of two staves. Both staves are in 4/4 time. The upper staff begins with a series of chords and melodic fragments, including a triplet of eighth notes. The lower staff plays a continuous eighth-note pattern. The word "espressivo" is written between the staves, and double quotation marks are placed above and below the staff lines.

L'inquiétude d'Éva grandit ; car Sachs continue à jouer celui qui n'a rien deviné du secret

désir de la jeune fille, et, comme une chose toute naturelle, il confesse l'échec du chevalier. Là, nous entendons le *motif de la question*, décomposé dans un nouveau rythme ¹:

The musical score consists of two systems of piano accompaniment. The first system is in B-flat major (two flats) and 4/4 time. It begins with a piano (*p*) dynamic and a hairpin crescendo. The right hand has a melodic line with a dotted quarter note followed by an eighth note, and a half note. The left hand has a bass line with a dotted quarter note followed by an eighth note, and a half note. The second system is marked *espress.* and features a triplet in the right hand and a dynamic marking of *f*. The right hand has a triplet of eighth notes, and the left hand has a bass line with a dotted quarter note followed by an eighth note, and a half note.

A la troisième mesure de ce fragment, nous retrouvons une formule chère à Wagner, deux

¹ Partition, page 187.

croches suivies d'un triolet qui conviennent à merveille pour donner à la phrase musicale une grande force expressive. La page la plus connue de Wagner où cette formule produit un effet saisissant est celle qui, dans *Tristan*, termine la Transfiguration d'Isolde, dont nous avons parlé plus haut à propos du *grupetto*.

Revenons à notre sujet : Sachs, feignant toujours l'ignorance, non seulement annonce l'échec du chevalier, mais affecte même de s'en réjouir ; il en parle comme un simple Beckmesser, et d'ailleurs nous entendons à l'orchestre les harmonies aigres et criardes qui caractérisent le greffier ; bref, il fait tant et si bien qu'Éva le quitte fort en colère. « J'avais vu clair ! » dit Sachs en regardant s'éloigner la jeune fille, et, sur ces paroles, le *motif de l'embarras* d'Éva reparait¹, donnant naissance à une phrase admirable, mélancolique, touchante et noble à la fois. Car Sachs est sûr à présent de ce qu'il avait soupçonné : Éva aime le chevalier ; s'il a osé penser un instant que la jeune fille, qu'il a vue grandir et qu'il s'est habitué à chérir, pût deve-

¹ Partition, page 191.

nir sa femme, comme le lui a dit Éva dans leur conversation, il doit chasser cet espoir de son vieux cœur. C'est là que commence le renoncement de Sachs, exprimé musicalement par la belle phrase dont nous venons c'e parler.

Éva, furieuse contre Sachs, rencontre Magdalène, qui lui apprend que Beckmesser doit venir chanter une sérénade sous sa fenêtre. Le motif de Beckmesser, passant à Magdalène, devient pimpant, joyeux, presque beau¹. Mais il s'agit bien du Beckmesser; Éva ne songe qu'à son chevalier, dont on entend bientôt le motif, précédant son arrivée. Sur un trait brillant des violons soutenus par un accord que plaquent tous les bois et les cors², Walther apparaît au détour de la rue. Au milieu des transports de la jeune fille, nous percevons les motifs de la *question et de l'embarras d'Éva*, mais sous une forme très expressive appropriée à la donnée dramatique de la scène. Puisque les Maîtres n'ont point voulu l'admettre, —

¹ Partition, page 192.

² Partition, page 196.

nous entendons à ce moment le *thème des Maîtres*, — Walther propose à Éva de fuir avec lui; il la conduira dans son vieux castel, et là, il l'épousera. Cette scène n'est point un vulgaire duo d'amour, mais un vrai dialogue musical où éclate une juvénile ivresse. « Les âmes de Walther et d'Éva étincellent dans leurs yeux et volent sur leurs lèvres. Elles volent aussi dans l'orchestre. Leurs mélodies typiques, hors d'elles-mêmes, frissonnent, tressaillent, palpitent, s'irritent d'un injuste échec, s'emportent contre la sottise, maudissent la pédanterie, toujours esclaves de la pensée du drame, partout fidèles à leur rôle, soucieuses de remplacer le lieu commun banal, la fioriture vague, par la note précise, le détail exact. ¹ »

Mais quel est ce bruit qui interrompt le dialogue entre Walther et Éva? C'est la trompe du veilleur de nuit, et aussitôt commence la suave mélodie de *l'enchantement de la nuit d'été* ²:

¹ Émile de Saint-Auban, *Un pèlerinage à Bayreuth*, page 288.

² Partition, page 204.

Moderato

p dolce

mf

The image shows three systems of musical notation for piano accompaniment. Each system consists of a grand staff with a treble clef on top and a bass clef on the bottom. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 3/4. The first system is marked *p dolce* and features a triplet of eighth notes in the treble staff. The second system continues the melodic line in the treble staff with eighth notes and chords in the bass staff. The third system is marked *mf* and shows a more active bass line with chords and eighth notes. The notation includes various musical symbols such as beams, slurs, and dynamic markings.

Il y a dans cette délicieuse inspiration deux motifs très distincts : celui de *l'enchantement*

proprement dit, et un autre dont la signification particulière se trouve précisée au troisième acte, et qu'on nomme le motif de *l'anxiété d'Éva*; ce dernier motif exprime la tendre inquiétude qui, à l'heure présente, se mêle dans le cœur de la jeune fille aux joies de la nuit radieuse, et restera plus tard dans sa mémoire, inséparable de leur souvenir. Les premières notes du thème que l'on entend au premier acte dans le choral luthérien, et que nous avons appelé le thème de la *passion déclarée*, suivent immédiatement *l'enchantement de la nuit d'été*; elles accompagnent Éva rentrant chez elle pour revêtir le costume de Magdalène :

The musical score is for a piano piece in G major (one sharp) and 3/4 time. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The treble clef staff begins with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. The bass clef staff begins with a half note G2, followed by quarter notes A2, B2, and C3. The piece is marked 'p dolce' and 'dolcissimo'.

mais voici le veilleur de nuit qui passe dans la rue; il chante sa mélopée sur des trémolos du

quatuor¹; le radieux nocturne de l'enchantement recommence aussitôt que le veilleur a disparu, et nous entendons de nouveau le motif de la *passion déclarée* se transformant, au retour d'Éva, en une ravissante mélodie d'amour qui reparaitra au troisième acte au moment du concours final; elle exprime, cette mélodie, l'exquise défaillance d'un cœur plein d'amour. Éva, en effet, va s'enfuir avec Walther, quand Sachs, qui est aux aguets depuis le commencement de la scène, dirige sur eux les rayons de sa lampe, — à cet instant précis, on entend le motif du cordonnier, — et les empêche ainsi de s'esquiver sans être vus; ils vont prendre la ruelle: mais cette issue leur est également fermée par Beckmesser dont l'arrivée nous est annoncée par un luth criard et faux. Le greffier vient chanter sa sérénade sous les fenêtres d'Éva. A peine a-t-il préludé que Sachs entonne à plein gosier une chanson lourdement scandée au début par son motif professionnel; bien qu'il y ait dans ce « Schusterlied » une ritournelle, une cadence trillée et autres formes surannées, elle

¹ Partition, page 205.

n'en constitue pas moins une petite merveille d'harmonie; on y retrouve le motif professoral que David a chanté au premier acte, et que nous venons de réentendre au commencement du second¹. Il faut y noter aussi le thème suivant que l'on rencontre au prélude du troisième acte, ainsi d'ailleurs que le motif professoral, mais dans un rythme très ralenti :



Voilà le Beckmesser fort ennuyé; il venait pour roucouler son amour à Eva, et le cordonnier l'en empêche avec sa chanson. Comment faire? Il parle; mais Sachs n'écoute rien, il entonne le deuxième, puis le troisième couplet; il y ajoute quelques fioritures, des triolets;

¹ Voir page 125.

l'orchestre aussi devient moqueur, et Beckmesser écume de rage. A la fin, il propose à Sachs de remplir les fonctions de marqueur pour sa sérénade. Nous ne pouvons, dans une si brève étude, relever tous les motifs qui reparaissent dans cette fin d'acte d'une verve endiablée et d'une variété musicale surprenante; mais à la simple lecture de la partition, on les reconnaîtra tous, rappelés par les circonstances et employés avec une habileté de main dénotant chez le compositeur une connaissance approfondie de l'art du contrepoint. Nous donnerons seulement les deux thèmes sur lesquels est construite toute la scène finale. D'abord le *thème de la sérénade* de Beckmesser!¹



Le ma-tin va pa - raî - tre qui me semble-ra beau.

puis le thème de la *Bastonnade*, qui a déjà paru dans la scène entre Sachs et Beckmesser², mais

¹ Partition, page 241.

² Partition, page 238.

ne commence vraiment à jouer son rôle qu'à partir du moment où David se précipite avec un gourdin sur le pauvre greffier¹:



Il faudrait un volume, nous le répétons, pour analyser clairement ces quarante pages de la partition qui terminent le second acte, commençant par cette sérénade de Beckmesser simplement accompagnée par un luth, et aboutissant à une fugue à seize parties réelles soutenues par toutes les forces de l'orchestre. Il faudrait noter les petits traits en *sforzando* des altos et des violoncelles soulignant chaque coup de marteau de Sachs, l'entrée successive de tous les instruments reprenant le motif de la sérénade, le *staccato* éperdu des flûtes, des clarinettes et des hautbois, l'apparition du motif de la *bastonnade* au moment où David rosse Beckmesser, les cris des voisins et voisines, des

¹ Partition, page 259.

apprentis, des compagnons, des maîtres, tous descendus dans la rue et s'interpellant sur l'un ou l'autre des deux motifs, car ce sont ces deux thèmes qui forment le fond du tableau, et suivant l'ingénieuse expression de M. Camille Benoit¹, Beckmesser est battu par ses propres motifs. « Le tout s'ajuste en un admirable tapage qui répercute tout le remue-ménage de la scène. Quelle autre forme mélodique aurait, mieux qu'une fugue, exprimé adéquatément cette prodigieuse bagarre, ce tohu-bohu de Téniers où se mêle le fantastique des sarabandes d'Holbein ? Wagner est, je crois, le premier qui ait fait ce merveilleux usage de la fugue ; ainsi employée, cette forme mélodique revêt une signification saisissante ; on sent mieux combien elle est identique à la vie même, dont elle prend toutes les complexités et toutes les uniformités. Cette fugue, c'est Bach descendu à la halle ; et c'est encore la neuvième symphonie de la bouffonnerie.² »

¹ Camille Benoit, *Les motifs typiques des Maîtres-Chanteurs* (chez Schott à Mayence).

² Édmond Barthélemy, *Les Maîtres - Chanteurs* (Dentu).

Soudain retentit la trompe du veilleur de nuit, dominant les cris aigus des femmes, les vociférations des hommes et le tapage de tout l'orchestre. C'est un sauve-qui-peut général. Sur une pédale du *fa dièze*, les sonorités décroissent; le motif de la bastonnade persiste toujours cependant, même quand le veilleur est passé, et que la lune monte lentement au-dessus des maisons sur un délicieux retour de l'enchantement de la nuit d'été. Enfin un basson ironique redit à son tour le thème de la sérénade quand Beckmesser roué, déconfit, tourne le coin de la ruelle en se frottant l'échine, et le rideau se ferme sur le dernier accord.

TROISIÈME ACTE

Des trois actes des *Maîtres-Chanteurs*, le troisième est sans conteste le plus important, aussi bien par son extraordinaire variété que par son étendue. Son exécution intégrale ne dure pas moins de deux heures, et il contient à lui seul plus de musique, au sens le plus élevé

du mot, que beaucoup de partitions de notre connaissance. A vrai dire, les motifs nouveaux n'y sont pas nombreux; on y retrouve la plupart des thèmes que nous avons notés dans les deux premiers actes; mais il s'y rencontre en plus une grande quantité de phrases mélodiques indépendantes et de la plus riche inspiration, des chœurs d'une admirable facture et des merveilles instrumentales dont quelques-unes ont été popularisées par les concerts du dimanche. Le troisième acte des *Maîtres-Chanteurs* est par dessus tout l'acte des musiciens.

Voici d'abord le prélude: les violoncelles font entendre un thème lent et sourd, profondément amer, que les altos, puis les deuxièmes et premiers violons reprennent à tour de rôle; c'est le thème de *la méditation* de Sachs:



Ce beau thème, au deuxième acte¹, accom-

¹ Ce thème ne figure pas, au deuxième acte, dans la partition pour piano et chant; il devrait se trouver exactement à la cinquième mesure de la page 221.

pagnait déjà la chanson alerte et joyeuse du cor-donnier ; « il semblait exprimer alors la pensée intime et bien sombre d'un homme qui présente à la foule un extérieur énergique, et maintenant ce thème se montre seul et se développe ; le masque joyeux est tombé ; on voit la tristesse du visage. » Soudain les cors font entendre un chant solennel : c'est le choral de Sachs que le peuple chantera tout à l'heure à la fin de l'acte :

The image shows two systems of musical notation for piano accompaniment. The first system consists of two staves: the upper staff is in treble clef and the lower in bass clef, both in 4/4 time with a key signature of one sharp (F#). The upper staff begins with a dynamic marking of *f*, followed by *dim.* and *p*, then a crescendo (*cresc.*) leading to *f* and finally *dim.*. The second system also consists of two staves in the same clefs and time signature. The upper staff starts with a dynamic marking of *p* and the instruction *dolce*, followed by a crescendo (*cresc.*). The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, and rests.

c'est l'hymne glorieux dont Hans Sachs a salué Luther et la Réforme, et qui a valu à cet ancêtre une si grande popularité. Mais notre poète est cordonnier ; on entend, montant aux violons, la chanson qui au deuxième acte rythmait avec force le travail de l'artisan¹, ici plus lente, plus douce, et par des modulations admirables (oh ! ce passage de la tonalité de *la majeur* en celle de *sol majeur*!²) elle se perd dans le choral repris par les cors qui bientôt se taisent à leur tour pour laisser les cordes, auxquelles se joignent les clarinettes et les bassons, redire une fois encore le thème de méditation, mais plus fort, plus large, moins désolé, moins amer, car l'âme de Sachs est parvenue à l'extrême sérénité d'une douce et pieuse résignation, et le moment est venu pour lui de montrer sa grande bonté et sa puissante sagesse.

On s'est trop habitué à ne voir dans les *Maîtres-Chanteurs* que le côté extérieur de l'action, à savoir la lutte entre l'inspiration spontanée et les vieux poncifs des écoles décli-

¹ Voir page 145.

² Partition, page 283, les quatre dernières mesures.

nantes. Beckmesser, David et Magdalène sont les éléments joyeux de cette action extérieure. Mais il y a autre chose dans cette comédie lyrique, il y a une action intérieure, un vrai drame dont Hans Sachs est le héros isolé : c'est le renoncement du cordonnier poète à la main d'Éva, dont nous avons sommairement parlé dans l'analyse du poème ; et nous ne saurions mieux faire que de citer la remarquable page que M. Houston Stewart Chamberlain a écrite à ce sujet dans son livre *le Drame Wagnérien* :

« La véritable action du drame étant tout intérieure, c'est la musique presque seule qui nous la révèle, avec le puissant concours, il est vrai, de la vision. Hans Sachs ne parle de lui-même qu'une seule fois, et encore très brièvement. C'est dans le quintette du troisième acte, au moment où tous les autres personnages sont ivres de leur bonheur :

Devant l'enfant exquise et pure,
J'aurais voulu chanter,
Mais la douce plainte de mon cœur,
Il fallait l'étouffer.
Ce fut un beau rêve du soir ;
Et j'ose à peine y repenser.

« Même dans les deux grands monologues qui nous révèlent l'âme profonde et contemplative de Sachs, nous n'entendons pas une parole qui nous dise sa propre plainte. Par contre, la musique ne cesse de nous la dire, et de la façon la plus émouvante. Ainsi, par exemple, au premier acte : lorsque Sachs prend la défense de Walther contre les Maîtres; au second acte : pendant son dialogue avec Éva et l'accompagnement du « Schusterlied »; puis les émotions que fait naître dans le cœur silencieux de Sachs cette belle nuit de la Saint-Jean, et qu'on sent s'exhaler pleinement de l'orchestre; enfin, par dessus tout, l'introduction si pathétique du troisième acte, ainsi que les scènes qui suivent entre Sachs et Éva.

« Le fait est que ce qui se passe ici, le « vrai drame », c'est quelque chose qui est à peine concevable à l'entendement et qui échappe à la parole. Car ce n'est pas dans des actions d'éclat que se révèle la grandeur d'âme de Hans Sachs, mais bien dans les faits insignifiants de la vie quotidienne. Et cette lutte intérieure, le renoncement à la main d'Éva, au dernier bonheur que la vie pouvait lui offrir, ce n'est pas une de ces luttes

où l'âme est déchirée par l'assaut de l'homme extérieur, de l'homme sensuel, contre l'homme intérieur : — non, un homme tel que Sachs ne pouvait avoir un seul instant l'idée d'arracher ou même seulement de disputer la jeune fille à son amant ; et la lutte qu'il soutient est une lutte toute intérieure, *contre sa propre douleur*. Voilà le conflit tragique, voilà les profondeurs du cœur humain dans lesquelles nous conduit le drame wagnérien ; et, comme dans *Parsifal*, la lutte aboutit non pas à la chute du héros, mais à sa victoire. « Son âme atteint la sérénité suprême d'une douce et suave résignation. » « Erløesung dem Erløeser !¹ »

Oui, la musique ne cesse de nous dire à chaque pas la douleur intime de Sachs.

Écoutez le dessin mélodique qui accompagnait sa conversation avec Éva au deuxième acte² ; il souligne maintenant ces mots du cordonnier-poète : « Fleurs et rubans dans ma maison?... Est-ce jour de noces ? » De léger, caressant et parfois ironique qu'il était, ce motif est devenu

¹ M. Houston Stewart Chamberlain, *le Drame wagnérien*, pages 150 et 151. 1 vol. in-12, chez Fischbacher.

² Partition : page 289.

calme et tranquille comme l'âme de Sachs va s'apaiser. Et quand David a chanté sa leçon, — qu'il entonne, encore troublé des événements de la nuit, sur le motif de la sérénade de Beckmesser, — voici revenir un autre thème, issu du motif de l'inquiétude d'Éva, et que nous avons entendu au deuxième acte quand la jeune fille, pleine de colère, a quitté le cordonnier¹. A ce moment précis, Sachs a vu clairement qu'Éva aimait Walther, son cœur en fut tout meurtri; et le retour de ce motif, plus doux encore, plus ému, évoque des pensées que les paroles ne pouvaient exprimer. Peut-être alors Sachs a-t-il encore des regrets; mais la belle méditation qui suit va calmer son âme et la faire triompher sur sa propre amertume. Elle commence, cette méditation, sur le large thème exposé dans le prélude; Sachs songe à la vanité des désirs humains, éternellement les mêmes, puis il fait un retour sur sa chère cité de Nuremberg, dont nous entendons une variation du motif patronal élargi, plus noble :

¹ Voir page 139.

piu cresc.

tr

molto largamente

ff ben tenuto *f*

Comment cette paisible cité a-t-elle semblé hier prise de délire? Cette évocation de la bagarre de la veille ramène les thèmes de la bastonnade, l'orchestre se précipite, se déchaîne, rappelle l'infernal tapage, puis brusquement s'arrête. « Dieu sait d'où vient cela! » dit Sachs; et, sur ces paroles, *l'enchantement de la nuit d'été* monte des violons et des altos divisés soutenus par de très doux arpèges des harpes; une clarinette redit le motif de la sérénade, le

hautbois celui de bastonnade, la flûte égrène ses perles, c'est comme un frôlement de douces visions¹; l'esprit de Sachs se détend, sa face s'épanouit, il sourit, son âme est apaisée, le sacrifice est accompli. « C'était la nuit de Saint-Jean, conclut-il; mais à présent c'est le jour de Saint-Jean, et nous allons voir comment Hans Sachs va s'y prendre pour diriger l'illusion universelle. » (Et ici il faut noter le retour du motif de la Saint-Jean ramené par une modulation admirable.)

Pour commencer, il va enseigner à Walther le moyen de vaincre au concours; premier effet de sa bonté dont nous entendons le motif², déjà esquissé au premier acte :



¹ Partition, pages 301 et 302.

² Partition, page 304.



il lui apprend ce qu'est la maîtrise, le rapport intime de l'Art avec la Vie, et pour lui faire cette leçon, Sachs emprunte en quelque sorte les accents de l'élève, puisque cette nouvelle mélodie rappelle le premier chant de Walther¹, première victoire du chevalier sur les Maîtres :



¹ Partition, page 310.

Le chevalier est un élève docile; il le prouve incontinent en composant un poème sur le rêve qu'il a fait pendant la nuit¹:

Moderato

p dolce

cresc.....

f

¹ Partition, page 317.

Cette admirable mélodie, grâce aux conseils de Sachs, deviendra le chant de concours qui fera Walther vainqueur; on y retrouve les thèmes exposés dès le début du premier acte; et les harmonies en sont si douces, les phrases deviennent si caressantes, si enveloppantes que l'on devine aisément la victoire finale. Beckmesser peut venir, il peut voler sur la table de Sachs les strophes que le cordonnier a transcrites au fur et à mesure que Walther les composait; il peut courir au concours, débordant d'une joie grotesque de ce que Sachs lui a fait don des vers qu'il avait dérobés; Walther sera le vainqueur du tournoi.

Ce qu'il y a de tout à fait remarquable dans cette scène de Beckmesser, entrant chez Sachs et découvrant le poème de Walther sur la table du cordonnier, c'est la parfaite conformité de la musique avec les jeux variés de la mimique. Il suffit de regarder un instant la partition pour s'en rendre compte¹; tous les motifs sont là, rappelant toute la scène de la veille, ceux du cordonnier, de la sérénade, de

¹ Partition, pages 328 et suivantes.

la bastonnade, du marqueur, du chevalier, etc., etc; mais tous ces thèmes sont devenus narquois, ironiques; à les écouter, on comprend déjà que l'échec du vieux cuistre, candidat à la main d'Éva, sera des plus piteux. Un pareil effet, obtenu par la seule musique, n'est possible, il faut bien le dire, qu'avec le système wagnérien.

A peine Beckmesser est-il parti, que la blonde Éva arrive chez Sachs sous prétexte de faire arranger ses souliers. Ah! elle n'a besoin de rien dire, on comprend vite que les souliers ne sont pour rien dans sa visite; l'orchestre souligne son *anxiété*¹ dans une phrase plaintive dont certaines harmonies en valeurs augmentées ou diminuées ont paru dans l'enchantement de la nuit d'été:

The image shows a musical score for piano, consisting of two staves. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. Both staves are in 4/4 time and have a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The music is marked *p dolce espressivo*. The melody in the treble clef consists of a series of eighth and sixteenth notes, with some notes beamed together. The bass clef accompaniment features a steady eighth-note pattern. There are dynamic markings like *p* and *f* (forte) in the bass staff.

¹ Partition, page 353.



ce qu'elle veut, c'est voir son chevalier; et justement le voici qui paraît sur le palier de l'escalier et redit pour Éva, en extase, la suave et victorieuse mélodie, tandis que le bon Sachs fait semblant de travailler aux souliers. Cette scène est une des plus douces et des plus délicieusement émues de la partition, et beaucoup de personnes ne peuvent l'entendre sans se sentir profondément remuées.

Mais le temps presse; ce chant de Walthe doit être son chant de maître, et il faut lui donner un nom; on l'appellera: «le chaste secret du rêve d'aube». Sur ces mots nous entendons les belles harmonies *du songe*¹, esquissées au début de la précédente scène entre Walther et Sachs:

¹ Partition, page 376.

The image shows a musical score for piano accompaniment, consisting of two staves (treble and bass clef) in 4/4 time. The music is characterized by dense, complex chordal textures with frequent chromaticism and modulation. The dynamic markings are *p* (piano), *piu p* (pianissimo), and *dolce* (dolce). A trill is indicated in the final measure of the treble staff. The score is enclosed in a large bracket on the left side.

et par une succession de modulations que nous demandons la permission de noter à cause de leur grande beauté¹, — c'est la meilleure réponse que l'on puisse faire à ceux qui vont répétant que Wagner manque de charme, — nous arrivons à l'adorable quintette, qui a trouvé grâce devant tous les musiciens, sans distinction d'opinion, et même devant les détracteurs les plus acharnés du maître de Bayreuth² :

¹ Partition, page 377.

² M. Hanslick, critique musical de la *Neue Freie Presse* de Vienne, et adversaire irréductible de Richard Wagner, a bien été obligé de confesser, comme tout le monde, que le quintette du troisième acte est une des plus belles pages qu'il y ait dans la musique. Il a également témoigné son admiration pour les différents *Lieder* qui font partie du rôle de Walther. Mais afin de paraître conséquent avec lui-même, il émit l'opinion, d'ailleurs toute gratuite, que les mélodies de

The image displays two systems of musical notation for piano. The first system is marked *piu p* and the second system is marked *poco rallent.* and *pp*. Both systems are in 4/4 time and feature complex rhythmic patterns with triplets and slurs.

Walther et le quintette avaient été composés par Richard Wagner en 1845, à l'époque où le compositeur songea pour la première fois aux *Maîtres-Chanteurs*. Cette hypothèse pourrait s'admettre à la rigueur pour les *Lieder*, bien que leur orchestration accuse un art très différent de celui de *Tannhäuser*, de *Lohengrin*, et même de celui de *Tristan*; mais elle ne peut se soutenir pour le quintette où se retrouvent des fragments de motifs et des harmonies entendus ici et là dans la partition; quant à l'instrumentation de cet ensemble, il est clair que Richard Wagner ne possédait pas en 1845 une pareille maîtrise. C'est la perfection absolue, et ce pur chef-d'œuvre causa bien du chagrin à M. Hanslick.

Il faut lire ce quintette pour en savourer toutes les splendeurs musicales, le merveilleux développement des voix, la suavité des harmonies et la richesse de la palette orchestrale. Cette page suffirait à la gloire d'un homme.

Le quintette termine le premier tableau du troisième acte; le second tableau n'est pas moins riche que le premier au point de vue musical; chœurs des corporations, défilé, valse des apprentis, chœur du peuple acclamant Sachs d'une tonnante acclamation, scène du concours où la dernière strophe de Walther est accompagnée par les cent voix des assistants, tout y est admirable; il suffit, pour s'en rendre compte, de jeter un coup d'œil sur la partition, qui est, dans ce dernier tableau, d'une clarté éblouissante. Nous nous contenterons de donner, comme conclusion, le motif typique des Maîtres par lequel l'œuvre débute et se termine :

The image displays two systems of musical notation for a piano piece. Both systems are in 4/4 time. The first system begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The music starts with a forte dynamic (*ff*) and a *dimin.* (diminuendo) marking, which leads to a piano dynamic (*p*). The second system features a *cresc.* (crescendo) marking. The notation includes various chords, arpeggios, and melodic lines in both the treble and bass staves.

Mais à la fin de l'œuvre, ce motif a moins de lourdeur que dans l'ouverture; c'est que Walther et Hans Sachs ont passé par là. Si différents qu'ils soient, ils sont faits pour se comprendre et se compléter. « L'un arrive des hauteurs sublimes du rêve de la pensée, l'autre sort du fin-fond du peuple; l'un aspire à descendre et à se communiquer, l'autre à monter et à se retremper dans un air plus pur. Le

chevalier met fièrement sa main dans la rude main de l'artisan : ainsi se conclut l'alliance de l'art élevé avec l'art naïf. Unis, ils peuvent rajeunir et féconder l'école elle-même. Car, dans la pensée de l'auteur, l'école n'est pas une simple entrave. Elle aussi est nécessaire, le pédantisme seul est persiflé. L'école sérieuse représente la tradition, la règle, la persévérance. Sans elle, point de continuité, point d'art durable. Mais la vie ne peut lui venir que de ces deux sources : du fécond instinct populaire, qui, dans son demi-rêve, ébauche le vrai, et du génie créateur qui l'exprime avec hardiesse et trouve sa délivrance intime, sa confirmation éclatante dans l'âme naïve du peuple¹. »

¹ Édouard Schuré, *Richard Wagner, son œuvre et son idée*.





VI

LES REPRÉSENTATIONS DE PARIS

L'œuvre que nous venons d'analyser, — trop succinctement, mais aussi clairement que possible, — est incorporée au répertoire de notre Académie nationale de musique depuis le 10 novembre 1897. C'est ce jour-là qu'eut lieu la première représentation des *Maîtres-Chanteurs*, et il faudrait remonter jusqu'aux mémorables victoires de Meyerbeer, avec *le Prophète* et les *Huguenots*, pour rencontrer dans les fastes de l'Opéra une soirée comparable, par l'enthousiasme, à celle de la première représentation de l'œuvre de Richard Wagner.

Les meilleurs artistes de l'Opéra contribuèrent au succès des *Maîtres-Chanteurs*. Voici la

*

distribution des rôles dans l'ordre donné par les programmes :

MM ^{mes}	BRÉVAL	<i>Eva.</i>
	GRANDJEAN	<i>Magdalène.</i>
MM.	ALVAREZ	<i>Walther.</i>
	DELMAS	<i>Hans Sachs.</i>
	RENAUD	<i>Beckmesser.</i>
	VAGUET	<i>David.</i>
	GRESSE	<i>Pogner.</i>
	BARTET	<i>Kothner.</i>
	DELPOUGET	<i>Ortel.</i>
	PATY	<i>Foltz.</i>
	DOUAILLIER	<i>Nachtigall.</i>
	CABILLOT	<i>Vogelgesang.</i>
	LAURENT	<i>Zorn.</i>
	GALLOIS	<i>Moser.</i>
	DÉNOYÉ	<i>Schwarz.</i>
	DUPIRÉ	<i>Eisslinger.</i>
	CANCELIER	<i>Le Veilleur.</i>

Cette simple énumération suffit pour montrer de quel éclat la direction de l'Opéra avait voulu entourer cette solennité musicale. Le succès, certain dès le premier acte, se transforma en triomphe à la fin du troisième.

L'interprétation, d'ailleurs, toucha presque la perfection. Deux personnages seulement dépa-

rèrent un peu l'ensemble, celui de Walther chanté par M. Alvarez, et celui d'Eva confié à M^{lle} Bréval.

M. Alvarez a plus chanté le rôle de Walther en ténor qu'en artiste. Il est entendu que la voix de M. Alvarez est la plus belle voix de ténor que l'on puisse rencontrer; mais voici que nous sommes à la trentième représentation des *Maîtres-Chanteurs*, et il n'apparaît pas que M. Alvarez fasse différence entre Walther et les Faust, les Roméo, les Raoul ou les Fernand qu'il a jadis interprétés. Le héros de Wagner n'est point le ténor bellâtre du vieil opéra, c'est avant tout un artiste et un poète à l'âme tendre, et c'est aussi un jeune noble, chevaleresque, intrépide, voire même un peu tête chaude. La première mélodie du premier acte est inspirée à Walther par la divine force de la nature qui dans les bois et les champs éveille le printemps; c'est le cœur du poète qui la chante. Dans la seconde, c'est toujours le poète qui parle, mais l'orgueil du noble sang perce déjà à travers le chant du poète; et quand Beckmesser a interrompu la mélodie par ses coups de craie, c'est dans un élan d'inspiration emportée que Walther

se reprend à chanter. Enfin, devant l'hostilité croissante des Maîtres, le noble sang du chevalier bouillonne, la fureur le secoue; c'est avec mépris qu'il adresse un adieu hautain aux Maîtres, et il ne faudra rien moins que la grande sagesse de Sachs pour dompter l'orgueil de la race et la fierté du poète. Ces traits si divers et si nuancés du personnage de Walther, M. Alvarez n'a pas su les mettre en relief; de plus, il chante toutes les mélodies de son rôle dans une lenteur invraisemblable et dans le style suranné de l'ancien opéra. C'est une merveilleuse voix de ténor que l'on entend; mais ce n'est pas Walther qui chante, c'est M. Alvarez.

M^{lle} Bréval, qui fut une Brünnhilde de premier ordre, ne nous a pas donné du personnage d'Eva l'interprétation que l'on espérait. Le rôle d'ailleurs, ne semble pas lui convenir. Il faut pour jouer Eva, une voix légère et très souple; or la voix de M^{lle} Bréval est forte, d'un beau timbre, mais plutôt lourde; il faut encore un visage gracieux et aimable, et le profil de l'artiste paraît dur. Et puis, le personnage d'Eva est aussi complexe que celui de Walther. Au premier acte, c'est à peine une jeune fille,

encore presque une enfant; elle ne réfléchit pas, elle est sous l'impression que Walther a produite sur son cœur, et c'est avec une belle franchise qu'elle fait au chevalier le serment de n'épouser que lui. Mais au deuxième acte, le souci est entré dans son âme. Walther est-il reçu Maître? Poussée par la passion, elle va interroger Sachs, elle devient habile, elle ruse, en un mot, l'enfant est devenue femme; et après avoir appris la fatale nouvelle, c'est l'amante malheureuse qui se jette dans les bras de Walther. Enfin, au troisième acte, en écoutant le chevalier redire sa mélodie chez le cordonnier, elle devine la puissance poétique de son héros, comprend du même coup le sacrifice et la bonté de Sachs, et c'est sous l'empire de la plus grande émotion qu'elle chante l'exquise mélodie du quintette célébrant le baptême d'un nouveau chant de Maître. M^{lle} Bréval n'a pas toujours été heureuse, dans l'expression de son personnage; mais elle s'est rachetée dans le quintette où il faut non seulement de la voix, mais surtout savoir chanter.

Trois artistes ont été fort remarquables, ou pour mieux dire, à peu près parfaits dans les

Maitres-Chanteurs; ce sont: MM. Delmas, Renaud et Vaguet, et nous traduisons ici non seulement notre opinion personnelle, mais aussi celle de M. Félix Mottl, le célèbre chef d'orchestre de Bayreuth, qui assista à une représentation des *Maitres-Chanteurs* lors de son dernier voyage à Paris.

M. Delmas interprète Hans Sachs non seulement avec la voix la plus généreuse que l'on puisse imaginer, mais aussi avec la noblesse, la simplicité et la bonhomie qui tour à tour conviennent au personnage. Le rôle de Hans Sachs est un des plus beaux qu'un artiste vraiment digne de ce nom puisse ambitionner de jouer, mais combien difficile! Bien qu'il ne soit jamais au premier plan dans les événements qui se déroulent, il ne cesse à aucun moment d'en être le *deus ex machina*, et pas une minute il ne se départ de cette sagesse, de cette bonté, de cette grandeur d'âme qui forment le fond de son caractère. M. Delmas s'est couvert de gloire en interprétant le rôle du cordonnier-poète, une des plus nobles figures qu'il y ait au théâtre. Étonnez-vous, après cela, qu'une aimable voisine de stalle nous ait dit un soir: « Moi, à la place

d'Eva, je planterais là Walther qui a l'air d'être en sucre, et j'épouserais le cordonnier qui est un homme!»

Plus périlleux encore est le personnage de Beckmesser, magistralement incarné par M. Renaud. Rien n'est plus difficile, en jouant ce rôle dangereux, que de ne pas tomber dans la charge grossière; à chaque pas, le grotesque frise la bouffonnerie, et le premier mérite de M. Renaud est de n'avoir pas fait de Beckmesser un pitre ridicule. Son second mérite est de nous l'avoir présenté sous toutes ses faces, et quelles faces! envieux, bas, égoïste, méchant, méfiant, cupide, fat, toute la lyre enfin. Le troisième mérite de M. Renaud est d'avoir *chanté* son rôle, ce qui est beaucoup plus rare qu'on ne pense. Nous avons eu l'occasion de voir jouer Beckmesser en Allemagne par des artistes de grande valeur, comme Friedrichs et Nebe, mais nous pouvons dire que nous ne l'avions jamais entendu chanter avant d'avoir entendu M. Renaud.

Enfin M. Vaguet fut étourdissant d'entrain et de verve joyeuse dans le rôle de David, sachant donner et recevoir les coups de pied, et, ce qui

vaut mieux encore, chantant tout son rôle avec une très belle voix de ténor et une intelligence musicale des plus remarquables. Cette création de David a fait le plus grand honneur à M. Vaguet.

M^{lle} Grandjean s'est montrée très alerte, et très amusante dans le rôle de Magdalène, fine diseuse et bonne chanteuse à la fois. Nous ne lui reprocherons, — et elle ne nous en voudra pas, — que de paraître beaucoup trop jeune pour une nourrice. MM. Gresse et Bartet n'ont mérité que des éloges pour leur interprétation de Pogner et de Kothner, les deux seuls rôles de Maîtres qui soient un peu étendus.

Enfin il convient d'adresser à M. Blanc, chef des chœurs, les plus chaudes félicitations pour les résultats extraordinaires qu'il a obtenus de son personnel. Jamais, on peut le dire, les choristes de l'opéra n'avaient chanté avec une telle sûreté, une aussi parfaite cohésion, et, disons le mot, avec tant d'intelligence.

L'orchestre, au contraire, ne fut pas à la hauteur de sa tâche; M. Taffanel ne paraît pas avoir assez fouillé cette partition pleine d'oppositions, et de nuances, et qui exige plus que toute

autre, un bras énergique et des soins minutieux dans la direction. Encore les premières exécutions furent-elles, si non bonnes, du moins presque supportables; mais aujourd'hui que nous en sommes à la trentième représentation, c'est le perpétuel *mezzo forte* de l'indifférence ou l'insupportable *fortissimo* qui règnent à l'orchestre.

La mise en scène est presque irréprochable, très exacte au premier acte, très luxueuse au troisième, peut-être pas assez « moyen-âge » au deuxième; mais en résumé, nos décorateurs et nos régisseurs ont droit à nos remerciements, car il y eut, pour les représentations des *Maîtres-Chanteurs*, un effort d'art auquel l'Opéra ne nous avait pas habitués.

Cependant, nous appellerons l'attention sur un point spécial: on a fait une sorte de petit ballet de la valse du dernier tableau, ce qui est quelque chose comme un contresens. Voici comment cette scène devrait être réglée: au fur et à mesure que les jeunes filles de Fürth descendent de la barque qui vient de les amener, les apprentis les enlacent, au hasard, et se mettent à valser sans que le maître de danse ait à régler quoi que ce soit. Le devant de la scène

ne doit pas rester vide un seul instant, et ce n'est que quand les valseurs se sont approchés que le peuple s'écarte pour les laisser danser à leur aise. Réglée de la sorte, la scène gagne beaucoup en vérité et en animation. Seulement, il faudrait aussi prier M. Taffanel d'accélérer le mouvement de la valse qu'il conduit beaucoup trop lentement.

Nous avons nommé plus haut M. Blanc qui a fait accomplir des prodiges à ses choristes; nous devons nommer aussi ses collaborateurs MM. Mestres et Lévadé qui l'ont aidé dans cette tâche difficile: il convient de citer encore MM. Marty, Bachelet et Risler qui furent les répétiteurs des artistes et les interprètes intelligents du maître de Bayreuth; enfin, accordons une mention spéciale à M. Lapissida, le dévoué et consciencieux metteur en scène de notre Académie Nationale de musique. Directeurs, régisseurs, artistes, choristes tous ont mérité les applaudissements du public pour avoir contribué, de tout leur talent et de tout leur zèle, aux plus belles représentations que l'on ait vues jusqu'à ce jour sur la scène de l'Opéra.





TABLE

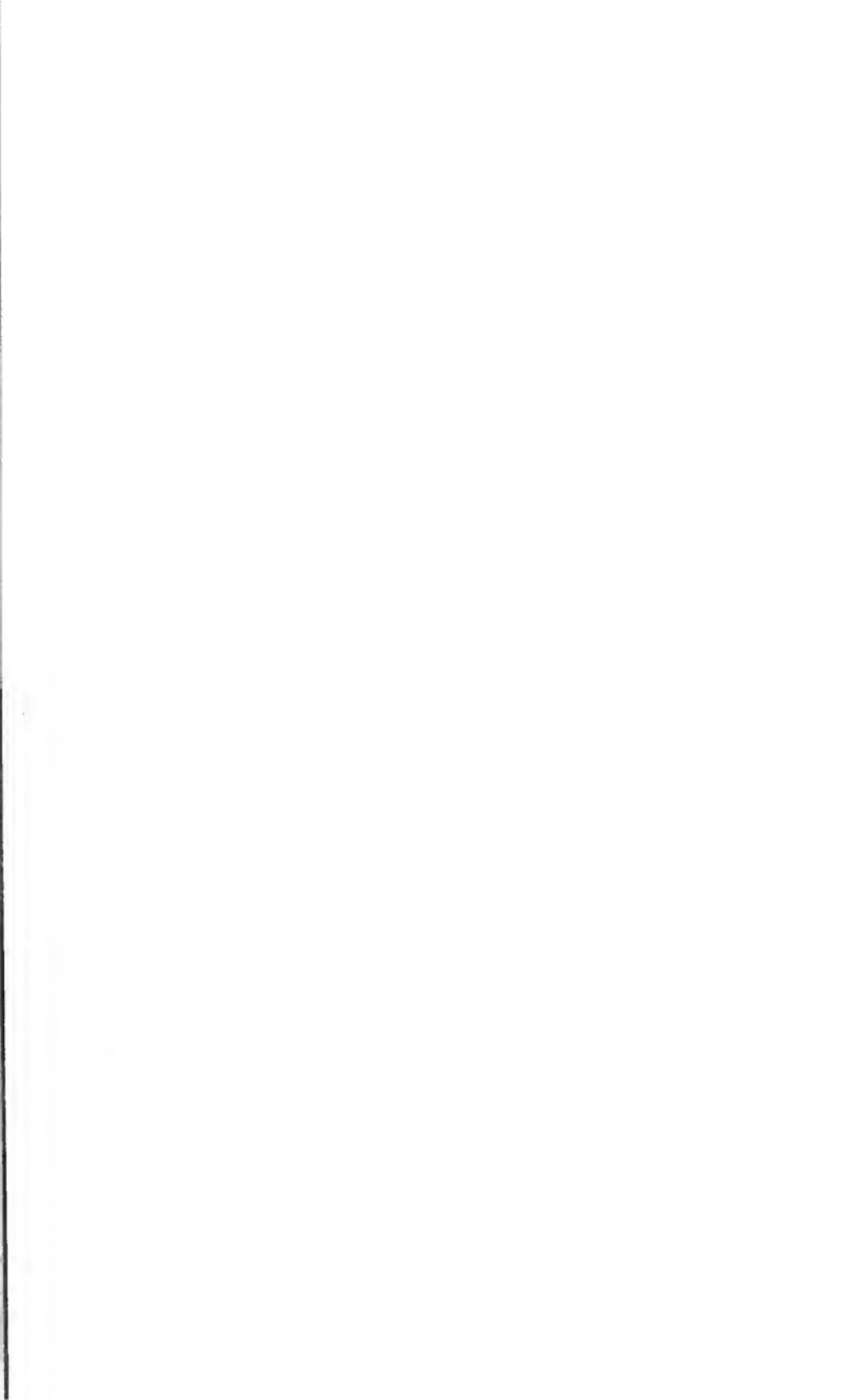


	Pages
I. INTRODUCTION	I
II. LA CORPORATION DES MAÎTRES-CHANTEURS:	
HANS SACHS.	17
III. ANALYSE DU POÈME DE RICHARD WAGNER	45
IV. LA TRADUCTION DE M. ALFRED ERNST .	80
V. LA PARTITION	89
VI. LES REPRÉSENTATIONS DE PARIS. . . .	169



ALL
1-

305





**PLEASE DO NOT REMOVE
CARDS OR SLIPS FROM THIS POCKET**

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY

ML
410
W226J64
1898
C.1
MUSI

Music

