

MUSIC - UNIVERSITY OF TORONTO



3 1761 05802 905 9

Hippeau, Edmond Gabriel
Parsifal et l'opéra
Wagnérien

ML
410
W17H4



PARSIFAL

ET

L'OPÉRA WAGNÉRIEN

AVEC LES

PRINCIPAUX MOTIFS DES DRAMES LYRIQUES DE RICHARD WAGNER

publiés avec l'autorisation de MM. Schott fils, éditeurs à Mayence

PAR

EDMOND HIPPEAU




PARIS
LIBRAIRIE FISCHBACHER
(Société anonyme)

33, RUE DE SEINE, 33

et chez DURAND, SCHÖNEWERK et Cie, éditeurs de musique, 4, Place de la Madeleine

1883

Tous droits réservés.



Digitized by the Internet Archive
in 2010 with funding from
University of Ottawa

PARSIFAL

ET

L'OPÉRA WAGNÉRIEN

OUVRAGES DU MÊME AUTEUR

MÉDAILLONS DIPLOMATIQUES

Le Congrès de Berlin en miniatures. Andrassy, Beaconsfield, Bismarck, Corti, Gortschakoff, Waddington, etc. — *Le traité de San-Stefano.* — *La Grèce et le Congrès.* — 1 br. in-8°. Prix : 1 fr. 50 c.

LE PASSAGE DU NORD-EST

Nordenskjöld et l'Expédition de la Véga (1878-1879).

1 br. in-8°. Prix : 2 francs.

Ces ouvrages sont en vente à la librairie Fischbacher, 33, rue de Seine, et au bureau de *l'Avenir diplomatique*, 42, rue Notre-Dame-des-Victoires, Paris.

Sous Presse :

BERLIOZ : L'HOMME ET L'ARTISTE

— d'après des documents nouveaux —

1 fort volume in-8° avec portrait. — Prix : 15 francs.

PARSIFAL

ET

L'OPÉRA WAGNÉRIEN

AVEC LES

PRINCIPAUX MOTIFS DES DRAMES LYRIQUES DE RICHARD WAGNER,

publiés avec l'autorisation de MM. Schott fils, éditeurs à Mayence

PAR

EDMOND HIPPEAU



PARIS

LIBRAIRIE FISCHBACHER

(Société anonyme)

33, RUE DE SEINE, 33

et chez DURAND, SCHÖNEWERK et C^{ie}, éditeurs de musique, 4, Place de la Madeleine

1883

Tous droits réservés.



ML
410
W17 H4

PARSIFAL

ET

L'OPÉRA WAGNÉRIEN



Je suppose que le lecteur n'a jamais eu la curiosité ni le loisir de parcourir les volumineux ouvrages théoriques dans lesquels Richard Wagner a exposé les principes de son système dramatique. C'est ce travail que je désire lui épargner, en résumant très rapidement et aussi clairement qu'il me sera possible la doctrine du célèbre novateur allemand. J'ajoute à cet exposé une explication sommaire des principaux thèmes dramatiques qui sont traités dans les pages les plus importantes de ses ouvrages, de préférence dans les fragments qu'on détache pour être exécutés isolément dans les concerts. Ce n'est qu'une partie du travail qui devrait être consacré aux partitions de Wagner, comme celui qu'a entrepris M. de Wolzogen pour la tétralogie et *Parsifal*. Mais je n'élève point si haut mon ambition. Ce n'est nullement un traité sur la matière que j'ai entrepris d'écrire. Je ne veux que faire connaître à ceux qui n'en auraient pas l'exacte notion la substance de la doctrine de Wagner et son style musical. Cette étude n'est pas aisée à entreprendre, même pour ceux qui savent l'allemand ;

elle exige une rare patience et une éducation technique très complète. Mais, grâce à elle, l'œuvre de Richard Wagner et la réforme dramatique à laquelle il a attaché son nom sont de la compréhension la plus simple. Depuis vingt ans on a dit et imprimé tant et de si grosses erreurs sur Wagner et sur son système qu'il peut être utile de présenter, pour l'usage spécial du public des concerts de musique instrumentale, un abrégé, une sorte de formulaire pratique, si insuffisant et si incomplet qu'il puisse être. J'ai cru que peu valait encore mieux que rien. Si de plus compétents que moi eussent entrepris cette tâche, je ne me serais point inquiété de cette regrettable lacune et le public aurait trouvé, sans doute, sous une plume plus autorisée, une étude plus intéressante et plus instructive.

Aussi, cher lecteur, suis le précepte commandé par la sagesse des nations, et faute de grives, contente-toi du merle que je te présente avec humilité.



I

Wagnérisme et Germanisme

Je commence par m'excuser d'employer ce terme impropre : l'*Opéra wagnérien*. C'est le DRAME LYRIQUE wagnérien qu'il faudrait dire, car les ouvrages dramatiques du maître n'ont rien de commun avec ce spectacle, introduit dans les mœurs musicales de tous pays par les compositeurs italiens, qui s'appelle *opéra* et qui mériterait mieux le qualificatif de *concert*. C'est un assemblage de morceaux indépendants les uns des autres, destinés à agrémenter une œuvre sans art qu'on nomme *libretto*, où tout se trouve, sauf ce qui constitue le drame, c'est-à-dire les caractères, les situations, le développement et la peinture du sentiment et des passions. „On m'accuse de vouloir détruire l'opéra, a dit Wagner; je ne veux rien détruire du tout. Je laisse l'opéra et je fais autrement.“

Les compositions de Wagner ne méritaient qu'un nom, celui de *drame musical* : c'est celui que leur a donné un savant et brillant écrivain, Édouard Schuré.

Mais qu'importe un nom ? Si les opéras de Wagner sont tout l'opposé de ceux de Verdi ou de Meyerbeer, l'étiquette qui les désigne empêche-t-elle de les classer à part, de les distinguer du premier coup d'œil de toute autre composition dramatique, d'en reconnaître le caractère original, puissant, élevé, la rare valeur et l'incomparable majesté ?

Si le mot d'opéra est impropre, l'adjectif *wagnérien*, à son tour, laisse encore une équivoque. Tel que je l'emploie,

il n'implique absolument qu'un sens : j'entends dire l'opéra *d'après Wagner*. Je ne veux pas du tout dire l'opéra *de l'avenir*, le drame musical tel qu'il doit être, tel qu'il sera. Wagner le conçoit d'une façon, un autre musicien l'a conçu autrement, un autre, demain, le concevra encore d'une façon différente : tous ont ou auront raison, pourvu qu'ils aient du génie et que leur œuvre soit une belle et forte composition, une œuvre d'art, enfin. Il n'y a qu'une acception de cet adjectif qui puisse être mauvaise, c'est précisément celle qu'on lui donne communément : *Wagnérien* veut dire *de l'école wagnérienne*. Or, en ce qui me concerne, je ne crois pas qu'il y ait et qu'il doive exister jamais d'école wagnérienne. Il y a un artiste vraiment supérieur qui s'appelle Wagner. Il a des détracteurs ; il a des fanatiques aussi. Mais il n'a pas, à proprement parler, d'imitateurs ni de disciples. Lors même que le mot de *wagnérien* signifierait simplement *admirateur de Wagner*, ce serait encore, à mon avis, un emploi tout à fait ridicule d'un terme auquel on a attaché, en outre, depuis la guerre de 1870, un sens injurieux.

Oh ! il y avait une raison d'être, il y a vingt ans, à ces dénominations démodées aujourd'hui. Wagner représentait, comme avant lui Berlioz, l'émancipation de la musique, le progrès, la révolution, la guerre au fanatisme italien. Et, malheureusement, Wagner représentait tout cela à lui seul, car Berlioz, qui avait tenu haut ce drapeau pendant trente ans, séparait avec fureur sa cause de celle de son rival et était au premier rang de ses adversaires ; il fallait être wagnérien, à cette heure-là, et nous tous — je parle de la génération de l'époque, ceux qui ont entre trente-cinq et quarante ans aujourd'hui — nous étions fiers d'être appelés wagnériens en 1861.

Et pourquoi n'en serait-il pas de même à présent, dira-

t-on? — Tout simplement, répondrai-je, parce que le procès Wagner est plaidé depuis longtemps et qu'en outre il a été plaidé ailleurs qu'en France. Applaudir ou siffler Wagner n'est plus une question d'école, mais une question de goût. De ce temps, personne n'est pour ni contre lui, par la raison que le débat est clos. Depuis 1876 il y a un théâtre Wagner à Bayreuth. En outre, bien avant, en 1865, *Tristan*; en 1868, les *Maîtres chanteurs*; en 1869, *Rheingold*; en 1872, la *Walküre*, avaient été représentés; le compositeur repoussé par la France avait trouvé un protecteur et un asile. Que nous nous intéressions ou non à la réforme dramatique et à l'œuvre artistique de Wagner, le combat s'est ouvert sans nous. Quel que soit le résultat, peu importe : il n'y a plus de wagnériens en France et il n'y en aura plus. En ce qui me concerne, je suis de ceux qui se consolent de n'avoir pas été appelés à intervenir au procès et qui disent : *farà da se*.

Ce qui me plaît surtout, c'est qu'on peut enfin discuter sérieusement aujourd'hui, à condition, toutefois, qu'on ait affaire à des gens de bonne foi. Mais je veux dire que l'on n'est plus obligé, désormais, de défendre *mordicus* la cause de Wagner, que l'on peut dire très sincèrement : „Ceci me plaît, cela est bon, cela est mauvais“ ; car, il y a vingt ans, il fallait prendre tout en bloc, on était en pleine mêlée, et il n'y avait pas à épiloguer sur les détails. A présent, c'est fini. On trouve d'autant plus belles les grandes belles pages que l'on peut faire ses réserves sur les moins bonnes : on sait qu'il y a désormais à faire œuvre de judicieuse et saine critique, et non à prendre parti d'un côté ou d'un autre. La ruine du *wagnérisme* a valu à tous une indépendance précieuse, car on n'a plus à convertir des infidèles ou des incrédules, mais à juger impartialement une œuvre et un artiste. C'est là un progrès

immense, outre que nous sommes délivrés des sots et des ignorants qui braillaient, en guise de raisons, leur cri : „*Musique de l'avenir! Musique de l'avenir! Wagnériens! Wagnériens!*“

C'était leur grand mot à ces messieurs : WAGNÉRIEN, c'était comme *tarte à la crème*, cela répondait à tout. Je retrouve de temps en temps ce mot-là sous la plume de quelques mauvais plaisants, et je me borne à hausser les épaules. Lorsque nous applaudissons ses œuvres au concert, ils crient au patriotisme outragé, parce que Wagner a écrit un libelle ridicule. Vous ne pouviez, cependant, supposer qu'il chanterait *Hosannah* en notre honneur après la jolie exécution de *Tannhäuser* en 1861. Un opéra qu'on ne veut pas entendre — les faits sont là — qu'on siffle du commencement à la fin, sans qu'une note surnage au milieu du charivari. „On traitait tout haut Wagner d'insolent, de gredin, d'idiot“, disait Berlioz. C'étaient des procédés dont il devait être bien reconnaissant, n'est-ce pas? Et, s'il a été grossier, odieux, en écrivant *Une capitulation* — car on ne se venge pas d'un ennemi à terre — c'est donc un moyen bien noble de punir ses grossièretés que de répondre par des représailles aussi peu dignes, siffler une œuvre parce que l'auteur est un personnage antipathique? N'allez pas au concert si vous avez de ces scrupules; si vous y allez et que vous trouviez l'œuvre belle, applaudissez-la! Mais ne me parlez pas de patriotisme, cela n'a rien à voir ici.

On prétend autre chose : Wagner aurait eu beau produire des chefs-d'œuvre, les Français devraient, paraît-il, les ignorer. „C'est un Allemand, dit-on; qu'il se fasse applaudir par ses compatriotes, la France doit rester aux Français, et nous sommes assez riches de notre fonds national pour n'avoir rien à envier à personne.“ Et l'on cite

le mot même de Wagner, qui l'a répété récemment dans une lettre dont on n'a pas manqué de faire un certain bruit. „*Mes œuvres sont essentiellement allemandes.*“

Ceci est une autre question. Il ne s'agit plus du *wagnérisme*, mais bien du *germanisme*. Que veut dire tout d'abord la phrase de Wagner? Des œuvres essentiellement allemandes, si vous voulez, ce sont celles de Gœthe, de Schiller, de Hegel, de Schopenhauer, de Wieland, de Klopstock; s'il fallait qu'on ne pût les admirer que dans l'original, bien peu d'étrangers les connaîtraient. Mais il ne s'agit pas de littérature ici, pas du tout. La musique est précisément celui de tous les arts qui n'a pas de patrie, car elle parle la langue universelle. Meyerbeer et Mozart ont fait tout autre chose que de la musique allemande, le premier dans *Il Crociato*, le second dans les *Nozze* et dans *Così fan tutte*. De même Rossini, dans *Guillaume Tell*, a fait tout autre chose que de l'opéra italien. Doit-on dire d'un opéra qu'il est essentiellement allemand, parce que l'auteur est d'origine germanique, et que le livret primitif a été écrit par lui ou par un de ses compatriotes? *Fidèlio*, *Obéron*, *Zauberflöte*, *l'Étoile du Nord* même, qui fut d'abord le *Camp de Silésie*, ont cependant la même valeur musicale, quelle que soit la version, française, italienne ou allemande, à condition que la déclamation soit respectée, c'est-à-dire que le traducteur soit intelligent. Je sais très bien que certaines tendances artistiques, une inspiration poétique originale sont propres au génie allemand. Mais je dis, moi, qu'il n'y a pas en musique *un art allemand* inaccessible aux autres nations ou indépendant du mouvement artistique auquel elles ont toujours pris part en commun. Chacune d'elles fournit des artistes qui apportent des qualités particulières, un tempérament original : toutes parlent la même langue avec un accent différent.

S'il fallait que chaque nation cultivât l'art musical en s'isolant de toutes les autres, je ne puis imaginer ce qu'on entendrait par ce mot : la musique. Si chaque peuple entendait la musique à sa manière, c'est qu'il aurait un genre national : dans ce cas les différences seraient nettement tranchées et caractérisées par les distinctions d'écoles ; car, autrement, la diversité des tempéraments individuels pourra seule expliquer des différences dans les styles, les tendances, les conceptions des artistes, l'art étant, au fond, le même pour toutes les races.

A ce compte-là, si nous prenons la question patriotique, le patriotisme commande d'aller jusqu'au bout. Si chaque peuple a le droit de divorcer avec l'art étranger pour cause d'incompatibilité d'humeur, il faut que la proscription soit complète : c'est Bach, Hændel, Gluck, Haydn, Mozart, Beethoven, Weber, Mendelssohn, Schumann qu'il faut expulser avec Wagner. C'est également Rossini, Donizetti, Verdi et tous les auteurs en *i* ou en *o*. C'est encore, si vous le voulez bien, Meyerbeer lui-même, et je ne parle pas des Belges, des Anglais, des Espagnols, des Hongrois et des Russes. Car enfin, si en dehors de nos frontières la musique n'existe pas pour nous, qu'au moins on s'en tienne tout de bon à l'art national : la question de patriotisme sera bien réglée, cette fois.

Mais, s'il ne faut considérer la musique, ce qui est l'autre alternative du dilemme, que comme un art impersonnel, universel, cosmopolite, disons le mot, de quel droit proscrire l'étranger et quelle est la raison d'être des distinctions de nationalité et de race ? Si l'on parle d'écoles, ce n'est plus qu'au point de vue artistique, et le patriotisme n'a rien de commun avec cette question. Il n'y a même plus d'étrangers, il n'y a que des artistes poursuivant un même idéal, par un effort commun. C'est une

promiscuité gênante, dira-t-on, et l'on s'expose à coudoyer des ennemis, des malappris, des gens qui se feront applaudir chez nous pour nous injurier ensuite. Peu importe, car, sauf exception, ce n'est que ceux qui le méritent qui se font applaudir chez les autres comme chez eux.

Ainsi donc, pas de milieu : que l'école française soit une école nationale, et qu'elle rompe délibérément avec toutes les écoles étrangères sans exception ; ou bien qu'elle reste une école artistique et qu'elle se résigne au voisinage d'autrui, le domaine de l'art n'étant pas un monopole et demeurant ouvert à la concurrence universelle.

Je ne sais pas si je me trompe, mais j'ai une idée tout opposée du rôle qui nous convient, à nous autres Français. Je crois que c'est précisément en montrant un peu plus d'amour-propre national, sans qu'il soit besoin pour cela de maudire personne, que l'école française, que je tiens pour tout aussi glorieuse que les écoles rivales, affirmera sa force, et, je l'espère, sa supériorité.

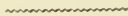
Il n'est pas donné à tout le monde d'écrire pour la postérité, je le sais : mais ce n'est pas en dénigrant systématiquement les maîtres étrangers que l'on remplacera celles de leurs œuvres qui sont édifiées, comme les pyramides d'Égypte, pour défier le temps et confondre l'imagination. Je voudrais que nos compositeurs eussent tous les jours devant les yeux comme un *Mané Thecel Pharès* leur rappelant que par delà les frontières l'Allemagne et l'Italie soutiennent toujours vaillamment la lutte entre les trois grandes écoles, lutte qui ne date pas d'hier et ne sera pas finie demain. Voilà de quoi stimuler les énergies et ennoblir les esprits plus que les querelles de races et de personnes.

Certes, s'il y a des objets dignes de tenter une ambi-

tion élevée, ce sont ceux-là et ceux-là seuls. Voilà pourquoi il ne faut proscrire personne, car c'est en étudiant un adversaire qu'on apprend à le vaincre. Ces réflexions auraient pu être plus développées; je les abrège pour terminer par un mot qui, je l'espère, ne sera pas mal interprété et qui me paraît résumer toute ma pensée. En matière d'art, l'estime se comprend comme le dédain; l'une et l'autre ont un objet et se mesurent d'après sa puissance ou sa faiblesse. Comme expression d'une doctrine ou d'un sentiment artistique, la haine ne s'explique pas. On peut haïr une nation, un individu, un parti; la haine d'un art, d'une œuvre ou d'un artiste s'appelle d'un autre nom : la jalousie.

Nous n'avons donc pas à nous occuper des questions de nationalités ni de personnalités, mais à nous efforcer de juger sérieusement les théories de Wagner et de nous rendre compte de la valeur musicale de ses compositions. Ce n'est pas plus l'étranger que le novateur, le révolutionnaire, que nous voyons à l'œuvre : c'est le musicien, l'artiste au savoir prodigieux, à l'habileté technique extraordinaire, à la conception originale et parfois formidable. La musique classique a pris, par la création des sociétés de musique instrumentale qui attirent chaque dimanche des milliers d'auditeurs, une importance si considérable dans la vie artistique de Paris, que nous nous intéressons toujours de très près au mouvement musical dont la patrie de Beethoven, de Mozart, de Haydn et de Bach est le théâtre. C'est à cette école de la grande symphonie allemande que se sont formés nos jeunes compositeurs et que leur maître à tous, Hector Berlioz, avait été élevé le premier; c'est elle qui a fait aussi, et principalement depuis que le Théâtre-Lyrique a disparu, l'éducation du public parisien.

Depuis plusieurs années, le nom de Wagner, qui avait été exclu des programmes, à la suite de l'attitude indigne qu'il avait prise à l'égard des Français au milieu de nos désastres, a reparu avec éclat, et les Nouveaux Concerts ont donné, cette année même, des exécutions remarquables de *Lohengrin*, qui ont été le grand événement musical de la dernière saison. Ce n'est pas au lendemain de l'apparition d'un nouveau drame lyrique de l'auteur de *Tristan* que l'on pourrait dire à Wagner : *Vade retro*. Nous n'aurions pas les rieurs de notre côté s'il nous prenait fantaisie de le traiter en croquemitaine à présent que son œuvre est terminée, parachevée, et appartient désormais à l'histoire de l'art musical.



II

Théorie du drame musical

Je dois d'abord, avant d'exposer la doctrine de Wagner, rappeler les principaux incidents de sa carrière artistique, car les événements extérieurs ont eu beaucoup d'influence au point de vue de ses idées.

Richard Wagner, qui est né à Leipzig le 22 mai 1813, n'avait par conséquent que vingt-six ans lorsqu'il fit son premier voyage à Paris, en 1839, rêvant d'y faire représenter son premier grand ouvrage, *Rienzi*; c'était un opéra historique dont le sujet était tiré du roman de Bulwer. En musique, il admirait passionnément alors l'opéra français : c'était l'époque de la *Muette*, de *Guillaume Tell*, de la *Juive*, des *Huguenots*. Il avait eu pour guide dans ses études un savant professeur, qui l'avait rendu maître de toutes les ressources de son art : au point de vue de la science de l'expression, la symphonie de Beethoven lui avait laissé entrevoir un champ immense, inexploré, à défricher. Avant lui, un compositeur français avait découvert cette forêt vierge : c'était Berlioz, avec lequel Wagner allait bientôt se rencontrer.

Outre quelques essais de jeunesse, Wagner avait écrit un opéra en trois actes, les *Fées*, d'après un conte de Gozzi ; il en avait fait les paroles et la musique à Würzburg, en 1833. Nommé ensuite chef d'orchestre à Magdebourg, il avait également écrit, en 1835, d'après *Measure for Measure* de Shakespeare, le poème et la

partition d'un second ouvrage, la *Novice de Palerme* : celui-ci n'eut qu'une représentation ; le premier n'en avait pas eu même une. En 1836, Wagner avait été nommé chef d'orchestre à Kœnigsberg, et avait épousé la première chanteuse du théâtre ; nommé l'année suivante maître de chapelle à Riga, c'est là qu'il avait écrit *Rienzi* ou le *Dernier des Tribuns*. Sans ressources, sans relations, parlant à peine le français et complètement inconnu à Paris, il avait entrepris d'aller faire exécuter son opéra à notre *Académie royale de musique*. Il avait eu la bonne fortune de rencontrer, en débarquant à Boulogne-sur-Mer, Meyerbeer, qui, après avoir lu sa partition, lui avait donné de nombreuses et chaleureuses lettres d'introduction près des éditeurs et des directeurs. Mais les illusions de Wagner ne furent que trop tôt dissipées. Il dut lutter durant plus de trois années contre la misère, obligé de transcrire pour piano seul la *Favorite*, gagnant à peine sa vie en écrivant des arrangements d'opéras italiens ou d'opéras comiques français pour flûte ou cornet à pistons, et quelques articles pour la *Gazette musicale*, que Schlesinger faisait traduire ; il n'avait pu que faire recevoir à l'Opéra le poème du *Vaisseau-Fantôme* ou du *Hollandais volant*, dont il écrivait la musique au milieu de cette vie si pénible. Enfin il apprend que *Rienzi* est reçu à Dresde, et il quitte Paris en 1842. Le succès de son opéra est éclatant. Il est nommé aussitôt chef d'orchestre au Grand-Théâtre, puis maître de chapelle du roi de Saxe ; il fait jouer l'année suivante son *Vaisseau-Fantôme* et commence *Tannhäuser*.

Le séjour de Wagner en France avait dû, j'en suis très certain, et ses relations avec Berlioz, principalement, avaient pu exercer une influence décisive sur ses idées. Le génie original du maître allemand, sa puissante orga-

nisation musicale se révèlent très visiblement dès son *Rienzi*. Son style si personnel, la hardiesse et la recherche qui distinguent ses modulations et son harmonie, l'emploi tout nouveau d'intervalles chromatiques et enharmoniques, jusque-là peu usités et dont il obtenait des effets aussi neufs que curieux, tout lui appartenait bien en propre. C'est la coupe même du drame lyrique qu'il va vouloir réformer à présent. Dans la conception qu'il essaiera de réaliser, une partie des doctrines qu'il exposera appartiendront à l'école de l'expression, c'est à dire à celle de Gluck, et c'est un compositeur français, Berlioz, qui les a le premier voulu remettre en honneur. On a constaté aussi quelle part d'influence méritait d'être attribuée à ce grand artiste, au point de vue du style de Wagner comme au point de vue de ses idées : c'est ainsi qu'on a trouvé dans le grand finale de la symphonie de *Roméo et Juliette*, exécutée à Paris en 1840, le trait obstiné de violons qui se répète plusieurs fois dans l'ouverture de *Tannhäuser*. Je me borne à rappeler ce fait en passant.

Nous voici arrivés à la période de la vie de Wagner où le réformateur se révèle. Après *Tannhäuser*, représenté à Dresde le 21 octobre 1845, l'artiste venait d'écrire le poème et la partition de *Lohengrin*, dont le sujet, comme dans le précédent et comme dans le *Vaisseau-Fantôme*, était emprunté non plus à l'histoire, mais à la légende. Wagner n'avait cependant pas encore donné à ses tendances une forme systématique; ce n'est que plus tard qu'il conçut l'idée du drame lyrique tout nouveau, dans lequel la légende, le mythe, devait seul fournir les éléments du poème. Dans *Tannhäuser* et *Lohengrin*, ainsi que dans ses deux autres opéras, il ne rejetait pas absolument les formes conventionnelles, la coupe traditionnelle du drame lyrique. Toutes ses innovations consistaient à

développer la puissance expressive de la musique au point de vue du drame. Ce n'était pas la déclaration de guerre contre l'opéra. Il en cherchait le perfectionnement et ne prétendait pas, comme il allait le dire bientôt, „laisser l'opéra et faire autrement“.

Mais un fait décisif vient tout à coup opérer une révolution dans sa vie : Wagner était alors républicain et les événements politiques de l'année 1848 le jettent dans la mêlée. Les émeutes de Dresde le trouvent sur les barricades et non à la chapelle du roi, ce qui démontre assez combien, chez ces natures indisciplinées et agitées, pèse le souvenir des services rendus. L'émeute est vaincue, Wagner proscrit, ses œuvres interdites. Après quelques semaines de séjour à Paris, il va s'établir à Zurich. Ce renversement de sa fortune, l'anéantissement de ses rêves, de son espoir de voir jamais représenter *Lohengrin* le rejettent vers la méditation : les idées qui avaient pu affluer jusque-là sans suite et sans objet pratique vers son esprit se coordonnent alors et prennent corps. C'est en 1850 que Wagner transporte au théâtre et dans la musique la révolution, pour laquelle il a combattu tout à l'heure dans la rue.

Ce n'est donc point dans ses trois précédents ouvrages, le *Vaisseau-Fantôme*, *Tannhäuser* et *Lohengrin*, qu'il faut chercher l'expression de ses conceptions personnelles en matière d'opéra : le théoricien n'avait pas encore formulé ses doctrines. „Au contraire, dit-il dans sa *Lettre sur la musique*, mes conclusions les plus hardies, relativement au drame musical dont je concevais la possibilité, se sont imposées à moi, parce que, dès cette époque (1849—51), je portais dans ma tête le plan de mon grand drame des *Nibelungen*, dont j'avais même déjà écrit le poème en partie, et il avait dès lors revêtu dans ma pensée une

forme telle, que ma théorie n'était guère autre chose qu'une expression abstraite de ce qui s'était développé en moi comme production spontanée. Mon système proprement dit, si l'on veut à toute force se servir de ce mot, ne reçoit donc encore dans ces trois premiers poèmes qu'une application fort restreinte."

La musique de la partition des *Nibelungen* était terminée pour la plus grande part en 1856. Wagner interrompit alors cet ouvrage pour affirmer sa nouvelle doctrine dans un ouvrage de plus modestes proportions et par conséquent plus propre à être exécuté en public : *Tristan et Yseult*.

C'est dans sa brochure *l'Art et la Révolution*, publiée en 1849, que pour la première fois Richard Wagner, au moment même où le sujet de sa tétralogie de *l'Anneau du Nibelung* vient de frapper son imagination, commence à critiquer l'institution de l'opéra contemporain. „Les circonstances, a-t-il dit, m'engageaient puissamment à m'expliquer la constitution du théâtre moderne et sa résistance à tout changement par la place qu'il occupe dans la société. Je voyais dans l'opéra une institution dont la destination spéciale est presque exclusivement d'offrir une distraction et un amusement à une population aussi ennuyée qu'avide de plaisir ; je le voyais en outre obligé de viser au résultat pécuniaire pour faire face aux dépenses que nécessite l'appareil pompeux qui a tant d'attrait, et je ne pouvais me cacher qu'il y eût une vraie folie à vouloir tourner cette institution vers un but diamétralement opposé, c'est-à-dire l'appliquer à arracher un peuple aux intérêts vulgaires pour l'élever au culte et à l'intelligence de ce que l'esprit humain peut concevoir de plus profond et de plus grand."

Ce que Wagner avait conçu, vous le voyez, c'était bien l'opéra idéal ; il raconte à quel point l'avait frappé le jeu

magistral de M^{me} Schrœder-Devrient, et „la ravissante beauté qu'elle savait prêter au personnage de Roméo dans le faible opéra de Bellini“ ; c'est dès lors qu'il avait cherché à imaginer „ce que devait être l'œuvre incomparable dont toutes les parties seraient parfaitement dignes du talent d'une telle artiste et d'une réunion d'artistes du même ordre“. Cet idéal lui apparaissait avec une force de plus en plus saisissante ; la formule à l'aide de laquelle il cherchait à le définir était celle-ci : „rassembler dans le lit du drame musical le riche torrent de la musique allemande, telle que Beethoven l'avait faite“. Toute la question était de savoir si cet opéra idéal était à la portée du public de l'époque. Wagner avait dû s'avouer que non dès le début de cette première brochure : l'opéra, tel qu'il existait, était bien un produit fatal des institutions, des mœurs et de la culture de la société contemporaine. Il lui fallait chercher à quelle société idéale était destiné l'opéra idéal. C'était se lancer dans l'utopie toute pure.

En exposant avec trop de détails les arguments et les conclusions de cet ouvrage, nous perdriions beaucoup de temps au lieu d'arriver bien vite au fait essentiel. Il me suffit de constater que *l'Art et la Révolution* était une étude d'histoire ou plutôt de science politique et sociale dans laquelle Wagner cherchait à définir les rapports du théâtre avec la vie publique et, se reportant aux temps antiques, rêvait la création de solennités dramatiques rappelant les olympiades, où l'exécution des chefs-d'œuvre tragiques, présidée par les magistrats, était une véritable institution d'État. Vous voyez d'ici la première idée du théâtre de Bayreuth. Ce n'était que le point accessoire d'une tentative de reconstitution sociale, car Wagner cherchait à poser „les principes d'une organisation politique des races humaines“, ni plus ni moins : il s'agissait de

„fonder un ordre de choses où les relations de l'art et de la vie publique, telles qu'elles existaient à Athènes, renaîtraient plus nobles et en tout cas plus durables“.

L'année suivante, poursuivant l'exposition de son système, il cherchait dans l'*Œuvre d'art de l'avenir* d'après quelle loi pouvaient se réunir, s'associer, se fondre toutes les formes de l'art humain ; il arrivait, dans sa dernière brochure, *Opéra et Drame*, à donner cette loi ; c'était le système nouveau du drame lyrique, d'après une sorte de fusion intime de la poésie et de la musique. Aussitôt il se mettait à l'œuvre et écrivait les *Nibelungen*, selon le plan qu'il avait déjà conçu, je l'ai dit, pour offrir l'exemple à l'appui de la théorie.

„Je cherchais, dit-il, à exprimer théoriquement ce que l'antagonisme de mes tendances artistiques et de nos institutions, particulièrement des théâtres d'opéra, ne me permettait pas de montrer avec une clarté qui eût forcé la conviction, par l'exécution immédiate d'une œuvre d'art. Je me sentais vivement aiguillonné à sortir de ces angoisses et à revenir à l'exercice normal de mes facultés d'artiste. J'ébauchai et je réalisai un plan dramatique de proportions si vastes que, ne suivant que les exigences de mon sujet, je renonçai, de parti pris, dans cet ouvrage, à toute possibilité de le voir entrer jamais, tel qu'il est, dans notre répertoire d'opéra.

„Il eût fallu des circonstances extraordinaires pour que ce drame musical, qui ne comprend rien moins qu'une tétralogie complète, pût être exécuté en public. Je concevais fort bien que la chose fût possible, et c'était assez, en l'absence absolue de toute idée de l'opéra moderne, pour flatter mon imagination, élever mes facultés, me débarrasser de toute fantaisie de réussir au théâtre, me livrer à une production désormais non interrompue et me décider

à suivre complètement, comme pour me guérir des souffrances cruelles que j'avais endurées, ma propre nature.⁴

Voilà, au point de vue historique, l'origine de cette entreprise de réforme dramatique. Entrons plus avant dans l'examen du système. D'après Wagner, c'est la légende qui doit fournir les éléments poétiques, aidant à la pompe du spectacle par le merveilleux, le fantastique, qui transporte l'imagination vers le monde surnaturel, et contribuant à l'intérêt du drame en permettant le développement de ce qu'il appelle les *motifs intérieurs* de l'action, c'est-à-dire l'expression pathétique, le mouvement des sentiments et des passions, l'analyse intime du cœur humain.

„Le mythe, dit-il, est le poème primitif et anonyme du peuple, et nous le trouvons à toutes les époques repris, remanié sans cesse à nouveau par les grands poètes des périodes cultivées. Dans le mythe, en effet, les relations humaines dépouillent presque complètement leur forme conventionnelle et intelligible seulement à la raison abstraite; elles montrent ce que la vie a de vraiment humain, d'éternellement compréhensible...“

„La légende, dit-il ailleurs, à quelque époque et à quelque nation qu'elle appartienne, a l'avantage de comprendre exclusivement ce que cette époque et cette nation ont de purement humain, et de le présenter sous une forme originale très saillante, et dès lors intelligible au premier coup d'œil. Une ballade, un refrain populaire suffisent pour nous représenter en un instant ce caractère sous les traits les plus arrêtés et les plus frappants... Ainsi, le caractère légendaire du sujet assure dans l'exécution un avantage du plus haut prix, car, d'une part, la simplicité de l'action, la marche dont l'œil

embrasse aisément toute la suite, permet de ne pas s'arrêter du tout à l'explication des incidents extérieurs, et elle permet, d'autre part, de consacrer la plus grande partie du poème à développer les motifs intérieurs de l'action, parce que ces motifs éveillent au fond de notre cœur des échos sympathiques...“

On conçoit que, me bornant à une exposition sommaire, je n'aie garde d'entrer dans la discussion des idées. Le remarquable ouvrage de M. Édouard Schuré, dont je parlais tout à l'heure, a mis en lumière de la façon la plus décisive tout ce que les doctrines de Wagner ont d'élevé et d'utile, en écartant les développements fastidieux et les considérations étrangères au sujet. On apercevra, rien qu'en lisant la division des chapitres du *Drame musical*, le plan et presque le sens de cette puissante et magistrale étude : 1° la Grèce : union de la poésie et de la musique ; 2° histoire de la poésie : de Dante à Goethe ; 3° histoire de la musique : de Palestrina à Beethoven ; 4° l'opéra : essais de fusion nouvelle entre la poésie et la musique.

Vous voyez comment s'enchaînent toutes les parties de cette magnifique exposition de doctrine : il faut réaliser, entre deux arts dont l'union produisit tant d'effets merveilleux au temps de la splendeur du théâtre grec, une fusion nouvelle dans le domaine du drame lyrique moderne. C'est bien le mot de Wagner : rassembler dans le lit du drame musical le riche torrent de la symphonie allemande. C'est ainsi que naîtra l'œuvre d'art supérieure. Si nous abordions ici le débat et la critique, je ferais sans doute plus d'une réserve ; je dirais tout d'abord que l'opéra wagnérien, ce drame lyrique idéal, n'était nullement une conception destinée à attendre des générations plus avancées comme éducation et comme goût que celles qui vivaient à l'époque où il a été imaginé, exécuté, que

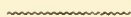
celles qui sont venues au monde depuis ce temps et que celles qui occupent la scène aujourd'hui. *Rheingold* n'était pas d'une compréhension plus difficile en 1853, quand la partition fut écrite, qu'il ne l'est trente ans après, en 1882, où il paraît parfaitement intelligible, et cependant les relations du théâtre et de la vie publique n'ont pas été sensiblement modifiées dans l'intervalle. Je prétendrais de même que la révolution dramatique, depuis l'apparition des drames lyriques de Wagner, n'a pas paru à beaucoup aussi profonde qu'on eût pu l'attendre, et qu'on a trouvé dans *Tristan*, dans *Siegfried*, qu'on a constaté dans *Götterdämmerung*, dans *Parsifal*, des morceaux d'ensemble, à deux voix ou pour chœurs; qu'enfin la forme symphonique adoptée pour la musique scénique n'exclut pas l'emploi partiel du récitatif accompagné ni de la mélodie absolue. Je suis bien loin de le regretter, étant de ceux qui estiment que rien n'est à rejeter dans les formes conventionnelles de l'opéra, si ce n'est l'emploi inintelligent et routinier d'une coupe un peu surannée, il est vrai, mais qui peut être aisément rajeunie, vivifiée, à l'aide des ressources si variées et si puissantes que possède la musique moderne, et dont nul plus que Wagner n'a contribué à augmenter l'étendue.

En résumé, il n'y a qu'un point essentiel à retenir des théories de Richard Wagner. Tout est subordonné au drame, et le drame ne résulte que de l'enchaînement ou de l'opposition des sentiments ou des passions humaines. Le mythe, la légende, ayant surtout le pouvoir de débarrasser l'action de la complication des incidents extérieurs pour la laisser se développer librement par la mise en jeu des sentiments les plus divers, et possédant une faculté d'expression indéfinie, les sujets légendaires sont préférables à tous les autres. Wagner prétend, lui, que ce sont les

seuls sujets compatibles avec la destination qu'il assigne au drame musical : c'est en cela que je ne partage pas son opinion ; mais, encore une fois, je ne discute pas.

Il va beaucoup plus loin, en fait, car l'opéra proprement dit pourrait aisément s'accommoder de cette doctrine ; mais dans le drame lyrique tel qu'il l'entend il inaugure une forme musicale tout à fait personnelle, et ici commence le véritable problème. Faut-il admettre l'œuvre ou la doctrine ? C'est précisément ce que ne veut pas Wagner. Il faut tout rejeter en bloc. A ceux qui admirent le musicien et condamnent le réformateur il oppose l'unité absolue de son système. De là les interminables et inutiles discussions qui durent depuis vingt ans.

Nous qui nous proposons simplement de chercher à comprendre son œuvre, il nous suffit de discerner le point fondamental de cette doctrine. Il est facile, à présent, de montrer comment Wagner la met en pratique dans ses ouvrages.



III

Parsifal

J'ai pris pour principal sujet d'étude le dernier en date des ouvrages de Wagner, d'abord parce que c'est celui dans lequel il a donné la plus parfaite application de son système ; ensuite, parce que le public français ne le connaît pas encore et que c'est en vue de lui en offrir une analyse complète que j'ai écrit la plus grande partie de ce travail. En outre, il est plus aisé de prendre pour sujet d'analyse cette seule partition que celles des quatre grands opéras que comprend la tétralogie de l'*Anneau du Nibelung*. Tout ce que je dirai ici du style musical de Wagner se rapportera également à la tétralogie. Il en est de même pour *Tristan et Yseult*, ouvrage dont je ne m'occuperai pas cependant, parce que, bien qu'ayant déjà vingt-cinq ans de date à cette heure, il ne contient que très peu de pages qui puissent être détachées pour être entendues isolément dans des concerts, ce qui l'empêchera toujours d'être aussi populaire que les autres. Il n'en est pas moins vrai que *Tristan* est un véritable chef-d'œuvre, mais qui présente d'énormes difficultés d'interprétation : aussi est-il moins souvent exécuté.

Voici tout d'abord le sujet de *Parsifal* : le héros est celui du poème de Chrestien de Troyes, repris et développé par Wolfram d'Eschenbach, ce trouvère qu'on aperçoit dans *Tannhäuser* célébrant l'amour mystique au tournoi poétique de la Wartbourg. Ce sujet appartient au cycle fran-

çais de la Table-Ronde; le *Chevalier au cygne* a déjà fourni le sujet du *Lohengrin* de Wagner, et Parsifal ou Perceval, père de Lohengrin, appartient au même cycle. C'est une inépuisable mine de livrets d'opéra, et il est permis de s'étonner que nos auteurs aient laissé notre fonds national, si riche et si varié, pour aller dépouiller la littérature étrangère et tailler leurs livrets dans Gœthe, Shakespeare, Dante, Alfieri, Walter Scott, Calderon et Guilem de Castro. Il est assez singulier que ce soit Wagner, le réformateur du drame lyrique, le créateur de l'opéra allemand, qui ait pris dans nos vieilles légendes les thèmes de ses conceptions poétiques et dramatiques, destinées à servir de machines de guerre contre l'opéra italien et contre le drame lyrique français en particulier, ou plutôt contre Meyerbeer et Rossini.

J'avoue pourtant qu'étant donnés nos habitudes et nos goûts, il eût été peut-être difficile de faire accepter par le public français le sujet tel que l'a présenté Wagner dans son *Parsifal*. Le Graal, dont il est déjà question dans *Lohengrin*, c'est le vase sacré dans lequel Joseph d'Arimathie a recueilli le sang du Christ crucifié, frappé au côté par la lance d'un soldat. Le Graal est conservé avec la lance dans le monastère de Montsalvat et confié à la garde de chevaliers, sous les ordres d'un roi qui célèbre avec eux le mystère de la Cène. Dans *Parsifal* le roi du Graal est Amfortas, fils de Titurel. Au moment où commence l'action, il vient d'être puni d'une grave infraction à la loi de chasteté imposée aux chevaliers; il s'est laissé séduire par Kundry, l'enchanteresse, envoyée près de lui par le magicien Klingsor. Ce dernier s'est emparé de la lance sacrée, avec laquelle il a blessé le roi au côté. Chaque fois que la coupe du Graal est découverte, la blessure de celui-ci se rouvre et ses souffrances redou-

blent ; il ne veut plus faire célébrer le mystère de la Cène, et ses chevaliers, privés de la nourriture céleste, perdent leur force et leur vaillance. Il ne sera sauvé que par un héros innocent qui peut seul ravir au magicien la lance défendue par ses puissants sortilèges.

Telle est la donnée, fort simple, comme vous voyez, et qui ne fournit la matière que d'une intrigue très peu compliquée. L'écuyer du roi, Gurnemanz, a découvert le héros qui doit sauver Amfortas ; c'est Parsifal, qui a pénétré innocemment dans la forêt sacrée de Montsalvat et a mis à mort un des cygnes du lac, qui sont inviolables. Au lieu de lui infliger le châtement de ce sacrilège, Gurnemanz le fait assister au mystère de la Cène, célébré par ordre de Titurel, en présence de tous les chevaliers ; puis Parsifal s'avance seul contre Klingsor, dont les enchantements ne peuvent arrêter le héros. Les monstres et la troupe des chevaliers captifs, qui sont devenus les gardiens de son château magique, sont défaits et terrassés. Les *Zauber-mædchen* qu'il envoie et qui veulent enlacer le héros dans leurs bras, sont brutalement repoussées ; Kundry, qui déploie près de lui toutes ses séductions, ne lui inspire que de l'horreur ; enfin, la lance qu'il dirige à son tour contre Parsifal s'arrête au-dessus de sa tête ; celui-ci, s'emparant de l'arme sacrée, décrit la croix dans l'air, et le palais de Klingsor s'écroule en même temps que les jardins enchantés disparaissent. Il ne reste plus au héros qu'à rentrer à Montsalvat pour toucher de la lance la blessure d'Amfortas, qui se referme aussitôt, et il le remplace comme roi du Graal. C'est avec cette cérémonie que se termine le drame. Comme vous le voyez, il peut en quelque sorte servir de préface à *Lohengrin*.

Wagner avait choisi ce sujet au moment où il venait d'achever ce dernier ouvrage. Dans sa pensée *Parsifal*

devait être le drame de l'amitié. Mais ce n'est qu'après avoir écrit les six partitions des *Nibelungen*, de *Tristan* et des *Meistersinger* qu'il a repris ce sujet, abandonné depuis si longtemps.

Il s'en faut de beaucoup néanmoins que cette œuvre se rattache à *Lohengrin*. C'est immédiatement après cet ouvrage que Wagner a commencé à poser les premières bases de sa théorie nouvelle du drame lyrique moderne. Il n'a cherché à en réaliser la formule qu'en écrivant la tétralogie des *Nibelungen*; puis, après avoir composé les deux premières partitions, le *Rheingold* et la *Walküre*, il a interrompu son travail pour donner dans *Tristan et Yseult* (encore un poème découpé par Wagner dans le cycle de la Table-Ronde) une sorte de réduction ou plutôt de résumé de ses doctrines sur l'expression musicale, sur l'œuvre d'art selon sa conception originale. Il termina ensuite les *Nibelungen* et écrivit sa comédie lyrique des *Maîtres chanteurs*. Depuis douze ans, il avait sans doute considéré son œuvre comme achevée. En le voyant se remettre au travail pour écrire *Parsifal* après cette longue suspension, on pouvait se demander s'il n'allait pas inaugurer une troisième manière, et quelques-uns, en considérant le sujet qu'il avait choisi, supposaient en effet qu'il songeait à relier la première partie de son œuvre, qui comprend *Rienzi*, le *Vaisseau-Fantôme*, *Tannhäuser* et *Lohengrin*, et qui ne s'écarte pas très résolument de la coupe ordinaire de l'opéra, à la seconde partie, qui comprend la tétralogie, les *Maîtres chanteurs* et *Tristan*.

Il n'en est rien. *Parsifal* est, comme *Tristan*, l'application stricte de toutes les doctrines de Wagner sur le drame lyrique. Cette partition ne se distingue pas sensiblement, au point de vue du style, des autres ouvrages de la seconde manière du maître, par exemple de *Siegfried* et de *Götter-*

dämmerung. Elle est d'une inspiration magnifique ; c'est la conception d'un esprit tout à fait supérieur. C'est bien l'œuvre d'art idéale telle que seul pouvait la concevoir et l'exécuter un génie puissant, hardi et original ; les belles pages abondent et les longueurs — car il y en a — sont dissimulées sous une broderie harmonique et instrumentale d'une richesse et d'une variété si merveilleuses que l'intérêt ne languit jamais. Enfin, la diversité des situations et les caractères nettement tranchés des trois grandes divisions de l'ouvrage donnent au spectacle un attrait exceptionnel. Dans le premier acte, c'est la note mystique qui domine ; dans le second, c'est le fantastique ; dans le dernier, c'est le ton tragique, tempéré par une délicieuse pastorale, et le drame se résout harmonieusement par le rappel de la grande cérémonie religieuse du premier acte, laissant pour impression finale celle du caractère mystique de l'ouvrage. Mais même pour ceux qu'une longue et patiente étude a familiarisés avec les doctrines et avec le style musical de Wagner, l'art dramatique, tel qu'il le comprend, embrasse tant d'éléments complexes qu'on ne peut jamais bien s'assimiler entièrement sa pensée qu'après plusieurs auditions. Cette raison seule expliquerait pourquoi le théâtre de Wagner ne pourra jamais figurer au répertoire de nos scènes lyriques. Son œuvre est en contradiction avec le génie français, qui exige la clarté, la simplicité, l'abondance et la variété des idées. Wagner se limite au contraire à une sorte de minimum de thèmes mélodiques, les triture, les ressasse, jongle avec eux et accomplit en musique ce qu'on pourrait appeler le comble de la prestidigitation. A force d'art, à force de génie, ce procédé, loin d'engendrer la monotonie, provoque souvent l'admiration par l'inattendu et la puissance des effets que le musicien sait obtenir. Mais, je le répète, il faut être

initié très complètement au système dramatique de Wagner et avoir longtemps étudié son style pour découvrir sa pensée ; autrement, son œuvre demeurerait tout à fait inintelligible.

Ce qui est incontestable, c'est que Wagner ne fera point école. On pourra lui prendre tel ou tel principe, sur l'expression dramatique par exemple, mais l'ensemble de la doctrine et surtout la conception personnelle du style musical propre à réaliser le système dont il est l'auteur n'appartiennent qu'à lui. L'imitation de ce style ne serait que ridicule, fût-elle possible. Il n'en faut pas moins considérer Richard Wagner comme le plus grand compositeur qu'ait produit l'art musical après Beethoven. Ceux qui combattent ses théories, ses adversaires même les plus acharnés ne peuvent lui contester un merveilleux génie, une nature vraiment supérieure ; c'est ce qui donne à une œuvre telle que *Parsifal* une importance capitale, en raison de la place qu'un artiste tel que Wagner doit occuper dans l'histoire de la musique moderne.

IV

Le style musical de Wagner

Tout d'abord, le réformateur laisse voir le symphoniste. Il ne s'agit plus du chant accompagné. Ni récitatifs, ni airs : tout est déclamation. La mélodie est perpétuelle, *continue*, comme on l'a dit, en ce sens qu'elle n'est pas découpée en morceaux isolés, mais qu'elle varie simplement suivant les incidents du dialogue, passant d'un personnage à l'autre, de la voix aux instruments ; c'est bien de la mélodie, mais ce n'est pas le chant tel que nous l'entendons. Si vous ajoutez à cela que cette mélodie, par le choix des motifs, par la puissance inouïe d'expression que Wagner sait obtenir à l'aide de toutes les ressources harmoniques et instrumentales, par une fécondité d'imagination et un génie musical de premier ordre, possède un sens dramatique très défini, très sûr, vous conviendrez que l'art ainsi entendu peut arriver à des effets prodigieux ; cela n'a rien de commun avec un opéra, cela touche plutôt à la symphonie, mais c'est assurément une conception puissante, telle qu'un artiste absolument supérieur pouvait tout à la fois la rêver et la réaliser. Mais vous jugez ainsi

de l'impossibilité de marcher derrière Wagner et de suivre une telle école.

Le mot de drame symphonique est ce qui caractérise le mieux l'opéra wagnérien ; en étudiant à fond, après cet exposé, qui m'a paru indispensable, la partition de *Parsifal*, écrite, comme celles de la tétralogie des *Nibelungen* et celle de *Tristan*, pour mettre en pratique ces doctrines et ce nouveau style dramatique, nous allons voir quel parti Wagner sait tirer de la théorie.

Vous trouvez d'abord un certain nombre de thèmes mélodiques ; chacun d'eux caractérise un personnage, une situation, un fait ou une idée ; il reparaît constamment, mais jamais sous la même forme. Un seul exemple : le héros, Parsifal, est personnifié par une phrase d'allure chevaleresque ; trois fois seulement vous l'entendrez développée dans son entier ; partout ailleurs, elle n'apparaît, soit lorsqu'il est en scène, soit lorsque son rôle dans l'action a un rapport avec la situation ou les autres personnages, que par fragments de trois ou quatre mesures.

Elle forme une sorte de commentaire ; c'est l'évocation du héros, pour ainsi dire ; ce thème, ou plutôt ces fragments mélodiques, décomposés ainsi dans tous leurs éléments rythmiques et harmoniques, se dessinent à l'orchestre, dans l'accompagnement, variés à l'infini, toujours sous une forme et avec un accent différents, suivant la situation et le mouvement du drame.

Mais, lorsque la phrase est répétée dans son entier, c'est seulement dans les trois situations principales. La première fois, c'est au moment où Parsifal s'avance contre le château enchanté du magicien Klingsor. Préparée par une longue gradation, elle éclate fière et brillante, mais avec un mouvement de légèreté et de vivacité qui lui donne son premier caractère. La seconde fois, c'est lorsque Par-

sifal, égaré dans la forêt de Montsalvat, finit par retrouver Gurnemanz ; l'accent est triste, désolé, lugubre. Enfin, lorsque Parsifal est sacré roi du Graal et s'avance, la lance sacrée au poing, pour aller guérir Amfortas, tout l'orchestre entonne superbement la mélodie, pour glorifier le héros. Je n'entre pas dans le détail ; mais vous avez par ce seul exemple la révélation entière du style de Wagner et de son procédé dramatique.

Vous avez, en effet, à côté de ce thème qui caractérise Parsifal, tous ceux qui s'appliquent aux autres personnages ; c'est ce que les critiques allemands appellent le *Leitmotiv*, le motif typique, le motif conducteur, dirigeant. „ Ses mélodies sont en quelque sorte des personnifications d'idées ; leur retour annonce celui des sentiments que les paroles qu'on prononce n'expriment point explicitement. “ C'est ainsi que les définissait Liszt en 1851, dans une étude enthousiaste sur *Lohengrin* et *Tannhäuser*. Le procédé n'appartient pas en propre à Richard Wagner ; Meyerbeer, dans *Robert* et dans les *Huguenots*, Weber, dans le *Freyschütz*, l'avaient habilement employé ; mais c'est Hector Berlioz qui, dans l'*Idée fixe* de la *Symphonie fantastique*, avait découvert et mis en pratique cette merveilleuse ressource, et avait imaginé les effets expressifs qu'elle peut fournir.

Ce que je viens de dire suffit à montrer quel parti Richard Wagner a su en tirer. Je ne puis que signaler quelques-uns de ces thèmes, car je ne cherche pas à en faire le dénombrement exact. Je choisis de préférence ceux qui appartiennent aux grands ensembles symphoniques qui sont destinés à être entendus souvent dans les concerts de musique instrumentale. Auparavant, je transcris ici la phrase que j'ai prise pour exemple : celle qui caractérise Parsifal et qui, le plus souvent, n'est ex-

posée que par les fragments qui composent la première mesure.

Remarquez bien que ce thème, qui rappelle le personnage même, n'est pas le seul qui s'applique à Parsifal. Il y en a un autre qui revient beaucoup plus souvent ; c'est le motif de l'oracle prophétisant la guérison du roi Amfortas par l'intervention du héros sauveur, le *pur simple* (reine Thor). Le voici :

Durch Mitleid wissend, Der rei - ne Thor.
(Par la sympathie instruit, le pur innocent.)

Amfortas est caractérisé par une phrase de basse qui

reparaît rarement sous la même forme : voici un des passages où elle est développée avec un sens assez complet :

p *f* *dim.* D. G.

Quant à Kundry, elle est présentée ou rappelée par un simple trait, une spirale chromatique, qui correspond à merveille à ce type étrange, assez mystérieux, il faut le dire.

f *f*

Je parlerai tout à l'heure des trois grands thèmes religieux, car j'ai dit que je me bornais aux citations les plus importantes. J'ajoute qu'il y a beaucoup d'autres motifs qui, exprimant des idées secondaires, prêtent à peu de développements : celui de Klingsor, par exemple, qui évoque l'idée de magie, de sortilège ; celui de la forêt, qui atteste l'effet bienfaisant de cette atmosphère purifiée ; il y a les motifs qui appellent l'idée de la faute d'Amfortas ou le souvenir de sa blessure par la lance sacrée ; il y a tel motif qui s'applique à Herzeleide, mère de Parsifal, tel autre à la solennité du Vendredi-Saint ; je n'ai besoin que de les mentionner ici, me bornant à transcrire les principaux.

Tous ces motifs, incessamment variés, et toujours modulés de la façon la plus neuve et la plus puissante, s'épanouissent presque dans chaque scène, s'enchaînant

avec le chant, soulignant la déclamation, développant et commentant les sentiments des personnages. Un tel procédé, mis en œuvre par un compositeur de génie, produit des effets tout à fait merveilleux.

Mais j'avoue, et tout le monde le reconnaît, que c'est là un art unique en son genre et qu'il n'est pas aisé à tous de s'en approcher. Les initiés y trouvent une jouissance sans pareille, mais cela ne détruit nullement ce qui existe. On peut admirer Wagner lorsqu'on arrive à pénétrer au fond même de sa pensée, mais il est absurde de vouloir, comme ses fanatiques, considérer en lui le nombril du monde, l'alpha et l'oméga de la musique, et détruire les chefs-d'œuvre consacrés pour les remplacer par cet art, qui est une exception. Pour quelques-uns, c'est surtout une monstruosité. Soit ; mais monstrueux ne veut pas seulement dire difforme, il signifie également prodigieux, colossal, et Wagner est vraiment un colosse musical.

Le prélude, aux harmonies larges et au mouvement très lent, est ouvert par la phrase religieuse, en deux périodes distinctes, qui caractérise dans le texte la célébration du mystère de la Cène :

The image displays a musical score for a prelude, consisting of four staves of music. The key signature is E-flat major (three flats) and the time signature is common time (C). The music is characterized by wide intervals and a slow, solemn tempo. The first staff begins with a piano (*p*) dynamic and features a melodic line with a wide interval. The second staff continues the melodic development, ending with a pianissimo (*pp*) dynamic. The third staff introduces a fortissimo (*f*) dynamic, with a melodic line that rises and then falls. The fourth staff concludes the phrase with a sforzando (*sf*) dynamic, followed by a piano (*p*) dynamic. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings.

Elle est dite par le violon solo et répétée par la clarinette, au milieu d'un arpège aérien des instruments à cordes qui fait l'effet d'un battement d'ailes ; puis vient le second thème, qui s'applique au culte du Graal, et qui a un sens mystique bien marqué :



Enfin, le motif qu'on nomme le *thème de la foi*, dont voici le début :



Il est exposé d'abord par les cuivres, à trois reprises, passe ensuite par toutes les familles d'instruments et suit jusqu'à l'explosion finale une magnifique gradation ; le premier motif est repris aussitôt et, à travers le trémolo des violons, modulé plusieurs fois de suite avec des accents douloureux, jusqu'à l'apparition d'une courte phrase encore plus lugubre, qui semble caractériser la faute du roi Amfortas. Le prélude se termine par la cadence du premier thème, exposée *pianissimo* et s'enchaînant immédiatement avec le début du premier acte.

C'est cette belle page qui sera la première exécutée dans nos concerts ; elle peut aller de pair avec les préludes de *Lohengrin* et de *Tristan* ; l'effet en est extraordinaire,

mais sans doute l'appareil imposant de l'exécution dans la salle de Bayreuth plongée dans l'ombre, avec l'orchestre invisible, lui manquera à Paris, et l'effet n'en sera peut-être pas aussi saisissant.

Sur une cadence rompue le motif de la Cène ouvre le premier acte.

En scène est le vieux chevalier Gurnemanz, assisté de deux jeunes écuyers. Nous sommes dans une forêt profonde, au pied du Montsalvat, où est conservé le Graal. Le jour se lève ; Gurnemanz réveille les jeunes gens, qui s'agenouillent avec lui ; leur prière est exposée par les violons, avec sourdines, sur le thème de la foi, déjà entendu dans le prélude. Puis il leur apprend, ce qu'ils savent sans doute aussi bien que lui, mais c'est à nous que la confiance est destinée, que le roi du Graal, Amfortas, attend toujours le héros innocent qui doit guérir sa cruelle blessure.

Pendant cette scène d'exposition, Amfortas, transporté en litière, traverse un instant le théâtre. Sur les conseils de Kundry, qui apparaît ici comme une sorte d'être démoniaque (*Zauberweib*), Amfortas va se plonger dans les eaux du lac sacré qui baigne le pied de la colline ; une jolie et fraîche pastorale nous peint l'adoucissement que l'air pur de la forêt donne à ses souffrances ; puis, lorsque Gurnemanz a repris son récit, et pendant que l'invocation au héros innocent (*der reine Thor*), par laquelle il termine, est reprise *pianissimo* par les quatre jeunes gens, une fanfare éclate à l'orchestre : c'est un des fragments de la grande phrase qui caractérise le personnage de Parsifal. Ce dernier, en effet, a pénétré dans le bois inviolable ; les chevaliers, tout en émoi, l'entraînent sur la scène, tandis qu'un des cygnes sacrés du lac, blessé à mort, vient s'abattre aux pieds de Gurnemanz. Celui-ci interroge Parsifal, et croyant, d'après ses réponses, avoir trouvé en

lui l'*innocent* qui sauvera le roi, l'emmène au temple, où, sur l'ordre de Titurel, père d'Amfortas, va être célébré le mystère de la Cène.

Cette seconde scène, fort belle, débute par un charmant incident : les plaintes de Gurnemanz sur la mort du cygne tué par Parsifal, ses reproches, puis l'enlèvement du bel oiseau blanc sur une sorte de rythme funèbre, paraphrasant le motif bien connu du Cygne, de *Lohengrin*. Il y a encore dans cette scène de fort beaux mouvements, lorsque Kundry annonce au héros la mort de sa mère, Herzeleide. C'est elle qui nous apprend que Parsifal, né après la mort de son père Gamuret, tué à la guerre, a été élevé dans l'ignorance absolue du monde, du bien et du mal, et s'est enfui un beau jour pour suivre des chevaliers, au désespoir de sa mère, qui n'a pas survécu à ce chagrin. Comme c'est le seul fait qui excite la sensibilité du héros, c'est le souvenir de sa mère qu'elle ne cessera d'évoquer lorsqu'elle sera envoyée pour lui apprendre l'amour. Mais je passe, après ces deux scènes d'exposition, au second tableau de cet acte, qui est la page capitale de tout l'ouvrage.

C'est à l'aide d'un changement à vue que nous traversons la montagne de Monsalvat pour arriver au temple du Graal ; mais au lieu d'une simple substitution de décors, nous assistons à tous les détails de l'ascension. Tandis que Gurnemanz et Parsifal restent en place, la forêt se met en marche de gauche à droite, de sorte qu'on croit les voir franchir tour à tour les gorges sauvages et gravir les flancs abrupts de la montagne.

Le grand intermède instrumental qui accompagne ce changement à vue est une des plus belles pages symphoniques de l'ouvrage. C'est une sorte de marche religieuse, traversée par des explosions de cuivres qui rappellent un

de la coupole. Aux représentations de Bayreuth cette grande scène religieuse est le morceau qui a excité le plus d'enthousiasme. En ce qui me concerne, sans contester la rare beauté de cette page, je la trouve beaucoup trop longue pour le théâtre. Au point de vue purement musical, c'est admirable, j'en conviens ; mais l'intérêt dramatique est absent ici. Tout le drame se passe dans le cœur d'un personnage muet, Parsifal, tournant le dos à la salle, sans qu'un geste nous apprenne que ce spectacle est pour lui la révélation, l'initiation à la science du bien et du mal. Un simple mouvement nous montre seulement, un instant, que sa sympathie s'éveille en présence des souffrances d'Amfortas (*durch Mitleid wissend*) ; mais ce n'est pas lui qui attire l'attention dans ce tableau, on l'oublie presque. Et précisément ses impressions durant la cérémonie ne sont pas une seule fois évoquées à l'aide d'un de ces rappels de motifs par l'orchestre, que Wagner emploie avec tant d'habileté pour faire parler des personnages qui n'interviennent pas dans l'action, lorsqu'il est besoin de noter leurs sentiments. Ce n'est, au fond, qu'une vaste scène descriptive dans le style de celle du quatrième acte du *Prophète*. Je préfère de beaucoup, dans cet acte, en mettant à part la beauté musicale de cette dernière scène, le chant de douleur d'Amfortas, dont l'accent tragique est parfois d'une grande force.

Le prélude du deuxième acte, d'un rythme diabolique, développe les principaux motifs du magicien Klingsor. Celui-ci, dans sa tour, évoque Kundry, qui apparaît sous un rayon de flamme bleue. A l'ordre qu'il lui donne de séduire Parsifal, elle résiste ; son chant n'est qu'une suite de hoquets entrecoupés, de monosyllabes qui s'étranglent dans sa gorge. Elle finit par céder. La scène est très dramatique.

Ce personnage de Kundry, nous l'apprendrons par la scène suivante, est assez fantastique. Punie d'avoir salué d'un éclat de rire le Christ, lorsqu'il montait au Calvaire, elle est condamnée à servir aux maléfices des sorciers : c'est elle qui a séduit Amfortas ; ce sera l'homme qui résistera à ses enchantements qui seul pourra la racheter du péché et lui donner le baptême. Le jour, elle sert, on ne sait par quelle convention, les chevaliers du Graal : de longs sommeils la jettent au pouvoir du magicien Klingsor. Elle est forcée de déployer toute sa puissance de séduction contre Parsifal, et cependant, s'il échappait à ses artifices, ce serait par lui qu'elle serait sauvée.

Après cette scène, les jardins enchantés apparaissent. Les fleurs magiques forment un joli chœur de femmes autour de Parsifal, qui s'arrête étonné. C'est un gracieux prologue à la grande scène de séduction : les parties sont d'abord indépendantes, s'entre-croisant dans un riche tissu mélodique ; puis les chœurs se fondent en deux groupes qui répètent tour à tour la mélodie, en douces harmonies, au-dessus de laquelle s'élèvent les soli des coryphées. C'est tout à fait charmant.

Je remarque ici que Wagner revient une fois de plus au système des chœurs harmonisés, tandis que dans bien d'autres pages il fait dialoguer seulement les parties, comme dans le finale célèbre du deuxième acte des *Maîtres chanteurs*. Dans le chœur des femmes, comme dans tous ceux de la grande cérémonie religieuse, les voix sont à quatre et huit parties réelles. C'est le vieux style ; mais il paraît qu'il a encore du bon, puisque Wagner y trouve les ressources qu'il semblait avoir trop souvent dédaignées jusqu'ici. Cette scène est d'ailleurs une page charmante, d'une finesse de touche exquise ; il y a une sorte de valse chantée qui est d'une finesse délicieuse.

Mais Parsifal résiste: tout à coup une voix se fait entendre ; c'est Kundry qui apparaît, transformée, rayonnante de beauté. Une longue scène de séduction se développe aussitôt; c'est une admirable page, qui est assurément une des plus belles inspirations de Wagner. Le souvenir du châtiment et des souffrances d'Amfortas préserve Parsifal de la puissante influence de Kundry, qui essaie en vain contre lui tous les secrets de son art. Désespérée, au moment où le héros la repousse avec horreur, elle appelle à son aide Klingsor, qui, de la porte de son château magique, dirige contre Parsifal la lance sacrée. L'arme s'arrête au-dessus de sa tête et il la saisit, décrivant avec elle une croix dans l'air. Le château s'écroule aussitôt, tandis que s'élève la mélodie du Graal, et le jardin enchanté de Klingsor disparaît.

Avec le troisième acte nous retrouvons Gurnemanz et Kundry. Parsifal, égaré au loin, a dû soutenir bien des luttes pour retrouver la route du temple; pendant ce temps Titurel est mort et Amfortas, épuisé par ses souffrances, a hâte de le rejoindre: les chevaliers mêmes dépérissent et sont sans force. Le magnifique prélude de cet acte et le récit de Gurnemanz nous retracent ces divers incidents. La scène qui suit aussitôt est une page admirable. Gurnemanz retrouve et reconnaît Parsifal; il le sacre roi du Graal, et pendant que Kundry, à laquelle il pardonne, se prosterne à ses pieds, en proie à un repentir désespéré, il contemple le jour radieux dans la forêt resplendissante, et c'est par cet hymne sublime à la nature que se termine ce tableau.

Un motif de marche funèbre, développé à l'aide de toute la puissance d'instrumentation de Wagner, sur la basse contrainte des cloches qui donnent ici les intervalles, de *mi* mineur au lieu de ceux d'*ut* majeur, nous prépare

au tableau suivant, dans lequel nous revoyons le temple du Graal, où vont se célébrer les funérailles de Titurel. Amfortas, au paroxysme de la douleur, veut arracher les linges qui couvrent sa plaie et mourir, lorsque Parsifal, du fer de la lance sacrée qu'il rapporte, touche la blessure : elle se referme aussitôt, et Parsifal, proclamé roi, fait découvrir une dernière fois le Graal : c'est avec un accent superbe de victoire que la mélodie religieuse de la Cène retentit de nouveau, pour se résoudre majestueusement sur une éclatante cadence, appuyée par toute la sonorité de l'Orchestre.

Ce qui mérite d'être constaté, c'est la puissance et la vie que donnent à ces scènes étranges les excellents artistes qui sont chargés de ces rôles écrasants. Il n'y a pas d'épithète qui puisse définir l'impression produite par M^{me} Materna, par exemple, dans le rôle de Kundry. C'est tout à fait inouï. C'est la Krauss avec la voix de Marie Sasse, si vous voulez ; mais c'est bien autre chose encore. Imaginez un acte entier pendant lequel cette admirable artiste n'a pas une note à chanter ; elle reste aux pieds de Parsifal, honteuse du rôle qu'elle a joué près de lui en cherchant à le séduire, exprimant tour à tour le remords, l'espoir du pardon, la crainte du mépris qu'elle pourrait inspirer, la joie délirante lorsque la générosité du héros lui épargne l'humiliation, la muette reconnaissance, puis l'extase et, finalement, l'anéantissement du sentiment jusqu'au moment où elle succombe à toutes ces émotions aux pieds de Parsifal couronné roi. C'est absolument du génie chez cette femme, car nous n'avons que l'expression du regard qui nous trahisse les diverses phases de cette émotion intérieure et de ces sentiments ; elle est agenouillée et les mains jointes, le geste est absent, et ce ne sont que les attitudes et la physionomie qui nous retracent ce

drame saisissant. Cela ne tient-il pas du prodige ? Et que dire d'une cantatrice de cette valeur qui possède un talent de tragédienne assez puissant pour soutenir un tel rôle, bien plus, qui consent à l'interpréter et à paraître en scène sans chanter pendant un acte entier ? Je sais bien que la musique est pour beaucoup dans l'impression extraordinaire de ce jeu magistral ; ce sont les instruments qui chantent ce rôle : c'est assez dire quelle est l'importance de la symphonie dans le drame lyrique tel que l'entend Wagner.

Je me rends parfaitement compte de l'insuffisance d'une analyse pour résumer l'impression que laisse l'audition d'une œuvre comme *Parsifal*. Je n'ai pas d'illusion à cet égard ; mais je suis convaincu que j'aiderai cependant beaucoup d'auditeurs à démêler le sens dramatique des fragments de cet ouvrage qui seront exécutés dans nos concerts et dont ils ne pourraient guère se faire une idée exacte, faute d'avoir vu représenter l'œuvre. C'est par la même raison que j'ai cru devoir ajouter à cette analyse une rapide étude sur le poème et sur le style musical des quatre partitions de *l'Anneau du Nibelung*. Les observations que j'ai déjà présentées sur le système dramatique de Wagner s'appliqueront encore, cela va sans dire, à la tétralogie.

V

Les Nibelungen

On me permettra de ne retracer ici que les grandes lignes du poème, sans m'attacher au détail. Ces quatre immenses compositions sont charpentées avec une telle puissance d'exécution que l'unité reste absolue, malgré les énormes dimensions de l'ouvrage : et c'est principalement cette unité du style musical, par l'emploi si heureux du rappel des thèmes dramatiques, des mélodies caractéristiques, qui atteste, au milieu de tant d'éléments divers et à travers tant d'épisodes et d'incidents, la majesté imposante de cette grandiose construction. Quant aux théories dramatiques de Wagner, je rappelle que la tétralogie fut, en même temps que la recherche des lois de l'œuvre d'art idéale, l'effet d'un effort de pensée unique, l'œuvre n'étant que la mise en pratique, l'expression exemplaire du système.

Le sujet des *Nibelungen* est emprunté aux vieilles légendes germaniques, issues des *Eddas* et de la mythologie scandinave. C'est à peu de chose près le même canevas que celui sur lequel ont été brodées les fictions de la mythologie hellénique : c'est exclusivement le domaine de la fable et du merveilleux. Dans *Lohengrin*, dans *Tannhäuser*, dans le *Vaisseau-Fantôme*, Wagner s'était déjà placé sur le terrain de la légende ; mais, dans ces diverses œuvres, le fond même du sujet était un drame humain combiné avec l'intervention de puissances sur-

naturelles ou d'êtres imaginaires, comme Vénus, le Chevalier au cygne, le Hollandais volant. Dans les *Nibelungen*, au contraire, ce sont les divinités du Walhalla qui deviennent les personnages du drame: c'est la théogonie germanique et les traditions antiques des *Sagas* qui forment les sujets de l'action et des épisodes. La tentative de Wagner est singulièrement hardie, et, quelque opinion que l'on se fasse de son talent et de sa personne, il faut convenir qu'elle est la marque d'une volonté et d'une puissance d'esprit peu communes. Abordons maintenant l'analyse des *Nibelungen*.

Le premier drame, *Rheingold* ou *l'Or du Rhin*, sert de prologue à la trilogie. Nous sommes transportés par l'auteur dans les profondeurs du fleuve, au milieu des nixes ou ondines auxquelles Wotan, l'Odin germanique, a confié la garde de l'or du Rhin. Trois ondines, Vogelinde, Velgonde et Flosshilde, nagent autour d'un récif au sommet duquel brille le précieux métal auquel est attachée la possession du monde. Albéric, roi des Nibelungen, c'est-à-dire des nains ou gnomes, est sorti du royaume de Nibelheim, son empire ténébreux, et s'est attaché à la poursuite des gracieuses ondines. Il voit resplendir l'or du Rhin, et surprend le secret de sa puissance. Pendant que les ondines le raillent, il s'élançe sur le rocher, s'empare du morceau d'or et disparaît dans l'abîme. Dans les cavernes de Nibelheim il va forger avec cet or un anneau magique qui enchaînera les nains à sa puissance. Par eux il fera accumuler tous les trésors que renferme la terre, et, devenu plus fort que les dieux, il soumettra ceux-ci à leur tour.

Cependant d'autres divinités que les Nibelungen menacent l'empire des dieux. Ce sont les géants, auxquels

Wotan a promis Freia, la Vénus germanique, pour prix de la construction du Walhalla. Les géants ne renonceront à leur salaire que si Wotan leur donne en échange les trésors amassés par Albéric dans le royaume de Nibelheim. Wotan, avec l'aide de Loge, dieu du feu, force le roi des nains à livrer son trésor et lui arrache l'anneau magique auquel est attachée la domination universelle. Les géants pourtant ne consentent à rendre Freia aux dieux du ciel que si les trésors des Nibelungen peuvent leur cacher la déesse tout entière ; Wotan y consent, mais le monceau d'or laisse encore apparaître le regard étincelant de Freia. L'anneau magique d'Albéric suffirait à remplir le vide, mais Wotan refuse de s'en dessaisir. Alors Erda, la prophétesse, apparaît, et lui annonce que l'anneau doit porter malheur à qui le possédera. Albéric, en effet, en le perdant, y a attaché la haine, la douleur, la mort ; Wotan jette donc l'anneau sur le trésor et Freia est rendue aux dieux.

La malédiction d'Albéric produit déjà ses effets. Les chefs des géants, Fasner et Fasolt, se disputent le trésor du Nibelung. Fasolt tombe mortellement frappé par son frère, qui emporte seul le trésor et l'anneau magique.

C'est ici que commence la trilogie, qui a pour titre exact l'*Anneau du Nibelung*. Le premier des trois drames est la *Walküre*. La Walküre, c'est la première des neuf filles de Wotan et d'Erda, la vierge Brunehilde, qui tient de sa mère la prescience des choses, et de son père la force et la vaillance. Avec Brunehilde, Wotan se dispose à combattre les esprits des ténèbres. Il a eu deux autres enfants, fils de Velse : les jumeaux Siegmund et Sieglinde ; cette dernière a été vendue comme esclave dans son enfance et livrée au farouche Hunding. Siegmund, au commen-

cement du drame, est dans la maison de Hunding, qui lui a accordé l'hospitalité. Sieglinde, qu'il y a retrouvée et qui l'aime en secret, lui montre l'épée de victoire, que Wotan a enfoncée jadis dans le tronc d'un frêne, et que nul n'a pu encore arracher. Siegmund y parvient et, maître de l'épée, s'enfuit avec Sieglinde.

Au second acte, Wotan veut envoyer la Walküre à la rencontre de Hunding, qui s'est lancé à la poursuite des fugitifs. Mais, implacable comme la Junon antique, Fricka, l'épouse de Wotan, demande au maître des dieux la victoire du mari outragé et la mort de Siegmund. Wotan cède : Brunehilde reçoit l'ordre de mettre à mort Siegmund.

Celui-ci, qui s'est arrêté dans une vallée sauvage pour laisser reposer Sieglinde, voit la Walküre s'avancer vers lui ; elle lui ordonne de le suivre. Il refuse de se séparer de Sieglinde et menace de la tuer plutôt que de l'abandonner. La vierge divine cède devant l'amour humain, dont elle a compris pour la première fois la puissance. Tout à coup Hunding se présente au-devant des fugitifs : le combat s'engage. Brunehilde plane au-dessus de Siegmund, le protégeant de son bouclier ; mais Wotan apparaît au milieu des éclairs, et de sa lance brise l'épée de Siegmund. Celui-ci tombe, frappé à mort par Hunding, et Brunehilde, épouvantée à la vue de son père, s'enfuit en entraînant Sieglinde.

Au dernier acte s'accomplit la vengeance de Wotan contre la trahison de sa fille. Brunehilde arrive avec Sieglinde sur le rocher où les Walküres se donnent rendez-vous après les combats. Devant ses sœurs, Wotan lui reproche sa désobéissance et la condamne à rester endormie sur le roc désert, livrée au premier mortel qui se présentera. A la prière de Brunehilde, le dieu consent à la protéger par un cercle de flammes qui ne pourra être traversé que par un

héros. Ce héros, ce sera l'enfant qui naîtra de Sieglinde, que la Walküre a cachée dans la forêt voisine. Ce sera Siegfried, le héros de la deuxième journée, dont voici une courte analyse.

Siegfried a été élevé par le Nibelung Mime, frère d'Albéric, qui prétend, avec l'aide du héros, s'approprier le trésor et l'anneau magique livrés par Wotan au géant Fafner. Siegfried ne connaît pas la peur : il va à la caverne du géant transformé en dragon et le met à mort. Il ne connaît pas la passion de l'or : il laisse les trésors au frère d'Albéric et garde l'anneau, dont il ignore le pouvoir.

Guidé par le chant de l'oiseau enchanté, le héros s'avance au pied de la montagne où repose Brunehilde ; à la même place, Wotan vient d'apprendre de la prophétesse Erda les sinistres lois du destin. Il essaye en vain d'arrêter Siegfried : sa lance se brise contre l'épée du héros, faite avec les débris de l'épée de Siegmund. Brunehilde sera donc à Siegfried, et les dieux seront vaincus.

La troisième partie, en effet, est intitulée *Götterdämmerung*, ou *Le Crépuscule des dieux*. Siegfried a laissé à Brunehilde, en partant pour de nouvelles aventures, l'anneau du Nibelung Albéric ; le bâtard de ce dernier, Hagen, va chercher à le ressaisir. Siegfried est chez Gunther, le frère de Hagen : celui-ci lui donne à boire un breuvage magique qui lui fait oublier sa vie passée. Le souvenir de Brunehilde s'efface de son cœur : il aime Gutrune, la sœur de Gunther. Sur la demande de ce dernier, il va chercher Brunehilde et la lui livre, après avoir repris à sa main l'anneau magique. Gunther et Siegfried ont changé d'armures, et la Walküre ne s'est pas aperçue de la substitution. Mais, lorsque Gunther l'amène dans sa demeure,

elle aperçoit Siegfried qui a repris son armure, et qui, toujours sans souvenir du passé, est aux pieds de Gutrune. Elle croit que Siegfried l'a trahie, et, de concert avec Hagen et Gunther, elle décide que le héros périra.

La vengeance de la Walküre s'accomplit. Siegfried, égaré à la chasse, arrive aux bords du Rhin, où les trois ondines lui apparaissent et lui redemandent l'anneau magique qui doit causer sa perte. Il refuse. Cependant ses compagnons et Gutrune arrivent près de lui. Hagen frappe le héros par derrière: Siegfried tombe pour ne plus se relever; avant de périr, il a retrouvé la mémoire et appris à Gunther et à Gutrune le secret de son amour pour Brunehilde.

Gunther, rentré dans sa demeure, où l'on a transporté le cadavre du héros, reproche à Hagen sa trahison et le provoque au combat. A son tour, il est frappé mortellement. Mais Brunehilde apparaît, prend l'anneau au doigt de Siegfried et fait porter le cadavre sur un bûcher élevé au fond du palais, au pied du Walhalla. Elle vient annoncer la fin des dieux: „Écoutez tous, dit-elle; si la „race des dieux s'évanouit comme un souffle, si je laisse „le monde sans maître, je vous lègue le trésor le plus „sacré de mon savoir: ni bien, ni or, ni splendeur divine, ni magnificence seigneuriale, ni le lien trompeur „de tristes traités, ni la dure loi de mœurs hypocrites, ne „donnent le bonheur. Félicité dans la joie et la peine „nous vient de l'amour seul¹.“

D'un seul bond, la Walküre fait sauter son cheval dans le bûcher de Siegfried. La flamme immense s'élève jusqu'au Walhalla, et, lorsqu'elle retombe, les ondes du fleuve recouvrent le bûcher en cendres. Hagen veut se précipiter dans le fleuve pour chercher l'anneau du

¹ Traduction de M. Edouard Schuré, *Le Drame musical*, t. II.

Nibelung sous les débris du bâcher; les ondines Vogelinde et Velgonde l'entraînent dans l'abîme, tandis que Flosshilde élève en triomphe l'anneau magique qui restera désormais enseveli dans les profondeurs du fleuve. Une lueur rouge empourpre la scène: elle annonce l'incendie du Walhalla et la fin des dieux.

Tel est le résumé de cette œuvre extraordinaire dont il est difficile de nier la puissance et l'audace. Je n'entreprendrai point de faire une critique approfondie de cet immense poème, encore moins d'en examiner les détails. Il m'eût fallu plus d'une étude pour signaler toutes les particularités du style, le caractère poétique, la portée philosophique et pour ainsi dire mystique du sujet. Les observations que j'ai présentées plus haut suffiront, avec cette brève analyse, pour indiquer l'importance que Wagner attache à tous ces détails, qui sont, on peut le dire, la partie essentielle du poème.

On peut, dès maintenant, se faire une idée des difficultés que rencontre l'interprétation de la tétralogie des *Nibelungen*. Il ne faut pas seulement des artistes d'un talent musical hors ligne et intimement familiarisés avec les œuvres de Wagner: il faut des intelligences d'élite, capables de comprendre tous les détails et toute la portée de l'ouvrage. Je n'entrerai point, comme je l'ai fait à propos de *Parsifal*, dans une analyse minutieuse des quatre partitions en prenant une à une les grandes scènes. Je ne donnerai même que le minimum des thèmes qui sont développés dans les quatre journées de l'ouvrage, car on comprend que le procédé si heureusement employé dans *Parsifal* porte ici sur une conception dramatique bien autrement étendue, et que, par conséquent, le nombre des motifs s'appliquant à des personnages, à des faits, à des

Je citerai encore deux charmants motifs, qui sont entendus souvent dans l'ouvrage et qui s'appliquent l'un aux amours de Siegmund et de Sieglinde, le second à ceux de Siegfried et de Brunehilde : le premier se trouve enchaîné dans la première partie de la marche funèbre de *Götterdämmerung* :



Voici le second :



Wotan est annoncé par plusieurs motifs : voici le principal, avec une des conclusions différentes qu'il reçoit, quand il est exposé dans la prophétie, qui dès le début de l'ouvrage annonçait la destruction du Walhalla et la fin des dieux :



Un des motifs les plus brillants est celui du Walhalla, qui a le caractère d'une sorte de marche religieuse :



Il y a encore le motif des Walküres, en rythme saccadé à 9/8, une sorte de galop fantastique tel qu'on l'entend dans la célèbre *Chevauchée*. Un autre motif revient souvent aussi, pour caractériser spécialement Brunehilde :



Quant au caractère expressif de ces thèmes, on verra qu'il est souvent merveilleux, si l'on a entendu l'orchestre les exposer avec ces nuances et ces effets extraordinaires d'instrumentation, dont, on peut le dire, le secret appartient à Wagner. Il y a même des bizarreries voulues dans cet ordre d'idées, comme l'emploi du rythme lourd et brutal qui annonce les géants :



Le suivant, qui gronde au fond de l'orchestre, accompagne les convulsions de l'énorme dragon Fafner :



Voilà, certes, du pittoresque, et l'on me permettra de m'en tenir à cette rapide énumération. Où m'arrêterais-je, s'il fallait mentionner encore les motifs de Fricka, de Mime, d'Erda, d'Albéric, du cor enchanté, de l'anneau d'or, des ondes bleues du Rhin, de Wotan voyageant, de

Hunding, etc., etc. Il y en a quatre-vingt-dix, énumérés, définis et transcrits par M. de Wolzogen !

Je préfère terminer cette rapide analyse par l'indication du style général des quatre partitions. L'introduction du *Rheingold*, les chants gracieux des ondines, la scène fantastique des cavernes de Nibelheim, la lutte des dieux contre les géants pour sauver la belle Fricka, enfin, l'entrée solennelle des dieux au Walhalla racheté, à travers les nuages sur lesquels Donner a posé l'arc-en-ciel comme un pont radieux, sont les plus belles pages de la première partition.

Dans la *Walküre*, le prélude, qui retrace les luttes furieuses soutenues par Siegmund et sa course au milieu de la tempête, la scène exquise, avec le *Lied* du printemps, entre Sieglinde et Siegmund, enfin, la fameuse Chevauchée, les adieux de Wotan à Brunehilde, l'incantation du feu sont déjà presque classiques ; cette seconde partition est certainement une des plus brillantes des quatre.

Siegfried se distingue par des qualités moins éclatantes, mais non moins réelles. La partie descriptive y tient une large place : la grande scène dans laquelle le héros forge une épée avec les débris de celle de son père, un peu longue, est pleine cependant de curieux détails et d'une vivacité de coloris et de mouvement qui lui donne un véritable intérêt, même si on lui reproche de n'être pas assez dramatique. La mise à mort et les convulsions du dragon, en revanche, n'appellent que le sourire, par la simple raison qu'un monstre en carton ne sera jamais terrible au théâtre, même à Bayreuth. Ce qui est supérieurement traité, c'est la grande scène entre Siegfried et Brunehilde, précédée du dialogue, tout à fait ravissant de grâce et de poésie, entre le héros et l'oiseau enchanté qui le guide au rocher des Walküres.

Dans *Götterdämmerung*, le drame devient purement humain, et le mot d'opéra deviendrait d'un emploi moins hasardeux ; mais cette partition, plus mouvementée, plus pathétique, plus tragique par endroits, se prête moins à l'analyse. Quand j'aurai dit que tout y est à la hauteur de la sublime page qui s'appelle le *Convoi de Siegfried*, j'aurai peut-être résumé suffisamment l'impression finale qu'elle peut laisser. Mais, je le répète, quelque consciencieuse que soit une analyse, elle ne peut donner aucune idée de l'effet que de tels ouvrages produisent à la scène ; ce n'est que là, et non ailleurs, qu'ils peuvent et doivent être appréciés.

Au point de vue esthétique on peut, assurément, faire plus d'une réserve : il est évident, tout d'abord, que Wagner ne s'attache point, comme on l'a dit, à une idée générale développée d'une manière suivie dans tous ses ouvrages. Il n'y a rien de commun, au point de vue philosophique, entre la donnée de *Parsifal* et celle de *Tristan*. Le triomphe de l'innocence, dans l'un, la glorification de l'amour criminel, dans le second, sont des thèses tout opposées. On concilierait mieux les données de *Tannhäuser* et du *Vaisseau-Fantôme*, soit entre elles, soit avec celle de *Parsifal* : elles pourraient également être rattachées à celle de la tétralogie. Mais ceci n'importe qu'au point de vue métaphysique et n'a rien de commun avec la destination de la musique dramatique. Ce sont les commentateurs qui nous troublent l'esprit avec ces rébus et ces charades.

Je ne reviens pas sur le procédé employé par Wagner pour donner une précision quasi-mathématique à l'idée musicale : ce serait par une conception toute nouvelle qu'il faudrait retourner les motifs dirigeants pour leur trouver un sens symbolique en même temps qu'un sens spécial, matériel, déterminé. Il ne faut pas cependant

chant triomphal, qui conclut le convoi funèbre dans *Götterdämmerung* :



Le thème du Graal, dans *Parsifal*, fournit également un certain nombre de combinaisons mélodiques : le dessin ascendant de quatre croches qui précède la cadence reparaît souvent, détaché du reste de la phrase, par exemple, dans le prélude du troisième acte et dans la scène entre Parsifal et Kundry. C'est justement ce dessin qui forme la conclusion de la phrase qu'on peut appeler le motif des Chevaliers du Graal, développé avec tant d'intérêt dans le grand intermède symphonique du premier acte qui précède la cérémonie de la Cène.

Mais il y a certains passages où ce même motif, qui appelle l'idée de lieu consacré (c'est certainement un des emplois auquel il est destiné) laisse voir chez Wagner beaucoup trop de préoccupation pour ces petits détails. Lorsque Kundry, par exemple, est en scène avec les écuyers, au premier acte, l'un d'eux lui crie : „Pourquoi te vautres-tu là, comme une bête sauvage ? (*Wie liegst du dort wie ein wildes Thier*) ?“ Sur ce mot de *Thier* l'orchestre entonne doucement le chant sacré, tandis que Kundry réplique en suivant la mélodie du Graal : „Est-ce que les bêtes ne sont pas sacrées, ici ? (*Sind die Thiere hier nicht heilig*) ?“ C'est un véritable jeu de mots musical.

Il faut se garder de juger Wagner d'après ces amusettes qui ne sont qu'une exception. Le système des *Leitmotive* ne comporte pas des applications aussi bizarres et c'est avec un art et une mesure très heureux que le musicien les emploie, comme le dit très justement de Liszt, en

vue de compléter la pensée, pour appeler le retour des sentiments et des idées que les paroles du texte évoquent implicitement. Rien n'est plus propre à nous dévoiler les *motifs intérieurs* de l'action, selon le mot de Wagner. Rien ne complète plus à propos les récits qui nous apprennent, dans ses ouvrages, tous les événements qui n'appartiennent pas au drame et qu'il est cependant indispensable de connaître pour ne pas perdre le fil de l'action. C'est en cela que ces thèmes sont fort bien nommés les motifs conducteurs. C'est avec une habileté incomparable que le compositeur les mêle aux incidents *extérieurs*, car le mythe est loin de se prêter, comme le prétend Wagner, au développement exclusif du drame humain. Il y a d'interminables narrations, de Wotan, dans la *Walküre*, de Gurnemanz, dans *Parsifal*, de Kurwenal et de Brangæne, dans *Tristan*, qui durent vingt, trente minutes et plus. Ce serait insupportable sans les rares beautés musicales qui rendent ces pages intéressantes, car il est à remarquer que les longueurs y sont souvent moins choquantes que dans certaines autres scènes, tant le génie du maître s'y déploie avec une puissance incomparable. Le célèbre récit de Théràmène est devenu un chef-d'œuvre par la magie de notre grand poète. Les narrations de Wagner sont de même des pages de premier ordre, et j'affirme que l'intérêt musical suffit pour les faire admettre sans fatigue à la scène. Elles valent même quelquefois mieux que certaines grandes scènes dramatiques.

Où donc est le fameux drame musical, en tout ceci ? Est-ce pour réduire Wagner au rôle de simple compositeur d'opéras que nous avons jusqu'au bout analysé ses doctrines et son style ? En montrant que rien n'y est incompréhensible ni absurde, sauf en de rares endroits et par accident, n'ai-je pas en même temps démontré que la musique

de Wagner n'a rien de révolutionnaire et que son système ne consiste que dans une conception particulière, mais très acceptable, de la forme et du caractère du drame lyrique? Reprochez-lui ses théories ou admettez-les, peu importe. Lors même que Wagner n'eût pas cherché à faire autre chose que des opéras selon la formule, il eût écrit, infailliblement, des chefs-d'œuvre. En un mot, quelque voie qu'il eût suivie, son génie musical eût éclaté avec la même puissance. C'est là tout ce que j'avais à démontrer. Un grand artiste est grand en n'importe quel genre.



VI

Critique du système de Wagner

Qu'y a-t-il donc d'extravagant, se demandera-t-on maintenant, dans l'opéra wagnérien? Comment ce système dramatique a-t-il été déclaré par les théoriciens de l'art musical incompréhensible et absurde? Comment le style a-t-il été proclamé par eux barbare, confus, et l'auteur insensé? Je ne me charge pas de l'expliquer. Mais il en est qui, refusant toute valeur à la doctrine, ne peuvent s'empêcher de reconnaître en Wagner un artiste de génie: c'est une concession qu'ils veulent bien lui faire d'applaudir ses compositions chaque fois „qu'il fait de la musique comme tout le monde“. Telle est la phrase consacrée.

Cela revient à distinguer dans la carrière et dans l'œuvre de Wagner deux périodes: celle qui précède et celle qui suit ses tentatives de réforme dramatique. A la première partie appartiennent les quatre premières partitions; à la seconde la tétralogie, *Tristan*, les *Maîtres chanteurs* et *Parsifal*. Ces dernières sont rejetées, condamnées; les autres sont admises et l'on veut bien concéder qu'elles renferment quelques belles pages: mais il suffirait d'étudier les dernières pour constater que les mêmes qualités y brillent et que les beautés, pour être plus cachées, n'en sont pas moins nombreuses, ni moins précieuses.

Je crois avoir montré qu'il était facile, avec un peu de bonne volonté, de s'assimiler le point de vue auquel s'est

placé Wagner pour imaginer une nouvelle forme de drame lyrique. La révolution, si l'on veut se servir de ce mot, n'est pas si effrayante qu'on le prétend. Les partitions, au lieu d'être découpées en morceaux de concert, divisées en récits, airs, ensembles, intermèdes, cavatines et finales, sont simplement coupées suivant les divisions du poème, c'est-à-dire suivant l'ordre des scènes. L'opéra n'est plus qu'un drame musical, et se conforme par conséquent à la loi, aux conditions de toute œuvre dramatique. Les scènes ne sont pas indépendantes les unes des autres : l'unité est obtenue par la continuité du tissu musical qui expose et développe ce que Wagner appelle les motifs intérieurs de l'action ; les mélodies-types, les *Leitmotive*, fort heureusement choisies pour rappeler le caractère, les sentiments des personnages et leur rôle par rapport au drame, lui fournissent des moyens d'expression suffisants pour qu'il puisse réaliser ce qui constitue, au fond, toute l'innovation : l'opéra-symphonique.

On connaît le mot de Grétry, assez mal inspiré en cette occurrence, sur le *Don Juan* de Mozart : „Il a mis la statue dans l'orchestre et le piédestal sur la scène“. On n'a pas manqué de répéter ce mot à propos de Wagner. Rien n'est plus inexact, selon moi, qu'une telle comparaison. Si la symphonie est le moyen d'expression, chez lui, la statue reste en scène et le piédestal à l'orchestre. Le dialogue chanté et le jeu des personnages sont tout le drame. La symphonie n'est que le commentaire ; elle souligne, elle n'efface jamais. L'orchestre complète la pensée et traduit les mouvements du cœur ; quel sens aurait une symphonie de ce genre si l'on supprimait le chant, dont elle n'est que l'accentuation ? Exécutez donc la *Pastorale* ou l'*Héroïque* sans le quatuor ou en retranchant ne fût-ce qu'une seule des parties instrumentales. De même tout se lie dans Wagner.

Ne croyez pas cependant que, bannissant du chant les vieilles formes italiennes, comme l'*aria di bravura* et la cavatine, il ait repris purement et simplement la déclamation tragique, d'après Gluck. La mélodie dramatique telle qu'il l'entend est absolument *sui generis*. Le chant — je ne dis pas le récitatif, car c'est une forme toute différente — est, dans son drame musical, la parole chantée, pas autre chose. Vous suivez le dialogue chanté comme vous écouteriez le dialogue parlé ; je vais tâcher de définir le caractère de ce style. Car il ne peut y avoir fusion entre la musique et la poésie ; chacune des deux offre un sens précis, mais leur phonétique reste soumise à des lois différentes. Il ne s'agit que de leur association intime, qui produit la concordance de deux phrases, dans la symphonie et dans le drame chanté. Ce sont ces deux modes d'expression combinés qui, seuls, produisent la mélodie dramatique, car elle n'est ni à l'orchestre ni dans les voix : elle résulte de l'ensemble. L'art de la déclamation, de la notation de la parole avec l'infinie variété des inflexions et de l'intensité et du débit que possède le chant vocal s'accroît de toutes les ressources de sonorité et de toutes les facultés expressives du langage musical : mais il suffit de ce mot pour montrer que la fusion n'est pas possible entre deux langues, la poésie et la musique, qui se font concurrence l'une à l'autre, parce que chacune des deux se suffit à elle-même. Voici en quoi consiste leur association dans l'opéra-symphonie créé par Richard Wagner.

Je prends n'importe quel passage du chant. Tandis que la phrase poétique suit son développement régulier, coupée suivant les lois grammaticales de la récitation et de la ponctuation, avec les repos, les relations, les incisives et la conclusion, la phrase musicale, tout en suivant un

autre ordre de développement, reste parallèle à la première et, sans se juxtaposer à elle ni déranger son ordonnance, offre un sens musical particulier qui forme en quelque sorte l'écho de la parole. Si vous ajoutez que c'est précisément l'union de la poésie et de la musique, l'accentuation de la parole, la liaison parfaite, la correspondance quasi mathématique du dialogue et de la symphonie qui font la force, la toute-puissance de ce style dramatique, si vous concevez quelles ressources offre à un compositeur tel que Wagner le jeu des timbres, varié à l'infini, la richesse des combinaisons rythmiques et le mouvement des modulations qui renouvellent sans cesse l'harmonie, vous vous demanderez sans doute quelles limites il serait possible de fixer à la musique et si l'art ainsi entendu ne peut avoir pour résultat les effets les plus merveilleux.

C'est bien ce que je constate, du reste, dans l'opéra wagnérien, mais en faisant toujours cette réserve : ce n'est ni l'œuvre d'art de l'avenir ni le drame lyrique idéal. C'est l'œuvre d'un artiste, d'un grand artiste ; ce n'est pas un modèle ; il n'y a pas ici d'école. Le reproche le plus sérieux qu'on puisse faire à Wagner n'est pas d'avoir cherché de nouveaux moyens d'obtenir la vérité dramatique dans l'opéra. C'était une bien haute et généreuse ambition : sa gloire est de l'avoir justifiée. Ce qu'il faut critiquer chez lui, c'est précisément l'esprit systématique : c'est qu'il ait cru pouvoir ériger en doctrine absolue son point de vue particulier, sa conception originale. Nous, qui n'apportons aucun parti pris dans les questions d'art, nous consentons, pour apprécier sainement son œuvre, pour la juger après une étude sérieuse, consciencieuse, approfondie, à admettre en principe le point de vue auquel il se place, à envisager comme il nous le propose

la destination du drame lyrique, à accepter ses formules, le mode d'expression qu'il a choisi ; le résultat est bien tel qu'il nous l'a promis et nous n'avons pas à lui demander compte des moyens qu'il emploie. Mais nous agissons envers lui comme nous devons le faire envers tout artiste. Prenez *Guillaume Tell*, par exemple. Reprochons-nous à Rossini de n'avoir pas cherché la vérité dramatique à l'aide d'instruments d'expression qu'il ignorait ou dont il ne voulait ni ne pouvait se servir ? Disons-nous que les *Huguenots*, étant données les conditions de l'art musical en 1836, ne sont pas un chef-d'œuvre, comme *Alceste* il y a cent ans, comme *Fidelio* au commencement du siècle ?

En matière de critique d'art, je le montrerai plus loin, il n'y a pas de théories à imposer, pas de controverse de doctrine à opposer. Et il serait étrange que, faisant abstraction de toute idée préconçue, de tout parti pris pour admettre le système dramatique de Wagner, nous fissions aussitôt volte-face pour décréter de notre propre autorité qu'il doit y avoir désormais un code du drame lyrique et que là est la règle, la loi, le *summum jus*.

Mais si je proteste contre l'esprit systématique, contre le dogme substitué à l'initiative personnelle, à l'originalité de l'artiste, à la production spontanée, je proteste plus énergiquement encore contre la tyrannie du goût public, bien plus redoutable que celle des doctrinaires. J'ai dit que le devoir du critique était d'admettre le point de vue de l'artiste : c'est le devoir du public aussi. Quiconque ne s'y soumet pas, quiconque veut qu'on s'incline devant ses goûts et ses idées préconçues non seulement est incapable, mais est indigne de s'élever jusqu'à l'art véritable. Il n'en est que plus triste de constater combien peu le public est avancé sous ce rapport. Si Wagner ne fait pas de la musique

comme tout le monde, dit-on, à quoi bon se mettre l'esprit à la torture pour chercher à pénétrer sa pensée? Et ce n'est pas Wagner seul qui en est cause ici, c'est tout compositeur qui veut s'écarter des sentiers battus et faire du neuf, se montrer maître, s'imposer, en un mot. Voilà ce que le public de l'Opéra, pour l'appeler par son nom, ne tolérera jamais. Ce public, quelque faible que soit sa compétence, a son siège fait. C'est pour lui plaire qu'il faut écrire; c'est à son point de vue borné qu'il faut se placer. Il a ses préjugés, ses préventions: il est tel artiste dont le nom seul lui cause des frissons comme si l'on parlait de Robespierre dans un salon du faubourg Saint-Germain. Le nom de Wagner est le plus mal famé, naturellement: c'est l'Antéchrist de la musique. Mais ce nom n'est pas le seul. Pour ne citer qu'un exemple, rappelez-vous le sort du ballet de *Namouna* et la cabale ourdie contre M. Édouard Lalo dès la seule nouvelle que l'Opéra lui avait commandé cet ouvrage! Un symphoniste!... songez donc!...

Or il me semble que rien n'est plus insolent que les prétentions de ce public, que rien n'est plus funeste pour l'art musical, pour la dignité et l'indépendance de nos compositeurs. J'entendais récemment un jeune maître se plaindre de ces exigences et de cette situation difficile faite aux musiciens. „Que voulez-vous, ajoutait-il; si dans nos opéras les scènes n'étaient pas coupées pour laisser reposer l'auditeur selon l'usage admis de sorte qu'on fût obligé d'attendre jusqu'à la fin de chaque acte le moment d'applaudir, d'abord, il serait alors trop tard, un tel effort d'attention eût trop fatigué l'auditeur, et puis la presse ne manquerait pas de constater la froideur glaciale qui régnerait dans la salle pendant l'exécution de l'ouvrage. Il n'y a pas un auteur, dans ce cas, dont la réputation ne

serait immédiatement ruinée⁴. Vous avez dit la vérité, mon cher M... !

Nous ne pouvons donc pas jeter la pierre aux compositeurs si, obligés de subir la loi du public, ils ne cherchent pas à innover. Je ne l'ai jamais fait, pour ma part. Toutes les fois que j'ai eu à juger une œuvre représentée à l'Opéra, je ne me suis inquiété que de sa valeur musicale. Vous m'offrez une cavatine, j'y consens, si elle est distinguée, si le chant est expressif. Vous donnez une romance au baryton : fort bien. Mais si c'est une rengaine à l'italienne, passons. Voici une marche, maintenant. Tout le monde en a fait ; ce que je vous demande seulement, c'est qu'elle soit originale et puissante, que vous me montriez du talent, enfin. Mais, quand j'ai vu des maîtres déjà illustres, ceux qui auraient pu forcer le public de l'Opéra à s'incliner devant eux, et lui imposer le respect d'une œuvre d'art supérieure, lors même qu'elle eût heurté ses préjugés et dépassé sa faible culture, lorsque je les ai vus s'affaisser à la fin d'une glorieuse carrière, j'ai protesté, blâmant surtout la foule dont la complaisance seule justifiait de telles faiblesses.

Je ne cesserai jamais de m'élever contre ces habitudes, cette routine, cette tyrannie : se soumettre à cette injustice est le comble de l'humiliation pour un artiste. C'est à lui de se livrer à la plénitude de l'inspiration, et il n'y a ni usages, ni routine, ni dogme, ni système à lui opposer. Aussi bien pour nos compositeurs que pour les maîtres étrangers, le public et la critique doivent admettre tout point de vue, toute proposition neuve, si hardie qu'elle soit : ce n'est pas parce qu'un artiste ne fait pas de la musique comme tout le monde qu'on peut l'écartier de parti pris en lui disant : Vous travaillerez pour nous, pour satisfaire nos goûts, nos caprices, vous conformant aux

idées reçues, aux règles fixées, immuables, auxquelles nul n'a le droit de toucher. Si telles sont nos mœurs musicales, il faut les réformer, et promptement.

Peut-être ai-je tort d'insister si longuement sur ce sujet. J'estime pourtant que c'est le point capital du débat. L'œuvre de Wagner, du moins la dernière partie, celle que l'on conteste, n'est pas le moins du monde inintelligible: elle a un tout autre caractère que celle de la première partie, c'est vrai, mais elle n'est pas plus difficile à saisir, à la condition que l'on accepte la donnée telle que l'a proposée l'auteur. Est-il juste, est-il convenable de s'y refuser? Voilà toute la question. Je crois y avoir répondu, et, je le répète, ma conclusion n'implique nullement une concession: si j'accepte le système dramatique de l'auteur si je confesse ensuite loyalement que son œuvre confirme sa théorie, c'est simplement pour faire acte d'impartialité et de véritable esprit critique, et nullement pour consentir à glorifier le système. Après l'avoir étudié, je le trouve intéressant, ingénieux, puissant, heureux, fécond. Mais rien ne m'oblige à dire: ceci tuera cela; Wagner a tout le premier déclaré qu'il ne voulait rien détruire du tout: „Je laisse l'opéra, a-t-il dit, et je fais autrement.“ C'était son droit. C'était notre devoir, à nous, de ne point lui jeter à la tête les formes de l'opéra traditionnel, c'est notre devoir aussi de n'écraser personne avec les machines énormes et compliquées de l'opéra wagnérien.

C'est après qu'on aura fait cet examen consciencieux des doctrines puis des œuvres de Wagner, c'est quand on aura eu la révélation de son style, qu'on aura surpris son secret, en un mot, c'est alors que l'on fera de la critique sérieuse et que l'on retirera d'une telle étude tout l'enseignement qu'elle contient. Sous ce rapport, c'est une utile école, car en profitant des innovations on peut

apprendre à éviter les excès. Il ne faut pas cependant que le défaut empêche d'apercevoir les qualités. C'est pourquoi une telle étude, à beaucoup d'égards, est indispensable. C'est le système seul qu'il faut rejeter, non qu'il soit absolument mauvais, mais parce que c'est un système, voilà tout. Il faut garder ce qui est profitable, c'est-à-dire la science de l'expression dramatique. De quelque façon qu'on l'applique, cet art-là sera toujours incomparablement plus heureux que la vicille forme italienne. Mais en faire volontairement, systématiquement, l'imitation, la contre-*façon*, ce serait de la folie, pas autre chose.

Voilà ce qui est surtout à critiquer dans Wagner. Tout est voulu, cherché, arrangé, combiné, patiemment et savamment agencé comme dans la plus compliquée des mécaniques. Rien n'est livré à l'aventure, rien n'est improvisé. Si l'on me répond que le compositeur, ce que je sais être exact, possède une facilité de travail extraordinaire et que ces constructions savantes s'édifient d'un seul bloc dans sa pensée, je répliquerai que ce génie vraiment merveilleux n'est que le résultat d'un effort de la volonté, d'une disposition d'esprit résolument arrêtée vers un objet déterminé. C'est ce que je lui reproche. Il n'est pas libre de composer; il a tracé d'avance un cercle dans lequel il s'est enfermé. Trouverait-il d'inspiration un chant pathétique, il l'écarterait parce qu'il lui faut, à cet endroit même, l'évocation d'un sentiment ou d'une idée à l'aide du rappel d'un autre chant. C'est ce dernier qui devra revenir et non une mélodie nouvelle qui devra apparaître. De même il s'interdit toute résolution tonale, toute cadence parfaite; de même il prétend ne tenir aucun compte de la difficulté d'intonation: en un mot, il pousse jusqu'à l'exagération un système qui, à première vue, ne comportait pas des conséquences aussi rigoureuses dans

l'application. Est-il indispensable d'aller jusque-là pour atteindre la vérité dramatique? Je ne le crois pas.

Remarquez-le pourtant : malgré cette détermination bien affectée de briser toutes traditions, de se soustraire à la tyrannie des usages reçus, de la convention, il cesse brusquement de rompre en visière aux mœurs théâtrales lorsqu'il fait de la symphonie pure. Les préludes, les entr'actes et les intermèdes d'orchestre, c'est dans ces morceaux qu'il cesse de se contraindre, ce sont eux qui permettent aux détracteurs de reconnaître son génie lorsqu'il fait de la musique comme tout le monde. Et cependant, c'est là moins qu'ailleurs que sa pensée est pleinement intelligible sans le recours au texte, car la parole chantée ne précise plus le sens dramatique. Le sens musical est parfaitement clair, mais saisit-on le sens symbolique? Rarement.

Voici, par exemple, la *Chevauchée des Walküres*. Laisse-t-elle l'exacte impression d'un fougueux tourbillon que déchaînent à la lueur des éclairs en jetant leurs cris guerriers les filles de Wotan, galopant sur leurs fantastiques coursiers? Peut-être, si l'on a le commentaire sous les yeux. Mais quelle différence avec l'exécution à la scène !

Voici le *Convoi funèbre de Siegfried*. Comme marche funèbre, vous en admirez immédiatement à l'audition le caractère tragique et sombre : mais avez-vous la clef du texte? Car ce ne sont pas des motifs de marche qui vous sont proposés, ce sont tous les thèmes dramatiques de la tétralogie et ce morceau est, en réalité, une véritable oraison funèbre et d'une éloquence magnifique. Mais vous n'avez rien de pareil dans les pièces qui ne sont pas des fragments d'ouvrages dramatiques, comme le *Festmarsch* du centenaire américain, le *Kaisermarsch* et le *Huldigungs-*

marsch, où le sens musical n'est associé à l'idée d'aucune action scénique, ne retrace pas une péripétie d'un drame.

Prenez encore le prélude de *Tristan*, celui de *Lohengrin* même : c'est toujours le sens musical, l'expression générale, le jeu des sonorités qui appellent en votre esprit une idée déterminée, conforme au programme qu'on vous a tracé d'avance. Mais allez plus loin, jusqu'à l'ouverture de *Tannhäuser*, à celle de *Rienzi* même ; ce sont toujours des thèmes dramatiques qui sont exposés et développés. C'est l'action même que Wagner prétend vous raconter à l'avance. Vous assimilerez-vous bien toute sa pensée si vous ignorez le sujet, si même vous ne connaissez pas déjà la partition ? Une des plus simples comme contexture, celle du *Vaisseau-Fantôme*, serait encore bien obscure pour quiconque ignorerait la légende sur laquelle les incidents du morceau fondent les oppositions entre le déchaînement de l'ouragan qui ballote le navire du Hollandais et la douce mélodie qui évoque la suave figure de Senta mourant pour sauver le Juif-Errant des mers. Et celle des *Maîtres chanteurs*, qui, à la première audition aux Concerts populaires — j'y assistais — fut interrompue au beau milieu par une explosion formidable de protestations, malgré les éclaircissements et les commentaires que chacun avait sous les yeux. Saisissez-vous tout le drame qui s'y déroule ?

Ce n'est pas tout : voici le grand entr'acte du troisième acte de *Tannhäuser*. C'est la paraphrase du long récit que le héros va donner dans une des scènes qui vont venir ensuite, et qui retrace son pèlerinage à Rome. Le thème du chœur des Pèlerins, celui de la prière d'Élisabeth, sont tout d'abord enchaînés l'un avec l'autre jusqu'à l'exposition du motif qui donne une sorte de description de la ville éternelle. Est-ce bien un morceau destiné à être entendu

ailleurs qu'à la scène? N'est-ce pas encore une symphonie dramatique?

Je n'ai choisi ces exemples que pour contredire l'opinion de ceux qui prétendent que Wagner a fait dans ses pièces instrumentales de la musique comme tout le monde. Son système s'y affirme tout aussi visiblement que dans chacune des scènes dialoguées de ses ouvrages. Il y a ici une différence, c'est que l'on fait attention surtout à l'expression musicale, au sens général, au lieu de noter tous les détails d'accentuation, toutes les nuances accessoires. La phraséologie de l'orchestre offre un sens abstrait, symbolique, tandis que la déclamation de la parole chantée précise la pensée, la soumet à une idée déterminée. Mais je ne crois pas que dans les pièces symphoniques l'auditeur — je parle de celui qui ne connaît que les fragments isolés sans avoir jamais vu représenter l'ouvrage — s'attache si minutieusement au détail. L'exposition générale suffit à identifier sa pensée à celle de l'auteur. Son attention est suffisamment éveillée par le programme qu'on lui a proposé pour qu'il reconnaisse successivement les grandes lignes du drame qui se développe en sa présence. C'est ce qui lui fait croire, alors qu'il a perçu seulement une impression purement musicale, c'est-à-dire dégagé d'un développement instrumental la notion d'une donnée certaine, c'est ce qui lui fait admettre que Wagner fait ici de la musique comme tout le monde. J'avoue qu'il est parfaitement logique de s'en tenir à cette impression, et que la fonction naturelle de la symphonie ne devrait être en effet que celle-là, rien ne devant que la parole donner un sens précis à l'idée musicale, qui n'a pas et ne peut avoir, à elle seule, un sens spécial.

Mais nous sommes bien loin de compte si nous voulons renfermer dans ces limites l'art de Richard Wagner. Ce

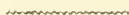
sont de bien plus hautes visées qu'il aurait prétendu réaliser s'il fallait en croire ses disciples et ses commentateurs. Nous arriverions à concevoir, d'après ces théoriciens de derrière les fagots, l'esthétique nouvelle comme une sorte de métaphysique transcendante par laquelle nous seraient révélées les lois les plus mystérieuses de la nature et de l'humanité. Je n'ai garde, en ce qui me concerne, de m'attarder à de pareilles spéculations et lorsqu'on me raconte qu'un certain Edmund von Hagen a consacré une brochure de 62 pages à faire la glose des cinq premiers vers de *Parsifal* sur le réveil de Gurnemanz, je me demande où nous irions s'il fallait nous laisser guider par ces *abstracteurs de quintessence*. M. Diehl, de Strasbourg, qui nous donne l'analyse de cette étonnante dissertation, nous apprend que l'auteur décompose les cinq vers et y trouve l'idée : 1° de l'appel, 2° du réveil, 3° du matin : et il divise d'abord son traité suivant ces trois points, après quoi il décompose encore l'idée de réveil et y trouve deux concepts différents : la veille, le sommeil ; et chacun des points se subdivise à son tour en cinq catégories de développements psychologiques : le sommeil est étudié au point de vue 1° esthétique, 2° éthique, 3° métaphysique, 4° symbolique, 5° historique ; la veille, ensuite, est présentée comme offrant cinq autres phases : 1° l'attention donnée à l'histoire du monde, 2° l'attention donnée à la symbolique de la vie, 3° l'attention donnée à l'intellectualité de sa propre personnalité, 4° à l'intellectualité de sa moralité, 5° à l'intellectualité de son corps. — En voilà un qui est bon à faire enfermer, par exemple !

Rendre Wagner responsable de pareilles extravagances serait une injustice ; il faut cependant constater que c'est un point de sa doctrine qui donne le premier prétexte à ces divagations et qu'on trouve, en maint endroit de ses

poèmes, des logogriphes de la même force. Lorsque Gurnemanz entraîne Parsifal vers le temple, en gravissant la colline sacrée, il lui dit en propres termes. „*Zum Raum wird hier die Zeit*; ici le temps devient de l'espace.“ Vous entendez bien?... Moi non plus. La conclusion du poème n'est pas plus claire: „*Erlösung dem Erlöser!* s'écrie le chœur: Rédemption au rédempteur!“ Vous y êtes?... Eh bien, pour vous éclairer, un commentateur vous apprendra que ce n'est pas le Christ qui est le rédempteur puisque la faute d'Amfortas a fait réparaître le péché (à moins que ce ne soit Kundry, je ne garantis rien) et qu'alors c'est Parsifal qui devient rédempteur, donc il est le rédempteur du rédempteur. Donc, je n'y comprends plus rien du tout, maintenant! — Voulez-vous encore prendre le duo de Tristan et d'Yseult et m'expliquer le sens des trois dissertations: 1° sur la lumière et la nuit; 2° sur la conjonction *et*; 3° sur l'argumentation suivante: „Comment l'amour pourrait-il mourir avec moi? Comment pourrait finir avec la mienne son éternelle vie? Et si l'amour de Tristan ne peut mourir, comment Tristan lui-même mourrait-il pour son amour?“

De telles niaiseries, disons-le bien vite, sont l'exception, l'infime tache qui disparaît dans la majesté superbe de l'ensemble. Le propre de la musique est de les effacer entièrement, et non de les accentuer. Ce n'est pas pour suivre Wagner jusqu'où prétendent l'entraîner ses fanatiques que j'ai voulu analyser jusqu'au bout son système. Ces particularités doivent être signalées: pour nous, nous pouvons n'y prêter aucune attention. Ce que nous nous sommes proposé, c'est de comprendre Wagner et non de le rendre compréhensible là où il ne l'est pour personne, et pas davantage pour lui-même. Il y avait une étude nécessaire à entreprendre pour se rendre compte du

caractère de l'expression dramatique telle qu'il l'a conçue et réalisée. N'allons pas au delà. Il a élevé le drame musical à une assez belle hauteur pour que, ayant réussi à nous assimiler sa pensée, nous soyons pleinement satisfaits du résultat de nos efforts : pousser plus loin l'analyse serait détruire toute jouissance artistique.



VII

Conclusion. — Le drame lyrique français

Je me suis borné à analyser le procédé de composition de Wagner, de manière à donner au lecteur l'idée de ce qu'est non seulement le drame lyrique de *Parsifal*, mais l'opéra wagnérien en général. Je crois bon de répéter que je ne suis nullement un fanatique de l'œuvre du maître allemand ; je ne partage nullement l'opinion de certains exaltés, qui croient absolument indispensable de jeter à terre tout ce qu'il existe de chefs-d'œuvre dans le théâtre contemporain pour laisser la place libre à un art tout nouveau, conçu d'après les théories et exécuté conformément au procédé mis en honneur par Richard Wagner. Je pense avant tout qu'il y a dans cette œuvre et dans cet artiste une force individuelle qui commande l'attention, qu'il y a lieu de ne point se laisser rebuter par les difficultés d'une telle étude et que, la question de la réforme du drame lyrique pouvant être engagée dans ce débat, il ne faut pas plus opposer à Wagner une négation absolue que s'aventurer aveuglément à sa suite vers l'inconnu.

C'est pour cette raison que j'ai cherché à entrer le plus avant dans sa pensée, à la traduire avec une fidélité immuable ; je n'ai voulu m'attarder à aucune discussion de doctrine, entraver cette exposition par aucune réserve. Sans doute il y aurait beaucoup à dire si l'on voulait aborder toutes les questions d'art et de critique qui se posent à propos du drame lyrique de Wagner ; mais je

puis affirmer que, quelque opinion qu'on se fasse des œuvres et du caractère de l'auteur, il est indéniable que l'effet produit dépasse toute imagination. Je n'ai même pas essayé de décrire mes impressions personnelles. Le secret de cette puissance inouïe de la musique de Wagner est dans la variété infinie des moyens qu'il emploie pour tenir incessamment l'auditeur en haleine, le surprendre par l'imprévu tout en se servant, par le procédé que j'ai étudié, d'un nombre très restreint de motifs mélodiques : enfin dans une science symphonique qui n'avait jamais été connue après Beethoven.

Je reconnais bien volontiers que cet art n'est pas à la portée de tous et que le spectateur non préparé par une patiente étude, très ardue et qui peut rebuter même les plus déterminés, peut trouver cette œuvre confuse, inintelligible, ennuyeuse. J'avoue de même qu'il y a bien souvent dans tel ou tel ouvrage des longueurs, des développements excessifs, des redondances, des puérilités parfois. Mais je défie bien qu'on trouve un opéra quelconque où le beau et le fastidieux ne se balancent pas par moitiés presque égales.

En outre — c'est là ce qui me paraît le plus sûr argument pour convaincre ceux qui refuseraient encore de s'approcher de cette musique regardée comme inaccessible — il s'en faut qu'on doive considérer comme la négation de l'art cette entreprise de régénération du drame lyrique moderne, dont la vieille coupe usée craque de toutes parts depuis longtemps. Quand un artiste cherche à ouvrir à son art de nouvelles voies et à découvrir des moyens d'expression qui n'ont pas encore été employés, il n'y a pas d'autre objection à lui opposer que le résultat obtenu.

Or, ici, l'effet est immense, et c'est en cela qu'il faut se soumettre. De plus, et ceux qui connaissent l'œuvre de

Wagner sont de mon avis, il n'y a pas de jouissance artistique qui vaille celle qu'on éprouve à l'audition de ces grandioses compositions qui ne sont écrites qu'en vue de la réalisation d'une conception supérieure, d'un idéal esthétique qui exige une culture sévère, une imagination vive et un profond sentiment du beau. Eh bien ! quelque travail que doive coûter cette initiation laborieuse, il me semble que la joie qu'elle rapporte, et qui est le but final de ces rudes efforts, est une trop belle et trop complète compensation pour qu'on se prive de gaieté de cœur de cette satisfaction de l'esprit, qui ne laisse après elle ni regrets ni amertumes, et dont le souvenir ne s'efface jamais.

Je suis bien éloigné de chercher à faire du prosélytisme, mais j'estime qu'il n'est ni sensé ni convenable de condamner Wagner sans l'entendre, de lui opposer d'agréables plaisanteries sur la *musique de l'avenir*. Je pense aussi qu'il est peut-être dangereux, en raison de l'influence qu'il pourrait exercer au delà des frontières, de n'accorder aucune attention à ses entreprises de rénovation dramatique, et de ne pas essayer de comprendre son œuvre, sous prétexte qu'elle n'est pas d'une compréhension facile. Les compositeurs français, qui voient en ce moment, à défaut de nos théâtres lyriques, de nombreuses scènes étrangères leur ouvrir toutes grandes leurs portes, se trouveraient peut-être un jour en présence d'une invasion nouvelle du germanisme, d'une sorte d'exportation en grand du théâtre de Wagner, qui leur ferait sur ces scènes une concurrence acharnée. Cela s'est passé ainsi en Italie, en Belgique, en Angleterre ; il est donc utile à tous égards de bien savoir en quoi consiste l'œuvre wagnérienne et à quoi prétendent les apôtres de ce système.

Tel est, suivant moi, tout l'intérêt du débat, et je me

dispense de creuser davantage la question Wagner, ne voulant rien savoir de plus. A présent je concède bien volontiers que cela ne détruit rien et que chacun a le droit, comme on dit communément, de prendre son plaisir où il le trouve. J'estime même qu'en dehors de la route ouverte par le génie de Wagner à l'art musical, il y a encore de belles places à prendre dans le drame lyrique. Les idées qu'il a répandues ont fait leur chemin, et la manière élevée d'après laquelle nos compositeurs traitent l'opéra aujourd'hui nous permet de compter, lorsque des scènes plus accessibles que notre Académie nationale de musique s'ouvriront pour eux, sur de vigoureuses et brillantes compositions, qui prouveront qu'on peut être musicien — et grand musicien — sans se courber sous la baguette d'un maître étranger.

Je concède encore et je suis heureux de proclamer que notre école française compte aujourd'hui tout un bataillon de maîtres qui n'ont rien à envier à la jeune Allemagne, et je ne suis pas de ceux qui leur jettent Wagner à la tête, en rêvant de les voir s'astreindre à rester des écoliers et des imitateurs, lorsqu'ils ne manquent ni de science, ni de hardiesse, ni d'originalité, et que ce sont seuls les moyens de se faire connaître qui leur font défaut.

Je demande en retour qu'on laisse aux critiques la liberté d'exprimer très sincèrement leur admiration pour l'œuvre de Wagner. En déclarant sans réticences mon sentiment, je n'ai voulu que résumer les impressions de ceux qui ont accompli des promenades un peu rudes jusqu'à Bayreuth pour entendre à la scène les partitions de Wagner. Il faut avouer que, sans une exécution irréprochable, sans une mise en scène hors ligne, en dehors des conditions toutes spéciales de ces représentations, l'orchestre invisible qui donne à la sonorité le caractère d'une sorte de résonance

éthérée, immatérielle, si j'ose dire, la salle dans l'obscurité et le théâtre en pleine lumière faisant naître l'idée de quelque apparition magique, d'une sorte de fantasmagorie grandiose, de tels spectacles produiraient la plus médiocre impression.

Mais remarquez bien que tout s'enchaîne dans la conception spéciale du théâtre idéal proposée et réalisée par Wagner. C'est pour réunir tous ces éléments décoratifs, pour mettre en pratique ces innovations de détail, pour soustraire enfin son entreprise à tous les risques d'opposition, de critique, et à la satire, qui a ses dangers aussi, que Wagner a choisi cette petite ville du fond de la Bavière. Il a voulu qu'un exode de tous les points du continent réunît sur cette espèce de terre promise tous les initiés, pour leur y donner enfin la récompense de tant d'efforts.

Mais, a-t-on dit, si l'on reconnaît à cette œuvre une si haute valeur, si l'effet obtenu est bien tel que se l'est proposé Wagner, il faudrait donc admettre ses théories, constater la supériorité de son système dramatique? Oh! il est très vrai que Wagner a voulu donner l'exemple du nouveau style qui doit remplacer définitivement, suivant lui, les formes conventionnelles; c'est une langue toute nouvelle qu'il prétend créer. On l'a dit et écrit; l'application obstinée et poussée jusqu'à l'excès du système des motifs dirigeants, c'est-à-dire de la répétition variée à l'infini des divers thèmes mélodiques purs, caractérisant des faits et des personnages déterminés, la forme symphonique telle qu'il l'a créée après Beethoven, c'est en cela que consiste le drame lyrique nouveau qui doit définitivement remplacer l'opéra traditionnel. Or c'est là, suivant moi, une prétention excessive et, sans entrer dans aucun débat théorique, je déclare, pour ma part, que je n'envisage nullement la

question au même point de vue ; je ne suis pas allé à Bayreuth pour faire de ces polémiques et savoir s'il y a une révolution à accomplir en musique. Après Beethoven, Berlioz et Meyerbeer, il me semble que dans toutes les branches de l'art musical les dernières barrières de la vieille tradition scolastique ont été aussi bien brisées que le joug du dilettantisme italien. Je suis allé chercher une œuvre d'art et je l'ai trouvée ; je l'ai applaudie, comme tout le monde, sans aucune arrière-pensée.

Voilà tout ce qui s'est passé à Bayreuth et je n'ai pas cherché midi à quatorze heures ni entrevu un monde nouveau. Mais il paraît que les prophètes de la réforme du drame musical ont néanmoins chanté victoire, comme si l'univers entier eût attendu la sentence du public de Bayreuth pour savoir quelle devait être la destinée de la musique. Eh bien, c'est là un débat qui n'a réellement pas été plaidé, qui ne pouvait l'être et qui ne le sera jamais.

La seule question à examiner, suivant moi, est celle-ci. Sur la forme idéale du drame lyrique moderne, quelque opinion qu'on ait sur la réforme tentée par Wagner, il est impossible à quiconque n'a pas consciencieusement étudié ses dernières partitions, la *Tétralogie*, *Tristan et Parsifal*, les *Meistersinger* aussi, dans un autre genre, et encore plus impossible à ceux qui n'ont pas entendu quelque'une de ces œuvres à la scène, de prononcer un jugement sérieux. Il y a eu beaucoup trop de confusion dans le débat, jusqu'ici. Les uns condamnent Wagner au nom de ses écrits théoriques, les autres au nom de sa poétique et de son système dramatique, d'autres, plus nombreux, au nom de son style musical, dont il n'ont, pour la plupart, aucune idée. Ce n'est pas une querelle de race, c'est une querelle artistique, mais toujours pleine d'équivoque et d'obscurité. En réalité, il s'agit de la formule moderne

du drame musical. C'est dans *Opéra et drame* qu'ont été nettement posées les bases du litige : l'opéra est-il un concert ou un drame ? Quelles sont les conditions de la fusion de la poésie et de la musique dans le drame lyrique moderne ?

Voilà tout ce qu'il y a au fond du débat soulevé par les compositions et les écrits de Wagner depuis trente ans, et qui remontait beaucoup plus loin, à près d'un siècle en arrière, car il date de l'Avant-Propos de l'*Alceste* de Gluck. C'est encore cette considération qui contredit l'allégation de Wagner, déclarant que son œuvre est essentiellement allemande. Le style à part, elle est dans la vérité de la tradition française, cela est facile à établir. Mais vous pouvez juger par là si nous sommes près de nous entendre, même lorsque nous évitons de mêler les questions de personnes et les questions artistiques.

Ce que je veux prouver, c'est que la forme même du drame lyrique n'est pas encore définitive et qu'elle est à créer aujourd'hui. Ce sera l'œuvre d'un maître de renier courageusement les formes conventionnelles et d'arriver d'un coup de génie à la coupe idéale du drame lyrique. Je crois que les théories wagnériennes sont, comme toute théorie, irréprochables en doctrine : mais qu'elles aient ou non une valeur pratique, cela inquiète peu les docteurs. Wagner a inventé — il ne l'a pas inventée tant que cela, mais peu importe : — il a exposé une formule nouvelle du drame lyrique. La légende, le mythe doivent fournir la matière : le merveilleux, le fantastique doivent exciter le génie descriptif du compositeur : le drame humain, dépouillé de l'intrigue artificielle, doit lui offrir des thèmes puissants pour la traduction des sentiments et des passions : c'est là l'explication, le commentaire de *Tannhœuser*, de *Lohengrin*, de *Tristan* et de la Tétralogie. Mais cela peut

s'appliquer tout aussi exactement à la *Flûte enchantée*, à *Don Juan* même, à *Faust*, à *Obéron*, à *Freyschütz*, à *Robert le Diable*, au *Roi de Lahore*, enfin à toute composition qui contient le mélange du fantastique et du réel. Ce qui est tout différent, c'est de savoir quelle doit être la forme même du drame lyrique. Wagner en propose une : elle est d'une puissance admirable, d'un éclat superbe, d'une force d'expression inouïe : elle n'a qu'un défaut, c'est qu'elle lui appartient en propre, et, sous peine de nous mettre à la remorque du maître allemand, nous ne concevons guère qu'en dehors de lui cette expérience puisse avoir d'autre autorité que celle d'une tentative de génie, qui peut rencontrer des admirateurs, non des imitateurs.

C'est ici que je me sépare complètement des théoriciens. On a beaucoup loué chez Wagner l'énergie avec laquelle il a détruit les règles et combattu la convention, la routine et le préjugé. C'est lui qui, avec Berlioz, a tué les vieilles formes musicales. Mais l'approbation que nous leur donnons ne saurait nous faire concevoir d'autre conclusion que celle-ci : les règles n'existent pas en matière d'œuvre d'art. La théorie ne vaut rien que démontrée par l'effet. Les règles wagnériennes peuvent, en dehors de lui, et peut-être appliquées par lui même, s'il faut en croire ses adversaires, produire des résultats contraires. La vérité absolue, en d'autres termes, est une chimère : c'est l'œuvre seule qu'il faut juger, et, surtout en matière de drame lyrique, il ne faut admettre d'autre critérium du beau et d'autre moyen de contrôle pour le jugement que l'effet produit, que la puissance de l'émotion obtenue, en vue de laquelle tous les moyens sont également bons. Nous sommes ainsi dans la pensée même des grands réformateurs, y compris Wagner : il n'y a pas de règles en matière d'art — je ne dis pas de composition,

ce qui est autre chose : — mais à part la grammaire du métier, la connaissance technique élémentaire, qui est absolument indispensable, les théories n'existent pas plus en musique qu'en littérature. Le drame wagnérien appartient à Wagner seul; ce n'est pas plus le type idéal du drame lyrique que *Ruy-Blas* n'a été le modèle définitif du drame moderne. Le romantisme a fait son œuvre en démolissant les formes classiques : s'il avait prétendu remplacer une règle par une autre et libérer en assujettissant, sa théorie eût été condamnée d'avance, car il eût été fondé sur une contradiction. Donc, c'est par là que je conclus, la forme est libre en matière d'art : rien ne doit entraver dans la production le génie, le talent, pas plus les anciennes règles que les nouvelles. Pour produire un chef-d'œuvre, il suffit de donner à l'expression toute son intensité, par quelque moyen que ce soit, et, dans le drame lyrique, d'atteindre de la manière la plus saisissante la vérité dramatique.

Mais on dit — il y a des écrivains français pour dire ces choses — que nos compositeurs n'ont aucune idée du drame lyrique moderne. Il ne s'agit pas de ceux qui veulent nous ramener à l'opéra italien ; c'est de la jeune école qu'on veut parler, de ceux dont les uns ont déjà fait pourtant leurs preuves, tandis que les autres se débattent contre une situation lamentable, faute d'avoir les moyens de se faire connaître, de s'étudier eux-mêmes, de se perfectionner, de s'élever et de grandir sans cesse par l'élan de la concurrence et le zèle de la plus noble émulation. Et c'est ceux-là qu'on accuse de rester étrangers au mouvement musical ? Laissez-moi vous dire tout de suite que, fût-il fondé, le reproche ne saurait me toucher. Je déclare que, tant qu'il n'y aura pas un Théâtre Lyrique national, le drame lyrique français res-

tera longtemps dans l'enfance. On oscillera sans cesse entre la coupe traditionnelle, avec les tempéraments et les modifications introduites par les innovations heureuses de Rossini, de Meyerbeer et de Verdi, et en laissant seulement les formes décidément usées : d'autres iront jusqu'aux hardiesses de l'opéra wagnérien ; quelques-uns oseront retourner à la déclamation pure de Gluck ou de Spontini : quant à l'italiomanie, elle est absolument éteinte désormais, et je crois que nous n'entendrons plus parler de longtemps de l'opéra-concert, du vieux moule à cavatines, à roulades et à duos à la tierce. C'est déjà un progrès si nous remontons à vingt ans en arrière. Mais jusqu'à ce que nous ayons une véritable école de drame lyrique français, qui ne peut être qu'un second Théâtre-Lyrique national, fortement et sagement organisé, nous resterons longtemps encore à la période de tâtonnements et d'essais qui caractérise, sans aucune exception, toutes les partitions des compositeurs vivants.

La raison en est simple : vous l'avez vu, le public de l'Opéra ne veut pas. Et le public des Concerts, qui sera celui du Théâtre-Lyrique, lorsqu'il sera rétabli, voudrait bien : aujourd'hui, que peut-il ? Observez cependant la transformation radicale qui s'est faite dans les esprits, grâce à une éducation, à une initiation particulière à ce temps-ci, à la génération actuelle. Le mouvement eût été certainement bien plus irrésistible sans les événements de 1870, qui ont élevé une barrière presque infranchissable entre les deux grandes nations musicales : ce sont les concerts de musique instrumentale qui ont provoqué cet immense élan du monde artistique, devant lequel s'est ouvert tout d'un coup l'éblouissant horizon de la symphonie classique. Jusque-là de rares privilégiés avaient pu entrevoir cette terre promise : le

public, la foule, si l'on aime mieux, l'ignorait; du moins, elle n'avait jamais été admise à en contempler les splendeurs à ciel ouvert. Ce n'est pas le petit cercle mondain des dilettantes des concerts du Conservatoire qui constitue cette grande masse d'amateurs et d'artistes qui fait la vraie France musicale; et c'est, je le répète, l'introduction en France des concerts populaires de musique instrumentale, il y a vingt ou vingt-cinq ans, qui a provoqué une complète transformation dans le goût public, et a fait l'éducation d'une génération nouvelle, nourrie de cette forte et austère étude des chefs-d'œuvre classiques et bien différente de celles qui l'avaient précédée.

On comprend que je ne développe pas abondamment ici cette thèse, qui me semble cependant à peu près irréfutable. Je pourrais faire une comparaison entre cette époque et les époques antérieures; montrer la direction musicale de la vaillante génération de 1830 disputée entre trois écoles rivales: celles de Rossini, de Meyerbeer, de Berlioz; entrer dans le vif de la question et exposer les raisons de l'insuccès primitif du romantisme, de son triomphe final. Ce n'est pas ce qui mérite examen; c'est surtout ce fait considérable que le Théâtre Italien de Paris est mort le jour où se sont fondés les Concerts populaires, qui ont en même temps rendu bien difficile l'existence d'un Théâtre-Lyrique. L'opéra-comique a dû, de son côté, par suite de la transformation profonde du goût public, abandonner une coupe vieillie, qui a été ramassée par les adeptes d'un genre nouveau, l'opérette, pour devenir ce qu'il est aujourd'hui: la comédie lyrique. Il en est de même de l'opéra traditionnel, qui, subitement, s'est mis à craquer de toutes parts, sous le souffle puissant de la grande symphonie classique, qui dévoilait à la foule comme un monde nouveau. Ainsi s'est faite la transformation dans l'art en même temps que dans

le goût et dans les habitudes musicales; et les essais infructueux de restauration du Théâtre-Lyrique et du Théâtre Italien depuis dix ans démontrent ce que j'avance. Le public, qui vient d'applaudir le *Désert*, la *Damnation de Faust*, *Egmont*, *Manfred*, les fragments de *Sigurd*, des *Erimnyes*, de *Samson et Dalila*, ne témoigne pas l'enthousiasme que d'autres professaient pour les *Puritains*, la *Cenerenola*, la *Fanchonnette* et *Giralda*. Il y a donc aujourd'hui des conditions d'existence et de succès toutes différentes si l'on veut reconstruire et rendre viable le Théâtre-Lyrique; il ne doit être et il ne peut être que l'école dramatique des jeunes compositeurs. C'est là, et non à Bayreuth, que renâtra le drame lyrique moderne, et ce sera le drame lyrique français. Nous avons renversé l'opéra italien, mais non pour édifier sur cette ruine l'opéra wagnérien. Ce ne sont pas les maîtres qui nous manquent: ce ne sont même pas les œuvres; elles sont là toutes prêtes. C'est le théâtre; mais il n'y a que les Allemands, paraît-il, qui dépensent des millions pour créer un opéra national.

J'ai dit pour quelles raisons je regardais l'opéra wagnérien non comme une école de drame lyrique, mais comme une tentative isolée, qui, la chose fût-elle possible, ne rencontrerait pas d'imitateurs. En dehors de Wagner, qui est dès lors écarté, il n'y a donc pas de chef d'école pour les compositeurs français: je veux dire qu'il n'y en a pas encore à cette heure. On pourrait chercher s'il y a un art véritable pour des générations comme la nôtre, intermédiaire entre celles qui goûtaient encore le rajeunissement de l'opéra avec Meyerbeer, et celles qui, dans peu de temps, rejeteront *Faust*, *l'Africaine* et *Guillaume Tell*, de même que nous rejetons aujourd'hui la *Muette*, la *Juive* et la *Favorite*, comme entachées de contradiction dramatique et

de concession à la coupe de l'opéra italien. C'est, en effet, la critique et la logique qui sont le caractère essentiel de ce temps-ci, et ces facultés, trop précieuses pour que nous n'ayons pas le droit d'en tirer vanité, sont malheureusement contraires aux grandes rénovations artistiques, qui exigent avant tout l'enthousiasme et la foi. En tout cas, quelles que soient nos préférences ou nos répulsions, nous n'avons aucune qualité pour imposer une théorie à l'artiste. Nous ne pouvons ni lui demander compte des moyens qu'il emploie, si l'effet obtenu est conforme à l'objet qu'il s'est proposé, ni combattre la pleine liberté de ses tendances en lui opposant des doctrines arbitraires, surtout lorsqu'elles ne sont pas appuyées par l'opinion générale, unanime, du public.

En résumé, l'heure n'est pas encore venue de formuler des règles, car nous en sommes toujours à la période d'éclectisme qui succède aux luttes entre des théories adverses pour permettre, grâce aux efforts patients des chercheurs et à l'audace du génie, de poser des principes positifs, clairs, puissants, autorisés par l'expérience et démontrés par l'effet. Avant comme après *Parsifal*, la question du drame lyrique reste la même, car je répète que, pour moi, Wagner ne l'a pas résolue souverainement et n'a créé qu'une chose, fort belle sans doute, l'opéra wagnérien. Lorsqu'on voulut, à l'époque de la Renaissance, ressusciter la tragédie grecque, on n'aboutit qu'à une chose à laquelle on ne songeait nullement : à la création de l'opéra. De nos jours, c'est en étudiant les rapports du théâtre avec la vie publique dans le monde antique que Wagner fut amené à proposer comme l'œuvre d'art idéale celle qui ferait concourir tous les arts et plus spécialement la musique et la poésie, appelées à s'associer plus intimement l'une à l'autre, à la plus grande somme de puissance expres-

sive possible. Cette conception supérieure du drame lyrique serait-elle réalisée par l'opéra wagnérien, nous n'aurions pas encore le dernier mot du problème. Ce qui reste toujours à trouver, c'est la proportion de la musique pure dans le drame, c'est-à-dire la vérité de l'expression dans la musique dramatique. Nous nous détournons des Allemands aussi bien que des Italiens: ni Symphonie, ni Cantate, disons-nous. C'est donc qu'il y a une inconnue à dégager. Quel musicien ne faudrait-il pas pour résoudre ce problème aujourd'hui!

Mais qui donc a jamais désespéré de l'avenir, surtout dans un pays qui compte à cette heure parmi ses grands maîtres la plus éminente et la plus nombreuse armée de compositeurs de talent qu'aucune nation, pas même l'Allemagne ou l'Italie, ait été à aucun moment capable de mettre en ligne à la fois? Moins que jamais la musique française n'a rien à envier aux écoles étrangères et, lors même que la musique allemande s'appelle *Wagner*, elle n'a besoin de personne pour la défendre, car elle s'appelle *légion*.

TABLE.¹

	Pages
Introduction	5
Objet de ce travail.	
I. Wagnérisme et Germanisme	7
Wagner et les Français. — La musique allemande. — Les nationalités et les écoles musicales. — Rôle de la critique.	
II. Théorie du drame musical	16
Notes biographiques sur Wagner. — Les origines de ses doctrines. — <i>L'œuvre d'art de l'avenir</i> . — <i>Opéra et Drame</i> . — Les sujets légendaires. — Union de la musique et de la poésie dans le drame lyrique.	
III. Parsifal	27
Le sujet. — Analyse du poème. — Caractère général de l'œuvre.	
IV. Le style musical de Wagner	33
Le symphoniste. — Les mélodies caractéristiques. — Exemples des principaux thèmes. — Analyse de la partition. — L'effet obtenu.	
V. Les Nibelungen	48
Le sujet. — <i>Rheingold</i> . — La <i>Walküre</i> . — <i>Siegfried</i> . — <i>Götterdämmerung</i> . — Les motifs mélodiques. — Les scènes principales des quatre partitions. — L'expression musicale.	
VI. Critique du système de Wagner	64
La symphonie et le dialogue chanté. — Les préjugés du public des théâtres. — Le système et ses exagérations. — Les fragments symphoniques. — Préludes de <i>Lohengrin</i> et de <i>Tristan</i> ; ouvertures de <i>Rienzi</i> , du <i>Vaisseau-Fantôme</i> , de <i>Tannhäuser</i> , des <i>Maîtres chanteurs</i> . — Entr'actes et intermèdes. — Les commentateurs. — La métaphysique.	
VII. Conclusion. — Le drame lyrique français	79
Légitimité des tentatives accomplies par Wagner. — Son système lui demeure personnel. — Les compositeurs français et le public des Concerts. — Nécessité d'un Théâtre-Lyrique. — L'œuvre d'art attendue.	

¹ Voir pages 36, 38 et 55, les choix des motifs principaux des ouvrages de Richard Wagner.



EXTRAIT DU CATALOGUE GÉNÉRAL

Ouvrages sur la Musique et les Musiciens.

- AUBER.** — Sa vie et ses œuvres, par B. JOUVIN. — 1 volume grand in-8°, avec portrait et autographes. 1864 3 fr. —
- BEETHOVEN.** — Sa vie et ses œuvres, par H. BARBEDETTE. — 2^e édition revue et considérablement augmentée. 1 volume grand in-8°, avec portrait et autographe. 1870 3 fr. —
- A. BOIELDIEU.** — Sa vie et ses œuvres, par G. HÉQUET. — 1 volume grand in-8°, avec portrait et autographes. 1864. 3 fr. —
- F. CHOPIN.** — Essai de critique musicale, par H. BARBEDETTE. — 2^e édition. 1 volume grand in-8°, avec portrait et autographes. 1869 2 fr. —
- Félicien DAVID.** — Sa vie et ses œuvres, par Alexis AZEVEDO. — 1 volume grand in-8°, avec portrait et autographes. 1863 3 fr. —
- Michel-Ivanovitch GLINKA,** d'après ses mémoires et sa correspondance, par Octave FOUQUE. — 1 volume grand in-8°, avec portrait et autographe. 1880. 3 fr. —
- F. HALÉVY.** — Sa vie et ses œuvres. Récits et impressions personnelles. Simples souvenirs, par Léon HALÉVY. — 1 volume grand in-8°, avec portrait et autographes. 1863 3 fr. —
- J. HAYDN.** — Sa vie et ses œuvres, par H. BARBEDETTE. — 1 volume grand in-8°, avec portrait et autographes. 1874. 3 fr. —
- HÉROLD.** — Sa vie et ses œuvres, par B. JOUVIN. — 1 volume grand in-8°, avec 2 portraits et des autographes. 1868. 5 fr. —
- Félix MENDELSSOHN-BARTHOLDY.** — Sa vie et ses œuvres, par H. BARBEDETTE. — 1 volume grand in-8°, avec portrait et autographes. 1869. 3 fr. —
- MEYERBEER.** — Sa vie, ses œuvres et son temps, par Henri BLAZE DE BURY. — 1 volume grand in-8°, avec portrait et autographes. 1865. 3 fr. —
- MOZART.** — L'homme et l'artiste. Histoire de sa vie d'après les documents authentiques et les travaux les plus récents, par Victor WILDER. — 1 volume grand in-8°, avec 2 portraits et autographe. 1880 6 fr. —
- G. ROSSINI.** — Sa vie et ses œuvres, par A. AZEVEDO. — 1 volume grand in-8°, avec 2 portraits et autographes. 1865 5 fr. —
- F. SCHUBERT.** — Sa vie, ses œuvres et son temps, par H. BARBEDETTE. 1 volume grand in-8°, avec portrait et autographes. 1866. 3 fr. —
- Richard WAGNER.** — La nouvelle Allemagne musicale, par A. de GASPERINI. — 1 volume grand in-8°, avec portrait et autographes. 1866. 3 fr. —
- Histoire de la musique moderne et des musiciens célèbres en Italie, en Allemagne et en France, depuis l'ère chrétienne jusqu'à nos jours,** par F. MARCILAC. — 3^e édition. 1 volume in-12. 3 fr. 50
- Le Drame musical,** par Édouard SCHURÉ. Tome I: La musique et la poésie dans leur développement historique. Tome II: Richard Wagner, son œuvre et son idée. — 2 volumes in-8°. — *Cet ouvrage est épuisé.* 20 fr. —
- Histoire du Lied ou la Chanson populaire en Allemagne,** avec une centaine de traductions en vers et 7 mélodies, par Édouard SCHURÉ. — 2^e édition. 1 volume in-12. 3 fr. 50
- La Musique et le Drame.** Étude d'esthétique, par Charles BEAUQUIER. — 1 vol. in-12. 3 fr. 50
- Du Beau dans la musique,** par HANSLICK. — 1 volume in-8°. 5 fr. —
- Eustorg de BEAULIEU, poète et musicien (xvi^e siècle).** Notice biographique et bibliographique, publiée avec la musique de deux chansons, par G. BECKER. — In-18, tiré à 100 exemplaires 4 fr. —

- Clément MAROT et le Psautier huguenot.** Étude historique, littéraire, musicale et bibliographique, contenant les mélodies primitives des psaumes et des spécimens d'harmonie de Clément Jumequin, Bourgeois, G. Louis, Jambé-de-Fer, Goudinell, Crassot, Sureau, Servin, Rolland de Lattre, Claudin, le-Jenne, Mareschall, Sweelinck, Stobée, etc., par O. DOUEN. — 2 volumes grand in-8° 60 fr. —
- Guillaume GUÉROULT et ses chansons spirituelles (xvi^e siècle).** Notice biographique et bibliographique, publiée avec la musique de deux chansons par G. BECKER. — In-18, tiré à 100 exemplaires. 4 fr. —
- Jean CAULERY et ses chansons spirituelles (xvi^e siècle).** Notice bibliographique, publiée avec la musique d'une chanson, par G. BECKER. — In-18, tiré à 100 exemplaires. 4 fr. —
- Hubert WAELRANT et ses psaumes (xvi^e siècle).** Notice biographique et bibliographique, publiée avec la musique d'un psaume, par G. BECKER. — In-18, tiré à 100 exemplaires 4 fr. —
- Annales de Jehan et Estienne Ferrier, menestriers en la cité de Genève** escriptes en icelle (xv^e siècle), publiées par G. BECKER. — In-18, tiré à 100 exemplaires 3 fr. —
- Histoire de la Notation musicale depuis ses origines,** par Ernest DAVIN et Mathis Lussy. — Ouvrage couronné par l'Institut. 1 volume in-4^o, imprimé par l'Imprimerie Nationale. 20 fr. —
- Traité de l'expression musicale.** Accents, nuances et mouvements dans la musique vocale et instrumentale, par Mathis Lussy. 3^e édition revue et augmentée. 1 volume grand in-8° 6 fr. —
- Les Concerts classiques en France,** par Eusèbe LUCAS. — 1 volume in-12, avec un frontispice à l'eau-forte 4 fr. —
- L'Art en province. La Musique à Marseille.** Études de littérature et de critique musicales, par Alexis ROSTAND. — 1 volume in-12. 2 fr. 50
- GËTHE et la musique.** Ses jugements, son influence, les œuvres qu'il a inspirées, par Adolphe JULIEN. — 1 volume in-12. 5 fr. —
- Un successeur de Beethoven.** Étude sur Robert Schumann, par Léonce MESNAED. — In-8° 2 fr. —
- Esquisse sur Richard Wagner,** par Charles GRANDMOUGIN. — In-8° 2 fr. —
- De Strasbourg à Bayreuth.** — Notes de voyage et Notes de musique, par Gustave FISCHBACH. — 1 volume in-8°. Prix: 3 francs; sur papier de Hollande 4 fr. —
- Frédéric CHOPIN.** — De l'interprétation de ses œuvres. Trois conférences faites à Varsovie, par Jean KLECZYNSKI. — 1 volume in-12. 2 fr. —
- Histoire du Théâtre-Ventadour (1829-1879),** — Opéra Comique, — Théâtre de la Renaissance, — Théâtre Italien, par Octave FOUQUE. — 1 volume grand in-8° 5 fr. —
- La Musique en Russie,** par César CUI. — 1 volume grand in-8°. 5 fr. —
- Des Bohémiens et de leur musique en Hongrie,** par Franz LISZT. — Nouvelle édition. 1 volume grand in-8° 16 fr. —
- F. Chopin,** par Franz LISZT. — 3^e édition. 1 volume grand in-8° 10 fr. —
- Les Pianistes célèbres.** Silhouettes et médaillons par A. MARMONTEL, professeur au Conservatoire de Paris. — 1 volume in-12 5 fr. —
- Symphonistes et Virtuoses.** Silhouettes et médaillons, par A. MARMONTEL, professeur au Conservatoire de Paris. — 1 volume in-12. 5 fr. —
- Conseils d'un professeur sur l'enseignement technique et l'esthétique du piano,** par A. MARMONTEL, professeur au Conservatoire de Paris. — 1 volume in-12 3 fr. —
- Vademecum du professeur de piano.** Catalogue raisonné des meilleures méthodes et œuvres choisies des maîtres anciens et contemporains, par A. MARMONTEL, professeur au Conservatoire de Paris. — 1 volume in-12. 3 fr. —
- Les Conseils d'un professeur et le Vademecum réunis en 1 vol.** in-12. 5 fr. —

PLEASE DO NOT REMOVE
CARDS OR SLIPS FROM THIS POCKET

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY

ML
410
W17H4

Hippeau, Edmond Gabriel
Parsifal et l'opéra
Wagnérien

Music

