

DES MÊMES AUTEURS

DE LOUIS-PILATE DE BRINN'GAUBAST :

- Fils adoptif*, roman *vériste* (Librairie Illustrée; 1888). — *Épuisé*.
Sonnets insolents (Librairie Illustrée; 1888). — *Épuisé*.
La Pléiade (en collaboration : 2^e série, 5 fascicules; 1889). — *Épuisé*.
La Vaccine du génie, par AJAX (Impr. de la Presse; 1892). — *Épuisé*.
Le Secret de l'Infidèle, par AJAX (Concours de l'*Echo de Paris*; 1893).
La Tétralogie de l'Anneau du Nibelung : avant-propos, première traduction littéraire complète, annotation philologique (Dentu : 1894. — In-8° écu de 635 p.; avec une *Etude critique* d'Edmond Barthélemy, et un *Commentaire musicographique* du même).
Arte, revue internationale fondée en collaboration avec Eugenio de Castro et Manoel da Silva-Gayo (Augusto d'Oliveira; Coïmbre, 1893-96).
Viatique pour l'Absence, poème (Edition de l'*Arte*; 1893. — 25 ex. hors commerce).
Études portugaises-brésiliennes; espagnoles et hispano-américaines; italiennes, suédoises, allemandes (*Revue blanche*, *Ermitage*, *Revue Encyclopédique*, *Nouvelle Revue*, *Magazine international*, *la Jeune Belgique*, *Stamboul*, *Arte*, *Instituto*, etc.; 1893-96).
Lilas en Mars, poème (Edition de l'*Arte*; 1896. — 50 ex. hors commerce).

PARAITRONT :

- Poésies complètes*. — *Poèmes dramatiques*. — *Pages de Journal*. — *Œuvres théoriques de Richard Wagner* (trad.). — *Les Eddas*, traduction-édition complète. — *Anthologie portugaise*. — *Eugenio de Castro* (étude et choix de poèmes).
-

DE EDMOND BARTHÉLEMY :

- Imperator*, An de Rome 932 (*La Pléiade*, 2^e série).
La Mort d'Andronic, Bas-Empire, xiv^e siècle (*Mercur de France*, tome VIII).
Études d'Art Religieux: La Tradition du Crucifement en Orient (*Id.*, tome V).
Étude critique et Commentaire musicographique pour La Tétralogie (Dentu).
Sartor Resartus, traduit de Carlyle (*Mercur de France*; 1893-96).

PARAITRONT :

- Héraclitus*. — *Sous la Terreur blanche*. — *La Neuvième Symphonie*. — *Essai sur Carlyle*. — *Étude sur Albert Dürer*. — *Étude sur La Divine Comédie*. — *L'An mil*. — *La Vie et l'Histoire*.
-

RICHARD WAGNER

LES

Maitres-Chanteurs de Nürnberg

PUBLIÉS

avec l'autorisation spéciale de la Maison B. Schott's Söhne, Éditeurs

PAR

LOUIS-PILATE DE BRINN'GAUBAST

ET

EDMOND BARTHÉLEMY

Avant-Propos du Traducteur,
Traduction littéraire complète,
Annotation philologique, } par LOUIS-PILATE DE BRINN'GAUBAST.

Étude critique,
Commentaire musicographique, } par EDMOND BARTHÉLEMY.

Édition enrichie de la Musique des Thèmes

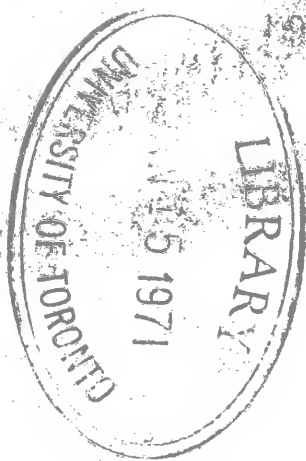
PARIS

E. DENTU, ÉDITEUR

3, Place Valois (Palais-Royal)

1896

Tous droits réservés.



ML
50
W14M33

RECOMMANDATIONS AU LECTEUR

DE LA MÉTHODE A SUIVRE

POUR CONSULTER AVEC FRUIT CETTE TRADUCTION
ET CETTE ÉDITION

Les parties composant la présente Édition, exécutée sur le même plan que celle de *L'Anneau du Nibelung*, sont destinées à être lues, non suivant l'ordre artificiel de leur groupement typographique, mais suivant l'ordre naturel (motivé dans l'*Avant-Propos* que j'ai placé au début du volume de *La Tétralogie*).

Voici cet ordre naturel :

- 1° *Avant-Propos du Traducteur* ;
- 2° *Les Maîtres-Chanteurs* (première lecture — SANS UNE SEULE NOTE) ;
- 3° *Les Maîtres-Chanteurs* (deuxième lecture — avec l'*Annotation philologique* seulement) ;
- 4° *Les Maîtres-Chanteurs* (troisième lecture — avec le *Commentaire musicographique* seulement) ;
- 5° *Étude critique* (de M. Edmond Barthélemy) sur la *Comédie musicale* ;
- 6° *Appendices*.

Tout lecteur qui croira pouvoir se dispenser de se conformer, strictement, à ces indications précises, sera donc responsable seul des obscurités provisoires (et peut-être même des erreurs), fatalement réservées à sa témérité.

LOUIS-PILATE DE BRINN'GAUBAST.

A LA VIVANTE MÉMOIRE
DE MA JEUNE FEMME LOUISE,
MORTE LE 10 SEPTEMBRE 1895,
JE CONSACRE PIEUSEMENT MA PART DE CE TRAVAIL,
EXÉCUTÉE AVEC AMOUR,
COMME LE FUT L'ÉDITION DE L'ANNEAU DU NIBELUNG,
GRÂCE À SON DÉVOUEMENT SUBLIME,
À SON ABNÉGATION CONSTANTE,
ET À SA COLLABORATION CONTINUELLE
DE MUSICIENNE.

L.-P. DE B'. G.

AVANT-PROPOS DU TRADUCTEUR

Si j'avais la chance de monter
Les Maîtres-Chanteurs avec
une troupe intelligente de jeunes
gens, je leur demanderais D'A-
BORD de LIRE et de jouer la
pièce. APRÈS, je leur ferais étu-
dier la musique...

RICHARD WAGNER.

Dans les cent trente-sept pages de mon *Avant-Propos* pour la Traduction-Édition de *La Tétralogie de l'Anneau du Nibelung*, — en raison du caractère même de cette œuvre unique en son genre, cause directe et directe application consciente des principes esthétiques du Maître à leur summum d'intransigeance, — j'ai cru devoir donner comme l'encyclopédie d'à peu près tout ce que l'on sait du développement de Richard Wagner en qualité de musicien, de poète, et de dramaturge. Il n'est point dans mes intentions de refaire pareil historique à l'occasion des *Maîtres-Chanteurs de Nürnberg*, desquels, plus justement encore que de *Tristan*, Richard Wagner aurait pu dire que si l'on doit, sans doute, apprécier cet

ouvrage d'après les lois les plus rigoureuses qui découlent de ses affirmations théoriques, il n'en fut pas moins composé dans l'oubli de toute théorie (1). Je m'abstiendrais donc aujourd'hui de toute allusion, même discrète, aux cent trente-sept pages mentionnées, si d'ailleurs quelques-unes d'entre elles (spécialement les vingt-cinq ou trente qui contiennent la profession de foi du Traducteur) n'étaient indispensables à lire avant cette Édition des *Meistersinger*, aussi bien qu'avant celle de la *Tétralogie*. Il est vrai que le plus grand nombre des personnes, qu'aura séduites le titre du présent travail, appartiennent à ce même public, français et international, qu'avait antérieurement conquis et satisfait mon interprétation de *L'Anneau du Nibelung*; mais cette majorité fidèle, qui déjà connaît mes idées en la matière, ne sera certes pas surprise de m'y voir revenir, ici, pour l'édification de ceux qui n'ont point le même avantage; elle ne se scandalisera point si, pour convaincre ces derniers, je me borne à transcrire, *presque textuellement*, les pages, reconnues efficaces, de ma profession-de-foi passée; elle ira jusqu'à me permettre, je l'espère, de réclamer de sa patience une seconde lecture de ces pages: car, s'il me suffira souvent d'y remplacer le vocable *Tétralogie* par celui de *Maîtres-Chanteurs*, toutefois la forme spécifique, propre au second de ces poèmes, m'imposera, dans la transcription de l'exposé

(1) Richard Wagner, *Lettre sur la Musique*, p. LV (Quatre poèmes d'opéras traduits en prose française et précédés d'une « Lettre sur la Musique »; nouvelle édition, Paris, 1893). — En effet, le poème de *Tristan et Isolde* est de 1857; la partition était achevée dès août 1859. Or, le « livret » des *Maîtres* ne fut commencé qu'en 1861, et la musique, l'année suivante.

de ma méthode, telles suppressions, telles additions, telles modifications partielles ; et ceux de mes anciens lecteurs qui croiraient pouvoir se passer d'en tenir compte, s'exposeraient à commettre les plus graves erreurs dans l'appréciation des *Meistersinger*.

Cet avis dûment signifié, j'emprunterai sans plus de discours ses premières lignes à mon *Avant-Propos de L'Anneau du Nibelung* : la Traduction qu'on offre ici des *Maîtres-Chanteurs de Nürnberg* « se donne, non point comme littérale, encore moins comme définitive, mais comme provisoirement FIDÈLE ; comme la plus fidèle, dirons-nous, qu'il soit possible, à notre avis, de présenter au Public français contemporain. » (1) J'ajoute que des *Maîtres-Chanteurs*, « faite par moi ou faite par tout autre, nécessaire est une Traduction ; et je déclare que cette Traduction, loin d'être contraire aux idées du génial Poète-Musicien, cette Traduction en simple prose inadaptable à la Musique, est la réalisation même de l'un de ses authentiques projets. » (2) A vrai dire, ces dernières paroles, justes pour la *Tétralogie*, ne sont plus strictement exactes pour *Les Maîtres* : il ne semble point que Wagner ait, dans aucun de ses écrits, témoigné jamais le désir de voir sa comédie traduite en prose française ; mais, puisqu'il a fait preuve d'un semblable désir pour huit autres de ses poèmes, dont cinq de sa maturité, on est en droit de présumer qu'il a dû l'éprouver aussi, sans avoir occasion de le manifester, pour celui-là de ses ouvrages qui se rapproche le plus de

(1) Cf. *La Tétralogie de l'Anneau du Nibelung*, — *Avant-Propos du Traducteur*, p. 1.

(2) *Id.*, *ibid.*, p. 1 et 2.

la vie ordinaire (1). Au surplus la nécessité d'une traduction de cette espèce n'est-elle plus niée par personne : « Il y a », disait M. Ernst en une longue étude relative à notre Édition de *L'Anneau*, « il y a deux façons de traduire les œuvres dramatiques de Wagner : l'une consiste à tenir compte de la Musique, à établir par conséquent un texte qui soit en accord avec cette Musique; l'autre, à faire abstraction de la forme musicale, donc à traduire littérairement le Drame en soi, à en donner ce que les Allemands appelleraient « le contenu intellectuel ». Ces deux genres de traduction diffèrent de moyens, de méthodes et de buts; le premier aboutit à la scène, le second au livre. *Mais de quelle utilité indirecte n'est-il pas pour la scène, le livre clair et probant, qui fait la lumière, qui la présente à tous les yeux, qui s'adresse aux intelligences les plus diverses, qui prépare les interprètes comme les auditeurs, et qui permet de comprendre avant de réa-*

(1) Cf. l'*Avant-Propos* de la *Tétralogie* (p. 117) : « Wagner n'était nullement hostile à l'idée que ses poèmes fussent lus, pour être lus, soit en allemand, soit en français. En allemand? il les a publiés quatre fois, les quatre fois sans nulle musique, ajoutant même, pour la lecture, des mots ou des passages exclus des partitions » (le texte des *Maîtres-Chanteurs* contient de semblables passages, par exemple, à l'Acte 1^{er}, les paroles suivantes de Kothner, — édition allemande, p. 35 : *Meint, Junker, ihr in Sang' und Dicht'...*, etc., — paroles que j'ai traduites ainsi : « Du moment que vous vous croyez, mon gentilhomme, assez instruit dans l'art du Chant, et puisque vous voulez que la corporation, se constituant en jury, vous décerne le nom de Maître... »). — En français? que l'on se reporte aux pages 5-7 de l'édition critique de *L'Anneau du Nibelung* : j'ai donné là, j'espère, de surabondantes preuves,

liser!... (1) L'apparition d'une version de ce genre, littéraire et fidèle dans l'ensemble, destinée à la lecture (et propice aux réflexions des lecteurs), c'est la preuve matérielle que le *Drame wagnérien* est admis par tous les intellectuels, qu'il peut être connu, lu, compris, étudié, médité, voire sans la musique et sans la vie scénique. Sans doute, il ne saurait vivre que par cette symphonie, qui en exprime l'essence humaine, par cette eurythmie du décor et de la plastique où tous les moyens de signification se concentrent et s'accordent. Mais si, dépouillés de leur splendeur vivante, réduits à l'état de textes nus, compulsés dans le silence, loin du milieu, de l'époque, de toute l'atmosphère morale et nationale où ils furent réalisés, *Philoctète*, *L'Orestie* ou le *Prométhée enchaîné* nous peuvent émouvoir encore, et nous placer quelques heures dans la fraternité des génies, il faut pareillement que tout écrivain, tout penseur, tout artiste, même s'il ignore l'allemand, même si jamais il ne doit gravir la colline sainte de Bayreuth, puisse lire les *Drames de Wagner*, se hausser jusqu'à eux par l'esprit, par l'imagination et le désir... (2) *Il faut que nos compatriotes lisent les Drames de Wagner*, en attendant que ces chefs-d'œuvre soient dignement représentés sur nos scènes, et non travestis, comme ils sont actuellement! *Et il faut, si ces représentations tant souhaitées, chimériques presque, ont enfin lieu, que l'on continue à LIRE les poèmes*, et qu'ils demeurent aux bibliothèques, à côté de Shakespeare et

(1) Alfred Ernst, *Une traduction de « l'Anneau du Nibelung »* (*Mercure de France*, n° 60 — Décembre 1894 — ; tome XII, p. 347).

(2) *Id.*, *ibid.*, p. 346-347.

d'Eschyle. » (1) Telle est l'opinion du critique le plus autorisé de France en ces questions; wagnériens ou non wagnériens, Français ou non, tous les autres ouvertement l'ont partagée; au point de déclarer « naïve » la précaution que j'avais prise de légitimer mon effort par une phrase de Richard Wagner. Cependant M. Ernst était plus que personne (et c'est pourquoi je l'ai cité) qualifié pour connaître et dire l'insuffisance, à la lecture, des versions destinées au chant : il est inévitable que les plus parfaites offrent des gaucheries qui, sans doute, n'apparaissent nullement à la scène, mais qui pourraient choquer et désillusionner l'écrivain, le penseur ou l'artiste curieux du « contenu intellectuel », l'auditeur ou les interprètes désireux de se pénétrer de ce contenu pour se préparer en conscience à quelque représentation. Or, Wagner estimait lui-même indispensable une préparation de ce genre : « *Si j'avais la chance* », disait-il, « *de monter Les Maîtres-Chanteurs avec une troupe intelligente de jeunes gens, je leur demanderais TOUT D'ABORD de LIRE et de jouer la pièce. ENSUITE, je leur ferais étudier la musique...* » (2)

(1) *Id.*, *ibid.*, p. 352.

(2) Déclaration faite par Wagner, en 1877, à son ami Dannreuther, et citée par M. Jullien (*Richard Wagner, sa vie et ses œuvres*, p. 175, note 1). Elle s'expliquerait, du reste, à un autre point de vue, par cette observation de M. Pierre Bonnier : « Je ferai remarquer », dit-il (*Revue Wagnérienne*, t. I, 315), « le réalisme musical du parlé-chanté wagnérien. Dans les seuls *Maîtres-Chanteurs*, en éliminant les passages où la situation même exige le chant proprement dit, sur 4162 mesures pendant lesquelles on doit parler, la proportion des mesures où le langage est simplement noté selon la musique propre à la langue n'est pas moindre de 96 0/0. » — Et pourtant, qu'on ne s'y

Après avoir prouvé la légitimité, je ne suis nullement, comme on peut le voir, embarrassé pour justifier l'opportunité de cette Traduction. Et je ne le serai pas davantage pour justifier ce que j'ai dit de son caractère intrinsèque : à savoir qu'elle ne se donne point comme littérale, encore moins comme définitive, mais comme provisoirement fidèle; comme la plus fidèle, ajoutais-je, qu'il soit possible, à mon avis, de présenter au Public français contemporain.

Pour initier ce public à l'Œuvre wagnérienne, que les engouements d'aujourd'hui, comme les préventions d'autrefois, le préparent assez mal à comprendre, j'ai cru que je ne pouvais, en conscience, le buter de suite au mot-à-mot. Non que le sens de ce mot-à-mot ne soit admirable! Non, surtout, que j'aie eu la sottise de m'imaginer l'« embellir ». Mais il est d'une beauté spéciale, comme spéciale est aussi la Langue... (1)

trompe pas, *Les Maîtres-Chanteurs* sont peut-être, de tous les Drames de Wagner, celui qui serait le moins intelligible, *au fond*, sans le concours de la Musique : « Si Wagner était mort », dit M. Chamberlain, « en ne nous laissant que le poème seul des *Maîtres-Chanteurs*, nous n'aurions jamais pu soupçonner ce que l'œuvre complète peut seule nous révéler. L'œuvre complète, en effet, peut seule nous montrer que le vrai drame est tout intérieur, qu'il se fond en musique, et que la musique, loin de constituer une difficulté, est au contraire l'atmosphère qui entoure et pénètre l'œuvre entière, et qui en fait l'unité. » (*Le Drame wagnérien*, p. 161.)

(1) Langue et forme doivent découler du sujet même, telle est l'irréfragable loi de toute véritable esthétique, et nul plus que Wagner ne s'y sera soumis : ce qu'il y a de plus splendide, suivant la remarque de Nietzsche (*Richard Wagner in Bayreuth*), dans le cas de l'auteur des *Meistersinger*, c'est cette facilité qu'il avait de créer, pour chacune de ses œuvres, une

Wagner, dans *Opéra et Drame* (1), avait posé, principe qui ne semblera naïf qu'aux ignorants : que le Poète-Dramatique, en somme, doit user d'un style dramatique; fonder ce style, quant au dialogue, sur la simple prose naturelle de la conversation commune; accentuer cette prose et l'enrichir, au besoin, d'ornements comme la Rime ou l'Allitération (2). Déjà dans

langue appropriée. Or la fabulation des *Maîtres* étant liée à l'histoire de la bourgeoisie de Nürenberg au début de la grande Réforme luthérienne, et le principal personnage, Hans Sachs, étant une figure historique, quel idiome, logiquement, s'imposait à Wagner ? Mais, LE VOCABULAIRE DE SACHS, ET CELUI DES BOURGEOIS ALLEMANDS DU XVI^e SIÈCLE !... Aussi n'a-t-il pas hésité à s'en assimiler les formes essentielles, et mon *Annotation philologique* du Drame montrera qu'il a réussi à éviter la servilité du pastiche et la gaucherie de l'archaïsme, double écueil de toute entreprise de cette espèce.

(1) Cf. in « Revue Wagnérienne » (tome I^{er}, p. 62-74), l'excellente analyse des *Œuvres théoriques*, par M. Édouard Dujardin.

(2) « Wagner », dit M. Alfred Ernst, « s'est servi de l'allitération, comme des autres formes de la versification allemande, dans les poèmes de *Tristan* et de *Parsifal*, et systématiquement, à l'exclusion de toute autre forme, dans les quatre drames du *Ring*. Ses premiers poèmes ne contiennent pas d'allitérations régulières, et « *Les Maîtres-Chanteurs* » n'en comptent pas davantage. » (*L'Art de Richard Wagner : l'Œuvre poétique*, p. 77.) — « *La Tétralogie*, en effet », ai-je écrit dans l'*Avant-Propos* de l'édition de ce poème, « est tout entière écrite en vers brefs, non rimés, scandés par les accents de la phrase et par des sons, des syllabes, des voyelles, des mots allitérants. » Dans *Les Maîtres-Chanteurs*, rien de tel, il est vrai; toutefois l'affirmation de M. Alfred Ernst est peut-être trop absolue; il ne serait pas difficile de relever en ce poème bon nombre d'allitérations, plus ou moins spontanées, d'ailleurs, en raison des affinités d'un procédé si populaire avec le génie même des idiomes germaniques. Quelques exemples au hasard :

L'Anneau du Nibelung, à plus forte raison dans le poème comique des *Maîtres-Chanteurs de Nürnberg*, chaque réplique est conforme au langage ordinaire, mais affiné, sans raffinement, mais synthétisé, sans excès, — digne, en un mot, d'être un modèle de ce que Wagner avoue pour but : « LA CONVERSATION IDÉALE ». La brièveté en est extrême, et l'on en conçoit la raison : puisque c'est le Musicien qui, la Mimique aidant, nous révélera leurs émotions, les per-

Was Küch' und Keller, Schrein und Schrank — euch bot, verdient es Keinen Dank? (p. 7); *Und selbst die Braut ihm reicht das Reis* (p. 9); *Auf dem Kopf steht Kein Kegel!* (p. 23); vers 4, 6, 8, 13, 14-15, etc., etc., du chant de Walther de Stolzing devant les *Meistersinger* (p. 38, 39 et 40); *Da gibt's Geschlamb und Geschlumber!* (p. 50); *die Schreiner schlich dort beim Schein* (p. 86); *Nun schau', ob dabei mein Schuh gerieth* (p. 115); etc., etc. — La vérité, c'est que Wagner, non content de s'assimiler (comme l'explique l'avant-dernière note) le vocabulaire de Hans Sachs, a calqué la métrique des *Meistersinger* sur celle des vers du vieux poète, laquelle comporte, outre la rime, des allitérations dont M. Schweitzer a cité plusieurs spécimens (*Etude sur la vie et les œuvres de Hans Sachs*, p. 478 et 479). Remarquons, en passant, que ces vers de Hans Sachs, — le même écrivain l'a prouvé, — n'étaient point des « *Knüttelverse* » : « Il y a en effet une erreur qui consiste à croire que Hans Sachs faisait entrer dans ses vers un nombre arbitraire de syllabes. Ceux de ses détracteurs qui se sont imaginé qu'ils parodiaient sa facture en alignant pêle-mêle des vers longs et courts avec une rime quelconque au bout, se sont donc grossièrement trompés. Goëthe lui-même, avec une intention plus bienveillante, est tombé dans cette erreur, en écrivant le morceau *Hans Sachsens poetische Sendung*. Notre poète n'a jamais composé de vers comme ceux-ci : *Ohne mit Schlepp und Steiss zu schwenzen, — Oder mit den Augen herumzuscharenzen*. En d'autres termes, il n'a jamais composé de *Knüttelverse*... Plutôt que de mettre une syllabe de trop dans un vers, il recourait à des apocopes et à

sonnages n'ont guère à nous décrire longuement, invraisemblablement ce qu'ils sentent; et, chaque phrase ne contenant que les termes nécessaires, chaque vers peut correspondre à une ligne de prose, réduite, du maximum d'une quinzaine de vocables, au minimum de cinq, ou six, tous essentiels, groupés eux-mêmes autour d'un mot plus essentiel, qui, ainsi qu'une cime, les domine (1). Mais encore, que sont-ils, ces vocables élus? Qu'on se rappelle ce qu'a dit Wagner, dans sa *Lettre sur la musique*, du perfectionnement des idiomes modernes : « Si nous considérons, avec attention, l'histoire du développement des langues, nous apercevons encore aujourd'hui, dans les racines des mots, une origine d'où il résulte

des contractions, dont quelques-unes sont même assez dures à l'oreille », etc. (*Id.*, *ibid.*) — M. Curt Mey fait donc erreur, quand il dit que « Wagner employa, comme poète, les vers de Hans Sachs, ou *Knittelverse* » (*Der Meistergesang in Geschichte und Kunst*, p. 106-107); mais il a raison, d'autre part, d'observer que Richard Wagner se servit assez librement de la forme qu'il empruntait : par une conséquence naturelle de leur destination surtout dramaturgique, les vers des *Meistersinger* sont de rythme moins régulier que les vers des poèmes de Sachs. Il n'importe de tenir compte, pour les premiers, que des syllabes accentuées, en général quatre par vers, moins de quatre dans les passages où domine l'élément lyrique ou dramatique proprement dit; il semble que Sachs, au contraire, ne se soit jamais affranchi de la coupe iambique normale.

(1) Cf. in « Revue wagnérienne » (tome II, p. 137-143), *Une nouvelle traduction de « La Walküre »*, par M. Édouard Dujardin. — Cette remarque, formulée d'abord à l'occasion du quadruple poème de *L'Anneau du Nibelung*, n'en demeure pas moins applicable à celui des *Maîtres-Chanteurs*, abstraction faite, bien entendu, des appropriations qu'imposaient à Wagner leur localisation dans le temps et l'espace, et, surtout, la présence de l'élément comique.

clairement que, dans le principe, la formation de l'idée d'un objet coïncidait d'une manière à peu près complète avec la sensation personnelle qu'il nous causait; et peut-être n'est-il pas si ridicule d'admettre que la première langue humaine doit avoir eu avec le chant une grande ressemblance. » (1) Et plus loin, non sans une nuance de vague regret : « Issue d'une signification des mots toute naturelle, personnelle et sensible, la langue de l'homme se développa dans une direction de plus en plus abstraite, et finalement les mots ne conservèrent plus qu'une signification conventionnelle; le sentiment perdit toute participation à l'intelligence des vocables, en même temps que l'ordre et la liaison de ceux-ci finirent par dépendre, d'une façon exclusive et absolue, de règles qu'il fallait apprendre. Dans leurs développements nécessairement parallèles, les mœurs et la langue furent pareillement assujetties aux conventions, dont les lois n'étaient plus intelligibles au sentiment naturel, et ne pouvaient plus être comprises que de la réflexion » (2). Aussi les mots élus par Wagner, pour ses Drames, sont-ils souvent des mots-racines, délivrés de leur valeur abstraite, conventionnelle, rendus à la sincérité de leur signification sensible; les études d'étymologie, de philologie, qu'il continua toute sa vie, lui permettaient ce retour à la propriété, à l'ingénuité des termes... (3) Une telle langue, par son naturel

(1) *Lettre sur la Musique* (loc. cit.), p. XLI.

(2) *Id.*, *ibid.*, p. XLII.

(3) Il importe de n'appliquer au poème des *Maîtres-Chanteurs* cette remarque très générale, qu'abstraction faite, ici encore, « des appropriations qu'imposaient à Wagner », comme je l'ai dit précédemment, « leur localisation dans le

et sa franchise, doit paraître et paraît en effet « difficile » à notre âge d'artifices et de circonlocutions; mais Wagner est allé plus loin : du poème des *Maîtres-Chanteurs*, moins systématiquement, sans doute, que des quatre Drames de *L'Anneau*, mais toutes les fois pourtant que le lui ont permis les nécessités du sujet, il a banni les particules, les auxiliaires, les conjonctions, les prépositions, les articles, tous les parasites du dialogue; il fallait, pour rester poète sans cesser d'être musicien, qu'empruntant ses paroles au domaine éternel des libres émotions de l'Ame, il éliminât, comme il dit, tout ce qui était fortuit, indécis, superflu, tout ce qui dénaturait les sentiments des hommes; qu'il conservât seulement « le noyau »; et qu'il en exprimât l'essence, — la quintessence, en un

temps et l'espace, et, surtout, la présence de l'élément comique. » Les Dieux et les Héros mythiques de *La Tétralogie de L'Anneau du Nibelung* pouvaient et devaient s'exprimer en une langue presque libérée de conventions; mais, pour les personnages des *Meistersinger*, plus complexe était le problème : il s'agissait de leur prêter un idiome à la fois conforme à « l'ingénuité des termes », à la perpétuelle valeur étymologique et sincère de leur « propriété » réelle, et aux caractères spécifiques du parler des Nürenbergeois du xvi^e siècle! Ce problème est déconcertant : le texte des *Maîtres-Chanteurs* prouve qu'il n'était pas insoluble; et l'on peut aller jusqu'à dire, en modifiant une phrase de M. Chamberlain (*Le Drame wagnérien*, p. 166), que la solution même, adoptée par Wagner, ouvre à la comédie tout un domaine nouveau. La source du comique des *Maîtres* est en effet, précisément, le manque absolu de rapport et la disproportion flagrante entre, d'une part, le fond authentiquement *humain* (que nous révèlent seules, avec la Musique, un petit nombre de paroles), et, d'autre part, les conventions, de quelque ordre que ce puisse être. — *L'Annotation Philologique* complètera ces indications, dont la capitale importance ne doit échapper à personne.

Verbe fort, concis, abrupt... (1) Ce qui ne l'a pas empêché d'ailleurs, toutes les fois que la passion trop exaltée s'épanche, doit déborder, torrentiellement, dans la mélodie musicale, d'épuiser, avec frénésie, les inépuisables trésors de la synonymie allemande : serrant toujours du reste, autant qu'il est possible, alors même, les accents de la phrase; la pliant (sans jamais sacrifier la clarté) non aux exigences des formules, des règles-momies de la syntaxe, mais à l'ordre logique des sentiments en jeu, aux nécessités dynamiques de la symphonie concordante.

On ne saurait oublier par suite (et, moins que personne, le traducteur) : que si la conception du Drame, la conception de sa Langue et celle de sa Métrique sont, d'une part, une seule et même chose, — d'autre part, le Drame étant né, suivant l'expression wagnérienne, « dans le sein maternel de la Musique », le style de la phrase musicale, et le style de la phrase parlée, sont deux aspects de la même pensée; que, conformément aux principes posés dans *Opéra et Drame*, si l'idée musicale a procédé, ici, d'une inspiration poétique, c'est l'inspiration musicale qui, réagissant à son tour (2), a donné à chaque vers sa forme; à chaque mot, sa place immuable et nécessaire.

La première conséquence d'une telle économie, c'est que le poème ici traduit, si littérairement beau soit-il, ne peut, ne doit être jugé d'après les procédés critiques applicables, à notre époque, aux œuvres de

(1) Cf. in « Revue Wagnérienne » (tome III, p. 190-209), « *La Walküre* » de Richard Wagner et « *La Valkyrie* », de M. Victor Wilder, par Houston Stewart Chamberlain.

(2) Cf. *Id.*, *ibid.*

« littérature ». Pas plus que les partitions de Wagner ne sont des œuvres ordinaires de « musicien » proprement dit, ses poèmes ne sont œuvres de « littérateur » : mais les poèmes, les partitions, sont des œuvres *purement humaines*, contribuant naturellement, concourant simultanément, à l'eurythmique synthèse des Arts qui recréent sur la scène la Vie. Aux yeux du critique littéraire, ils seraient « incomplets », ces poèmes, et (suivant ce qu'on pourrait dire touchant l'inégale importance de la Parole dans leurs parties), « inégaux » aussi, c'est bien évident ; mais la merveille, c'est qu' « incomplets », « inégaux », ou tout ce qu'on voudra, ils suffiraient encore, tels quels, à la gloire d'un très grand poète, au sens actuel et restreint de ce mot. Et, quant au critique wagnérien, ne sait-il pas que, s'ils sont « incomplets », c'est de tout ce qu'y ajoutent, à la représentation, la Plastique, la Mimique, le Décor, — la Musique!.... (1)

(1) La Musique : à cause d'elle, hélas ! jamais les textes, à la lecture, ne suggéreront toutes leurs merveilles ; il y faut la représentation, la « réalisation sensuelle intégrale », suivant l'expression de Wagner (cf. *Gesammelte Schriften und Dichtungen*, tome III, p. 127). — Si je n'insiste pas davantage, d'autre part, sur l'économie du poème, c'est en vertu des mêmes raisons que celles énumérées dans mon *Avant-Propos de la Tétralogie de L'Anneau du Nibelung* : irai-je faire en effet l'injure, à mes lecteurs, de douter de leur intelligence jusqu'à leur expliquer longuement, par exemple au point de vue de l'« action », — que, l'Âme étant ici l'unique moteur du Drame, cette action est tout intérieure et passionnelle ; qu'elle n'en progresse pas moins, cette action, et sans cesse, et de phrase en phrase, et de vers en vers, et de mot en mot, et de geste en geste, dans le dialogue, dans les récits mêmes ; et comment, à la suite de scènes jamais trop longues, mais prolongées, où s'est accumulée, sans discontinuer, toute l'électricité

Hé bien, cette poésie si magnifique d'idiome, mais tellement insolite aussi, fallait-il l'offrir dépouillée de toute beauté rythmique ou verbale? Ma conscience

dramatique, peu à peu, d'une situation décisive, le fait attendu, brutal, éclate comme un éclair (je ne dis pas : comme un coup de théâtre), toujours visible au spectateur, durable assez pour les saisir, pas assez pour distraire de l'action vraie leur cœur? Ne sont-elles pas, ces observations, de celles que n'importe qui saura bien faire soi-même? et la seule que je me puisse permettre n'est-elle pas : que si la musique acquiert, dans l'œuvre de Wagner, une toute-puissance dominatrice, incontestable, incontestée, elle le doit à ce développement du poème (qui en est le support) par des motifs humains purement psychologiques? Et, si je voulais traiter de la structure du Drame : lorsque j'aurais noté comment parfois Wagner, avec logique, avec bonheur, en supprime toute « exposition », y ajourne toute explication, n'y nomme tel personnage que longtemps, bien longtemps, après l'avoir su rendre intéressant pour nous ; quand j'aurais constaté que ce Drame a trois actes *comme beaucoup des pièces de Sachs* (cf. Schweitzer, *l. c.*, p. 350) et comme toutes les pièces de Wagner à partir du *Vaisseau-fantôme* inclusivement (à l'exception, bien entendu, de *L'Ordu-Rhin*, qui n'est qu'un Prologue); quand j'aurais souligné que, matérielle ou morale, l'action n'y est rompue même par les changements de lieu, les transformations de la Musique, suivant, accompagnant la marche des héros, localisant les interludes : « Hé ! » serait en droit de me dire quiconque va lire l'ouvrage, « nous n'avons pas besoin de vous pour découvrir ces choses ; nous avons des yeux, j'imagine ! et, à moins que votre Traduction ne soit incomplète... » — Elle ne l'est point ; et c'est pourquoi, en ce qui concerne les Arts-Optiques (Décor, Plastique, Mimique et Danse : *Lichtwelt*, comme dit Wagner, « le Monde-de-la-Lumière »), j'userai d'une analogue réserve : la Mimique, langue universelle comme la Musique, et, comme elle, expressive de l'homme émotionnel (Wagner, *Gesammelte Schriften und Dichtungen*, tome III, p. 78), et, comme elle, suggérant ce que sous-entend le poète, n'est-elle pas précisée dans le texte wagnérien, et, par suite,

m'a répondu : Non ! Fallait-il en tenter quelque restitution ? Ma conscience m'a répondu : Oui ! Et je ne sais si j'ai réussi : mais je crois pouvoir dire, hardiment, qu'entre, d'une part, cette tentative, et, de l'autre, un essai de littéralité pure, nul homme de bon sens n'hésitera.

Aussi n'ai-je pas eu grand mérite, éclairé par tels précédents, à considérer le mot-à-mot : comme un point d'arrivée ? Jamais ! — Comme un point de départ, au contraire. Je ne pouvais me proposer pour but un « compromis d'élégante prose » : c'eût été défigurer l'œuvre. Bien mieux : je ne pouvais guère oublier que la Musique amplifie, complète certains mots, s'unit à la Mimique, souvent, et au Décor, pour impartir à d'autres leur spéciale valeur ; mais, si j'ai

dans cette Traduction ? Qu'ils précèdent, exécutent ou remplacent la Parole, nécessitent ou complètent la Note correspondante, — Gestes, Regards, Attitudes, Immobilité même, Wagner n'a-t-il pas tout prévu ? N'a-t-il pas tout prévu pour le Décor aussi (cf. *id.*, *ibid.*, 75) : depuis les jeux de la Lumière, de l'Ombre, élevées à l'importance d'agents actifs du Drame, jusqu'au rythme des Plans, des Couleurs et des Lignes ? Il est vrai que ces indications pourront paraître parfois brèves, à force de sobriété : mais si Wagner les a, dans le texte du poème, réduites au plus strict minimum, c'est parce que la symphonie, sans être jamais « descriptive », reflète suffisamment le Décor, ou bien s'y reflète, projetant alors de l'Ame vers la nature l'action, faisant à cette action participer les Choses, par de magnétiques effluences, par de réciproques influences ; et, dans ce cas, tout ce que le lecteur (soit qu'il manque d'imagination, soit plutôt, faute d'avoir la Musique sous les yeux) aurait peine à deviner, fût-ce avec du génie, n'est-il pas évident que mieux vaudra le lui dire, *en note, à la page même* où, fourni par le Drame, l'exemple y gagnera d'être ainsi plus direct ?

tenu grand compte de ces correspondances, insister sans exemples m'entraînerait trop loin, et combien plus avec exemples ! Après tout, au sujet, soit des compensations, soit des transpositions que j'ai cru devoir me permettre, l'*Annotation Philologique* me fera suffisamment comprendre.

Pour l'instant, s'il fallait, d'un mot, caractériser l'interprétation que j'ai voulu donner du Poème, je dirais qu'elle est DRAMATIQUE, résolument.

Cela n'est point une La Palissade : lisez une traduction du *Théâtre* de Goethe, ou du *Théâtre* de Schiller, ou, tenez ! celle qu'a osée M. Charles Nuitter, des *Quatre poèmes d' « Opéras »*.... Vous avez le sens presque toujours, en un français coulant, correct, syntaxiste et conventionnel, d'élève de rhétorique fort en version allemande ; mais cela ne vous prend pas aux entrailles comme (oui, je me plais à le ressasser !) cette « conversation idéale » qu'a voulue et réalisée, dans ses textes allemands, Wagner. Pourquoi ? c'est excessivement simple : les traducteurs ont négligé qu'il s'agit d'œuvres *dramatiques*, dans lesquelles l'*accent* des répliques, l'INTONATION joue le plus grand rôle. Ils ne se sont pas joués les Drames à haute voix. Ils n'ont point comparé le son des répliques traduites au son des répliques originales : c'est pourtant essentiel, ce me semble ! Et c'est pourquoi des œuvres dramatiques françaises, quand elles sont d'un homme de génie, bouleversent, à la lecture, presque autant qu'à la scène : au lieu que les plus vivantes des œuvres étrangères, dans une traduction, nous laissent froids ; sans doute quelques très rares Artistes parviennent-ils à se rendre compte de leur mouvement, mais au prix d'un effort qui

diminue, toujours, la fraîcheur de joie esthétique de la sensation directe. Qu'est-ce donc pour la masse du Public, incapable (faute d'expérience) incapable de cet effort? Hé bien, voilà un reproche que l'on ne fera pas, je m'en flatte, à ma Traduction des *Maîtres-Chanteurs*. Il n'est pas une phrase, pas un mot, qui n'aient été placés, déplacés, remplacés, jusqu'à ce que la correspondance m'ait semblé parfaite entre chaque son du texte allemand et chaque son du texte français ; l'air que ma voix a fait vibrer ne peut fournir la preuve de pareils efforts : mais l'un de mes manuscrits, que je garde soigneusement, porte trace de ce furieux labeur.... (1)

(1) « M. Louis-Pilate de Brinn'Gaubast » (écrivait M. Alfred Ernst, *Mercur de France*, l. c., p. 347) « a eu la patience, l'énergie, le talent de mener à bien *ce labeur immense*, la traduction complète des trois drames et du prologue qui forment l'œuvre géante, *L'Anneau du Nibelung*. » Je ne retiens de ces éloges que la double constatation de ma « patience », et de l'« immensité » du labeur accompli : or, la seule traduction des *Maîtres* m'a coûté *plus de temps et plus de travail* que celle du quadruple poème... Si je n'insiste pas sur cette affirmation, paradoxale en apparence, c'est qu'elle sera *comprise* et crüe des seuls critiques dont l'opinion me soit précieuse, de ceux dont les écrits ne manifestent point (suivant une autre phrase de M. Alfred Ernst) « une connaissance incomplète des trois langues qu'il faut posséder, je ne dis pas pour résoudre le problème, mais pour l'aborder, — l'allemand, la musique, et... le français » (*La Recue blanche*, novembre 1894, p. 465). En tout cas, désireux d'échapper à l'étreinte du génie de Richard Wagner, et de me reposer enfin de cette étreinte par l'achèvement de mes créations personnelles, sans doute aurais-je abandonné, comme impraticable pour moi, tout essai d'interprétation du poème des *Maîtres-Chanteurs*, si je n'avais pas eu présente à la mémoire, outre les sollicitations d'un grand nombre de wagnériens, cette sorte de mise en demeure formulée

Au reste, si jamais tentative fut à pareil point nécessaire, c'est bien à propos d'un Poème comme celui ou ceux d'un Richard Wagner : puisqu'il a voulu « opérer, par la représentation scénique, une impression irrésistible, et faire qu'en sa présence enfin s'évanouisse, dans le sentiment purement humain, *toute velléité même de réflexion abstraite* » (1), il fallait, autant que le permet la prose, viser à produire cet effet sur le lecteur d'une Traduction ; lui offrir le *Drame*, en un mot, sous une forme tellement *dramatique*, qu'il n'eût aucun effort de « réflexion » à faire pour se rendre compte des répliques, de l'*intonation* des répliques, de la vraie portée des répliques, dans les textes originaux. J'ose dire qu'aucune version strictement « littérale », dans ces conditions, ne serait FIDÈLE ! J'ose dire qu'aucune ne serait LISIBLE !... Wagner est un très grand Poète : et ce Poète sortirait de l'épreuve ridiculisé pour jamais (en France) : trop formidablement différentes sont les races !

Cela ne veut pas dire que j'aie « francisé » *Les Maîtres Chanteurs*. Je n'ai pas essayé. Il m'est arrivé néanmoins, quoique parfaitement édifié sur la différence existant entre le sens moderne de certains mots, et le sens antérieur employé par Wagner, de me

par M. Servières : « Les lecteurs français qui ne savent pas l'allemand peuvent lire aujourd'hui couramment neuf des grands ouvrages de Wagner. Il ne manque à la collection que la version des « *Maîtres-Chanteurs de Nuremberg* ». Il se trouvera bien quelqu'un pour traduire en prose la comédie musicale de Wagner et en faire comprendre les charmes à M. Camille Bellaigue... » (*Le Guide musical*, 6 janvier 1895, p. 7.)

(1) Richard Wagner, *Lettre sur la Musique* (loc. cit.), p. LXXIII-LXXIV.

décider pour un moyen terme : lorsque j'ai cru pouvoir enrichir, de la sorte, une phrase quelque peu vague (comme beaucoup de phrases allemandes), d'une signification supplémentaire conforme au caractère du personnage, à la situation dans laquelle il se trouve, à l'esprit d'un passage heureux, — intraduisible... Je n'ai donné que de bien rares exemples des transpositions tentées : ce jeu, qui n'eût intéressé que des philologues ou des linguïstes, fût devenu fatigant, bientôt, pour le public plus que pour moi... — Autre observation qui s'applique, non plus à des mots isolés, mais à des groupes-de-mots entiers : dans le même esprit que ci-dessus, lorsque la traduction quelque peu gauche de l'un de ces groupes, *mais seulement en des phrases d'importance secondaire*, eût interrompu sans nécessité le cours dramatique du dialogue, je me suis efforcé d'établir, sur le fonds des mêmes mots allemands, une version d'allure plus aisée, de sens le plus voisin possible ; mais je n'y apporte aucun amour-propre ; et s'il m'est proposé pour ces phrases, peu nombreuses, une version à la fois heureuse ou dramatique — et littérale, je n'hésiterai naturellement pas, dans l'une des éditions futures, à substituer à la mienne cette nouvelle version fragmentaire... (1)

(1) Que ceci me soit l'occasion de placer une remarque essentielle, relative à la cause profonde en vertu de laquelle le mot-à-mot strict importe, çà et là, fort peu ; cette cause profonde réside en ce que, à l'exception, bien entendu, des irréductibles passages ressortissant à la signification générale de l'œuvre, le texte du poème eût admis des variantes (et il en existe, en effet). M. Chamberlain ne pense-t-il pas lui-même, et n'a-t-il pas écrit lui-même, qu'abstraction faite, il faut le redire, des

Pour me résumer et conclure : fort d'une traduction littérale scrupuleusement faite mot à mot ; d'une deuxième traduction moins littérale, déjà courante, pas assez littéraire encore ; possédant, au fond de ma mémoire, jusqu'aux moins importants des vers et des répliques ; ayant médité sur le Drame, sur son ensemble et sur son texte, sur les prolongements musicaux, plastiques ou mimiques de ce texte ; m'étant joué ce Drame en moi et à haute voix ; m'étant identifié, dans les sources les plus lointaines, aux personnages, et métamorphosé avec eux de proche en proche jusqu'en leur *métempsychose wagnérienne*, je les ai donc recréés *dramatiquement*, m'attachant à communiquer, à des Français ignorant l'allemand, l'impression de beauté *dramatique*, dramaturgique et phonétique qu'ils produisent à la lecture, à l'audition, à la représentation, sur des Français connaissant l'allemand, — et l'allemand spécial de Richard Wagner.

Puissé-je y avoir réussi ! (1)

LOUIS-PILATE DE BRINN'GAUBAST (*Ajax*).

passages plus haut mentionnés, le poème, en un certain sens, est plus « fortuit » que la musique ? car celle-ci est tout expressive (étant principe d'émotion pure) d'une vérité d'ordre plus vague, ou plutôt moins particulier, pour lequel peut changer la « fable », — mais d'une vérité, par là même, plus certaine et plus absolue ; c'est ce que signifie cet axiome, le plus wagnérien des axiomes (contenu dans *Oper und Drama*) : « La Musique, au lieu d'exprimer, comme la Parole, ce qui n'est que pensé, exprime la Réalité ». Pour être en même temps musical, il suffit, en effet, qu'un sujet soit *humain*, à la condition qu'on entende ce terme en son acception esthétique la plus intime et la plus large. Ainsi pensa Schopenhauer, ainsi Carlyle, — ainsi Wagner...

(1) Il me reste à dire quelques mots sur mon *Annotation*

philologique du Drame. Les remarques dont elle se compose sont tour à tour : les unes, « *philologiques* » (au sens restreint du mot) ; les autres, *historiques* ; d'autres, *exégétiques* ; d'autres *comparatives* du poème et des sources.

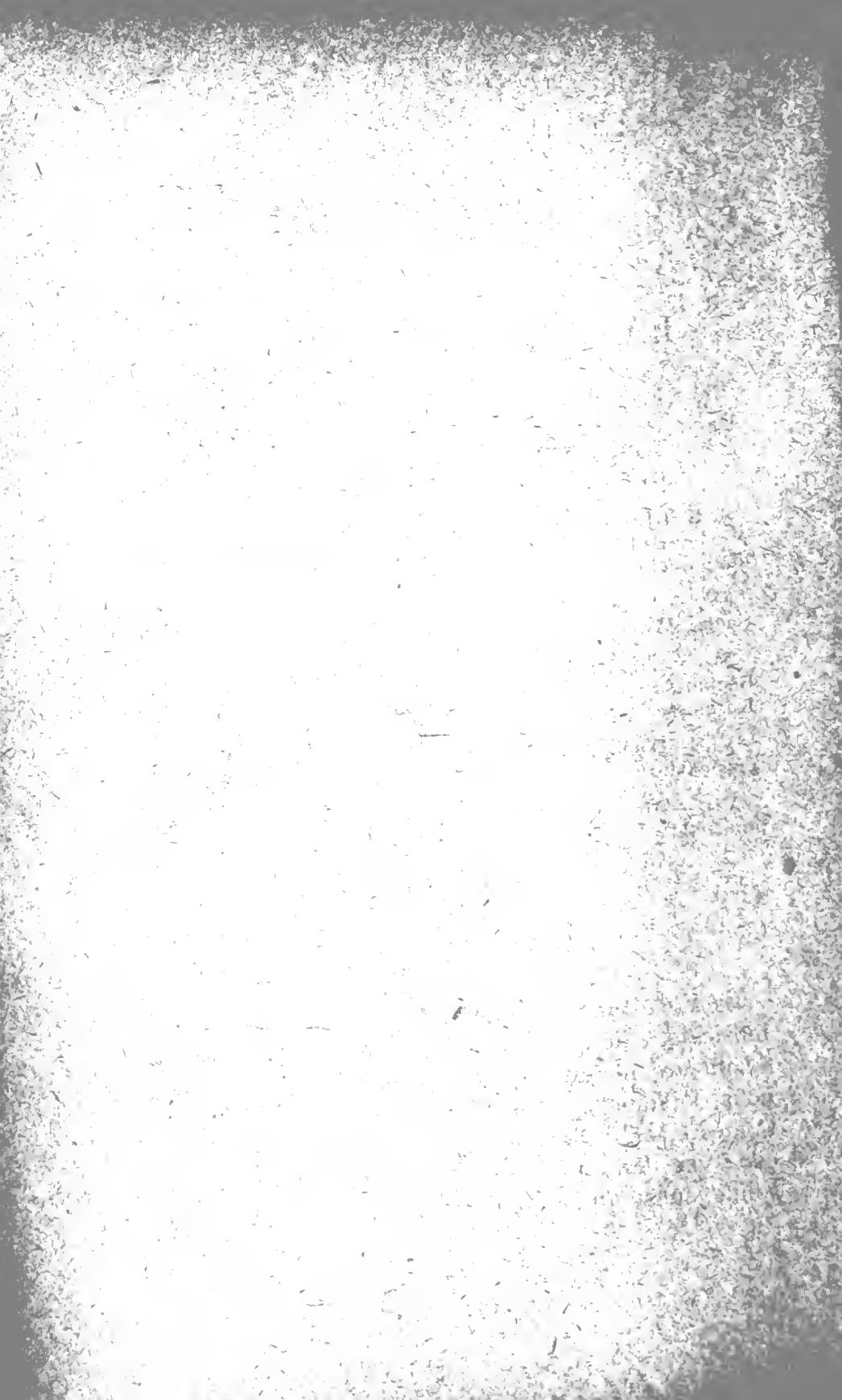
1° « **PHILOGIQUES** » (au sens restreint du mot), quand l'interprétation française, — toujours conforme à l'esprit de l'Œuvre, à l'intonation du passage, — *semble* s'éloigner de la lettre du texte, les Notes, de temps en temps, donnent le sens littéral, que choisiront peut-être de bien rares Artistes, mais qui eût rebuté le grand public, en lui rendant presque impossible la lecture suivie du Drame, « l'évanouissement », voulu par Wagner, « l'évanouissement de toute réflexion dans le sentiment purement humain ».

2° **HISTORIQUES**, les Notes visent à livrer des éléments de comparaison entre l'œuvre traduite, d'une part, et, d'autre part, les faits de l'ordre littéraire, politique, sociologique, dont elle est, à titre *secondaire*, mais à titre réel, pourtant, une synthèse, un panorama. Elles montreront qu'avant d'être un grand Musicien, Wagner fut un très grand Poète, rendant aux choses d'histoire mieux qu'il ne leur a pris, faisant arriver ces choses mêmes à la définitive conscience de leur signification propre.

3° **EXÉGÉTIQUES**, loin de prétendre à tout expliquer, les Notes se contentent de fournir des exemples de la manière dont il importe de chercher le sens symbolique et profond du Drame, sous la surabondante vie extérieure, concrète, — qui toujours y suffit à l'intérêt de l'action.

4° **COMPARATIVES**, les Notes sont avant tout *choisies* ; au reste l'essentiel, en ce cas ; n'était nullement d'être complet : les Dramas de Wagner, en eux-mêmes, ne doivent agir sur notre esprit que par l'intermédiaire du cœur, sur notre cœur que par l'intermédiaire des sens : « Le Drame », dit le Maître, « n'a qu'un seul but, — *agir sur le sentiment* » (*Gesammelte Schriften und Dichtungen*, tome IV, p. 253). Seulement, à un point de vue critique, il peut être attachant, démonstratif, utile, de suivre, presque vers par vers, ce qu'a su faire des sources cet immense Poète. La plus importante de ces sources est le livre de Wagenseil sur Nürenberg (*De Sacri Rom. Imperii libera civitate noribergensi commentatio* ; Altdorf,

1697), en la partie qui traite des « Meistersinger » (p. 433-575). On trouvera, dans les *Appendices* annexés au présent volume, l'indication d'autres ouvrages, dont il est plus ou moins certain que le poète se soit servi. — L.-P. DE B'. G.



ÉTUDE

SUR

LA COMÉDIE MUSICALE

SOMMAIRE

I, II, III. — Préliminaires : Inconsciente esthétique de la Vie. — Aptitude de la Comédie musicale à nous faire sentir cette qualité de Beauté.

IV. — Le Mélodique dans la Comédie musicale. — Hans Sachs, Walther, Eva.

V. — L'Usuel dans la Comédie musicale. — Les Maîtres, Beckmesser, David, Magdalene, les Ecoliers, le Peuple, Kermesse.

VI. — Bonhomie. — Essai d'une psychologie de la Comédie musicale.

VII. — Mélodie. — Esquisse d'une esthétique de la Comédie musicale.

I

La Vie est inconsciemment esthétique. La Comédie musicale, telle que Wagner l'a faite, dans les *Maîtres-Chanteurs*, aboutit à cette constatation. C'est, disons-nous, lorsque l'œuvre d'Art revêt les formes de la Comédie Musicale qu'elle détermine le plus sûrement cette vue dans notre esprit : en effet, d'autant plus solide, substantielle, indiscutable est alors la conclu-

sion, qu'elle a été déduite des circonstances les plus courantes, familières, immédiates.

La Vie, telle que nous la connaissons et pratiquons, est inconsciemment esthétique, belle. Son origine divine et le permanent miracle de sa présence se révèlent aussi bien par son activité propre, habituelle, que par les voies extraordinaires, par les paroxysmes de la Tragédie. Nous nous sommes tellement habitués à vivre, qu'il nous faut l'exceptionnelle émotion tragique pour nous faire sentir, soupçonner en un éclair de demi-conscience, tout ce que la vie a de primordial, et, par conséquent, d'éternellement nouveau; pour nous rappeler qu'elle eut un commencement; pour nous forcer à nous étonner de nous-mêmes. Pourtant, à bien y réfléchir, la vie est aussi étonnante en elle-même, en son ordinaire activité, que dans les symboles, soit psychologiques, soit métaphysiques, où la condense la Tragédie. La Tragédie nous montre les points de contact de la Vie avec l'Absolu; et elle les rend d'autant plus évidents qu'elle les fait plus rares. Mais tout, ici-bas, n'est-il pas « point de *contact* » ? — Il n'est pas si mince objet de vie courante qui ne soit, si l'on peut dire, comme une dix-millionième partie du quart du méridien de l'Abstraction. La Tragédie nous met trop de plain-pied avec l'éternité; les objets s'y vident de leur spontanéité pratique; si elle nous explique, aussi bien que possible, comment nous vivons, elle nous fait trop oublier *que* nous vivons. Or ces deux termes ne doivent point s'exclure : il est aussi utile de vivre que de savoir comment l'on vit. Ils ne s'excluent point. D'elle-même, à notre insu, notre activité répond à toutes les questions qu'elle motive; cadre avec sa

fatalité : car l'essence tragique réside au fond de tout ; même et surtout dans les choses que dédaignent les sélections de la tragédie *voulue*. Nous continuons de vivre, cependant, comme si de rien n'était. Et, justement, ce Drame de la Vie est d'autant plus sincère, d'autant plus poignant, qu'il se manifeste par des incidents plus inconscients de constituer un Drame. La Vie est inconsciente d'être ceci ou cela ; d'autant plus fortement est-elle, par ainsi, ceci ou cela. Elle s'épanouit sur sa souche éternelle, et ses racines l'intéressent moins que ses bourgeonnements.

La Tragédie ne tient compte que des racines. La Comédie musicale, elle, tient compte et des racines et des bourgeonnements : elle sonde celles-ci tout en multipliant ceux-là. Elle est curieuse des anecdotes de la vie aussi bien que des lois morales de la vie. Elle se plaît à faire rayonner la vérité, le divin sur la confusion des incidents coutumiers, qu'elle semble ne tant multiplier que pour mieux élargir la démonstration. Les choses les plus familières, les plus immémoriales, et qui *passent* inaperçues, toute cette cohue fastidieuse d'objets habituels, au sujet desquels nous ne songeons pas à nous demander si nous les avons jamais vus pour la *première* fois, tout ceci, la Comédie musicale, glorieuse et religieuse dans l'intime, l'agite en théophanies plus accessibles que celles des Mythes, en aspects inattendus, quoique constitués des choses familières auxquelles nous nous attendons le plus couramment, en révélations prestigieuses, bien que composées d'éléments ordinairement peu prestigieux, — en fleurissantes épopées de bonhomie, où rayonne, avec affabilité, l'intime Beauté de notre Vie.

II

Esthétique aussi intéressante dans le cas « comique » que dans le cas « tragique ».

On pourrait dire de la Comédie Musicale qu'elle est une création mélodique dans la copie exacte du réel minutieux. Elle mêle quelque grande idée à la confusion des circonstances courantes, lesquelles ne cessent point, pour cela, d'être *courantes*. Elles ne doivent point cesser d'être telles : le comique pur dépend tout entier de cette condition, et la spéciale qualité musicale du Comique ici étudié tient en partie à cette cause. Mettez, si vous voulez, qu'une grande idée s'ajuste à la vie courante bien plus comme un affublement qu'en guise d'ornement. C'est l'Ane aimé de Titania. Qu'importe ? si cette contradiction même contribue, comme nous avons vu, à assaisonner une musicalité comique, à lui donner sa toute particulière finesse. C'est l'Ane aimé de Titania. « Quoi de plus triste et de plus doux », dit Taine, « que cette ironie de Shakespeare ? » — Oui, triste et douce ironie ; chant de flûtes et de cors. — Ce n'est point, toutefois, de cette combinaison du Trivial et du Beau, — laquelle nous paraît exclusivement donner le caractère de la Comédie de Wagner, — que résulte, ordinairement, l'originalité lyrique de la Comédie shakespearienne. Le lyrisme, dans cette dernière, tient à une sorte d'atténuation de la vie. Il y a moins de réalité, de terrible psychologie, dans les Comédies de Shakespeare que dans les Drames de Shakespeare. Il a, dans ses Comédies,

vu la vie comme en bloc ; et ce spectacle l'a doucement fait sourire. La vie est une âpre montagne dont il avait, dans ses drames, sondé les gouffres et mesuré les pics ; maintenant, il la voit de loin, à travers l'azur, estompée en vallonnements, où il peut, à cette distance, rêver des idylles. La vie est loin de lui, il est loin d'elle ; et c'est le sentiment de ne plus rien devoir à la vie qui crée en lui cette générosité de prêter, sans plus d'enquête, quelque charme à la vie. Il a la douceur d'un désintéressement indulgent. Tout est dit. Les choses se produisent de telles sortes ; elles sont ceci, cela ; elle n'en peuvent mais. Il les confond dans un vaste pardon, dans une brume de tendresse qui les estompe et les azure. Les constatations qu'il se permet encore ont, elles-mêmes, quelque chose de si général, de si mélancoliquement universel, qu'elles ne laissent plus à l'homme, indigne d'une attention plus minutieuse et plus amère, que le grand geste essentiel et fatidique qui le profile sur le fond de l'indifférente éternité.

« — Le monde entier n'est qu'un théâtre », dit Jacques, dans *Comme il vous plaira*, « et tous, hommes et femmes, ne sont que des acteurs. Ils ont leurs entrées, leurs sorties, et chaque homme en sa vie joue plusieurs rôles. Ses actes sont les sept âges. D'abord l'enfant qui piaule et vomit dans les bras de sa nourrice. Puis l'écolier pleurard, avec sa gibecière et sa face reluisante, matinale, se traînant comme un escargot à contre-cœur vers l'école. Puis l'amant, soupirant comme une fournaise, avec une plaintive ballade en l'honneur des sourcils de sa maîtresse. Ensuite le soldat, plein de jurons bizarres, barbu comme un léopard, jaloux de son honneur, brusque

et violent en querelles; cherchant la fumée de la gloire à la gueule du canon. Puis le juge au beau ventre rond, garni de gras chapons, le regard sévère, la barbe magistralement taillée, rempli de sages maximes et de précédents modernes; et de cette façon il joue son rôle. — Le sixième âge, étriqué, devient le maigre Pantalon à pantoufles; des lunettes sur le nez, un sac au côté, son jeune haut-de-chausses bien ménagé, cent fois trop large pour des cuisses retrécies. Sa forte voix virile, revenant au fausset enfantin, ne rend plus que les sons grêles d'un sifflet ou d'un chalumeau. La dernière scène de cette étrange histoire accidentée est la seconde enfance, le pur oubli de soi-même. Plus de dents, plus d'yeux, plus de goût, plus rien. »

Exagérez en farce et insouciance ces silhouettes, et vous aurez la Comédie italienne, la Comédie bouffe, et canaille, — un jeu de massacre. Mais le rire d'un Shakespeare est plus fin, et philosophique, et conservateur. Ce Shakespeare est parti du Désespoir pour aboutir à l'Indifférence indulgente et radieuse, au resplendissement comme d'un soir d'été. Azurée, aérienne, sa fantaisie est un doux enveloppement de toute la vie, à qui elle est extérieure. Elle n'est point un Combat jovial *dans* la vie.

III

Cette militante allégresse, je la trouve, en revanche, dans les *Maitres-Chanteurs*. Et si, dans la Comédie musicale allemande, moins élégamment libre est la

fantaisie, plus adéquate à la vie même, à la vie incomplète, inconsciente, haletante et fébrile, elle contient, par ainsi même, je ne dirai pas plus de réalité, mais plus d'actualité que celle de la Comédie Shakespearienne. Comparez le passage de Shakespeare que nous avons cité plus haut, ce tableau du monde qui n'est si définitif que parce que le peintre s'y est désintéressé de tout, et qu'il l'a signé une fois pour toutes, comparez cette galerie de portraits irrévocables, ces totaux de la vie humaine, à la conception de vie qui se dégage de la comédie wagnérienne. Ici, typique fixité éternelle, oublieuse et dédaigneuse des sèves qu'elle assemble et dont elle est l'épanouissement; là, activité bornée; sûre seulement du peu qui est visible en avant d'elle; mais pleine de bon vouloir, féconde en retouches vibrantes et trouvées; faite de résolutions au jour-le-jour, mais assez forte pour ne point perdre conscience, parmi tant d'inconsciences, de la Beauté dernière. La fantaisie, dans Shakespeare, consiste à reculer, vaporiser la vie. Elle prend, dans Wagner, forme d'une constatation émue, dont la vie, même courante, est l'objet. Accepter la vie, telle qu'elle est; tâcher d'y discerner une suite, un ordre, un sens où attacher une mélodie.

Ainsi, mêlons quelque grande idée à la confusion des circonstances habituelles; formé de Beauté et de Trivialité, ce mélange, je dis qu'il sera d'une qualité très esthétique. Ainsi comprise, la Vie peut très bien, sans en être nullement exagérée, être accentuée en lyrismes; elle est ainsi pittoresque, elle est dramatique, — elle est musicale; elle contient une morale, une psychologie, une dogmatique; et pourtant tout continue de s'y agiter; nul moule apparent ne retient

et ne condense l'immense ruissellement hagar ; et les faits les plus providentiels peuvent se présenter sous les pires dehors inconscients.

IV

« Il n'y a », dit Schiller, « que le spectacle de l'âme même qui puisse nous réconcilier avec certains dehors (1). » Ces dehors, dans la Comédie musicale, comme dans la vie, ces dehors abondent, et la réconciliation est, par ainsi, d'autant plus vaste. C'est généralement le propre des œuvres d'art, de nous réconcilier avec la vie, et c'est, spécialement, la vertu de la Comédie musicale. La tragédie, avons-nous vu, nous ferait plutôt, à force de condensation, oublier cette vie même, que la Comédie musicale, telle que Wagner l'a faite, nous rappelle si intensément, dont elle multiplie tellement les aspects habituels, sans pourtant renouveler en nous l'ennui de la vie courante, appesantir sur nous le poids des monotonies de l'existence. C'est qu'en même temps que le spectacle et l'incorrecte plastique des dehors, des conventions, des habitudes et des ouï-dire, elle nous donne ce spectacle de l'âme, dont parle Schiller, spectacle un peu moins implicite ici que dans la vie même, et d'autant plus plausible, acceptable, qu'il se présente à nous, non sous les linéaments combinés et sélectionnés que lui impose la tragédie, — mais sous le bénéfice de je ne

(1) ESTHÉTIQUE : *De l'élément vulgaire et bas dans les œuvres d'art*, page 514.

sais quel air pratique et familier, où le cœur se repose, en toute intimité, et sans s'apercevoir d'avoir changé de sphère. — Nous sentons d'autant plus notre âme que nous restons davantage dans la pleine vie.

Nous examinerons, au moment voulu, les éléments qui, dans les *Maîtres-Chanteurs*, constituent cette « pleine vie », et, comme nous avons dit plus haut, « ce réel minutieux ». Il nous faut étudier maintenant la création mélodique qui s'élève de ce milieu de détails immédiats, et à quelles conditions elle y peut s'épanouir. — Le centre de l'œuvre, le cœur de toutes les choses de cette œuvre, c'est, évidemment, cette belle figure de Hans Sachs. Voilà la grande idée tramée dans la confusion des circonstances courantes, où elle est une incessante touche profonde et solennelle, un rappel constant d'éternité. — Je n'ai point à m'occuper ici du personnage historique, de Hans Sachs poète de la Réforme. Le Hans Sachs de l'Histoire m'est, pour des raisons que j'ai exposées ailleurs, assez peu sympathique. J'entends ne considérer ici que l'entité psychologique créée par le poète; j'avertis toutefois que si je la retire, cette entité, de l'atmosphère historique, je crois devoir ne la point séparer, — là se bornera ma localisation, — des générales manières d'être du génie germanique : — tel qu'on le trouve caractérisé, par exemple, dans Albert Dürer.

Le Hans Sachs wagnérien c'est, en effet, une tête d'Albert Dürer (1), un profil que la conscience des

(1) *Voy.*, de lui, telle magnifique tête de vieillard dessinée au crayon (1521). *Voy.* ses portraits d'Etienne et Lucas Baumgartner.

difficultés de la vie a opiniâtrement fouillé. L'existence, en son infini détail, a passé sur cette face aux mille plis, et qui n'est point flétrie cependant. Le front se bombe, souligné de la crispation des sourcils, buté, plein d'une âpre notion de nécessité, dont la tension se communique jusqu'à la bouche amèrement fermée. Elle semble réprimer un sanglot, ou le cri de la méditation. Mais les yeux sont divins de douceur, de simplesse et de songerie. Ils ont eu sur la vie les suprêmes regards; ils ont mesuré l'inconscience des choses, et, tandis que le reste de la face est pris et rayé par la vie, ils se reposent dans la béatitude du renoncement et les visions de l'éternité.

Le reste de l'attitude, tranquille, exprime un fort et calme ensemble de dispositions morales.

Dans un milieu d'inattention, de routine, d'ouï-dires, de réalité immédiate; où nul affleurement, des profondeurs, ne perce; où les choses, découronnées de l'irradiation qui les pourrait prolonger dans les lointains du charme universel, se confinent sèchement et vaniteusement dans l'exclusive notion de leur surface propre, — oui, là, cette figure de Hans Sachs concentre en elle toutes les facultés contemplatives, toutes les clairvoyances, toutes les possibilités d'expansions. Il reste, néanmoins, dans l'habitude; il ne refuse rien de la vie; car il sait, par expérience, que plus il acceptera la vie, plus il sentira son âme. Il tient compte du détail des choses; et ces mille détails ne le rebutent point: ils lui sont, au contraire, comme autant de moyens de procurer à son âme une actualité de tous les instants. Profondément pénétré du sens du divin, il n'en a pas moins le sens de la réalité quotidienne. Sa croyance descend de son cœur jusque

dans les muscles de sa main. Il ne marche pas dans la vie en rêveur égoïste, mais en voyant actif. Cette âme, pourtant, a soif de l'infini; mais c'est au fini, c'est à cette vie humaine, à nos velléités humaines, à nos réalités hagardes et déjà mi-disparues au moment où elles sont, oui, c'est là, dans ces petites, dans ces difformités, dans ces effervescences, que, pour vérifier son rêve, elle demande des éléments d'information, loyalement, sans illusion comme sans dédain. L'existence l'émeut profondément; et il la vénère jusque dans ses minuties les plus locales et les plus exclusives, dans les points les plus perdus de son fourmillement. C'est même dans ce degré d'inconscience et d'éparpillement qu'elle l'émeut le plus : là se produit, devant ses yeux, l'attestation suprême du Destin, — qui emporte et façonne suivant ses magnifiques fins même les choses qui, par leur petitesse, ne semblaient pas donner prise.

Et l'on comprend maintenant pourquoi les vieux peintres allemands (appuyons notre aperçu d'un exemple sensible, graphique) prodiguaient tellement le détail. Ils sentaient, avec la dernière acuité, tout ce que l'existence contient à la fois d'universel et de local. Chez eux, point de rêve stérile; l'échappée hors de la vie était dans la vie même, — dans la vie éparse, éparpillée, poudroyante. Oui, il n'y avait d'autre échappée que la vie même, où, pour leur âme profonde, tout portait son résultat, bien que rien, en apparence, ne s'y dénouât; où ils sentaient une immense bataille, des écroulements et des surgissements, et d'étonnantes révolutions, bien que chaque jour ramenât les mêmes habitudes. De là, dans leurs œuvres, ces infimes détails de vie pratique, paisibles ou tristes,

jetés dans les Apocalypses les plus flamboyantes. Les fumées des chaumines, montant dans un ciel de Jugement-Dernier, se terminaient en spirales d'ouragan ; des coins d'âtre, où bouillait la marmite, près du chat ronronneur et du rouet ronflant, continuaient la rougeur des éclairs ; les lueurs sauvages de l'empyrée béant modelaient des faces de rustres, en pleine sueur, en pleine vie, en pleine inconscience, en plein aujourd'hui, courbées sur la charrue, sur le métier, sur l'aviron, faces de laboureurs, de tisserands, de passeurs de bac. Les lévriers du burgrave se mêlaient au bétail de Pathmos (1) ; et le douloureux burin d'Albert Dürer, pour bien creuser l'anatomie du Crucifié, n'avait qu'à copier l'anatomie exténuée du Corvéable.

Il semble qu'ils ne ramassaient et qu'ils ne jetaient ainsi tout le bas détail de la vie habituelle dans leurs conceptions les plus ardentes de l'Éternité, que pour se bien persuader que cette Éternité, qu'ils proclamaient, était bien réelle, bien à leur portée ; qu'elle était tout ce qu'ils touchaient, et qu'elle était tout ce qu'ils sentaient, ici-bas, dans l'intimité humaine de leur cœur : — et non quelque théâtre déclamatoire et machiné, quelque froide apothéose d'hyperboles guindées. Et, en conséquence, quel profond amour pour les plus éphémères accidents de l'existence ; quel âpre désir de les tenir fixés jusqu'à ce que l'éternité les constatât, et ne les désavouât point, solidaires qu'ils étaient d'elle. On dirait qu'ils n'ont tant fouillé la nature et l'humanité, qu'ils n'ont tant détaillé leur actualité, que pour mieux les introniser, en pleine

(1) Dans une planche d'Albert Dürer, deux petits lapins, pareils à ceux de La Fontaine, se lutinent et broutent l'herbe tendre aux pieds de la Vierge tenant l'Enfant Jésus.

flamme de vie, en toute possession d'elles-mêmes, dans l'immuable splendeur de l'infini : Ciel ou Enfer. Dante, lui aussi, dut éprouver ce frisson, quand il conçut la *Divine Comédie*. C'est ce qui, chez ces grandes âmes, spécialement chez ces adorables vieux peintres allemands, déterminait cette préoccupation du détail, de la vètille, et, pour tout dire d'un mot, ce souci du *fini*.

Leur conception de la Vie, disons-nous, c'est celle-là même que le Hans Sachs de Wagner s'est faite, celle-là même qui se dégage des *Maitres-Chanteurs*, de la Comédie Musicale. Plus la vie est difficile, accidentée, détaillée, plus il faut croire en Dieu, attendu que Dieu se révèle d'autant plus, et nos âmes sont d'autant plus nourries, que la vie abonde davantage en particularités immédiates et oppressives. Après tout, la Vie prouve l'Éternité, même et surtout dans ses actualités les plus brutales et les plus apoplectiques. Pour Sachs, c'est l'Art qu'ainsi faite elle prouve ; ce qui est prouver la même chose ; seulement Sachs n'est pas un métaphysicien ; chrétien, il l'est, cela va de soi ; aussi bien que Dante et qu'Albert Dürer il a la foi pratique ; mais, ici, ce sens pratique de l'infini lui vient surtout de ce qu'il est une grande et vaillante âme d'artiste qui s'assimile patiemment la vie courante ; et, en l'espèce, ici, l'œuvre d'art dont il est le centre et la moelle n'a pas besoin, pour être belle, qu'il soit autre chose.

Et ainsi du milieu des besognes humaines, des inconsciences humaines, des minuties locales, de l'ignare fourmillement hasardeux ; du milieu de cette végétation à la fois touffue et disséminée qu'est la vie ; ainsi, gagnant à sa sève, à sa beauté, à son unité, les

myriades complexes et entrelacées de l'Apparence ; démêlant, prenant dans son noble élan de gerbée les broussailles les plus hérissées du bas détail fortuit, — ainsi la grande création mélodique monte et s'épanouit.

Prenez une âme comme celle de Hans Sachs, imaginez-la au soir d'une journée bien *remplie*. Cet homme modeste et fort, au cœur large et soumis, a, cette journée encore, laissé faire l'existence ; il en a tout accepté. Pas une minute, contre les « vulgarités » coutumières, il ne s'est prévalu des noblesses, des exceptions de sa nature ; pas une minute, il n'a voulu se distinguer des faits. Il a subi tel froissement ; eu la force de tels silences ; dans son passage d'aujourd'hui parmi les hommes, il s'est, comme toujours, rabaissé jusqu'à la dimension des taupinières où se terrent leurs habitudes, leurs manies ; il s'est intéressé, de son mieux, c'est-à-dire sincèrement, à leurs menus affairéments, à leurs dilections, à leurs affirmations, à leur hêtise ; il a suivi tous les plis de l'accoutumance ; marché dans toutes les ornières ; pris part à des conciles d'arrière-boutique, opiné, là. Il a vu les faces des hommes, il a vu les demeures des hommes ; celles-là, réduites à l'élémentaire grimace de l'impression machinale ; celles-ci, étroites, et logeant l'égoïsme comme la coquille contient le colimaçon. Il a dépensé misérablement son attention sur des vétilles, sa force en des sueurs d'énervement ; et cela, dans l'inemploi de toutes les véracités de son être, et la privation de tous les intimes réconforts.

Et maintenant, c'est le soir. Au bout d'une telle épreuve, a-t-il des rancœurs, des sarcasmes ? Non. Il revoit, ramassé sous un éclair, tout le fouillis de la

journée : et cela, c'est la vie ; — la vie toute en traits brûlants et rapides, à l'instant encore ; mais qui, désormais, sentie à distance, prend quelque chose de détaché, de désintéressé, d'impassiblement universel, une impersonnalité où se perdent toutes les verves, toutes les saillies de l'actuel. Lui, doucement, retrouve son âme ; et il la sent alors toute pleine, nourrie de toute la vie d'aujourd'hui, qu'elle a faite sienne, qu'elle aime, veux-je dire, car cette âme se fournit à soi-même, sur la vie, un point de vue séduisant ; car « elle est assez pleine d'amour pour pénétrer d'une vue clairvoyante et pure la nature de bien des choses, au point de les faire siennes » (1). Elle est ainsi plus active ; comme elle vibre en lui ! Il a certes vite fait de la retrouver, car elle se signale par d'autant plus de retentissements, que la vie, entièrement acceptée, y a mis plus d'échos. Et ainsi, cette ville, ces hommes, qui dorment maintenant, — le rêve après l'illusion, — tiennent cette âme en éveil ; suscitant en elle, eux, les inconscients, les suprêmes consciences ; et les plus solennelles constatations, eux, les négligents. — Et il se plaît à revoir en sa pensée tout l'infini détail des choses, à énumérer les minuties, les particularités, les spécialisations, les manies, les modes, tout ce qui donne la jouissance, la brûlure du présent, et fait dire aux hommes : aujourd'hui. Son âme n'en a que plus de joie à dire : Illusion. — L'Inconnu existe. Là-dessus, elle sent comme mystère cette vie vécue comme habitude ; les hommes lui apparaissent essentiellement tragiques, beaucoup plus liés à leur destinée qu'à leur actualité. Mais l'habitude, d'autre

(1) Gœthe. — *Poésies mêlées* : HANS SACHS.

part, fait valoir le mystère; et la force de ce sentiment de l'infini est rigoureusement proportionnelle à l'intensité de la sensation de vie prise sur le fait.

Il l'a prise sur le fait, cette vie; il a appliqué sur tous les détails toute l'attention de son cœur. Il a vu tous les efforts de tous les muscles; il s'est tellement intéressé à l'incident saillant, prouvé, précis, à la circonstance localisée, et dont purent avoir leur part les activités les plus bornées et les plus balourdes; il a si prodigieusement pris *fait* et cause pour le détail, la minutie, la particularité, la ciselure, la verrue, qu'il en a, pour ainsi dire, oublié, sur le moment, sa belle notion intérieure d'harmonieuse universalité. S'il a vu les nuages, c'est qu'il levait les yeux pour regarder les lucarnes. Pas un aspect qui n'ait suscité en lui une idée d'utilité, d'usage habituel, de coutumière pratique humaine. Il n'a pu concevoir la colline sans le laboureur, la route sans le voyageur, le ciel sans la silhouette des toitures, le vent sans la voile et l'eau sans la rame.

Mais aussi comme il est actif, son rêve; comme il vit humainement, plausiblement, sans d'autres ressources que celles fournies par la vie même, dans les sphères où cette vie même manque le plus. Ce songeur apporte, dans ses conceptions les plus véhémentes, dans ses effusions les plus mélodiques, le sentiment de notre réalité humaine, éparpillée, fractionnée, inarticulée; l'habitude, le pli, en quelque manière, de la vie humble, domestique; de sorte qu'il retrouve d'autant plus l'éternité, qu'il accorde plus d'empire à ses préoccupations immédiates; et que sa jouissance de l'infini correspond à la quantité des motifs familiers qu'il transpose dans l'infini. Car nous n'avons

pas d'autre élément d'information que notre vie : —
« *Paix* sur la terre aux hommes de bonne volonté. »

Au point de vue mélodique, articulé, — et c'est de ce point de vue là que se soucie l'œuvre d'Art, — il faut néanmoins qu'une telle âme, — bien que, comme nous venons de le voir, la vie éparse, infinitive, soit à ses pareilles, dans la réalité courante et non esthétique, l'unique champ permanent d'expériences, — il faut qu'une telle âme ait, avant tout, des occasions précises et délimitées de se manifester ; il faut qu'une telle âme, pour donner d'elle une idée déterminée et esthétique, soit, d'abord, sur des points distincts, en contact avec la vie ; que sa conception de l'existence s'exprime par l'effet de nettes incitations. Elle ne doit pas, tout d'abord, se mêler de plain-pied à la vie ; ses plénitudes ne doivent correspondre qu'à de certaines situations de vie, lesquelles, dès lors, deviennent typiques, en cela qu'elles sont aptes à révéler cette âme, dont elles sont les signes. — Mais, hâtons-nous de le dire, ces signes une fois choisis, tout le reste de la vie pourra entrer, entrer sans choix, sans rôle déterminé, et avec le plus d'abondance possible (*puisqu'il s'agit d'une Comédie*). Dans ce tapage désarticulé nous n'aurons pas à craindre de voir se perdre la belle symétrie mélodique de l'âme centrale, ainsi rendue visible, actuelle, — *patuit dea*, — et qui, bien au contraire, à chaque chose impartira une mesure, une dignité esthétique, et, pour ainsi dire, un sens tragique. Le tragique, grâce à l'âme, est au fond de tout.

Ces situations de vie choisies, ces signes élus, incarnez-les en des figures, et vous aurez Walther et Eva. — Lorsque nous les voyons passer, en effet,

aimer, pleinement exister, et parce que nous les voyons ainsi, nous songeons autant à Hans Sachs qu'à eux-mêmes. C'est même leur spéciale vertu de nous faire penser à Hans Sachs. Ils constituent son immédiate raison d'être dans l'œuvre. Ils lui font sortir tous ses motifs : sens d'un Art libre et haut, en ce qui touche Walther ; abnégation, en ce qui concerne Eva, qu'il aimerait peut-être mieux que d'une affection paternelle.

Walther, Eva : deux figures où ne réside nullement, à titre principal, l'intérêt psychologique de l'œuvre ; qui tirent l'œil, nous *représentent* les deux grands événements de cette âme ; ceux dont la multiplicité des autres événements, au dehors, ne sera que la monnaie : une monnaie qui nous est précieuse, certes, — cette monnaie de vie courante, triviale, *comique*, — puisqu'elle fera entrer jusque dans nos poches de pauvres diables — la divine effigie.

Cette entité psychologique ainsi constituée, et articulée, plaçons-la donc, maintenant, dans la pleine vie habituelle, actuelle, et voyons de plus près ce que cette opération donne, au point de vue qui nous occupe.

V

Examinons donc en détail ce milieu d'inconscience, d'inattention, de routine, d'ouï-dires, de réalité immédiate. — Ici, reconnaissons avec bienveillance que la Vie n'est pas un musée, qu'elle doit être inconsciente pour être courante, spontanée, pour procurer

aux hommes une jouissance, et leur laisser la faculté d'entrain ; qu'il est utile, à ce point de vue, que les dispositions de seconde main, que les occurrences anecdotiques, les petites vicissitudes, cachent les grandes circonstances permanentes (lesquelles n'en sont que plus attrayantes). L'intimité de la vie n'est faite que d'inconscience. Elle est même, une telle inconscience, comme qui dirait le chef-d'œuvre de la création, tout comme une parfaite œuvre d'art fait oublier, par son naturel et son sans-façon, les profonds procédés mêmes qui ont rendu possibles ces caractéristiques.

A ce point de vue là, nos braves Maîtres-Chanteurs, nos bons bourgeois de Nüremberg sont certainement le chef-d'œuvre de la vie. Cette intimité dans l'inconscience, ce bien-être dans la routine, ces alvéoles de l'habitude, ils en jouissent profondément. Et pourtant, ils ont comme une vague aperception qu'il y a autre chose ; et, bien qu'ils apportent dans cette très vague aperception, qui ne les tourmente guère, leurs routines momifiées, la chose suffit pour leur valoir un certain style qui les distingue (et dont ils ne se servent, d'ailleurs, que pour mieux opprimer). Car enfin comment, sans cela, pourraient-ils être même DES Maîtres-Chanteurs ?

Si leur notion d'art n'empêche pas leur vie, leur vie n'obscurcit pas leur notion d'art. En un certain sens, on pourrait même dire, hélas ! qu'elle l'éclaire. Au total, excellent équilibre, où le luth est compensé par l'aune, et où le bonnet de coton alterne sur les crânes avec le laurier d'Apollon.

Mais maintenant que nous leur avons rendu cette justice, disons que le plus sûr moyen de ne se point

méprendre sur leur idiosyncrasie esthétique, consiste à mettre en fait que, chez eux, c'est surtout leur vie que n'empêche point leur art, ce qui est *leur art*. — Kunz-Chant-d'oiseau est d'abord Kunz-le-bonnetier. Pogner, le riche orfèvre, accorde sa fille à Walther, non, j'en suis sûr, parce que le brillant Chevalier devient Maître-Chanteur, mais parce que cette noble alliance vaut au bourgeois parvenu un surcroît de considération. Ce sont de bons bourgeois avant d'être des Maîtres-Chanteurs ; et même, à défaut de la myope aperception d'art que nous venons de leur accorder, ils seraient des Maîtres-Chanteurs, tout uniment *parce qu'ils* sont de bons bourgeois. Ce beau zèle artistique, — d'ailleurs si niaisement étroit, et qui se satisfait en des festivités pompeuses, — atteste surtout les loisirs d'une population paisible et riche. La Nüremberg wagnérienne est une Florence roturière dont Pogner est le Médicis bourgeois. L'Art leur est, à ces confortables citadins, une occasion de plus d'étaler leur régularité, et surtout leur assurance. Ils veulent retrouver dans les effusions de leur dilettantisme la sécurité et la respectabilité de leur vie quotidienne ; assimiler l'art à leur manière de vivre. On se revoit, le soir, pour répéter un choral, pour examiner un nouveau « mode », pour solfier ensemble ; le plus net résultat de ces réunions, c'est qu'elles resserrent les relations, lient les intérêts, fortifient les réciprocitys. Le bonnetier enverra ses chalands chez l'épicier, qui les passera à l'apothicaire. Sixtus Beckmesser est Marqueur : c'est que ses fonctions de Greffier, — outre son pédantisme transcendant, — le désignent immédiatement, n'en doutez pas, pour cette dignité, où il faut toute une minutie procédurière.

Oui, bons et francs bourgeois toujours, ils se veulent retrouver partout francs et bons bourgeois; leurs règles sont loyales et arides comme leurs livres de comptes. De là cet art, tout en classifications, si conforme à leurs habitudes méthodiques; si bien fait pour ne rien déranger dans leur vie, et où, disons-nous, ils se retrouvent, de plain-pied, tout entiers.

Ses fonctions de greffier, avons-nous vu, désignaient tout naturellement Beckmesser pour le poste de Marqueur, où il faut une minutie toute procédurière. Si quelqu'un est qualifié pour conserver à la règle toute sa vigueur, toute son étroitesse technique, c'est lui; sa profession, autant que sa nature bilieuse, lui ravive, à chaque instant, tout le pointilleux de l'existence, et il apporte partout cette inquiétude de chicaneau. L'Art, c'est, pour lui, une occasion de plus, — et la plus insigne de toutes, — de faire de la procédure. Pagner, l'orfèvre enrichi, se paye des goûts d'art comme un luxe utile, qui lui procure un surcroît de considération, un gendre titré; les autres, parce que, grâce à cette dignité de Maître-Chanteur, leur importance se guinde jusqu'à la solennité, et qu'ils sont doublement considérés et posés. Mais pour le Beckmesser, vraiment, l'Art est une chose autrement vitale! — vitale, d'y pouvoir faire jouer à l'aise, plus au large que dans le Greffe professionnel, l'unique ressort de sa vilaine âme haineuse et l'unique ressource de sa plate vie impuissante: cette impudente passion d'exactitude qui déclarerait incorrecte la ligne du Parthénon parce que des pierres sont tombées. Au fond, ses collègues le respectent et le sentent indispensable. C'est grâce à lui qu'ils n'ont pas trop d'appréhensions dans ces régions, toujours un peu sus-

pectes, de l'Art; il les leur cadastre; il les leur fait praticables, administrables; il les leur aménage de telle sorte qu'ils y retrouvent l'intimité de leur arrière-boutique. L'art, sous la garde d'un pareil mandataire, reste quelque chose de net, de bien tenu, et qui vaut que des gens sérieux s'en occupent; l'esprit de ces bourgeois méthodiques joue à l'aise dans le bel ordre, toujours impeccable, des classifications; ils consultent la Tabulature aussi couramment que leurs livres de comptes; leur vie, dans cette transposition, ne se dénature point; elle n'y est privée d'aucun des raisonnements traditionnels qui la guident, d'aucune des habitudes invétérées qui l'affirment. Bref, ils ont toujours la tête fraîche et les pieds chauds; les idées claires et la digestion régulière.

Qui tient la Loge du Marqueur tient la Guilde.

Nous avons vu, plus haut, comment une âme haute se peut prendre passionnément aux mille détails de la réalité pratique par l'effet du désir même qu'elle a de l'infini; nous avons pressenti quel profond amour de la vie ce désir doit nécessairement entretenir dans une telle âme. L'âpre et mystérieuse joie de sentir dans la Vie, en toutes ses fragrance et importunité, la trame même du tissu de l'éternité, telle est la source du sens pratique des âmes fortes. — Mais un homme comme le Beckmesser est bel et bien minutieux par bassesse, par impuissance, et assouvissement de rancune. Lui aussi, il a joie à se dire que la Vie est là, nombreuse, prolixe, encombrante; mais uniquement parce que, dans ce débordement de l'actualité, l'universel disparaît sous l'usuel, et que le savoir-faire routinier et immédiat prévaut contre les grands actes

de l'inspiration. — Ainsi est assuré le triomphe des Cuistres.

La grande manière d'être de la vie usuelle, c'est son inattention à tout ce qui ne la concerne pas instantanément. Elle est faite de toute l'incurable *flânerie* des hommes; elle est la mise en commun de toutes les indifférences, de toutes les morgues et imbécilités; une vaste entente pour ne rien dire d'essentiel, et ne rien faire de caractéristique, et ne rien voir de ce qu'il faudrait que l'on vît; une ligue contre cette grande intruse : l'Emotion, et contre ce grand gêneur : l'Etonnement, contre ces deux sublimes souvenirs de l'hossanna primordial. Ce qui fait notre bassesse, ce n'est pas d'ignorer le secret de la vie humaine, c'est ceci : que nous ne nous savons même pas l'ignorer, ce « secret ouvert ». — « Assez étrange », faut-il ajouter avec Carlyle, « assez étrange comme les créatures humaines ferment leurs yeux aux plus formelles évidences, et comme, par pure inertie d'Oubli et de Stupidité, elles vivent à l'aise au milieu des Stupeurs et des Terreurs. Ah! l'homme est, a toujours été, du reste, une ganache et un lourdaud, beaucoup plus apte à tâter et à digérer, qu'à penser et à contempler. Il a, pour toute loi, ce qu'il prétend détester : le Préjugé. Partout les Us-et-Coutumes le mènent par le bout du nez; il s'est habitué aux Levers de Soleil dès la *deuxième* fois; et tellement à l'Univers, qu'il en oublie que cet Univers a été créé; cela cesse, dès le lendemain, d'être merveilleux, mémorable, ou, simplement, digne de mention (1). »

La Cuistrerie, en revanche, est toujours assurée d'être

(1) *Sartor Resartus*, I, 8.

prise au sérieux. Il est à cela d'excellentes raisons. Le Cuistre veille à l'ordre dans le monde, comme le Suisse assure la correction dans une église, — le dos au tabernacle, l'œil au bon alignement des chaises (1). S'il faut un suisse dans une église, c'est que la seule présence du divin mystère ne suffirait pas à y maintenir l'ordre; s'il y a le cuistre dans le monde, c'est que les hommes n'ont pas, généralement, le sens, ni l'amour, du divin mystère; et que, manquant de ce souverain facteur d'ordre, il leur en faut évidemment un autre. Et en ce cas le Cuistre est excellent : — lui, la plus solide, la plus dure, la plus sourde, la plus ignoble stratification de l'inconscience humaine.

Les vétilleuses nomenclatures du Beckmesser dans la Guilde correspondent assez aux petites stipulations viles du Cuistre dans le Monde. De même que le Monde secrète le Cuistre, la Guilde trouve dans le Beckmesser son expression la plus fidèle. Voilà la formation d'âme à quoi l'Art des Maîtres-Chanteurs aboutit, ou que, tout au moins, il confirme, développe, complète. Voilà, dans la vie, la trace de cet Art; le résultat où il le faut prendre — et juger.

Mais à côté de cette rebutante forme de l'inconscience humaine, je distingue, — toujours dans le domaine du fortuit, de l'immédiat, du hagar, — une autre forme, infiniment plus douce; une forme naïve, sincère, attirante; oui, poignante; celle sous laquelle il fait bon voir s'agiter la vie (2), celle sous laquelle la vie inspire un immense amour, une immense pitié; celle

(1) Cuistre-Suisse-Sacristain. Les deux mots représentent même, étymologiquement, la même chose : Cuistre, ancien français, *Coustre*, Sacristain.

(2) Amour de Hans Sachs pour le peuple.

qui contient vraiment, dans l'environnement stupéfiant de l'infini, l'intimité pratique de la Vie humaine, — oui, comme qui dirait l'intimité d'une chaumine dans une forêt, ou d'une barque de pêcheur dans un océan. A côté des Maîtres-Chanteurs et du Beckmesser, de ces bourgeois flanqués de leur notaire, j'aperçois le peuple, et la jeunesse, et l'entrain; j'aperçois tout ce qui vit sans calcul et sans malveillance; au petit bonheur des impressions, des désirs, des spectacles; avec des contentements ingénus et des verves de source; tout ce qui jouit de l'existence, comme l'oiseau jouit du Printemps. Voici les simples, et les irresponsables; voici la spontanéité d'être; voici l'aventure en toute son allègre insouciance, en tout son entrain déluré. — J'aime ces Écoliers francs lurons, de parfaits oisons scolastiques, d'ailleurs; mais cette docilité à la règle prouve une fois de plus, et si bien, leur candeur. Ils sont merveilleux pour nous faire sentir toute la bonne foi de l'existence ainsi naïvement inconsciente. Ils acceptent la règle, sans le savoir, comme ils sont nés; il y a une règle qu'ils pratiquent, comme il y a des maisons qu'ils habitent, des rues qu'ils parcourent et des grègues qu'ils portent. — David, parmi eux, serait un peu moins végétatif (ou un peu plus?); il a des vellétés; voyez: il voudrait passer Compagnon, pour se faire valoir auprès de sa bonne amie Magdalene, la servante de Pogner; inventer, en son honneur, quelque « mode » insigne, et, en récompense, se faire régaler par elle, — car il est gourmand, — d'un tas de rares friandises, dans la cuisine du riche orfèvre. Ils sont merveilleux, dis-je, pour nous donner une impression de vie localisée, et intime, et familière, joyeuse de son inti-

mité de terroir, où elle se bonifie, et s'aromatise, et s'étoffe, comme en un riche cru. Ce tumultueux groupe d'écoliers, d'apprentis, qui, le soir de la Saint-Jean, parmi les rires, rabat les volets sur les échoppes qu'ombragent sureaux et jasmins, c'est un tableau de Téniers, ou d'Ostade. Ces peintures donnent bien le sens de cette joyeuseté de vie propre aux *Maitres-Chanteurs*, comme celles de Dürer aident à comprendre la magnifique gravité de cette œuvre. Inexprimablement caractéristique de l'ingénuité de la vie, de l'habitude d'être, de la sécurité dans la vie, — ce fait du respect pour la règle. Dans cette œuvre d'art des *Maitres-Chanteurs*, il est impossible d'atteindre un degré plus étroit de la localisation de la vie. Jamais l'existence ne s'est, plus qu'avec les Écoliers, ignorée soi-même; jamais ce ne fut davantage le plein fait spontané, ivre, ignare — et casanier; le petit fait de menue chronique, familier, doux, immémorial : la veillée d'hiver au coin de l'âtre, la soirée d'été sous la tonnelle, la promenade du Dimanche, et les belles filles qui passent, et les vieux qui devisent, et les jeunes qui courtisent, et tout le déroulement paisible des choses couleur du temps (1). — Mais aussi, quelle sincérité; comme l'existence s'agite d'elle-même; se laisse prendre sur le fait; est vraiment le présent humain. — Voici le peuple, maintenant, sincère, lui aussi, inconscient, lui aussi. J'élargis les mêmes constatations. Son idée de joie, il ne la sépare point de l'illustre Guilde, gloire et passe-temps de la ville. Quand sortent les Maitres-Chanteurs, en corps,

(1) Voyez, dans le premier *Faust*, la scène à la porte de la ville.

bannière au vent, choral au vent, tout le peuple est en l'air, sur leurs pas, et, « échappant aux sombres logements de ses maisons basses, aux liens de ses occupations journalières, aux toits et aux plafonds qui le pressent, à la malpropreté de ses étroites rues, à la nuit mystérieuse de ses églises (1) », il se répand, à la suite du solennel cortège, au large et au clair, dans les prairies des bords de la Pegnitz. C'est pour lui le grand jour, le jour de soleil, de plein air, et de brises, et de banderoles, et de cordialité. Certes, sa joie vaut mieux que les routines qui l'occasionnent; mais que cette joie se puisse prendre à de pareilles routines, c'est justement là ce qui nous dit combien elle est vivace, ingénue, spontanée. Je l'aimerais moins, cette joie, si elle réfléchissait davantage. Le beau, le poignant spectacle de vie irresponsable; et, qui sait? le providentiel spectacle aussi, peut-être. C'est un effet de la sagesse divine que la vue de l'allégresse humaine soit une pénitence pour les cœurs orgueilleux, une haute leçon, une providentielle occasion, pour ces douloureux cœurs, d'être humbles enfin, simples, vaincus, accessibles. N'est-ce pas en voyant une Kermesse toute pareille que le vieux Faust dit : « Les sentiers les plus lointains de la montagne brillent de l'éclat des habits. J'entends le bruit du village ; c'est vraiment là le paradis du peuple ; grands et petits sautent gaiement : ici, je me sens homme ; ici, j'ose l'être. »

(1) FAUST, *Ibid.*

VI

Telle est donc cette vie usuelle, faite d'inconscience haineuse et pédantesque et d'inconscience aimante et naïve, la première forme dominant tyranniquement, que Hans Sachs, que l'âme consciente accepte. Elle l'accepte pleinement, sans choix : la double essence comique et mélodique tient, toute, à cette acceptation ainsi faite, puisque nous avons vu que la Comédie Musicale pouvait être définie : Une création mélodique dans la copie exacte du réel minutieux.

Elle détermine le « Comique », cette acceptation, qui, d'abord, peut être satirique, puisque, ne le voulût-elle pas, elle a pour premier résultat inévitable d'opposer l'idéalité parfaite à la réalité imparfaite, et que cette juxtaposition ridiculise la réalité, qui devient d'autant plus risible qu'elle reste plus usuelle.

Mais elle crée aussi le « Mélodique », cette acceptation : car elle est surtout un acte d'amour dicté par une haute clairvoyance de l'âme ; car si son premier effet accidentel est de signaler le ridicule de la réalité, — elle a pour fin dernière et durable de mettre au milieu des choses un pouvoir révélateur, qui nous montre que leurs ridicules tiennent surtout à leur irresponsabilité, à leur rieuse et poignante ignorance de leur tragique destinée, — et ainsi de nous réconcilier avec elles, au nom d'une émotion supérieure au rire.

Avec elles *toutes*. — C'est là, nous paraît-il, le haut résultat psychologique et esthétique de la Comédie telle que l'a conçue Wagner, en particulier,

Wagner avec son art de musicien qui lui était une raison de plus de la concevoir ainsi ; et telle que l'a sentie l'esprit allemand, en général (1), l'esprit allemand avec son sens mélodique de l'universel qui ne pouvait pas lui faire apercevoir sous un angle autre les modalités comiques des êtres et des choses (2).

Si l'on pouvait faire la psychologie, — et, par suite, l'esthétique, — de la Comédie Musicale, il me semble donc que ce serait en déterminant, autant qu'il serait possible, le sentiment grâce à qui s'opère cette acceptation de la vie usuelle par une âme pourvue du sens mélodique de l'universel, et ce que devient, pour nous, l'objet ainsi accepté ; en d'autres termes, comment, ce milieu étant donné, une telle âme peut s'y faire présente ; et quelles conséquences résultent pour lui et pour nous de cette présence. — On examinerait donc, en premier lieu, le système psychique manifesté dans cette vie, laquelle serait, en second lieu, esthétiquement déduite par rapport à lui.

Mais avant de placer cette âme dans la vie pratique, je voudrais, à titre de précaution, de *memento*, la voir dans la vie idéale ; éternelle avant d'être actuelle ; je la situerais dans le milieu qui se rapproche le plus de cette sphère, dans le milieu tragique, dans quelque tragédie souveraine, sculpturale, uniquement constituée de la détente parfaite de ressorts suprêmes ; et, puisqu'il s'agit de Richard Wagner, je mettrais Sachs, muni de ses deux figures signalétiques, qui sont Eva et Walther, un degré plus haut, et j'obtiendrais

(1) Schiller, ESTHÉTIQUE : *Poésie satirique*, et *passim*.

(2) De là, peut-être, vient sa lourdeur.

ainsi Wotan avec le double verbe de son âme, Siegfried et Brünnhilde.

Je quitte donc l'Échoppe pour le Walhall : je la comprendrai mieux quand, de ces hauteurs, j'y redescendrai. De ce regard sur les manifestations absolues de la Beauté morale, nous garderons, quelque débile et ébloui qu'il soit, un sens plus savant de ses manifestations pratiques. Très apparents, très dégagés deviennent ici les points de contact avec l'Abstraction (1); la vie n'est avouée que là où elle est pathétique et désespérée, — mais « désespérée » de ce radieux désespoir qui soulevait si haut les Martyrs chrétiens ou les Dévoués scandinaves. Nous saurons mieux ce que devient cet « héroïsme », concilié avec plus de vie immédiate et triviale. Sous ce rapport des manifestations absolues du Beau moral, je trouve, dans la religion odinique, ce symbole des Walkyries chargées d'aller chercher les Héros morts sur les Champs de bataille, et de les amener au Walhall dont ils *augmentent* la gloire et *fortifient* l'empire (2). Une sorte

(1) L'Abstraction c'est, nommément, la Fatalité : dogmatique, dans la Tragédie grecque; psycho-dogmatique, dans les poésies scandinaves; psychologique, dans la Tragédie shakespearienne; rationnelle, dans la Tragédie française.

(2) Cf. TÉTRALOGIE; *La Walküre*, Acte II, Scène II (pivot du Drame).— WOTAN à BRUNNHILDE : « Pour qu'à l'heure de la lutte l'ennemi nous trouvât forts, je vous chargeai de souffler l'héroïsme au cœur de nos anciens esclaves, au cœur de cette Humanité, réduite, par notre despotisme, à courber passivement la tête sous des *conventions* fallacieuses. Nous avions éteint leur bravoure : votre tâche fut de la rallumer, de la diriger vers les batailles; de la soutenir dans les mêlés; d'exalter leur vigueur par la rudesse des guerres, pour que je pusse réunir, dans le palais du Walhall, d'intrépides multitudes armées. » (Cf. *Edda-Sœmundar*; *Poème de Grimner*, 8, 9, 10.)

« ... Croyance aux *Valkyries* et au *Palais d'Odin* », dit,

de transplantation de la Vie dans l'Éternité, ceci. Chaque Héros mort est un point de contact; mais nous disons : Héros; et les Héros n'abondent pas. Songeons, là-dessus, à quelle intensité de pathétique et à quel degré de simplification il faut que la vie réussisse, pour rejoindre l'infini, constater formellement sa propre fatalité et la magnificence de ses fins. — Seule, cette vie sélectionnée se trouve identique à l'âme de Wotan, à cette âme *sublime*, qui ne peut que manifester sur certains points son idéal, les points où nous rencontrons Siegfried et Brünnhilde, hypostases de Wotan. C'est là l'acceptation *tragique* de la Vie, acceptation qui bouleverse de fond en comble son objet, le transforme violemment, le simplifie, y supprime l'accidentel pour y dégager le fatal, bref, le vide de sa spontanéité pratique, de tout son vif-argent d'anecdotes, pour ne lui laisser que son aspect typique et éternel; et il ne reste plus de la vie que quelques grandes formes monumen-

d'autre part, Carlyle; « à une inflexible *Destinée*; et que la seule chose nécessaire pour un homme, c'était *d'être brave*. Les Valkyries sont Choisseuses-des-Tués : une Destinée inexorable, qu'il est inutile de chercher à plier ou à adoucir, a fixé qui doit être tué; ceci était un point fondamental pour le croyant Norse; — comme en vérité c'en est un pour tous les hommes sérieux partout, pour un Mahomet, un Luther, pour un Napoléon aussi. Ceci est la base de la vie pour tout homme tel; c'est le tissu dont tout son système de pensée est tissé. Les *Valkyries*; et alors que ces *Choisseuses* conduisent les braves à un céleste *Palais d'Odin*; seuls, les bas et les serviles étant plongés ailleurs, dans les royaumes de Hèla, la Déesse de Mort: j'estime que ceci a été l'âme de toute la Croyance Norse... »

M. IZOULET-LOUBATIÈRES, à propos de ce passage, remarque avec justesse que « dans l'*Edda*, le symbole métaphysique, c'était l'Arbre du Monde, Igdrasil; et le symbole *éthique*, c'étaient les Vierges guerrières, les Valkyries.

tales où Dieu se reconnaît, quelques grands résultats où le Beau moral a trouvé son expression absolue.

Il sied ici de ne pas accentuer autrement cette nécessaire esquisse d'une psychologie tragique. Telle qu'elle est cependant, elle constitue un point de repère suffisamment distinct, une souche, où, par la pensée, nous pouvons toujours saisir dans leur principe les ramifications sans nombre de la Vérité. Le Tragique est antérieur au Comique, qui est, — avec quels bénéfices! nous le verrons, — la manifestation pratique du Beau moral, l'application courante du tragique, laquelle tient compte de toute la vie. — Ceci posé, retournons à l'Échoppe de Sachs; laissons la lance pour l'alène, où vibre aussi un beau rayon d'acier, affûtée par les besognes de la vie, comme la lance l'est par les labeurs épiques. Évaluons quelle quantité de Beauté est conciliable avec l'Habitude; précisons la manière qu'a celle-là de s'ajuster à celle-ci. Deux remarques à faire tout d'abord, et qui nous conduiront tout naturellement à spécifier le sentiment qui nous paraît engendrer le Comique musical. Je vois, premièrement, dans l'âme dont l'activité, en un milieu usuel, détermine ce comique, une grande faculté tragique, une affectivité véhémentement et simplificatrice; de sorte que cette âme, d'où nous aurons sur la vie actuelle et grouillante une vue si intéressante, semble la dernière qui puisse comprendre et accepter cette vie-là. Oui, elle est toute pleine d'un grand besoin tragique, d'une véhémence qui se prend, voudrait se prendre aux choses comme pour la première fois, ou comme pour la dernière fois, et non par habitude, usage constant, actuel, dont le commencement est oublié et dont la cessation

n'est point prévue. Elle voudrait mettre partout le pathétique qui est en elle ; n'accepter de l'existence que ce qu'en refusent les autres : les tempêtes, et les fulgurations, et les catastrophes, qui, çà et là, dans les vagues étendues de l'être, mesurent un instant, font saillir un instant, sur l'ordinaire couleur des temps, les prédestinations de l'aveugle et monotone Devenir. Elle est l'éprise de la Douleur ; elle voit surtout le défini dans le désespéré, et, pareille à St-Jean, Dieu dans l'Apocalypse.

Orgueil surhumain, inhumain ; car il ne va pas à moins qu'à nier la vie usuelle, la seule vécue des hommes et qui leur soit vraiment chère. Dès que l'on se place au point de vue « comique », qui est, ici-bas, le seul point de vue praticable, il faut laisser faire la vie ; il faut que le vieux Faust s'humilie devant la joie des villageois ; il faut, à un degré pire, — et c'est là notre deuxième remarque, — qu'une âme comme celle de Sachs, antérieurement pleine d'énergie tragique, de hauts pouvoirs réalisants, c'est-à-dire de conscience, demeure actuellement calme à des spectacles d'inconscience comme la cuistrerie d'un Beckmesser et la satisfaction pédantesque des Maîtres. Suspendre la vie usuelle, la morale seyante, au nom de la vie idéale et de la morale absolue ? Alors faites-moi expressément une Tragédie ; et une fois l'ordre habituel des choses violemment interrompu, rétablissez en moi la liberté d'esprit, qui était liée à cet ordre, en instaurant, sans transition, l'ordre absolu des choses ; en substituant immédiatement le fatal à l'accidentel, le définitif au fortuit, et, de la sorte, prouvez-moi la vertu poétique de votre Tragédie. Mais il m'est bien permis de préférer m'arrêter en

deçà du pathétique; sentir les résultats à travers la vie, plutôt qu'extérieurement à la vie; vivre et savoir comment je vis; fondre la magnificence d'être dans l'habitude d'être; tramer le fatal à travers l'accidentel, et le définitif à travers le fortuit. Parce que le spectacle devient grouillant, il ne perd point sa signification, et il est ainsi plus en rapport avec mes facultés compréhensives. Et c'est pour tout cela que je sais gré à une âme haute d'accepter, sans restriction, l'existence, — quoi qu'il lui en puisse coûter.

Ainsi, partie du grand désir tragique, l'âme, d'exil en exil, resserrant toujours plus ses satisfactions, se déprend peu à peu de l'ensemble des choses, pour entrer dans le détail des choses; et c'est, pour elle, comme un Calvaire à rebours; c'est la cime tragique et solitaire, avec sa Croix glorieuse où tout s'affirme et se résume, nostalgiquement quittée pour la populeuse vallée de l'existence, où tout s'éparpille et s'ignore. Lorsqu'est touché le bas de la Descente, de cette Descente aussi douloureuse peut-être que la Montée, l'acceptation de la vie est complète.

Quelle forme, là, en bas, à l'activité psychique? — Une forme identique à celle que nous trouvons presque toujours en haut; un sentiment qui est comme la transposition courante, usuelle, « comique » de l'Héroïsme, du Renoncement, de l'Abnégation; un sentiment qui emploie l'âme sans l'épuiser, ou plutôt sans la transposer, qui la dépense moins que l'extase, qui l'utilise et la conserve. Ce sentiment, c'est la naturelle pente de l'âme vers la vie, que l'âme, ainsi consentante, mais consciente toujours, laisse approcher sans s'y confondre, comme la plage laisse venir le flot sans le garder; il est fait de réserve intime et

de participation extérieure ; il pose ses bénévoles constatations de l'actuel sur une sorte de profonde sous-entente éternelle ; bref, il constitue la meilleure façon pour une âme de tenir compte de la vie, tout d'abord, mais en ne s'oubliant point soi-même : j'ai nommé la Bonhomie. — Ce mot, composé des mots *bon* et *homme*, et qui, en effet, aussi bien que d'autres mots, tels que : Grandeur, Majesté, Courage, exprime excellemment toute salutaire affirmation humaine, toute salutaire présence humaine, — ce mot, il le faudrait prononcer comme, au Moyen-Age, on sentait le mot « Prudhomie », lequel était si radicalement noble, qu'on l'étendait couramment aux Saints, aux Anges et à Dieu. Ainsi que le mot Prudhomie est tombé en désuétude, et même en caricature, on n'accorde plus au mot Bonhomie toute la noblesse qu'il mérite radicalement. Et pourtant, il est digne, aujourd'hui, d'exprimer l'attitude d'une âme forte dans le Monde, tout comme l'autre, en un âge de foi, désignait les effets courants de la sagesse divine. Ce sentiment de la Bonhomie, c'est celui qui ne dérange ni le Monde ni l'Âme. L'un et l'autre, sans se gêner, continuent d'être ce qu'ils sont. Il représente, dis-je, la quantité de Beauté immédiatement conciliable avec l'Habitude. Aussi m'apparaît-il comme le naturel ressort d'une œuvre d'art où la subjectivité et l'objectivité ont part égale, je veux dire la Comédie.

Nombreuses, tumultueuses, encombrantes sont les circonstances ainsi *permises* : c'est ce qu'on ne saurait trop répéter ; toute l'existence est admise, sans choix, avec toutes ses complications et spontanités ; tout est ensemble : aucun de ces bouleversements, de ces tris, aucune de ces simplifications que la Tra-

gédie opère, en jetant au milieu des choses l'explosion d'un conflit moral : il n'y a pas de conflit moral défini dans la Comédie; le pathétique y est toujours différé, — ou, plutôt, il y semble toujours différé, parce qu'il s'y incorpore insensiblement dans les choses, et que l'absolu moral s'y manifeste par de petites touches — incessantes, — mais familières et courantes comme les circonstances mêmes qu'elles accentuent. Ainsi, — résultat précieux, — l'impression de vie fourmillante, actuelle, hagarde, ignare, apoplectique, cette impression, — même au plus vif de la leçon, — n'est point atténuée. L'âme centrale, qui explique tout, agit non dans quelque sphère épurée et lointaine, mais dans le tohu-bohu brutal, trivial, hurlant, inconscient, convulsif, où nous nous sentons roulés nous-mêmes. Elle est là, dans la vie brûlante; c'est ce que nous n'avons cessé de dire, durant toute cette Étude : elle laisse, nous savons en vertu de quelles dispositions, elle laisse faire la pleine vie, rouler toutes les fumées, s'agiter les pédantismes, les cuistreries, les inattentions, les puérités, les naïvetés, où elle condescend, où elle s'occupe, où elle s'humilie.

Donc, abondance d'incidents ordinaires; consentement à toutes familiarités et trivialités. Et c'est bien là le côté précieux, utile, du Comique musical : — la meilleure façon d'exercer notre sens esthétique, étant de prendre, non pas dans le symbole et dans l'épopée, mais dans la vie courante, un fait, et d'examiner par quelles causes il parvient, ce fait, obscur et fortuit tout d'abord, jusqu'au style, qui, en l'espèce, ici, est la possibilité musicale. La *naissance* mélodique de la Beauté, *tout près de nous* : observez bien la Comédie

musicale : elle vous montre cette genèse. Nous partons de toute vie pour arriver à toute éternité.

L'objectivité, en effet, par une conséquence esthétique qui se produit inévitablement dans l'esprit de qui examine une œuvre de ce genre, après avoir été bien étalée, finit par s'absorber dans la subjectivité. Ce fait, implicite dans l'œuvre, correspond trop logiquement à l'intime désir de notre cœur, pour que nous ne le tenions pas pour explicitement acquis.

Dès que nous y savons occultement présent le pouvoir d'une âme haute, et, possible, la pression de forces providentielles, la Vie courante, quoique laissée toute courante, acquiert, elle aussi, pour nos yeux, par delà sa laideur, un véritable intérêt, une dignité esthétique, — une poésie : — Car n'est-il pas vrai que la joie des villageois nous *émeut* précisément de ce qu'elle environne le vieux Faust. Il s'y sent homme, et vivre, le vieux Faust ; il ne la trouble point ; il lui laisse les plus folles fleurs de son épanouissement. Bonhomie. Mais nous savons pertinemment, nous, que par lui, là, est présent le grand Mystère, tout ce qui domine la Vie, et lui fait sa mesure. Cette âme a beau saintement s'humilier, s'ajuster au monde : elle nous laisse entrevoir tout ce qu'il y a par-delà les bornes de cette expérience ; et, justement à cause de cela, c'est avec une disposition d'esprit *poétique*, lyrique, musicale, qu'ensuite je reporte ma vue sur cette expérience même, — que je ne m'étonne point de voir faite en musique. — J'ajoute, de même, que toute cette vie fourmillante à loisir et pédantesque à souhait, qui, dans les *Maîtres-Chanteurs*, constitue le milieu usuel, doit tout son intérêt esthétique, ses possibilités musicales, précisément à ce fait qu'une âme

haute se mêle à elle, — et la laisse faire. Voici une âme toute-puissante, une âme d'héroïsme, d'épopée, et de rêve ; et pourtant, autour d'elle, la vie reste la vie ; les dehors restent les dehors ; et cette âme, centre de toute vérité intime, « se déclare elle-même au-dehors ». Le monde est là, tout entier, ignare à plaisir ; telle est bien, de ce monde, la caractéristique immédiate et épanouie, laissée dans toute son insolente netteté, puisque, pleine de bonhomie, du sens de l'existence, notre belle âme, là, n'a voulu forcer personne à comprendre. Eh ! bien, le monde m'émeut, justement, de ce qu'il environne, tel quel, cette grande Présence muette, et qui sait.

Elle sait. — Et nous savons qu'elle sait, — bien que, par humilité touchante, et bonhomie, et vaillance, « elle se déclare au-dehors », — avec les autres. Par elle, dans les pires charivaris de l'actualité, l'idéal est tenu en éveil dans nos cœurs ; toute impression de gêne, devant la réalité laide, y est conjurée. Elle se préoccupe de la vie, qui ne se préoccupe de rien ; et fait, pour elle, des questions qui sont aussi un besoin de sa propre souffrance. Sur ce monde qui continue d'aller, insoucieux, verveux, autoritaire et pédantesque, et inexpert, elle nous pourvoit de vues profondes. C'est comme le chœur antique, non pas disposé, didactique, autour d'une Tragédie sculpturale, et qu'il resserre encore ; mais assis, mélancolique, au milieu de l'existence éparse, et là, sans demander qu'on fasse attention à lui, suivant d'un regard doux et triste, — qui nous fond l'âme, à nous, — le lointain éparpillement aventureux des êtres.

Voyez Hans Sachs passer dans toute cette œuvre. C'est toujours lui qui nous fait penser ; toujours sa

travers son âme, à la fois si active et si détachée, que nous sentons la vie comme usage et comme rêve. Dès le début, il a des mots vrais sur la femme et sur le peuple; et c'est encore ce regard profond qui devine Walther et confesse Éva. Lui-même s'est, ensemble, dans ces actes, révélé. Puis, ce point essentiel dégagé et sauf, les choses continuent leur cours ordinaire et trivial, comme si de rien n'était; c'est même, — Sachs en personne y aidant, bonhomme, — une recrudescence de menus faits usuels et grotesques; la « chronique de la ville » débordant, grouillante, et nous dérochant la « chronique universelle. » — Puis, brusquement, un recul de toute cette prolixie image de l'existence; un songe, tout ce qui était devant nous, avec tant d'abondance et de minutie: Sachs a reparu, mais grave, méditatif, maintenant, un peu triste de vivre; et sa pensée est là, seule réelle, seule capable de susciter dans nos cœurs une émotion et un frisson poétique à l'égard de toutes ces choses et de tous ces êtres, en nous révélant, elle qui les connaît si bien, quelle vaste illusion c'est.

Vie inconsciente, tu nous émeus, d'être ainsi une poussière dans l'espace, toi qui te crois si assise et située. Tu nous émeus d'autant plus que tu multiplies davantage les minutieuses intimités où tu veux trouver une jouissance de fixité, — toi, si aventurée. C'est là ta façon d'être poignante, ta beauté cachée, — ta mélodie mystérieuse, que tous les moules, tous les vases d'élection de la musique formelle ne sont pas trop nombreux pour recueillir tout entière.

VII

Il nous semble avoir dégagé quelques-unes des causes qui peuvent faire d'un sujet « comique » aussi un sujet « musical ». Au moment de tirer, des considérations exposées aux chapitres précédents, et de tirer à ce point de vue « musical », quelques déductions spéciales, il nous paraît utile de donner un résumé de ces aperçus : au lecteur qui a bien voulu nous suivre jusqu'ici, le fil ainsi n'échappera point, juste comme il se lie au but. — Ayant avancé que la vie « comique » est esthétique aussi bien que la vie « tragique », nous avons établi les raisonnements que justifier cette proposition nécessitait ; nous avons élu un sujet et un objet, une entité psychique et un milieu, un terme de conscience et un terme d'inconscience : Sachs, le Moi, et la Maîtrise avec ses dépendances, les Choses. Ces deux termes, nous les avons séparément étudiés, le premier au point de vue de l'infini, le deuxième à celui du fini. Nous les avons ensuite rapprochés, ce qui nous a donné une psychologie dont nous avons tout déduit en Beauté et en Mystère.

L'appréciation esthétique de l'existence habituelle ainsi rendue possible, notre tâche touche à son terme. Il est, dès lors, à peine besoin d'énoncer ce principe : Que la vie ordinaire étant esthétique, est mélodique, et, pour rendre expressément notre pensée, tout à fait *digne d'être* « mise en musique ». Il ne nous reste ainsi plus qu'à tenter d'étudier sommairement, sous le rapport musical, l'expression de ce principe.

Carlyle, en une page de ses *Héros*, a abordé cette question de la « musicabilité » des choses, mais à un point de vue tout mystique, métaphysique, tragique aussi. C'est à propos de ses Dante, de ses Odin, de ses Cromwell, que, pour en constituer l'épique de leur caractère, il a dégagé cette essence (1).

« ... Si votre description », dit-il, « est authentiquement *musicale*, musicale non dans ses mots seulement, mais dans son cœur et sa substance, dans toutes ses pensées et expressions, dans sa conception tout entière, alors elle sera poétique ; sinon, non. — Musicale : que de mots tiennent dans cela ! Une pensée *musicale* est une pensée parlée par un esprit qui a pénétré dans le cœur le plus intime de la chose ; qui en a découvert le plus intime mystère, c'est-à-dire la *mélodie* qui gît cachée en elle ; l'intérieure harmonie de cohérence qui est son âme, par qui elle existe, et a droit d'être, ici, en ce monde. Toutes les plus intimes choses, pouvons-nous dire, sont mélodieuses ; naturellement s'expriment en Chant. La signification de Chant va profond. Qui est-ce qui, en mots logiques, peut exprimer l'effet que la musique fait sur nous ? Une sorte d'inarticulée et insondable parole, qui nous amène au bord de l'Infini, — et nous y laisse quelques moments plonger le regard !

« Oui, toute parole, même la plus commune des paroles, a quelque chose du chant en elle : pas de

(1) LES HÉROS : *Dante*, page 132. Voyez la traduction de M. IZOLET-LOUBATIÈRES, 1 vol. Armand Colin. Carlyle avait déjà complètement exposé cette conception psychologique, et, particularité précieuse, en se prenant soi-même comme champ d'expériences, dans son *Sartor Resartus* (1834), sorte d'auto-biographie *mélodique*.

paroisse au monde qui n'ait son accent de paroisse ; — le rythme ou *ton* sur lequel le peuple y *chante* ce qu'il a à dire. L'accent est une sorte de chant ; tous les hommes ont un accent propre, — bien qu'ils ne *remarquent* que celui des autres. Observez aussi comment tout langage passionné devient réellement de lui-même musical, — avec une musique plus belle que le pur accent ; la parole d'un homme, même dans l'ardeur de la colère, devient une musique, un chant. Toutes les choses profondes sont Chant. Il semble être de façon ou d'autre notre essence vraiment centrale, le Chant... L'élément premier en nous ; en nous, et en toutes choses. »

L'élément premier : quel effort pour le faire transparaître, dans une Comédie, à travers une vie nécessairement de seconde main en sa majeure partie. — La Mélodie, en elle-même, est tragique, si par tragique on entend, comme il sied, tout ce qui est empreint d'infini, d'universalité et de primordialité. Quel art ne faut-il pas pour la localiser, et lui laisser néanmoins sa libre allure, et son enseignement suprême ! — J'ai donc de bonnes raisons esthétiques de croire que Richard Wagner ne se trouva pas « plus à l'aise » dans les *Maîtres-Chanteurs*, que, par exemple, dans la *Tétralogie*. L'opinion qui fait des *Maîtres-Chanteurs* l'œuvre verveuse par excellence, est, à mon gré, basée sur de détestables considérants esthétiques (1). Pour une âme comme Richard Wag-

(1) Cette œuvre, par définition même, me paraît celle dont l'élaboration nécessite les plus hautes et les plus austères ressources d'art. Je n'aime guère cette opinion, qu'a pu certes créer une manière d'anecdote fort authentique mais qui n'en est pas plus intéressante, — d'après laquelle les *Maîtres* sont un

ner, il est plus « facile » de « faire » une Tragédie musicale qu'une Comédie musicale. Qui dit Tragédie dit Musique ; cette identité du tragique et du musical fut, tout naturellement, axiome aux Grecs (1) ; et à Wagner. Mais établir la même identité entre le musical et le comique, la refaire, là, — ceci demande un nouvel effort, un *deuxième* effort, qui, pour ainsi dire, enveloppe en lui le premier, et l'implique moindre : — parce qu'il suppose une application plus continue de l'âme répétant cette mélodique expérience sur un objet moins favorable, un objet qui la nécessite, cette expérience, moins directe, moins expresse, et néanmoins plus insinuante, plus lente et pourtant plus large (2). La Mélodie ne doit pas s'emparer brusquement de la Vie, qui autrement échapperait, et qu'elle est cependant tenue d'envelopper tout entière, *puisque* ceci, mais à travers bien des apparences contraires, répond à l'intime désir et aux profondes fatalités occultes de cette Vie. Il lui

plaidoyer *pro domo*. Verveuse pour cela et *en* cela, cette œuvre ? Ah ! son sentiment a une bien autre source. — Je m'embarrasse encore fort peu de chercher des symboles, — même esthétiques, — dans les *Maîtres-Chanteurs* : Union de l'Art ancien et de l'Art nouveau ; Nuptialités d'Art et de Nature (Walther-Eva). Ces symboles, ils peuvent bien résider implicitement dans l'œuvre ; mais si j'étais capable d'analyser le sentiment d'une telle œuvre (c'est tout l'effort de la présente Etude,) c'est bien autre chose que je dégagerais, des choses simplement humaines, et c'est alors que je croirais pratiquer une critique large.

(1) Voy. un article de M. THÉODORE REINACH : *Une page de Musique Grecque*, Revue de Paris, 15 Juin 1894.

(2) Dans cet ordre d'idées, il serait utile de comparer le PARLÉ-CHANTÉ des *Maîtres* à celui des autres œuvres de Wagner. En tous cas, il n'y est pas moins mélodique, alors que les paroles y sont pourtant beaucoup plus ordinaires.

faut s'assouplir de même que les âmes s'usualisent. Partie, elle aussi, du grand empire tragique, du vaste rythme originel qui réunissait et roulait en lui la myriade des choses, elle doit, à présent, en modulations plus douces et complexes, se glisser à travers les détails de l'existence, et les laisser à leur place, dans leur vulgarité, ou leur humilité, — et sonner dans une chaumière sans que cette chaumière en devienne nécessairement un palais, dans une boutique sans la transformer en église. Mais des émotions puissantes, harmoniques, où les êtres entrent ingénument en beaux chœurs spontanés, seront, là aussi, suscitées (1); et cette gloire nous sera infiniment douce, d'être ainsi peuplée des choses familières qui nous accompagnent au jour le jour dans l'existence.

Ces considérations amèneraient un plus compétent que nous à parler ici, expressément, de la musique des *Maitres-Chanteurs*. Cette tâche nous est interdite. A d'autres de déterminer, en des considérants techniques, les qualités tonale et rythmique des *Maitres*; d'accomplir, au point de vue technique, ce que nous avons tenté, sous le rapport de la psychologie et de l'esthétique (2). Bien qu'ayant étroitement étudié la

(1) Citons principalement, à ce point de vue, le Quintette du 3^me Acte, dans l'Echoppe de Sachs, et le Choral d'acclamation populaire.

(2) Voyez, dans la *Revue Contemporaine*, 1885, sous la signature de M. CHARLES HENRY, une très curieuse et très savante *Introduction à une Esthétique scientifique*, chapitre IV. Il ne s'agit nullement des *Maitres-Chanteurs*, dans cette Etude, mais on peut se rendre compte, par elle, de la nature des recherches qui pourraient être effectuées dans le sens ci-dessus indiqué. — Voy. surtout HANSLICK (cité et commenté dans cette Etude) : *Du Beau musical*.

partition des *Maîtres-Chanteurs*, tout ce que nous sommes en mesure de dire, sur un sujet si spécial, c'est que le style musical y est très fugué (1). Mais nous pouvons vérifier d'une autre manière nos aperçus, demander à la Partition des arguments qui, pour être d'un autre ordre, n'en sont pas moins, espérons-nous, valables. Nous allons, dans ce but, jeter un coup d'œil rapide sur la structure thématique de l'œuvre. Là-dessus finira cette Etude.

Bien des choses furent écrites, en fait de Commentaire musicographique, sur les *Maîtres-Chanteurs* (2). Un Commentateur noblement patient, et stimulé, du reste, par de hautes visées spéculatives, M. P. BONNIER, découvrit qu'il n'y avait qu'un Motif, dans les *Maîtres-Chanteurs*, un « Motif-Organe », le Motif du Printemps, propre à Walther, expression de la force jeune et fécondante qui circule à travers tout le Drame. « Si l'on tient compte », dit-il, « du nombre de mesures, de l'étendue moyenne de chaque forme musicale, du nombre de fois que cette forme se présente, on pourra voir que si l'on sectionnait tout l'opéra au moyen de coupes successives, comme au microtome, on rencontrerait ce motif au moins une fois dans une coupe de trois mesures... Je ne l'ai pas relevé moins de 3348 fois, et chaque fois analysé. » —

(1) Modulation assouplie et complexe, avons-nous dit plus haut.

(2) Citons le très clair résumé thématique de M. CAMILLE BENOIT : *Les Motifs typiques des Maîtres-Chanteurs* (Paris, SCHOTT) ; le curieux travail de M. P. BONNIER : *Le Motif-Organe des Maîtres-Chanteurs* (*Revue Wagnérienne*, 1886), travail discuté ci-dessus ; et surtout la si consciencieuse Etude thématique de M. HEINRICH WILSING (en allemand et en anglais, SCHOTT, Mayence et Londres).

Le fruit le plus net de cette immense étude, c'est de faire connaître la Partition, encore qu'elle la présente sous un angle fort arbitraire. Mais il est un autre résultat, moins aimable, celui-là même que M. Bonnier tire expressément ; il contredit trop l'esthétique même de la Comédie musicale, non l'esthétique seulement que nous tâchons de déterminer dans cette Etude, — ce serait peu, — mais celle qu'ont sentie de fort bons esprits (1), pour qu'il soit permis de l'accepter. Pourquoi cette prédominance mélodique du caractère de Walther ? Pourquoi ces reflets de son Motif sur le reste de la polyphonie ? Une analyse menée sans idées préconçues, comme celle, par exemple, qu'a faite M. Heinrich Wilsing, donne un groupement beaucoup plus varié des thèmes. Je ne vois pas en quoi le Motif du Printemps est une mélodie-mère plutôt que le Motif de l'amour naissant, ou celui de la Bonté de Sachs (2). Il est beaucoup plus facile, par exemple, d'établir que la Mélodie d'Amour, ce doux et large thème sur lequel se forme si fréquemment la trame orchestrale, provient du Motif de l'Amour naissant, dont elle semble l'accentuation bienheureuse, plutôt que du Motif du Printemps. Il n'est pas, insiste M. Bonnier, jusqu'aux principaux Motifs de Sachs que ce Motif n'ait donné : « Wagner l'attribue à Sachs », explique-t-il, « mais obtient une gravité plus douce et plus noble en étendant la quarte, qui sépare la première note de la seconde, à l'intervalle d'une quinte... Le Motif

(1) M. ALFRED ERNST ; M. CAMILLE BENOIT.

(2) Entendons-nous. Tous les Motifs-types sont des mélodies mères. Je veux dire ici que tous les Motifs-types ne sont pas générateurs d'autres Motifs-types.

s'élargit et semble se solidifier en passant à la personnalité de Sachs. » Ne peut-on reprendre ce raisonnement à l'inverse en allant de Sachs à Walther ? — A tous les points de vue, dramatique et mélodique, le Motif du Printemps a achevé sa progression dès la première moitié de l'œuvre, lorsqué, dans la 3^{me} scène du 2^{me} acte, Sachs évoquant cette harmonie prestigieuse, il s'étend de l'orchestre à la mélodie vocale. Or, c'est à peine si, à ce moment, un nouvel élément mélodique a commencé de poindre, qui va s'élargissant désormais, et atteint son plein développement dans les dernières scènes de l'œuvre, alors que tout *conclut*; je veux parler du Motif de la Bonté de Sachs, qui donne le Motif de la Sagesse humaine. Il serait absurde de vouloir faire du motif de la Bonté de Sachs, la souche des autres Motifs-types ; mais j'ai bien le droit de dire qu'au point de vue dramatique, et, par conséquent, aussi sous le rapport mélodique, il m'intéresse au moins autant que le Motif du Printemps. Je ne déguise pas, d'ailleurs, que, dans cet essai d'une esthétique de la Comédie Musicale, j'ai constamment pensé à ce Motif, — à juste titre, espéré-je. J'ajouterai que, dramatiquement, le Motif du Printemps, avec celui du Chanteur (ou de l'Amour naissant) (1), évolue, dans la 2^{me} moitié de l'œuvre, vers les Motifs de la Bonté de Sachs et de la Sagesse humaine (qui sont ici psychologiquement au premier plan), comme on peut s'en rendre compte dans la 2^{me} Scène du 3^{me} Acte, lorsque, grâce aux conseils de

(1) M. CAMILLE BENOIT l'intitule le Motif de l'Amour naissant ; mais cette appellation correspond à celle que nous donnons ci-dessus, puisque c'est pour l'amour d'Eva que chante Walther.

Sachs, le Chant du Songe devient le Chant de Maîtrise.

Mais le principal tort, à nos yeux, de la théorie de M. Bonnier, c'est de trop bien servir (encore que l'auteur n'ait pas voulu cela) cette opinion si étroite, anti-esthétique, qui fait des *Maitres-Chanteurs* : un plaider *pro domo*. En effet, Walther, selon cette anecdote, n'étant autre que Wagner, et le personnage mélodique de Walther prédominant... — Concluez.

Les Motifs-Conducteurs des *Maitres-Chanteurs* peuvent, en première analyse, se diviser en sept groupes.

Le premier groupe, qui est celui des Motifs affectés à Hans Sachs, comprend six thèmes : Les Motifs de la Bonté de Sachs — et de la Sagesse humaine ; — les Motifs du Savetier, — de l'Entrain au travail, — et de la Question ; — plus un Thème railleur. — Les deux premiers Motifs expriment l'homme de cœur et le songeur ; les deux suivants représentent le travailleur ; les deux derniers disent l'humoriste. Rêve, — Travail, — Gaité, — voilà la triple caractéristique de ce groupe.

Le deuxième groupe comprend les cinq thèmes relatifs à Walther von Stolzing, savoir : le Motif du Chanteur ; — le Motif de l'Ardeur juvénile (ou du Printemps) ; — le Motif du Chevalier ; — le Motif de l'Interrogation d'Amour — et la Mélodie d'Amour. — A ces thèmes il faut ajouter trois phrases mélodiques caractéristiques, que nous entendons, les deux premières, dans le Chant d'Épreuve de Walther ; la troisième, dans son Chant de Maîtrise.

Un même idéal anime tout ce deuxième groupe mélodique : l'Art par l'amour et la liberté.

Le troisième groupe, qui appartient à Eva, compte

les six thèmes suivants : le Motif de la grâce d'Eva ; — le Motif d'Amour ; — le Motif d'Inquiétude ; — le Motif de l'Anxiété d'Amour ; — le Motif de la Félicité d'Amour, — et le Motif de l'Abandon de soi-même.

Harmonie souple, onduleuse, tour-à-tour chaude et ingénue, à l'image de la Femme-Enfant qu'est Eva.

Avec le quatrième groupe, commence un nouvel ordre d'idées. Ce groupe contient les trois thèmes propres aux Maîtres-Chanteurs, savoir : — le premier Motif des Maîtres-Chanteurs, leur motif par excellence, qui est, faite musique, l'essence même de leur art ; — la fanfare des Maîtres-Chanteurs, qui caractérise la dignité extérieure, l'apparat de la Maîtrise, — et le Motif de la Guilde, rythme grave et monotone, qui exprime l'activité intérieure et ordinaire de l'Association : réunions, examens, administration.

Le cinquième groupe fait évoluer de plus en plus les harmonies vers la caricature, les rythmes bouffons. Il appartient à Beckmesser, et comprend sept thèmes : — Le Motif du Marqueur ; — le Motif de Beckmesser, forme zélée et encombrante du précédent ; — le Motif de la Jalousie de Beckmesser, combinaison comique des Motifs du Chevalier et du Marqueur ; — la phrase du prélude sur le luth et la Mélodie de la Sérénade, qui donnent la Conception d'art du bon Pédant ; — le Motif de la Bastonnade, transformation burlesque et judicieuse du Motif de la Sérénade ; — enfin le Motif de rage, sur lequel conclut le personnage mélodique du Cuiestre évincé.

Dans le sixième groupe, qui contient cinq thèmes propres à David et aux Apprentis, l'harmonie est encore comique, mais infiniment mélodieuse et légère. Il se relie, cependant, par le Motif de l'Écolier,

monotone et roide, au groupe des Motifs des Maîtres. Les quatre autres thèmes, clairs et joyeux, sont : Le Motif de David ; — le Motif d'amour de David, à côté duquel il faut placer — le Motif de Magdalene ; — enfin le Motif populaire de la Couronne, qui relie, d'autre part, ce groupe au :

Septième et dernier groupe, dont les quatre thèmes, exprimant le milieu vivant, riche, naïf, joyeux, lumineux, où s'agite tout le Drame, sont : le Motif de la Saint-Jean ; — le Motif patronal de Nürenberg ; — le Motif de la joie de la fête ; — et le thème du Choral d'acclamation populaire.

En deuxième et dernière analyse, ces sept groupes peuvent être ramenés à deux familles : celle des Motifs afférant à des situations mélodiques et celle des Motifs ressortissant à des situations comiques (1) ; la première, composée de la plupart des thèmes relatifs à Sachs, aux Apprentis et au Peuple, et de la totalité des thèmes de Walther et d'Eva ; la deuxième, des thèmes propres aux Maîtres et à Beckmesser, et auxquels il faut ajouter, avec le Motif de l'Ecolier, le Motif professionnel et le Motif railleur de Sachs. — Inutile de dire que ces deux « situations » ne sont jamais nettement tranchées ; qu'elles se pénètrent l'une l'autre à tout instant. Outre que, dans la texture orchestrale, les thèmes mélodiques se combinent ou alternent constamment avec les thèmes comiques, — il arrive maintes fois que tel thème, pris en soi, passe de la sphère comique dans la sphère

(1) Mélodique, — Comique. — Faut-il dire que nous prenons ces deux mots dans leur acception la plus large ? l'acception que nous avons tâché de déterminer dans cette Etude.

mélodique, et *vice-versa*. Ainsi le fier Motif du Chevalier a son correspondant détraqué et ridicule dans le Motif de la Jalousie de Beckmesser ; le premier Motif des Maîtres-Chanteurs, si roide et guindé, s'assouplit en passant à Sachs : la belle ligne onduleuse du Motif de la Grâce d'Eva, se brise, et s'attife de menus traits burlesques, lorsque Beckmesser parle de la jeune fille ; un autre Motif d'Eva, son Motif d'Amour, longue harmonie tendre et souple, prend, en passant à Magdalene, à la délurée Lene, une expression joyeuse et luronne. Au troisième Acte, dans la charmante scène entre Sachs et David, le Motif de l'Apprenti, si clair et allègre jusque là, s'élargit soudain harmonieusement à la basse, en un dessin doux et calme, qui se marie merveilleusement au mélancolique Motif d'Amour que nous connaissons sous le titre de Motif de l'Inquiétude d'Eva. En effet, le personnage mélodique de David, qu'il fallait placer, dans la première moitié de l'œuvre, du côté des Motifs comiques, évolue maintenant, par sa combinaison avec les Motifs d'Amour, vers le groupe mélodique de Sachs, de Walther et d'Eva. C'est que David va être témoin au « baptême » du nouveau « mode » créé par Walther.

Mais ces exemples, que nous pourrions multiplier, sont secondaires : le plus large exemple qui nous soit donné, à cet égard, c'est celui même du personnage mélodique de Sachs. Ainsi qu'on peut s'en assurer, en consultant la liste ci-dessus donnée, il réunit en lui, en proportions inégales, amalgame indissolublement en lui les deux courants musicaux de l'œuvre ; il est franc et mélodieux comme Walther, cependant que, dans les scènes avec Beckmesser, il se montre

comique, complexe, fugué ; donne, là, un réel accent humoristique, affiné encore du contraste du Beckmesser, qui, du comique même, n'est que la caricature. — Ainsi formée de ces éléments, la mélodie de l'homme Hans Sachs traverse vaillamment le plus épais des hommes et de la vie. C'est certainement dans le rôle d'Hans Sachs que Wagner a réalisé ses plus beaux contre-points, ses fugues les plus complexes. La mélodie de Walther a souvent des révoltes (1) ; celle de Sachs s'entrelace patiemment dans la diversité des fortunes, des thèmes : qu'ils soient doux, câlins, charmeurs — et cruels, — avec Eva ; querelleurs, criards, venimeux, avec Beckmesser ; monotones, pesants, étroits, avec les Maîtres (2). — Qu'importe cette vie ? ne la résume-t-il pas lumineusement dans la force de son âme ? Et le motif de la Sagesse humaine déroule aux violoncelles sa pensive période.

Ainsi, parfait exemple de l'Identité du Comique et du Musical, identité affirmée dans toutes les parties de l'Esthétique, cette souveraine création de Hans Sachs, dont l'enseignement restera dans l'histoire de l'Art, révèle toute l'inconsciente Beauté de la Vie ordinaire, et offre toutes les indications qui permettent d'esquisser une esthétique de la Comédie Musicale.

Et si nous voulions résumer cette Esthétique, nous

(1) Ex : Acte I^{er}, scène III, vers la fin (124, 1 - 4) ; Acte II, scène V, le mouvement de la mélodie vocale (200, 14, 201, 5), etc.

(2) Voyez, surtout, la contexture musicale de la scène délicieuse entre Sachs et Eva, au 2^{me} Acte ; celle de la scène avec Beckmesser, au 3^{me} Acte, etc. — Les exemples abondent ; il serait trop long de tous les énumérer ici — Voyez, d'ailleurs, là-dessus, le *Commentaire musicographique*.

dirions qu'elle consiste à placer dans un milieu ordinaire, et dont les usages soient le plus possible multipliés, une âme comme celle de Hans Sachs ; c'est-à-dire, à fondre, — en s'aidant adéquatément des prestiges de la Musique, — à fondre la magnificence d'être dans l'habitude d'être.

EDMOND BARTHÉLEMY.

NOTA

Dans toutes les pages qui suivent :

1° Les renvois à l'*Annotation philologique* (L.-P. de B'.G.) sont marqués en *chiffres arabes*.

2° Les renvois au *Commentaire musicographique* (Ed. B.) sont indiqués en *astérisques*.

LES
MAITRES-CHANTEURS DE NÜRNBERG
(*Die Meistersinger von Nürnberg*)

COMÉDIE LYRIQUE EN TROIS ACTES,

Représentée, pour la première fois, à Munich, le 21 juin 1868.

Traduction et Annotation par LOUIS-PILATE DE BRINN'GAUBAST.

Commentaire musicographique par EDMOND BARTHÉLEMY.

PERSONNAGES

HANS SACHS, cordonnier.
VEIT POGNER, orfèvre.
KUNZ VOGELGESANG, pelletier.
KONRAD NACHTIGALL, ferblantier.
SIXTUS BECKMESSER, greffier de la Ville.
FRITZ KOTHNER, boulanger.
BALTHASAR ZORN, étameur.
ULRICH EISSLINGER, épicier.
AUGUSTIN MOSER, tailleur.
HERMANN ORTEL, savonnier.
HANS SCHWARZ, chaussetier.
HANS FOLTZ, chaudronnier.
WALTHER DE STOLZING, jeune chevalier de Franconie.
DAVID, apprenti et écolier de Sachs.
ÉVA, fille de Pogner.
MAGDALENE, nourrice d'Éva.
UN VEILLEUR-DE-NUIT.

Maitres-Chanteurs
ou Meistersinger.

BOURGEOIS et FEMMES appartenant aux diverses Corporations.
— COMPAGNONS, APPRENTIS, ÉCOLIERS. — JEUNES FILLES,
Gens du PEUPLE.

L'action se développe à NÜRNBERG,
vers le milieu du xvi^e siècle.

LES
MAITRES-CHANTEURS
DE NURNBERG

ACTE PREMIER.

La scène représente l'intérieur, suivant une section transversale, de l'Église Sainte-Catherine (Katharinenkirche); on ne voit que les derniers rangs des bancs-d'église de la grande nef, qu'il faut imaginer prolongée vers la gauche, à partir du fond du théâtre. Le premier plan est occupé par un espace libre, en avant du chœur, qu'une draperie noire doit, par la suite, isoler de la nef, totalement. — L'on entend, au lever du rideau, la communauté des fidèles chanter, accompagnée par l'orgue, le dernier verset d'un choral, qui termine, pour l'après-midi, l'office divin préparatoire à la Fête de Saint Jean-Baptiste. (*)

CHORAL DE LA COMMUNAUTÉ.

Christ même au bord du Jourdain
A subi ton rite saint ;
Il choisit pour lui la croix,
Nous laissant ses douces lois :

(*) Grand choral à 4 voix (1^{er} et 2^e soprani, ténors, basses).
Le choral du baptême appartient à un groupe, nombreux

Ton baptême nous lava,
Son supplice nous sauva.
Guide très sûr,
Précurseur pur !
Prends-nous par la main
Jusqu'au vrai Jourdain... (1)

En même temps que l'exécution de ce choral, au travers de ses interludes, une scène se développe, toute mimique, dont l'orchestre accompagne les péripéties (*) : au dernier rang des bancs du temple, auprès de

(1) La versification française de ce *Choral* est empruntée à M. Ernst (on sait combien sont excellentes ses traductions faites *pour le chant*, et dont le principe lui appartient bien). On trouvera, par la suite du Drame, des poèmes adaptés par moi, les uns en simple prose rythmique sinon rythmée, les autres en vers libres et ne rimant guère. Mais ces dispositions, que j'estime nécessaires à la transcription *littéraire* exacte des passages correspondants du poème et de la musique, n'avaient pas la même importance pour un *Choral* comme celui-ci : la surprise eût pu être grande pour le lecteur, à qui l'intérêt de l'action n'a pas encore enlevé toute faculté critique, de rencontrer, dès le début, un chant sacré de cette nature sous une forme inaccoutumée ; et puisque je savais une traduction rimée, excellente pour le sens, excellente pour le chant, je n'avais que faire d'en risquer témérairement une autre.

dans cet ouvrage, de grandes phrases mélodiques conçues dans une forme distincte et spéciale ; toutefois, des motifs proprement dits entrent, très dissimulés, ainsi qu'on s'en rendra compte plus loin, dans la composition de ce choral.

(*) Trois motifs principaux apparaissent à l'orchestre : le *Motif de Walther chanteur* (I), ou de l'*Amour naissant* ; celui de l'*Impétuosité juvénile* (II), ou du *Printemps*, et enfin la *Mélodie d'amour*, ou de l'*Aveu d'amour* (III). Nous les étudierons à tour de rôle.

MAGDALENE, est assise EVA ; sur EVA sont fixés les regards de WALTHER DE STOLZING, debout, qui se tient, à quelque distance sur le côté, contre un pilier où il s'appuie. (*) Aux prières, aux protestations du chevalier, tantôt pressantes, tantôt exprimées par de tendres gestes (**), EVA, se retournant vers lui de temps en temps, répond avec timidité, pudiquement, quelque peu confuse, mais non sans âme, et de manière à l'encourager (***) . MAGDALENE, à plusieurs reprises, s'interrompt elle-même de chanter, pour tirer par la manche EVA et la rappeler à la prudence. — L'exécution du choral cesse ; vers l'issue principale, qu'il faut s'imaginer comme placée à la gauche du fond, se dirigent les fidèles de la communauté ; tandis qu'ils évacuent l'église l'un après l'autre, aux

(*) Le *Motif de Walther chanteur*, ou de l'*Amour naissant* (I) accompagne, à l'Orchestre, ce premier regard de Walther (11, 4-6(a)). C'est la phrase qui, dans l'Ouverture, a paru aux flûtes, aux hautbois et aux clarinettes, après le développement du premier Motif des Maîtres : « C'est, remarque judicieusement M. Heinrich WILSING, une belle idée, et d'une réelle importance psychologique, qu'ainsi le premier timide aveu d'amour de Walther soit accompagné par ce thème : car c'est, après tout, le poète, l'artiste, qu'attire le poétique charme de la beauté d'Eva. »

(**) Ici paraît une première ébauche (12, 4-6) du *Motif de l'Impétuosité juvénile*, de l'*Ardeur printanière* (II). Il montre ici, en Walther, le jeune homme enthousiaste, transporté et d'art et d'amour. Sur le regard ému et tendre d'Eva à Walther, ce motif continue, développé dans l'accompagnement du Choral (12, 10, etc.), en une forme agitée et enthousiaste, bien que contenue, marquant ainsi le ravissement de Walther après ce regard.

(***) La *Mélodie d'Amour*, ou encore le *Motif de la passion déclarée* (III) s'ébauche à l'Orchestre (13, 7-9). De ce motif,

(a) Dans toutes les notes du présent Commentaire musicographique, les chiffres romains désignent les numéros d'ordre des Motifs, relevés simplement au fur et à mesure qu'ils se présentent pour la première fois ; les chiffres arabes, la page et les mesures de la partition pour piano. Ex. 11, 4-6, signifie page 11, mesures 4 à 6.

sons d'une sortie d'orgue un instant prolongée, WALTHER vivement s'avance du côté des deux femmes, qui viennent de se lever à leur tour et se disposent à gagner la porte. (*)

WALTHER,

à ÉVA, bas mais avec feu :

Permettez ! — Un mot ! Un seul mot ! (**)

M. P. BONNIER a extrait et transcrit schématiquement six notes, sol, fa dièse, fa bécarre, la, do et si, qui sont, dit-ils, vives et enthousiastes le plus souvent, l'expression hardie du désir de Walther. Il ne cessera, désormais, de se développer. Il aura une première conclusion (30, 10-11), dans cette scène I^{re}, à ces paroles de Walther : « Puisqu'il faut être un Maître, j'y réussirai ».

Les principaux degrés de sa progression seront le duetto, à la fin de cette 1^{re} scène, la Mélodie du Songe, au 3^{me} Acte ; puis, vers la fin du 3^{me} Acte, le *Preislied*, où le motif, repris par le Peuple, trouve sa radieuse terminaison. Nous reprendrons et développerons ces remarques, au moment voulu.

(*) Ici, une impétueuse montée de doubles-croches, où nous percevons une forme rapide du *Motif de l'Ardeur printanière* : Walther est impatient d'approcher Eva (14, 12-14). Cette forme appartient à un groupe de figures obtenues par l'effet d'une modification du *Motif de l'Ardeur printanière*, devenu là plus souple, plus rapide, pour se mieux prêter à la vie courante du Drame. Puis une brillante paraphrase du *Motif du chanteur*, suivie d'une deuxième figure du *Motif de l'Ardeur printanière*, nous conduit aux premières paroles de Walther.

(**) Qu'une remarque s'inscrive ici, une fois pour toutes, dès ces premiers mots du dialogue wagnérien, et du dialogue wagnérien dans une comédie musicale. Animé, malgré l'absence complète de mélodie formelle (au vieux sens de ce mot), d'un vrai souffle mélodique, modelant sa plasticité au mouvement même des sentiments, il est en même temps si naturel, si

ÉVA,

se retournant vers MAGDALENE, promptement :

Mon fichu ! Vite ! Va voir ! Il doit être à ma place ?

MAGDALENE.

Quelle enfant ! Elle oublie, et puis après : va ! cherche !

WALTHER.

Mademoiselle ! j'oublie toutes convenances : pardonnez-moi ! (2) Il est au monde une chose, une seule, — pour la savoir, pour vous la demander, cette seule chose, que ne serais-je pas forcé d'oser, et d'oublier ! Est-ce ma vie, ou bien est-ce ma mort ? Est-ce une bénédiction, ou une malédiction ? Qu'un seul mot me le révèle : — chère demoiselle, dites-moi... (*)

(2) *Verzeiht der Sitte Bruch*. Littéralement : « Pardonnez la rupture de l'usage. »

délié, qu'il semble que nous entendions seulement une conversation idéalisée, et, pour nous servir de l'heureuse expression de M. Bonnier, un « parlé-chanté ».

Le *Motif de Walther chanteur*, ou de l'*Amour naissant*, accompagne ces paroles.

(*) Un nouveau thème caractéristique, inquiet, syncopé, — première ébauche d'une phrase orchestrale que M. Wilsing appelle le *Motif de l'Interrogation d'amour*, (IV), phrase qui d'ailleurs a déjà paru dans l'Ouverture, — accompagne maintenant ces instances de Walther (16, 2-7, etc.). Comparez à ce

MAGDALENE,

revenant :

Le voici, ton fichu.

EVA.

Ah ! mon Dieu : et la broche ?

Motif de l'interrogation d'amour le *Motif de la Saint-Jean* (71, 6-7). Une constatation, tout au moins une hypothèse, résulte de cette comparaison. Il semble dès lors, en effet, que Richard Wagner, par une intention qui s'explique fort bien, ait voulu tirer ses motifs de joie, d'affirmation, des motifs mêmes qui expriment, l'interrogation, l'inquiétude. Les quatre notes caractéristiques : ré, do, si bécarré, do, se retrouvent exactement dans les deux Motifs de la *Question d'amour* et de la *Saint-Jean* ; la suite, dans le 1^{er} Motif, est constituée par les notes : mi, ré, do, si, la, sol, et, dans le 2^{me}, par les notes : la, mi, sol, fa. On remarquera que la conclusion est beaucoup plus calme et confiante dans le 2^{me} Motif ; de sorte qu'on pourrait dire qu'il est comme la résolution des incertitudes du premier. Dans son schéma n° 44, qui est un des aspects du *Motif de l'Interrogation d'amour* (schéma n° 58), M. Bonnier a noté, lui aussi, cette signification de fête, de joie, d'espérance. Et il ajoute : « Ce Motif populaire, célébrant les joies de la cité, marque aussi, » [sous une nouvelle modification] « par une intention profondément sage de Richard Wagner, la *confiance* de l'artiste dans le jugement du peuple, et, chose délicate, dans le bon sens féminin... C'est, en effet, devant le peuple et devant la femme que triomphera la poésie nouvelle, la jeunesse même de la poésie naturelle. Wagner sait ici reconnaître à l'influence féminine et populaire le pouvoir de transfuser un sang nouveau et vivace aux vieilles formes... »

MAGDALENE.

Tombée, probablement?

(Elle remonte pour la seconde fois, cherchant à terre.)

WALTHER.

Est-ce pour moi la lumière du jour, l'amour, la joie? ou bien les ténèbres, et la tombe? (3) Qu'prendrai-je? ce que mon désir languit d'entendre? ou ce que je redoute? — Dites, ma demoiselle...

MAGDALENE,
revenant de nouveau :

J'ai la broche aussi. — Viens vite, mon enfant! Tu voulais ta mantille et ta broche, tu les as. — Allons! voilà que moi-même j'ai oublié mon livre!

(Elle remonte pour la troisième fois.)

WALTHER.

Ce seul mot, ne le direz-vous pas? Cette syllabe,

(3) C'est Walther qui est *emphatique*, et non Wagner, lequel le gratifie plus loin de cette épithète. La remarque s'imposait ici pour le lecteur, faute de musique: l'auditeur ne peut s'y tromper, à qui cette explosion d'exubérante jeunesse apparaît à la fois touchante, un peu comique, et, dans tous les cas, naturelle.

Devant rester dans le cadre d'un modeste commentaire, nous ne multiplierons guère pareilles notes développées. Que celle-ci serve seulement de stimulant à ceux qui, entreprenants et bellement curieux d'art, voudraient faire, pour leur compte, des recherches analogues d'idéologie musicale.

qui va décider de toute ma vie ! Rien qu'un Oui, rien qu'un Non ! le plus léger des sons : dites, ma chère demoiselle, êtes-vous déjà promise ?

MAGDALENE,

déjà redescendue, fait une révérence à WALTHER :

Que vois-je ? vous, seigneur chevalier ? vous, qui prenez la peine de veiller sur Evchen ? (4) Croyez bien que nous sommes très flattées... Viendrez-vous voir maître Pogner ? oserai-je lui donner comme prochaine la visite de notre champion ? (*)

WALTHER,

avec emportement :

Puissé-je n'être jamais entré dans sa maison !

MAGDALENE.

Oh ! mon gentilhomme ! que dites-vous là ? Tout frais débarqué dans Nürnberg, n'avez-vous pas été cordialement accueilli ? Notre cave et notre cuisine, notre armoire et notre buffet, ne méritaient-ils donc aucun remerciement ?

(4) *Evchen*, — diminutif d'EvA.

(*) Un thème gracieux, aimable, plein d'accortise, paraît, à ces paroles de Magdalene. On peut le classer sous le titre de *Motif de Magdalene* (V) (18, 9-12). La forme la plus nette en est donnée, peu après, sous ces paroles de Magdalene à Walther (19, 4-7). « Notre cave et notre cuisine, notre armoire et notre buffet, ne méritaient-ils donc aucun remerciement ? » (19, 4-7).

EVA.

Bonne Lenchen ! (5) est-ce là ce qu'il veut dire ? il n'y pense guère ! Ce qu'il veut, c'est une réponse de moi — comment dire cela ? ce n'est pas facile ! c'est à peine si je comprends moi-même — je crois absolument rêver ! — Il demande, — si je suis promise ? (*)

MAGDALENE,

promenant autour d'elle un regard inquiet :

Dieu m'assiste ! Ne parle pas si haut ! Viens vite, il faut rentrer, c'est l'heure ; si les gens nous voyaient ici !

WALTHER.

Doucement, pas avant que je sache tout.

EVA.

Le temple est désert, tout le monde est parti.

(5) *Lenchen*, — diminutif de *Lene*, qui lui-même est diminutif de **MAGDALENE**.

(*) Au *Motif de Magdalene* succèdent, dans l'orchestre, des réminiscences d'abord voilées, puis plus expressives, du *Motif du chanteur*, ou de l'*Amour naissant*. Ce thème s'applique ici à Eva, comme nous l'avons vu appliqué à Walther. C'est parmi son harmonie douce et souple qu'Eva communique à Magdalene la demande de Walther (19, 11-13 ; 20, 1-3).

MAGDALENE.

C'est bien aussi pourquoi je ne me sens pas tranquille ! — Seigneur chevalier, pas ici !

(DAVID sort de la sacristie, et se met en devoir de tirer, pour les fermer, des rideaux noirs, lesquels sont disposés de manière à isoler, transversalement, de la nef de l'église le premier plan de la scène). (6)(*).

WALTHER.

Non pas ! Tout d'abord ce seul mot !

(6) L'invention de ce petit détail de mise en scène appartient à Richard Wagner : c'est l'une des mille transpositions où s'affirme son tempérament de dramaturge ; on verra, en effet, par des notes ultérieures, que la réunion pour laquelle David fait ces préparatifs est de celles que les Maitres-Chanteurs auraient tenue ailleurs qu'à l'Église.

(*) Il y a ici un emploi particulièrement curieux des thèmes affectés aux Maitres-Chanteurs. Une variation du *premier Motif* (VI) apparaît, à l'entrée de David, de David, l'étudiant en Maîtrise ; et qui vient pour tout disposer, dans le local ordinaire des séances, en vue des prochaines épreuves d'examen. David apparaît donc là comme un premier représentant de la Guilde ; aussi n'entendons-nous pas, à son entrée, le thème qui lui est spécialement affecté, mais le 1^{er} thème des *Maitres-Chanteurs* ; remarquez, d'autre part, ces désagréables passages ascendants et descendants, qui développent ici ce thème ; ne donnent-ils pas une impression d'étroite obstination ? La seule présence de David nous évoque donc aussitôt tous les obstacles qui s'opposent au bonheur de Walther. Notez, surtout, sur cette orchestration, les paroles de Magdalene à Walther : « Promise, ma foi, promise, Evchen Pogner l'est bien ». C'est, on ne saurait trop le répéter, grâce à de pareilles combinaisons, que la musique de Wagner reste, même dans les passages les plus fortuits, essentiellement dramatique (21, 2, etc ; et 22, 7-10 : une forme très nette).

EVA,

à MAGDALENE qu'elle retient :

Ce seul mot?...

MAGDALENE,

qui déjà s'apprêtait à partir, aperçoit DAVID : elle s'arrête,
et s'exclame tendrement à part :

David? Tiens ! David est ici ?

EVA,

insistant, plus pressante :

Qu'est-ce que je dois dire ? Dis-le moi, toi !

MAGDALENE,

avec distraction, tout en tournant la tête, plusieurs fois, vers DAVID :

La question, seigneur chevalier, que vous faites à notre demoiselle, il n'est guère facile d'y répondre : promise, ma foi, promise, Evchen Pogner l'est bien —

EVA,

l'interrompant avec vivacité :

Mais nul encore n'a vu le promis !

MAGDALENE.

Le promis, très probablement nul ne saura son nom que demain : ce sera le Meistersinger qu'on aura jugé digne du prix —

EVA,

l'interrompant de nouveau :

Et c'est par la promesse, elle-même, que lui sera tendue la couronne.

WALTHER.

Un Meistersinger ?

EVA,

inquiète :

N'en êtes-vous donc pas un ?

WALTHER.

Un chant-de-concours, alors ?

MAGDALENE.

Par-devant des juges.

WALTHER.

Et le prix, qui le remportera ?

MAGDALENE.

Qui sera le plus digne aux yeux des Maîtres.

WALTHER.

Et celui que choisira la fiancée, ce sera ?

EVA,
s'oubliant :

Vous seul, ou personne ! (7)

(WALTHER se détourne à l'écart, remontant et redescendant,
en proie à une grande émotion).

MAGDALENE,
très vivement saisie :

Quoi ? Evchen ! Evchen ! es-tu hors de sens ?

EVA.

Bonne Lene ! il faut que j'obtienne le chevalier :
tu m'aideras ?...

MAGDALENE.

Mais tu ne l'as vu qu'hier, et pour la première
fois !

(7) « Cet aveu subit d'Éva a donné lieu à de nombreuses critiques. On est habitué, dans la comédie, à n'entendre les aveux de l'héroïne qu'à la fin, comme effet dramatique ; et ici, voilà qu'ils arrivent dès le début... Dès lors, il est compréhensible que le spectateur s'imagine l'action terminée entre Éva et Walther ; les deux actes qui suivent sont superflus... On ne regrette qu'une chose : Éva, émue, devrait tomber dans les bras de Walther, et l'action pourrait se terminer par la finale obligatoire, un baiser. Si l'on veut réfléchir, on reconnaîtra aisément que la conception de Wagner renferme, au contraire, un puissant élément dramatique ; que le rapide aven d'Éva donne à l'action sa note poétique dès le début, et que l'exposition prépare admirablement l'évolution des deux personnages. De plus, nous comprenons d'un coup le côté comique de l'héroïne : Éva est absolument naïve. Mais qu'on ne se mé-

EVA.

C'est bien pourquoi si vite je me suis sentie frappée : il y avait si longtemps que je le voyais en image ! — dis, ne ressemblait-il pas tout à fait à David ?

MAGDALENE.

Es-tu folle ? A David ? (*)

EVA.

Oui, David, dans le tableau.

MAGDALENE.

Ah ! c'est du roi que tu veux parler, avec sa harpe

prenne pas sur le sens de ce terme ; la naïveté d'Éva consiste à donner libre cours à ses sentiments, sans supputer le résultat de ses paroles... Et précisément cet aveu montre bien qu'Éva est la femme prédestinée de Walther, avant même de l'avoir consciemment désiré. » (*Les Maîtres-Chanteurs*, par HUGO DINGER ; traduction G. Dwyelshauwers, p. 45 à 48.)

(*) C'est, maintenant, le *Motif spécial à David* (VII), à David l'apprenti joyeux, vaniteux, mais de cœur franc : claire, vive, joviale, *dansante* (a) suite d'accords et de modulations. Son utilité immédiate ici, est d'exprimer la méprise de Magdalene, qui, ne pensant qu'à David, son amoureux, croit naturellement que c'est de lui que parle Éva (24, 4, etc.)

(a) L'élément festivité, kermesse, point ici. Très importante, a signification qui commence avec ce thème.

et sa longue barbe, comme dans les armoiries des Meistersinger? (8) (*)

EVA.

Non ! celui dont les pierres viennent d'abattre Goliath : le glaive au flanc, la fronde en main, la

(8) Le blason des *Maitres-Chanteurs*, soi-disant octroyé à la Corporation par le triste empereur Charles IV, était le même, historiquement, que celui de la ville de Gœrlitz (cf. GOETZE, *Das Wappen der Meistersinger*, in *Schnorr's Archiv.*, V, p. 281 et sq.). Mais on peut admettre que Magdalene entend parler de la bannière qui paraît au 2^e Tableau de l'Acte III (voyez ci-dessous, p. 347), « sur laquelle est représenté le roi David jouant de la harpe. » D'ailleurs, les *Meistersinger* annonçaient leurs séances publiques par divers tableaux ou pancartes en des endroits déterminés ; et l'on sait qu'un de ces tableaux avait pour sujet, pareillement, « le Roi David jouant de la harpe » (Cf. CURT MEY, *Der Meistergesang in Geschichte und Kunst*, p. 39 ; SCHWEITZER, *Étude sur la vie et les œuvres de Hans Sachs*, p. 155).

(*) Une belle forme, ici, du *Motif de la Bannière* (VIII). Il ne suit jamais de bien loin, on le voit, le *Motif des Maitres* (24, 10, etc.). C'est, essentiellement, une fanfare de corporation, je dirais presque : d'orphéon, si l'on pouvait restituer à ce mot, devenu fangeux, les idées vraiment d'art et d'ample festivité, dont il est demeuré digne dans telles villes du Nord et des Flandres.

Sortie du *Motif de la Bannière*, en une ravissante altération de ton, qui coupe court à la solennité un peu lourde de ce *Motif*, éveille tout un frissonnement de joie printanière, une mélodie svelte, jeune, fleurie, s'applique à Walther comparé au jeune David vainqueur de Goliath. Elle finit, en une magnifique phrase, sur ces mots d'Eva : « Tel qu'Albrecht Dürer l'a rendu. » (24, 14-19 ; 25, 1-3).

tête toute rayonnante de boucles de lumière, comme nous l'a peint Maître Dürer. (9)

MAGDALENE,

soupirant tout haut :

Ah ! David ! David !

DAVID,

qui s'était absenté et qui précisément revient, avec une règle à la ceinture et un grand morceau de craie blanche, brandissant au bout d'une ficelle qu'il tient en main :

Je suis là ! Qui m'appelle ?

MAGDALENE.

Ah ! David ! voilà donc les tours que vous nous faites ! — (A part :) Qui est-ce qui l'appelle ? Le cher vaurien ! comme s'il ne le savait pas déjà ! — (Haut :) Voyez-vous cela ! voilà maintenant qu'il nous a enfermées ici ? (*)

(9) On sait qu'Albrecht Dürer était de Nürenberg.

(*) Un nouveau thème apparaît durant ce dialogue entre David et Magdalene : le *Motif d'Amour de David (IX)* : naïf, allègre, dansant. (25, 10-15, etc.)

Puis les deux thèmes des *Maitres* et le *Motif de David* dominant de plus en plus. Au moment où les deux amants se font un adieu passionné, ils cèdent à un nouveau thème. (Pages 26, 27, 28, 29, jusqu'au changement de mesure.)

DAVID,

à MAGDALENE, d'une voix pleine de tendresse :

Oui, mais vous toute seule, — dans mon cœur!

MAGDALENE,

à part :

La brave bonne figure ! — (Haut :) Dites donc ! qu'est-ce que cet attirail ? Quelque farce, que vous ruminez ?

DAVID.

Une farce ? Comment ! une farce ? Mais rien n'est plus sérieux ! c'est pour les Maîtres : et je m'occupe de tout préparer pour la séance.

MAGDALENE.

Quelle séance ? Une séance de Chant ? (10)

DAVID.

Pas aujourd'hui. Une séance de Présentation tout simplement (11) : c'est-à-dire qu'on émancipera tout

(10) *Singen*. Historiquement : *öffentliches Singen*, ou *Singschule* (cf. ci-dessous, p. 119, note 36).

(11) *Freiung*. Littéralement : *Libération*. Dans l'histoire, semblable séance ne se tenait jamais à l'Église Sainte-Catherine, où n'avait lieu qu'une sorte de concours de chant devant le public (*öffentliches Singen*, ou *Singschule*), chaque dimanche, après les offices. Mais la corporation des Maîtres avait ses réunions privées et un local, affecté à ces réunions : ce local, *Meisterstube*, se trouvait, non pas dans l'Église, mais dans un quartier de la ville, aujourd'hui nommé *Unter-Wöhrd* (de ce

apprenti (12) qui n'aura point forfait à la tabulature ; et que deviendra Maître quiconque ne succombera pas à l'épreuve.

MAGDALENE.

Le chevalier arrive à propos, c'est le cas de le dire. — Et maintenant, viens, Evchen, il faut nous en aller.

nom Wagner a fait *Fürth*, au 2^e Tableau de l'Acte III). C'est dans cette *Meisterstube* que, le concert public fini, tous les Maîtres se rassemblaient pour la *Zeche*, « c'est-à-dire pour une petite fête tout intime, d'où le bon vin et la gaité ne seront pas exclus, et où des chants d'une allure plus libre succéderont aux odes bibliques que nous avons entendues à l'Église Sainte-Catherine ; c'est comme une séance du Caveau venant après l'office religieux. » (SCHWEITZER, *l. c.*, p. 160). « *C'est également dans les réunions de la Zeche* qu'avaient lieu, d'ordinaire le jour de la Saint-Jean, les réceptions des membres nouveaux et les épreuves qui précédaient ces réceptions. » (*Id.*, *ibid.*, p. 162). — Il est inutile d'ajouter que les petites « erreurs » de détail, qu'on pourrait relever dans le Drame de Wagner, ont été voulues par le Maître ; elles n'infirmen en rien la valeur synthétique, historique et documentaire de son poème, encore que ce point de vue soit négligeable en somme, et que seules nous doivent importer les données et les solutions des problèmes largement humains qui se posent aux héros divers, surtout à Sachs. Aussi ne me donnerai-je la peine de signaler, parmi ces « inexactitudes », que les plus caractéristiques du génie de transformation et de création de Richard Wagner, et aussi quelques-unes de celles ayant échappé, ce me semble, aux commentateurs antérieurs. Dans son précieux petit volume, *Der Meistergesang in Geschichte und Kunst*, M. Curt Mey a démontré que toutes furent des adaptations imposées à Richard Wagner par la logique même de l'art dramatique.

(12) *Lehrling*. La société des Maîtres est une véritable Corporation. — Cf. SCHWEITZER, *loc. cit.*, p. 160-162.

WALTHER,

se retournant vivement vers les deux femmes :

Vous rentrez chez maître Pogner? Permettez que je vous y reconduise.

MAGDALENE.

Attendez-le plutôt ici : vous allez l'y voir tout à l'heure. Si vous désirez conquérir la main d'Evchen, voici le moment : c'est la chance qui vous a conduit au bon endroit. (Surviennent, pour apporter des bancs, deux ÉCOLIERS.) A présent, vite en route !

WALTHER.

Que vais-je bien pouvoir faire ?

MAGDALENE.

Obtenir la franchise (13) : David vous expliquera. — Davidchen ! (14) hein ? mon cher garçon, tu me prendras bien soin du chevalier ! Tu verras, je ne t'oublierai pas : j'ai pour toi quelque chose de bon dans ma cuisine ; et sois tranquille, tu pourras demain réclamer de moi bien mieux encore, si notre gentilhomme devient Maître aujourd'hui.

(Elle entraîne avec elle EVA vers la sortie.)

(13) *Freiung* : voir d'abord la note 11. Magdalene parle là de choses qu'elle connaît mal : en effet, comme le montrera la note 35, « par le fait de la *Freiung*, le nouveau sociétaire n'était pas encore déclaré Maître. »

(14) *Davidchen*, — diminutif de DAVID.

EVA,

à WALTHER :

Vous reverrai-je? (*)

WALTHER,

avec feu :

Ce soir : certainement! — Ce que je vais oser là, comment pourrais-je le dire? Novice est mon cœur, novice mon esprit; nouvelle, pour moi, toute l'entreprise. Il est une seule chose que je sais, une seule chose que je conçois bien, mon but unique : de toutes les forces de mon âme, m'appliquer à vous

(*) Le thème de *l'Interrogation d'Amour* (IV), que nous avons entendu déjà lors de la demande de Walther, (voy. 16, 2-7, etc., et, ci-dessus, page 87) souligne maintenant cette question d'Eva. Ainsi la même attente opprime ces deux cœurs. Accompagné par une contre-mélodie, dans un rythme syncopé, palpitant, il s'élargit, en un vigoureux *crescendo*, jusqu'au *forte*, d'où il redescend *diminuendo*, pour se perdre aux harmonies de la *Mélodie d'amour*, qui forment, très adoucies, l'heureuse conclusion de ce passage (29, 10, etc. ; 30, 1-11). De cette mélodie sort une phrase apparentée au *Motif de la Bonté de Sachs*, lequel caractérisera aussi la bienveillance de Sachs envers Walther. Et c'est sur cette significative phrase d'orchestre que Walther dit : « Puisqu'il faut être un Maître, j'y réussirai, etc. ». On saisit le rapprochement. La mélodie d'amour reparaît dans le duetto final. Après une courte réapparition du *Motif de l'Interrogation d'amour*, à la fin de la scène, elle s'élargit magnifiquement, portée sur une puissante ondulation de la basse, en un glorieux postlude qui conclut par le *Motif de Walther chanteur*. (31, 1, etc. ; 32, 1-12).

obtenir ! Si ce n'est avec l'épée, soit, ce sera par mon chant ; puisqu'il faut être un Maître, j'y réussirai : pour vous ! tout mon bien ! tout mon sang ! pour vous la généreuse ardeur, l'enthousiasme saint du Poète !

EVA,

non sans une grande ferveur :

Mon cœur... c'est du bonheur en moi, comme une brûlure... Pour vous, comme un amour sacré, que je garde là !

MAGDALENE.

Vite chez nous, autrement je ne répons plus de rien !

DAVID,

toisant des yeux WALTHER avec surprise :

Maître du premier coup ? Oho ! voilà ce que j'appelle du courage !

(MAGDALENE, entraînant EVA d'un geste prompt, disparaît avec elle par-derrière les rideaux.)

WALTHER, vivement ému, s'est jeté, préoccupé, dans une sorte de siège élevé, avec dossier, en forme de chaire doctorale, et qu'avaient poussé de la muraille vers le milieu deux APPRENTIS, quelques instants auparavant. (15)

(15) C'est le *Singstuhl* ou *Chaise-de-chant*, — « une chaire semblable à celle du prédicateur et disposée tout près de cette dernière, contre un pilier » (SCHWEITZER, *l. c.*, p. 157 ; cf. CURT MEY, *l. c.*, p. 42).

De plus en plus nombreux, d'autres ont pénétré : ils apportent des bancs, les placent, et (suivant les indications qui seront spécifiées plus loin) préparent toutes choses, pour la prochaine séance des *Meistersinger*. (*)

UN PREMIER APPRENTI.

David, que fais-tu là planté?

UN DEUXIÈME APPRENTI.

Voyons, viens travailler!

UN TROISIÈME APPRENTI.

Aide-nous à mettre en place la loge, pour le marqueur ! (16)

DAVID.

Parlons de zèle, j'étais là le premier, — chacun son tour : c'est le vôtre de travailler ; j'ai bien autre chose à penser !

LE DEUXIÈME APPRENTI.

Non, ce qu'il s'en fait accroire !

(16) *Gemerik*. — Cf. ci-dessous, p. 119, note 37.

(*) Musique toute sautillante. Eclats de rire (petites flûtes) ; babillages (violons) ; espiègleries (cors) ; frasques (hautbois) ; joyeusetés (contrebasses). Expressions exactes de M. de Fourcaud. Cette orchestration tapageuse revient, dans cette scène, toutes les fois que les Apprentis entreprennent David (32, 13-17 ; 33, 1).

LE TROISIÈME APPRENTI.

Dame ! l'écolier modèle !

LE PREMIER APPRENTI.

Vous pensez ! quand on a pour maître un cordonnier !

LE TROISIÈME APPRENTI.

C'est que tout le monde ne peut pas se vanter de mettre en forme avec une plume !

LE DEUXIÈME APPRENTI.

Ni de coudre bout à bout ses vers avec le ligneul et l'alène !

LE PREMIER APPRENTI.

Ni d'avoir pour papier du cuir !...

LE TROISIÈME APPRENTI

(gestes significatifs) :

En fait de cuir, si nous lui tannions un peu la peau ?

(Ils se remettent, tout en riant, aux préparatifs indiqués ci-dessous.)

DAVID,

après avoir, durant quelques instants, contemplé le chevalier pensif,
crie, d'une voix très forte :

« Commencez ! » (17)

— (17) « *Fanget an !* » signal historique. Aux concours publics (*Singschule*) du dimanche, « au moment où le premier des

WALTHER,

levant les yeux, tout surpris :

Qu'est-ce à dire ?

DAVID,

d'une voix plus forte encore :

« Commencez ! » — signal du « Marqueur » ; à présent, c'est à vous de chanter : — l'ignorez-vous ?

WALTHER.

Le « Marqueur » ? qui est-ce, le « Marqueur » ? (18)

DAVID.

Vous l'ignorez ? — Vous n'avez donc jamais paru devant le jury d'un concours de chant ? (19)

WALTHER.

Jamais, là, du moins, où les juges sont, en même temps, des artisans.

concurrents gravit les marches du *Singstuhl*, le silence se fait dans l'auditoire. Le chanteur se recueille pendant quelques instants, puis, tout à coup, une voix sonore lui crie : *Fanget an !* C'est le signal de commencer, parti du siège des juges. Ces derniers, les *Merker*, sont chargés de consigner exactement toutes les fautes » (SCHWEITZER, *l. c.*, p. 157-158 ; cf. MEY, *l. c.*, p. 42).

(18) *Merker*. — Cf. note précédente ; et, ci-dessous, p. 121, note 39.

(19) *Sing-Gericht*.

DAVID.

Un « Poète » : êtes-vous un « Poète » ? (20) (*)

WALTHER.

Ah ! si je l'étais !

DAVID.

Et « Chanteur » ? êtes-vous un « Chanteur » ? (21)

WALTER.

Si je le savais !

(20) *Dichter* : terme historique ; David l'explique plus loin.
— Cf. d'ailleurs ci-dessous, p. 116, note 35.

(21) *Singer* : autre terme historique ; même remarque qu'à la note 20. — Cf. ci-dessous, p. 116, note 35.

(*) David fait toutes ces questions sur un dessin monotone de l'orchestre, formé d'un trille bredouillant, qui roule dans les intervalles réguliers d'accords pesants et ternes. On peut voir en cette phrase un *Motif de l'Ecolier* (X) : non l'Ecolier joyeux garçon, mais l'Ecolier en l'Art du Maître-Chant, le jeune oison scolastique. Ce motif revient, en effet, toutes les fois qu'il est question d'eux en cette qualité. A l'entendre, on croit ouïr, en vérité, un anonnement assidu, ponctué de coups de férule ! (35, 14, etc.) Et pourtant, leur jeunesse naïve et franche, d'autre part, mérite mieux ; ils sont les gais enfants du peuple sincère et bon. Et un thème, que nous rencontrerons bientôt, leur sera attribué, dans ce sens, un thème ravissant d'allégresse juvénile.

DAVID.

Mais vous avez été « Disciple »? et, précédemment, « Écolier »? (22)

WALTHER.

Autant de mots étrangers pour moi.

DAVID.

Et, comme cela, de but en blanc, vous voulez passer Maître?

WALTHER.

En quoi donc une telle chose est-elle si difficile?

DAVID.

En quoi?... ô Lene! O Magdalene! (23)

(22) « Disciple » (ou « amateur »), *Schulfreund*; — Écolier », *Schüler*. — Ces deux termes sont historiques: « c'est dans les réunions de la Zeche qu'avaient lieu, d'ordinaire le jour de la Saint-Jean, les réceptions des membres nouveaux et les épreuves qui précédaient ces réceptions... Présenté à la compagnie sous la garantie de son *Lehrmeister*, un maître couronné une ou plusieurs fois, le candidat ou *Schüler* subissait un examen sur les voyelles et les consonnes, et sur les principales règles de la prosodie; après cette épreuve, maître et élève se retiraient, et, en leur absence, l'assemblée délibérait sur l'admission du postulant. S'il réunissait le nombre de suffrages exigé, il était reçu sociétaire provisoire, avec le titre de *Schulfreund*, amateur » (SCHWEITZER, *l. c.*, p. 162; cf. CURT MEY, *l. c.*, p. 41).

(23) *Lene*, — diminutif de MAGDALENE.

WALTHER.

Qu'est-ce qui vous prend ?

DAVID.

O Magdalene ! O Lene !

WALTHER.

De grâce ! un bon conseil ?

DAVID.

Un Meistersinger ? Messire ! on ne le devient que par un coup d'éclat : croyez qu'il y faut plus d'un jour ! Le Maître qui m'instruit dans l'Art, c'est le plus grand de Nürnberg, Hans Sachs ; voilà déjà toute une année que je travaille, sous sa direction, pour prospérer comme « Écolier ». Cordonnerie, poésie, j'apprends les deux ensemble : ai-je battu et façonné le cuir comme il convient, j'apprends à débiter les voyelles, les consonnes (24) ; ai-je poissé le ligneul à point, s'il est bien raide, j'ai des chances de pouvoir saisir ce qui s'accorde, et je m'exerce à trouver les rimes qui correspondent ; tantôt les masculines, en brandissant l'alène, tantôt les féminines, en piquant du poinçon (25) ; et la mesure ! et la quantité ! ou bien, la forme entre mes jambes, ce sont

(24) *Lern' ich Vocal und Consonanz sagen.* — Cf. ci-dessus la note 22.

(25) « Les masculines... les féminines » : *was stumpf, was klingend.* — Cf. SCHWEITZER, *l. c.*, p. 176 ; — CURT MEY, *l. c.*, p. 18 et 34.

les brèves, ou bien les longues; ou bien les fortes, ou bien les douces; ou les sonores, ou les muettes (26); sans parler des vers-blancs, des cirons et des crases; ni des pauses, des grains-de-blé, des fleurs et des épines! (27) Autant de choses que j'ai dû apprendre avec quelle peine, avec quels efforts d'attention: et pourtant, où croyez-vous bien que cela m'ait mené jusqu'à présent?

WALTHER.

Ma foi! sans doute à faire une paire de vraies chaussures?

(26) « Les brèves... les longues;... les fortes... les douces;... les sonores... les muettes... » : *was lang, was kurz, — was hart, was lind, — hell oder blind.*

(27) « Vers-blancs », *Waisen*: c'étaient des vers qui ne rimaient avec aucun autre, ni de la même strophe, ni des strophes suivantes (cf. CURT MEY, *l. c.*, p. 18-19); on sait que de semblables vers, encore maintenant, sont d'un emploi très régulier dans la poésie de l'Allemagne et de divers autres pays. — « Cirons », *Mylden*: la *Myld* (qu'on nommait aussi *gezwungener Reim*, « rime forcée »), consistait dans la suppression d'une consonne pour le besoin de la rime; ex.: *erscheine* pour *erscheinen* (SCHWEITZER, *l. c.*, p. 182). M. Curt Mey (*l. c.*, p. 28) dit que cette dénomination est sans doute significative du peu d'importance de la faute. — « Crases », *Kleb-Sylden*: la *Kleb-Sylbe* n'est pas une crase proprement dite, mais une contraction vicieuse, ou prétendue telle; ex.: *vom* pour *von dem* (cf. SCHWEITZER, *l. c.*, p. 182; CURT MEY, *l. c.*, p. 25). — « Pauses », *Pausen*: la *pause* consistait à placer en tête du couplet un monosyllabe rimant avec un autre monosyllabe placé à la fin du couplet; ex.: *ACH we mir armen sündler we* (suivent 39 lignes; la 40^e, dernière du couplet, se termine par *NACH*, rimant avec *Ach*, le premier mot du couplet.) (SCHWEITZER, *l. c.*, p. 178; cf. CURT MEY, *l. c.*, p. 20)

DAVID.

Oui, ah ! j'ai le temps d'attendre encore ! C'est qu'un « Bar » a plus d'un couplet, plus d'une combinaison de strophes ; allez donc en composer un du premier coup, conforme aux règles : avant que votre Bar tienne debout, solidement, sur de bonnes semelles, encore vous faudra-t-il trouver, pour en rapprocher les parties, pour coudre les « Stollen » et pour les assembler, un ligneul bien approprié. Et ce n'est pas tout ! reste l'« Abgesang » : est-il trop court ? Défaut ; est-il trop long ? Défaut ; reproduit-il une rime d'un des Stollen ? Défaut. (28) Et quand

Quand le mot était un dissyllabe, ce genre de rime s'appelait *Schlagreim* ou « rime frappante » (cf. ci-après, p. 120, note 38).

— « Grains-de-blé », *Körner* : on nommait ainsi « des rimes isolées qui ne retrouvent leurs pareilles que dans le couplet suivant » (SCHWEITZER, *l. c.*, p. 178 ; cf. CURT MEY, *l. c.*, p. 19).

— « Fleurs », *Blumen* : fioritures. — « Épines », *Dörner* : ce terme, qui avait plusieurs synonymes tels que *Schrollen*, *Laster* (cf. ci-dessous p. 177, note 77), *schullende Reime*, désignait une « altération de la voyelle pour le besoin de la rime ; ex. : *mon* pour *man* » (SCHWEITZER, *l. c.*, p. 182 ; cf. CURT MEY, *l. c.*, p. 24 et 82).

(28) Tous ces termes seront expliqués au cours du Drame ; le lecteur ou le spectateur n'a d'ailleurs nul besoin de les comprendre ici, puisque Walther lui-même en est déconcerté. Cependant, comme ces notes sont destinées surtout (je n'y saurais trop insister) à quiconque a déjà lu le Drame une première fois, rien que le Drame, d'un bout à l'autre, voici, dès à présent, quelques éclaircissements : « Le poème » (*Meistergesang*) « portait le nom de *Bar* ou *Par* ; Hans Sachs emploie l'une et l'autre orthographe » (sur l'étymologie du mot, cf. SCHWEITZER, *l. c.*, p. 169 ; CURT MEY, *l. c.*, p. 17-18). « Les couplets d'un même *Bar* s'appelaient *Gesätz* ou *Gebünd* » (comme chez

même vous sauriez tout cela, quand bien même vous le posséderiez, quand bien même vous l'observeriez, vous ne pourriez toujours pas prétendre à la Maîtrise.

WALTHER.

Dieu m'assiste ! Est-ce donc cordonnier que je veux devenir ? — Voyons, introduis-moi dans l'art du chant, plutôt.

DAVID.

Oui, si seulement moi-même j'avais pu parvenir au titre de « Chanteur », au moins ! Mais que de mal à se donner d'abord ! savez-vous que c'est à n'y pas croire ? Tons et modes, il y en a tellement ! et des doux ! et des forts ! comment les retenir tous ? (29)

Wagner), « quelquefois aussi *Gebäude*, c'est-à-dire *structure* ou *combinaison*. C'était, en effet, une structure ingénieusement combinée que celle de ces stances qui, comme la strophe grecque, se composaient de trois éléments : la strophe, l'antistrophe, l'épode. La strophe et l'antistrophe, nommées *Stollen*, et modelées toutes deux sur le même type métrique, formaient l'*Aufgesang* et se chantaient sur la même phrase musicale ; l'épode ou *Abgesang* avait sa structure particulière et se chantait sur une phrase musicale distincte... Quant au nombre des couplets, il était le plus souvent de trois. » (SCHWEITZER, *l. c.*, p. 169-170 et sq. ; cf. CURT MEY, *l. c.*, p. 17-18 ; et, ci-dessous, p. 161, la note 68, qui complète celle-ci.)

(29) « Tons et modes », *Tön' und Weisen* ; « doux... ..forts », *die starken und die leisen*. « Wagenseil connaît 222 tons ; Hans Sachs en a employé 275 ; on peut évaluer à 400 l'ensemble des *Meistertöne* qui nous ont été conservés. » (SCHWEITZER, *l. c.*, p. 181 ; cf. CURT MEY, *l. c.*, p. 33 et 70 ; et, ci-dessous, les notes 30, 35, 70, etc.)

Et leurs noms ! il y a les tons « bref », « long » et « surlong » ; il y a encore le mode du « papier-à-écrire », et la manière de « l'encre noire » ; il y a les tons « bleu », « vert », et « rouge » ; les modes des « fleurs-de-haies », de « la paille », du « fenouil » ; le ton des « roses », le « doux », le « tendre » et l' « oublié » ; le ton des « brèves amours », le mode du « romarin » ; les modes de la « giroflée jaune », de l' « arc-en-ciel » ; celui du « rossignol », celui de « l'étain anglais » ; l'air du « bâton-de-cannelle », les modes des « oranges fraîches » ; des « fleurs du vert tilleul », des « grenouilles » et des « veaux » ; les modes du « chardonneret », du « gourmand solitaire » ; le ton des « alouettes », le ton des « escargots », le ton des « aboyeurs », l'air « fleurette de mélisse » ; les modes des « marjolaines », de la « peau de lion jaune », du « pélican fidèle » et du « luisant ligneul »... (30) (*)

(30) Cf. ci-dessus la note 29. — Wagner n'a pris dans Wagneseil que les noms les plus amusants ; car ces noms sont tous historiques, et l'on connaît même l'inventeur de chacun des tons ou des modes correspondants : M. Curt Mey (*l. c.*, p. 70-73) en a dressé le catalogue. « Si étranges que puissent paraître ces dénominations, elles avaient pourtant chacune sa signification : elles étaient sans doute tirées des premiers mots du texte, ou encore du titre de la poésie qui, pour la première fois, avait été chantée sur cette mélodie. » (SCHWEITZER, *l. c.*, p. 164-165.)

(*) Dans cette énumération des divers tons et modes, Wagner semble s'être amusé à suggérer musicalement le pittoresque afférent à chaque nom de mode ; le tout forme un *scherzo* fantaisiste et malicieux (41, 17, etc.)

WALTHER.

Tout cela des tons ? Bonté du ciel ! Mais alors, cela n'en finit plus !

DAVID.

Et encore, ce ne sont là que des noms : il s'agit d'apprendre à chanter les tons eux-mêmes, correctement, comme les ont composés les Maîtres, et suivant des règles précises ! que la voix s'élève ou descende, il faut que chaque syllabe, chaque note, sonne distinctement à l'oreille. Pour peu que votre organe le permette, n'allez pas commencer trop haut, trop bas non plus ; (31) de peur qu'il ne vous manque, ménagez votre souffle, autrement vous pourriez finir sur quelque couac. Avant d'articuler un mot, ne pas chevroter ; après l'avoir articulé, ne pas laisser vibrer la bouche : se garder d'altérer les « fleurs » et les « roulades », reproduire chaque fioriture, exactement, à l'endroit consacré par l'exemple du Maître ; (32) si vous aviez le malheur de faire une

(31) « Trop haut, trop bas », *zu hoch, zu tief* : historiquement, *zu hoch, zu niedrig* (Cf. CURT MEY, *l. c.*, p. 29-30) ; c'est le § 25 du *Schulzettel* ou Tabulature de la Singschule de Nürnberg, due à Hans Sachs (cf. SCHWEITZER, *l. c.*, p. 154 et 168).

(32) « Avant d'articuler un mot... Après l'avoir articulé... » : cette faute est en effet prévue par Wagenseil sous le nom de *Vor- und Nachklang* (cf. CURT MEY, *l. c.*, p. 32-33). — « Les fleurs et les roulades », *Blum' und Coloratur* (cf. *id.*, *ibid.*, p. 32) : car « sur certaines syllabes se chantaient jusqu'à 10 notes et davantage. » (SCHWEITZER, *l. c.*, p. 180.)

confusion, de vous tromper, de vous égarer, d'en venir à vous embrouiller, ce serait fini ! tout le reste, sans exception, vous aurait eu beau réussir, — vous n'en seriez pas moins « éliminé » d'urgence ! (33) Moi-même, malgré mon zèle et mon application, je suis loin d'être prêt pour une pareille épreuve. Autant de fois je m'y suis risqué, autant d'ajournements pour moi ; et, ce qu'il y a de pire, — c'est qu'à chaque fois aussi mon Maître, en l'honneur d'un si beau succès, me chante l'air de la « trépignée par le tire-pied » ; (*) et chaque fois, lorsque Ma'mzelle Lene ne voit pas à me venir en aide, l'air que je chante, de

(33) *Da hättet ihr gar « versungen »* ; littéralement : « Vous auriez alors absolument déchanté ». *Versungen* est le terme même de Wagenseil ; il revient souvent dans le Drame, où j'ai cru le devoir traduire par des équivalents divers. — Sur les dernières des fautes mentionnées par David, cf. CURT MEY, l. c., p. 32-33 (*Auswechslung der Lieder ; Irren oder irre werden*).

(*) Un thème important est ici donné, à la basse, pour la première fois : le *Motif professionnel de Sachs*, (XI) (46, 1-2) ou du *Savetier*. Par son effet de quinte augmentée et de croches *staccato*, il caractérise à souhait Sachs dans l'exercice de son métier. Ce motif, c'est la vie courante de Sachs ; son rôle, d'un bout à l'autre de l'œuvre, ne cesse d'être important. Nous en noterons attentivement les transformations ainsi que les significations de détail. Cette attention, nous l'apporterons, de même, à l'étude des motifs qui, d'autre part, expriment, et, dans leurs appropriations, développent à travers l'œuvre, la vie spirituelle de Hans Sachs, la grandeur de cet admirable caractère (*Motif de la Bonté de Sachs ; Motif de la Sagesse humaine, etc.*).

mon côté, c'est celui du « pain sec et de l'eau » ! (34) — Que mon cas vous serve d'exemple : abandonnez vos illusions, tout au moins quant à la Maîtrise ! car, avant d'avoir eu les titres de « Chanteur » et de « Poète », aspirer à celui de « Maître » est impossible. (35) (*)

(34) « L'air de la trépiignée par le tire-pied » (*Knieriem-Schlag-Weis'*) et celui « du pain sec et de l'eau » (*eitel Brod-und Wasser-Weis'*) ne sont pas dans le catalogue de Wagen-seil. Ce sont deux noms que David forge par plaisanterie. — Cf. CURT MEY, *l. c.*, p. 73.

(35) Cf. d'abord ci-dessus, note 22, p. 108. « Après un noviciat dont la durée était déterminée par les règlements, le *Schulfreund* demandait à être reçu membre définitif ; cette cérémonie s'appelait *die Freieung* » (suit la liste des conditions...) « Par le fait de la *Freieung*, le nouveau sociétaire n'était pas encore déclaré *Maitre* ; en effet, l'organisation de la corporation comprenait plusieurs degrés hiérarchiques. Le titre de *Singer*, chanteur, était celui de tout membre sachant par cœur un certain nombre de mélodies : ce n'était donc qu'un simple exécutant. Le nom de *Dichter* ou poète, au contraire, était conféré à celui qui avait composé un texte nouveau sur une mélodie connue. Enfin, le grade suprême était celui de *Maitre* : ce dernier était le musicien-poète qui avait inventé un *ton* nouveau. » (SCHWEITZER, *l. c.*, p. 163-164 ; cf. CURT MEY, *l. c.*, p. 41.)

(*) Ce David —, un cœur excellent, d'ailleurs —, est, jusqu'à nouvel ordre, plein d'une détestable suffisance. Voici maintenant qu'il se permet la raillerie à l'égard du Chevalier : « Un Maître, lui, ce troubadour ! » a-t-il dit plus haut. Et le *Motif de la Bannière*, accentué, panaché d'un trille impertinent —, hors de la Maîtrise point de salut —, souligne maintenant ce dédain. (46, 16-19).

WALTHER.

Qu'entendez-vous par un « Poète » ?

APPRENTIS,

tout en s'occupant :

David ! viens-tu ? (*)

DAVID,

aux APPRENTIS :

Attendez donc ! tout de suite ! — (S'adressant à WALTHER :)
Un « Poète », disiez-vous ? quand vous aurez conquis le titre de « Chanteur », et que vous saurez chanter sans fautes les tons des Maîtres, si vous trouvez vous-même des rimes, et des paroles, qui s'adaptent rigoureusement à l'un de ces tons, c'est alors que vous aurez droit au nom de « Poète ».

APPRENTIS.

Hé, David ! voyons ! Tu veux donc qu'on se plaigne à ton Maître ? En voilà un bavard ! as-tu bientôt fini ?

DAVID.

Oho ! — Je crois bien ! Sans moi, pourtant... ! sitôt que je vous laisse faire tout seuls, tout va de travers !

(*) Irruption, *strepitoso*, de l'orchestration tapageuse affectée aux apprentis (47, 1-3). (Voy. page 104).

WALTHER.

Deux mots encore : comment s'obtient le titre de « Maître » ?

DAVID.

Cela, seigneur chevalier. c'est bien une autre affaire ! — Est reconnu « Meistersinger » le Poète qui, de son propre fonds, pour ses propres paroles et pour ses propres rimes, tire, combine et compose une mélodie nouvelle. (*)

WALTHER,

avec vivacité :

C'est-à-dire que c'est encore là ma seule ressource : il faut viser à la Maîtrise ! Du moment que je chante ici, je n'ai qu'un moyen de réussir : inventer, pour mes propres vers, un air à moi. (**)

(*) Quand nous entendrons, dans la suite, l'*Harmonie du Songe*, il faudra se souvenir qu'un fragment en a paru sous ces paroles de David (49, 12-13). En effet, c'est là le mode dont parle David. Cette combinaison semble nous dire qu'il s'ébauche déjà, ce mode, dans la pensée de Walther. La *Fanfare de la Bannière* souligne pesamment, à la basse, les derniers mots de David (49, 15-17).

(**) Une ébauche de l'*Harmonie du Songe* vient, avons-nous dit, de passer. Et maintenant, achevant, au point de vue dramatique, le sens qui commence là, le *Motif de Walther chanteur* (I) éclate, plein de décision et d'ampleur, porté sur une puissante ondulation de la basse. Le jeune Chevalier est confiant en son art ; car il a, lui aussi, un Art ; et cette confiance, la malveillance des choses actuelles ne l'ébranlera pas. (49, 19 ; 50, 1-7).

DAVID,

qui a rejoint le groupe des APPRENTIS.

Quoi diantre faites-vous là? — Parbleu! Pour peu que je cesse de m'en mêler, vous vous trompez de chaise ou de marquoir! — Est-ce que c'est aujourd'hui « Concours public » de chant? (36) — Non, n'est-ce pas? c'est « Présentation », tout simplement: eh bien, alors? le petit marquoir! (37) (*)

Sur les indications de DAVID, les APPRENTIS enlèvent, pour la remettre à l'écart, une assez grande loge à rideaux, qu'ils avaient installée sur le milieu de la scène: à la place de cette loge ils en avancent une autre, de dimensions plus réduites; sur l'estrade qui lui sert de

(36) *Singschule*: voir les notes 11, 17, 41 et 44. Ces concours ou concerts avaient lieu les dimanches, ou les jours de grandes fêtes publiques; on en trouvera tous les détails, qui méritent la curiosité, dans les livres déjà cités de Schweitzer (p. 154-160) et de Curt Mey (p. 37-47).

(37) *Das kleine Gemerk*. Invention de Wagner: les divers documents ne mentionnent qu'un *Gemerk*. — Sur ces adaptations, consulter la note 11.

(*) Le *Motif de David* perd ici sa physionomie joyeuse, son rythme clair et dansant, et que remplace un *staccato* pressé, pour prendre, émis *unisono* à la basse, une expression bougonneuse et affairée. Il progresse, en montées irritées, accompagnant les questions répétées de David aux Ecoliers (50, 8, etc.; 51, 1-6). Les apprentis, dans un joyeux chorus moqueur, reprennent ce motif; et c'est, de même, sur le propre motif d'amour du malheureux David (52, 2, etc.) qu'ils le taquent sur les vellétés artistiques dont il voudrait sans doute, les étalant en quelque sérénade, éblouir sa belle. Plus loin c'est Beckmesser qui (involontairement) la fera à Magdalene, cette sérénade. Et David, alors, de tomber sur l'intrus.

base, ils dressent une chaise; devant la chaise, un petit pupitre, ainsi qu'un vaste tableau noir, auquel est suspendue la craie par une ficelle; tout autour de la loge descendent des rideaux noirs, que l'on joint et ferme d'abord hermétiquement en arrière et sur les côtés, puis par-devant.

LES APPRENTIS;

dressant la loge :

Hein? ce David! est-il fort, tout de même! il connaît tout! Et ambitieux: je ne vous dis que cela! Mais, au fait, c'est « Présentation »? voilà la chose: il se présente! Quelle gloire, aussi! Voyez-vous qu'il soit reçu « Chanteur »? c'est qu'il s'y croit! En tout cas, il possède à fond la « rime frappante »! Et l'air de la « mise au pain sec »? en voilà un qu'il chante sans faute! Et celui du « Coup de pied majeur »! ah! celui-là, s'il ne le sait pas, ce ne sera pas de la faute de son Maître! (38)

(Ils rient).

DAVID.

C'est bon, c'est bon, riez toujours! voilà qui m'est égal à moi, pour aujourd'hui! Me présenter? il s'agit bien de cela! parlons d'un autre, à la bonne heure: c'en est un qui n'a pas eu besoin d'être « Écolier »;

(38) « La rimé frappante », *Schlag-reim*: jeu de mots sur une combinaison que j'ai expliquée ci-dessus, note 27 (cf. SCHWEITZER, *l. c.*, p. 178; CURT MEY, *l. c.*, p. 20-21). — « L'air de la mise au pain sec », *Arm-Hunger-Weise*: dénomination inventée par la malice des Apprentis (Wagenseil ne le mentionne pas; cf. d'ailleurs, ci-dessus, la note 34; et CURT MEY, *l. c.*, p. 73). — Au contraire, le « Coup de pied majeur », *die harte-Tritt' Weise*, est du Maître Daniel Steiglein (cf. CURT MEY, *id.*, *ibid.*).

« Chanteur » ? il ne l'est pas non plus ; « Poète » ? pas davantage — il s'en passera, dit-il : hein ? ce que c'est que d'être gentilhomme ! à l'entendre, il compte bien qu'il va, du premier coup, devenir « Maître » ici tout à l'heure, — ce n'est pas plus difficile que cela ! — Tout de même préparez-lui le marquoir, en attendant : bien comme il faut ! Par là ! Bien. — De ce côté, maintenant ! — Et le tableau, pendez-moi le tableau, bien à la portée du Marqueur ! (Se retournant du côté de WALTHER :) Oui, oui, du « Marqueur » — parfaitement ! (*) — Ah ! voilà de quoi vous effrayer ? Ce ne serait pas le premier candidat qui serait éliminé par lui. Sept fautes, il vous tolère sept fautes, qu'il marque avec la craie là-dessus ; quiconque en a commis plus de sept, n'a plus qu'à se taire : éliminé ! Ainsi donc, prenez garde à vous ! Le Marqueur veille. (39) Enfin bonne chance : je vous

(39) « Le Marqueur » : *les* Marqueurs, plutôt. — « Les *Merker* sont chargés de consigner exactement toutes les fautes qui peuvent être commises contre la musique, la langue, la

(*) Mauvaise affaire ! Le voici, le *Motif du Marqueur* ! (XII) Six accords monotones, espacés. Cette figure n'en est pas moins susceptible des développements les plus divers ; et c'est elle qui deviendra le *Motif* même de Beckmesser (55, 6-13).

Sur le dernier mot de ses prétentieuses remarques, David, enfin redevenu luron, lance un joyeux chant de moquerie. Et c'est ici qu'apparaît un thème admirable d'espègle allégresse, de jeune joie : le *Motif populaire de la Couronne* (XIII) (M. Camille Benoit), ou le *Motif moqueur des apprentis* (M. Wilsing), appellation exacte aussi, puisque c'est au sujet de cette fameuse couronne que les Apprentis font la nargue à Walther.

souhaite de nous inventer un vrai Chant-de-Maitre, et d'y mériter la couronne! Ah! la couronne! la jolie petite couronne de fleurs de soie, le seigneur chevalier l'obtiendra-t-il? Savoir!

LES APPRENTIS,

qui viennent de clore les rideaux de la loge du Marqueur, se prennent respectivement les mains, et dansent tout autour d'elle une ronde, en répétant :

Ah! la couronne! la jolie petite couronne de fleurs de soie, le seigneur chevalier l'obtiendra-t-il? Savoir! (40)

Les préparatifs terminés, l'aspect du théâtre est maintenant le suivant :
— Tout à droite, dessinant un faible demi-cercle à la concavité tournée

métrique et la prosodie ; mais, pour que le chanteur ne soit pas troublé par leur vue, l'estrade sur laquelle ils sont assis est entourée de rideaux soigneusement tirés. Les concurrents se succèdent sur le Singstuhl ; quand le dernier en est descendu, les arbitres additionnent les fautes de chacun, et, après délibération, proclament le vainqueur... Parmi les *quatre Merker* dissimulés derrière les rideaux du Gernerke, chacun a son rôle particulier : l'un note les fautes de rime et de prosodie, le second contrôle la mélodie, le troisième surveille le chant et la diction, le quatrième enfin est spécialement chargé, la Bible de Luther devant lui, de suivre le texte, verset par verset, mot par mot, et de marquer les écarts trop libres que le poète pourrait se permettre » (SCHWEITZER, *l. c.*, p. 157-158-159 ; cf. WAGENSEIL, *l. c.*, p. 543 ; CURT MEY, *l. c.*, *passim* et p. 82-83). — Touchant la légitimité de la suppression, par Wagner, de trois des Marqueurs historiques, consulter la note 67.

(40) Historiquement, l'épreuve désirée par Walther n'avait pour enjeu nulle couronne. C'était aux concerts du dimanche que, parmi des prix en nature, figurait une guirlande de fleurs artificielles ; encore ne représentait-elle qu'un deuxième prix,

vers le milieu, sont placés des bancs rembourrés; en avant de ces derniers, au centre de la scène, se trouve la loge nommée « Marquoir », dont on a suivi l'érection; le côté gauche n'est occupé que par le haut siège, à dossier, en forme de chaire doctorale, réservé au chanteur (*Singstuhl*), et faisant face à l'assemblée. A l'arrière-plan, au-dessous de la vaste draperie qui masque la nef de l'église, s'allonge le banc des Apprentis, moins élevé que les bancs des Maîtres. — Agacé par le persiflage des galopins, WALTHER a choisi, pour s'asseoir, parmi les bancs du premier rang, le plus rapproché de l'avant-scène.

Arrivent en s'entretenant POGNER et BECKMESSER, qui sortent de la sacristie; bientôt, de plus en plus nombreux, d'autres MAITRES successivement font leur entrée. A peine les APPRENTIS ont-ils vu les premiers, qu'ils se sont instantanément retirés au fond, où ils attendent, le long de leur banc, dans une attitude de respect. Seul DAVID se place à leur tête, vers l'entrée de la sacristie. (*)

puisque le premier consistait en un collier garni de trois médailles d'argent. Wagner, avec un rare bonheur, s'est servi de tous ces détails en les adaptant librement aux conditions dramaturgiques de l'action des *Maitres-Chanteurs*. — (Sur ces adaptations, consulter la note 11, ci-dessus; en ce qui concerne le collier, la note 26 de l'Acte III; pour les faits relatés ici, SCHWEITZER, *l. c.*, p. 159; et CURT MEY, *l. c.*, p. 42 à 47 et 83 à 85.)

(*) Un thème régulier, monotone, paraît pour la première fois ici, un thème dont le rythme rappelle, mais avec moins de faste, le mouvement de marché commun aux deux thèmes principaux des Maîtres. C'est le *Motif de la Guilde (a)* (XIV), caractéristique de l'activité ordinaire de l'association, — réunions, examens, administration, — caractéristique des *Maitres-Chanteurs* chez eux et entre eux, dans les intervalles de leurs manifestations officielles. Ce motif est surtout un rythme; il donne une impression de « train-train » méthodique, grave, empesé: même dans leurs occupations les plus accoutumées, les Maîtres ne se départent point de leurs formes solennelles;

(a) M. Camillo Benoit l'appelle le *Motif de l'assemblée pour une réception*.

POGNER,
à BECKMESSER :

Reposez-vous sur mon dévouement; le dessein que j'ai formé ne peut que servir le vôtre : du moment qu'il s'agit d'un concours-de-chanteurs, qui saurait affronter un Maître tel que vous ?

BECKMESSER.

Il n'en est pas moins vrai que vous ne voulez pas céder sur le point qui, je ne le cache pas, m'inquiète le plus; aussi longtemps qu'Evchen, sur un simple caprice, pourra refuser son prétendant, à quoi me serviront ma Maîtrise, ma supériorité, ma gloire ?

ce motif, naturellement, règne dans toute cette scène. Il s'élargit, lorsque Pogner fait sa communication aux Maîtres; à l'appel des noms par Kothner, il atteint son plein développement. — D'autres harmonies, déjà connues, suivant l'occasion se joignent à ce thème principal : le *premier Motif des Maîtres-Chanteurs*, et les modulations tendres du *Motif de l'Amour naissant*, lorsque Walther s'avance vers Pogner, le salue; et surtout le nouveau *Motif de la Saint-Jean*, durant la communication de Pogner. (58, 4, etc.; 61, 7-8, etc.; 62, 1, etc.; 65, 10, etc.). M. Bonnier a formé, des quatre notes caractéristiques de ce *Motif de la Guilde*, un schéma (n° 37) qu'il appelle le *Motif de Pogner*. Interprétation juste. Pogner est, par excellence, le Maître-Chanteur, le riche bourgeois qui se permet, comme un luxe utile, des goûts d'art; où il apporte tout son sens pratique; où il trouve un honorable emploi de sa fortune, un surcroît de considération, — un gendre titré.

POGNER.

Eh, dites donc ! M'est avis que, le plus important, c'est de vous faire agréer par elle ? Si vous saviez aller contre le vœu de son cœur, comment pourriez-vous bien désirer cette union ?

BECKMESSER.

Eh ! sans doute ! Vous avez raison ! C'est bien pourquoi je voudrais que vous prépariez l'enfant par quelques mots en ma faveur : comme quoi ma démarche est honnête, dictée par une tendresse sincère, et comme quoi Beckmesser est tout à fait votre homme.

POGNER.

Pour cela, j'y consens volontiers.

BECKMESSER,

à part :

Il s'obstine ! Comment faire ? Elle ne voudra pas de moi !

WALTHER,

qui, à la vue de POGNER, s'est levé pour s'avancer vers lui, le salue d'une inclination :

De grâce, Maître !...

POGNER.

Quoi ! vous, mon gentilhomme ! ici ? à la Singschule ! (41) Vous avez à me parler ?

(Échange de politesses.)

BECKMESSER,
toujours à part soi :

Si les femmes comprenaient, pourtant ! Mais quoi ! il n'est pas de hâbleur dont le sot langage ne vaille, pour elles, mieux que toute la poésie du monde !

WALTHER.

C'est ici, et non pas ailleurs, qu'est actuellement ma vraie place. S'il faut vous l'avouer avec sincérité, c'est une passion, l'amour de l'Art, qui m'a fait quitter mon pays : voilà ce qui m'amène à Nürnberg. Hier, j'ai négligé de vous le dire ; mais à présent, tout me force à le proclamer bien haut : mon ambition serait d'être un Meistersinger. Maître, il faut m'introduire dans la corporation.

(Cependant, plusieurs autres MAITRES ont pénétré.)

POGNER,
à ses plus proches voisins :

Kunz Vogelgesang ! Ami Nachtigall ! Dites-moi si le cas n'est pas unique ? Ce gentilhomme que je vous

(41) *Singschule* : on a vu (note 36) que ce terme, habituellement, désignait les concours publics du dimanche et des jours de fête. Pogner l'applique par extension, comme les contemporains de Sachs, à l'École des Maîtres-Chanteurs en général.

présente, l'une de mes meilleures connaissances, s'est voué à notre Art et veut devenir un Maître.

(Félicitations et saluts.)

BECKMESSER,
toujours à part soi :

Je vais encore tenter de le faire changer d'avis : mais, si je n'y dois pas réussir, je verrai à me gagner le cœur de la jeune fille ; dans la paix de la nuit silencieuse, entendu d'elle seule, je chanterai, pour savoir quel accueil elle réserve à mon chant. (Il se retourne et voit WALTHER :) Quel est cet homme ?

POGNER,
à WALTHER, très chaleureusement :

Vraiment, voilà qui me fait plaisir ! C'est pour moi comme si l'ancien temps ressuscitait. (42)

(42) « Le Minnegesang du XII^e et du XIII^e siècle, dit Hertel, devient graduellement le Meistergesang du XV^e et du XVI^e siècle, et cela par des transitions si imperceptibles qu'il est difficile de dire où le premier cesse et où le second commence. Après la chute des Hohenstaufen, les gens de qualité se retirèrent peu à peu du service de la poésie... Mais en même temps que la vie chevaleresque s'éteignait de toutes parts, et que la barbarie envahissait de plus en plus les classes supérieures, une autre puissance grandissait : c'était celle des villes ; ... les bourgeois sentaient leur ambition croître avec le bien-être ; et voilà comment il se fit que la poésie, qui ne trouvait plus d'asile nulle part, se retira dans les villes et dans le sein des populations bourgeoises. » (SCHWEITZER, *l. c.*, p. 190) : « Ce n'est pas sans intention », dit, d'autre part, M. HUGO DINGER (*l. c.*, p. 28), « que le poète a mis en scène un chevalier : Walther entrera dans les rangs de la bourgeoisie, il y a là une intentionnelle fusion de la société bourgeoise et de la noblesse en

BECKMESSER,
toujours à part soi :

Il ne me revient pas !

POGNER,
poursuivant, à WALTHER :

Vous pouvez compter que, pour ma part, je vous aiderai de toutes mes forces.

BECKMESSER,
de même :

Quelque intrus ! Que nous veut-il ? — Avec son regard qui rit !...

POGNER,
de même :

Aussi vrai que je vous ai servi bien volontiers quant à la vente de votre bien, aussi vrai je me fais une joie de vous introduire au sein de notre corporation.

BECKMESSER,
de même :

Holà, Sixtus ! Prends garde à ce particulier-là !

un peuple idéal. Ce que Wagner attendait ailleurs de la noblesse, cette classe délivrée du métier, libre pour toute occupation idéale, et spécialement prédestinée au culte de l'Art, nous en retrouvons les échos dans les paroles de son Walther. »

WALTHER,
à POGNER :

Du fond de l'âme, je vous remercie d'une telle bonté ! Et alors, si je voulais concourir pour le prix ? puis-je compter, pour aujourd'hui même, sur le nom de Meistersinger ?

BECKMESSER.

Oho ! nous n'y sommes pas encore ! C'est un peu moins commode que d'enfiler des perles ! (43)

POGNER.

Quant à cela, seigneur chevalier, c'est aux règles d'en décider. Tout à l'heure, nous allons avoir Présentation ; les Maîtres veulent bien, d'ordinaire, m'écouter avec bienveillance : je me charge de poser votre candidature.

(Les MEISTERSINGER sont maintenant tous présents, y compris HANS SACHS, qui entre le dernier.)

SACHS.

Salut, Maîtres ! Que Dieu vous garde !

VOGELGESANG.

Je crois que nous devons être au complet ?

BECKMESSER.

Sans doute : — Sachs est là !...

(43) Littéralement : « Une quille ne tient pas sur la tête », *auf dem Kopf steht kein Kegel.*

NACHTIGALL.

Alors, faites l'appel!

FRITZ KOTHNER

tire une liste, se place à part, et clame :

En vertu des convocations dûment adressées à chaque Maître, l'ordre du jour de la séance comportant une Présentation et un Débat-corporatif, (44) moi, désigné d'office pour noter les absences, moi qui suis et nominalement, et personnellement, Fritz Kothner, je vais appeler chacun par ses nom et prénom. — Êtes-vous là, Veit Pogner?

POGNER.

A deux pas.

(Il s'assied.)

KOTHNER.

Kunz Vogelgesang?

(44) *Freiung und Zunftberathung*. Historiquement, ceci ne serait point exact. Dramatiquement l'« erreur », d'ailleurs toute volontaire, est légitime et nécessaire. C'était pour les concerts publics, donnés à l'Église Sainte-Catherine, que les Maîtres étaient *convoqués* à domicile, et verbalement, par le plus jeune (SCHWEITZER, *l. c.*, p. 156; CURT MEY, *l. c.*, p. 38). La *Freiung* était, au contraire, une cérémonie toute privée (voir la note 11). Quant au « Débat-corporatif », c'est une invention de Wagner, cette séance extraordinaire étant vraisemblable à la veille d'une grande fête comme celle du lendemain, si importante aux yeux des Maîtres. — Sur ces adaptations et « inexactitudes », voir la note 11; et, pour les détails, l'ouvrage de CURT MEY, p. 78 et 79.

VOGELGESANG.

On s'y trouve.

(Il s'assied.)

KOTHNER.

Hermann Ortel?

ORTEL.

Toujours présent.

(il s'assied.)

KOTHNER

Balthazar Zorn?

ZORN.

Jamais absent.

(Il s'assied.)

KOTHNER.

Konrad Nachtigall?

NACHTIGALL.

Fidèle au signal.

(Il s'assied.)

KOTHNER.

Augustin Moser?

MOSER.

Demain comme hier.

(Il s'assied.)

KOTHNER.

Niklaus Vogel? — Silence?...

UN APPRENTI,

se levant de son banc, vivement :

Il est malade.

KOTHNER.

Mes vœux pour son rétablissement !

TOUS LES MAÎTRES.

Dieu vous entende !

L'APPRENTI.

Merci pour lui !

(Il se rassied.)

KOTHNER.

Hans Sachs?

DAVID,

se levant étourdiment et désignant SACHS :

Il est là !

SACHS,

d'une voix menaçante, à DAVID :

Le cuir te démange? — Pardon, Maître! — Sachs est à sa place.

(Il s'assied.)

KOTHNER.

Sixtus Beckmesser?

BECKMESSER.

Toujours auprès de Sachs, — pour ne pas oublier la rime à « blüh' und wachs' ». (45)

(Il s'assied auprès de SACHS, qui rit.)

KOTHNER.

Ulrich Eisslinger?

EISSLINGER.

Me voici!

(Il s'assied.)

KOTHNER..

Hans Foltz?

FOLTZ.

Me voilà!

(Il s'assied.)

(45) *Blüh' und wachs'*, « florisse et prospère » : Beckmesser aime attribuer cette rime à Sachs ; il dit plus loin (à l'acte II) : « Je jure bien à Monsieur Hans Sachs que Nürnberg pourra bien *fleurir et prospérer*, — jamais il ne deviendra Marquëur ! » (p. 246). — Toutes ces réponses des Maîtres à l'appel nominal sont plus ou moins humoristiques ; mais le traducteur n'a pas pu rendre toujours certains jeux de mots ; qu'un exemple en donne quelque idée : *Hermann ortel*? demande Kothner. — *Immer am ort*, réplique Ortel, c'est-à-dire : « Toujours à son poste. »

KOTHNER.

Hans Schwarz?

SCHWARZ.

Tout à la queue : Dieu l'a voulu ! amen ! (46)

(Il s'assied.)

KOTHNER.

Le nombre des Maîtres présents étant normal et congruent, leur plaît-il que nous commençons par le choix du nouveau Marqueur ?

VOGELGESANG.

Après la fête, il sera bien temps.

BECKMESSER,

à KOTHNER :

Si Monsieur est pressé?... Ma place et mes fonctions, à merveille ! je vais me hâter de les lui céder !

POGNER.

Mais non, Maîtres, mais non, voyons ! ce n'est pas

(46) Ainsi donc, il y a douze Maîtres ; Wagner leur a donné les noms qu'il a trouvés dans Wagenseil, lequel en nommait aussi douze : seul diffère le prénom de Zorn, qui, dans Wagenseil, était Fritz (Cf. CURT MEY, *l. c.*, p. 7-8 ; et, dans la *Revue Wagnérienne*, tome I^{er}, *Le Rituel des Maîtres-Chanteurs : Wagner et Wagenseil*, par VICTOR WILDER, p. 45. — Sur ce nombre de douze, SCHWEITZER. *l. c.*, p. 184 à 187).

le moment. J'ai à réclamer la parole, pour une proposition du plus haut intérêt.

(Tous les MAITRES se lèvent, puis ensuite se rasseyent, après avoir fait à KOTHNER un signe de tête expressif).

KOTHNER.

Maître, la parole est à vous !

POGNER.

Ecoutez donc la chose, et comprenez-moi bien ! — C'est demain que nous célébrons, comme vous savez, la belle fête, le jour de Saint Jean : sur la fraîche prairie verdoyante, au milieu des bosquets en fleurs, chacun va faire bombance, ou danser en musique, serré contre une poitrine joyeuse ; oublieux de ses propres soucis, chacun va prendre son plaisir, de tout son cœur, où il le trouve. Il n'est pas jusqu'à la Singschule, notre sérieuse Singschule du chœur de cette église, qui, en l'honneur d'un pareil jour, ne se métamorphose de joie : il n'est pas jusqu'aux Maîtres qui, à grand fracas, ne sortent de la ville pour gagner la campagne, pour s'avancer par la prairie, parmi le bruit des réjouissances, et pour laisser le Peuple, d'une oreille profane, écouter les chants du Concours. (47) Quant au vainqueur de ce

(47) « D'une oreille profane », *mit Laien-Ohr* : « la tabulature contenait des réglemens de police intérieure ; un article interdisait de chanter un *Meisterlied* ou *Meisterton* la nuit dans les rues, afin que l'art ne tombât pas en discrédit, damit die Kunst nit in ein unwert kumb. Ce respect professionnel allait plus loin encore : il n'était pas même permis de livrer

Concours, non-seulement il reçoit en récompense les dons, qui sont promis à sa victoire, mais au loin, durant bien longtemps, on parle, avec admiration, de ces dons et de la mélodie récompensée. (48) Or, puisque Dieu m'a rendu riche, et que chacun donne suivant ses ressources, j'ai dû m'appliquer à trouver ce que je pourrais bien offrir pour m'en tirer avec honneur : et ce que j'ai trouvé, je vais vous le dire. — Dans mes nombreux voyages par les pays allemands, il est une chose qui bien souvent a eu le don de me mettre en humeur : le peu de cas que l'on fait du bourgeois. Il est avare, dit l'un ; borné, renchérit l'autre : depuis les cours des princes jusqu'au dernier des trous, pas d'endroit où l'on ne m'ait ressassé par les oreilles, à tout instant, cet intolérable reproche : le bourgeois n'est capable que d'un vil trafic, le bourgeois n'a d'autre passion que celle du lucre. Personne qui nous tienne compte de ce que, dans tout le vaste empire d'Allemagne, c'est nous qui cultivons encore l'Art, et nous seuls : hé bien ! je suis déterminé à prouver, à la face du monde, que cet honneur nous appartient, et que nous avons l'âme assez haute pour savoir apprécier le Beau, l'éminente dignité de l'Art, son importance ; j'y suis déterminé, Maîtres, —

un *Meisterlied* à la publicité au moyen de l'impression, et c'était un crime de divulguer les règles de la tabulature aux profanes. — Malgré cette double défense Hans Sachs a publié et fait imprimer plusieurs de ses *Meisterlieder*.» (SCHWEITZER, *l. c.*, p. 183-184 ; cf. WAGENSEIL, *l. c.*, p. 493 ; et, ci-dessous, dans l'acte 1^{er}, le passage qui donne lieu à la note 52).

(48) Qu'on remarque le naturel dramaturgique, tout wagnérien, de cette exposition précise par un discours de circonstance.

et, pour le prouver, voici le don que je propose : au chanteur qui, dans le concours de la Saint-Jean, devant le Peuple tout entier, sera jugé digne du prix, à celui-là, quel qu'il puisse être, moi, Veit Pogner, de Nürnberg, au nom de mon amour de l'Art, j'offre, avec tout mon bien, ma fille unique, Eva. (*)

(*) Le *Motif de la Saint-Jean* (XV) apparaît ici en double : Pogner le chante, tandis que l'orchestre le joue. (*Voy.* la note de la page 88) (71, 6-7). Il se développe durant toute la harangue de Pogner. Il exprime ici la joie et les *espérances* qui sont attachées par l'orfèvre à la fête de la Saint-Jean ; cette expression conserve, avec Pogner, de la gravité dans sa douceur. Il s'agit, en somme, du bonheur de sa fille. Si le *Motif de la Guilde* dit le bourgeois considéré, celui de la *Saint-Jean* caractérise le bon père. C'est cette fête de la Saint-Jean, verrons-nous, qui est le sujet de toutes les espérances et de toutes les craintes de Pogner. Elle est la date du concours : le vainqueur sera-t-il l'homme aimé de sa fille, le gendre qu'il souhaite pour lui-même ? Toute autre est l'expression du *Motif de la Saint-Jean* dans le prélude du 2^me Acte ; il dit là, simplement, la joie de la fête ; le rythme devient vif et léger ; il s'enrichit de trilles et de traits joyeux. Ici, au contraire, c'est avec les lourds *Motifs des Maitres-Chanteurs* qu'il se combine. La *Maitrise* va s'affirmer dans cette fête (72, 3-4) ; seul, un *Maitre-Chanteur* pourra prétendre à la main d'Eva ; on verra bien ainsi, que c'est quelque chose que d'être un *Maitre-Chanteur* (74, 6, etc.) Et le *Motif de la Guilde*, très accentué, souligne les déclarations de Pogner (75, 12, etc.). Au fond, il s'agit, pour Pogner, d'avoir Walther pour gendre. Mais il veut associer la *Maitrise* à ses desseins, profiter même de cette occasion pour augmenter le prestige de la *Maitrise*, dont il est le membre le plus influent.

LES MAÎTRES,

se levant et causant, avec une vive animation

Voilà ce que l'on appelle parler! — Parler en homme! — En vrai citoyen de Nürnberg! — En digne bourgeois, Pagner Veit! — Cela ne manquera pas de vous faire honneur! — Et bien loin à la ronde, encore! (*)

LES APPRENTIS,

sautant et se trémoussant joyeux :

A la ronde! — Jusqu'au bout du monde! — Été comme hiver! — Veit Pagner!

VOGELGESANG.

Qui n'aurait pas envie de redevenir garçon!

SACHS.

J'en connais qui se feraient un plaisir de donner leur femme, en échange!

NACHTIGALL.

Allons, célibataires! c'est le moment de vous montrer! (49)

(Les MAÎTRES, peu à peu, se rasseyant, l'un après l'autre, et les APPRENTIS les imitent.)

(49) Il y a là une petite « erreur » inévitable et, probablement, volontaire : il fallait, pour subir l'épreuve de la Maitrise,

(*) Le *Motif de la Guilde*, en figures rapides et ascendantes, souligne, à l'orchestre, le contentement des Maîtres, indique le

POGNER :

Maintenant, pour vous montrer le fond de ma pensée, deux mots : il s'agit ici de choses sérieuses ! Ce n'est pas une offrande ordinaire, c'est un don vivant que je propose : c'est une jeune fille, — il faut qu'elle ait voix au chapitre. Les Maîtres décideront du prix, c'est leur affaire ; mais, puisqu'il y va d'un mariage, la raison veut qu'après la décision des Maîtres, la fiancée garde le droit de se prononcer librement.

BECKMESSER,
à KOTHNER :

Cela vous paraît-il sage, à vous ?

KOTHNER,
à voix haute, à POGNER :

A moins que je n'aie mal compris, c'est nous mettre, pour ainsi dire, à la discrétion de la jeune fille ?

BECKMESSER.

Bien dangereux, cela !

être marié (*Nürnbergisches Handwerksrecht des 16 Jahrhunderts*. Stockbaur ; cf. SCHWEITZER, *l. c.*, p. 24, note 1). Je n'ai vu cette remarque faite par aucun des commentateurs : M. Curt Mey lui-même, *l. c.*, p. 84, semble ignorer que, parmi les Maîtres, il n'y avait point de « garçons ».

chatouillement de leur orgueil de Corps (76, 10-12) ; et c'est dans un accès assez inusité d'exubérance, qu'il rythme les sottes gambades approbatives des Ecoliers.

KOTHNER.

Supposons que notre sentence ne doive pas être de son goût, comment donc pourrions-nous la rendre en pleine indépendance d'esprit ?

BECKMESSER.

Laissez-lui donc tout de suite, alors, choisir suivant le vœu de son cœur, et n'exposez point le chant des Maîtres aux risques d'un semblable jeu !

POGNER.

Comment ? Mais non, voyons ! Comprenez ma pensée ! C'est bien vous, ce sont bien les Maîtres qui décideront le prix ; ma fille pourra refuser le vainqueur, mais non pas en faveur d'un autre quel qu'il soit : elle ne doit épouser qu'un Meistersinger, — et celui-là seulement que vous aurez couronné. (50)

(50) « Cela nous gêne d'abord un peu de voir Pogner offrir sa fille unique comme prix du tournoi des chanteurs. Avec raison on peut dire qu'il nous répugne de voir un mariage imposé, sans liberté dans le choix, et que ce côté de l'œuvre nous est antipathique. Nous voyons avec peine cette récompense vivante, promise au vainqueur. Pour comprendre ce trait, nous devons examiner en détail tout ce qui s'y rapporte. D'abord, excluons l'excuse, la licence poétique, la liberté romantique. Wagner n'écrivait que ce qui lui paraissait vrai et justifié, et il eût été le premier à repousser une semblable explication. Plaçons-nous d'abord sur le terrain historique... La jeune fille du Moyen-Age et des premiers temps de la Renaissance se mariait très jeune, souvent même à 14 ans... La coutume de se marier très jeune devait naturellement donner beaucoup plus de poids à l'autorité paternelle : la jeune Allemande d'alors

SACHS

se lève :

Pardon ! J'incline à croire que vous allez trop loin. L'Art des Maîtres est une flamme où s'avive notre ardeur : il n'en faut pas conclure que le cœur d'une jeune fille s'y doive embraser comme le nôtre ! L'ignorance des Femmes est profonde ; leur esprit et leur goût, absolument incultes, me paraissent avoir tout à fait la même valeur que le goût et le génie du Peuple. Si donc vous voulez témoigner, devant le Peuple tout entier, de votre haut respect pour l'Art, il faut laisser l'enfant choisir, et choisir seule, de peur qu'elle ne récuse l'arrêt rendu par vous ; et par

subissait les fiançailles, on la fiançait : — aujourd'hui, c'est la jeune fille elle-même qui se décide. Les intérêts de famille et de corporation pesaient fortement sur la résolution... Certes, le poète a le droit de profiter de particularités semblables ; néanmoins il faut qu'il s'arrange avec la conscience de son temps. Le spectateur ne serait pas satisfait si Walther recevait tout simplement Éva comme prix, sans aucune affection entre eux ; voilà pourquoi Éva veut lui appartenir et l'aime. Sinon, nous ne pourrions éviter de penser à la traite des esclaves. » (HUGO DINGER, *l. c.*, p. 70-71). D'autre part, « Pogner dispose arbitrairement de la main de sa fille, c'est vrai ; mais n'est-ce pas aussi un foyer d'intérêt dramatique ? Seulement, cette circonstance n'est pas mise au service d'une vulgaire farce, mais contribue à des buts élevés, à un poétique idéal. D'abord, le caractère de Pogner justifie ce trait... Dans son zèle d'idéal, le noble citoyen va plus loin qu'il ne devrait... Et tout d'abord, Éva le trouve bien naturel, dans sa belle innocence d'enfant... Mais Pogner n'est pas un père tyrannique... Si Éva éprouve de la répugnance pour le vainqueur, elle a le droit de refuser, mais alors il faut qu'elle renonce au mariage... », etc., etc. (*Id.* ; *ibid.*, p. 71 et suivantes).

suite il faut laisser le Peuple, au même titre qu'elle, être juge. Vous pouvez être sûrs d'une chose : c'est que d'instinct le Peuple et l'enfant se trouveront d'accord. (51) (*)

(51) Le Peuple est l'incarnation de l'instinct naturel ; j'y reviendrai (note 53). Ici, je veux seulement réclamer du lecteur qu'il se réfère au livre de M. NOUFFLARD (*Richard Wagner d'après lui-même*, tome I, p. 220-228), et spécialement aux commentaires dont cet éminent wagnérien fait suivre certaines phrases du maître relatives à *Lohengrin* : « La femme », écrit M. Noufflard, « éveille en nous les idées les plus gracieuses et les plus douces ; d'elle au peuple il semble y avoir une chute et une chute très lourde. Mais, si l'on va au fond de la pensée de Wagner, elle s'explique fort bien. D'abord il faut enlever au mot peuple toute idée démagogique et déplaisante. Le peuple, c'est la réunion des *pauvres d'esprit* de l'Évangile, des gens naïfs, qui, sentant ingénument, se donnent, comme la femme, corps et âme à l'objet aimé, et veulent le posséder complètement. Dans le peuple, comme dans la femme, la sensibilité domine absolument l'intelligence. Or, suivant Wagner, la sensibilité, c'est la faculté humaine par excellence. C'est par elle que nous sommes mis en communication avec la nature... C'est donc au peuple qu'il appartient de donner à l'artiste la substance que celui-ci fécondera. C'est aussi le peuple, qui lui apprendra à aimer, à s'oublier lui-même dans un objet, et, ainsi, le délivrera de son égoïsme et de ses formules, qui empêchent la vie de fleurir en lui. Enfin le peuple pourra seul comprendre l'artiste, puisque lui seul s'abandonne à ses impressions : il lui donnera donc le foyer où son génie pourra s'épanouir et où ses œuvres vivront. Vous le voyez donc, tout ce qu'une femme peut être pour un homme, le peuple le sera pour l'artiste. »

(*) M. Bonnier ramène avec raison cette mélodie de Sachs au thème de la *Saint-Jean* (schéma 48). « C'est, dit-il, sous cette forme que, par une intention profondément sage de Richard Wagner, ce motif populaire, célébrant les joies de la

LES MAÎTRES,
protestant avec agitation :

Oho ! le Peuple ? Oui, ce serait du joli ! Adieu l'Art, alors, et les Tons des Maîtres ! (52)

KOTHNER.

Non, Sachs ! Non, certainement, cela n'a pas le sens commun ! Et les règles ? y renoncerez-vous donc, avec le Peuple ?

SACHS.

Comprenez-moi donc mieux ! Qu'allez-vous chercher là ? Les règles, convenez-en, je les connais bien, les règles ; que la corporation les garde précieusement : c'est à quoi je m'évertue moi-même, depuis déjà bien des années. Mais je trouverais sage

(52) Sur l'authenticité de ce trait, cf. ci-dessus note 47.

citée, marque aussi la confiance de l'artiste dans le jugement du peuple, et, chose délicate, dans le bon sens féminin... C'est, en effet, devant le peuple et devant la femme que triomphera la poésie nouvelle. » (Voy. la note de la page 88). — Nous avons tenu à répéter ici cette remarque curieuse et d'une plausibilité séduisante. Il est de fait que le *Motif de la Saint-Jean* est ici groupé, on va le voir, avec les *Motifs d'amour et populaires*, comme il se rattachait, dans le discours de Pagner, aux *Motifs des Maîtres*. Ces *Motifs* mêmes, lorsque Sachs les emploie —, puisqu'il est, après tout, *Maître-Chanteur*, — s'adoucisent, s'assouplissent. (31, 13, etc.)

qu'une fois par an, l'on fit une épreuve, même des règles, afin de constater si, à force d'habitude, en raison de l'inerté routine, leur vivante efficacité ne se perd pas : car la Tabulature est nécessaire, d'accord ! mais ceux-là seuls, qui n'en savent rien, peuvent vous dire si, en l'observant toujours telle quelle, vous restez sur le véritable droit chemin, — qui est celui de la Nature. (53)

(Les APPRENTIS se trémoussent, sautent et se frottent les mains.)

(53) Il importe de préciser le sens attribué par Wagner au mot : Peuple (voyez la note 51). « Ce n'est pas la masse ignorante, aveugle. Wagner idéalise le Peuple ; dans les *Maitres-Chanteurs*, c'est le « Peuple » de son rêve, la multitude susceptible d'être entraînée, car ses facultés réceptives sont restées intactes, le « Peuple » de ses espérances, la communauté d'auditeurs telle qu'il la désirait ardemment. C'est ce « Peuple » qui mènera le problème à sa solution, lui qui secondera la lutte du novateur contre le privilège ; pour parler comme Hegel (c'est bien permis, n'est-ce pas ? Wagner n'était pas dès l'origine un schopenhaueriste), le Peuple achève la synthèse entre l'antithèse et la thèse. Les « Maitres » sont les gardiens des vieilles « Règles » dans l'Art. Sachs est le « prototype de l'esprit du Peuple ». Et puis, ceci est typique : la classe médiatrice est ici ce « Peuple » que Wagner, quelques années plus tard, dans l'entraînement de l'idéal démocratique, définissait : Tous ceux qui éprouvent une commune détresse. » (HUGO DINGER, *l. c.*, p. 14 et 15). Comme je l'ai déjà remarqué dans une note de la traduction de *La Tétralogie de l'Anneau du Nibelung* (p. 21), où se trouve cité le passage mentionné par Hugo Dinger, c'est au Peuple, ainsi défini, que se doit adresser l'Œuvre d'Art, car « le seul créateur de l'Œuvre d'Art est le Peuple : l'artiste peut seulement saisir et exprimer la création inconsciente du Peuple. » (R. WAGNER, *Entwürfe, Gedanken, Fragmente*, p. 22). — Comparez aussi les belles pages écrites à ce sujet par M. ALFRED ERNST (*L'Art de Richard Wagner, L'Œuvre poétique*, 1^{re} Partie, chapitre IX ; et 2^e Partie, chapitre V) ; et, ci-après, les notes 21, 27 et 28 de l'Acte troisième.

BECKMESSER.

Heï ! comme les polissons se régalent ! Il y a de quoi !

SACHS,

continuant avec feu :

Et c'est pourquoi si, chaque année, lors de la fête de la Saint-Jean, au lieu de convier le Peuple à venir vous contempler, vous abaissiez vers lui vos regards, du haut de ce nuage où les Maîtres s'enveloppent, je crois bien que vous n'auriez jamais à le regretter, bien au contraire. C'est au Peuple que vous voulez être agréables ? Hé bien, je serais assez d'avis que vous profitiez de sa présence, pour le laisser, lui-même, vous dire si nous n'y réussissons pas ! Le Peuple et l'Art sont solidaires : faire en sorte qu'ensemble ils fleurissent et progressent, c'est votre rôle, — et voilà quel est mon avis, à moi, Hans Sachs. (54)

VOGELGESANG.

C'est un avis fort juste !

(54) *Dass Volk und Kunst gleich blüh' und wach's*, — *Bestellt ihr so, mein' ich, Hans Sachs*. Cette façon de conclure est tout à fait la même que celle du Hans Sachs de l'histoire, dont la signature apparaît au dernier vers de maints poèmes : *Wir wullen in frau Venus berg — So spricht Hans Sachs von Nürnberg.* » (*Hofgesint Veneris*). — On en trouverait d'autres exemples dans SCHWERTZER, *l. c.*, p. 300 et 398 et *Appendice*. Cf. ci-après les passages correspondant aux notes 79 de l'acte I, 6 et 16 de l'acte II.

KOTHNER.

Mais fort mauvais à suivre.

NACHTIGALL.

Pour ma part, quand le Peuple parle, je ferme le bec.

KOTHNER.

Lorsque l'Art se met à courir après la faveur de la foule, imminente est sa décadence, et prochaine son indignité.

BECKMESSER.

C'est une voie dans laquelle il est allé bien loin, celui qui vient ici nous prêcher la licence : composer des chansons-des-rues, voilà son fort. (55) (*)

(55) *Gassenhauer dichtet er meist*. Sans doute, comme Luther, le Hans Sachs de l'histoire a emprunté leur parler « aux enfants jouant dans la rue, à la mère vaquant aux travaux de la maison, à l'homme conversant sur la place du marché » (Luther, *vom Dollmetschen*; cf. SCHWEITZER, *l. c.*, p. 460), et le mot *Gassenhauer* est une expression du même Sachs, qui dit en avoir composé (*Summa*, v. 200-205), — *in tönen sch-*

(*) Mais certainement, elles courent la rue, ces chansons ! Et il n'y a qu'un pédant sans talent comme Beckmesser pour leur reprocher cette popularité, qui serait regrettable, *aujourd'hui*, sans doute, mais qui, *alors*, ne l'était point ! Et, comme pour exprimer l'âme de cette poésie populaire, l'orchestre, en rythmes clairs, entonne le ravissant *thème populaire de la Couronne*, cette musique allègre et limpide, où les lourdes

POGNER.

Ami Sachs, ma proposition ne laisse pas d'être nouvelle déjà : trop de nouveautés, en une fois, constitueraient une imprudence ! — (Se tournant du côté des MAITRES :) Je demanderai donc si, telles quelles, mon offrande, et les conditions que j'y ai mises, conviennent aux Maîtres ?

(Les MAITRES, avec des gestes d'acquiescement, se lèvent.)

SACHS.

Il me suffit, à moi, que l'enfant garde le droit de se prononcer.

leicht und gar gemein ; mais l'art des Meistersinger demeurerait pour lui, comme ici, la poésie par excellence, « *die edle, löbliche, holdselige Kunst* », et il a toujours pris grand soin de se distinguer des *Spruchsprecher* ou *Singer*, chanteurs populaires et vulgaires. — Cf. SCHWEITZER, *l. c.*, p. 151 et 184 ; et, ci-dessous, la note 73 de l'Acte I.

règles de la Tabulature n'ont rien à voir. Il s'applique aussi aux écoliers exprimant leur aise. Sachs sympathise avec tout ce qui est jeune et franc, et ingénu. Ce motif entre donc dans la composition de son personnage orchestral, de même qu'il exprime l'espiègle jeunesse des écoliers, et la joie saine du peuple ; et s'il se rattache à la couronne, c'est qu'elle est destinée, cette couronne, à récompenser cet art jeune, libre et vrai, que sentent Hans Sachs, le peuple, et, ramenés à lui par la fraîcheur de leur âge, les Ecoliers eux-mêmes (85, 8-9 ; 87, 5-7). (Voy. les notes des pages 121 et 142).

BECKMESSER,

à part :

Ce savetier trouve toujours moyen de me mettre en rage !

KOTIINER.

Qui est-ce qui s'inscrit pour concourir ? Il faut être célibataire, bien entendu. (56)

BECKMESSER.

Célibataire, — ou veuf ? Demandez plutôt à Sachs !

SACHS.

Nenni, monsieur le Marqueur ! nenni ! Pour concourir avec des chances d'obtenir la couronne aussi des mains d'Eva, il faut être d'une pâte plus jeune que vous et moi. (*)

BECKMESSER.

Plus jeune ! même que moi ? — Malhonnête !...

(56) Cf. ci-dessus note 49.

(*) Commentant la maligne bonhomie de ces paroles, une ébauche du *Motif du Chevalier* flotte dans l'orchestre (89, 7-9), suggérant qui est le vrai soupirant. Ce *Motif* exprime, proprement, la haute mine de Walther ; il ne s'applique ni à l'amant, ni à l'artiste, mais au Chevalier, à l'homme de fier lignage. Annoncé seulement ici, en une forme inconsistante, il va paraître dans toute sa plénitude.

KOTHNER.

C'est aujourd'hui Présentation : y a-t-il quelque candidat ? Si quelqu'un désire la franchise, qu'il se présente !

POGNER.

Bravo, Maîtres ! A l'ordre du jour ! Je tiens, en ce qui me concerne, à vous recommander, sur mon honneur de Maître, un jeune chevalier qui aspire à se voir conférer, aujourd'hui, le nom de Meistersinger. — Mon gentilhomme, messire de Stolzing, approchez !

WALTHER

s'avance, et s'incline. (*)

BECKMESSER,

à part :

Je m'en doutais bien ! c'est clair ! Est-ce là le bout de l'oreille, Veit ? — (Haut :) Pour une épreuve de cette nature, Maîtres, j'estime qu'il est trop tard.

(*) M. Camille Benoit intitule ce *Motif du Chevalier* (XVI) : le *Motif de la présentation de Walther aux Maîtres*. Ce titre donne bien la signification actuelle de ce motif : « Le Chevalier n'a qu'à paraître », ajoute le même auteur, « sa tournure, sa bonne mine disent sa race... » Mais la signification propre à ce Motif ne s'affirme pas que dans cette scène ; elle s'élargit et se nuance dans des circonstances aussi décisives que cette présentation ; le fier dessin de ce motif traverse toute l'œuvre ; il se lie souvent, verrons-nous, aux dessins plus doux des motifs d'amour et d'art nouveau ; il associe l'épée à la lyre ; appuie

LES MAÎTRES,
échangeant leurs avis :

L'aventure est nouvelle ! — Un chevalier, pour de bon ? — Faut-il s'en applaudir ? — Est-ce un danger, plutôt ? (57) Toujours est-il que, du moment que

(57) Les chevaliers baptisaient de sobriquets injurieux les commerçants de Nürenberg : *Pfahlbürger*, *Pfeffersäcke*, bourgeois, épiciers, sacs à poivre, etc. (Priem). — « Est-il étonnant que l'opulence toujours croissante de la bourgeoisie des villes éveillât la jalousie de la noblesse des campagnes, qui allait toujours s'appauvrissant, et que ces négociants enrichis s'attirassent les quolibets ou, ce qui était pis, les agressions de leurs remuants voisins ? L'histoire de Nürenberg n'est qu'une longue série de luttes contre ces gueux de grande famille qui, mourant de faim dans leurs manoirs, se faisaient voleurs de grand chemin... » etc. (SCHWEITZER, *l. c.*, p. 47).

sur la noblesse de la race la noblesse de l'âme, comme au temps des troubadours guerriers, des Wolfram d'Eschenbach et des Bertrand de Born ; et complète, mondainement, l'idée de mélodie par l'idée de vaillance. Ce motif, peut-on dire, joue ici un rôle analogue à celui de la Fanfare de Siegfried, ou, mieux, du Thème héroïque de Siegfried, dans la *Tétralogie*. Calme, serein, vigoureusement rythmé, il dessine à souhait la noble figure du Chevalier-Chanteur. Il est à Walther ce que le *Motif de la Guilde* est aux Maîtres ; et le contraste est saisissant. Il règne, souverain, dans cette partie de la scène ; altier, devant les méfiantes exclamations des Maîtres : « Un Chevalier ! pour de bon ?... », devant la plate question de Kothner ; et, de toute son harmonie puissante, il appuie les paroles de Pogner, lorsque, piqué dans sa vanité bourgeoise, l'hôte de Walther se récrie, et, en une réplique vive, se porte garant du candidat (90, 15, etc.)

Maitre Pogner nous répond de lui, c'est beaucoup, et la chose est à considérer.

KOTHNER.

Puisque ce gentilhomme désire être un des nôtres, il faut qu'il soit dûment interrogé d'abord.

POGNER.

A votre aise ! Interrogez-le : pour lui vouloir tout le bien du monde, je n'ai nullement la prétention de le soustraire à nos statuts. Vous pouvez procéder, Maitre, aux questions d'usage !

KOTHNER.

Que votre gentilhomme, en ce cas, veuille bien nous dire : est-il d'honnête naissance et de condition libre ? (58)

POGNER.

Pour cette fois, la demande est caduque, moi-même étant garant, devant vous, non-seulement de la condition, mais de la noblesse de ses parents : Walther, de la famille franconienne des Stolzing, qui m'est connu et recommandé par des lettres comme par des actes authentiques. Etant le dernier rejeton de sa race, il a dit récemment adieu à ses

(58) *Ist er frei und ehrlich geboren ?* — Cette question, et les deux suivantes que fera Kothner, sont historiques. (Cf. SCHWEITZER ; *l. c.*, p. 162 ; CURT MEY, *l. c.*, p. 48 et 79).

terres et à son château, à seule fin de se rendre à Nürnberg, et d'en devenir citoyen.

BECKMESSER,
à son proche voisin :

Mauvaise herbe de gentilhommière ! Rien de bien fameux.

NACHTIGALL,
haut :

La parole d'un ami tel que Pogner suffit.

SACHS.

Qu'il soit noble ou manant, cela n'est point notre affaire : il y a longtemps que les Maîtres en ont ainsi jugé ; vis-à-vis de qui veut être un Meistersinger, nous n'avons à tenir compte que d'une seule chose : de l'Art. (59) (*)

(59) Consulter, dans l'ouvrage cité de SCHWEITZER, p. 184 à 187, les curieuses listes légendaires des douze prétendus fondateurs de l'Art des Meistersinger : « à côté des *Minnesinger* proprement dits, nous trouvons des magisters, des docteurs de la Sainte-Écriture ; d'autres Maîtres exercent des professions manuelles, ils sont pêcheur, cordier, forgeron. »

(*) Ces paroles de Sachs ramènent les douces modulations du *Motif de Walther chanteur* ; les mêmes paroles, dans la bouche d'un autre Maître, susciteraient certainement un des *Motifs des Maîtres-Chanteurs*. Mais n'oublions pas que Sachs doit être, par nature, sympathique à Walther ; quelque chose lui dit qu'il y a, chez le Chevalier, un véritable artiste ; et ce

KOTHNER.

Aussi est-ce à ce point de vue que je me place, et que je demande : — De quel Maître êtes-vous le Compagnon? (60)

WALTHER.

C'est auprès du foyer paisible, au temps d'hiver, lorsque la neige couvrait mon burg et mon domaine, c'est alors qu'en un vieux bouquin, souvenir légué par mes aïeux, souvent m'est apparu l'Avril évanoui, son doux charme, et son doux sourire, et la vivace douceur de son prochain réveil : Herr Walther von der Vogelweide, voilà quel fut mon Maître! (61) (*)

(60) Cf. ci-dessus la note 22 : le candidat se présentait « sous la garantie de son *Lehrmeister*, un maître couronné une ou plusieurs fois. » (SCHWEITZER, *l. c.*, p 162). — Cf. ci-après acte II, note 4.

(61) *Herr Walther von der Vogelweide*. — « Der Vogelweide », en notre langue, a pour équivalent : « du Domaine-des-Oiseaux ». Il est indispensable de noter ce sens si l'on veut comprendre un « jeu-de-mots » qui donne lieu à la note suivante. — D'autre part, peu de lecteurs ignorent que Walther

n'est pas de l'art des Maîtres qu'il se préoccupe, dans cette prévision, mais de l'art latent en ce jeune homme. Telle est ici la signification du *Motif de Walther chanteur* (95, 5, etc.)

(*) Cette première mélodie (les trois strophes), que M. Camille Benoît appelle avec justesse le *Lied des Maîtres de Walther* (XVII), appartient au groupe de ces grandes phrases mélodiques, complètes et indépendantes, qui sont

SACHS.

Un bon Maître !

BECKMESSER.

Mais il est mort, — et mort depuis un si long temps, que ce n'est pas de lui, j'imagine, que personne peut se vanter d'avoir appris les règles ?

von der Vogelweide fut le plus grand des *Minnesinger* du Moyen-Age. « A travers sa verve et son imagination, dit M. Weber, on voit se manifester partout *un vif sentiment du juste et du vrai.* » Pour le surplus, je renvoie aux histoires littéraires et aux recueils encyclopédiques (cf. aussi le beau livre de M. SCHURÉ, *Richard Wagner*, 2^e édition, p. 167, note).

conçues dans une forme distincte et spéciale. Ces grandes phrases mélodiques mêmes ne rompent point le tissu musical de l'œuvre. M. Bonnier a relevé, dans la mélodie vocale de Walther, une phrase caractéristique (96, 15, etc. — Voy. son schéma n^o 76) qu'il a pu aisément ramifier jusqu'à celui des motifs d'amour que nous désignons, dans ce Commentaire, sous le titre de *Motif de l'Amour naissant*, ou du *Chanteur*. Elle exprime, cette phrase, le charme inspirateur de l'éternelle Nature, de même que ce motif représente l'attrait, inspirateur aussi, de la jeunesse d'Eva. — Et d'ailleurs cette combinaison, où ont part les motifs de nature et les motifs d'amour, traverse tout l'ouvrage, et se retrouve formellement dans tous les lieds de Walther. La Nature c'est Eva, Eva c'est la Nature. — M. Wilsing, d'autre part, a noté, dans la mélodie orchestrale, deux passages, un thème véritable (XVII, a et b); (96, 6-8; 96, 15-16), qui fait dominer ici des sonorités de joie solennelle, et qui est employé, dans la suite, en des occasions significatives, que nous signalerons, comme motif conducteur.

KOTHNER.

Mais alors, où, dans quelle Ecole, avez-vous pu apprendre la pratique du chant ?

WALTHER.

Plus tard, lorsque l'été nouveau faisait s'épanouir la plaine, longtemps captive de la froidure, toutes les évocations qu'avait fait naître en moi, durant les longues ténèbres de l'hiver enfui, mon vieux bouquin, toutes vivaient, toutes vibraient pour moi, toutes retentissaient, haut et clair, par la Forêt resplendissante : la Forêt, domaine des oiseaux ! c'est là, parmi leurs gazouillis, qu'à mon tour j'appris à chanter. (62)

BECKMESSER.

Oho ! les pinsons ? les mésanges ? ce sont eux qui vous ont appris les *Airs des Maîtres* ? A la bonne heure ! Voilà qui doit être fameux !

(62) « La Forêt, domaine des oiseaux » : *im Wald dort auf der Vogelweid'*. Sur ce « jeu-de-mots » tout wagnérien, intraduisible en notre langue, voyez la note 61. En une note de ma traduction de *La Tétralogie de L'Anneau du Nibelung*, j'ai dit, parlant de tels jeux-de-mots : « Je plaindrais sincèrement quiconque les taxerait de puérités, ou n'y verrait qu'une question de *forme*. Comme si, pour tout Artiste complet, — pour Wagner, — forme et fond n'étaient pas tout un ! » (p. 261).

VOGELGESANG.

Le fait est qu'il vient de nous sortir deux vrais Stollen — qui ne sont pas mal. (63)

BECKMESSER.

C'est vous qui le louez, Maître Vogelgesang? A cause de votre nom, sans doute? C'est le cas de dire : l'élève des Oiseaux, loué par Maître Chant-d'Oiseau! (64)

KOTHNER.

Maitres, qu'est-ce que vous en pensez? Je crois bien qu'en frappant chez nous, ce gentilhomme se trompe de porte.

SACHS.

C'est ce que nous aurons bientôt vu : s'il a le don, si l'Art vrai l'inspire, et s'il le prouve, qu'avons-nous besoin de savoir qui l'a catéchisé?

(63) *Stollen* : voir ci-dessus note 28. Telle est, en effet, la disposition, toute strophique, des deux premières réponses de Walther ; la troisième sera l'*Abgesang*, où l'on pratique, en général, des coupures dénotant, par suite, une totale inintelligence de l'unité du poème et de la musique. — Cf. CURT MEY, *l. c.*, p. 96-97.

(64) *Ihr lobt ihn, Meister Vogelgesang? — Wohl weil er vom Vogel lernt das Gesang?* — J'ai dû paraphraser un peu, afin de traduire le « jeu-de-mots » sur le nom du Maître-Chanteur Vogelgesang, nom qui signifie bien, en effet, « Chant-d'Oiseau ».

KOTHNER,
à WALTHER :

Du moment que vous vous croyez, mon gentilhomme, assez instruit dans l'art du Chant, ainsi que dans l'Art Poétique, et puisque vous voulez que la corporation, se constituant en jury, vous décerne le nom de Maître : êtes-vous prêt, si par aventure vous avez trouvé un Chant-de-Maitre, dont le poème et l'air vous appartiennent en propre, êtes-vous prêt à nous le faire entendre, à l'instant même?

WALTHER.

Les longues ténèbres de l'hiver, et mon vieux livre, et les bocages, et la Forêt resplendissante, m'ont fait connaître bien des choses ; le poète et ses chants, leur prestigieuse puissance, m'en ont su révéler bien d'autres au fond du cœur ; au pas des destriers dans les tournois guerriers, au branle des rondes joyeuses tout autour du rempart, j'ai bien souvent bercé mes rêves : maintenant donc, à l'heure où mon chant peut me valoir le bien le plus précieux de la vie, oui, je suis prêt ; toutes ces choses vont renaître en moi pour s'épancher devant vous, Maitres, en des paroles à moi, sur un air bien à moi, et pour composer, si du moins j'en suis capable, un Chant-de-Maitre.

BECKMESSER.

Avez-vous rien compris à ce flux de paroles ? Des phrases !

VOGELGESANG.

Eh ! ma foi, je le trouve assez crâne.

NACHTIGALL.

Et moi... : c'est extraordinaire !

KOTHNER.

Hé bien donc, si vous le voulez bien, Maîtres, occupons-nous du marquoir. (*) — (A WALTHER :) Quel sujet choisira Messire ? Sujet sacré ?

WALTHER. .

Sujet sacré — pour moi, du moins : je chanterai haut et fier la bannière de l'Amour, en qui j'ai mis mon espérance. (65)

(65) Historiquement, les chants d'amour ou *pullieder* n'étaient pas admis à l'école des Maîtres-Chanteurs (cf. SCHWEITZER, *l. c.*, p. 21 et 158). Je crois que cette liberté de Wagner n'a pas encore été relevée.

(*) Suscité par ces paroles, le *1^{er} Motif des Maîtres-Chanteurs* résonne tout à la basse, sous une suite d'accords monotones : harmonie comminatoire qui semble dire au téméraire Walther qu'il n'a qu'à se bien tenir (103, 2, etc.). — La réponse de Walther s'élève confiante, sur une mélodie apparentée au *Motif de la Passion déclarée*.

KOTHNER.

Autrement dit : sujet profane. En ce cas, c'est assez d'un Marqueur : — Marqueur Beckmesser, chambrez-vous ! (66)

BECKMESSER

se lève et se dirige, comme à contre-cœur, vers la loge :

Un pénible devoir, et surtout aujourd'hui ! je crains fort que la craie n'en ait à voir de dures. — (Il s'incline vis-à-vis de WALTHER :) Sire chevalier, voici les choses : le Marqueur, Sixtus Beckmesser, pour vous servir ; la loge, où il s'acquitte de son ingrate besogne. Sept fautes, il vous tolère sept fautes, qu'il marque avec la craie là-dessus : quand elles auront été commises, le seigneur chevalier pourra cesser de chanter... — (Il s'installe dans la loge.) Le Marqueur a l'ouïe très fine, et ne laisse pas d'être tout oreilles ; mais, afin de ne point troubler votre courage, au cas où vous l'observeriez, il vous octroie la paix et se calefeutre là-dedans, — vous laissant à la grâce de Dieu. (67)

(66) On a vu par la note 39 qu'en aucun cas, historiquement, ce n'eût été assez d'un Marqueur. Cf. d'ailleurs Curt Mey, *l. c.*, p. 83). D'autre part, certaines facéties étaient tolérées à l'Église, mais jamais (comme je l'ai montré note 65) les *pullieder* ou chants d'amour. — Le mot *weltlich* (profane), employé par Wagner, est celui même par lequel Sachs désignait, non sans un dédain fort amusant, ses propres *pullieder*, fréquemment supérieurs, par la fraîcheur, le naturel, aux *Meisterlieder* dont il était si fier. (Cf. SCHWEITZER, *l. c.*, p. 207).

(67) Sur le nombre et le rôle des Marqueurs, voyez d'abord la note 39. — Il n'est pas besoin de prouver que la logique même de la scène imposait à Richard Wagner la suppression

(En prononçant ces derniers mots, il passe la tête, pour saluer, d'un air d'ironique affabilité, et tirant, afin de le refermer, le rideau de la face antérieure, — auparavant ouvert par l'un des APPRENTIS, disparaît définitivement.) (*)

KOTHNER,

s'adressant à WALTHER, après un signe aux APPRENTIS :

— Votre chant doit être conforme à certaines Règles :
que la Tabulature vous instruisse et vous guide. —

(Ayant décroché de la muraille le tableau où se trouvent inscrites les « Leges Tabulaturæ », les APPRENTIS le tiennent devant KOTHNER, qui

de trois des Marqueurs historiques, et la condensation de tout leur pédantisme en la personne de Beckmesser. (Cf. CURT MEY, *l. c.*, p. 83 ; VICTOR WILDER, *in* « Revue Wagnérienne », tome I^{er}, p. 45). — Touchant l'utilité de ces adaptations, consultez d'ailleurs, ci-dessus, la note 11.

(*) Un curieux motif, durant ces patelines paroles de Beckmesser, est donné deux fois de suite, un motif plein de sons comme sournois ; c'est le *Motif de la jalousie de Beckmesser* (XVIII). Mais pourquoi y retrouvons-nous, dénaturé comme mélodie, comme harmonie et comme rythme, le *Motif du Chevalier*, tout à l'heure si franc ? C'est, explique très bien M. Benoît, que ce thème ainsi détraqué exprime l'opposition d'une mine rechignée et sournoise à une mine avenante et franche. De cette forme du *Motif du Chevalier* sort, en cadences comme agitées d'une joie mauvaise, le *Motif du Marqueur*. Tel est le *thème de la Jalousie de Beckmesser* (104, 1-4). Il donne ainsi les deux principaux traits de cet aimable caractère : dénigrement (*Motif détraqué* du Chevalier) et attention malveillante aux fautes d'autrui (*Motif du Marqueur*).

Cette combinaison prédomine ici. Lorsque Beckmesser s'enferme dans la loge, le *Motif du Marqueur* est répété, seul, coup sur coup ; puis c'est, de nouveau, intrépide et railleur, le fier *Motif du Chevalier* (104-105).

lit :) « Que chaque Bar, dans un Chant-de-Maitre, en vertu des Canons obligatoires pour tous, présente une mesure régulière, dûment appropriée aux Strophes. Toute Strophe comprendra deux Stollen, qui tous deux seront chantés sur la même Mélodie; tout Stollen sera composé de plusieurs Vers liés entre eux par la Rime, qui termine chaque vers. — Chaque Strophe sera suivie d'un Chant-de-Conclusion, formé de plusieurs vers aussi, dont la Mélodie, toute spéciale, n'aura rien de commun avec celle des Stollen. Tout Chant-de-Maitre doit comporter plusieurs Bars, d'une coupe symétrique; et quiconque aura découvert un Chant nouveau, sans emprunter, à l'un des autres Airs-de-Maitres, une succession de notes de plus de quatre syllabes, recevra la consécration de la Maîtrise. » (68) (*) — (Il remercie les APPRENTIS, qui raccrochent au mur le tableau. Puis, à WALTHER :) Et maintenant, veuillez vous asseoir dans le Singstuhl!

(68) Ce passage est sans doute l'emprunt le plus curieux fait à Wagenseil par Wagner, qui s'est contenté de rimer, en la condensant il est vrai, la prose de l'historien des Meistersinger. Au reste, voici les deux textes : « *Ein jedes Meistergesanges Bar — Stell' ordentlich ein Gemüsse dar — Aus unterschiedlichen Gesetzen — Die Keiner soll verletzen. — Ein Gesetz besteht aus zweenen Stollen, — die gleiche Melodei haben*

(*) Sorte de chant de corporation, agrémenté de fioritures curieuses et affectées (106, 5, etc.) On retrouve, à l'orchestre, des fragments du 1^{er} Motif des Maitres-Chanteurs. Il serait curieux de comparer à ce chant, roide et régulier, la libre mélodie que va chanter Walther. On mesurerait tout l'abîme qui sépare ces deux conceptions d'art.

WALTHER,

non sans un frémissement :

Là dans cette chaire?

KOTHNER.

Suivant la loi de l'École.

WALTHER

monte s'asseoir dans la chaire à contre-cœur. Et pour lui-même :

Soit : mais c'est pour toi, Bien-Aimée !

sollen ; — *der Stoll' aus etlicher Vers' Gebünd', — der Vers hat seinen Reim am End'*. — *Darauf so folgt der Abgesang, — Der sei auch etlich' Verse lang — Und hab' sein' besondere Melodei, — Als nicht im Stollen zu finden sei.* » (WAGNER). — « *Eines jeden Meistergesanges Bar hat ein ordentlich Gemüss in Reimen und Silben, durch des Meisters Mund ordniert und bewährt ; dies sollen alle Singer, Dichter und Merker auf den Fingern auszumessen und zu zählen wissen. Ein Bar hat mehrenteils unterschiedliche Gesätz' oder Stück, als viel deren der Dichter mag. Ein Gesätz' besteht meistens aus zwei Stollen, die gleiche Melodei haben. Ein Stoll besteht aus etlichen Versen und pflegt dessen Ende, wann ein Meisterlied geschrieben wird, mit einem Kreuzlein bemerkt zu werden. Darauf folgt das Abgesang, so auch etliche Verse begreift, welches aber eine besondere und andre Melodei hat als die Stollen.* » (WAGENSEIL ; cf. CURT MEY, *l. c.*, p. 17 ; VICTOR WILDER in « *Revue Wagnérienne* », *l. c.*, tome I^{er}, p. 46-47). — Le mot *tabulature*, emprunté à la langue de la musique, désignait primitivement l'ensemble de tous les signes employés dans la notation musicale ; nous possédons une tabulature de la Singschule de Nürenberg, dressée par Hans Sachs lui-même en 1561, et qui se trouve dans un ms. de la Bibliothèque de Zwickau. (Cf. SCHWEITZER, *l. c.*, p. 154).

KOTINER,

d'une voix très haute :

Le chanteur est assis !

BECKMESSER,

invisible dans sa loge. Très haut :

Commencez !

WALTHER,

après quelque recueillement :

« Commencez ! » — Semblable est l'appel du Renouveau par la Forêt, qui tout entière vibre au signal : et, à mesure qu'en des ondes de plus en plus lointaines, l'écho de cet appel s'étend, — déjà naît, lui réplique, s'enfle un bruit qui s'approche, à flots de plus en plus puissants; déjà résonne, éclate et s'emplit la Forêt, d'un tumulte de voix sublimes; chant haut et clair, torrent sonore, qui grandit, qui monte, qui déborde ! Délire de joie ravie qui tressaille, et qui gronde, comme une rumeur de cloches de fête ! C'est la Forêt, c'est elle qui se hâte de répondre, à l'appel qui lui rend la vie, — par l'hymne suave du Printemps ! — (*)

(*) Plus étroitement encore que le *Lied des Maitres de Walther*, ce *Chant d'Épreuve*, véritable Hymne au Printemps, malgré sa spontanéité mélodique, est solidaire du tissu musical de l'œuvre. Nous y retrouvons, magnifiquement développé, le grand thème de *l'Ardeur printanière*, immortelle harmonie de jeunesse, qui, gonflant toujours son onde, dans l'orchestre, et dans la mélodie vocale, emporte bientôt impétueu-

(On a pu du dehors entendre, à maintes reprises, par de profonds soupirs et de violents coups de craie, se manifester dans la loge le mécontentement du Marqueur. WALTHER, qui s'en est aperçu, en paraît un instant troublé, mais se ressaisit vite et poursuit :) (*)

Dévoré de rage et d'envie, au milieu d'un buisson d'épines, emportant ses armes de haine, l'Hiver contraint s'est embusqué : et, tandis que tout autour de lui craque le bois mort, et que les feuilles mortes bruissent, il observe et guette, aux écoutes, comment porter dommage à l'heureuse cantilène. —

(Il se lève de son siège, non sans quelque impatience.)

sement tout le chant de Walther. — Le motif, d'abord, se balance, indécis, réduit à une ondulation très douce et qui se ralentit encore, pour soutenir un calme dessin de tierces ascendantes et descendantes, une phrase de joie tranquille, inaltérable (a) (110, 11-14). Puis l'ondulation s'accélère, s'élargit, passe dans la mélodie vocale ; c'est comme un gonflement, une sève qui gagne, et enfin l'épanouissement éclate, que nous attendions ; le Motif s'affirme dans sa magnifique plénitude (111, 5, etc.), fleurit en trilles étincelants sur l'approfondissement solennel des accords, monte encore, pousse une floraison dernière, et atteint doucement le terme de son incomparable période (112, 1, etc.)

(*) Le *Motif du Marqueur* interrompt un moment la large mélodie orchestrale (112, 6, etc.) ; mais, sur un impétueux crescendo des violons, Walther se lève, au grand scandale des Maîtres, et les harmonies printanières reparaissent. Voyez la note précédente. Elles débutent, — seule nouvelle remarque à faire —, par une forme lente et voluptueuse du *Motif du Chanteur*, ou de l'*Amour naissant*.

(a) Voy. page 170, 17-19, sur un accompagnement plus uniforme qui la fait valoir, une forme très nette de cette phrase, dont M. Wilsing fait un véritable thème. (*Motif des Charmes du Chant*) (XIX).

Mais : « Commencez ! » — Dans ma poitrine, quand j'ignorais l'Amour encore, semblable a retenti l'appel. Et voici que jusqu'au fond de moi-même, ému comme au sortir d'un rêve, j'ai tressailli ; voici qu'à coups précipités, mon cœur se dilate et palpite ; voici qu'avec violence mon sang brûlant bouillonne, gonflé d'un sentiment nouveau ; irrésistibles vagues ! soupirs dans la nuit tiède ! océan d'infinis soupirs ! Enthousiasme de joie sauvage ! suave ivresse ! C'est mon Ame, c'est elle qui répond, pleine de désir, à l'appel qui lui communique une vie nouvelle, — par l'hymne sublime de l'Amour !

BECKMESSER,

qui n'a point cessé de s'agiter de plus en plus, écarte brusquement le rideau :

C'est-il fini ?

WALTHER.

Comment dites-vous ?

BECKMESSER,

tendant au dehors et désignant le tableau noir, tout entier couvert de coups de craie :

Un peu plus, le tableau n'y aurait point suffi.

(Les MAITRES ne peuvent se retenir d'éclater de rire.) (*)

(*) Le *Motif du Chevalier* indique l'aristocratique dédain de Walther pour l'inélegant gaudissement de tous ces bourgeois. — Mais le *Motif personnel de Beckmesser* (XX) résonne, aigrement. Lutte entre ce motif et celui du Chevalier. Ce *Motif personnel de Beckmesser* est formé du *Motif du Marqueur*. Il exprime un zèle pointilleux, ombrageux, — et encombrant ;

WALTHER.

Ecoutez donc ! ce n'est pas tout : j'ai la gloire de ma Dame à dire, et sa louange.

BECKMESSER.

Allez chanter où vous voudrez ! Ici, vous perdez votre temps. — Maitres, contemplez-moi ce tableau : de ma vie, je n'ai jamais rien entendu de pareil ; si je n'avais pas été présent, vous auriez eu beau me le jurer : j'aurais nié que ce fût possible !

(Les MAITRES manifestent une vive agitation.)

WALTHER.

Maitres ! souffrirez-vous qu'il me trouble à sa guise ? Se pourrait-il que personne ici ne voulût m'entendre ?

POGNER.

Un mot, Monsieur le Marqueur ! un seul : êtes-vous de sang-froid ?

BECKMESSER.

Soit désormais Marqueur qui veut ! Mais j'entends avant tout prouver, en présence du Conseil-des-

l'orchestre, avec lui, devient criard, querelleur. Les violons geignent ; les violoncelles bougonnent, *staccato* ; les hautbois ont des nasillements aigus. (117, 1, etc.)

Maitres, que votre chevalier mérite d'être écarté. Ah! certes, ce n'est pas mince besogne : par quel bout prendre une chose qui n'a ni queue ni tête? Syllabes en « nombre faux », vers en « fausse concordance », autant de fautes sur lesquelles, déjà, je ne puis insister, et pour cause : ici « trop court », plus bas « trop long », mais ce serait à n'en plus finir! et d'ailleurs qui donc, sérieusement, prendra jamais cela pour un Bar? Je me borne donc à me plaindre de l'obscurité du fond, de ce chaos de « pensées aveugles » : voyons, franchement, le sens d'un morceau peut-il être plus insensé? (69)

MAITRES DIVERS.

Il faut bien en convenir! c'était fort imprudent!
— Mais aussi, qui pouvait prévoir?... (*)

(69) Syllabes en « nombre faux », *falscher Zahl*. — Il y a vers en « fausse concordance » (*falsch Gebünd*), lorsque l'entrelacement des vers n'est point conforme à celui des vers du *Meisterlied* choisi pour modèle par l'auteur (cf. MEY, *l. c.*, p. 27). — « Trop court... trop long », vers chanté sur un nombre de syllabes plus petit ou plus grand que le vers correspondant du modèle choisi. — « Pensées aveugles », *blinde Meinungen*, les phrases ou constructions dont le sens n'est pas clair (cf. SCHWEITZER, *l. c.*, p. 182; CURT MEY, *l. c.*, p. 23). — Comme l'on voit, tous ces noms de fautes sont historiques, et la Tabulature en prévoyait 32, d'inégale importance, d'ailleurs :

(*) Les Maitres approuvent leur Marqueur, sur des traits bouffés de l'orchestre, et dans lesquels nous percevons un fragment du *Motif personnel de Beckmesser*, Motif qui suit, du reste, aussitôt, éparpillant des frétillements de zèle triomphant. Qui ne sentirait la *vis comica* de cette musique? Il faut

BECKMESSER.

Et cet air ! Non, mais, parlons-en ! Quelle cacophonie ! tout y passe : l'air de « L'Aventurier », l'air « Bleu pied-d'alouette », l'air « Sapins élancés », jusqu'au ton « Fier jeune homme » !... (70)

KOTHNER.

Oui, je n'y ai rien compris du tout !

« Selon la gravité de la faute, les Merker la taxaient d'un certain nombre de syllabes, la syllabe représentant l'unité de l'amende. Certaines fautes graves entraînaient la nullité absolue : cela s'appelait *versungen haben* » (Cf. SCHWEITZER, *l. c.*, p. 181 ; et, ci-dessus, notes 27, 31, 32, 33).

(70) Tons mentionnés par Wagenseil, comme tous ceux qui ont donné lieu à la note 30 de ce même acte. Je n'ai pas cru devoir m'astreindre au sens rigoureusement archaïque de leurs noms, qui sans doute eût été moins drôle en notre langue. — Cf. CURT MEY, *l. c.*, p. 73.

entendre les fioritures burlesques dont le Marqueur, joignant l'exemple au précepte, agrémenta sa démonstration. Je suis sûr qu'à ce moment le rire est dans la salle. — « Il ne sait rien du tout ! » concluent les Maîtres ; et une phrase ironiquement douce, formée du *Motif de l'Ardeur printanière*, murmure, en un immense fredon de l'orchestre, tout le fin dédain du jeune artiste (120, 0, etc. ; 121, 1, etc. ; 122, 12 ; 123, 1-8, etc.) Mais cette phrase se relève, à la fin, dans un rythme irrité ; ces pédants sont trop absurdes ! et le trait courroucé qui la termine amène d'émouvantes harmonies, lorsque Sachs prend la parole.

BECKMESSER.

Et pas une seule fioriture ! pas une pause ! pas une trace de mélodie, non plus ! (71)

MAITRES DIVERS,
se montant de plus en plus :

Cela, un chant ? Mais cela n'a pas de nom ! — C'est à faire peur ! — C'est à écorcher les oreilles ! — Des mots ! — Des phrases ! — Des idées creuses !

KOTHNER.

Et se lever du Singstuhl, encore ! et brusquement !

(71) On reconnaît ici quelques-unes des critiques longtemps adressées, à Wagner lui-même, par ceux qui ne voulaient point le comprendre. Plus loin, certaines paroles de Sachs seront absolument conformes à la conception wagnérienne de l'Art. — Toutefois, s'il est vrai d'affirmer, avec M. ÉDOUARD SCHURÉ (*Richard Wagner*, p. 159), qu'« opposer le libre génie créateur au pédantisme de l'école stationnaire, représenté par les maîtres-chanteurs du moyen-âge, ce fut là l'idée première », il ne saurait être question d'allusions plus ou moins vengeresses à d'aucunes personnalités contemporaines : Beckmesser serait-il Hanslick ? Ou Sachs ne serait-il pas Liszt ? Préoccupations misérables : « Une des particularités de Richard Wagner », ajoute M. Édouard Schuré, « c'est la hauteur dont l'artiste en lui domine l'homme... Parfois l'homme s'emporte, dans le feu de la polémique, à la violence, à l'exagération, à l'injustice ; mais l'artiste se garde de tels excès dans ses conceptions dramatiques... Là, nulle personnalité ; l'idée domine en maîtresse absolue ; hommes et choses n'apparaissent qu'au point de vue le plus général, *sub specie aeterni*. Cela est vrai pour toutes ses œuvres, et particulièrement pour les *Maitres-Chanteurs*, où

BECKMESSER.

Dois-je passer à la preuve particulière des fautes ?
Ou bien est-il assez notoire que l'élimination s'impose ?

SACHS,

qui, depuis le début de la scène, n'a cessé de suivre WALTHER avec la gravité d'un intérêt croissant, — s'avance :

Doucement ! Maitres ! Moins de promptitude ! Tout le monde ne partage point votre manière de voir. Le poème et l'air du chevalier m'ont paru d'un tour

sa propre cause était en jeu. » (p. 160). Ces derniers mots, malheureusement, me gâtent tout ce qui les précède ; et la grande et si légitime autorité du même critique me fait un devoir de protester contre ce que je considère comme pouvant donner au lecteur une idée, sinon fausse, du moins très incomplète, de la véritable portée des *Maitres-Chanteurs de Nürnberg* : « Voilà donc », dit M. Schuré, « voilà donc l'enthousiasme et le génie aux prises avec des compteurs de notes et de syllabes. *Cette lutte est le fond même du Drame.* » (p. 161). Non ! mille fois non ! Cette lutte existe dans le Drame, mais elle n'en est pas « *le fond même* ». M. HUGO DINGER affirme pareillement : « L'effort d'un art nouveau, ... la victoire de cet art jeune sur les formes vieilles, ... voilà le problème des *Maitres-Chanteurs.* » (*l. c.*, p. 11). Non ! mille fois non ! Ce problème-là peut en être l'un des problèmes, mais il n'en est pas « LE » problème. On n'y saurait trop insister : « le vrai drame, dans les *Maitres-Chanteurs*, le Drame que le poète avait en vue, n'existe que dans la musique et par la musique » (c'est M. STEWART CHAMBERLAIN qui l'écrit et qui l'a prouvé péremptoirement) ; et le centre en est : l'âme de Sachs : et le vrai « fond », le vrai « problème », en est : le *renoncement* de Sachs. Mais, comme ce *renoncement* n'apparaît pas encore en la scène qui m'est l'occasion des présentés notes, cette remarque sera complétée là où il convient qu'elle le soit.

insolite, mais absurdes ou confus, non pas ! Certes, il n'a guère suivi notre chemin battu, mais il n'en a pas moins marché, — sur le sien, — d'un pas ferme et sûr. Si vous voulez absolument juger, d'après des règles fixes, une allure qui, dans tous les cas, n'a pas été soumise à vos Règles à vous, oubliez un instant celles-ci, pour chercher s'il n'en est point d'autres légitimes, et s'il n'en est pas justiciable ! (72) (*)

(72) On croirait presque entendre la voix de Wagner (voyez la note 71). Ne pourrait-on pas aujourd'hui, demande M. HEINRICH WILSING, réclamer de nos infallibles musiciens, à propos de Richard Wagner, ce que Sachs recommande aux Maîtres : « Oubliez un instant vos Règles; pour chercher s'il n'en est point d'autres légitimes, et s'il n'en est pas justiciable ! » (*Die Meistersinger von Nürnberg, Einführung in Musik und Dichtung*, p. 11).

(*) A ces paroles de Hans Sachs, nous entendons deux nouveaux thèmes d'une harmonie profondément émouvante et douce. Le premier, qui trouvera son plein développement au 2^{me} Acte, dans la scène où Eva interroge Sachs anxieusement, et que nous pouvons appeler, pour cela, le *thème de l'Embarras d'Eva* (XXI), indique ici que Hans Sachs, dans sa bonté, sent de *quelle* inquiétude est, en somme, agité Walther (cf. le rythme final du thème précédent). Il est plaintif ; il s'élève en une interrogation inquiète pour s'affaïsser en de longues notes défaillantes. On peut le placer dans le groupe des *Motifs d'Amour*, notamment tout à côté du *Motif de l'Interrogation d'Amour* (IV ; voy. 4, 12-13 ; et ici, 124, 5-7). — L'autre thème, un des plus importants de l'œuvre, est spécialement affecté à Sachs, pour exprimer sa bonté. C'est le thème de la *Bonté de Sachs* (XXII ; 124, 9, etc. ; voy. note de la page 115) : une phrase infiniment douce et grave, descendante, pouvant contenir les plus larges effusions de la bienveillance et les plus

BECKMESSER. (*)

Aha ! C'est à merveille ! Non, mais vous l'entendez : les impuissants ! les rimailleurs ! voilà les gens à qui Sachs veut ouvrir la brèche, pour qu'ils viennent, une fois dans la place, y porter avec soi le désordre, à leur caprice ! — S'il vous plaît de chanter pour les foires et les marchés, pour les rues, pour le peuple enfin, c'est votre affaire ; (73) mais ici, les

(73) Sur l'injustice d'une telle critique, — si Beckmesser l'adresse au Hans Sachs de l'histoire, — voyez ci-dessus note 55. Les Beckmessers du xvi^e siècle auraient pu alléguer, d'ailleurs, les apparences : « Au moment où Hans Sachs entreprenait la publication du premier volume de ses œuvres complètes (1538), plus de deux cents de ses productions avaient

vastes déroulements de la Méditation. C'est dans ce dernier sens que le thème progressera, allant de l'effet à la cause, de la bienveillance de Sachs à la pensée de Sachs, à cette pensée profonde et résignée, et douloureuse aussi, qui a trouvé qu'il valait mieux, après tout, être bienveillant envers les hommes. Nous noterons, dans le magnifique prélude du 3^me Acte, le plein de cette majestueuse progression. J'aime l'appellation que M. Wilsing donne au thème ainsi parvenu à ce caractéristique point de son développement ; il l'appelle le *Motif de la Sagesse humaine*. — *Motif de la profonde émotion de Sachs*, dit, de son côté, M. Benoit. Cette appellation est juste aussi. — Ce qu'il importe de remarquer, c'est que ce thème, qui met dans l'œuvre une douceur grave et presque solennelle, donne le fonds du personnage mélodique de Hans Sachs.

(*) Retour de l'Orchestre aux rythmes comiquement affairés du *Motif du Marqueur* (125, 8, etc.). Lutte entre ce motif et celui de Sachs, comme tout à l'heure cette lutte avait lieu contre le Motif de Walther.

Règles d'abord ! nul n'y pénétrera s'il n'obtempère aux Règles.

SACHS.

Monsieur le Marqueur, pourquoi tant de zèle ? A quoi bon tant d'emportement ? Si vous preniez la peine d'écouter un peu mieux, votre sentence, à mon avis, n'en serait que mieux autorisée. C'est pourquoi j'en conclus, somme toute, qu'il convient que nous entendions ce gentilhomme jusqu'à la fin.

BECKMESSER.

Sachs a parlé ! Les Maîtres, la Corporation, l'École entière, autant de zéros !

SACHS.

Dieu me préserve, de réclamer rien qui soit contraire à nos statuts ! Mais un article, justement, prescrit de choisir le Marqueur de manière que la malveillance ni l'affection n'influent sur l'arrêt qu'il

déjà vu le jour ; elles avaient paru, au fur et à mesure de leur composition, sur des feuilles volantes, généralement ornées de vignettes, et qui se vendaient à-bas prix, pour quelques kreuzer, dans les étalages des libraires, *ou dans les boutiques de la foire de Francfort...* Les Schwänke et les Fastnachtspiele, illustrés de caricatures, *se vendaient couramment dans les foires et sur la voie publique*, comme nous achetons aujourd'hui au numéro les journaux et les revues comiques. » (SCHWEITZER, *l. c.*, p. 391).

prononce. (74) Or, s'il se trouve que le Marqueur caresse quelque projet de mariage, comment pourrait-il bien se refuser le plaisir d'humilier devant toute l'École, sur le Singstuhl, l'aspirant qui devient son rival? (*)

(WALTHER se lève frémissant.)

NACHTIGALL.

Vous allez trop loin !

KOTHNER.

Personnalités !

(74) Historique. Cet article est long dans Wagenseil, et Wagner l'a réduit à quelques mots scéniques. La citation de Wagenseil se trouve dans l'ouvrage de CURT MEY (*l. c.*, p. 43).

(*) C'est sur une orchestration formée du 1^{er}-*Motif des Maitres-Chanteurs*, que Sachs prononce ces paroles (127, 5, etc.). Mais à ces mots : « Or, s'il se trouve que le Marqueur caresse quelque projet de mariage », le *Motif de la Saint-Jean* apparaît, soit pour suggérer que le concours aura lieu ce jour-là, soit pour exprimer que Beckmesser, lui aussi, attache à cette fête toutes ses espérances (*voy.* les notes des pages 88 et 137) (128, 3, etc.). — Puis les harmonies criardes de Beckmesser reprennent, tout en traits comiques, déchainant le rire ; de nouveau, les violons geignent, les violoncelles bougonnent *staccato*, les hautbois ont des nasillements aigus. Une querelle vinaigrée agite l'orchestre. — Et le pédant finit ses récriminations, sur un trille extraordinaire, perçant, venimeux, véritable ébullition de fiel, panache du eustre.

POGNER.

Voyons, Maîtres, laissez : pas de querelles entre nous ! (75)

BECKMESSER.

Eh ! quelle mouche pique donc Maître Sachs, pour qu'il se soucie de mes projets ? Il ferait mieux de se mêler de savoir si rien ne me fait mal aux orteils ! Ah bien oui ! depuis que mon cordonnier s'est improvisé grand poète, adieu chaussure ! J'en puis parler, — voyez plutôt : là, est-ce assez saveté ? et cela claque de partout ! Si encore il me livrait demain mes souliers neufs ! je lui passerais volontiers ses drames, ses histoires et ses facéties et même ses farces ! (76)

(75) Toujours la synthèse wagnérienne, sous une forme dramaturgique : « Les règlements de la Zeche, dont on faisait la lecture à haute voix, au commencement de chaque séance, punissaient de peines très sévères toute indécence, particulièrement l'ivrognerie, *les querelles*, les blasphèmes. Pour éviter tout désordre, il était recommandé à chaque membre de déposer au vestiaire « son arme ou défense » ; les chants appelés *Reizer* ou *Straffer*, c'est-à-dire, *contenant des attaques personnelles*,... étaient rigoureusement interdits ; *tout fauteur de troubles était expulsé...* » (SCHWEITZER, *l. c.*, p. 161).

(76) *Historien, Spiel' und Schwänke dazu*. Je traduis ces trois mots par des équivalents. Au surplus, cette Annotation n'ayant nullement la prétention d'être un cours d'histoire littéraire, je renvoie le lecteur curieux de connaître les œuvres du Sachs historique à l'excellent travail de M. Schweitzer.

SACHS. (*)

Vos souliers? vous me les rappelez là fort à propos : je suis en faute. Mais c'est que j'ai l'habitude, Maître, vous le savez bien, de tracer pour tous mes clients, sur les semelles que je leur fais, quelque bonne petite vérité en méchants vers : j'en trouve bien pour des pousseurs-d'ânes, et je ne me mettrais pas en frais de poésie pour un personnage aussi docte que Monsieur le Greffier de la Ville? Ce serait inconvenant, voyons!... Or, justement, en fait de bonne petite vérité, je n'ai pu me rendre compte encore, avec toute ma pauvre rimaille, de celle que mérite votre cas; mais peut-être l'apercevrai-je distinctement, quand j'aurai entendu le lied du chevalier : — qu'il continue donc de chanter, sans être interrompu, cette fois!

(WALTHER, vivement ému, reprend place au Singstuhl).

BECKMESSER.

Non! Non! La clôture!

MAÎTRES DIVERS,

Assez! — La clôture! — La clôture!

(*) Et la réponse, ironique et placide, c'est le *Motif du Sauveteur*, plus narquois que jamais, accentuant son rythme d'énergiques triples-croches, qui tombent comme le marteau sur la semelle (130, 14, etc.); tandis que la mélodie vocale oppose sa calme jovialité aux cris de paon de Beckmesser.

SACHS,

à WALTHER :

Chantez donc, pour faire enrager Monsieur le Mar-
queur !

BECKMESSER,

tandis que WALTHER reprend son chant, court à la loge, saisit le ta-
bleau ; puis, pour justifier ses critiques, le présente à chacun des
MAITRES tour à tour, allant de l'un à l'autre et finissant, bientôt, par
les réunir tous en cercle, autour de soi :

Qu'est-il besoin d'entendre encore ? On ne pense
pas nous en imposer ? Grandes, petites, toutes ses
fautes sont là sur le tableau, pas une de moins. —
« Fausse concordance » ; « Incorrection » ; une
« Crase » ; un « Vice proprement dit » ; « *Æquivoca* » ;
« Rime placée mal » ; « Irrégularité » pour le Bar tout
entier ; « Interversions » continuelles ; un « Hors-
d'œuvre » entre les Stollen ; « Pensées aveugles » ou
« Mots douteux », un sens obscur d'un bout à l'autre ;
ici une « Métathèse » ; là, des « Idées baroques » ;
ailleurs un « Souffle faux », plus loin cette « Disso-
nance »... (77) Et pas un soupçon de mélodie ! Une

(77) « Fausse concordance », *falsch Gebänd* (voyez ci-dessus,
note 69). — « Incorrection », *unredbare Worte* ; ex. : *der
Vater mein*, au lieu de : *mein Vater* (cf. CURT MEY, *l. c.*,
p. 26). — « Crase », *Kleb-Sylbe* (ci-dessus, note 27). — « Vice
proprement dit », *Laster* : altération de la voyelle pour le
besoin de la rime ; ex. : *Mon* pour *Man* ou *Mann* (cf. SCHWEIT-
ZER, *l. c.*, p. 182 ; CURT MEY, *l. c.*, p. 24). — « *Æquivoca* »,
obscurités résultant de l'emploi d'homonymes (cf. SCHWEITZER,
l. c., p. 182 ; CURT MEY, *l. c.*, p. 26). — « Rime placée mal »,
Reim am falschen Orte. — « Irrégularité » pour le Bar tout

macédoine de tous les Tons ! Comptez-moi plutôt ces coups de craie, Maîtres, si vous pouvez, car c'est à faire frémir : plus de cinquante peut-être, et j'en passe ! Jamais pareil fait ne s'est produit ! Quand on pense qu'il suffisait de huit pour un échec ! — Voyons, Maîtres, pouvez-vous faire, ferez-vous de celui-ci l'un des vôtres ?

LES MAITRES,

échangeant leurs avis :

C'est ma foi vrai ! — Je vois bien ! — Tant pis pour le chevalier ! — Que Sachs pense de lui ce qu'il voudra, sa place n'est pas à la Singschule ! — Libre à chacun de nous, j'imagine, de ne s'associer que ceux qui lui plaisent ? — Si alors nous devons faire

entier », « Interversions » continues, *Verkehrt, verstellt der ganze Bar* (cf. CURT MEY, *l. c.*, p. 32). — Un « Hors-d'œuvre » entre les Stollen, *ein Flickgesang* ; c'est l'improvisation symbolique de Walther : « Dévoré de rage et d'envie », jusqu'à la reprise : « Mais, Commencez ! » On conçoit que Beckmesser ne lui pardonne pas cela (cf. CURT MEY, *l. c.*, p. 82). — « Pensées aveugles », *blinde Meinung* (voyez ci-dessus, note 69). — « Mots douteux », *unklare Worte* ; historiquement, *blinde Worte* ou *Wörter*, dénaturés par une orthographe ou une prononciation vicieuse ; ex. : *Sig*, pour *sich* (SCHWEITZER, *l. c.*, p. 182 ; CURT MEY, *l. c.*, p. 23-24). — « Métathèse », *Differenz* : intervention de l'ordre des voyelles dans une diphtongue ; ex. : *Deib* pour *Dieb* (SCHWEITZER, *l. c.*, p. 183 ; CURT MEY, *l. c.*, p. 25). — « Idées baroques », *Schrollen* ; ce terme pourrait sans doute être considéré comme un synonyme de *Laster* (voyez au mot « Epines », ci-dessus, la note 27). — Un « Souffle faux », *falscher Athem* : faute qui consiste à dire deux vers en une seule émission de la voix, au lieu de s'arrêter de chanter après chaque vers (cf. CURT MEY, *l. c.*, p. 28 et 29). — « Dissonance », *Ueberfall*.

accueil au premier venu; que deviendra le prestige des Maîtres? — Hé! regardez donc le chevalier: se débat-il! — Dame! c'est l'élu de Sachs. — C'est absolument scandaleux! — Voyons, qu'on en finisse, alors! Debout, Maîtres! — Aux voix! — A mains levées?

POGNER,

à part :

Je vois bien! Mon gentilhomme est en mauvaise posture: sans doute! Voilà qui m'ennuie fort! — Céder à la force majeure? Quoi que je fasse, j'ai le pressentiment de graves soucis. — Ah! s'il pouvait être reçu! vraiment, cela m'aurait fait plaisir: un tel gendre, à tous les points de vue, m'eût fait honneur. Au lieu que le vainqueur du concours!... j'aurai beau lui faire bon accueil, qui sait si mon enfant l'aimera! Je l'avoue, cette question me tourmente: si par hasard Eva repousse le Maître!...

WALTHER,

se redressant fièrement dans le Singstuhl, et regardant, avec dédain, les MAÎTRES qui s'agitent confusément sous lui, reprend, dans une inspiration d'enthousiasme désespéré :

Hors du sombre buisson d'épines, à peine sorti, le hibou bruissant réveille de ses huées, tout alentour, le chœur enrôlé des corbeaux: ramassés en une tourbe obscure, comme ils croassent! comme elle crie de toutes ses voix creuses, la harde ténébreuse des corneilles et des pies! Mais voici que s'élève et s'essore, porté sur des ailes d'or, un oiseau merveilleux: son plumage aux splendides reflets

brille par les airs, qu'il irradie; il se balance, il plane, il m'invite à la fuite : « Prends ton vol ! » et déjà mon cœur soulevé s'élance, tout gonflé d'une douleur suave, sur l'aile de la nécessité : sur les ailes nées en un éclair, de sa détresse; (78) il s'élance, il fuit par les airs, d'un vol hardi, loin des tristes bas-fonds des villes, là-bas, vers le coteau natal; là-bas, dans la verte Forêt, domaine gazouillant des oiseaux, où c'est Maître Walther qui, jadis, fut mon Maître; là-bas pour y chanter, hautement, clairement, pieusement, la gloire, l'honneur des Femmes aimées : là-bas d'où montera vers le ciel, en dépit des Maîtres-corbeaux, malgré leur haine, l'hymne fière, l'hymne de l'Amour ! — Adieu, Maîtres que vous êtes, adieu !

(Il quitte la chaire avec un geste à la fois dédaigneux et fier, et, d'un pas rapide, gagne la sortie.)

SACHS,

en suivant le chant de WALTHER, qu'il observe avec enthousiasme :

Ha ! quelle vaillance ! quel cœur ! le feu de l'inspiration ! — Taisez-vous donc, Maîtres ! Écoutez ! Écoutez, quand Sachs vous conjure ! — Monsieur le Marqueur, voyons ! laissez-nous donc la paix ! laissez les autres écouter ! je ne vous en demande pas davantage ! — Inutile ! Rien n'y fera rien ! A peine si l'on

(78) Allusion, très probablement, aux ailes que s'est forgées Wieland « *en sa détresse* ». Le poème wagnérien *Wieland le Forgeron* se trouve analysé longuement dans le beau livre de notre Ami Alfred ERNST : *L'Art de Richard Wagner ; l'Œuvre Poétique*, en une note de la page 200 : j'y renvoie le lecteur curieux de vérifier le rapprochement que je signale.

s'entend soi-même! Le gentilhomme? pas un qui veuille y prendre garde : — il continue quand même! il chante! voilà ce que j'appelle du courage! Le cœur à la bonne place! Un poète! Un héros! Aussi vrai que je me nomme Hans Sachs! aussi vrai que je ne fais pas moins le vers que la chaussure, celui-là n'est pas moins poète qu'il est chevalier! (79)

LES APPRENTIS,

depuis longtemps, après s'être frotté les mains, se sont levés, ont quitté leur banc, et se sont rapprochés de la loge du Marqueur; ils se groupent autour d'elle et, reformant leur ronde, dansent avec une gaité croissante :

Bonne chance à l'aspirant! Bonne chance et la couronne! Ah! la couronne! la jolie petite couronne de fleurs de soie, le seigneur chevalier l'obtiendra-t-il? Savoir!

BECKMESSER.

Allons, Maîtres, prononcez-vous!

(La majorité lèvent la main.)

(79) *Ist Ritter der und Poet dazü*. Allusion plaisante au dicton connu qui courait sur Hans Sachs lui-même : « *Hans Sachs war ein Schuh- — macher und poët dazü* » (Hans Sachs fut cordonnier, — et poète, qui plus est!). En réalité ces deux vers, placés dans la bouche de Hans Sachs, constituent un anachronisme, puisqu'ils ne sont qu'une épigramme inventée, au XVII^e siècle, par ses plus grands détracteurs. (Cf. SCHWEITZER, *l. c.*, p. 421; et, ci-dessous, l'Acte II, note 16).

LES MAÎTRES,

à l'exception de SACHS, de POGNER et de BECKMESSER :

Éliminé! (80)

(Parmi l'agitation, débandade générale; gai tumulte des APPRENTIS, qui, s'étant emparés du Marquoir et des bancs, s'embarrassent dans les jambes des MAÎTRES occupés à gagner la porte. — SACHS, resté seul au premier rang, regarde tout pensif encore, vers le Singstuhl abandonné : au moment où les APPRENTIS vont pour s'en emparer aussi, il se détourne pour sortir, après avoir manifesté, d'un geste humoristique et significatif, son découragement. — La toile tombe.) (*)

(80) *Versungen und verthan!* — Voyez la note 33.

(*) Tout d'abord, lorsque Walther remonte dans le Singstuhl, nous entendons encore une forme superbe du *Motif du Chevalier* (131, 19). Mais, à cette phrase hautaine, un tumulte grandit dans l'orchestre, une rumeur d'inattention et de malveillance. *Tremolando* grossissant de la basse; roulement des timbales; coups répétés du *Motif du Marqueur*. « Tous les corbeaux, dit Walther, croassent à la fois ». Enfin de ce tumulte malveillant la mélodie se dégage; l'orchestre s'éclaire, revient aux harmonies des lieds de Walther. Voici, de nouveau, sur le voluptueux balancement du *Motif* adouci de l'*ardeur printanière*, ce calme dessin de tierces ascendantes et descendantes, cette phrase de joie tranquille et où semble respirer le plaisir que Walther prend à son propre Chant. Puis le *Motif de l'ardeur printanière* s'affirme à travers les perfides remarques de Beckmesser, les exclamations indignées des Maîtres, les paroles navrées de Pogner; parties non successives, comme les donne le texte, mais simultanées; vivant ensemble choral et instrumental que vient encore animer la claire et vive harmonie du *Motif de la Couronne*, lorsque les Ecoliers mènent leur joyeux tumulte autour de la loge du Marqueur. Bientôt ce rythme dansant emplit l'orchestre. Les Maîtres repoussent Walther qui leur lance son adieu hautain.

La ronde s'élargit toujours dans l'orchestre ; l'acte s'achève dans un allégro puissant. Est-ce, chez les apprentis, la satisfaction naïve de voir s'affirmer la Maîtrise, dans cette décision ; plutôt la joie de la séance finie, de la liberté retrouvée. et qui va s'épanouir, à l'acte suivant, dans l'incomparable scène du Charivari. Le thème de *l'ardeur juvénile* alterne un moment avec la *ronde de la couronne*. Sachs, songeur, nostalgique, écoute cette poétique réminiscence, qui va désormais le poursuivre durant toute cette chaude vesprée de la Saint-Jean. Mais voici des grondements de basse, et la toile tombe, tandis qu'un basson presque ironique — ironie ? satisfaction burlesque ? — émet une réminiscence voilée du *premier Motif des Maîtres-Chanteurs* (133, 4-8 ; 134, 1-10 ; 135, 1-4 ; 136, 1 : agitation, protestation, rumeur, *tremolando* ; 136, 2, etc. ; 137, 4 ; 138, 1-4 ; 139, 1-2 : Chant de Walther ; Motif des charmes du Chant ; 139, 3-4 ; 140, 1-4 ; 141, 1-4 ; 142, 1-3 ; persévérance du Chant de Walther ; Motif de l'impétuosité juvénile. Pages 143 à 151 ; finale).



ACTE DEUXIÈME. (*)

La scène présente, au premier plan, l'un des côtés d'une rue coupée, dans son milieu, par une autre rue très étroite et tortueuse, venant du fond. Chacun des coins de cette dernière est occupé par une maison : à droite, plus opulente, la demeure de POGNER ; plus simple, à gauche, celle de HANS SACHS. — De la rue la plus large à la maison de POGNER, on accède par un escalier de plusieurs marches : la porte est à voussures, avec des sièges de pierre. A convenable distance en avant de cette maison, le flanc de la scène est limité par un tilleul au tronc puissant, au pied duquel est un banc de pierre, et que des arbrisseaux enveloppent. — L'accès de la maison de SACHS est pareillement sur la grande rue, d'où l'on entre dans l'atelier de cordonnerie, directement, par une porte à deux divisions horizontales ; tout auprès se dresse un bureau, dont les rameaux s'inclinent jusque sur la boutique. Sur la ruelle donnent, d'autre part, deux fenêtres faisant partie, la première de cet atelier, l'autre d'une chambre postérieure. (Toutes les maisons, et notamment celles de la rue la plus étroite, sont praticables.)

Sereine soirée d'été : durant les premières scènes, la nuit tombe insensiblement.

DAVID est occupé à fermer les volets des fenêtres de SACHS, du côté de la ruelle, où divers autres APPRENTIS ferment, chacun, ceux de leurs maisons respectives.

(*) Les motifs de joie, d'espièglerie, de vivacité, apparus durant le 1^{er} Acte, sont repris avec plus de légèreté encore, dans le prélude et la première scène du 2^{me} Acte traités en scherzo.

APPRENTIS,

tout en s'occupant :

Jour de Saint-Jean ! Jour de Saint-Jean ! Des fleurs
et des rubans tant qu'on peut ! Jusqu'aux dents ! (1) (*)

(1) *Johannistag ! Johannistag ! — Blumen und Bänder so viel man mag !* — « Jusqu'aux dents » est une addition du traducteur, qui présume n'avoir pas besoin de s'en expliquer. — Mais une autre remarque s'impose à cette place, remarque intéressant, celle-ci, l'économie du Drame entier. Dans un admirable travail, dont j'estime la beauté critique sans admettre ses conclusions (*Le Motif-Organe des Maîtres-Chanteurs*, Revue Wagnérienne, tome I^{er}), M. Pierre Bonnier a écrit : « Si une œuvre est vivante, c'est qu'elle est organisée ». A ce point de vue, rien de plus vivant que le Drame des *Maîtres-Chanteurs* : de même que M. Pierre Bonnier, afin de faire mieux ressortir l'unité de la partition, a essayé de démontrer qu'elle provient toute d'un thème unique, de même M. Curt Mey (*l. c.*, p. 90 à 93) s'est évertué à prouver, pour ne parler que du poème, qu'il constitue un vaste « Bar ». J'avoue que, fût-elle justifiée, pareille affirmation ne me passionnerait guère. Mais ce qui est indéniable, et ce dont une traduction même peut témoigner, c'est la *symétrie* merveilleuse qui fait l'unité des trois Actes. Ne pouvant, faute de place, entrer dans les détails, j'ai dû me contenter de cinq ou six exemples. Ainsi, les trois Actes

Un trille étincelant ouvre le prélude ; les flûtes égrènent follement leurs traits ; une joie de mouvement agite l'orchestre ; et ce *Motif de Liesse* (XXIII) se combine avec le *Motif de la Saint-Jean*, très clair maintenant, tout en traits des bois, allègrement rythmé. Cette combinaison continue, avec de gaies variations. Le rideau s'ouvre sur le joyeux groupe des *Ecoliers* (152-153).

(*) Le *Motif de la Saint-Jean* persiste encore un moment. Puis c'est la *Ronde de la Couronne*, sous les paroles de David (153, 5-9 ; 10-12).

DAVID,

à part :

Des fleurs... La petite couronne de fleurs? « La jolie petite couronne de fleurs de soie », — si je pouvais l'attraper bientôt!

MAGDALENE,

qui, portant au bras un grand panier, vient de sortir de chez POGNER, cherche à se rapprocher de DAVID, sans se faire remarquer des autres APPRENTIS :

Bst! David!

débutent par une allusion à la Fête. Toutes les péripéties se correspondent de même (voir les notes 21, 27 de l'Acte II, etc.). — A ce propos, je me crois obligé de transcrire l'une des notes les plus importantes de la Traduction-Édition de *La Tétralogie de L'Anneau du Nibelung*, où j'avais relevé déjà des « correspondances » analogues : « Etant donné le but poursuivi, consciemment, par Richard Wagner, — adapter au génie de sa race et appliquer, germanisées, les formules dramatiques de l'Art complet des Grecs, — il est intéressant d'emprunter dès maintenant, à l'excellent *Manuel de Philologie classique*, par Salomon Reinach (tome 1^{er}, p. 210 et 211), quelques trop peu nombreux extraits. Résumant un article substantiel de Weil, relatif à la symétrie dans les tragédies des anciens, il constate qu'« à des développements symétriques de l'idée, répondent des suites de vers d'une longueur égale »; il cite des exemples, et observe : « La raison de cette symétrie... n'est autre que la tendance... à mettre d'accord la forme et le fond. » — « Si », du reste, « de l'examen des tirades on s'élève à celui des épisodes, des scènes et des actes, on reconnaîtra partout la même tendance à la symétrie. La tragédie grecque est un tout organique qui se développe autour d'un centre, et dont les parties, formées d'unités symétriquement disposées, sont symétriques entre elles et par rapport à l'ensemble... » Au surplus cette loi du parallélisme, comme toutes

DAVID,

se retournant vers la ruelle, — furieux :

Encore vous qui me rappelez déjà? C'est inutile!
Chantez seuls vos stupides refrains!

APPRENTIS

(ils imitent la voix de MAGDALENE, mais pour reprendre, au crescendo, leur accent naturel et quelque peu grossier :)

David, quelle mouche te pique? on est devenu bien fier! Si tu regardais, au moins! Si tu savais regarder! — Si tu n'étais si bête! — « Saint-Jean! Saint-Jean! Jour de Saint-Jean! » — Ne pas savoir reconnaître Ma'mzelle Lene, seulement!...

MAGDALENE.

David! écoute donc! tourne-toi, — c'est moi! (*)

DAVID.

Ah! Ma'mzelle Lene! Quoi, c'était vous?

les lois de l'Art, est un idéal, et les poètes s'en rapprochent par instinct, plutôt qu'ils ne s'y asservissent par système. » (*La Tétralogie de l'Anneau du Nibelung*, p. 265.)

(*) A l'orchestre, le *Motif de Magdalene*, mais changé quant au rythme, et dans un mouvement agité de doubles-croches correspondant à la hâte et à l'agitation de Magdalene en ce moment. (155-5, etc.). La musique continue à dériver de ce motif jusqu'au moment où les Ecoliers reprennent leurs taquineries.

MAGDALENE,

montrant son panier :

J'ai quelque chose de bon pour toi ! Regarde voir là-dedans, plutôt ! Pour qui est-ce ? Pour mon petit trésor. — Mais avant tout, vivement, qu'est devenu le chevalier ? tu lui as donné de bons conseils ? il a remporté la couronne ?

DAVID.

Ah ! Ma'mzelle Lene ! Fâcheuses nouvelles : éliminé ! refusé ! c'est un échec complet !

MAGDALENE,

consternée :

Éliminé ? Refusé ?

DAVID.

Qu'est-ce que cela peut vous faire ?

MAGDALENE,

retirant violemment le panier, vers quoi DAVID étend la main :

A bas les pattes ! Rien là pour toi ! — Seigneur ! Refusé, notre gentilhomme !

(Elle retourne vers la maison, et rentre avec des gestes de désolation.)

DAVID,

interloqué, penaud, — la suit des yeux.

LES APPRENTIS,

qui tout doucement, sans être aperçus de David, s'étaient approchés par derrière pour assister à toute la scène, se présentent brusquement devant lui, comme afin de le congratuler :

Vivat au fiancé! — Vivat pour son mariage! — Ce qu'il a bien réussi! — Ce qu'il a la main heureuse! — Nous avons tout suivi! — Tout entendu! — Tout vu! — Donnez donc votre cœur! — Donnez donc votre vie! — pour vous voir refuser le panier!... (2) (*)

DAVID,

exaspéré :

Quand vous resterez ici!... Mêlez-vous de vos affaires! Fermez le bec, et plus vite que cela! (3)

(2) *Refuser le panier, la corbeille à quelqu'un*, locution populaire allemande qui signifie : repousser une demande en mariage.

(3) *Gleich haltet eu'r Maul!* Littéralement : « Fermez votre gueule ». *Bec* est d'ailleurs aussi l'équivalent de *Maul*; déjà *Nachtigall* avait dit : « *Wenn spricht das Volk, halt' ich das Maul* (Quand le Peuple parle, je ferme le bec) » — ce qui est d'autant plus correct, que le mot *Nachtigall* signifie *Rossignol*.

(*) De nouveau, le scherzo reprend, de plus en plus vif et jeune. Variation délicieusement légère sur le *Motif de la Couronne*; rythmes argentins, envolés. — *Motif de Liesse*; *Motif de la Saint-Jean*, accentué en danse, accompagnant les gambades des jeunes fous, tandis qu'à la basse roulent les gros rires des trilles. Tyrolienne dans la mélodie vocale. Joie de gavroches-sylphes. (157, 1, etc.; 158, 3, etc.; 159; 160, 1-3).

LES APPRENTIS,

dansant tout autour de DAVID :

Jour de Saint-Jean ! Jour de Saint-Jean ! C'est alors que chacun se marie ! Dame, comme il peut ! Le Maître fait sa cour ! L'Apprenti fait sa cour ! C'en est une fête ! Un branle-bas ! Le monde renversé ! La fillette, c'est le vieux qui l'épouse ! La vieille fille, c'est pour l'apprenti ! Hourra ! Hourra ! Jour de Saint-Jean !

DAVID furieux est sur le point de frapper à droite et à gauche à tour de bras, lorsque survient SACHS, sortant de la ruelle. Les gamins interrompent leur danse et se séparent.)

SACHS.

Qu'y a-t-il ? je t'y prends encore, à batailler ? (*)

DAVID.

Ce n'est pas moi ! ce sont eux qui chantent pour m'insulter.

(*) Le *Motif du Savetier*, grave et saccadé, — un peu bougon ici, — coupe court à ces ébats ; à l'échoppe, David ! Mais l'échoppe, c'est aussi la leçon, pense David, et nous commençons d'entendre, sous un maussade dessin de triples croches, tiré du *Motif du Savetier*, le *Motif* scolastique de l'*Ecolier*, le *Motif-abécédaire*, cette phrase monotone formée d'un trille bredouillant qui roule dans les intervalles réguliers d'accords pesants et ternes. Mais Sachs envoie l'oison se coucher sans leçon, et, voici, ironiques, lointaines, des bribes du *Motif de la Couronne*, — de cette couronne que le bon David n'est pas drès d'obtenir (160, 4-7 ; 8, etc. ; 161, 2-3 ; 12-17).

SACHS.

N'écoute pas ! Montre-leur l'exemple ! — Allons, au repos ! à la maison ! Ferme tout, et fais de la lumière !

DAVID.

Et ma leçon de chant ? est-ce que je l'aurai ? (4)

SACHS.

Non, pas de leçon ! pour te punir de ton inconvenance d'aujourd'hui. — Prends les chaussures nouvelles et mets-les sur la forme !

(Tous deux, rentrés dans l'atelier, disparaissent par la porte de l'arrière-boutique. — Les APPRENTIS ont pareillement disparu, chacun de son côté.)

EVA et POGNER,

la jeune fille pendue légère au bras de son père, comme des gens revenant de la promenade, sont arrivés par la ruelle, silencieux et préoccupés.

POGNER,

encore dans la ruelle, et regardant à travers une fente
des volets de l'atelier de SACHS :

Voyons si Maître Sachs est là ? — Je lui dirais volontiers deux mots. Si j'y entrais ?

(DAVID sort de la chambre avec de la lumière, s'assied à l'établi placé près de la fenêtre, et se met en devoir de travailler.)

(4) « Leçon de chant », *Singstunde* (littéralement : « heure de chant »). On a vu, par la note 22 de l'Acte I^{er}, que tout aspirant commençait par se choisir un Maître qui fût son garant, et qui eût été couronné au moins une fois. Les Maîtres tenaient à honneur, si l'on en croit les documents, de consacrer chaque

EVA,

regardant à son tour :

Il doit être rentré : il y a de la lumière. (*)

POGNER.

Irai-je? — A quoi bon? — Mieux vaut non! (Il s'écarte.)
Quand on veut risquer du nouveau, qu'est-il besoin
de l'avis d'autrui? — (Après un instant de réflexion :) N'était-
ce pas lui, précisément, qui trouvait que j'allais trop
loin?... Et n'avait-il pas l'air de dire que je pourrais
bien faire fausse route? — Mais peut-être aussi
voulait-il placer son mot, — par vanité? — (A EVA :)
Et toi, mon enfant? tu n'as rien à me dire?

EVA.

Une enfant sage ne parle que quand on lui parle.

POGNER.

Petite malicieuse! Bon petit cœur! — Viens! viens

soir un peu de leurs loisirs (bien gagnés par toute une journée
de rude labeur) à l'instruction de ces élèves. — Cf. CURT MEY,
l. c., p. 47.

(*) Le *Motif du Savetier*, très-adouci, semble dire à Pogner
que Sachs est bien là, en effet, et à son travail (162, 1-3).
Toutes ces scènes familiales sont délicieuses; elles respirent
le sentiment allemand de jadis, d'avant le militarisme, ce sen-
timent allemand de vie intime et paisible, tel qu'on le trouve
dans les premiers romans de Freytag, et surtout dans *Her-
mann et Dorothee*, ou dans le *Vert-Henri*.

t'asseoir encore un peu ; ici, sur le banc, tout près de moi.

(Il s'assied au-dessous du tilleul, sur le banc de pierre.)

EVA.

Tu ne crains pas qu'il ne fraîchisse trop ? Il faisait si lourd, aujourd'hui.

POGNER.

Mais non, l'air est bien doux, bien tiède : une soirée vraiment délicieuse. (Hésitante et comme oppressée, EVA s'assied auprès de son père.) Voilà qui nous présage beau temps pour demain, pour le plus beau jour de toute ta vie. O mon enfant, ton cœur ne bat-il pas plus fort, à l'idée du bonheur qui t'animerà demain, lorsque Nürnberg, la ville entière, les bourgeois et les communiers, le peuple et les Corporations, le Grand Conseil, seront rassemblés devant toi, pour te voir, fiancée au Maître de ton choix, lui décerner toi-même le prix, la couronne, — la noble couronne ? (*)

(*) Un nouveau motif de fête s'élève dans l'orchestre, en un murmure doux comme la brise de ce soir de Saint-Jean. Il se précise bientôt, s'élargit, en un crescendo puissant. C'est le *Motif patronal de Nürnberg* (XXIV) : une suite descendante d'accords à la fois joyeux et pompeux, en un rythme de marche. On peut le placer tout à côté du *Motif de la Saint-Jean*, qu'il rappelle, mais avec une idée de pompe en plus, de riche festivité. « Il caractérise » dit M. Bonnier, « le milieu vivant, fécond et riche de la cité allemande. Il ne contient pas seulement la joie de la fête, il marque la fierté civique des bourgeois de Nuremberg. » (164, 1-4 ; 5, etc.) Puis, aux

EVA.

Cher père, il faut que ce soit un Maître?

POGNER.

Entends-moi bien : un Maître, de ton choix.

(MAGDALENE paraît à la porte et fait des signes à EVA.) (*)

EVA,
disträite :

Oui, — de mon choix. — Mais, si tu rentrais? —
Tout de suite, Lene, tout de suite! — Il est temps
de souper.

(Elle se lève.)

POGNER,
se levant à contre-cœur :

Il n'y a pourtant pas d'hôte?

derniers mots de Pogner, ce *Motif de Nürenberg* se fond insensiblement dans le *Motif du Chanteur* (attribué, on s'en souvient, à Walther) : combinaison intéressante dont il est inutile, n'est-ce pas, d'expliquer plus amplement le sens. Enfin le *Motif de Nürenberg* sort crescendo du *Motif de Walther*, comme il y est entré diminuendo, et affirme, une dernière fois, ses claires et pompeuses harmonies. (165, 2-4; 5-6; 7, etc.)

(*) Une agitation passe dans l'orchestre, demeuré clair cependant. C'est le *Motif de Magdalene* sous la forme inquiète que nous avons signalée ci-dessus (166, 1-2). — La scène, d'ailleurs, va finir dans des harmonies marquant l'anxiété, l'embarras, la question.

EVA,
toujours distraite :

Le gentilhomme, peut-être?

POGNER,
avec surprise :

Comment?

EVA.

Aujourd'hui, tu ne l'as donc pas vu?

POGNER,
à demi pour soi

Je n'ai pas de chance avec lui. — (Essayant de se ressaisir :)
Mais non! — Quoi donc? — (Se frappant le front :) Eh! est-ce que je perds la tête?

EVA.

Cher petit père, viens! Va te changer!

POGNER,
passant le premier pour gagner la maison :

Hm! — Qu'est-ce qui me trotte donc par l'esprit?
(Il rentre.)

MAGDALENE,
confidentiellement :

As-tu réussi à savoir?...

EVA,

de même :

Rien ! Le silence le plus complet.

MAGDALENE.

J'ai vu David ; il a parlé : à l'en croire, ce serait un échec.

EVA,

bouleversée :

Lui ! le chevalier ? — Que faire, mon Dieu ? que faire ! — Ah ! Lene ! quelle inquiétude : où savoir quelque chose ? (*)

MAGDALENE.

Peut-être bien par Sachs ?

EVA,

toute ranimée :

Ah ! celui-là m'aime bien ! Tu as raison, j'y vais.

(*) Un motif triste, inquiet, s'ébauche à ces paroles d'Eva ; un motif qu'il faut placer à côté du *Motif de l'Interrogation d'amour* (voy. la note de la page 88) ; il est suivi de l'ébauche d'un autre motif qu'on peut ramener au même groupe mélodique. Ces deux motifs (*Motif de la Question* et *Motif de l'embarras d'Eva*) seront dans leur plein dans la scène entre Eva et Sachs, lorsque la jeune fille essaye de faire parler le vieux Maître sur l'issue de l'examen subi par Walther. L'harmonie plaintive du premier ne progresse pas encore dans le passage actuel. Ce

MAGDALENE.

Prends garde de laisser rien voir ! Si nous ne rentrions pas maintenant, ton père voudrait savoir pourquoi. — Après le souper : j'aurai, d'ailleurs, à te communiquer quelque chose dont on m'a chargé secrètement.

EVA,

se retournant :

Qui donc ? Le gentilhomme ?

MAGDALENE.

Pas du tout ! Beckmesser.

EVA.

Ce doit être du beau !

(Elle rentre ; MAGDALENE la suit.)

ne sont encore que quelques notes profondément anxieuses. La Question s'ébauche pour la première fois ici. Les développements, au moment que nous venons d'indiquer, auront lieu, en ce qui concerne Eva, dans une veine câline de curiosité féminine ; on continuera d'y sentir, néanmoins, la souffrance non déguisée d'un cœur jeune ; et c'est cette souffrance qui respirera surtout dans le thème de l'Embarras d'Eva, qui est l'accentuation de l'autre. — Rappelons que nous avons rencontré une première esquisse de ce thème, à l'acte précédent, lors de l'intervention de Sachs, en faveur de Walther (voy. la note de la page 171) (168, 2-4 ; motif interrogateur ; 9, motif d'embarras, d'anxiété).

SACHS, en négligé d'intérieur, est revenu dans l'atelier. Il se dirige vers l'établi où DAVID installé travaille.

SACHS.

Montre voir cela! — C'est bien. — Avance-moi l'établi : là, près de la porte ! et l'escabeau. — Mets-toi au lit ! Lève-toi de bonne heure, que le sommeil dissipe ta sottise, — et tâche d'être plus sage demain ! (*)

DAVID,

tout en dressant la table et l'escabeau :

Vous allez travailler encore ?

SACHS.

Est-ce que cela te gêne ?

DAVID,

à part :

Qu'est ce que pouvait bien avoir Lene ? Dieu sait !
— Pourquoi diantre le Maître veille-t-il aujourd'hui ?

SACHS.

Hé bien ! quoi encore ?

(*) Nous entendons les *Motifs du Savetier* et de *l'Ecolier*. Le *Motif du Savetier* se développe. Puis il s'assourdit peu à peu, s'espace, marquant ainsi que l'esprit de Sachs n'est guère, en ce moment, au travail coutumier. De longues sonorités commencent, suaves et lointaines. (169, 1, etc. ; 170, 1-13).

DAVID.

Dormez bien, Maître!

SACHS.

Bonne nuit!

(DAVID disparaît dans la pièce donnant au fond sur la ruelle.)

SACHS

prépare tout pour son ouvrage, s'assied auprès de la porte, au seuil, sur l'escabeau, mais abandonne bientôt le travail et s'accoude, penché en arrière, sur la partie basse de la porte :

Le parfum du sureau ce soir! Qu'a-t-il donc pour être si doux, si puissant et si pénétrant? C'est comme une langueur qui s'exhale, et qui laisse mes membres sans force. Il me trouble; — il semble vouloir, que je lui parle! — A quoi bon... te dire quelque chose? Qu'importe... ce que je puis te dire? Ne suis-je pas un pauvre homme?... simple entre tous, vraiment! — Ah! s'il faut que pour t'écouter je rechigne au travail, vois-tu,... laisse-moi plutôt l'âme libre, ami! Je ferai mieux de battre mon cuir, et de rester tranquille avec ma poésie! — (5) (Il reprend son travail avec

(5) Comparer ce Sachs de Wagner avec le Hans Sachs de l'histoire : « La modération dans les désirs a été rendue singulièrement facile au poète désœuvré de Tibur par les libéralités de Mécène; pour le cordonnier nurembergeois, la morale de l'abnégation est d'un apprentissage autrement méritoire. N'était-ce pas, en effet, un acte d'abnégation journalier que de rester courageusement, et par devoir, rivé à la plus ingrate des professions manuelles, alors qu'il se sentait au cœur la vive flamme du génie, et que le démon intérieur de la vocation,

emportement, mais bientôt l'abandonne encore; de nouveau s'accoude, et médite.) Et pourtant, c'est plus fort que moi... — Je le sens, — et ne puis le comprendre; je ne puis le retenir, — ni l'oublier non plus; j'essaye de l'embrasser, — et la mesure me manque... — Aussi bien, comment embrasserais-je, ce qui me semblait infini? Cela ne rentrait dans aucune règle; et néanmoins, c'était sans faute; — quelque chose d'indéfinissable, à la fois ancien et nouveau, — si connu, oui, et si nouveau, — comme le chant des oiseaux dans la douceur de Mai : — l'oiseau, vous pouvez l'écouter; l'imiter, c'est une autre affaire : quiconque, s'aviserait d'essayer, s'en tirerait à sa courte honte! — Ce qui lui avait mis tout cela, dans la poitrine, c'était l'ordre même du Printemps... douce contrainte, — douce nécessité : et alors il chantait, puisqu'il le lui fallait! il pouvait, puisqu'il le fallait! Voilà, ce qui m'a frappé tout particulièrement... L'oiseau, qui chantait aujourd'hui :... oui certes! le bec à la bonne place! un bec joliment bien poussé! Si les Maîtres en ont eu peur, il n'en a pas moins fait la conquête — de Hans Sachs! (6)

(Il se réinstalle au travail, visiblement rasséréiné.) (*)

joignant sa voix aux suffrages du public, semblait lui crier sans cesse : Plus haut! Plus haut! — Ce qui a préservé Hans Sachs de ces révoltes contre le destin, qui font, de ceux qui les écoutent, des incompris et des déclassés, c'est un inépuisable fonds de joyeuse humeur et de virile gaité », etc. (SCHWEITZER, *l. c.*, p. 132.)

(6) *Gar wohl gefiel er doch Hans Sachsen.* Sur cette façon

(*) Voici une des plus caractéristiques manifestations de l'art de Richard Wagner. Je n'entends pas dire par là que cet

(EVA est descendue de chez elle dans la rue, s'est approchée de l'a-

de conclure, qui est exactement celle du Sachs de l'histoire, consulter la note 54 du Premier Acte. D'ailleurs le Monologue est, en totalité, dans le goût des chants populaires de ce même Sachs : « Il y a chez lui, notamment, un sentiment exquis de la nature, auquel il s'abandonne volontiers... Il est aisé de s'apercevoir que, comme Neithart, Hans Sachs a été à l'école du printemps. Et la même pénétration qui lui révèle les mille détails de la nature, lui fait voir clairement aussi les habitudes et les allures des hommes, leurs travers et leurs passions, les mouvements divers de l'âme et les expressions de ces mouvements », etc. (SCHWEITZER, *l. c.*, p. 203. On trouvera, dans le même ouvrage, des exemples p. 207.)

art se manifeste plus spécialement sur tel ou tel point, puisqu'il est toujours égal à lui-même. Les plus petites scènes sont aussi caractéristiques des beautés de cet art que les plus grandes scènes le sont des procédés de cet art. Mais il a, par moments, une façon d'être intense comme la vie même a, par moments, une façon d'être intense. On admettra bien que les émotions d'une âme comme celle de Sachs intensifient l'existence; l'expression adéquate s'intensifie donc. Nous nous sommes permis cette remarque pour remédier à ce que la constatation du début —, que nous avons dû employer, faute d'une autre formule —, a d'arbitraire. Ceci dit, passons à l'étude musico-graphique de ce passage, laquelle va confirmer notre aperçu. — Couvrant peu à peu le *Motif du Savetier*, une rumeur idéale s'élève, un appel comme lointain et aérien; un frémissement commence bientôt à la basse, et, sur ce murmure doux et profond comme le ciel de ce soir d'été, le *Motif des charmes du chant*, toujours les mêmes tierces ascendantes et descendantes, se dessine, en sourdine, avec une sorte d'atténuation crépusculaire. Estompées dans la même onctuosité vespérale, voici les *harmonies de l'Ardeur printanière*, et l'âme de Sachs va s'envoler sur ce vaste effluve mélodique... Un roulement bref tout à coup, le *Motif du Savetier*, en valeurs augmentées,

telier, à pas de loup, tout en épiant, et maintenant se tient près de la porte, et de SACHS, qui ne l'a point remarquée.) (*)

en rythmes durs, opiniâtres ; assez rêver ! à l'ouvrage, et quel ouvrage : les souliers du Beckmesser ! Mais, de nouveau, l'orchestre s'alanguit, invinciblement ; toujours plus profonde et veloutée, la rumeur renaît à la basse ; l'azur est de plus en plus vespéral ; le *Motif de l'Ardeur printanière* reparait, en une obsession douce et souveraine, qui ne quittera plus Sachs. Prestiges de cette journée évanouie ! Souvenir de la vie ! Qu'a-t-elle retenu, cette âme bienveillante, du jour qui vient de finir ? Ce qu'il eut d'heureux pour elle ; oui, cela seul, nulle amertume avec ; et, radieuses, les *harmonies de l'Ardeur printanière*, élargissant toujours leur incomparable période, gagnent la mélodie vocale. Ce motif pourra être l'objet d'applications nouvelles ; mais il ne peut s'épanouir davantage ; sa progression s'achève ici. Mais voici des sonorités de joie solennelle ; nous les connaissons aussi, ces sonorités ; c'est la mélodie orchestrale du lied des Maîtres de Walther : l'oiseau, la forêt, la Nature, les véracités de la Nature ; et l'hommage que Sachs, le vieux Maître populaire, rend, du fond de son cœur, à cette inspiration ingénue et puissante, est si fervent, si ému, que c'en est un nouveau fleurissement mélodique —, une phrase large comme un choral, douce comme un lied, d'un charme extraordinaire et simple, si exquise, si naïve, si complètement allemande, dit M. Wilsing, qu'elle semble émanée du cœur même du peuple. La touchante méditation est achevée. (170, 7, etc. ; 171, 1-10 ; 11-20 ; 172, 3, etc. ; 173 ; 174, 2-4 ; 7, etc ; 175, 1-9).

(*) Les harmonies des thèmes précédents doucement s'éteignent. La scène qui suit est principalement construite, au point de vue mélodique, sur les *Motifs de la Question* (XXV) et de *l'Embarras* (XXI), qui sont l'objet d'une grande variété d'applications, et sur un nouveau thème important, qui est le *thème d'Eva* (XXVI) : harmonie de grâce souple et câline. « Ce motif, remarque M. Wilsing, se présente sous trois

EVA.

Bonsoir, Maître ! Encore au travail ? (*)

formes différentes, bien qu'étroitement apparentées l'une à l'autre. Dans la première, qui est la plus simple, on peut voir une expression de beauté, à la fois physique et morale, un *Motif de toute Grâce*. Pour l'esprit de Walther, Eva représente avant tout l'idéal corporifié de son imagination poétique ; pour Sachs, elle est, par excellence, la jeune fille allemande, gracieuse, jolie, intelligente et sensible... La douceur de ce thème, d'autre part, peut, à de certains moments, exprimer la vive amitié d'Eva pour Hans Sachs. — La seconde forme, en son rythme syncopé et son mouvement plus vif, sonne bien plus passionnée ; c'est, proprement, le *Motif de l'amour d'Eva pour Walther*. La troisième forme, enfin, variation d'une partie de la seconde, se développe seulement au troisième acte en un *Motif de l'amoureuse anxiété d'Eva*. »

(*) La première forme du *Motif d'Eva* accompagne ce salut. Harmonie souple et comme serpentine (176, 1-4). M. Camille Benoît appelle ce thème le *Motif de l'apparition d'Eva*. En son extrême simplification, le schéma qu'il donne est très fidèle. Puis la scène est dominée par le *Motif de la Question*, dont la construction et le sens dramatique se développent de 176, 11 à 178, 11. Il s'applique non seulement à Eva, avec câlinerie, mais encore à Sachs, avec une sorte de taquinerie douce (XXV b), qui est en Sachs à ce moment, et il peint ainsi les fines échappatoires du vieux maître aux questions d'Eva. M. Wilsing étudie très bien cette nouvelle nuance : « Le bref dessin de notes ascendantes, aux façons interrogatives (A), est tout de suite rejoint, en guise d'ambigüe réponse, par une sorte de contre-dessin, ironiquement évasif (B). Coup sur coup, cette combinaison se produit ; suit un nouveau dessin, plus long, étiré (C), auquel les triolets de la dernière mesure,

SACHS,

s'est levé, agréablement surpris :

Comment! c'est toi, enfant? Ma chère petite Evchen? Si tard? — Mais, au fait, je sais bien pourquoi : tes souliers neufs?

EVA.

Comme il tombe mal! Mes souliers neufs? je ne les ai pas même essayés; je n'ai pas osé: ils étaient si beaux, si richement ornés...

SACHS.

Mais tu dois les porter demain, pourtant, — comme fiancée? (7)

(7) « Cette phrase n'est rien, semble-t-il, à la simple lecture; mais l'accentuation mélodique, la progression lente d'une symphonie adorablement discrète, pendant que s'attendrit la voix, nous révèlent tous les sentiments du maître : *une douleur voilée, celle du sacrifice qui commence*, se glisse en cette phrase caressante, d'allure presque grave, intérieurement si émue : « Demain... comme fiancée! » Ah! le beau songe matinal, et que la vie s'offrirait douce, si l'impossible se pouvait!... — Le combat intérieur est absolument invisible, un très petit nombre de paroles y fait allusion, *mais la musique transforme ces paroles*, y ajoute *ce que les mots ne pourraient dire, ce qu'il leur est défendu d'énoncer ici.* » (Alfred ERNST, *L'Art de Richard Wagner, l'Œuvre poétique*, p. 397 et 398.)

raillieurs et comme s'échappant, donnent l'intonation de l'ironie. » (176, 15; 177, 1-3). Voy. d'autre part, 178, 10-11, une forme câline du *Motif de la Question* lorsqu'il s'applique à Eva.

EVA,

qui sur un siège de pierre, tout à côté de SACHS, s'est assise :

Qui serait-il donc, le fiancé?

SACHS.

Sais-je, moi?

EVA.

Comment donc savez-vous si je le suis, fiancée?

SACHS.

Eh! quoi, la ville entière, sait cela.

EVA.

Oui, si la ville entière le sait, mon ami Sachs alors n'est pas un grand sorcier. Je croyais — qu'il en saurait plus long.

SACHS.

Plus long? Quoi donc puis-je bien savoir?

EVA.

Eh! voyez donc! Faudra-t-il le lui dire? — Je suis probablement bien sotté?

SACHS.

Je n'ai pas dit cela.

EVA.

Alors, c'est qué vous êtes bien subtil?

SACHS.

Je n'en sais rien.

EVA.

Vous ne savez rien? Vous ne dites rien? — Ah! l'ami Sachs: à présent je le vois bien, la poix n'est pas la cire. Je vous aurais jugé plus fin.

SACHS.

Enfant! toutes les deux, poix et cire, me sont également familières. J'ai préparé, avec la cire, les fils de soie qui m'ont servi à coudre tes jolis souliers: aujourd'hui, sur l'épais ligneul des chaussures que je vais monter, pour un fâcheux compère, c'est de la poix qu'il faudra. (*)

(*) Ceci dans le groupe des trouvailles de détail: le *Motif de la grâce d'Eva* se combine, à ces paroles, avec le *Motif*, ici très doux, du *Savetier* (179, 1-4). Mais voyez: ce *motif de grâce*, lorsque Hans Sachs parle des prétentions ridicules du Beckmesser, subit une transformation bouffe. C'est encore Eva, mais Eva vue par une âme de cuistre; et force menues phrases burlesques, force trilles prétentieux, qui nous rappellent à merveille le pédant, viennent ici comiquement détraquer la belle ligne onduleuse du thème (179, 5-8).

EVA.

Quel est donc ce compère-là? Grand personnage, au moins?

SACHS.

Je crois bien! Un Maître, un vrai galant, si fier, qu'il compte l'emporter demain sur tous: Maître Beckmesser, en un mot; c'est à ses souliers que je travaille.

EVA.

Oh! alors, mettez-y de la poix et hardiment, et la meilleure! Qu'il s'y englue donc, et me laisse la paix!

SACHS.

Il espère te gagner à coup sûr, — par son chant.

EVA.

Lui? Mais comment?

SACHS.

Il est garçon: parmi les Maîtres, à l'heure présente, on n'en voit guère. (8)

(8) J'ai démontré qu'historiquement, l'on n'en aurait point vu du tout (consulter la note 49 du 1^{er} Acte).

EVA.

Mais un veuf? Est-ce qu'un veuf n'aurait pas quelques chances? (*)

SACHS.

Mon enfant, celui-là serait trop vieux pour toi.

EVA.

Trop vieux? Comment, trop vieux? l'Art seul ici décide: concoure pour moi qui s'y entend!

SACHS.

Chère Evchen! quels contes bleus me fais-tu? (9) (**)

(9) *Machst mir blauen Dunst*, littéralement : « Tu me fais des vapeurs bleues. » Il faut remarquer, observe à ce propos M.-Ernst, qu'à certains égards c'est Eva, l'enfant, la jeune fille, qui seule entrevoit la vérité dans l'âme de Sachs (*L'Art de Richard Wagner, l'Œuvre poétique*, p. 396, note). La priorité de cette remarque, qui sera complétée ci-dessous (note 18 de l'Acte Troisième), appartenait d'ailleurs à M. Chamberlain.

(*) De nouveau le *Motif de la Question* se développe en des harmonies de câlinerie et de féminité (180, 10, etc.; 181, 1, etc.).

(**) Sachs sent très bien qui elle aime. Et le *Motif de Walther chanteur*, qui est aussi, avons-nous vu, le *Motif de l'amour naissant*, succède au *Motif de la Question*. Nous percevons, en même temps, cette fois dans le *Motif* même du Chanteur, un dessin apparenté au *Thème de la bonté de Sachs*. Sachs, très grand, rejette l'espérance que semble lui offrir

EVA.

Pas moi ! c'est vous, qui m'en contez ! Des défaites !
Avouez plutôt que vous êtes changeant ; Dieu sait qui
peut bien à présent s'être logé dans votre cœur ! Et
moi qui croyais y régner depuis tant d'années !...

SACHS.

Oui, parce que je te portais volontiers dans mes
bras ?

EVA.

Aujourd'hui je vois : c'était seulement parce que
vous n'aviez pas d'enfants.

SACHS.

Des enfants ! j'en ai eu mon compte ; j'avais une
femme aussi, jadis. (10)

(10) Tout cela est conforme à l'histoire : « Des sept enfants
nés de son mariage avec Cunégonde..., pas un ne lui sur-
vécut ;... en 1560, il ne lui restait plus que quatre petits-
enfants... Cunégonde elle-même mourut, alors qu'il avait
66 ans. » (SCHWEITZER, *l. c.*, p. 31 et 32.) Mais, bien que
plus âgé sans doute que le Sachs de Richard Wagner, il « se
décida à faire un acte de raison, celui de prendre une nouvelle
compagne. Ne fallait-il pas, en effet, donner une mère aux or-
phelins ? N'oublions pas d'ailleurs que, pour notre poète, le

Eva (181, 5-6). Puis un nouveau développement des harmo-
nies de grâce forme l'attendrissante conclusion de cette partie
de la scène.

EVA.

Cependant, votre femme est morte; et moi, ne suis-je pas devenue grande?

SACHS.

Vraiment grande, et vraiment belle!

EVA.

Et alors, je m'étais imaginé, comme cela, que vous me prendriez pour femme, et pour fille, dans votre maison.... (*)

mariage est une institution nécessaire, obligatoire, la seule sauvegarde d'une vie honnête... Il célébra donc, simplement et sans bruit, un second mariage avec Barbara Harscher, *une jeune fille de 17 ans.* » (*Id., ibid.*, p. 33 et 34.) A plus forte raison l'amour latent de Sachs, dans le Drame de Richard Wagner, n'a-t-il rien que de vraisemblable : « Sachs n'est pas un vieillard comme Marke », dit M. Ernst; « il est dans la maturité de l'existence et dans la pleine force du génie. »

(*) C'est ici peut-être qu'il faut chercher la forme la plus séduisante du *Motif de la grâce d'Eva*. Au troisième acte, lorsqu'Eva apparaîtra dans ses atours de fiancée, il sera plus brillant. Mais il est exquis, ici, de souplesse, de câlinerie et aussi de tendresse profonde. C'est, faite musique, l'âme de la Femme-Enfant, fragile et passionnée, naïve et fatale. « Je m'étais imaginé que vous me prendriez pour femme et pour fille dans votre maison », murmure-t-elle au vieux Maître (183, 1-3). Nous percevons aussi, dans tout ce passage, des harmonies issues du *Motif de la Bonté de Sachs* (182, 6, etc., jusqu'à 184, 10).

SACHS.

J'aurais donc en même temps une femme — et un enfant? Ce serait une agréable chose! Oui, oui! tu nous en trouves de belles!...

EVA.

Je crois, que le Maître se moque de moi? Après tout, cela lui fera peut-être bien plaisir, si le Beckmesser, par son chant, vient à me gagner demain, sous son nez!

SACHS.

S'il réussit, comment l'en pourrais-je empêcher? — Ce serait à ton père seul à voir.

EVA.

Où donc un Maître a-t-il la tête? Si l'on y voyait clair chez moi, viendrais-je à vous?

SACHS.

sèchement:

Ah! oui: tu as raison! j'ai la tête comme perdue: après les tracas d'aujourd'hui!... il peut se faire que je sois encore un peu troublé. (*)

(*) Mais assez rêver! C'est Eva qui semble le dire, avec l'inconsciente cruauté de la femme. Et de nouveau, comme tout à l'heure, dans l'évocatrice rêverie de Sachs, le Motif du Savetier interrompt les douces harmonies. Il marque le point

EVA,

se rapprochant encore :

A cause de la Singschule, sans doute? C'était séance. (*)

SACHS.

Oui, mon enfant, j'ai eu du mal, au sujet d'une Présentation.

EVA.

Oui, Sachs! oui, c'était là ce qu'il fallait dire tout de suite; et je ne vous aurais pas lassé d'oiseuses questions. — Eh bien! dites, qui est-ce, qui se présentait?

SACHS.

Un gentilhomme, enfant, bien ignorant.

de transition de la scène (184, 10, etc.). La trame mélodique change. Les *Motifs de l'embarras d'Eva* et de Beckmesser désormais dominant. Harmonies tantôt plaintives et angoissées, tantôt sarcastiques.

(*) Développement du *Motif de l'embarras, de l'anxiété d'Eva*. Sur la sourde palpitation de la basse, une phrase se déploie, plaintive, consternée, capable de prendre, à certains moments, une expression vraiment déchirante. Les deux premières notes ascendantes de cette phrase appartiennent au *Motif de la question*; mais le développement, maintenant, au lieu d'être câlin et tendre, est tout plainte, tout angoisse. C'est, avons-nous dit, la souffrance non déguisée d'un cœur jeune (185, 5, etc.).

EVA,

d'un ton confidentiel :

Un gentilhomme? j'espère!... Et — a-t-il été reçu? (*)

SACHS.

Pas du tout, mon enfant! Il y a eu grande bataille.

EVA.

Alors dites! qu'est-ce qui s'est passé? racontez-moi? Du moment que la chose vous tourmente, pourrait-elle me laisser tranquille? — Alors il s'en est mal tiré? C'est un échec?

SACHS.

Le seigneur chevalier? Refusé sans merci. (**)

MAGDALENE

sort de chez POGNER, s'approche et tout doucement appelle :

Bst! Evchen! Bst!

(*) Lointain, le *Motif du Chevalier*. Elle fait l'ignorante, Eva; mais comme elle le voit, son beau Chevalier. Et les fières sonorités de l'orchestre, fières toujours mais chaste-ment adoucies, sont la vision même de la jeune fille (186, 6, etc.). Hélas, le monde est méchant, les conventions sont impitoyables; la raillerie guette l'extase; et, à la réponse de Sachs, le *Motif du Marqueur*, criard et querelleur, s'agrippe sarcastiquement au *Motif du Chevalier* (186, 10, etc.).

(**) Là-dessus, le *Motif de l'embarras d'Eva* s'élargit en une phrase navrante. C'est maintenant toute une *Mélodie d'imploration*, d'anxiété, de souffrance (XXVII) (187, 12; 188, 2, etc.).

EVA,

ournée vers SACHS, pressante :

Sans merci? Quoi? Aucun moyen? Rien qui puisse le faire réussir? A-t-il chanté si mal, a-t-il commis tant de fautes, que plus rien ne puisse l'aider à devenir un Maître?

SACHS.

Mon enfant, tout est bien perdu pour celui-là : Maître, il ne le deviendra nulle part : car il n'y a point, dans le monde des Maîtres, une situation plus fâcheuse que celle de quiconque l'est de naissance.

MAGDALENE,

d'une voix plus distincte et plus prochaine :

Ton père attend.

EVA,

à SACHS, de plus en plus pressante :

Alors dites, une dernière question : il n'a trouvé, parmi les Maîtres, aucun ami pour le soutenir? (*)

(*) Retour du *Motif de la Question* (188, 12-13). Aux remarques que nous avons déjà faites relativement à ce Motif, il faut, pour tout dire sur son rôle psychologique, ajouter cette observation exacte de M. Bonnier : « Ce motif caractérise [aussi] l'espoir d'obtenir Eva [même chez Sachs qui aime la jeune fille peut-être plus qu'en père]. « Serait-ce jour de noce », dit, au III^e acte, Sachs à David qui apporte des fleurs ; autre part, c'est sur ce motif que Sachs reconnaît que Wal-

SACHS.

Voilà qui ne serait pas mal ! Être encore son ami ? A lui, devant qui tout le monde se sentait si peu de chose ! (*) Messire l'Orgueil... Libre à lui de courir le

ther est aimé... » Il traverse ainsi l'œuvre, comme une mélancolie d'amour émanée de ces trois grands cœurs : Sachs, Eva, Walther. Voyez à la note suivante, une observation identique sur le *Motif de l'Embarras* (accentuation triste, avons-nous vu, du *Motif de la Question*), sur cette plainte qui, de même, est non seulement au cœur d'Eva, mais de Sachs et de Walther.

(*) Ces paroles de Sachs sont profondément tristes ; inutile de dire que ce n'est pas l'humiliation du Maître-Chanteur qu'elles expriment. S'il en était ainsi il y aurait certainement, dans l'orchestre, quelque forme affaissée du 1^{er} Motif des Maîtres. Mais Sachs sent bien qu'Eva ne sera pas sa femme ; sa feinte irritation contre la hardiesse poétique de Walther voile une mélancolie poignante. Aussi est-ce sur le *Motif de l'Embarras*, sorti du *Motif de la Question* (183, 14-15 ; 189, 1, etc.), qu'il dit les premiers mots de sa réponse. M. Bonnier a écrit, dans son schéma n° 12, le *Motif de la Question*, et, dans son schéma n° 13, le *Motif de l'Embarras*, et il dit fort exactement de ce dernier qu'il est le même que le *Motif de la Question*. « Mais, ajoute-t-il, grâce aux notes chromatiquement affaissées qui le terminent et le contredisent, il signifie, tant chez Sachs que chez Walther, le renoncement à Eva, ou la crainte de ne pas l'obtenir. Sachs sentant qu'Eva ne sera jamais à lui ne peut se refuser le malin plaisir de feindre de s'indigner contre la hardiesse poétique de Walther. Ce motif réapparaît une dernière fois, quand Sachs, au troisième acte, plein d'une douce mélancolie, ne sait pas encore s'il doit renoncer à Eva, tout grisé par l'odeur des fleurs, l'air si heu-

monde, à ce hobereau, s'il lui plaît d'y chercher bataille; quant à ce que nous avons appris avec tant de mal, c'est bien le moins que nous reprenions haleine: qu'il n'y touche pas! Qu'il nous baille la paix, ce trouble-fête, et qu'il trouve son bonheur ailleurs! (11) (*)

EVA,

se lève avec violence :

Ailleurs, oui certes, il le trouvera; ailleurs que chez vous, vilaines gens, envieux: il le trouvera là où les cœurs brûlent encore d'une flamme généreuse, en dépit de la malice de tous les Maitres Sachs! — (A MAGDALENE :) Oui, Lené! Tout de suite! je suis à toi! Quel confort espérer d'ici? on y sent la

(11) « Sachs est sûr à présent de ce qu'il avait soupçonné : Eva aime le chevalier, elle désire qu'il devienne Maitre et vainqueur. Encore une tentative pour sonder la profondeur de cet amour : comment y arriver mieux qu'en parlant contre le chevalier? C'est ce qui la forcera bien à mettre ses sentiments au jour. » (*Les Maitres-Chanteurs*, par HUGO DINGER; traduction George Dwelshauvers, p. 56).

reux d'un restant d'espoir, que David lui dit qu'il serait volontiers garçon d'honneur plutôt que son héraut à la fête. — Il faudrait pouvoir analyser à l'infini la délicatesse de chaque situation pour bien goûter la profonde et vivante poésie que Wagner a dû sentir lui-même lorsqu'il écrivait ces pages. »

(*) En montée chromatique, rentrée furieuse du *Motif du Marqueur!* Sachs, lui aussi, se tourne, en apparence, contre Walther (189, 7, etc.). A la vive réplique d'Eva, l'emportement de ce Motif devient absolument fou! (190, 6, etc.).

poix, Dieu sait comme! S'il la faisait flamber, encore! cela lui mettrait peut-être un peu de chaleur au cœur! (*)

(Elle traverse impétueusement la rue, rejoint MAGDALENE et s'arrête, en une grande surexcitation, sur le perron.)

SACHS,

tout en la suivant du regard, hoche la tête d'un air expressif :

Voilà! Je m'en étais bien douté. Et maintenant, il s'agit de veiller! (**)

(Il s'occupe, durant ce qui va suivre, à fermer le vantail supérieur de sa porte, de façon qu'il n'y filtre plus qu'une étroite bordure de lumière : il disparaît lui-même ainsi presque entièrement.)

(*) Mais à travers le déchainement criard du *Motif du Marcheur*, nous percevons la libre *Mélodie de l'ardeur printanière*. Elle souligne significativement ces paroles d'Eva : « Il le trouvera (son bonheur) là où les cœurs brûlent d'une flamme généreuse. » Voyez, à ce propos, la note de la page 102. Ainsi ce motif, par une intention qui s'explique suffisamment d'elle-même, entre, à doses diverses, dans la composition mélodique des trois hautes figures de l'œuvre : Sachs, Eva, Walther. Le même sentiment, en nuances diverses, anime ces trois cœurs qui sont toute la vie de l'œuvre.

(**) « Tu sens la poix », dit Eva, s'en allant. Elle n'a trouvé, en apparence, chez le Savetier, qu'étroitesse et esprit prosaïque : et le *Motif du Savetier* de confirmer, avec la malveillance de la Vie même, cette sorte d'apparence (191, 4, etc.). Mais, brusque dévoilement poignant du fond des âmes, le *Motif de l'Embarras* accompagne la réflexion de Sachs. Tristesse de Sachs en constatant que ce cœur est à un autre; inquiétude aussi, de cet amour hasardeux que tout contrarie. Cette phrase mélancolique, en passant à Sachs, prend une

MAGDALENE.

Dieu me préserve ! qu'as-tu à demeurer aussi longtemps ? Il est tard : ton père vient d'appeler.

EVA.

Rentre et dis-lui que je suis dans ma chambrette, au lit.

MAGDALENE.

Non pas ! Ecoute d'abord ! Viendrai-je à bout de le dire ? Beckmesser est donc venu me trouver ; inutile de compter qu'il nous laissera la paix ; si tu veux bien, à la nuit close, ouvrir ta fenêtre et t'y montrer, il te chantera là, sur son luth, quelque chose de fameux, son lied, pour savoir s'il est à ton goût... Le lied, avec lequel il espère te gagner. (*)

EVA.

Il ne manquait plus que cela ! — S'il venait seulement,... Lui ! (**)

largeur et une noblesse touchantes. (191, 13-15). Elle forme la trame mélodique, jusqu'à la communication de Magdalene, où la musique redevient comique.

(*) Le *Motif du Marqueur*, joint au *Motif personnel de Beckmesser* (XXI, b), sonne, plaisantin et joyeux. Le Beckmesser est, par-dessus le marché, un fat. (192, 6-7).

(**) Mais la trame mélodique se reforme sur le *Motif*, toujours plus anxieux, de *l'Embarras*. Eva ne pense qu'à Walther. Où est-il ? le reverra-t-elle ? Voyez à ce sujet la note de la page 102. C'est par ces rapprochements que le lecteur pourra former, dans son esprit, des groupes mélodiques (193, 3-7).

MAGDALENE.

Tu n'as pas vu David ?

EVA.

Qu'ai-je affaire de David ?

(Elle guette vers le dehors.)

MAGDALENE,

à demi pour soi-même :

J'ai été trop sévère ; il se fera du chagrin.

EVA.

Par là-bas, tu ne vois toujours rien ?

MAGDALENE,

guettant à son tour :

Il me semble qu'il vient des gens.

EVA.

Si c'était Lui ?

MAGDALENE.

Allons, rentre vite, à présent !

EVA.

Pas avant d'avoir vu celui que j'aime plus que tout !

MAGDALENE.

Je me trompais tout-à-l'heure : en tout cas ce n'est pas lui. — Viens, maintenant, ou ton père s'apercevra de l'histoire !

EVA.

Ah ! quelle angoisse !

MAGDALENE.

Et nous débarrasser du Beckmesser, au fait ? Il y faut aviser.

EVA.

Tu prendras ma place à la fenêtre.

(Elle écoute avec attention.)

MAGDALENE.

Comment ? moi ? — (A part :) Si David allait être jaloux ?... sa chambre donne sur la ruelle ! Hih ! ce serait bien amusant ! (*)

EVA.

Là-bas — j'entends des pas.

(*) Le germe de l'inénarrable sérénade point ici dans l'orchestre, où se combinent comiquement les *Motifs du Marcheur et du Savetier* (194, 8-10 ; 195, 1-4).

MAGDALENE.

Viens, maintenant, il le faut !

EVA.

Le bruit des pas se rapproche !

MAGDALENE.

Tu te trompes ! je parie que ce n'est rien. Mais viens donc ! Il le faut au moins jusqu'à ce que ton père soit au lit.

LA VOIX DE POGNER,
de l'intérieur :

Hé ! Lene ! Eva !

MAGDALENE.

Il est plus que temps ! Tu as entendu ? (Elle entraîne par le bras EVA, qui se défend, vers le perron.) Viens ! Ton chevalier doit être loin.

(WALTHER, venu par la petite rue, tourne à ce moment le coin de la maison de POGNER : EVA, que déjà MAGDALENE avait réussi presque à faire rentrer, se dégage brusquement avec un léger cri, et se précipite dans la rue à la rencontre de WALTHER.)

EVA.

C'est lui ! (*)

(*) A cette apparition, soupirs passionnés des cors, des altos, des violons ; puis une forme splendide du *Motif du Chevalier*, dont l'orchestre, tandis qu'Eva court au-devant de son amant, développe impétueusement les dernières notes (196, 1, etc.).

MAGDALENE

rentre rapidement dans la maison :

Nous y sommes ! C'est bien le cas de le dire : adieu prudence !

(Elle disparaît.)

EVA,

hors d'elle :

Oui, c'est bien vous ! c'est toi, plutôt ! Je dis tout, car vous savez tout ; je déplore tout, car je sais tout ; c'est vous le seul vainqueur du prix, vous mon unique bonheur, et mon unique ami ! (*)

WALTHER,

ardemment :

Tu t'abuses, hélas ! Ton ami, je suis ton ami, mais rien de plus ; quant au prix, il s'en faut de beaucoup que ces Maîtres m'en aient jugé digne : leur dédain, voilà tout ce que m'a gagné ma verve ; et, je le sais, la main de mon Amie, je n'ai plus le droit d'y aspirer !

(*) Le *Motif de l'impétuosité juvénile*, en une forme hâletante, entrecoupée, secoue les premières phrases du chant d'Eva. Il devient peu à peu le *Motif de l'Embarras*, qui se développe chromatiquement en harmonies dérivées de lui, pour accompagner l'anxieuse réponse de Walther. Ces deux Motifs évoluent de plus en plus vers les Motifs d'Amour, ce qui s'explique par la donnée dramatique même de cette scène (196, 10-11 ; 197, 1-8-16 ; 198, 1, etc.)

EVA.

Comme tu t'abuses ! Mais ton Amie, mais sa main, c'est elle seule qui doit décerner le prix ! La couronne, mais c'est à toi seul qu'elle l'offrira, puisque son cœur a senti ce que tu vaux !

WALTHER.

Hélas non, c'est toi, qui t'abuses ! La main de mon Amie, quand bien même aucun autre ne l'obtiendrait, n'en serait pas moins perdue pour moi : la volonté de son père l'a trop bien enchainée. « Elle ne doit épouser qu'un Meistersinger, et celui-là seulement que vous aurez couronné » : tel est l'engagement solennel qu'il a pris par-devant les Maîtres ; il voudrait s'en dédire, qu'il ne pourrait plus guère ! (*) Et c'était là, précisément, ce qui m'avait donné du

(*) Une forme très complète du 1^{er} Motif des Maîtres-Chanteurs, la forme du début de l'ouverture (199, 2, etc.); mais ce n'est plus le Motif de Walther Chanteur qui, maintenant, succède à cette harmonie rogue et pesante. Walther ne veut plus s'abaisser à solliciter les suffrages des Maîtres; et, sur un fougueux crescendo des violons, où nous démêlons le thème de l'Impétuosité juvénile, il supplie Eva de fuir, loin de cette Nürenberg étroite et bourgeoise, vers de plus larges horizons, vers les vallons et les bois, et le vieux castel familial, qui inspirèrent à Walther ses premières mélodies. Et voici, dans l'orchestre, avec des accents, maintenant, de tendre et pressante prière, des réminiscences du lied des Maîtres de Walther, (XVII), 6, 201, 11-202, 5). Dans ce dernier thème appliqué à cette situation nous pourrions découvrir force intentions plus symboliques les unes que les autres. Nous n'infligerons pas au lecteur l'exposé de ces découvertes.

courage; tout était si nouveau pour moi : il fallait chanter avec feu, avec amour, si je voulais frapper un coup de Maître. — Mais ces Maîtres ! ha ! ces Maîtres-là ! Formules de rimes, formules de strophes, toutes les glus, toutes les colles-de-pâte de leurs formules ! Ma bile se soulève, mon cœur cesse de battre, au seul souvenir du piège où je me suis laissé prendre ! — Loin d'ici ! vers la liberté ! C'est là ma place, où je serai Maître chez moi ! Si tu veux que nous soyons unis dès aujourd'hui, je t'en conjure, suis-moi, viens avec moi, fuyons ! Aucun choix ne nous est permis, aucune espérance ne nous reste ! Des Maîtres de toutes parts, comme de mauvais génies : je crois les voir se rassembler, conspirer, pour se rire de moi ! De toutes parts, avec leurs tableaux couverts de craie, de toutes les bornes, de tous les coins, de toutes les places, de toutes les rues, je ne vois plus que des Maîtres qui sortent, et des Marquoirs d'où ils bondissent ! Ho-cher insolemment la tête ! Te regarder avec impudence ! T'entraîner dans leur tourbillon ! Eux !... Nasillant et piaillant, te réclamer pour fiancée ! Toute tremblante, et toute frémissante, te saisir, comme appartenant à l'un des leurs, pour t'installer sur leur Singstuhl ! Et moi, je devrais les laisser faire ? Moi, je n'aurais pas le droit, pas l'audace, de sauter sur eux pour les assommer ? (On entend le puissant appel d'une corne de veilleur-de-nuit. WALTHER, qui, d'un geste emphatique, (12) a mis la main sur son épée, regarde devant soi d'un œil fixe et farouche :) Ha !... (*)

(12) Consulter d'abord la 3^e note du 1^{er} Acte. « Walther est

(*) Ces nuits de Saint-Jean dégagent on ne sait quel charme

EVA,

lui saisissant la main pour le contenir et l'apaisant : (*)

Cher Aimé, calme ta colère ! Ce n'est rien ; seule-

rapide dans ses résolutions, intrépide, et aussi indiscipliné, — une tête chaude. Tout de suite il porte la main à l'épée, et, plutôt que de tranquillement réfléchir, il se jette à travers les obstacles, la tête en avant. Son énergie téméraire, sans crainte, est l'expression directe et nécessaire de son caractère, mais *le côté jeune et bouillant lui donne une teinte de fine comédie.* » (HUGO DINGER, *l. c.*, p. 29.)

magique et presque maléficiel. Tout à l'heure il va agiter, comme un philtre, tout le quartier ; et il n'est, sans doute, pas étranger maintenant à l'hallucination de Walther ; les persécutions de la journée revivent fantastiquement dans la Nuit charmante et perfide ; combinés en une bizarre harmonie falote, qui a de coassants crescendos de mare aux grenouilles, le *Motif du Marqueur*, abondant, exultant, et, rabâcheur, le *1^{er} Motif des Maitres*, obsèdent cette jeune imagination irritée, comme, tantôt, les douces mélodies printanières berçaient l'imagination apaisée de Hans Sachs. Le crescendo croit toujours ; les dernières notes du *Motif des Maitres* y reviennent sans cesse, en redites exaspérantes, comme le ressassement d'une vieille formule. Puis, brusquement, coupant court, c'est la trompe du Veilleur de Nuit (202 8, etc., 203, 1, 3, etc ; 204, 1, 3).

(*) Mais un motif nouveau, de calme et de tendresse, succède au coup de trompe du Veilleur. Nous le plaçons tout à côté de la Mélodie d'Amour. M. Camille Benoit y voit un Motif de l'enchantement de la nuit d'été, appellation juste à certains égards. C'est, de façon plus générale, un *Motif d'Amour*, une expression de ce que l'amour d'Eva apporte d'apaisement aux tourments de Walther ; (XXVIII). Harmonie d'une douceur extraordinaire. Ce motif s'approprie aussi à d'autres personnages et à

ment la corne du veilleur-de-nuit. — Sous le tilleul, vite, dissimule-toi : c'est sa route, il arrive sur nous.

MAGDALENE,

du seuil de sa porte, appelle tout bas :

Evchen ! il est temps ! prends congé !

WALTHER,

Tu pars ?

EVA,

en souriant :

N'y suis-je donc pas forcée ?

WALTHER.

Tu fuis ?

d'autres circonstances, toujours avec cette influence apaisante. C'est lui qui, après la bagarre, s'élèvera, doux comme la lune qui monte à ce moment sur l'horizon. Il passe à David, avec une expression gaie et comique, lorsque, au troisième Acte, l'apprenti explique à Sachs distrait « comment Lene sait lui faire oublier ses déboires dans sa cuisine. » Les dernières mesures de ce Motif, traversé par quelques notes que nous trouverons bientôt dans un Motif d'amoureuse anxiété, et par l'appel de Magdalene, amènent, très doucement, la Mélodie d'Amour.

EVA,

tendrement résolue :

Le tribunal des Maîtres et son arrêt. (*)

(Elle disparaît à l'intérieur avec MAGDALENE, qu'elle a rejointe.)

LE VEILLEUR-DE-NUIT,

durant ce qui précède, est arrivé du fond de la ruelle en chantant, tourne le coin de la maison de POGNER, et continue sa route à gauche :

« Ecoutez, bonnes gens, écoutez ! sachez qu'il est dix heures sonnées ; couvrez votre feu, soufflez la lumière : nul dommage à personne ainsi n'adviendra guère ! — Louez le Seigneur Dieu ! » (**)

(Lorsqu'il a disparu sur ces dernières syllabes, on l'entend à nouveau corner.)

(*) La *Mélodie d'amour* berce ces paroles charmantes des deux jeunes gens. Mais il faut la placer, ici, tout à côté d'Eva. Nous ne lui avons jamais connu, à cette *Mélodie*, une expression aussi douce et abandonnée (forme indiquée par le Motif XXIX). Oui c'est bien, ici, une phrase d'abandon tendre, la divine défaillance d'un cœur comblé d'amour. Des larmes, aussi, dans cette *Mélodie*. — La nouvelle nuance que nous venons de signaler réside surtout dans l'éperdu frisson de la basse, et dans la répétition de deux notes caractéristiques, ré dièse et mi naturel, qui prolongent langoureusement cette harmonie. Ce Motif sonnera triomphalement au 3^{me} Acte, quand Eva, couronnant le Chevalier, pourra, devant tous, proclamer son bonheur de se donner à lui (205, 1-11).

(**) Sur le frémissement du quatuor, profond et doux, et qui semble la vibration même de ce clair firmament d'été, la *Mélodie du Veilleur de nuit* (XXX), se déroule, très simple, très surannée, prolongée d'échos à l'extrême basse. Instrumentation pénétrante et nocturne. (205, 12, etc.).

SACHS,

qui, resté derrière sa porte, a suivi le dialogue de WALTHER et d'EVA, entr'ouvre un peu plus largement, après avoir caché sa lampe :

Une fâcheuse affaire, que voilà : un enlèvement, ni plus ni moins ! Ouvrons l'œil : cela ne doit pas être ! (*)

WALTHER,

sous le tilleul :

Si elle allait ne pas revenir ? O torture ! — (EVA sort de chez elle, couverte des vêtements de MAGDALENE.) Pourtant oui ! la voici qui vient ! — Malheur à moi, non ! c'est la vieille ! — (EVA cherche des yeux WALTHER, l'aperçoit et va droit à lui.) Mais non — c'est elle !

(*) Le *Motif du Savetier* annonce l'intervention de Sachs. Puis la *Mélodie d'Amour*, dans la nouvelle forme où nous venons de l'entendre, se développe, de plus en plus tendre, augmentée d'une phrase passionnée et douloureuse, où M. Wilsing a vu un *Motif d'anxiété d'amour* (XXXI), appellation que justifie la réapparition de cette phrase en des circonstances caractéristiques (206, 6-7 ; 8-10 ; 15-16, etc.). Au retour d'Eva, la *Mélodie d'Amour* reprend seule, en un large déploiement, sur une puissante ondulation de la basse. La fin de cette scène et le début de la scène suivante sont bâtis, au point de vue mélodique, sur ce *Motif d'Amour* anxieusement frémissant et sur le *Motif du Savetier*, criard, acharné. Il va avoir fort à faire, ce *Motif*. C'est le bruit de ce marteau sur cette semelle qui va tout empêcher.

EVA.

La folle enfant, — tiens ! elle est à toi ! tiens !

(Elle se jette et se laisse tomber sur sa poitrine.)

WALTHER,

avec transport :

O ciel ! Oui ! à présent, je le sais que je l'ai gagné,
mon prix de Maître !

EVA.

Mais maintenant ne perdons pas de temps ! En
route ! En route ! O que ne sommes-nous loin
déjà !

WALTHER.

Par ici, par cette petite rue ; gagnons les portes :
une fois là, mon valet m'attend avec des chevaux.

(Au moment où tous deux se dirigent vers la ruelle, SACHS, par le
vantail supérieur, tout large rouvert, de sa porte, fait tomber en plein
sur la rue l'éclatante lumière de sa lampe, qu'il a revêtue d'un globe de
verre. Il s'ensuit qu'EVA et WALTHER se trouvent brusquement mis en
évidence.)

EVA,

faisant reculer WALTHER d'un geste prompt :

O quel malheur, le cordonnier ! Si celui-là venait
à nous voir ! Cache-toi ! N'approche pas de son
côté ! (*)

(*) Voyez la fin de la note précédente.

WALTHER.

Pour sortir de la ville alors, quelle autre voie ?

EVA.

Cette grande rue là. — Mais après, je ne sais plus très bien, c'est compliqué ; et puis nous risquerions, par là, de nous jeter dans les jambes du veilleur.

WALTHER.

Hé bien : par la ruelle, alors !

EVA.

Mais le cordonnier ! — Quand il ne sera plus à sa fenêtre.

WALTHER.

Lui ? je vais l'en faire partir de force.

EVA.

Ne te montre pas : il te connaît !

WALTHER.

Ce cordonnier ?

EVA.

C'est Sachs !

WALTHER.

Hans Sachs ? Mon ami ?

EVA.

N'en crois rien ! Il n'a su que me dire du mal de toi.

WALTHER.

Comment, Sachs ? Lui aussi ? — Que j'éteigne sa lumière !

EVA,

le retenant :

Ne fais pas cela !

(BECKMESSER, se glissant sur les pas du VEILLEUR, qu'il suivait à quelque distance, est arrivé dans la ruelle, où, après avoir observé les fenêtres de chez POGNER, et s'être adossé à la maison de SACHS, il a choisi, pour s'y asseoir, un siège de pierre placé entre les deux croisées du rez-de-chaussée de cette maison ; dès lors, sans plus quitter des yeux les fenêtres de celle d'en face, il commence d'accorder un luth qu'il avait pris soin d'apporter.) (13) (*)

(13) L'emploi d'un instrument s'impose, puisqu'il s'agit d'une sérénade. Toutefois, et bien que Sachs nous dise, en ses écrits, avoir étudié « le doux jeu des cordes », il paraît établi que les Maîtres-Chanteurs ne s'accompagnaient, à l'Ecole, d'aucun instrument de musique leur donnant le diapason. (Cf. SCHWEITZER, *l. c.*, p. 168 et 169.)

(*) *Prélude sur le luth (XXXII)*. Sons inénarrablement faux et bizarres. « Cette partie de « luth » est confiée à une harpe minuscule du timbre le plus ridicule ». Puis une suite d'harmonies tremblotantes, en montée chromatique, indique que la situation se tend de plus en plus (210, 5, etc.).

EVA,

à WALTHER :

Ecoute !

WALTHER.

C'est un luth ?

EVA.

Ah ! quel désespoir !

WALTHER.

Quoi ? qu'est-ce que tu crains ? Vois plutôt : le cordonnier, sa lampe n'est plus là. (SACHS, dès qu'il a perçu les premiers sons du luth, a. — saisi d'une idée soudaine, — rentré quelque peu sa lumière, et tout doucement ouvert le vantail inférieur de sa porte à deux divisions horizontales.) — Allons, c'est le moment de nous risquer !

EVA.

Hélas ! Mais tu n'entends donc pas ? Cet autre là-bas, qui vient de s'installer ?

WALTHER.

J'entends bien, je vois bien : c'est un musicien. A pareille heure de nuit ? Qu'est-ce qu'il nous veut ici ?

EVA.

C'est Beckmesser !

SACHS,

qui, poursuivant son idée, a poussé avec précaution son établi, sans faire de bruit, jusque sur le seuil de sa porte, et qui vient de saisir l'exclamation d'EVA :

Beckmesser? Aha! je m'en doutais!

WALTHER.

Le Marqueur? Lui? à ma merci? A nous deux! le bélétre, que je le refroidisse!

EVA.

Pour l'amour de Dieu! Ecoute-moi! Quand il aura chanté son lied, il va partir. Veux-tu donc réveiller mon père? — Tiens, cachons-nous là, derrière le massif. — C'est égal : ce que l'on a de mal avec les hommes!...

(Elle entraîne WALTHER derrière le massif, sur le banc qu'abrite le tilleul.)

BECKMESSER,

pour voir si la fenêtre à la fin ne voudra pas s'ouvrir, racle, avec impatience, les cordes de son luth. (*) — Au moment où il se décide à se mettre en devoir de chanter, SACHS, qui vient justement de disposer sa lampe de manière qu'elle éclaire encore une fois la rue, fait tomber sur la forme à grand bruit son marteau, et, de toutes ses forces, entonne ce qui suit :

(*) A partir de ce moment, les notes du *Prélude sur le luth* sont fréquemment employées comme Motif. Elles deviennent le thème de la *Sérénade de Beckmesser*, et, plus tard, le Motif même de la *Bastonnade*.

SACHS,

à pleine voix :

« Yéroum! Yéroum! — Halla halla hé! — Oho! Trallaleï! o hé! — Lorsque, du Paradis terrestre, Ève eut été chassée par Dieu notre Seigneur, grande souffrance vint à ses pieds nus des rudes cailloux. Le Seigneur en fut affligé, — ces petits pieds lui demeuraient si chers! et le voici criant à son ange : « Va, fais-lui des chaussures, à la pauvre pécheresse! Et puisque Adam lui-même là-bas, si j'ai bonne vue, se meurtrit les orteils aux pierres, prends-lui donc en même temps mesure d'une paire de bottes : qu'il continue sa route, au moins, sans un accroc! » (*)

BECKMESSER,

aux premières paroles de ce couplet, a bondi, vivement dépité, du siège de pierre; il aperçoit SACHS au travail :

Qu'est-ce que c'est que cela? — Maudit braillement! C'est encore ce goujat de savetier : qu'est-ce

(*) Chant et motif professionnel de Sachs. Cela débute, naturellement, par le *Motif du Savetier*, vaillamment appliqué (212, 10, etc.). Mais le fonds de cette chanson, qu'adorne, du reste, à chaque fin de couplet, une ritournelle quasi-classique, une cadence trillée, est une harmonie merveilleuse de large belle humeur! Il faut la placer, non pas à cause de sa structure mais pour sa signification dramatique, à côté du motif du savetier. Cette harmonie, en effet, c'est *l'entrain que Sachs met à son travail*, entrain qu'il puise dans la douce énergie de son âme chantante. Et puis n'est-ce pas son travail qui sauve tout à cette heure? la lumière de son échoppe intimide

qui lui passe? — (S'avançant vers SACHS :) Comment, Maître? Debout? A pareille heure de nuit? (*)

SACHS.

Monsieur le greffier-de-la-ville! Quoi, vous n'êtes pas couché? — Serait-ce que vos souliers vous inquiètent? Vous voyez que je m'occupe de vous : soyez tranquille; pour demain sans faute, je vous les promets.

BECKMESSER,

transporté de colère :

Au diable les souliers! C'est la paix, qu'il me faut!

WALTHER,

chuchotant, à EVA :

Que veut dire cette chanson? Qu'a-t-il à t'y nommer?

EVA,

de même :

Je la connais déjà : ce n'est pas moi qu'elle vise.

les amoureux tout prêts à la folle équipée; le bruit de son échoppe fait rater la sérénade du Beckmesser. Il a donc raison de chanter! jamais travail ne fut plus utile et joyeux! (XXXIII, 214, 7-10).

(*) Ironique et rechargé, le *Motif du Marqueur* suit le *Motif du Savetier*. Puis amusante combinaison chromatique des deux Motifs. A Marqueur, Savetier et demi! (215, 9, etc.; 216, 1, etc.).

N'importe! il y a cette fois là-dessous quelque malice. (14)

WALTHER.

Quel retard! Et l'heure qui s'enfuit!...

SACHS,

se remettant au travail : (*)

Yéroum! Yéroum! — Halla halla hé! — O ho!
Trallaleï! O hé! — O Eve! ô femme! funeste femme!

(14) « En tous cas, Sachs, dans sa chanson du savetier, vise le couple amoureux. Eva, dans son impatience, n'a pas compris ce que réellement il pense du chevalier... Et, en faisant semblant de rien, il chante l'histoire d'une certaine Eva, chassée, par Dieu le Père, du Paradis, avec un certain Adam... Un savetier leur fabrique des bottes... « *pour qu'ils puissent continuer à voyager.* » — Mais Walther et Eva ne saisissent pas l'allusion. Leur cœur est trop brûlant, trop troublé pour deviner ce que veut l'ami. Ainsi donc, cette chanson de savetier de Sachs a une signification profonde pour le drame et son développement : extérieurement, c'est une vieille légende, qu'on croirait rappelée par hasard; en réalité elle s'adresse au héros et à l'héroïne; en même temps, Beckmesser est interrompu dans sa belle sérénade, et les amants dans leur fuite. — C'est bien du grand Art, admirablement combiné. » (*Les Maîtres-Chanteurs*, par HUGO DINGER; traduction George Dwelshauvers, p. 58.)

(*) Il faudrait répéter ici et plus loin l'avant-dernière note; nous prions le lecteur de la revoir. Toute la musique ici est superbe de belle humeur. Elle est comme un immense rondeau de Concerto. (216, 217, puis, 218, 1-5, nouvelle forme très nette du *Motif d'entraîn au travail*). Il s'y ajoute bientôt force

C'est ta faute s'il faut qu'à présent ce soient des anges qui, pour de simples pieds humains, se voient réduits à faire des chaussures. N'aurais-tu donc pas pu rester en Paradis? là, pas un caillou ne t'eût blessée! Oui, si je manie ce soir le ligneul et l'alène, si j'en suis à coudre des semelles à des souliers, si j'étends la poix, c'est ta faute, celle de ton escapade et celle de ta jeunesse, et celle de la faiblesse coupable, aussi, de Maître Adam!... Ah! faut-il que je sois un ange, et un bon ange, pour ne pas envoyer au diable la chaussure! — (Il commence un nouveau couplet:) Yér... (15)

(15) Cette chanson (qui est de Wagner) peut donner une idée précise du ton habituel des poèmes populaires composés par le vrai Hans Sachs : « Dans la comédie des *Dissemblables enfants d'Eve*, il nous montre le bon Dieu distribuant au pieux Abel et à ses pareils les grandes dignités de ce monde, tandis que Caïn et les mauvais sujets de son espèce sont condamnés à tous les métiers les plus vils et les plus pénibles : les plus coupables parmi eux deviendront *savetiers* et *landsknechte*. » (SCHWEITZER, *l. c.*, p. 133 ; l'analyse de cette comédie est au même ouvrage, p. 337.) « Dans tel Schwank, emprunté sans doute au répertoire populaire, la création de la première femme est travestie de la façon suivante : Après avoir enlevé du corps d'Adam la côte dont il devait former Eve, le bon Dieu était occupé à laver ses mains tachées de sang, lorsqu'un gros chien survient, s'empare de la côte et s'enfuit. Le Créateur le poursuit et le rattrape par la queue, qui lui reste à la main,

railleries à l'adresse du Marqucur; triolets fréquents; menus traits; impertinences. L'orchestre rit; et, au nez du Beckmesser écumant de rage, Sachs, tranquille et magistral, la bouche finement plissée, passe son fil dans la poix. (220, 5, etc.). La trame de l'orchestre se forme de plus en plus sur des Motifs de Moquerie.

BECKMESSER,

d'un air menaçant, se rue vers
SACHS et l'interrompt :

Finissons ! En voilà assez ! En voilà trop ! C'est encore un de vos méchants tours que vous me jouez ! Vous ne valez donc pas mieux la nuit que le jour ?

SACHS.

Je chante : qu'est-ce que cela peut vous faire ? Il faut bien que j'achève vos souliers ?

BECKMESSER.

Alors, enfermez-vous chez vous, et tenez-vous coi !

WALTHER ,

chuchotant, à EVA, durant le couplet
qui précède :

A qui veut-il faire pièce ? Au Marqueur, ou à nous ?

EVA

chuchotant, à WALTHER, de même :

Je crains bien que ce ne soit à tous trois. Quel malheur ! quelle torture ! Tout cela ne me dit rien de bon !

WALTHER.

Mon doux ange ! Ne te désole pas ! Prends bon courage !

tandis que l'animal s'enfuit, sa proie entre les dents. Que faire ? A défaut de la côte, la femme sera créée avec la queue du chien. C'est par de joyeux propos de ce genre que les maris, assemblés le soir au cabaret, prennent leur revanche de leur martyre domestique. » (*Id., ibid.*, p. 226 et 227.)

SACHS.

Savez-vous que travailler la nuit, c'est fatigant? Quand cela m'arrive, j'ai besoin, pour me tenir éveillé, de respirer à mon aise et de chanter quelque chose; écoutez-moi plutôt maintenant ce troisième couplet! Est-ce réussi?

(Il passe tranquillement son fil dans la poix.)

EVA

Cette chanson me bouleverse toute!

WALTHER.

Et moi, c'est à peine si je l'entends! Je t'ai là, près de moi: quel doux rêve!

(Il l'attire tendrement à soi.)

BECKMESSER,

pendant que SACHS recommence de chanter:

Il me met hors de moi! — Quel brutal! Quel braillard! C'est qu'elle finira bien par croire que c'est moi-même!

(Il se bouche les oreilles et, désespérément, se réfugie dans la ruelle, délibérant avec lui-même, remontant et redescendant sous les fenêtres de POGNER.)

SACHS,

qui s'est remis au travail:

« Yéroum! Yéroum! — Halla halla hé! — O ho! Trallaleï! O hé! — O Eve! entends la plainte que j'élève contre toi; ma détresse, et mon lourd chagrin! Combien triste n'est pas le sort du cordonnier! les chefs-d'œuvre qu'il peut produire, le monde marche sur eux, le monde les foule aux pieds! Si l'ange à

qui jadis échut pareil souci, n'était là pour me consoler, si, dans le Paradis lui-même, il ne me rappelait quelquefois; comme je vous laisserais vite en plan souliers et bottes! Mais non : lorsque l'ange tutélaire me ravit au plus haut du ciel, lorsqu'à mon tour je vois le monde qui s'étend au loin sous mes pieds, le calme rentre dans mon âme, et je reste ce que j'étais : le cordonnier Hans Sachs, — poète, à l'occasion. (16)

BECKMESSER,

avisant la fenêtre, qui, très doucement, vient de s'ouvrir :

La fenêtre s'ouvre : — Seigneur Dieu, c'est elle!

EVA,

toute émue, à WALTHER :

Cette chanson! Elle me serre le cœur, je ne sais pourquoi! O viens, partons d'ici, fuyons!

WALTHER,

dégainant à moitié :

Hé bien donc, l'épée à la main!

EVA.

Non, non! Ah! non, pas cela! arrête!

(16) *Und bin in Ruh' — Hans Sachs ein Schuh- — macher und Poet dazu.* Sur cette signature de Hans Sachs, consulter la note 54 du I^{er} Acte; sur l'allusion au vieux dicton (« Hans Sachs fut cordonnier, et poète, qui plus est! »), le même Acte, note 79;

WALTHER,
laissant retomber l'épée :

Aussi bien, ce serait plus d'honneur qu'il n'en mérite!

EVA.

Oui, prenons patience! O mon cher Aimé! Moi, que ce soit à cause de moi que tu doives supporter cette torture!

WALTHER,
à voix basse :

Qui est à la fenêtre?

EVA,
de même :

C'est Magdalene.

WALTHER.

Ah! voilà ce que j'appelle être payé de retour : je me retiens, je rirais malgré moi.

EVA.

Pouvoir fuir, seulement! pouvoir fuir! que cette situation finisse!

WALTHER.

J'en suis à désirer, moi, qu'il puisse commencer.

(Tendrement penchés l'un vers l'autre, EVA et WALTHER, assis sur le banc, suivent, d'un intérêt grandissant, le débat de SACHS et de BECKMESSER.)

BECKMESSER,

qui, tandis que SACHS poursuivait à la fois son travail et son chant, n'a cessé de délibérer avec soi-même, visiblement très agité :

A présent, s'il ne veut pas se taire, je suis perdu !
— (Il se rapproche de la boutique :) Ami Sachs ! Laissez-moi vous dire un mot, par grâce ! Qu'avez-vous à vous acharner sur ces souliers ? Franchement, je n'y pensais déjà plus. Vous êtes cordonnier, c'est fort bien ; à ce titre vous m'êtes précieux, je ne le nie pas ; mais, ce dont sans comparaison je fais encore beaucoup plus de cas, c'est votre compétence d'Artiste. Croyez-moi, je tiens à haut prix votre jugement ; rendez-moi donc le service d'écouter ce petit lied ; c'est celui que je dois chanter demain : s'il pouvait être à votre goût, je me croirais assuré du prix.

(Le dos tourné à la ruelle, il gratte de temps en temps son luth, afin de retenir à la fenêtre, en attirant son attention, MAGDALENE, qu'il prend pour EVA.)

SACHS.

O ha ! c'est pour m'en faire accroire, probablement ? Il est des reproches auxquels je ne veux plus m'exposer : depuis que votre cordonnier s'est mis en tête d'être un poète, adieu chaussure ? Hé bien non ! je me suis rendu compte : assez saveté ! je ne veux plus que ça claque de partout ! — Des vers ? j'y renonce ; des rimes ? aussi ! Mon jugement ? je ne veux rien savoir ; je ne sais qu'une chose : il faut que vos souliers neufs soient finis pour demain.

BECKMESSER,

d'une voix qui criaille, sans cesser de gratter son luth de temps en temps :

Laissez donc ces souliers : voyons ! c'était pour rire. Concevez mieux ce qui me tient au cœur ! Vous êtes révééré par le Peuple, et cher à la fille de Pogner ; moi, je me propose de concourir, à la face de tous, pour briguer sa main : n'est-il pas clair que si mon lied doit avoir le malheur de vous déplaire à vous, ce serait un grave indice pour moi ? Ecoutez-moi donc tranquillement : je chanterai, vous me direz ensuite votre avis, en bien comme en mal : ce sera ma règle.

(Il gratte son luth.)

SACHS.

Allons donc ! laissez-moi tranquille ! Pareil excès d'honneur à moi ? mais à quel titre ? Composer des chansons-des-rues, voilà mon fort : or je suis sur la rue, donc c'est pour y chanter, — j'y chante ! et mon marteau sert à battre la mesure. — (Continuant de travailler :) « Yéroum ! Yéroum ! — Hallahallohé ! Oho — Trallaleï ! Trallaleï ! Ohé !... » (*)

(*) Un trait rapide amène le *Motif de la Couronne* (229, 7-9), cette harmonie allègre et limpide où les lourdes règles de la Tabulature n'ont rien à voir. Il faut, dans le cas présent, mettre ce Motif tout à côté des Motifs de Raillerie. Sa joie ici s'acidule d'ironie. Voyez, en effet, la note de la page 146 :

BECKMESSER.

Diantre d'homme ! — Avec sa chanson toute pleine de poix et de dégras ! j'en perds la tête ! — Mais taisez-vous ! Vous êtes-vous donc juré de réveiller les voisins ?

SACHS.

Eux ? Ils ont l'habitude : pas un seul n'y prend garde. — « O Eve ! ô femme ! funeste femme !... »

BECKMESSER,

dont la rage éclate exaspérée :

Ah ! mauvais compagnon que vous êtes ! Vous me jouez, à présent, le pire de vos méchants tours ! Si vous ne vous taisez pas tout de suite, je vous jure que vous me le payerez ! (Il gratte avec fureur son luth.) Tout cela parce que vous êtes jaloux, ni plus ni moins ! parce que vous vous regardez comme plus fort que tout le monde, et que vous ne pouvez vous consoler de voir que d'autres sont quelque chose ! Croyez-moi, je vous connais, comme si je vous avais fait : voulez-vous que je vous dise ce qui vous remue la bile ? monsieur le savetier ! C'est de n'avoir pas encore été nommé Marqueur... (*) — Fort bien !

(*) Ici s'ébauche scherzando une harmonie finement railleuse qui appartient au groupe mélodique dont le *Motif de la Couronne* est le type le plus complet. Elle dit le cas que Hans Sachs fait des grossières impertinences du Beckmesser. Fin sourire d'une âme bonne et forte. Ce *thème railleur* (XXXIV)

Aussi longtemps que Beckmesser sera vivant, aussi longtemps que la rime ne l'aura pas trahi, aussi longtemps qu'aux yeux des Maitres je passerai pour quelque chose, je jure bien à Monsieur Hans Sachs que Nürnberg pourra bien « fleurir ou prospérer », — jamais il ne deviendra Marqueur ! (*)

(Il gratte frénétiquement son luth.)

SACHS,

qui l'a écouté avec le plus grand calme et de l'air le plus attentif :

C'est cela, votre chanson ?

BECKMESSER.

Le diable vous emporte !

(231, 9-14) va prendre sa pleine forme à 234, 4, etc. Puis il s'étendra non seulement au Beckmesser, mais aux autres Maitres. Sachs, — telle est sa secrète critique, — sait bien, au fond, que ses illustres Confrères ne sont que des ganaches. Ce thème est à Sachs ce que le *Motif du Marqueur* est au Beckmesser. Le Greffier note, lourdement, les fautes, comme il ferait d'irrégularités de procédure ; le Savetier croque, lestement, les ridicules.

(*) Crescendo irrité du 1^{er} *Motif des Maitres-Chanteurs*. Il appuie ici, couvre Beckmesser de sa rogue autorité (232, 8, etc.). Mais, dans un instant, il va subir, en s'appliquant à Sachs, une significative modification. Puis le *thème de Raillerie* reprend et se développe, de 233, 6 à 235, 2 ; le *Motif du Savetier*, çà et là, le traverse.

SACHS.

Pour être franc, je crois qu'elle viole un peu nos Règles : mais, en revanche, elle vous est d'un tour furieusement fier !

BECKMESSER.

Voyons, voulez-vous m'écouter ?

SACHS.

Pour Dieu, mais chantez donc ! je fixe ma trépointe.

BECKMESSER.

Mais, vous vous tiendrez coi ?

SACHS.

Eh ! libre à vous de chanter : mon travail me réclame aussi, vous voyez bien.

(Il continue de battre son cuir.)

BECKMESSER.

Vous ne voulez pas cesser votre maudit tapage ?

SACHS.

Il faut bien que je soigne vos semelles !

BECKMESSER.

Mais comment voulez-vous que je chante, si vous tapez ?

SACHS.

Chacun son rôle : le vôtre est de chanter votre lied ; moi, j'ai vos souliers à finir.

(Il tape toujours.)

BECKMESSER.

Je ne veux pas, — de mes souliers !

SACHS.

Oui, vous dites cela maintenant ! Merci ! je ne tiens pas à ce que vous puissiez, en pleine École, me jeter encore une fois la chose à la figure ! — Mais écoutez ! Peut-être y aurait-il moyen de nous accorder : (*) être d'accord, quand on est deux, c'est toujours plus avantageux. Je ne peux pas, je ne dois pas ajourner mon travail ; mais je n'en serais pas moins enchanté de m'exercer au rôle de Mar-

(*) C'est le 1^{er} Motif des *Maitres-Chanteurs* qui accompagne ces paroles de Sachs. Mais cette harmonie, habituellement si rogue et lourde, a pris, en passant à Sachs, une singulière douceur ; elle a des balancements amènes, et presque des déroulements d'hymne ; elle semble nous dire ce que serait la *Maîtrise*, si tous ressemblaient à Sachs. La trame orchestrale se forme, en ce moment, tout entière, sur ce Motif ainsi modifié (235, 3, etc. ; à 237, 1-2). Finalement les *Motifs du Sauveteur et de Raillerie* le rejoignent.

queur : sur ce point, je ne connais personne qui vous égale ; si je ne m'y forme pas avec de telles leçons, c'est que je ne m'y formerai jamais. Chantez donc, — j'ouvrirai l'oreille et marquerai, et peut-être bien mon ouvrage n'en avancera-t-il que plus vite.

BECKMESSER.

Marquez toujours, marquez ; prenez-moi votre craie : et, tout ce qui prête à la critique....

SACHS.

Non, messire ! avec ce système, vos souliers resteraient au même point : c'est avec mon marteau que je marque, et sur la forme.

BECKMESSER.

Damnée malignité ! — Dieu, et il se fait tard : c'est qu'elle finira bien par se lasser d'attendre !

(Il s'empresse de gratter son luth comme quelqu'un qui va préluder.)

SACHS,

frappant :

Commencez ! le temps presse ! Sinon, je chante pour moi !

BECKMESSER.

Arrêtez ! pas cela, tout au moins ! — Diable ! quelle humeur est la vôtre ! — Du moment que vous

voulez tâter du rôle de Marqueur, admettons ; prenez votre marteau, marquez sur votre forme : à condition pourtant que ce soit d'après les Règles, et que vous ne frappiez qu'autant que je les aurais violées.

SACHS.

D'après les Règles donc, — autant que peut s'y connaître un cordonnier pressé d'ouvrage.

BECKMESSER.

Parole de Maître, alors ?

SACHS.

Et d'honnête cordonnier ! (*)

BECKMESSER.

Pas une faute : rien qui cloche ! Une perle !

(*) A ces paroles, première apparition du *Motif rythmique de la Bastonnade* (XXXV). En effet, les coups de bâton ne seront-ils pas comme la multiplication des coups de marteau qui les susciteront ? (238, 12, etc.). Sur ce Motif... précurseur finit, dans l'orchestre, l'énorme rondeau de concerto qui a rythmé toute cette scène railleuse, laquelle ne tient pas que de la musique toutes ses finesses, qui sont, il est vrai, incomparables dans la musique. L'exhilarante sérénade va commencer. Seule une récurrence du *Motif amoureux d'Eva* (239, 2-5) nous en sépare, délicieux soupir ; les fantoches peuvent s'agiter et déchaîner le Rire ; la grande mélancolie douce et vivante est toujours là, au fond du ciel d'été.

SACHS.

En ce cas, vous n'aurez pas vos souliers pour demain. — (Montrant le siège de pierre dont est flanquée sa porte :) Placez-vous donc ici!

BECKMESSER

se retire au coin de la maison même :

Souffrez que je reste là!

SACHS.

Si loin? Mais pourquoi faire?

BECKMESSER.

C'est pour ne pas vous voir: à l'École, on ne voit pas le Marqueur.

SACHS.

De là-bas, je vous entendrai mal.

BECKMESSER.

Au contraire, la distance adoucira ma voix: le volume n'en sera que plus tendre et plus aimable.

SACHS.

A la bonne heure! — Alors nous y sommes? — Commencez!

(BECKMESSER accorde son luth, dont il a fait monter, dans sa fureur, le Ré; puis il prélude en quelques notes; et MAGDALENE s'installe tout à fait à la fenêtre.)

WALTHER,

bas, à EVA :

Quelle scène extravagante ! C'est pour moi comme un rêve : pour un peu, je croirais être encore sur le Singstuhl !

EVA,

tendrement appuyée contre la poitrine de WALTHER :

Pour moi, c'est comme une illusion : suis-je éveillée ? je le sens à peine.... Est-ce de la crainte ? Est-ce de l'espoir ? tout est vague... j'ai la tête perdue....

(Elle s'abandonne, comme assoupie, contre la poitrine de WALTHER : ils demeurent en cette attitude.)

BECKMESSER, (*)

en s'accompagnant avec son luth, tandis que SACHS déjà lève son marteau d'avance :

« Voici donc venir la journée, qui doit me rendre

(*) Sur un trille comique de l'orchestre que suit le *Motif du Prélude sur le luth*, la grotesque sérénade commence ; cette Mélodie (XXXVI) est principalement construite sur ce *Motif du Prélude sur le luth*, qui, lui-même, donnera le *Motif rythmique de la Bastonnade* ; logique, puisque la Sérénade est, en partie, la cause de tout le remue-ménage. Ce *Motif de la Sérénade* consiste en une phrase correcte, bien coupée, mais ornée, comme il sied, de force menus traits et gentillesses qui, bientôt, multipliés et accentués, deviendront la grêle même des coups de bâton ! L'orchestre, pendant tout ceci, est à se tordre ! à chaque coup du marteau de Sachs correspond un

heureux, peut-être... » (SACHS frappe un coup ; BECKMESSER tressaute, mais poursuit :) « Aussi mon cœur prend-il » (Une pause : SACHS frappe un coup) « courage et bon espoir... » (Un coup ; BECKMESSER se retourne, furieux, du côté de SACHS. — D'une voix contenue :) C'est pour rire, je suppose? Où verriez-vous une faute?

SACHS.

Il faut chanter: « Aussi mon cœur prend-il courage », sans faire de pause avant « courage ».

BECKMESSER.

Mais alors, que deviendrait la rime? La rime est sur les mots: « prend-il », — je m'arrête sur les mots « prend-il »! (17)

(17) Hostile aux traductions en vers, qui seules pourraient, par exception, donner l'équivalence française du passage motivant cette note, j'ai pris la liberté d'user d'une périphrase. — Voici le texte (Beckmesser chante, *en s'arrêtant après chaque vers*) :

Den Tag seh' ich erscheinen
 der mir wohl gefall'n thut;
 da fasst mein Herz sich einen
 guten und frischen Muth.

Sachs l'interrompt : le sens veut une pause après *Herz*, et

malin petit passage *sforzando*; chaque geste de Sachs est mimé instrumentalement. Et ce luth, au timbre ridicule, et avec son grattement, toujours plus fébrile, de fioritures caricaturales! Ah! le laborieux râclage! (240, 8, 14; 241, 1-2, etc.).

SACHS.

Et la mélodie, qu'en faites-vous? M'est avis que paroles et musique doivent s'accorder, le rythme avec le sens, la note avec le mot? (18)

BECKMESSER.

Discuter avec vous?... — Cessez votre tapage, ou je vous jure que vous me le payerez !

SACHS.

Voyons, continuez !

non pas après *einen* ; il faut chanter :

Da fasst mein Herz
sich einen guten und frischen Muth.

Mais non, mais non, dit Beckmesser, qui tient à faire sentir la rime (comme l'exige la Tabulature) : comment *Herz* rimerait-il avec *erscheinen* ?

(18) *Mich dünkt, 'sollt' passen Ton und Wort.* N'ai-je pas dit (Note 71 du I^{er} Acte) que certaines paroles de Hans Sachs se trouvent *absolument conformes à la conception wagnérienne de l'Art* ? Celles-ci le sont encore, d'ailleurs, aux principes des Maitres-Chanteurs : il est certain qu'historiquement, « le choix du ton n'était pas arbitraire, et qu'une certaine convenance devait exister entre la nature du sujet traité et l'allure plus ou moins vive de la mélodie. Tel air, la *Hönweis de Wolfram*..., s'appropriait plus particulièrement aux sujets enjoués, tandis que certains autres... s'adaptèrent plus spécialement aux lieder tirés de la Bible ; les épisodes dont les héros étaient des princes se chantaient de préférence sur le *Fürstenton des Ehrenboten*, tandis que la *Schlangenweis*, la *Drachenweis* étaient les mélodies traditionnelles des histoires fabuleuses ou allégoriques. » (SCHWEITZER, *l. c.*, p. 165 et 166. — Cf. WILSING, *l. c.*, p. 12.)

BECKMESSER.

Je n'y suis plus du tout !

SACHS.

Alors, reprenez au début : voilà déjà trois coups que je n'ai plus à marquer.

BECKMESSER,

à part :

Ne pas m'occuper de lui du tout, c'est encore ce que j'ai de mieux à faire : — pourvu que la petite, au moins, n'aille pas s'impressionner ! (Après avoir toussé pour s'éclaircir la voix, il prélude et reprend son chant :) « Voici donc venir la journée, qui doit me rendre heureux, peut-être. Aussi mon cœur prend-il courage et bon espoir (*); aussi, loin de songer à mourir, je n'ai plus qu'une idée : chanter et concourir, pour obtenir la main d'une demoiselle que j'aime. Et pourquoi pourrait-il se faire que cette journée fût pour moi la plus belle de toutes ? Je le dis à la face de

(*) Fioriture inénarrable sous ce mot « espoir » ; elle revient souvent, accentuant burlesquement le débit de Beckmesser. Tout le Motif de la Sérénade y est employé. Comique, en songeant que c'est cette même musique qui va mener bientôt la danse des coups de bâton sur l'échine de l'excellent cuistre ! (243, 9). Finalement l'orchestre tout entier reprend et développe le Motif de la Sérénade (247, etc.). Et le Marteau de faire rage. (Le Marteau donne la note *do*, au grave).

tous : c'est parce qu'il s'agit ici, suivant la promesse solennelle qu'en a faite son bien-aimé père (SACHS, d'un signe de tête, approuve ironiquement), de la main d'une jeune demoiselle. S'il est quelqu'un qui l'ose, qu'il vienne, et qu'il admire, la gracieuse, l'aimable jeune fille sur laquelle j'ai fondé mes plus hautes espérances : il comprendra pourquoi j'ai dit, en commençant, que ce jour est pour moi si splendide et si bleu. » (19)

(Après les mots : « Aussi, loin de songer à mourir », SACHS a recommencé de frapper, puis réitéré de plus en plus, jusqu'à laisser tomber enfin presque coup sur coup son marteau ; BECKMESSER n'a pu s'empêcher, ni de tressauter à chaque fois, désagréablement surpris, ni, sous l'empire de sa fureur, d'articuler à maintes reprises, d'une voix brève, brusque et saccadée, les paroles qu'il s'évertuait à chanter sur un mode uniformément tendre : de là, quant au débit de la strophe, un comique d'autant plus violent qu'il est encore accentué par le manque de toute prosodie).

(19) Le traducteur s'est efforcé de rendre, au moyen d'explétifs et de constructions déductives, la platitude invraisemblable et le tour prosaïque du « Bar » de Beckmesser, — qui donne avec bonheur une idée synthétique de ce que furent, historiquement, l'immense majorité des *Meisterlieder*. « Le Meistergesang », dit M. Schweitzer, « se compose de deux éléments essentiels, la musique et la poésie. De ces deux éléments, c'est la musique qui a le plus d'importance aux yeux des Maîtres... » (*l. c.*, p. 166) Or, « religieuse, didactique, comique, tel est le triple caractère de cette poésie que, faute d'une autre expression, nous sommes bien forcés d'appeler lyrique, mais qui, somme toute, n'a qu'une ressemblance éloignée avec ce que nous entendons sous ce nom de nos jours ;... loin d'embellir nos passions et de les idéaliser, cette poésie toute raisonnable cherche à nous en guérir et à nous rendre sages... Il faut bien l'avouer, il y a dans l'alliance de la musique avec cette morale en action un contre-sens dont notre goût moderne a peine à s'accommoder. Comment ne pas sourire en entendant, par exemple..., le sage Thalès chanter, dans le *Rosenton*, les raisons d'ordre pratique qui l'ont détourné du mariage ? »

BECKMESSER,

outré de fureur, quitte sa place et se rue vers SACHS :

Sachs ! — Voyons ! — Vous m'assassinez ! — Voulez-vous vous taire, à la fin ?

SACHS.

Moi ? Comment ! je ne dis pas un mot : — je note les fautes, et nous en causerons, voilà tout ; en attendant, voici des semelles qui commencent à prendre tournure !

BECKMESSER,

lorgnant la fenêtre et s'apercevant que MAGDALENE est sur le point de s'en retirer, râcle son luth en toute hâte :

Elle disparaît ? Bst ! Bst ! — Seigneur Dieu ! il me faut !... — (De l'angle de la rue, montrant à SACHS le poing :)
Sachs ! vous vous souviendrez de celle-là, je vous en répons !

SACHS,

levant son marteau pour frapper sur la forme :

Le Marqueur est au poste ! — La suite ! (20).

(*Id.*, *ibid.*, p. 202.) « Comment le divorce n'aurait-il pas fini par éclater entre deux éléments aussi incompatibles : d'une part le chant, c'est-à-dire la forme la plus élevée de l'enthousiasme lyrique ; d'autre part une matière didactique, prosaïque et raisonnable ? La musique est l'expression naturelle de la passion, non de l'enseignement. » (*Id.*, *ibid.*, p. 216.)

(20) *Fahret fort !* — Littéralement : « Continuez ! » — Ce cri était celui qu'aux concerts du dimanche un des quatre *Merker* adressait au chanteur, après la fin de chaque couplet. (Cf. CURT MEY, *l. c.*, p. 42.) Sachs le répète plus loin, s'adressant à Walther (2^e Tableau de l'Acte III).

BECKMESSER.

« Rechercher une jeune demoiselle ! Mon cœur bat aujourd'hui plus fort, d'autant plus que son père impose une condition à quiconque veut hériter de lui et concourir pour la main de son enfant chérie. Car, s'il aime bien sa fille, il veut, en digne Maître, en Maître dévoué à la Corporation, témoigner en même temps du cas qu'il fait de l'Art : il faut, pour devenir son gendre, emporter le prix du chant comme Meistersinger. Ainsi donc, puisqu'il s'agit d'Art, il sied d'abandonner, si j'ose ainsi parler, toute préoccupation vulgaire ; il faut que le vainqueur soit un homme, qui désire, d'une ardeur sincère, être l'époux de la jeune fille. »

(BECKMESSER, qui des yeux n'a point quitté la fenêtre, a remarqué, non sans une inquiétude croissante, la mimique de mécontentement de MAGDALENE ; dans le but de couvrir le bruit des coups multipliés de SACHS, il a chanté de plus en plus fort, au point d'en perdre enfin le souffle. — Il va continuer quand même, lorsque SACHS, qui, d'un signe de tête, a donné à entendre, au bout d'un certain temps, qu'il renonce à compter les fautes, frappe du marteau les coins de sa forme, en retire ainsi les souliers, puis se lève de son escabelle et se penche par-dessus sa porte.)

SACHS.

C'est-il fini?

BECKMESSER,

éperdu d'angoisse :

Comment dites-vous ? (21).

(21) Walther n'avait pas tort de dire : « Pour un peu, je croirais être encore sur le Singstuhl ». La « correspondance » est visible entre cette scène « extravagante », et celle du

SACHS,

levant, d'un air de triomphe, les souliers par-dessus la porte,
et les montrant : (*)

Un peu plus, les souliers n'y auraient pas suffi !
(Il les tient et les fait danser à l'extrémité de leurs cordons :) Voilà
ce que j'appellerai de vrais souliers de Marqueur !
— Et maintenant, à propos de Marqueur, écoutez
les explications que je vous dois par-dessus le mar-
ché ! — (De toutes ses forces, tandis que BECKMESSER reprend :)
Tantôt plus brefs, tantôt plus longs, mes coups les
ont inscrites sur la semelle que voici : c'est là que
vous les y pourrez lire, conserver, consulter sans

I^{er} Acte où Beckmesser triomphe : « C'est-il fini ? » demandait-il. — « Comment dites-vous ? » faisait Walther. Le reste des deux Actes est non moins symétrique : l'obstination de Beckmesser « correspond » à celle de Walther, etc. Se reporter à la note première de l'Acte II.

(*) *Motif du Savetier*. Puis une belle phrase ironique et joyeuse, dans l'Orchestre, lorsque Sachs fait danser les souliers au bout de leurs lacets (249, 4 etc ; 9 etc). Sur quoi, les airs de Sachs et de Beckmesser, simultanés, se donnent la chasse. Cacophonie ; revanche du croassement où s'acheva le Chant de Walther. Puis, variations sur le *Motif de la Sérénade* ; il devient de plus en plus le *Motif de la Bastonnade*. C'est presque sur ce dernier Motif que l'odieux roquentin beugle ses dernières paroles. En effet, voici David. Et il n'est que temps qu'arrive le Gourdin ! — Toute la trame orchestrale se forme désormais sur le *Motif de la Bastonnade*, principalement. Cuivres brillants, violons scandants. Les Chœurs vont apporter un élément puissant, prolonger cette fois la polyphonie sur la scène, la lier plus étroitement encore à la Mimique devenue prodigieuse. Voy. là-dessus la note suivante.

cesse. Un lied, pour être bon, réclame quelque mesure : qu'un greffier vienne à l'oublier, le cor-donnier, qui s'en souvient, ne peut faire qu'une chose : la lui battre et la lui marquer sur son cuir ; c'est précisément ce que j'ai fait. — Dans tous les cas, pour des souliers, vous pourrez vous vanter d'en avoir de fameux ! marchez, courez, n'ayez pas peur : si jamais votre pied s'avisait d'y broncher, mes semelles se chargeront de lui rappeler la cadence ! — La cadence ! — La cadence ! — La cadence ! — La ! ca ! dence !

(Il éclate de rire.)

BECKMESSER,

qui s'est réfugié tout à fait dans la petite rue, et qui s'adosse au mur de la maison de SACHS, entre les deux fenêtres donnant sur cette rue, s'est hâté, — avant les paroleés : « Tantôt plus brefs, tantôt plus longs », — d'entonner son troisième couplet de toutes ses forces, à perdre haleine, afin de couvrir la voix de SACHS :

« Pour ma part, si ce n'est pas en vain que je porte ce nom de Maître, c'est ce que j'aurais plaisir à prouver aujourd'hui, aujourd'hui qu'embrassé d'ardeur pour la récompense proposée, j'y aspire, j'en ai soif et faim, pour ainsi dire. C'est pourquoi j'invoque les neuf Muses : qu'elles se montrent propices à ma veine poétique ! Sans doute, je connais toutes les règles, et j'observe scrupuleusement la mesure aussi bien que le nombre ; mais une faute est bientôt commise, un lapsus est vite échappé, quand, la tête pleine d'appréhension, on se risque à briguer la main d'une demoiselle. Quoi qu'il en soit, célibataire, j'apporte et j'offre, pour ma part, ma personne, mon honneur, ma charge, ma dignité, ma vie, mon

pain. Fasse le ciel que mon chant vous plaise, et que le choix de la jeune fille, si mon lied lui a paru bon, s'arrête sur moi ! »

DES VOISINS,

assez rares d'abord, de plus en plus nombreux bientôt, ont ouvert, durant ce dernier couplet, leurs fenêtres sur la ruelle, et mettent le nez dehors, cherchant à voir qui chante :

Qui donc est là qui braille ? — Qui peut beugler ainsi ? — A pareille heure ! La nuit ! Si c'est permis ! — La paix ! La paix ! je crois que c'est une heure à dormir ! — Non, mais écoutez-moi cet âne-là, comme il brait ! Hé, là-bas, voulez-vous vous taire et déguerpir ? — Allez-vous-en beugler, brailler, et crier ailleurs qu'ici !

DAVID,

après avoir entr'ouvert, lui aussi, au début du troisième couplet de BECKMESSER, et tout à côté de ce dernier, le volet de sa propre fenêtre, a cherché à se rendre compte de l'incident :

Qui diantre est là ? — (Il voit tout à coup MAGDALENE :)
Tiens, tiens ! Et pour en face, encore ? Pas d'erreur, — c'est bien Magdalene ! Jésus-mon-Dieu-Seigneur ! voilà donc ce qu'elle avait ! elle lui a donné rendez-vous ! c'est un autre qu'elle me préfère ; c'est celui-là ! — Attends un peu ! nous allons rire ! je m'en vais te caresser le cuir, je ne te dis que cela ! — (Il s'éloigne de la fenêtre et disparaît, pour un moment, dans l'intérieur de la maison ; puis revient, armé d'un gourdin, saute par la fenêtre, et tombe sur BECKMESSER lui-même, après avoir brisé son luth :)

A nous deux ! Que le diable t'emporte ! Ah ! maudit gueux !... (*)

MAGDALENE,

qui, dès qu'elle a vu revenir DAVID, s'était mise à gesticuler pour le contenir et pour éloigner BECKMESSER, s'écrie tout haut :

Ah ! ciel ! David ! Dieu, quel malheur ! Au secours ! au secours ! Ils vont se tuer !

(BECKMESSER se défend tout en cherchant à fuir : DAVID le saisit au collet.)

(*) Le *Motif de la Bastonnade* intervient ici d'une façon décisive (259, 4). Sur la formation de ce thème, voyez les notes des pages 234 et 232. Le *Motif de la Sérénade*, au cours de cette scène, va souvent le rejoindre. Une fugue merveilleuse commence dans l'orchestre, une véritable fugue avec ses sujet et contre-sujet (sujet : le *Motif de la Bastonnade* ; contre-sujet : le *Motif de la Sérénade*) ; avec ses reprises (il y en a six) ; ses épisodes (*thème querelleur des hommes* ; *thème criard des femmes*) ; ses pédales (entrée, *in-fine*, de la *Mélodie du Veilleur de Nuit*). Le tout s'ajuste en un admirable tapage qui répercute tout le remue-ménage de la scène. Quelle autre forme mélodique aurait, mieux qu'une fugue, exprimé adéquatement cette prodigieuse bagarre, ce tohu-bohu de Téniers où se mêle le fantastique des sarabandes d'Holbein ? — Wagner est, je crois, le premier qui ait fait ce merveilleux usage de la fugue ; ainsi employée, cette forme mélodique revêt une signification saisissante ; on sent mieux combien elle est identique à la vie même, dont elle prend toutes les complexités et toutes les uniformités. Cette fugue, c'est Bach descendu à la halle ; et c'est encore la neuvième symphonie de la Bouffonnerie. — *Voy.*, ci-après, la notation des détails.

BECKMESSER,
aux prises; à DAVID :

Maudit garnement ! Me lâcheras-tu ?

DAVID.

Bien sûr ! Attends seulement que je t'aie cassé les reins !

BECKMESSER et DAVID, durant la scène suivante, se battent sans discontinuer, tantôt disparaissant tous deux, tantôt revenant au premier plan, LE MARQUEUR toujours poursuivi, DAVID le rattrapant sans cesse, le retenant et le rouant de coups.)

VOISINS DIVERS,
à leurs fenêtres :

Mais c'est qu'ils sont deux ! Allons voir ! Courez vite ! ils vont s'égorger !

(Plusieurs descendent). (*)

D'AUTRES VOISINS,
sortant de chez eux et paraissant dans la ruelle :

Hé là ! — De ce côté-ci ! — Ce sont des gens qui se battent ! — Hé là-bas ! en voilà assez ! Séparez-vous ! Lâchez-le ! — Mais lâchez-vous donc, ou nous cognons ! (**)

(*) Les chœurs sont divisés en dix parties, également disposées en combinaisons de fugue. Sur la première entrée du *Motif de la Bastonnade*, David rosse Beckmesser (259, 4). Contre-dessin à la basse.

(**) Deuxième et troisième entrées du *Motif de la Bastonnade*. Irruption des Écoliers et des Voisins (260, 3 etc ; 261, 3 etc) ; élargissement du Motif. Contre-dessin à la basse.

UN VOISIN,

en heurtant un autre par hasard :

Ah bah ! Vous ? Mais vous en êtes donc ? Que faites-vous là ?

DEUXIÈME VOISIN.

Hé bien, et vous ? Qui est-ce qui vous parle ? Est-ce qu'on vous a fait quelque chose ?

PREMIER VOISIN.

C'est bon, c'est bon ! on vous connaît !

DEUXIÈME VOISIN.

Avec cela qu'on ne vous connaît pas !

PREMIER VOISIN.

Qu'est-ce que vous voulez dire ?

DEUXIÈME VOISIN,

le frappant :

Voilà !

MAGDALENE,

criant vers la rue :

David ! Beckmesser !

DES APPRENTIS,

ce pendant, sont accourus au bruit :

Par ici ! Par ici ! On se bat !

PLUSIEURS.

Ce sont les cordonniers !

D'AUTRES.

Non, ce sont les tailleurs !

LE PREMIER GROUPE.

Les boit-sans-soif !

LE DEUXIÈME GROUPE.

Les meurt-de-faim !

LES VOISINS,

criant, se heurtant et se battant, dans la ruelle : (22)

L'avez-vous, celui-là ? Je vous en devais depuis longtemps ! — Oui ? viens-y donc ! — Fais donc la cane ! — Monsieur n'est pas content ? Attrape, ça t'apprendra ! — Si je m'y mets, gare à vous ! — Va donc ! — Je parierais que c'est ta femme qui t'a

(22) On ne peut s'empêcher de se souvenir ici (comme Wagner l'a peut-être fait) du héros favori de Sachs, — j'ai nommé Till Eulenspiegel : « Son suprême bonheur est d'exciter les gens les uns contre les autres, et de les mettre aux prises par des malentendus ; puis, quand l'imbroglio est général, quand tout le monde, sans savoir pourquoi, s'invective et se prend aux cheveux, il « s'enfouit le grand pas, de paour des coups », etc. (SCHWEITZER, *l. c.*, p. 242. — Cette citation fait allusion à deux des poèmes de Hans Sachs : *Eulenspiegel mit den blinden*, et *Eulenspiegel mit dem heiltum*.)

flanqué dehors? (23) — Et ce bâton, là, est-il dehors? — Ah! vous ragez toujours? — Hé bien! frappez donc voir? — Touché! — Que je te rattrape, crapaud! — Essaie, canaille! — Attends, racaille! — Oui, maquilleur-de-poids! — Baudet! — Idiot! — Brute que vous êtes! — Grand lâche! — Butor! — Hardi-là! Hardi! Tapez dessus! (24)

LES APPRENTIS,

en pleine bagarre, dans le même temps que les VOISINS :

Ce sont les serruriers! est-ce qu'on ne les connaît pas? — Bien sûr que ce sont eux! — Bien sûr! (25) — Moi, je parie pour les forgerons! — Mais non; les menuisiers, plutôt: J'en vois! là-bas! sous la lumière! — Heï! les tonneliers qui s'en mêlent! Là! dans la danse! — Et les baigneurs! — (Dans la jubilation:)

(23) « Dans un dicton nurembergeois, une prime spéciale était promise au mari introuvable qui ne se laissait pas dominer par sa femme. » (SCHWEITZER, *l. c.*, p. 225 et note). C'était un rôti qu'il fallait aller chercher en personne à l'*Hôtel d'Allemagne*: *Zwei pawren, die holen den bachen im teutschen hoff*, dit un *Fastnachtspiel* de Hans Sachs.

(24) Pour toute cette fin de l'Acte II, le traducteur n'a pu s'astreindre à la littéralité pure: eût été compromettre l'impression totale que ce charivari doit faire sur le *lecteur*, auquel il avait le devoir de donner tout au moins l'idée de l'effet produit au Théâtre par l'union de la mimique, du poème, et de la musique.

(25). M. Hugo Dinger remarque justement (*l. c.*, p. 78) que, dans cette scène, « le poète s'est servi, avec beaucoup d'esprit, des anciennes moqueries populaires des corps de métier ». La synthèse de la vie jalouse des Corporations est parfaite; malheureusement, tout le gros sel de ces traditionnelles malices perd, dans une traduction, presque toute sa saveur.

Et les épiciers donc ! — Eux, ils ne sont pas loin ! — Ils sont toujours armés : leurs bâtons de sucre d'orge !... — Et leur sucre candi ! — Et du poivre ! — Et des noix muscades ! — Et leur cannelle ! — Ce qu'ils sentent bon ! non, mais ce qu'ils sentent bon !... — Ce sont eux, qui sont ennuyés !... Leur épingle du jeu d'abord ! — Ce sont des lièvres ! — Il n'y a pas qu'eux ! — C'est pour moi que tu dis cela ? — Et quand ce serait pour toi ? — Tiens ! voilà pour ta gueule ! — Pan ! — Seigneur ! quelle culbute ! — Heï ! Patatras ! — V'lan ! coup-de-tonnerre-à-grêle ! — En voilà un qui a son compte ! — Ça va bien ! — Ferme ! Tapez toujours ! — Ces canailles-là ! — N'ayez pas peur ! — Non ! Non ! Pas même des Compagnons ! — Vrai, ce serait une honte de fuir ! Frappez dans le tas ! Hardi-là ! Tous ! comme un seul homme ! — Tous ! — Tous !

Presque généralement déjà, ECOLIERS et VOISINS sont aux prises, en tumulte.)

DES COMPAGNONS,

armés de gourdins, sont accourus de tous côtés : (*)

Hé-là ! Les Compagnons ! Par ici ! Par ici ! Du grabuge ! une bagarre là-bas ! Sûr qu'on s'y bat encore ! Il va falloir cogner ! Du nerf là, Compagnons ! — Les tisserands ! ce sont eux ! — Les tanneurs sont

(*) 4^{me} Entrée du *Motif de la Bastonnade*, fortissimo, à la basse. Le contre-dessin passe aux dessus. Arrivée des Compagnons. Apparition des Voisines aux fenêtres (262, 4 ; 263, 1-4).

avec ! — C'était bien à prévoir : ils n'en font jamais d'autres ! — Ce sont des gâte-métier ! — Tiens, le boucher Klaus, là-bas ! On le connaît, celui-là ! — Tout le monde dehors ! — A nous tout le monde ! — Toutes les Corporations ! — Toutes les Corporations ! — Les tailleurs ! Avec leurs carreaux ! — Heï, gare les bâtons, là ! — Les fondeurs ! — Les potiers-d'étain ! — Les côlefortiers ! — Les chandeliers ! — Par ici les tondeurs ! — Par ici les tisserands ! — A nous ! A nous ! — Par ici tous ! — Encore ! Encore ! — Allons-y ! Hardi, là ! — Y sommes-nous ? — Nous y sommes ! — A la bonne heure au moins ! ça devient une vraie bataille ! — Allons, rentrez chez vous, vos femmes vont vous gronder ! (26) — Dépêchez-vous ou gare les bleus ! — Gare les gourdins ! — Plus vite que ça ! — Dans le tas ! Dans le tas ! — Homme contre homme ! — Démolissez-les ! — Assommez-les ! — A nous tout le monde ! — Toutes les Corporations ! — Toutes les Corporations !

LES MAÎTRES,

et des BOURGEOIS d'âge mûr, survenant de divers côtés : (*)

Qu'est-ce que c'est que cette querelle ? On se bat ?
Qu'est-ce qu'ils ont donc ? — Un tintamarre pareil !

(26) Je renvoie à la note 23 de l'Acte II.

(*) A l'arrivée des Maîtres : Développement lourd et pédantesque du *Motif de la Sérénade*. Logique, que cet air, composé par Beckmesser suivant les bonnes règles, passe aux Maîtres. Avec ces derniers, la basse, principalement, s'empare du Motif, l'alourdit, le scande en rythmes pompeux voisins à

Troubler tout un quartier ! C'est un peu fort ! — Voyons ! videz la place, et baillez-nous la paix ! — Rentrez chez vous ! — Arrière ! Arrière, ou gare la grêle ! — Circulez ! mais circulez donc, ou nous cognons !

LES VOISINES,

s'exclamant entre elles, à leurs fenêtres :

Voilà qu'ils se disputent, maintenant ? Qu'est-ce qui leur prend ? Mais ils se battent ! — C'est affreux ! je ne suis pas tranquille ! — C'est qu'il y a de quoi ! — C'est que mon homme n'est sûrement pas loin ! — Vous verrez que ça va tourner mal comme l'autre fois ! — Hé-là ! en bas ! Voyons, voyons ! tâchez d'être un peu raisonnables ! — Vous êtes donc tous les mêmes ? Il n'y en aura pas un... ! — Pour se chamailler, toujours prêts ! — En voilà une furie ! Mais pourquoi ? Mais pourquoi ! — Bon ! voilà que c'est à tour de bras ! — Ecoutez ! Mais écoutez donc ! Mais vous êtes fous ? — Mais vous êtes gris ? — Vos têtes sont encore pleines de vin ! — Au secours ! Au secours ! Mon homme qui se bat ! — Mon père ! Mon père ! S'il est possible ! — Christian ! — Peter ! — Niklaus ! — Hans ! — A l'assassin !... Criez ! — Au meurtre ! — A l'assassin ! — Franz ! veux-tu m'écouter ? — Mon Dieu ! ils vont se tuer !

ceux du 1^{er} Motif des Maitres. Ils garderont jusqu'au bout de la scène le Motif, ainsi transformé, de la Sérénade (254, 4 ; 265, 1). Il se combine principalement avec les 5^{me} et 6^{me} entrées du Motif de la Bastonnade, constamment élargi.

— De l'eau, là ! jetez-leur de l'eau ! — Baptisons-les !
 — De l'eau ! — De l'eau ! (*)

(La rixe et la mêlée sont devenues générales. Cris et tumulte.) (**)

MAGDALENE,

à la fenêtre, où elle se tord les bras, suivant avec désolation les péripéties de l'incident :

Ah ! ciel ! quelle inquiétude ! David ! — David ! écoute-moi donc, au moins ! Lâche Monsieur : il ne m'a rien fait ! — Ah ! David ! es-tu fou ? C'est Monsieur Beckmesser !

POGNER,

habillé pour la nuit, paraît à la fenêtre où se tient MAGDALENE, et tire cette dernière pour la faire rentrer :

Pour l'amour de Dieu ! Eva ! Ferme donc ! — Il

(*) *Thème plaintif des femmes* (XXXVII, a). Assourdissante et geignante descente chromatique (267, 4) ; à cette phrase correspondra, dans un moment, une phrase analogue, mais dont les notes ne défont point. C'est le *thème du défi* qu'on se lance un peu partout (274, 4 ; 275, 1). (XXXVII, b). Ces deux phrases sont prises, par anticipation, au Choral d'acclamation que chantera le peuple, au III^e acte ; elles n'auront plus, là, cet accent rauque ; elles formeront, au contraire, une des plus belles mélodies de l'œuvre. Telles sont, aux mains de Wagner, les infinies ressources des thèmes (M. WILSING).

(**) Apogée du *Motif de la Bastonnade*, en une montée assourdissante, que chaque mesure fait plus aiguë. On entend, nettement, à l'orchestre, la grêle des horions (276, 1, etc.) Les Maîtres, eux-mêmes, toujours si rassis, se ruent en plein hourvari ! Et leur motif ! il bondit lourdement, à la basse, en

faut que j'aïlle voir en bas, pourtant, si tout est bien !

(La fenêtre se ferme ; POGNER, bientôt après, se montre sur le pas de sa porte.

SACHS, vers le début du tumulte, a éteint sa lumière et fermé ses volets, non si hermétiquement toutefois qu'il ne puisse voir, par une ouverture suffisante, ce qui se passe sous le tilleul.

EVA et WALTHER ont suivi, avec une inquiétude croissante, les progrès de l'échauffourée. Il a d'abord couvert, de son propre manteau, la jeune fille serrée contre lui ; puis tous deux, se dissimulant dans le massif, y sont demeurés presque invisibles. — A cet instant de la scène, WALTHER, de son bras gauche, enlace plus étroitement EVA.)

WALTHER,

dégainant du bras droit :

A présent il s'agit de passer : c'est le vrai moment !

(Brandissant son épée, il s'ouvre le passage, dans la direction de la ruelle, jusque vers le milieu de la scène : lorsque SACHS, qui, de sa boutique, n'a fait qu'un bond jusqu'à WALTHER, saisit celui-ci par le bras.)

POGNER,

sur l'escalier :

Hé, Lene ! où es-tu ?

SACHS,

poussant jusqu'à l'escalier EVA, presque pâmée déjà :

Rentrez chez vous, Mademoiselle Lene !

(POGNER reçoit EVA qu'il entraîne, par le bras, à l'intérieur de la maison. SACHS, avec son tire-pied, — dont il avait joué pour rejoindre WALTHER en se faisant faire place, — frappe à tour de bras sur DAVID, et l'envoie

un rythme éléphantique ! Dieu sait ce qu'il en est, à cette heure, du Beckmesser ! L'orchestre ne tardera pas à nous le dire.

d'un coup de pied chez lui dans la boutique; en même temps, de son autre main demeurée libre, il se hâte d'entraîner WALTHER presque de force, le fait entrer, et referme instantanément derrière son dos.

BECKMESSER, aussitôt que SACHS l'a débarrassé de DAVID, s'efforce, pitoyablement roué, de s'enfuir à travers la presse.

Au moment même où SACHS bondissait dans la rue, la corne du VEILLEUR-DE-NUIT retentissait, avec une force exceptionnelle, (*) au côté droit de l'avant-scène, et par toutes les fenêtres à la fois les FEMMES, s'étant armées de pots, de cruches et de bassins, déversaient, sur les combattants, des torrents d'eau. Surpris par cette coïncidence, APPRENTIS et VOISINS, MAITRES et COMPAGNONS, tous, saisis d'une terreur panique, se sont précipités pour fuir et dispersés; il en résulte que la scène, presque instantanément désertée, reste vide, toutes les portes se refermant en toute hâte, tandis que les VOISINES rentrent et disparaissent derrière leurs fenêtres claquées. — En même temps la pleine lune se montre, et projette par la petite rue sa vive lumière.)

LE VEILLEUR-DE-NUIT,

arrivant par le côté droit de l'avant-scène, se frotte les yeux, regarde tout autour de soi tout ébahi, et, d'une voix quelque peu tremblante, entonne son chant :

« Ecoutez, bonnes gens, écoutez ! Sachez qu'il est onze heures sonnées; gardez-vous des fantômes, gardez-vous des lutins ! Que nul mauvais esprit n'ensorcelle votre âme ! — Louez le Seigneur Dieu ! » (27)

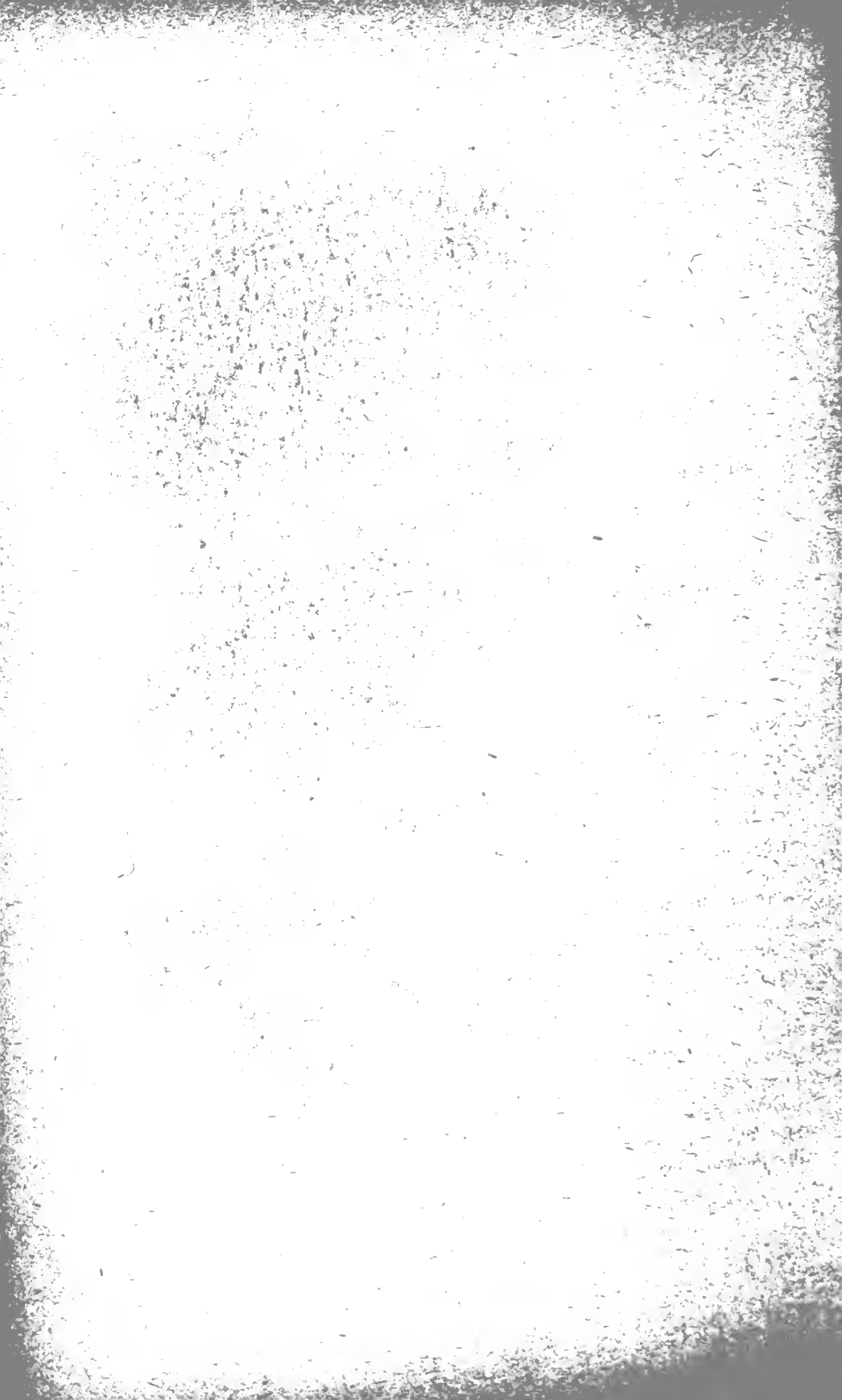
(27) Consultez d'abord les notes 1 et 21 de l'Acte II. — Ainsi, cet Acte II finit comme le premier : « Parmi l'agitation, débandade générale; gai tumulte des Apprentis, etc. » Le *tumulte* et la *débandade* se « correspondent ». — Ce n'est pas

(*) Paroxysme de l'orchestre, qui n'est plus, si l'on peut dire, qu'un gigantesque gourdin. Accélération de la mesure; début du finale (280, 1-3; 281, 1-4). Puis à l'apparition du Veilleur de Nuit : pédale.

(Il s'éloigne, tout en chantant, vers la ruelle, où il s'engage. — On l'entend à nouveau corner : le rideau tombe.) (*)

tout : « Sachs, resté seul au premier rang, regarde, tout pensif encore, vers le Singstuhl abandonné », etc. « Il se détourne pour sortir, après avoir manifesté, d'un geste humoristique et significatif, son découragement. » Qui ne voit que cette mimique de Sachs a, pour pendant, celle du Veilleur ? — Et notez que le traducteur, qui a dû pénétrer tous les détails du Drame, pourrait fatiguer le lecteur par cinquante exemples pareils : plus on étudie de près les œuvres de Wagner, plus on est stupéfait du soin qui s'y révèle jusque dans l'organisation des parties les plus « secondaires ».

(*) Finale de la Fugue. Postlude délicieux. Après un dernier paroxysme du *Motif de la Bastonnade*, la pédale commence (281, 6) ; elle s'élargit, tandis que sur elle s'atténue le batailleur Motif ; et, en un changement de ton, elle amène, au quatuor, un frémissement profond et doux comme la vibration même de ce clair firmament d'été, tandis que la *Mélopée du Veilleur de nuit* se déroule, très simple, très surannée, prolongée d'échos à l'extrême basse. Le *Motif de la Bastonnade* va toujours s'assoupissant. Chacun rejoint son lit, plus ou moins rossé. La mélopée du Veilleur s'achève dans un calme profond. Et voici qu'un nouvel effluve mélodique s'élève dans l'espace, mêlé à la douceur de la lune qui monte ; c'est cette harmonie d'apaisement mélancolique et aussi d'enchantement nocturne, sur laquelle Eva, au début de la sérénade, calma le Chevalier. Mais, comique, un basson reprend en sourdine le *Motif de la Sérénade*, dont les notes, piquées maintenant dans le grand silence, où flotte un vague ronflement de pédale, se désagrègent de plus en plus, finissent par donner un dessin disloqué, et comme par évoquer, inénarrablement, la silhouette clopinante du Beekmesser roué, déconfit, en allé au diable. — Et le rideau se ferme sur la bonne ville endormie en sa sérénité retrouvée.



ACTE TROISIÈME. (*)

PREMIER TABLEAU

Dans l'atelier de SACHS. (Un étroit espace.) Au fond, ouverte à

(*) Prélude. — Un thème lent et sourd, le *thème de la sagesse humaine*, (XXXVIII), grave, triste, amer peut-être, en sonorités profondes déroule aux instruments à cordes sa pensive période (a). Nous y retrouvons, mais combien élargi, le dessin du *Motif de la Bonté de Sachs*. La mélodie, en effet, a progressé, allant de l'effet à la cause, de la bienveillance de Sachs à l'âme de Sachs, à cette pensée profonde et résignée, et douloureuse — si douloureuse ! — aussi, qui a trouvé qu'il valait mieux, après tout, être doux aux hommes. C'est ce thème qui, déjà, au 2^e Acte, traversait la chanson alerte et joyeuse du cordonnier assis devant son établi. (b) «Il sem-

(a) Je ne sais de comparable à l'accent douloureusement méditatif de ce thème que le sublime motif de la Cène par lequel s'ouvre le Prélude de *Parsifal*. Ici et là, Wagner semble avoir exprimé le même sentiment de sacrifice.

(b) Nous ne l'avons pas alors noté — (nous comblons ici cette lacune) parce qu'il ne figure pas au 2^e acte dans la réduction au piano, sur laquelle nous travaillons. Il paraît, pour la 1^{re} fois, dans la partition d'orchestre, page 249, aux instruments à vent, dernière mesure, et page 250. — Le passage cité ci-dessus appartient au beau livre de M. CATULLE MENDÈS, *Richard Wagner*, Charpentier, 1886.

mi-hauteur, la porte qui donne sur la rue. A droite, une porte latérale, celle d'une chambre de l'intérieur. A gauche, garnie de fleurs en pots, flanquée d'un établi voisin, la fenêtre de la ruelle. A cette fenêtre, où brille le soleil matinal, SACHS, assis dans un grand fauteuil, en pleine lumière, sur les genoux un vaste in-folio, lit absorbé. — DAVID, survenant par la rue, se penche sur le vantail inférieur de la porte, et regarde avec précaution vers l'intérieur : lorsqu'il s'est assuré que SACHS ne lui prête aucune attention, il pénètre, portant au bras un grand panier que tout d'abord, en diligence et furtivement, il place sous un autre établi situé non loin du vantail; (*) — puis s'étant assuré de nou-

blait exprimer alors la pensée intime et bien sombre d'un homme qui présente à la foule un extérieur énergique, et maintenant ce thème se montre seul et se développe; le masque joyeux est tombé, on voit la tristesse du visage.» (283, 1 - 16). Mais les cors, solennellement, émettent une harmonie large comme un choral, douce comme un lied, et que nous retrouverons dans sa pleine splendeur, lorsque, vers la fin de l'œuvre, le peuple acclamera Hans Sachs. C'est en effet la *Mélodie d'acclamation populaire*, elle reconforte ce cœur assombri, et elle devient doucement l'allègre et délicieux motif de l'*Entrain au travail*, que nous entendimes au II^e acte, sous l'alerte chanson du cordonnier (283, 16 - 26). Les violons le développent en une montée de plus en plus légère, aérienne, qui s'évanouit, pendant que les cors reprennent, avec leurs sonorités les plus glorieuses, l'*hymne d'Acclamation populaire* qui se perd dans le *Motif de la Sagesse humaine*, moins amer maintenant, plus énergique, puis calme, rasséréné, « comme si Hans Sachs parvenait à la sérénité extrême d'une douce et pieuse résignation. » (283, 27 - 44; 284, 1 - 5; 6 - 19).

(*) L'agile et joyeux *thème de David* circule autour de ces graves harmonies, de même que l'apprenti étourdi autour du vieillard pensif; son motif d'amour s'ajoute à son motif personnel (284, 20 - 35).

veau que SACHS ne le remarque point, il reprend son panier, le pose sur l'établi, l'ouvre, en examine le contenu, en extrait des rubans et des fleurs, qu'il étale, et découvre enfin, tout au fond, un gâteau et un saucisson qu'il se dispose à dévorer, lorsque SACHS, ne l'ayant toujours pas aperçu, tourne, avec un grand bruit, l'un des vastes folios.

DAVID,

tout effaré, tressaille et se retourne, après avoir caché ses vivres : (*)

Voilà, Maître! Tout de suite! J'arrive! — J'ai livré les souliers, chez Monsieur Beckmesser. — Est-ce que vous ne venez point de m'appeler? — (A part:) Il fait celui qui ne me voit pas? Tant pis! s'il ne dit rien c'est qu'il ne fait pas bon! (***) — (S'approchant peu à peu, d'un air humble et contrit:) Ah, Maître! veuillez me pardonner! Un apprenti peut-il être parfait? si vous saviez! Si comme moi vous pouviez connaître Magdalene! vous m'excuseriez, j'en suis sûr. Elle est si

(*) Le *Motif de la Sagesse humaine* continue à la basse (285, 1-5); quelques notes graves le prolongent sous les sautillantes harmonies de David.

(**) Le scherzo du *Motif de David* a repris; mais il se ralentit bientôt, pour marquer l'inquiétude de l'Apprenti (285, 14-15) (forme XXXIX). — Ce motif subira, durant toute cette première scène, de curieuses transformations. Durant tout ce dialogue, ses dernières mesures, sans cesse reprises, en variations multiples, se combinent avec d'autres thèmes. Des effets tout à fait inattendus sont ainsi obtenus.

bonne pour moi ! si douce ! si délicate ! Elle a des façons de me regarder, des fois, là, jusqu'au fond du cœur : quand vous me battez, elle me caresse, avec un de ces sourires... ! si tendres ! Quand je suis au pain sec, elle me donne à manger : bref, je ne connais personne, au monde, de plus aimable. (*) Hier seulement, pour me punir de l'échec de ce gentilhomme, elle m'avait fait de la peine, en gardant son panier : j'en étais encore tout chagrin, quand voilà que tout-à-coup, cette nuit, je trouve devant la fenêtre un homme qui chantait là, planté comme si s'était pour elle, et qui criait !... mais comme un fou ! alors, je n'ai pas pu me retenir de sauter dessus. (**)

Maintenant, comment la chose a-t-elle pu tourner mal et faire tant de bruit ? Mais aussi notre amour ne s'en trouve-t-il que mieux : Magdalene vient précisément de m'expliquer tout, et de me faire cadeau, pour la fête, — de ces fleurs et de ces rubans. (Il s'arrête, agité d'une inquiétude croissante.) Ah, Maître ! dites un mot, seulement ! dites un seul mot ! — (A part :) Si encore j'avais avalé mon saucisson ! et mon gâteau ! si je les avais mis en sûreté !

(*) C'est ici que nous retrouvons une forme gaie, comique du *Motif amoureux d'Eva* (*Motif d'apaisement*) passé à Magdalene. On pourrait ainsi recueillir nombre de motifs qui se transforment comiquement, se caricaturisent, se détraquent, en évoluant de la sphère mélodique à la sphère comique, triviale, usuelle : ainsi tels thèmes passant de Walther et de Sachs, à Beckmesser, d'Eva à Magdalene, etc. (286, 11-15.)

(**) A l'orchestre, le *Prélude sur le luth*, suivi du *Motif de la Bastonnade* (287, 5-12).

SACHS,

qui sans se laisser distraire, avait continué de lire, ferme brusquement l'in-folio. DAVID, surpris par ce grand bruit, tressaille, chancelle et tombe à genoux devant SACHS, involontairement. SACHS regarde; les yeux au loin, par-dessus le volume, qu'il n'a point déposé, et aussi par-dessus DAVID, lequel, toujours agenouillé, l'observe avec appréhension, jusqu'à ce qu'enfin, machinalement, ce regard du Maître s'arrête sur l'établi proche du vantail. — (D'une voix tout attendrie, très douce :)

Ces fleurs et ces rubans que je vois : — toute une joyeuse parure de grâce et de jeunesse! Comment tout cela est-il entré dans la maison? (*)

DAVID,

tout étonné de l'affabilité de SACHS :

Eh! Maître, un jour comme celui-ci! mais c'est grande fête! chacun se fait aussi beau qu'il peut.

SACHS,

très doucement, comme pour lui-même :

Grande fête... Serait-ce donc jour de mariage? (1)

(1) « L'âme de Sachs a révé si loin et si haut, qu'elle met un certain temps à reprendre conscience des menues réalités :

(*) Transformées de plus en plus, les dernières mesures du *Motif de David* deviennent ici un dessin d'accompagnement onduleusement rythmé, et qui exprime à souhait l'apaisement de ce matin de fête. Le *Motif de David*, en sa forme première, continue cependant à circuler, très-léger; mais bientôt, sous la mélancolique demande de Hans Sachs, l'autre dessin se lie à une forme tendre et prolongée du *Motif de la Question*. (Sur ce dernier motif voyez la note de la page 215); cette combinaison va bientôt reparaitre, plus complète, merveilleuse (288, 12, etc.).

DAVID,

Ah! je voudrais bien! David, épouser Magdalene:
si nous en étions là, seulement!

SACHS,

toujours comme auparavant :

Mais ce charivari d'hier? Voyons, c'était bien
« veille-de-noces »?... (2)

DAVID,

à part :

Charivari! — nous y voilà! je savais bien que je le

— « Scrait-ce donc jour de mariage ? » Il est impossible de plus délicatement laisser entendre, aux mots et aux silences qui séparent les mots, la douceur attendrie de Sachs, *son renoncement* presque souriant, en cette aube de fête... Ici encore, la musique dépasse la suggestion de la parole,... et l'on sent que, ce qu'elle exprime, la parole ne doit même pas l'évoquer. » (Alfred ERNST, *L'Art de Richard Wagner; l'OEuvre poétique*, p. 400.)

(2) « Veille-de-Noces », *Polterabend*. Voici l'explication que donne de ce vieux mot l'*Encyclopädisches Wörterbuch* de Sachs : « Veille des noces, célébrée par toutes sortes de réjouissances et par de la vieille vaisselle lancée devant les fenêtres des futurs époux. » Cette interprétation est confirmée, d'ailleurs, par le sens de nombreux passages des œuvres de Freytag, de Voss, etc., et par le *Deutsches Wörterbuch* des frères Grimm (Leipzig; S. Hirzel, éditeur) : « was brautabend, der durch schmaus, tanz, und allerlei scherz gefeierte vora-bend einer hochzeit... » — « Am sogenannten polterabend vor der hochzeit, wo... die alten töpfe zerschmissen werden, um ein neues leben anzufangen. » (La vieille vaisselle était brisée en signe de début d'une existence nouvelle.)

paierais toujours! — (Haut :) Pardonnez, Maître! oubliez cela! je vous en prie: — un jour de Saint-Jean...!

SACHS.

Jour de Saint-Jean? (3)

DAVID,

à part :

Qu'a-t-il donc aujourd'hui dans l'oreille? Il est sourd?

SACHS.

Et ton verset? Voyons! peux-tu me le réciter?

DAVID,

qui peu à peu s'est remis debout tout à fait :

Mon verset? je crois que je peux sans faute. — (A part :) Ce n'était rien! le Maître est de bonne humeur! — (Haut; chantant d'une voix forte et rude :) « C'est au bord du Jourdain que se tenait Saint-Jean... » —

SACHS

interrompt DAVID, d'un geste de surprise :

Quoi? quoi?

(3) Cette allusion à la Saint-Jean répond *symétriquement* à celles qui marquent le début des Actes I et II : consulter, sur cette *symétrie*, la note 1 de la p. 186.

DAVID,

qui, dans sa distraction, avait entonné son verset sur le thème du morceau-de-concours chanté par BECKMESSER à l'acte précédent :

Pardon, Maître; je n'y étais point : c'est encore ce charivari qui me donne le change. — (Il se recueille et reprend bientôt, sur la vraie mélodie cette fois :) « C'est au bord du Jourdain que se tenait Saint-Jean, afin de baptiser tous les peuples du monde : en ce temps-là, tous allant vers lui, il advint que, de Nürnberg même, accourut une femme étrangère avec son fils; elle porta le petit enfant jusqu'à la berge, il reçut, avec le baptême, un nom nouveau; mais à peine fut-elle de retour dans sa patrie, à peine eurent-ils gagné Nürnberg, que, de Jean qu'il était sur les rives du Jourdain, ce nom, dans le pays d'Allemagne et sur les rives de la Pegnitz, devint bientôt celui de Hans. »

(4)(*) — (Réfléchissant :) Hans? (Avec feu :) Hans! mais c'est votre fête, Maître!... Aller oublier cela! non, c'est trop fort tout de même! — Vite! vite mes fleurs, elles sont pour vous; et ces rubans aussi; et quoi encore déjà? Ah! oui, voyez, Maître, un gâteau :

(4) Ce *Spruchlied*, comme plusieurs autres compositions faisant partie de notre Drame, « peut donner une idée précise du ton habituel des poèmes populaires composés par le vrai Hans Sachs. » (Cf. note 15 de l'Acte II; et CURT MEY, *l. c.*, p. 104.)

(*) Le *Choral du Jourdain* est un autre spécimen de cette inspiration populaire qui anime l'art de Hans Sachs (291, 9, etc.).

prenez ! un excellent gâteau ! Si vous vouliez goûter aussi mon saucisson ?... (*)

SACHS,

tranquille et sans modifier son attitude :

Merci, mon cher garçon ! merci ; garde pour toi ! Mais, tiens ! Prends ces fleurs et prends ces rubans, et tâche de te faire beau, surtout ! tu viendras avec moi tantôt sur la prairie, et c'est toi qui seras mon héraut : hein ? il s'agit de me faire honneur ! (**)

(*) Le *Motif de David* reparait ici en toute sa netteté (293, 1, etc.). David, nous l'avons dit, sous ses dehors fanfarons et étourdis (cf. ce thème), est un cœur naïf et franc. Son personnage mélodique évolue sensiblement durant toute cette scène. Son thème, que nous avons pu grouper, aux premières scènes de l'œuvre, avec les *Motifs des Maîtres*, passe maintenant, par sa combinaison avec les *Motifs de la Question et de l'Embarras*, dans le groupe mélodique de Sachs, de Walther, d'Eva. David ne va-t-il pas, en effet, avec Magdalene, être témoin au « baptême » du nouveau mode créé par Walther ? — Conscienteuse industrie de Wagner dans ce rôle « secondaire » de David. Mais y a-t-il quoi que ce soit de *secondaire* dans la vie ? Certes non ; et ce n'est pas une des moindres vérités qui se dégagent de l'art de Richard Wagner.

(**) Le dessin doux et calme issu du *motif de David* (voir plus haut) s'élargit harmonieusement à la basse ; et ces sonorités apaisées et profondes se marient merveilleusement, sous les bienveillantes paroles de Sachs, au mélancolique *Motif d'Amour* que nous connaissons sous le titre de *Motif de l'inquiétude d'Eva*. Nous atteignons ici l'extrémité du personnage mélodique de David. (293, 12, etc.). Au dernier mot de Sachs, la *fanfare de la Bannière* passe pompeusement dans l'Orchestre (294, 3 - 5).

DAVID.

Comme si je ne devrais pas être garçon, — d'honneur!... Maître! ah, cher Maître! il faut vous remercier, voyez-vous!

SACHS.

Une maîtresse-de-maison? cela te ferait donc bien plaisir?

DAVID.

Je crois bien que tout n'en serait que plus beau, dans la maison!

SACHS.

Qui sait? Le temps aidant, l'occasion peut s'offrir.

DAVID.

Le temps! le temps! Mais il est venu!

SACHS.

Et l'occasion aussi alors? Probablement?

DAVID.

Dame! si j'en crois ce qu'on dit partout! **Qui** pourrait chanter mieux que vous-même? Ce n'est pas le Beckmesser, je suppose? surtout aujourd'hui! je parie bien que si quelqu'un fait son fier tantôt, ce ne sera toujours pas celui-là!

SACHS.

Bien possible ! Ce sont des choses auxquelles j'ai bien pensé moi-même... (5) — Allons, va ; je te re-

(5) Il est très important de ne se point méprendre au véritable sens de cette réponse de Sachs : « Ce rêve involontaire de l'amour, du bonheur avec Eva, Sachs en fait le sacrifice, et ce sacrifice est douloureux. *Sans aucun doute*, comme le remarque excellemment M. Chamberlain, *Sachs n'a pas un instant la pensée d'entrer en lutte avec Walther*, d'agir pour disputer au jeune seigneur la fille de l'orfèvre. Mais sa tendresse pour Eva lui était douce au cœur ; bien qu'il n'osât se la formuler nettement, il en goûtait l'inavoué délice, et voici qu'il lui faut renoncer ce sentiment, rompre le charme, s'affranchir d'un rêve aimé. » (Alfred ERNST, *l. c.*, p. 397.) Lisons, de M. Chamberlain, le passage auquel notre Ami fait allusion : « Même dans les deux grands monologues qui nous révèlent l'âme profonde et contemplative de Sachs, nous n'entendons pas une parole qui nous dise sa propre plainte. Par contre, la musique ne cesse de nous la dire, et de la façon la plus émouvante. Ainsi, par exemple, au premier acte : lorsque Sachs prend la défense de Walther contre les Maîtres ; au second acte : pendant son dialogue avec Eva et l'accompagnement du « Schusterlied » ; puis, les émotions que fait naître dans le cœur silencieux de Sachs cette belle nuit de la Saint-Jean, et qu'on sent s'exhaler pleinement de l'orchestre ; enfin, par-dessus tout, l'introduction si pathétique du troisième acte, ainsi que les scènes qui suivent entre Sachs et Eva. Le fait est que ce qui se passe ici, le « vrai drame », c'est quelque chose qui est à peine concevable à l'entendement, et qui échappe à la parole. Car ce n'est pas dans des actions d'éclat que se révèle la grandeur d'âme de Hans Sachs, mais bien dans les faits insignifiants de la vie quotidienne. Et cette lutte intérieure, le renoncement à la main d'Eva, au dernier bonheur que la vie pouvait lui offrir, ce n'est pas une de ces luttes où l'âme est déchirée par l'assaut de l'homme extérieur, de l'homme sensuel, contre l'homme intérieur : — non, un homme tel que Sachs ne pouvait avoir un seul instant l'idée d'arracher ou

commande, surtout, de ne pas déranger le chevalier!
— Quand tu seras pomponné, viens me retrouver ici.

DAVID,

ému, lui baise la main, replace dans le panier ses fleurs, ses rubans et ses victuailles, et s'éloigne ensuite vers sa chambre :

Il a beau être bon toujours : jamais je ne l'avais vu si doux ! Allez donc lui garder rancune pour le tire-pied !...

(Il disparaît.) (*)

même seulement de disputer la jeune fille à son amant ; et la lutte qu'il soutient est une lutte tout intérieure, *contre sa propre douleur*. Voilà le conflit tragique, voilà les profondeurs du cœur humain dans lesquelles nous conduit le drame wagnérien ; et, — comme plus tard dans Parsifal, — la lutte aboutit non pas à la chute du héros, mais à sa victoire : « Son âme atteint la sérénité suprême d'une douce et suave résignation. »

TEL EST LE DRAME DES MAITRES-CHANTEURS. Comment une telle action aurait-elle pu être rendue sensible autrement que par la musique ? Un homme comme Hans Sachs est nécessairement un isolé, il n'y a donc personne autour de lui qui puisse nous l'expliquer. Et, d'autre part, un Hans Sachs qui aurait à s'analyser lui-même et à s'attendrir sur son sort et sur les perfections de son âme, ne serait plus Hans Sachs. Donc la musique seule pouvait exprimer cette action. Et cependant il est clair que la musique elle-même n'aurait pu le faire sans le secours de la parole et de la vision. » (Houston STEWART CHAMBERLAIN, *Le Drame Wagnérien*, p. 150-152.)

(*) Le dialogue entre Sachs et David se termine sur la *fanfare de la Bannière*, sur un fragment du 1^{er} Motif des *Maitres-Chanteurs*, lié à la *fanfare de la Bannière*, et sur le *Motif de David*, dont les dernières mesures, dans le dessin que nous connaissons, s'atténuent, s'éteignent insensiblement. Après tout, si Sachs concourait (*Bannière, Maîtrise*), il pourrait ob-

SACHS,

l'air méditatif, s'accoude sur l'in-folio, qu'il n'a d'ailleurs cessé de tenir sur les genoux ; il semble que la scène entre DAVID et lui n'ait nullement modifié le cours de ses réflexions antérieures. — Après quelques instants de silence : (*)

L'Illusion ! — L'Illusion ! — Toujours ! — En tout et partout, l'Illusion ! — Dans la Chronique-universelle comme dans la Chronique-de-la-ville, (6) quand je lis

(6) *In Stadt- und Welt-Chronik*. Wagner semble s'être souvenu des lectures ordinaires du Hans Sachs de l'histoire : « Toujours curieux de toutes les nouveautés de l'esprit, notre poète s'est constitué une petite bibliothèque à lui, dont il nous a lui-même conservé le catalogue. *C'est là qu'il faut chercher sa source d'inspiration*. Entrons dans sa chambre : il y a là, en comptant ses propres œuvres, 115 volumes soigneusement disposés par ordre. La place d'honneur, bien entendu, appartient aux ouvrages religieux.... Le second rayon appartient à l'antiquité classique, aux traductions d'auteurs grecs et latins : les moralistes et les *historiens* dominant.... Si nous passons au rayon de la littérature allemande et des livres populaires, nous y trouverons *d'abord* des *chroniques* et des livres d'histoire, tels que : *Cronica der Nürnbergger...*; *Chronica über gantz deutschlant...*; ... *Das Weltpuch Sebastian Francken.....* Outre les chroniques énumérées, il connaissait la *Chronique des Papes*, la *Chronique burgonde, lombarde*, etc. » (SCHWEITZER, *l. c.*, p. 118, 119, 120, 122.) Le Hans Sachs de Wagner

tenir Eva, qu'il aime. Ce grand cœur n'a pas encore tout à fait triomphé. C'est sur cette disposition d'esprit que le laisse David. Mais la belle méditation qui suit achève de calmer ses regrets et de l'asseoir dans sa sérénité.

(*) Le *Motif de la Sagesse humaine*, en un large développement, accompagne les premières phrases du monologue de Sachs (297, 4-9).

et quand je médite, pour découvrir le fond des choses, je ne vois que gens occupés de chercher à se faire du mal et à se tourmenter eux-mêmes : c'est une fureur ! Il semble que ce soit à qui s'écorchera le mieux jusqu'au sang ! Et à quoi bon, mon Dieu !... Pourquoi ? Nul n'en profite ; nul n'en est autrement pourvu ni plus heureux : ils s'imaginent poursuivre, — et c'est eux qu'on poursuit... C'est leur propre chair qu'ils déchirent, — et, pour peu qu'au moment où ils se blessent eux-mêmes, ils aient l'illusion du plaisir, ils n'entendent pas le cri de leur propre souffrance... Quelle folie ! et quel nom donner à cette folie ? Mon Dieu, c'est l'antique Illusion, l'Illusion sans laquelle rien ne saurait arriver, ni s'en aller, ni subsister ! c'est toujours elle qui va son train, ne s'arrêtant jamais, ne sommeillant jamais, que pour prendre de nouvelles forces : et alors, dès qu'elle se réveille, allez donc essayer un peu de la maîtriser ! (*) — S'il

fait allusion, plus loin, aux légendaires amours de Tristan et Isolde : cette allusion vient sur deux thèmes empruntés au drame composé sur la même légende, par Wagner ; mais le véritable Hans Sachs, à qui rien n'avait échappé de tels romans, a du reste écrit, lui aussi, une « tragédie » sur ce sujet (*Von der strengen lieb herr Tristrant mit der schönen Königin Isalden.*)

(*) La superbe phrase du *Motif de la Sagesse humaine* s'efface dans la trame musicale qui se forme maintenant sur le *Motif de l'Ardeur printanière* ou de l'*Amour impétueux*. (298, 13, etc.). En effet, c'est l'amour de Walther et d'Eva qui entraîne tout, radieuse fatalité de ce Drame. Pourtant, au-dessus de cette fatalité et la dirigeant : Sachs. Puisque nous voilà rencontrant, ainsi significativement juxtaposées, les har-

est au monde une ville pacifique et loyale, sage et posée dans tous ses actes, n'est-ce pas bien, au cœur de l'Allemagne, mon cher, mon bien-aimé Nürnberg? (7) (Il regarde devant lui-même, — les yeux au loin, en silence

(7) « Pour comprendre Hans Sachs, nous disait un jour un vieux Nurembergeois, ... il faut être de Nuremberg. » (SCHWEITZER, *l. c.*, p. 41.) D'ailleurs, pour qui voudrait se faire une idée nette de Nürnberg au XVI^e siècle, le « cicérone est tout trouvé : c'est Hans Sachs lui-même. Il a tenu à nous faire les honneurs de cette grande cité dont il est si fier; et, pour cela, il a choisi une belle matinée de printemps (*Ein Lobspruch der Stat Nürnberg*, 1530. Le même sujet est traité dans deux *Meisterlieder* de 1527)... Et comme le cœur de notre guide déborde de joie et d'orgueil! A voir cet admirable panorama éclairé par la riante lumière d'une matinée de mai, ne dirait-on pas avec lui que « c'est un jardin de roses en fleurs, le paradis même, enchâssant un noble trésor »? Ce trésor, c'est la ville elle-même. » (*Id.*, *ibid.*, p. 41 et 42.) En ce qui concerne l'esprit de cette ville *pacifique, loyale, sage et posée dans tous ses actes*, Hans Sachs, — le Hans Sachs de l'histoire, — loue avec enthousiasme, dans le même poème, son Conseil « composé de gens doctes et expérimentés, qui interrogent avec soin l'avenir, pèsent prudemment chaque circonstance, le

monies de Sachs et de Walther, c'est ici le lieu de citer cette curieuse remarque de M. Bonnier, laquelle, — encore qu'elle ressortisse à un point de vue principal que nous n'acceptons pas, — cadre, en la complétant, avec l'idée qu'il est permis de se faire du personnage mélodique de Hans Sachs : « Après avoir rendu plus humain le *Motif du Printemps*, en substituant à la seconde qui le termine une tierce, majeure ou mineure, Wagner l'attribue à Sachs, mais obtient une gravité plus douce et plus noble en étendant la quarte qui sépare la première note de la seconde, à l'intervalle d'une quinte... Le *Motif* s'élargit et semble se solidifier en passant à la personnalité de Sachs... »

et d'un air de ravissement tranquille.) (*) Et pourtant voyez : qu'un beau soir il s'y trouve un homme, un seul

qui, le quoi, le comment, le quand, le où, le pourquoi de toute chose.... » (*Lobspruch*, v. 238 et suivants.) « Somme toute, la politique de la ville de Nuremberg fut toujours une politique de paix et de conciliation. Elle cherche, dit notre poète, à vivre amicalement avec ses voisins, et, plutôt que de leur donner un prétexte d'hostilité, elle supporte mainte injure; quand elle prenait les armes, c'était forcée par la nécessité. » (SCHWEITZER, *l. c.*, p. 48; *Lobspruch*, v. 305 et suiv.) Et M. Schweitzer conclut avec raison : « Tous les caractères distinctifs du génie nurembergeois et de la vie nurembergeoise au XVI^e siècle, le patriotisme éclairé, le bon sens pratique, le besoin d'ordre et de paix, la soumission à l'autorité, la dévotion sincère jointe à l'indépendance vis-à-vis de la cour de Rome, l'amour des arts et des lettres, l'intégrité dans la vie publique, l'honnêteté dans la vie privée, enfin la joie de vivre relevée par une pointe de malice, tout cela se retrouve dans l'œuvre de Hans Sachs. Son esprit a été façonné par Nuremberg, comme plus tard Francfort donnera son empreinte au génie de Goethe. » (*L. c.*, p. 56 et 57.) Maintenant, qu'on n'aille pas s'y tromper; dans le Drame des *Maitres-Chanteurs*, le point de vue historique n'est nullement essentiel : « Si les éléments pittoresques de cette merveilleuse comédie lyrique sont conformes à l'aspect et aux mœurs de la ville où se passe l'action, si les noms des personnages et quelques traits généraux du caractère de Sachs sont empruntés également à l'Histoire, la libre humanité du drame moral appartient bien à Wagner » (Alfred ERNST, *l. c.*, p. 177 et 178); et le point de départ du poète, c'est l'âme de son Hans Sachs, — le sien.

(*) Le *Motif patronal de Nürenberg* égrène ses rythmes pimpants, légers (299, 3, etc.). Mais bientôt son mouvement s'accroît, se précipite, et ses dernières notes, toujours reprises et modifiées, amènent, par une transition insensible et fort curieuse, le *Motif de la Bastonnade*, lorsqu'enfin Sachs évoque la bagarre de la nuit passée (300, 1, etc. ; 301, 7-11).

homme, qui, pour préserver d'un malheur deux âmes toutes brûlantes de jeunesse, ne sache plus de quoi s'aviser; qu'un cordonnier, dans sa boutique, tire sur le fil de l'Illusion : (8) la voilà qui par les ruelles et par les rues, aussitôt se déchaîne furieuse; comme des fous et comme des aveugles, en tumulte les hommes, les femmes, les compagnons, jusqu'aux enfants, tous se jettent les uns sur les autres au hasard; et, pour que l'Illusion s'apaise, pour qu'il en sorte quelque bien, il faut qu'il pleuve des coups de bâton, des horions, des plaies et des bosses et quoi encore! — Dieu sait, comment tout cela put être? — Un Kobold s'en mêlait, sans doute! un ver luisant... qui cherchait en vain sa femelle et c'était lui, — c'était lui, toute la cause du mal... — C'était le parfum du sureau... : — c'était la nuit... de la Saint-Jean! (9) — Mais voici qu'est venu le jour, de la Saint-

(8) Ce fil rappelle beaucoup le câble d'or des Nornes (voir la traduction-édition de *La Tétralogie de l'Anneau du Nibelung*, note de la page 514; et encore, ci-dessous, la note 10).

(9) C'est que la nuit de la Saint-Jean suscite des forces mystérieuses : lorsque, dans les temps fabuleux du paganisme germanique, le solstice d'été revenait, de grands feux s'allumaient partout sur les montagnes, et l'on rendait honneur aux dieux en sautant au-travers des flammes et en dansant; quand le christianisme les eut détrônés, leur souvenir demeura vivace au cœur du peuple ainsi que celui de cette fête, à laquelle fut substituée celle de Saint-Jean. Mais, si le jour est consacré à la haute figure du Baptiste, la nuit en appartient aux vieilles divinités, devenues démons ou Kobolds : malheur à qui se risque alors sur leur domaine! (Cf. H. WILSING, *l. c.*, p. 29.) — Ainsi, « le cordonnier-poète fait un retour sur Nürenberg, sa ville aimée, paisible, et se demande pourquoi, elle aussi, la nuit précédente, a semblé peuplée de fous, en proie à d'explicables tumultes. Mais, à cette question, c'est la bonté, l'in-

Jean! voyons ce que va faire Hans Sachs, comment il va savoir s'y prendre pour diriger l'illusion bien gentiment, bien à sa guise, afin d'accomplir en ce jour un noble, un généreux ouvrage! Aussi bien n'en faut-il pas moins dès à présent, pour que, même à Nürnberg, elle nous octroie la paix : car il s'agit d'une de ces choses qui ne réussissent que rarement par des moyens d'ordre vulgaire, et qui ne réussissent jamais sans quelque mélange d'illusion. (10) (*)

dulgence qui répondent : Un Kobold a fait ce miracle; un ver luisant cherchait vainement sa compagne... C'était le parfum du lilas... c'était la nuit de la Saint-Jean! » (Alfred ERNST, *l. c.*, p. 401.) — Une remarque philologique : ici (ainsi qu'à l'Acte II), j'avais d'abord traduit *Flieder*, comme M. Ernst, par notre mot *lilas*, qui est plus poétique et s'exprime quelquefois ainsi; or, c'est sur le conseil de M. Ernst lui-même que je me résigne à *sureau*. Non-seulement le lilas pousserait difficilement à Nürenberg en pleine terre sans des soins particuliers, mais le sureau, dont les fleurs blanches s'y montrent dès le moins de juin, est, avant tout, *l'arbre magique*. Au surplus, une raison majeure tranche la question : j'ai connu, de source très sûre, que M^{me} Cosima Wagner aurait désapprouvé *lilas*.

(10) « Cette page est égale, poétiquement, aux plus belles

(*) La dernière partie de la méditation de Sachs a ramené à l'orchestre de délicieuses évocations, — tout l'enchantement de la nuit de Saint-Jean; n'est-ce point cette magie des soirs de solstice, qui, comme un philtre, seconda les desseins de Sachs, remua tout le quartier? (a) — Nous entendons tout

(a) C'est une idée bien allemande. Toujours légendaires et panthéistes, les Allemands savent que toute une mythologie lunaire reflorit, la Nuit de la Saint-Jean (transposition des fêtes païennes du solstice d'été). Il est alors d'étranges pouvoirs dans l'air; force bagarres dans les rues.

WALTHER paraît au seuil de la chambre intérieure, après avoir ouvert la porte; il reste là quelques instants, debout, l'œil attaché sur SACHS, qui, laissant glisser sur le sol son in-folio, se retourne de son côté. (*)

des plus grands poètes. Quoi de plus admirable que cette âme élevée, bonne, absolument grande, qui s'immole silencieusement? que cette philosophie si détachée, si pure, cependant si pratique, fortifiée d'expérience, compréhensive de la vie? que cette indulgence enfin, paternelle, douce aux hommes et aux choses? Longuement meurtri, le cœur a trouvé dans le renoncement sa délivrance, et la séduction inexprimable du monde se révèle désormais à lui sans le troubler, comme si ce monde était revenu à l'innocence première. Musicalement, — et c'est ne pas quitter la poésie que faire allusion à la musique, — les beautés de la scène ne sont pas moindres.... » (Alfred ERNST, *l. c.*, p. 401.) Il convient d'ajouter, avec M. Curt Mey (*l. c.*, p. 104), que ce merveilleux monologue est conforme, spécifiquement, aux poèmes populaires du véritable Sachs. Le fond même appellerait pareille observation, accessoire, il est vrai, quant à l'« action » du Drame. Qu'on en juge d'après ces extraits de la monographie de M. Schweitzer : « Les matières les plus rebelles à l'enseignement moral ne découragent

d'abord, pianissimo, le *Motif amoureux d'Éva*; il ondule sur des arpèges de harpes (301, 14; 302, 2); mais, doucement, comme un farfadet malin, perce le *Motif de la Sérénade* (302, 2); puis, de même, le rythme de la *Bastonnade*, très léger, pareil à une danse impalpable d'elfes aériens (302, 6). Cependant la Magie s'évanouit au point du jour; les formes fantastiques de la Nuit fuient devant la très chrétienne aurore de la Saint-Jean; et la touchante méditation finit sur des idées de sacrifice, cependant que fleurit à l'orchestre un clair et délicat bouquet mélodique où s'entrelacent les *Motifs de la Saint-Jean*, de *Nürnberg* et de *Walther chanteur*. (303; 304, 1-7.)

(*) De triomphants arpèges saluent l'entrée de Walther. Ils annoncent le victorieux Chant du Songe, qu'ils rejoindront bientôt, comme une sorte de bienheureux prélude (304, 7-10).

SACHS.

Dieu vous garde, mon gentilhomme ! Est-ce que vous reposiez encore ? Après avoir veillé si tard ! avez-vous bien dormi, du moins ?

WALTHER,

avec calme :

Assez peu, mais profondément et d'un bon somme.

SACHS.

Alors, nous voilà donc un homme ragaillardi ?

WALTHER.

J'ai fait un rêve, un rêve d'une beauté merveilleuse...

pas Sachs : il y a quelque chose de touchant à la fois et d'amusant, à le voir, après chaque récit, quelque bouffon, quelque trivial qu'il soit, se recueillir d'un air convaincu, et, avec un soin consciencieux, *éplucher toutes ces folies pour y découvrir une idée saine...* » (l. c., p. 265). — « Le malheur, dit un vieil adage que Hans Sachs nous répète, *le malheur est attaché à un pieu, la folie humaine l'en détache* » (Id., p. 129). — Mais aussi « cette idée si païenne, l'inconstance de la Fortune, fournit à notre poète *le thème de plus d'une méditation dans laquelle l'adversité est envisagée... comme une force aveugle, contre laquelle nous n'avons d'autre arme que l'æs triplex du stoïcisme* » (Id., p. 129-130). — C'est même un des traits distinctifs de son théâtre dogmatique : « *l'homme s'agite et une volonté supérieure le mène. Ce n'est pas l'homme qui produit les événements, ce sont les événements qui l'entraînent* ». (Id., p. 331.)

SACHS.

Tant mieux, c'est d'un heureux présage ! Conte~~z~~-moi cela.

WALTHER.

C'est à peine si j'ose y penser pour l'évoquer ; je crains de le voir s'évanouir.

SACHS.

Ami, c'est là précisément l'œuvre du Poète et sa tâche, d'interpréter ses rêves et de les remarquer. Croyez-moi, les plus véridiques et les moins illusoirs des illusions, pour l'homme, ce sont encore celles de ses rêves : mais tout l'Art du Poète, mais toute la poésie, qu'est-ce, sinon l'interprétation de ces mêmes rêves, suivant ce qu'ils recèlent d'intime réalité? -- Gageons que vous vous serez vu, d'avance, vainqueur au concours d'aujourd'hui? (*)

(*) La combinaison de plus en plus serrée du *Motif de la Bonté* de Sachs (où se retrouve celui de la *Sagesse humaine*) et du *Motif de Walther chanteur* forme la trame mélodique durant la première partie de cette scène ; ils tendent à se fondre l'un dans l'autre, de même que l'esprit de Walther et celui de Sachs se comprennent de plus en plus. Il est inutile d'insister autrement sur la portée considérable de cette combinaison, et elle n'est pas moins intéressante au point de vue harmonique. (304, 11 : thème de bonté ; 305, 7 : thème de Walther chanteur ; 305, 14 : Bonté de Sachs ; 306, 2 : *id.* ; 306, 10 : les deux thèmes se pénètrent l'un l'autre. etc.). N'oublions pas une rapide ébauche de l'Harmonie du Songe, lorsque Sachs demande à Walther de lui conter son rêve (305, 4-6).

WALTHER.

Non pas ! ni la Corporation, ni ses Maîtres n'ont rien de commun avec mon rêve.

SACHS.

En êtes-vous sûr ? peut-être vous suggérerait-il le moyen, la formule magique, qui saurait les gagner à vous ?

WALTHER.

Quelles illusions sont donc les vôtres ! Après une semblable rupture ? quel espoir pouvez-vous garder ?

SACHS.

Un espoir, qui n'est pas moins grand qu'auparavant ; un espoir auquel rien encore ne m'a fait ni ne me fait renoncer ; mais, s'il n'en était pas ainsi, je vous l'affirme : loin de contrarier votre fuite, j'aurais fui moi-même, avec vous ! C'est pourquoi, je vous en conjure, trêve de rancunes ; c'est à des hommes d'honneur que vous avez affaire ; s'ils se trompent, c'est qu'ils sont bien aises qu'on les prenne par leurs habitudes, et qu'on leur parle leur langage. Quand des gens ont à se prononcer sur des prix offerts par eux-mêmes, ils désirent, en définitive, qu'on ait certains égards pour eux. Votre lied, en les surprenant, leur a fait peur ; et ce n'est pas sans quelque raison : car enfin, tout bien réfléchi, avec une si brûlante chaleur d'inspiration, de poé-

sie et de passion, on en a bientôt fait d'enlever quelque jeune fille, — l'aventure lui plaît et l'entraîne; mais, pour les unions vraiment pures, pour les mariages vraiment heureux, ce sont d'autres paroles et c'est d'un autre ton que l'on a coutume de chanter... (*)

WALTHER,

souriant :

Ce ton-là, je le connais aussi, depuis cette nuit : il a fait assez de tapage dans la petite rue !

SACHS,

riant :

Oui, oui ! Suffit ! Et la mesure, donc ? vous l'avez entendu marquer ! — Mais laissons cela ; et suivez plutôt mon conseil ; il n'est pas long, mais il est bon : prenez courage, et faites-moi un chant, un chant-de-Maitre !

WALTHER :

Entre un chant-de-Maitre et un beau chant, il y a donc quelque différence ? comment la saisirai-je, alors ?

(*) Nous retrouverons également dans cette scène de belles appropriations de la *Mélodie d'Amour* (III) ; elle point ici, s'annonce (303, 14). Mais ce n'est là qu'un frisson dans la trame mélodique qui ne s'est point encore déplacée (Motifs de Sachs et de Walther), bien qu'elle soit traversée, comiquement (309, 3-4), par le *Motif de la Sérénade*, lorsque Walther fait allusion au tapage de la nuit dernière.

SACHS,

d'une voix tendrement émue : (*)

Mon ami ! aux jours bienheureux de la jeunesse, quand de puissantes aspirations remuent profondément notre âme, soulèvent notre poitrine et dilatent notre cœur vers l'extase des premières amours, il peut réussir à beaucoup, il arrive à plus d'un de chanter une belle chanson : le printemps l'a chantée pour lui ! (**). Mais lorsque viennent l'été, puis l'automne, et l'hiver, les soucis, les nécessités de l'existence, maint conjugal bonheur aussi, les enfants qu'il faut baptiser, les affaires, les contestations et

(*) Avec ce chant de Sachs, apparaît un nouvel élément dans la trame orchestrale ; cet accompagnement de la grave et mélancolique mélodie vocale du vieux maître semble issu du *Motif de Walther chanteur* ; c'est une phrase très doucement rythmée, sur un dessin arpégé de la basse ; elle servira encore dans cette scène, dont elle n'augmente pas peu le spécial charme mélodique fait de profonde bienveillance et de jeune enthousiasme (310, 5-12.). M. WILSING ne donne pas de titre à cette phrase pourtant caractéristique ; elle n'a pas, il est vrai, la portée d'un thème proprement dit. Toutefois, pour plus d'ordre, nous l'appellerons, avec M. Camille BENOIT : le *Motif du Souvenir de la Jeunesse* (XXXX).

(**) Sachs emploie ici le *Motif* même de l'*Ardeur printanière* (310, 13). Le *Motif de Walther chanteur* lui succède, en une forme un peu saccadée (310, 16) ; il reparait, un peu après, plus large, lorsque Sachs loue qui peut, dans la vieillesse, garder la jeunesse de l'inspiration. Enfin la belle mélodie orchestrale, connue sous le titre de : *Motif du Souvenir de la Jeunesse* (311, 7), reprend et se développe amplement (311, 12, etc.).

les conflits : ceux qui, malgré tout, réussissent à créer encore de beaux chants, ceux-là, voyez-vous bien, ceux-là, ce sont eux qu'on appelle des Maîtres !... (11)

WALTHER,
tendrement exalté :

Celle que j'aime, je veux l'épouser, je veux qu'elle soit ma femme, et pour toujours ma femme !

SACHS.

Apprenez les règles des Maîtres, étudiez-les, tandis qu'il en est temps encore, pour qu'elles vous soient des guides fidèles ; pour qu'elles vous aident à conserver, à retrouver, dans votre cœur, les trésors qu'y ont déposés le printemps, la passion, l'amour, aux années de votre jeunesse, quand vous ne connaissiez encore que la joie des aspirations illimitées... Ces trésors-là, les règles seules vous les rendront un jour intacts. (*)

(11) « Prenons au sens large ce discours familier, si profond et généreux en même temps. Le vrai poète, le maître complet, est celui qui possède le don de l'émotion, lyrique ou dramatique, et le pouvoir de l'exprimer, non seulement dans un transport juvénile, en cette phase de prime jeunesse où la fraîcheur, la vivacité du sentiment prêtent à toute parole une passagère éloquence, mais plus tard encore, avec la compréhension des hommes et des choses, malgré les hasards et les

(*) Une lente ébauche du *Thème de l'Ardeur printanière* paraît à travers la mélodie orchestrale attribuée à Sachs, s'unite à elle (313, 1, etc.). L'enthousiaste et loyal jeune homme est pris au charme des leçons de cette libérale expérience,

WALTHER.

Mais ces règles, qui donc enfin les a créées, pour qu'elles soient en si grand honneur ?

SACHS.

Ceux qui les ont instituées furent des Maîtres qui n'obéirent, en le faisant, qu'à des nécessités profondes ; des esprits cruellement étreints par les tristesses mêmes de la vie : c'est sous l'empire de leur détresse, de leurs âpres aspirations, de leurs regrets, qu'ils se composèrent une image, et, pour ainsi dire, un modèle, afin de conserver en lui, ferme et clair, le souvenir béni de leur jeunesse et de l'amour de leur jeunesse ; — afin d'y reconnaître encore le printemps, même évanoui... (*)

lutes. Le chant des maîtres se dégage de l'existence réelle, de toutes ses joies et de toutes ses épreuves. La poésie, c'est le rêve né de la vie ; c'est la vie s'expliquant dans les créations de l'Art. » (Alfred ERNST, *l. c.*, p. 60.)

(*) Poignante phrase de l'orchestre, sous les premières paroles de cette réponse de Sachs (313, 9-12) ; elle est apparentée au *Motif du Souvenir de la Jeunesse*, qui se déroule, jusqu'à ce que parait seul, le *Thème de l'Ardeur printanière* (314, 7). L'orchestre, ensuite, revient, un moment, sur le *Thème de la Bonté de Sachs* (314, 12, etc.), lorsque le vieux maître, sur cette persuasive harmonie, dit que l'Art entretient la flamme de l'inspiration. Puis le *Thème du Souvenir* est repris et développé en larges variations (315). Sur quoi, l'orchestre, par des réminiscences des thèmes de Walther (le *Motif de Walther chanteur* et surtout la *Mélodie d'Amour*), et une succession d'arpèges, évolue peu à peu vers la splendide plénitude de l'*Harmonie du Songe* (XXXXI).

WALTHER.

Mais enfin, lorsque pour un homme le printemps s'est évanoui, comment peut-il le regagner au moyen d'une pareille image?

SACHS.

En la rajeunissant aussi souvent qu'il peut : par exemple, moi qui déjà n'ai plus rien du printemps que le regret lointain, mêlé d'un douloureux désir, je vous enseignerai les règles, mais c'est vous, mais c'est votre chant qui m'en renouvellera le sens. — Tenez, voici de l'encre, une plume et du papier, chantez vos vers : j'écrirai sous votre dictée !

WALTHER.

Mais quoi chanter ? Encore faudrait-il le savoir ?

SACHS

Dites-moi votre rêve du matin !

WALTHER.

Je crois bien que, durant votre excellente leçon, vos règles me l'ont fait enfuir.

SACHS.

Raison de plus pour appeler bien vite l'Art à votre aide, l'Art du poète : vous ne seriez certes pas le premier qui, grâce à lui, retrouverait ce qu'il s' imagine avoir perdu.

WALTHER.

Alors, ce sera de la poésie; mais mon rêve? ce ne sera plus mon rêve?

SACHS.

Allez toujours! Le rêve et l'Art: — des frères! Vous verrez qu'ils ne demanderont qu'à s'assister.

WALTHER.

Comment faut-il que je débute, pour me conformer à la règle?

SACHS.

C'est à vous à vous en faire une, d'après votre début lui-même, puisqu'il vous suffit de développer la suite conformément à ce début. Rappelez-vous votre rêve d'abord, dites-le, ce beau rêve matinal; pour le reste, Hans Sachs y veillera, — laissez-le faire!

WALTHER,

s'assied non loin de SACHS; se recueille; et bientôt commence d'une voix très douce, tandis que SACHS écrit à l'établi les vers :

« Empourpré des splendeurs matutinales du jour,
parfumant de l'haleine des fleurs l'air à la ronde,
riche de toutes les délices, pourvu de toutes les joies,

c'était un merveilleux jardin, qui m'ouvrait, hospitalièrement, l'accès de ses magnificences. » (*)

(Il fait une pause.)

SACHS.

Les vers que vous venez de chanter forment un « Stollen » ; c'est une strophe : attention ! il s'agit maintenant de la faire suivre d'une deuxième, qui soit strictement identique.

WALTHER.

Pourquoi strictement identique ?

SACHS.

Puisque vous faites un chant d'amour et de demande, il faut qu'on voie, par cette similitude parfaite, que vous recherchez pour compagne une femme qui soit vraiment l'autre moitié de vous-même.

WALTHER

reprend :

« Dominant de sa cime riante l'heureux séjour, un

(*) Dans la mélodie orchestrale du *Chant du Songe*, la *Mélodie d'Amour* atteint son apogée ; elle se combine, un moment (318), avec le *Motif de Walther chanteur*. Sachs fait ses remarques sur des harmonies issues de son *Motif de Bienveillance*. Le Chant des deux premières strophes de Walther est une phrase mélodique distincte, où se retrouve pourtant, par moment, le dessin de la *Mélodie d'Amour*.

arbre s'y dressait, majestueux, superbe, inclinant, comme pour les offrir à mon désir, sous la resplendissante parure de leurs fruits d'or, ses rameaux odoriférants. »

(Il s'interrompt.)

SACHS.

Vous avez changé la cadence, à partir des deux derniers vers : il se peut que ce soit légitime, il se peut que ce soit ainsi que chante le Printemps, et c'est même une leçon dont peut profiter Sachs ; mais nos Maîtres, voilà qui va les chagriner, car ce sont de pareils détails qui les offusquent. — Allons, l'Abgesang, à présent !

WALTHER.

Qu'entendez-vous par l'Abgesang ?

SACHS.

Mais oui : le chant-de-conclusion ! — C'est d'après les enfants que l'on pourra juger si le couple était assorti, s'il a tenu toutes ses promesses, si vraiment son union fut ce qu'elle devait être. Que ce chant soit donc analogue à vos Stollen : analogue, non pas identique ! Qu'il soit riche de ses propres rimes, de ses notes propres, et de sa propre mélodie : lorsqu'on trouve leur enfant bien fait, bien découplé, bien vigoureux, mais bien lui-même, les parents sont tout fiers de lui ; et d'ailleurs, ne vous faut-il pas une conclusion qui lie vos Stollen, les complète, et fasse de votre strophe un tout indivisible ?

WALTHER,

recommençant de chanter :

« Soudain, par quel sublime prodige, une Femme apparaît à mes yeux, la plus belle, et la plus charmante de toutes les femmes : elle s'approche, et d'un bras m'enlace avec tendresse, à la manière d'une fiancée ; elle me regarde, et ses regards, et le geste de sa main pure, vers les branches de l'Arbre-de-Vie, m'exhortaient à cueillir le fruit miraculeux, le fruit suave et rare dont mon âme avait soif. » (*)

SACHS,

ému, mais dissimulant son émotion :

Voilà un Abgesang ou je ne m'y connais pas ! Hé bien ! voyez-vous comme ce Bar a bien marché d'un bout à l'autre ? Il est vrai qu'en fait de mélodie, vous prendriez peut-être un peu trop de libertés ; je ne dis pas que ce soit une faute ; mais c'est difficile à retenir, et cela les dérange, nos bons vieux ! (**). — Aussi, chantez-moi donc encore un deuxième Bar, afin qu'ils puissent se rendre compte de la mélodie du premier. Au surplus ne sais-je pas encore, tant vos vers s'enchainent heureusement, quels détails de

(*) Dans cette strophe, la grande *Mélodie d'Amour* atteint son double apogée harmonique et dramatique (320, 4-8). Elle reparait encore, dans ce chant, à diverses reprises ; et elle s'accélère, vers la fin, joyeusement.

(**) Retour caractéristique du *Thème de la Raillerie* (XXXIV). Voy. la note de la page (321, 10-11).

vosre poème sont empruntés à vosre rêve, et lesquels ne sont des effets que de vosre art.

WALTHER,

continuant de chanter :

« Embrasé des gloires vespérales du ciel en flammes, le jour mourut, j'étais resté, n'ayant plus au fond de moi-même qu'un seul désir : le désir de pouvoir encore boire à longs traits, dans ces prunelles divines, le bonheur et la joie. —

« La nuit vint, mon regard s'éteignit, couvert d'un voile crépusculaire, et je ne vis plus, scintillant parmi les ramures, comme pour éclairer mon visage, que deux lointaines, sublimes, resplendissantes étoiles. —

« Soudain, sur la colline muette, voix inouïe d'une source d'infinies délices, le murmure d'une eau vive grandit à mes oreilles, la plus douce, et la plus puissante de toutes les voix ; et déjà, plus radieuse-ment belle, plus éblouissante, plus splendide, la clarté des étoiles m'illuminait plus proche ; et, parmi les ramures de l'Arbre dont les feuilles étaient maintenant celles d'un Laurier, les fruits d'or, s'agitant comme pour former des rondes, se métamorphosaient en des étoiles nouvelles. »

SACHS,

avec douceur, très ému :

Ami ! vosre vision vous a bien inspiré : le deuxième Bar n'est pas d'une moins heureuse venue.— Allons ! un troisième, voulez-vous ? L'interprétation, de vosre songe !

WALTHER,

d'un prompt mouvement, se lève :

Comment pourrais-je l'interpréter? — Assez de paroles!

SACHS,

pareillement, se lève, et, toute cordialité, se dirige vers WALTHER avec résolution :

Hé bien donc, les paroles et l'acte en temps et lieu! — Mais alors, tenez-vous-en ferme à cette musique : elle se prête à merveille à l'expression du vers; et, quand vous viendrez à chanter dans un cercle plus étendu, souvenez-vous de votre vision.

WALTHER.

Quel peut être votre dessein?

SACHS.

Voici : votre fidèle valet, chargé de votre sac et de votre valise, a su trouver votre retraite; il m'a confié là, paraît-il, les habits que vous vous proposiez de revêtir à l'occasion de votre mariage; — c'est quelque petite tourterelle qui lui aura montré, sans doute, le nid où son chevalier faisait de si jolis rêves : eh bien, suivez-moi là, dans cette petite chambrette! En des circonstances aussi graves, lorsqu'il s'agit pour nous d'oser, il convient que nous soyons tirés à quatre épingles, et pimpants sur toutes les coutures : — entrez donc, si vous êtes déterminé comme moi!

(WALTHER touche dans la main de SACHS : celui-ci l'accompagne alors, d'un pas tranquille et résolu, jusqu'à la chambre latérale, en ouvre la porte à WALTHER avec un air de déférence, l'y fait passer d'abord, et l'y suit aussitôt.) (*)

BECKMESSER, (**)

venant du dehors, paraît à la porte d'entrée : il regarde, d'un air de grande irritation, vers l'intérieur de la boutique, et, n'y voyant personne, y pénètre sur-l'heure. Il est vêtu avec richesse ; mais, visiblement très souffrant, marche avec peine, boitant à chaque pas, tressautant ensuite, se baissant et se relevant pour se frictionner, tour à tour, les genoux, le dos et les épaules. (***) Bientôt il cherche une

(*) La scène finit, dans la joie et la bienveillance, parmi les harmonies du *Motif de la Bonté de Sachs* ; du *Motif de Nürenberg*, et surtout de la *Mélodie d'Amour*. (325, 6, Bonté de Sachs ; 9, Motif de Nürenberg ; 11, Mélodie d'Amour ; 12, Bonté de Sachs ; 14, Nürenberg ; 326, 4, Mélodie d'Amour, à la basse ; etc.) — Cette scène n'est pas moins capitale au point de vue harmonique qu'au point de vue dramatique. On y a vu les thèmes de Walther s'unir à ceux de Sachs ; ces deux courants mélodiques joints forment une onde d'une splendide et paisible ampleur, un groupe mélodique type où s'absorbera désormais de plus en plus le reste de la polyphonie. — Les quatre scènes de ce premier tableau concentrent toute l'essence mélodique de l'œuvre.

(**) La musique redevient comique. Beckmesser s'avance aux sons des *Motifs de la Bastonnade* et de la *Sérénade*.

Ce qu'il y a de remarquable dans cette scène toute de mimique, c'est la parfaite conformité de la musique avec cette mimique. Une telle simultanéité étant un des essentiels éléments de l'Art wagnérien, nous devons étudier de près ce passage.

(***) Le *Motif de la Jalousie*, cette harmonie sournoise, revient à plusieurs reprises, mais saccadé, coupé de pauses pénibles : c'est, faite rythme et musique, l'allure cau-

escabelle, y prend place, mais, à peine assis, se redresse, comme sous l'aiguillon d'une vive douleur, et de nouveau se frotte et se caresse les membres. Assiégé de pensées moroses, en proie aux plus cruels souvenirs, désespéré, traînant la jambe, il rôde alors par l'atelier, essuie son front baigné de sueur, regarde fixement devant soi, et, par instants, va pour fuir à droite ou à gauche, comme s'il se croyait poursuivi ; (*) puis, sa vue s'étant arrêtée sur les fenêtres de POGNER, il gesticule de rage, rêve, et se frappe le front. (**) — Enfin, tandis qu'il se détourne et rétrograde, machinalement, vers l'établi sur lequel SACHS a laissé les paroles du poème de WALTHER, il aperçoit ce manuscrit, s'en empare, le parcourt des yeux, non sans une émotion croissante, et bientôt laisse un libre cours à sa fureur :

Un chant-de-concours ? de Sachs ? — est-il possible ? Ah ! — tout s'explique !

teleuse, et maintenant clopinante, du Cuisire roué de coups. Le motif revient trois fois de suite ; chaque période burlesque finit par un accord sforzando, qui, coïncidant avec un tressaut du grotesque écloppé, traduit les élancements des coups de la veille (328, 21-23).

(*) Les *Motifs du Savetier* et de la *Bastonnade*, la *Mélodie de la Sérénade* et le *Prélude sur le luth* soulignent à l'orchestre les cuisants souvenirs de Beckmesser (329, 1, etc.) ; au moment où ces souvenirs deviennent hallucination, et où il fuit à droite et à gauche, comme s'il se croyait poursuivi, le *Motif de la Bastonnade* s'accentue, applique crûment ses coups. (329, 16-26.)

(**) Le *Motif de la Jalousie* et le *Motif du Chevalier* disent son exaspération (329, 28 ; 330, 1-9) ; et aussi qu'il oppose à ces fâcheuses pensées (*Motif du Chevalier*) les sentiments flatteurs qu'il a de sa propre personne (*Motif de la Jalousie*, où se retrouve le *Motif du Marqueur*). Le *Motif de la Sérénade*, par fragments, indique aussi, coïncidant avec ses mines préoccupées, fureteuses, qu'il songe toujours à un chant de concours. (331, 4). — Là-dessus, il aperçoit le manuscrit de Sachs, tandis que passent les larges et tendres harmonies du *Chant du Songe* (331, 8-12).

(Comme il entend ouvrir la porte de la chambre, il tressaille et cache le papier, précipitamment, dans sa poche.) (*)

SACHS,

paré pour la fête, rentre dans la boutique, y voit BECKMESSER et s'arrête :

Tiens ! Monsieur le greffier ? Quelle surprise ! Le matin comme le soir, alors ? Ce ne sont pourtant plus vos souliers qui vous préoccupent, j'imagine ? Montrez voir ! ils vont à merveille, si je ne me trompe ?

BECKMESSER.

Parlons-en ! le diantre soit d'eux et de leurs semelles ! jamais je n'en ai vu d'aussi minces : il n'est si fin gravier qu'on ne le sente au travers !

SACHS.

C'est à cause de l'apprentissage que j'ai fait du rôle de Marqueur : j'ai dû frapper tant de coups sur ces fameuses semelles ! il n'est pas étonnant qu'elles soient devenues si tendres. (**)

(*) Le passage final du *Chant du Songe*, en un rythme plus vif, exprime l'émotion dépitée de Beckmesser ; il s' imagine que c'est un chant de Sachs, en vue d'une compétition. Puis, sur un dessin rapide qui amène le *Motif du Marqueur*, il cache le papier dans sa poche. (331, 13, etc.).

(**) La trame orchestrale est en grande partie formée, durant cette scène, par les motifs de Beckmesser et ceux de Sachs, les premiers accentués d'irritation, les deuxièmes d'ironie. (*Motifs de la Jalousie, du Marqueur, du Savetier, de la Baston-*

BECKMESSER.

Assez d'esprit comme cela, n'est-ce pas ? Il est temps que cette plaisanterie cesse ! Croyez-moi, je vous connais maintenant, mon ami Sachs ! C'est un tour de votre façon que vous m'avez joué cette nuit ; vous vous en souviendrez, d'ailleurs ! Oui, oui, cela vous gênait de me voir sur votre route ; et c'est tout simplement afin de m'en écarter que vous avez provoqué ce tumulte, un vrai complot !

SACHS.

Moi ? — C'était « veille-de-noces », comprenez donc les choses : la nouvelle de votre mariage avait couru. De quoi vous plaignez-vous ? c'est du meilleur augure : plus les gens s'en donnent à cœur-joie, plus l'union promet d'être heureuse, à ce qu'on prétend. (12)

BECKMESSER,

dont la rage éclate exaspérée :

O savetier ! savetier plein de fourbes et de farces populacières ! tu ne m'as jamais voulu que du mal. Mais écoute, si je n'y vois pas clair : la jeune fille

(12) Sur la « veille-de-noces » ou *Polterabend*, voir la note 2 de l'Acte III.

nade, puis le *Motif de la Bonté*, et d'autres que nous noterons) — Le comique dialogue, aigre d'un côté, ironique de l'autre, commence sur un amusant développement du *Motif du Savetier* (332, 2, etc.).

que j'avais choisie, qui semble née pour moi, qui m'est prédestinée, à la honte éternelle des veufs, toi, voilà que tu cours après elle. Ah ! je comprends pourquoi Monsieur Sachs, lors de la délibération, par-devant le conseil des Maîtres, insistait avec tant d'ardeur pour le maintien de certaines clauses : tout bonnement pour mieux s'assurer, à lui tout seul, le riche héritage de l'orfèvre ; on enjôle mademoiselle, on vous lui donne le change, on l'empêche de penser à d'autres, — et tout est dit ! (*) — Oui-dà ! Me croyez-vous donc si bête que de ne pas voir qu'avec vos cris, vos braillements et vos coups de marteau, vous vouliez étouffer ma voix ? Mon lied eût appris à l'enfant que vous aviez un compétiteur, et cela n'eût pas fait votre compte ! Oui ! oui ! — Ha ha ! je t'y prends ; je t'y prends bien là, cette fois ? A la fin, c'est son apprenti qu'il s'avise d'armer d'un bâton pour me le lancer dans les jambes, non sans l'avoir chargé du soin de le débarrasser de ma personne !

(*) L'harmonie ascendante, brutale et criarde d'un *Motif de Rage* (334, 6) (XXXXII) emporte toute cette frénétique sortie de Beckmesser. Ce motif a aussi en lui la possibilité de prendre, au besoin, un accent de triomphe mauvais ; nous le retrouvons un peu plus loin avec cette intonation. Il est ici combiné avec le *Motif du Marqueur* ; il est coupé par le *Motif de Raille-rie*, propre à Sachs, lorsque le Cuistre lui reproche de vouloir, pour la forte dot, épouser Eva (334, 14), et par le *Motif de la Bastonnade*, lorsqu'il est question de David et de sa trique (335, 10, -14) ; le *Motif du Marqueur*, augmenté d'un nouveau trait comiquement menaçant, entre, sous cette forme, dans l'accentuation orchestrale de ces récriminations forcenées (335, 14-15.)

Aou, aou ! Aou, aou ! j'en ai cru rester sur la place ! Couvert de bleus, couvert de noirs, ridicule pour la femme que j'aime, rossé, roué, rompu, moulu, me voici dans un bel état ! Mais patience : je me suis encore tiré d'affaire, assez à temps pour être en mesure de vous récompenser de votre manière d'agir ! Essayez de chanter tout-à-l'heure et vous verrez, si, tout écarbouillé que je suis je ne m'entends pas, avec mes membres en compote, à vous faire sortir de vos gonds ! ()

SACHS.

Mon cher, vous donnez là dans une fâcheuse méprise ! Je vous abandonne ma conduite, jugez-la comme vous l'entendrez ; mais renoncez à trouver en moi votre rival : mon dessein n'est pas de concourir.

BECKMESSER.

Imposture et mensonge ! A d'autres ! Je sais tout.

SACHS.

Qu'avez-vous, Maître Beckmesser ? De quoi vous avisez-vous là ? Au surplus ne vous dois-je aucun compte des vues que je puis avoir ou non : mais

(*) Accentuation triomphale du nouveau *Motif rageur*, (336, 6) — C'est dans cette scène qu'il sera surtout bon d'étudier les thèmes de Beckmesser : Sournoiserie et chicane. Ses personnages dramatique et mélodique se développent définitivement ici : « Quelle âme basse ! » pourra dire Sachs.

n'importe ! Je veux bien vous dire, encore une fois, qu'au sujet du concours, vous vous méprenez fort.

BECKMESSER.

Vous ne chanteriez pas aujourd'hui ?

SACHS.

Tout à l'heure ? Non, pour rien au monde.

BECKMESSER.

Aucun lied-de-concours ? Vraiment ?

SACHS.

Vraiment, vous dis-je !

BECKMESSER.

Mais, si j'en possédais la preuve ?

(Il va pour fouiller dans sa poche.)

SACHS,

jetant un rapide coup d'œil sur l'établi :

Le poème ? que j'ai laissé là : vous l'auriez pris ? (*)

(*) Aux harmonies de Beckmesser, qui, dans tout le passage précédent, sonnent comme un ricanement, succède brusquement la large phrase de la *Mélodie d'amour* (338, 11); elle s'atténue presque aussitôt pour rejoindre le *Motif de la Bonté de Sachs* caractéristiquement transformé; il s'étire maintenant, sous les placides réparties du vieux poète, en une phrase d'humoristique ironie (339, 2, etc.).

BECKMESSER,

sortant de sa poche le manuscrit :

C'est bien là votre main ?

SACHS.

D'accord : — c'est votre preuve ?

BECKMESSER.

Et l'écriture ? Toute fraîche !

SACHS.

Et l'encre ? Humide encore !

BECKMESSER.

Et c'est un chant biblique probablement ! n'est-ce pas ?...

SACHS.

Celui qui l'appellerait ainsi se tromperait beaucoup !

BECKMESSER.

Hé bien alors ?

SACHS.

Hé bien ?

BECKMESSER.

Vous dites ?

SACHS.

Et puis après ?

BECKMESSER.

Après ? je vous déclare, après, qu'avec tous vos fameux grands airs de loyauté, de franchise, de sincérité, vous êtes le plus fieffé fripon qui soit au monde !

SACHS.

Possible ! Il n'en est pas moins vrai qu'on ne peut pas m'accuser encore, jusqu'à présent, d'être jamais allé, sur les tables d'autrui, m'approprier ce qui s'y trouvait : aussi, pour empêcher que personne ne puisse penser du mal de vous, gardez cette feuille : c'est moi qui vous en fais cadeau. (*)

BECKMESSER,

bondissant de surprise et tout joyeux :

Seigneur Dieu !... Un poème !... Un poème de Hans Sachs !... Mais doucement : que je ne donne pas de nouveau dans quelque piège ! — Je gagerais que vous le savez par cœur, votre poème !

(*) Même intonation ici, et plus loin, du *Motif de la Bonté de Sachs* (340, 4, etc ; 341, 5, etc.).

SACHS.

Mais quand je vous dis que de moi vous n'avez rien à craindre !

BECKMESSER.

Alors, vous me laissez le feuillet ?

SACHS.

Pour qu'il ne soit pas dit que vous l'avez dérobé.

BECKMESSER.

Et, — je puis m'en servir ?

SACHS.

Faites-en ce qu'il vous plaira.

BECKMESSER.

Je chanterai les paroles du lied ?

SACHS.

Peut-être n'est-il pas commode ?

BECKMESSER.

Et si je réussissais ?

SACHS.

Vrai ! j'en serais étonné.

BECKMESSER,

pleinement rassuré, familièrement : (*)

C'est qu'aussi vous êtes trop modeste : un lied de Sachs (il siffle d'expressive manière), voilà qui veut dire quelque chose !... Et voyez comme cela se trouve bien, et quelle chance est la mienne encore, dans mon malheur ! Car enfin, quel que soit le chagrin que j'en éprouve, il est certain que, grâce à votre humeur farceuse, le lied, que j'ai chanté cette nuit, n'a pas eu l'heur de plaire à la fille de Pogner. Et, quant au nouveau lied qu'il me faudrait maintenant, comment pourrais-je l'improviser ? Moi, pauvre compagnon battu, comment pourrais-je, en l'état où je suis réduit, trouver aujourd'hui même le repos nécessaire ? Un lied ! il m'en faut un, pourtant : sans nouveau lied, concours, mariage, vie conjugale, quand bien même j'y serais prédestiné par Dieu, autant vaut y renoncer tout de suite ! Mais, avec un poème de vous, c'est autre chose : la bataille serait pour ainsi dire gagnée d'avance ! Du moment qu'en un pareil jour vous me le donnez, finis nos désaccords, oubliée notre brouille, enterrées, toutes les vieilles querelles ! (Il jette un coup d'œil de côté sur le feuillet qu'il tient en main : son front se rembrunit tout à coup :) Et pourtant, si ce n'était encore qu'un nouveau piège ! —

(*) Avec la même comique volubilité que tout à l'heure sa rage, est orchestrée maintenant l'exultation de Beckmesser. La trame mélodique évolue désormais vers le *Motif du Prélude sur le luth* qui pétillera bientôt aux violons (342, 343 ; puis 346, 7, aboutissement).

Pas plus tard qu'hier soir, vous étiez mon ennemi ; aujourd'hui, vous n'avez pour moi que des dispositions amicales : après un pareil tour ! convenez que ce n'est pas clair. (*)

SACHS.

Travailler, même la nuit, pour finir vos souliers : — si c'est là le fait d'un ennemi?...

BECKMESSER.

C'est bon ! c'est bon ! Nous savons cela ! — Donnez-moi donc seulement votre parole d'honneur que jamais, quel que soit l'endroit où vous l'entendriez chanter, dans quelques conditions que ce soit, vous ne vous laisserez aller à dire que vous êtes l'auteur de ce lied.

SACHS.

Quant à cela, — ma parole d'honneur ! Je vous jure bien que ce n'est pas moi qui me vanterai jamais de l'avoir fait.

(*) La *Mélodie du Songe*, ici, exprime, ironiquement, que l'infortuné Cuistre y voit clair un instant ; mais aussitôt la vanité, l'assurance du pédant reprend le dessus ; Le *Motif du Marqueur* couvre la *Mélodie du Songe* (344, 6-9) ; Sachs, sur les harmonies doucement ironiques de son *Motif de Bonté*, achève de calmer ces appréhensions (344, 17 ; 345, 1, etc.).

BECKMESSER,

très heureux :

Que me faut-il de plus? Sauvé! je suis sauvé! Pour le coup, Beckmesser n'a plus à se faire de bile!

(Il se frotte joyeusement les mains.)

SACHS.

Un conseil toutefois, mon ami; dans votre intérêt même, j'y crois devoir insister: étudiez-moi ce lied avec le plus grand soin; le débit n'en est guère commode, et ce n'est pas une petite affaire que de trouver quels sont l'air et le ton qui lui conviennent le mieux! (*)

BECKMESSER.

Cher Sachs, vous êtes un bon poète; mais pour les questions d'airs, de tons, de mélodie, convenez que je ne le cède à personne! C'est pourquoi dressez bien l'oreille, et Beckmesser... « qui dit Beckmesser, dit sans-pair »: vous verrez! vous verrez, vous dis-je, quand vous me laisserez chanter en paix. — Mais d'abord, que je me sauve chez moi, pour apprendre par cœur bien vite: je n'ai que le temps! —

(*) Le *Motif du Prélude sur le luth* pétille ironiquement aux violons (346, 7, etc.). Cette sérénade, c'est l'effort extrême de la science du bon pédant. Il faut pourtant autre chose! semble dire Sachs. On saisit l'ironie que la situation dramatique donne ici à ce motif, qui, d'ailleurs, exprimera, avec non moins de bonheur, à la fin de cette scène, l'exultation du Cuistre plein de lui-même.

Sachs! Hans Sachs, mon bien cher! je vous ai méconnu; sans cet aventurier, cela ne fût pas arrivé; mais il m'avait indisposé: son pareil nous manquait encore, c'est le cas de le dire! Enfin, nous avons su nous en débarrasser, comme de vrais Maîtres que nous sommes! Mais de quoi vais-je vous parler là? je ne sais où j'ai la tête, vraiment: les syllabes et les rimes, les paroles et les vers, tout me réclame, les talons me démangent, et je reste ici? Adieu donc! il faut que je vous quitte! En temps et lieu, de tout mon cœur, je saurai vous remercier de votre amabilité; désormais, c'est pour vous que je vote; je vais de ce pas acheter vos œuvres, et je vous fais nommer Marqueur: mais Marqueur pour de bon cette fois, à la craie, non pas au marteau, bien entendu! Marqueur! Marqueur! Hans Sachs Marqueur! Si Nürnberg « fleurit et prospère », que ce soit à-la-cordonnière!

(Moitié dansant, moitié boitant, se démenant comme un possédé, BECK-MESSER prend congé de SACHS et gagne à grand fracas la porte.) (*)

SACHS

le suit d'un regard pensif, en souriant: (**)

D'aussi profondément pervers, je ne crois pas qu'il en soit au monde; mais sa perversité ne le

(*) Ceci, tandis que s'agite aux violons le délire strépitant du *Prélude sur le luth* et... du *Motif de la Bastonnade*. En effet! (350, 20, etc.).

(**) D'abord, joyeux développement du *Motif du Savetier*; puis la scène finit, allègre, sur une combinaison des *Motifs de Nürnberg*, de la *Saint-Jean* et de *Walther-Chanteur* (351, 9, etc; 352, 5-14).

mènera pas bien loin : a beau faire le malin qui veut ! tout homme a ses instants d'oubli : tôt ou tard, le malin fait acte d'imbécile, et l'on peut s'occuper de le mettre à la raison. — Ah ! Monsieur Beckmesser viendra me voler chez moi ? tant mieux : c'est moi qui suis heureux ! voilà qui simplifie les choses, et va singulièrement favoriser mon plan. (13) — (On voit

(13) « Nous ne verrions en fin de compte dans *Les Maîtres-Chanteurs* qu'une pièce de théâtre de la plus ordinaire espèce, et non un chef-d'œuvre dramatique, si le dénouement résultait d'une intrigue inventée par Sachs contre Beckmesser, — par exemple s'il lui glissait avec intention dans la main le poème d'un autre, et l'engageait à le chanter pour provoquer ainsi la chute tant attendue de Beckmesser. Ce n'est pas dès le début de sa carrière de production que Wagner a rejeté l'intrigue ; il est intéressant de voir combien cette nouvelle opinion du poète a modifié le plan originaire des *Maîtres-Chanteurs*. Voici à peu près la disposition qu'il avait projetée d'abord : « Sachs donne au Marqueur un poème du jeune chevalier, et il prétend ne pas savoir d'où il lui est venu. » (*Une Communication à mes Amis*, édition originale, I, p. 94.) De cette manière, Sachs aurait tendu un piège à Beckmesser, et le dénouement du Drame eût été le résultat d'un mensonge. Avec entière justesse, Wagner a dans la suite modifié cette solution.... Le poète s'est réservé un double avantage : il évite l'intrigue ; malgré tous les efforts de Beckmesser, qui, lui, intrigue contre Walther, et dont le caractère d'intrigant apparaît de plus en plus, son influence reste nulle sur le dénouement de la pièce... ; l'intrigue est donc étrangère au Drame ; Wagner parvient de plus à mettre en relief un trait nettement marqué du caractère de Beckmesser, que son angoisse, puis sa défaite, rabaissent au rang d'un misérable ; il n'est plus qu'un voleur. C'est ainsi que Wagner a réussi à laisser l'action se former exclusivement par le développement des caractères des principaux personnages. » (HUGO DINGER, *l. c.*, p. 97 à 99.) — Maintenant, n'est-il pas singulier, contraire, même, à la vraisemblance psychologique, que Beckmesser, un Maître

par la fenêtre EVA, qui, dans la rue, se dirige du côté de la porte de SACHS; il se retourne et l'aperçoit:) Tiens, Evchen! Je me demandais ce qu'elle pouvait faire!

(Entre dans la boutique EVA, richement parée d'une éblouissante toilette blanche : un peu souffrante et pâle, elle s'avance à pas lents.)

SACHS.

Bonjour, petite Evchen! Eh, comme te voilà belle! Mais tu vas tourner toutes les têtes! Les jeunes, les vieux, tous amoureux, quand ils te verront si jolie! (*)

EVA.

Maître, — si vous ne craignez que cela!... Ma

« éminent », après tout, accepte, sans plus hésiter, de faire ainsi passer pour sienne l'œuvre d'autrui? Cette critique, que j'ai entendu formuler par plusieurs personnes, est sans valeur, l'histoire des Meistersinger nous prouvant, surabondamment, que leur « psychologie » s'accommodait fort bien de semblables substitutions : « Faut-il admettre que Hans Sachs et les autres Meistersinger en renom composaient, pour des confrères moins habiles, des *lieder de concours* : c'est-à-dire que ces derniers, se parant ainsi des plumes du paon, se présentaient sur le Singstuhl avec les compositions d'autrui? Si cette supercherie ne se pratiquait pas du temps de Hans Sachs, il paraît certain qu'elle était en usage avant lui à l'époque de Hans Folz, ainsi que le prouverait la note suivante, relative à une poésie de ce dernier » (ici la note, que sa longueur ne me permet pas de transcrire) : « en d'autres termes, ledit Schwenter concourut pour le prix de l'Ecole avec un Bar acheté à deniers comptants », etc. (SCHWEITZER, *l. c.*, p. 211 et 212.)

(*) Splendidement, l'orchestre salue l'entrée de la jeune fille, du *Motif élargi de la Grâce d'Eva* (352, 18, etc.).

toilette va bien, mais après? Qui verra maintenant où j'ai mal, — où le soulier me blesse, tout bas? (14) (*)

SACHS.

Méchant soulier! Mais c'est ta faute : pourquoi ne pas essayer la veille? Tu vois, ce que c'est?...

EVA.

Je vois — que j'ai eu trop de confiance : je comptais sur le Maître, et je me suis trompée.

SACHS.

Eh! je suis désolé! Montre voir, mon enfant, que j'essaye de te soulager; ce ne sera pas long.

EVA.

Dès que je m'arrête, voilà, je ne peux rester en

(14) C'est-à-dire : « où le bât me blesse ». Les deux locutions s'équivalent, et Wagner a fort bien choisi celle qui, courant les rues allemandes, s'adaptait le mieux à son Drame. — « Du sentiment à propos de bottes », comme disait (que ces temps sont loin!) l'un de nos Beckmessers de France, M. Bellaigue. (*Revue des Deux-Mondes*, 15 mai 1885.)

(*) Après la glorieuse salutation de l'orchestre, le *Motif de l'anxiété d'amour* commence, pour dominer le début de cette scène (354, 3, etc.). Comparez ce début à celui de la scène IV^{me} du 2^e Acte. — C'est le même groupe mélodique.

place; dès que je marche, il faut que je m'arrête.
Arrangez cela.

SACHS.

Pose ton pied sur cet escabeau; je vais voir à
guérir le mal. (Elle pose le pied sur l'escabeau situé devant l'établi)
Qu'est-ce qui ne va pas?

EVA.

Vous voyez, c'est trop large!

SACHS.

Enfant, c'est une idée, — le soulier serait plutôt
juste.

EVA.

Eh! c'est bien cela: j'ai les doigts comme dans
un étau.

SACHS.

Ici à gauche?

EVA.

Mais non; à droite.

SACHS.

Ce n'est pas au cou-de-pied, par hasard?

EVA.

Mais non ; vers le talon, plutôt.

SACHS.

Comment ! c'est au talon, maintenant ?

EVA.

Ah ! Maître ! où le soulier me blesse, ne le savez-vous pas mieux que moi ?

SACHS.

Eh ! je ne comprends pas bien qu'il te blesse de partout, puisque tu dis qu'il est trop large ! — (Au seuil de la chambre apparaît, sous un brillant costume de chevalier, WALTHER : il s'arrête à l'aspect d'EVA, — comme fasciné. EVA laisse échapper d'abord un léger cri, puis demeure pareillement, sans détourner les yeux, dans la même attitude, le pied sur l'escabeau. — SACHS, courbé devant la jeune fille, et le dos tourné vers la porte et vers WALTHER, fait comme s'il ne l'avait pas vu :) Aha ! cette fois j'y suis ! Voilà ! — Tu n'as pas tort, enfant, c'était dans la couture : — attends donc, le mal n'est pas grand, j'y vais parer. Ne bouge pas : j'enlève le soulier ; quelque temps sur la forme, — il te laissera la paix. (*)

(Ayant délicatement tiré la chaussure hors du pied d'EVA, qui garde la même attitude, il se dirige vers l'établi, comme pour s'installer au travail, et continue d'agir, comme s'il n'avait rien vu.)

(*) Les souliers iront on ne peut mieux. — Le *Motif amoureux d'Eva* berce largement, à l'orchestre, le ravissement de la jeune fille (357, 7, etc.).

SACHS,

en travaillant au soulier :

Des souliers, toujours des souliers ! Voilà donc désormais mon sort, faire des souliers ! Le jour, la nuit : — je n'en sors plus ! — Ecoute, enfant ! j'ai une idée ; j'en ai trop d'être cordonnier : réflexion faite, ce que j'ai de mieux à faire encore, c'est de prendre part au concours..... hein ? si j'allais gagner ta main ? c'est alors que je m'en donnerais, d'être poète ! — Hé bien, tu n'entends pas ? — Voyons, réponds-moi donc ! N'est-ce pas toi qui m'as fourré cela dans la cervelle ? — Allons, allons ! c'est clair : — « Mêle-toi de faire ton soulier » !... Si du moins quelqu'un que je sais bien me réconfortait d'un beau chant ! comme celui d'aujourd'hui, ma foi : les deux premiers couplets m'avaient tant fait plaisir ! et j'ai si grande envie d'en entendre un troisième ! (15)

(15) « Wagner, dans *les Maitres-Chanteurs*, ne quitte pas un seul instant l'étroit domaine de la vie des petites gens, et il n'en réussit pas moins à créer un caractère vraiment sublime, un des caractères les plus admirables qui aient jamais paru sur la scène. Et, si nous prenons un si puissant intérêt au cordonnier nurembergeois Hans Sachs, ce n'est pas qu'il soit en rien mêlé à de grands et tragiques événements, car justement chez lui l'action tout entière est purement intérieure. Ce qui caractérise Hans Sachs, c'est la grandeur d'âme. Dans *les Maitres-Chanteurs*, nous assistons à la dernière grande victoire qu'il remporte sur lui-même : le renoncement courageux, conscient et fier ; et ce simple ouvrier nous apparaît aussi grand que n'importe quel glorieux héros. Parmi les figures d'hommes qu'a créées Wagner, aucune ne surpasse celle de Hans Sachs, et peut-être même aucune ne l'égale, car Hans

WALTHER,

dans la même attitude, sans détourner d'EVA ses yeux, pleins d'un enthousiasme inspiré :

« Les étoiles, les étoiles nouvelles, ont cessé leurs aimables rondes : couronne de palpitante lumière au doux éclat, dans les boucles de la chevelure de la plus belle et de la plus divine des femmes, les voici qui se sont posées. —

» O merveille ! ô merveille suivie d'autres merveilles ! ô double jour que je salue ! Je les vois, je les vois encore, mes deux étoiles, mes deux lointaines, sublimes, resplendissantes étoiles : soleils des plus saintes joies ! c'étaient ces yeux si purs ! —

» Clémentine apparition, quelle audace est la mienne ! Je m'approche, et, dans ta chevelure, la couronne se transforme encore : aux rayons du double soleil de tes prunelles, les étoiles pâlisent et verdoient ; tu l'enlèves, ô douceur, pour en parer mon front, comme d'un diadème de fiançailles ! Faveur pour laquelle j'étais né ! Gloire pour laquelle tu me choisis ! O délices dans l'âme du poète ! O fontaine de toutes les délices du Paradis ! — O Rêve-d'Amour ! »

SACHS,

après s'être tout d'abord occupé sans interruption, vient de rapporter la chaussure, où, — durant la dernière partie du troisième couplet de WALTHER, — il fait rentrer le pied d'EVA :

Ecoute, enfant ! voilà un Chant-de-Maitre ! sou-

trionphe de l'amertume elle-même, et, comme l'a dit Wagner, « son âme, calme et apaisée, atteint la sérénité suprême d'une douce et suave résignation ». (H. STEWART CHAMBERLAIN, *Le Drame Wagnérien*, p. 149.)

viens-toi, c'est chez moi que tu l'auras entendu. — Et maintenant, vois si ta chaussure, cette musique l'a fait aller mieux ? Hein ? j'ai bien travaillé, j'es-père ? — Essaye ! Repose le pied ! — Dis, te blesse-t-elle encore ?

(EVA, qui jusqu'alors était restée sur place, comme immobilisée d'extase, fond en larmes et s'abîme sur la poitrine de SACHS, qu'elle presse passionnément contre elle en sanglotant. — WALTHER s'est avancé vers eux, et serre la main de SACHS avec exaltation. — SACHS à la fin se fait violence, et se dégage, non sans effort, avec un dépit simulé, laissant ainsi glisser EVA, comme involontairement, sur l'épaule de WALTHER.)

SACHS.

Quels soucis n'a-t-on pas tout de même, dans la chaussure ! Si par-dessus le marché je n'étais poète encore, vrai, plus un seul soulier ne me sortirait des mains ! Ah ! c'est qu'il en faut une patience, et c'est qu'on vous en dit, des choses ! C'est trop large, — ou c'est trop étroit ; réclamations par-ci, réclamations par-là : « Ça claque de partout ! » — « C'est saveté ! » — « J'ai les doigts comme dans un étau ! » — « Le soulier me blesse quelque part ! quoi, Maître, vous ne savez pas où ? » — Il paraît que ça doit tout savoir, un cordonnier ! Tout savoir, tout raccommoder, tout arranger ! (*) Si avec cela il est poète, c'en est

(*) Harmonie du chant professionnel de Sachs (voy. note de la page 235.) (363, 15, etc.). — Outre les motifs propres à Sachs, la trame mélodique de cette scène est constituée des thèmes d'amour de Walther et d'Eva ; on les connaît trop désormais, pour que des notes détaillées soient encore nécessaires. Le *Motif de l'anxiété d'amour* traverse caractéristiquement les mélancoliques réflexions de Sachs.

fait, plus de répit pour lui; l'occasion serait trop belle de lui laisser la paix! — Mais, pour peu qu'il soit encore veuf, oh! alors, c'est à qui se mêlera de le rendre fou: les jeunes filles à marier, d'abord: celles-là ne se verront pas plus tôt embarrassées, qu'elles viendront le sommer de se mettre sur les rangs; qu'il fasse ou non la sourde oreille, qu'il comprenne ce qu'elles veulent ou non, c'est la même chose: il se trouve qu'en définitive il sent la poix, sans compter son manque de finesse, sa malice, et sa méchanceté, et quoi encore! — Mais voyons! c'est de mon apprenti que je suis en peine; je crois que ce garçon-là perd tout respect pour moi: Magdalene ne me le rend déjà pas si commode, depuis qu'il peut lécher ses assiettes et ses plats! — Où diable est-il encore fourré?

(Il fait mine d'aller voir où peut être DAVID.)

EVA

retient SACHS auprès d'elle, et, pour la seconde fois, l'attire :

O Sachs! Ami! fidèle Ami! Toi si noble et si généreux! Comment te récompenser jamais! (*) Que serais-je sans ton affection, que serais-je sans toi? Lorsque je n'étais qu'une enfant, n'est-ce pas toi qui m'as éveillée, tout enfant que je sois restée? Tout ce qui donne du prix à la vie, n'est-ce pas toi qui me l'as fait gagner? Oui, c'est toi qui m'as fait sentir

(*) Émouvante réapparition du *Motif de la sagesse humaine*. — Nous le répétons, c'est ici le grand carrefour mélodique et harmonique des *Motifs de Sachs*, de *Walther* et d'*Eva*.

ce que c'était qu'un grand esprit ! Non-seulement tu m'as éveillée : si je pense noblement, librement et fièrement, si la fleur s'est épanouie, c'est grâce à toi ! — O cher Maître ! gronde-moi seulement ! J'étais pourtant sur la bonne voie ! car, si j'avais eu à choisir, c'est toi seul que j'aurais élu ; toi seul, que j'aurais épousé ; le prix, c'est à toi seul que je l'aurais offert ! — Mais, choisir, je ne le pouvais plus : ah ! le mal que j'ai souffert là, je ne le connaissais pas encore ! c'était comme une nécessité ; quelque chose de plus fort que moi ! — O cher Maître ! toi-même, n'en as-tu pas eu peur ?

SACHS.

Mon enfant : c'est une triste histoire que celle de Tristan et Isolde ; Hans Sachs qui la connaît fut sage : le bonheur du roi Marke ne lui fait pas envie. (*) — Il était plus que temps pour moi, d'apercevoir quel autre est celui qu'il te faut : tôt ou tard, il aurait d'assaut conquis la place ! — Aha ! voilà déjà Mademoiselle Magdalene qui rôde autour de la maison. Entrez donc ! — Hé, David ! Va-t-il venir, cette fois ? — (MAGDALENE, en atours de fête, pénètre, venant du dehors, par la porte de la boutique. — En même temps, de la chambre on voit sortir DAVID, sous la riche et coquette parure de ses fleurs et de ses rubans.) — Voyons, nous avons nos témoins ; le compère est tout désigné ; hâtons-nous de baptiser l'enfant ; prenez vos places ! (Tous le regardent

(*) C'est ici qu'apparaissent deux thèmes de *Tristan et Isolde* : le *Motif du Désir d'Amour*, en sa langoureuse montée chromatique (371, 5-8) ; et le *Motif du Roi Marke* (ibid. 12-14).

avec stupeur.) — C'est un enfant qui nous est né : il s'agit de lui trouver un nom ! D'après la coutume en usage parmi les Meistersinger, il convient que tout Air-de-Maitre, à sa naissance, soit ainsi baptisé d'un de ces bons petits noms qui permettent de le distinguer. (16) — Donc, respectable compagnie, apprenez quel est votre rôle en cette affaire ! — Nous disons qu'un Air nous est né, Air-de-Maitre d'une excellente constitution, dont les paroles et la musique, œuvre du chevalier Walther, ont été réglementairement chantées par lui. De par le choix du père, lequel vit et prospère, ont été désignés, pour marraine et parrain, demoiselle Pogner et moi-même : qui, lesdites paroles et musique écoutées avec attention, nous en déclarons satisfaits, et, conformément à l'usage, nous présentons pour le baptême. Mais, la cérémonie ne devant avoir lieu qu'en présence de dignes témoins, je requiers, à charge par eux d'en faire office, Ma'mzelle Lene et mon apprenti : et, comme d'ailleurs un apprenti ne possède aucun droit légal à cet honneur, — considérant qu'aujourd'hui même celui-ci m'a chanté sans faute le Dit du jour, je profite de cette occasion pour l'élever à la dignité de Compagnon. Allons, à genoux, David, et reçois

(16) Tous ces détails sont historiques : « Le nouveau ton était-il reconnu irréprochable, les Merker indiquaient à l'auteur une matière sur laquelle il devait composer trois Gesätze adaptés à sa mélodie, et, s'il satisfaisait à cette nouvelle épreuve, on procédait solennellement au couronnement du nouveau Maitre et au baptême du ton sous les auspices de deux parrains ; on donnait un nom au nouveau-né, et on l'inscrivait dans les archives de la société, dans le *Meistersingerbuch*. » (SCHWEITZER, *l. c.*, p. 164 ; cf. WAGENSEIL, *l. c.*, p. 532 ; CURT MEY, *l. c.*, p. 36.)

ce soufflet ! (17) — (DAVID s'étant agenouillé, SACHS lui donne sur l'oreille un vigoureux soufflet :) Relève-toi, Compagnon ! rappelle-toi bien cette claque : et qu'elle serve à fixer aussi, dans ta mémoire, le souvenir de notre baptême ! — Aussi bien, s'il y manque certaines formalités, qui voudrait nous en faire un crime ? nul n'ignore qu'on peut s'en passer, pour ondoyer. Je me contenterai donc d'assigner à l'enfant le nom sous lequel il doit vivre, et qui doit lui porter bonheur : — « L'Air-béni-du-Rêve-matinal-aux-doux-Présages », c'est ainsi que je le baptise, à la gloire du Maître futur. (*) — Et maintenant, que le nouveau-né croisse, prospère et se fortifie sans accident ! — La parole appartient à notre jeune marraine.

EVA.

O bonheur ! O radieux soleil de mon bonheur !
Matin d'extase ! Réveil béni ! Céleste splendeur matinale !
Rêve des suprêmes béatitudes ! O douceur d'avoir à vous dire !
ô trouble délicieux de vous avoir compris ! — Oui, seule une mélodie si suave et si pure pouvait me faire ainsi du bien ; seule, éclairer ainsi mon cœur, et, si vite, lui faire oublier son doux chagrin. Oh ! n'était-ce qu'un Rêve-mati-

(17) Sur les épreuves comiques des Compagnons allemands, voyez MICHELET, *Introduction à l'Histoire universelle*, p. 149-174.

(*) On trouvera sous ces paroles la phrase type de l'*Harmonie du Songe* (376, 7-12).

nal? Dans mon bonheur, c'est à peine si j'en ai conscience. O non ! ce que cette mélodie m'a confié dans ces murs paisibles si doucement, c'est un présage ! Au milieu du cercle des Maîtres qu'elle s'élève, — haute et claire, pour leur désigner le prix suprême ! (*)

WALTHER.

Ton Amour, c'est lui seul qui m'a fait réussir : oui, seul un sentiment si sublime et si pur pouvait inspirer mon esprit ; seul, éclairer ainsi mon cœur, et, si vite, lui faire oublier son doux chagrin. Est-ce mon Rêve-matinal encore qui se prolonge ? Dans mon bonheur, c'est à peine si j'en ai conscience. O

(*) Le *Thème de l'anxiété d'Eva* s'élève encore une fois, sur ces dernières paroles de Sachs (376, 13) ; mais bientôt une transition merveilleuse conduit insensiblement de ce thème au splendide *Motif de la Félicité d'Amour* (XXXIII), dont le dessin est, pour ainsi dire, l'inverse du précédent. Cette phrase pénètre tout le commencement du Quintette. Le plus large flot mélodique de l'œuvre s'épand ici paisiblement. *Musicale* : la comédie l'est ! Sur un attendri murmure de l'orchestre, les autres voix, graduellement, entrent, pour se réunir dans la *Mélodie du Chant du Songe*. Puis c'est le radieux développement du *Motif de la félicité d'Amour*, divisé en cinq parties. La ruisselante harmonie des voix d'hommes porte, comme sur un ondoisement splendide, la voix d'Eva. Magnifiquement, la *Mélodie d'Amour* vient encore élargir, de son union, le *Thème de la félicité d'Amour* ; et cet ensemble amène enfin le pimpant *Motif de Nuremberg*, qui amène lui-même l'allégre interlude (376, 13, à 382-7). (Sur le Quintette, voy. l'*Étude critique*, p. 70, et la note de mon collaborateur, p. 336.

non ! ce que cette mélodie t'a confié dans ces murs paisibles si doucement, c'est un présage ! Au milieu du cercle des Maîtres qu'elle s'élève, — haute et claire, pour me mériter le prix suprême !

SACHS.

Devant l'enfant exquise et pure, j'aurais voulu chanter ; mais le doux chagrin de mon cœur, je devais l'oublier. Oui, ce fut un beau Rêve du soir : et c'est à peine encore si j'ose me l'évoquer. (18) Du moins, ce que cette mélodie m'a confié dans ces

(18) « Hans Sachs ne parle de lui-même qu'une seule fois, et encore très brièvement. C'est dans le quintette du troisième acte, au moment où tous les autres personnages sont ivres de leur bonheur... La véritable action du drame étant tout intérieure, c'est la musique seule qui nous la révèle, avec le puissant concours, il est vrai, de la vision. » (H. STEWART CHAMBERLAIN, *l. c.*, p. 150.) — « Parallèlement à cette action tout intérieure s'agite tout un monde affairé et enjoué ; le peuple devine la grandeur de Sachs et le salue avec enthousiasme, mais comment pourrait-il se rendre compte de ce qui se passe dans cette âme ? Et même parmi les êtres qui forment son entourage, pas un ne peut se douter de la lutte intérieure que soutient cet homme, ni de son héroïque grandeur. Quelques-uns ont pour lui de l'antipathie, d'autres plus ou moins de sympathie, certains l'admirent et l'aiment, mais il n'en reste pas moins isolé, tout-à-fait seul, comme le reste toujours tout homme vraiment supérieur. Une jeune et innocente vierge, Eva, est l'unique personne qui ait parfois comme l'intuition de ce qu'il peut être. Comme si un éclair soudain jetait pour elle une lumière éphémère sur le monde invisible, elle semble voir jusqu'au fond du cœur du grand solitaire, et elle pousse alors un cri d'angoisse et de douleur, mais cette impression est vite oubliée, et, ainsi que le veut la nature, elle retourne « s'enivrer au soleil de son radieux bonheur. » (*Id.*, *ibid.*, p. 149 et 150.)

murs paisibles si doucement, s'élève pour me dire haut et clair : elle aussi, l'éternelle couronne de la jeunesse, c'est encore la gloire du Poète qui seule, peut la faire verdoyer....

DAVID.

Suis-je vraiment éveillé? Je n'ose m'en rendre compte : — si c'était un Rêve matinal qui va s'enfuir!... Est-ce possible? Moi, Compagnon? Lene, devenue ma fiancée? Tous les deux mariés, à l'église? C'est à m'en faire tourner la tête : je commence à me demander si, de ce train-là, je ne vais pas bientôt passer Maître!

MAGDALENE.

Suis-je vraiment éveillée? je n'ose m'en rendre compte : — si c'était un Rêve matinal qui va s'enfuir! Est-ce possible? Lui, Compagnon? Moi, devenue sa fiancée? Tous les deux mariés, à l'église? Oui ma parole! c'est bien réel : qui sait si quelque jour, bientôt, je ne serai pas Madame-la-Maitresse? (19)

(L'orchestre évolue, très doucement, vers des phrases au rythme de marche, et SACHS organise le départ.)

(19) Ici se termine le « quintette ». Pour en expliquer l'existence dans un Drame de Richard Wagner, on a souvent fait observer que la conception du poème, antérieure de beaucoup à son exécution sous la forme définitive, date de 1843 : à cette époque, Wagner écrivait des « quintettes », et des « duos », et des « trios », puisqu'il faisait des « opéras », et qu'il venait, précisément, de terminer *Tannhäuser*. Aussi M. Georges NOUFFLARD affirme-t-il : « Quant au *quintette*, il semble impossible que le maître ait pu le composer après avoir écrit *Opéra et Drame*. On dit que, lorsqu'il acheva *Les Maîtres-Chanteurs*, il voulait

SACHS.

Et maintenant, tout le monde à son poste ! —
Adieu : salue pour moi ton père ! — Vite en route,

le déchirer, et que ce fut M^{me} Wagner qui sauva ce morceau.» (l. c., p. 194, note.) Et M. Adolphe JULIEN, répétant cette légende, insiste : « Il paraît difficile, à qui réfléchit, que Wagner ait pu composer ce morceau des *Maitres-Chanteurs*, un véritable quintette ayant une forme déterminée, un *pezzo concertante*, diraient les Italiens, après avoir formulé un système aussi absolu que celui qu'il développe dans *Opéra et Drame*.» (Richard Wagner, p. 184, note.) Encore que la question n'importe guère ici, je rappelle d'abord, en passant, que le mot « système » est impropre au sujet de Richard Wagner (cf. notre édition de *La Tétralogie*, p. 19-20) ; au surplus est-ce M. CURT MEY (l. c., p. 120 et 121) qui me semble avoir dit les choses les plus sensées sur la prétendue parenté du quintette des *Maitres-Chanteurs* avec les formes fausses de l'ancien « opéra ». Ce morceau tire sa raison d'être, selon lui, de ce qu'ici l'action dramatique extérieure est pour ainsi dire dénouée, du moins quant aux amours de Walthar et d'Eva ; et le poète, alors, s'arrête pour mesurer, comme du haut d'un point culminant, le chemin qu'il a parcouru. Or, puisque ce « moment » du Drame se trouve être d'essence authentiquement lyrique, on s'explique, sans difficulté, que la polyphonie passe de l'orchestre aux voix ; chacun de nos cinq personnages prononce des paroles différentes, tout en étant rempli de pensées analogues et de sentiments identiques : quel était le meilleur moyen de rendre artistiquement sensible une telle communion de leurs âmes ? Sans doute, un ensemble vocal ! — La question, du reste, est plus large, et M. STEWART CHAMBERLAIN l'a bien prouvé : « On a quelquefois affirmé que *Les Maitres-Chanteurs* se rapprochaient, plus que les autres œuvres suivantes de Wagner, de la forme de l'opéra. C'est là une observation toute superficielle et fautive, car nulle part, au contraire, on ne peut mieux constater que dans cette œuvre des *Maitres-Chanteurs* quel abîme sépare le drame wagnérien de l'opéra. Le grand trait distinctif entre l'un et l'autre, c'est la position de la

et filons tout droit vers la Prairie ! — (Dès qu'elle a pris congé de SACHS et de WALTHER, — EVA quitte l'atelier, suivie de MAG-

musique dans l'œuvre. S'agit-il de l'opéra : nous avons une série de morceaux de musique indépendants l'un de l'autre, ou qui sont tout au plus quelquefois artificiellement reliés entre eux par le retour de certaines mélodies ou par d'autres artifices, mais qui ne constituent l'ensemble d'une œuvre et ne tirent leur semblant d'unité que du fait d'avoir été rapportés à une série parallèle d'événements, qui, eux, se développent ou doivent se développer, suivant une suite logique. Dans le drame wagnérien, au contraire, et dans le drame des *Maitres-Chanteurs*, plus visiblement sinon plus profondément que dans les autres, la musique forme le centre de l'œuvre ; c'est elle qui exprime tout ce qui est essentiel, ce qui est éternel, dans l'idée dramatique ; c'est elle, comme dit Schopenhauer, « qui donne l'âme au corps » ; et c'est cette âme qui enveloppe ensuite tout le reste et qui infuse aux plus petites choses une vie intense. Le point de départ du poète est l'âme de Hans Sachs. L'émotion si complexe et cependant très individuelle que le poète ressent en contemplant cette personnalité, et qu'il désire nous communiquer, se cristallise en une *unité musicale* ; celle-ci nous révèle l'âme de l'homme que nos yeux et notre entendement perçoivent sur la scène ; et, par là, cette unité musicale, sans rien perdre de ce qui fait son essence, devient une partie animée du drame, et nous révèle toutes les émotions de l'âme invisible. Mais comme ce qui se passe dans l'âme invisible est indissolublement lié aux événements extérieurs et visibles, la musique acquiert par ce fait le pouvoir de s'étendre sur tout le monde visible. Une liaison organique s'établit entre les sons, d'un côté, et les paroles, les gestes, les événements, de l'autre côté. Le poète peut donc ainsi investir de musique des choses qui, par tout autre procédé, n'auraient jamais pu en recevoir qu'artificieusement et artificiellement. — La suprématie de la musique, et l'intime liaison organique qui s'ensuit entre les différents modes d'expression qui concourent au drame, voilà ce qui distingue nettement de l'opéra le drame wagnérien. L'étude des *Maitres-Chanteurs* est particulièrement utile pour le reconnaître. » (*l. c.*, p. 163, 164 et 165.) Il est vrai que le terme *Oper*, laissé par Wagner même sous le titre du Drame,

DALENE.) — Allons, mon gentilhomme ! Venez ! Bon courage ! tout est pour le mieux ! Toi, David, ferme bien la boutique, — Compagnon !

(Au moment où, SACHS et WALTHER étant sortis, DAVID se dispose à fermer, un rideau, qu'on tire à la fois des deux côtés de l'avant-scène, cache le théâtre aux spectateurs. — La musique s'enfle, cependant, en un crescendo continu, (*) après le développement duquel la draperie, de nouveau tirée, se rouvre, en s'écartant du bas, sur une décoration nouvelle.)

peut être un argument facile, tout indiqué, pour des critiques de mauvaise foi ; mais voici de quoi démontrer la misère et la vanité d'une telle chicane : « *Wagner nous expose*, volume IX, 359-365, qu'il était fort embarrassé pour savoir comment nommer les œuvres de sa maturité. On ne voulait pas qu'il les appelât OPÉRAS « parce qu'elles ne ressemblaient pas assez à *Don Juan* » ; et lui, ne voulait point permettre qu'on dit « Musikdrama », drame de musique ou drame musical, parce que, premièrement, cette dénomination n'a au fond aucun sens, et secondement, que la signification qu'elle paraît comporter défigure et dénature l'idée essentielle et première de l'œuvre wagnérienne. Certes, si l'on connaissait mieux les idées de Wagner, on pourrait considérer comme très acceptables les deux dénominations qu'il a employées pour ses derniers drames : ACTION, et JEU SCÉNIQUE ; car ce qui se passe sur la scène est « de la musique en action, devenue visible ». *Mais on aurait tort de croire qu'il attribuât au nom une importance autre que très minime. Il nous dit qu'il aurait souhaité que le monde eût bien voulu accepter ses œuvres sans nom* » (H. STEWART CHAMBERLAIN, *Revue Wagnérienne*, tome III, p. 239 et 240.) Dans la traduction-édition de *La Tétralogie*, p. 8, j'ai moi-même exposé que le nom le plus juste est peut-être *Wort-Tondrama*, que rendent assez mal, en français, les mots « Drame-Musical-Poétique-et-Plastique ».

(*) Interlude. — Vivante progression de rythmes glorieux et gais, où s'enfle tout le remuement d'un peuple en fête. — C'est, d'abord, le somptueux et pimpant *Motif de Nüren-*

berg, parmi d'éclatants fleurissements de fanfares; puis, à plusieurs reprises, le *Motif de liesse* (383, 16, etc.). — Enfin, période dernière, le *Motif de Nürenberg*, le *Motif de liesse*, le premier *Motif des Maitres-Chanteurs*, le *Motif de la Saint-Jean*, et, toujours, de fleurissantes fanfares, alternent ou s'unissent, sans cesse élargis, en un épanouissement d'enthousiasme.

DEUXIÈME TABLEAU

La scène est une vaste prairie ; on aperçoit, à l'arrière-plan, la ville de Nürnberg, au lointain. La Pegnitz serpente à travers la plaine : le cours de la petite rivière est praticable. Des embarcations, pavoisées de pavillons bariolés, amènent et posent, à chaque instant, sur la berge de la prairie, les Bourgeois des Corporations, avec leurs femmes et leurs enfants. Vers la droite s'élève une tribune garnie de bancs ; elle est déjà toute décorée des drapeaux des Corporations qui sont arrivées les premières ; par la suite, les porte-bannières de celles que l'on attend encore planteront successivement de même leurs enseignes tout alentour de cette tribune (réservée aux Maîtres-Chanteurs), laquelle s'en trouvera pour finir tout enveloppée, de trois côtés. — Des tentes, où l'on sert des boissons et des rafraichissements variés, limitent latéralement le reste de l'espace occupé par les premiers-plans.

Déjà, devant ces tentes, la liesse va son train : les uns assis, d'autres couchés, des BOURGEOIS y sont installés, avec leurs FEMMES et leurs ENFANTS. — On voit LES APPRENTIS des Meistersinger s'acquitter avec enjouement du double rôle de hérauts et de commissaires : pimpants en leurs costumes de fête, qu'enrichit une parure de fleurs et de rubans, brandissant pour insignes des verges flexibles et tout enguirlandées comme eux, ils reçoivent sur le bord de l'eau ceux qui débarquent, ordonnent et mènent à la tribune les cortèges des Corporations, desquelles BOURGEOIS et COMPAGNONS, leur bannière déposée par le portedrapeau, se répandent à leur fantaisie parmi les tentes.

Au nombre des Corporations qui arrivent encore et défilent, on remarque en particulier celles qu'on va dire.

LES CORDONNIERS,

en défilant :

Saint Crépin,

Louez-le !

C'était un vrai saint homme,
Il montre ce qu'on peut quand on est cordonnier !
C'était un bon temps que le sien,
Le bon temps pour les pauvres :
Il leur faisait des souliers chauds,
Et pour leur faire des souliers chauds,
Quand on lui refusait du cuir, il en volait.
C'est une large conscience que celle du cordonnier !
S'agit-il de faire des souliers,
Pas un obstacle qui l'arrête ;
La peau n'est pas plus tôt sortie
Des mains du corroyeur,
Que : frappe ! frappe ! frappe !
Le cuir est fait pour ça. (*)

(Défilent successivement LA MUSIQUE-DE-LA-VILLE, LES LUTHIERS et LES FABRICANTS-D'INSTRUMENTS-DE-MUSIQUE-POUR-ENFANTS, ceux-ci jouant de leurs instruments. Après eux s'avancent :)

(*) En un immense et allègre fortissimo, plein de rumeurs joyeuses, exultantes, folles, un fortissimo débordant de brouhahas forains, de kermesses, de frairies, l'interlude aboutit à un nouveau courant mélodique constitué des *Chorals populaires des Corporations* (384, 17-385, 10). C'est d'abord le *Choral des Cordonniers* ; qui motive, dans l'orchestre, un élargissement énorme, tonitruant, lourd, vaste, du *Motif professionnel du Savetier Hans Sachs*, l'illustre chef de la Corporation ; il devient terrible ici, ce motif ! Nous retrouvons également dans le *Choral des Cordonniers* l'humoristique phrase mélodique de la chanson de Sachs (Acte II, scène V) (383, 1-5, etc.).

LES TAILLEURS.

Lorsque Nürnberg fut assiégé,
La famine y régna,
Ville et peuple eussent été perdus
Sans un tailleur qui juste à temps
Fit preuve de beaucoup de courage
Et de beaucoup d'intelligence.
Il se coud dans la peau d'un bouc,
S'en va sur les remparts,
S'y promène avec force bonds
Et force cabrioles,
Si drôles !

L'assiégeant, dès qu'il eut vu ça,
Fit ses paquets sur-l'heure :
« Au diable d'emporter la ville,
« Du moment qu'il s'y trouve encore
« De si drôles,
« De si gais,
« De si joyeux Meck-meck ! »
Meck-meck ! Meck-meck !
Meck-meck ! Meck-meck ! Meck-meck !
Mais qui se fût jamais douté
Que ce bouc était un tailleur ?

LES BOULANGERS,

apparaissent immédiatement derrière LES TAILLEURS, si bien que les deux
chants se croisent et s'entremêlent :

La faim ! La faim ! La faim !
C'en est une de souffrance !
Si tous les jours le boulanger
Ne vous donnait du pain,

Le monde entier
 Devrait mourir de faim.
 Du pain ! Du pain ! Du pain !
 Tous les jours au pétrin !
 Rassasie notre faim ! (*)

(Accoste un bateau pavoisé, tout chargé de JEUNES PAYSANNES richement vêtues.)

APPRENTIS,
 courant à la berge :

Jésus Seigneur ! des filles ! Ce sont les filles de Fürth ! — Vite ! vite ! la Musique-de-la-Ville ! un petit air ! Qu'on s'amuse un peu ! (**)

(Ils font débarquer les JEUNES FILLES et s'en viennent danser avec elles à l'avant-scène, aux sons de la Musique-de-la-Ville. — Le sujet caractéristique de cette danse consiste en ceci : qu'en apparence les APPRENTIS n'ont d'autre dessein que celui de mener les JEUNES PAYSANNES jusqu'à l'emplacement de la fête, cependant que de leur côté les COMPAGNONS cherchent à s'emparer des filles ; à chacune de ces tentatives, les APPRENTIS entraînent en arrière leurs danseuses comme avec l'intention de les placer ailleurs, et de les y mettre en sûreté : ils parcourent en dansant ainsi la plus grande partie de la scène,

(*) On peut rattacher les fanfares des hérauts au courant mélodique issu du *Motif de la Bannière* (389, 14, etc.). Les *Chorals des Tailleurs et des Boulangers* peuvent être rangés dans le groupe humoristique, allègre, dont la chanson du Savetier est le modèle. Finalement, les cris professionnels des trois corporations : Rrin ! Rrin ! Rrin ! Pan ! Pan ! Pan ! Meeck ! Meeck ! Meeck ! — se croisent, retentissent à l'envi, en de gais refrains, parmi le brouhaha populaire. (390, 391-395, 4.)

(**) Etincelante allégresse du *Motif de la Saint-Jean*, aux flûtes. (395, 9, etc. ; voy. le prélude du 2^e acte.)

d'où il suit que l'exécution du projet qu'ils semblaient avoir se trouve retardée, coup sur coup, de gracieuse et plaisante façon.) (20) (*)

(20) « O belle franchise de la multitude ! Trémoussements spontanés de la foule heureuse ! Ce n'est pas la grimaçante sauterie chère aux chorégraphes ; *c'est la danse véritable*, la danse qui met en branle les paysans sous les grands arbres. Même sans le vouloir, on en subit l'impression ; *on est comme un passant jeté par hasard au milieu d'AUTHENTIQUES réjouissances.* » (FOURCAUD, *Les Maîtres-Chanteurs*, « Revue Wagnérienne », tome I^{er}, p. 42.) Ces paroles d'un critique des mieux autorisés expriment bien toute la différence qui existe entre l'Art naturel de Wagner et l'absurdité monstrueuse des ballets de nos opéras.—Les chœurs d'artisans, qui précèdent, appelleraient des observations tout analogues ; le traducteur préfère noter qu'ils sont absolument conformes à l'esprit des chansons populaires de Hans Sachs, et s'expliquer, en quelques mots, concernant l'interprétation qu'il en présente et la disposition typographique choisie. Tout d'abord, l'interprétation est forcément libre, et très large : « *Streck' ! streck' ! streck' !* » chantent les cordonniers ; et les boulangers : « *Beck' ! beck' ! beck' !* » Pour ces passages, et pour dix autres, il ne pouvait être question de stricte littéralité : eût été trahir le poète. Une traduction rimée l'eût trahi plus encore ; et, d'autre part, la simple prose eût déconcerté le lecteur (voyez la première note du Drame). Il ne

(*) A l'appel strident des violons commence la *False*. « Elle se berce aux langueurs des violoncelles ; et s'égaye aux tintements du glockenspiel ». La mesure, exquise, d'un tour simple, berceur, sur un pittoresque effet de basse continue, bourdonnante, s'épanouit tout naturellement dans ce brouhaha de kermesse populaire. Ce n'est pas là une danse apprêtée ; c'est la sauterie spontanée des bonnes gens, des simples, des joyeux ; quelque vieux rythme populaire, connu de tous, fredonné d'abord par un seul, et qui, en un clin d'œil, est dans toutes les jambes.— Au point de vue mélodique, il faut placer le thème de cette valse tout à côté du *Motif populaire de la Couronne*. (397, 8, etc., 398, 399.)

DAVID

vient du débarcadère et s'avance vers les APPRENTIS :

Vous dansez ? c'est du beau ! qu'est-ce que diront les Maîtres ? (Les APPRENTIS lui font la nique.) Non ? vous ne voulez pas écouter ? — Tant pis ! je fais comme les autres, alors !

(Il s'empare d'une jeune et belle fille, et dansant avec elle s'en donne de tout son cœur. Cette scène met en gaité les assistant's, — qui rient.)

DEUX APPRENTIS.

David ! Et Magdalene ? Magdalene qui te regarde !

DAVID,

tout effrayé, lâche vivement la jeune fille ; mais, ne voyant pas MAGDALENE, il reprend bientôt son aplomb, et se met à danser plus fougueusement encore :

Ah ! laissez-moi tranquille avec vos farces !

DES COMPAGNONS,

au bord de l'eau, du côté du débarcadère :

Les Meistersinger ! Les Meistersinger !

s'agit pas, en effet, d'improvisations merveilleuses telles que les poèmes de Walther, dont la beauté verbale entraîne, et fait (articulée d'ailleurs par une seule voix) perdre au lecteur ému la notion du réel ; il s'agit de choses rudes entonnées par des masses ; il s'agit d'évidentes chansons corporatives. J'ai donc gardé l'aspect de la versification ; j'en ai suggéré l'illusion (je veux dire que je l'ai tenté) par le rythme et des assonances en petit nombre ; mais je me hâte de déclarer que ces « vers », composés en vue de la lecture, ne s'adaptent d'aucune manière à la musique.

DAVID.

Seigneur ! — Adieu, gentilles petites danseuses !

(Il donne à la jeune fille un baiser passionné, et se hâte de prendre congé. — Les autres ÉCOLIERS aussi s'empressent d'interrompre leur danse, et, courant vers le bord de l'eau, s'y rangent pour recevoir les MEISTERSINGER. Sur un signe des APPRENTIS, la FOULE spontanément s'écarte. — Les MEISTERSINGER se forment en cortège, au lieu même du débarquement, pour faire leur entrée solennelle, et défilent dans la direction de la tribune dont les places leur sont réservées. Tout en avant marche KOTHNER, qui porte la Bannière de la corporation, sur laquelle est représenté le Roi David avec sa harpe; POGNER vient ensuite le premier, conduisant EVA par la main : elle est escortée de JEUNES FILLES à qui l'on a joint MAGDALENE, et qui sont toutes parées de riches toilettes de fête; la marche est fermée par le gros des autres MEISTERSINGER. Le PEUPLE tout entier salue d'acclamations la Bannière et le défilé; beaucoup d'hommes soulèvent leurs coiffures et les agitent. — Lorsque enfin le cortège arrive sur la tribune, EVA, entourée des JEUNES FILLES, s'assied au siège d'honneur qu'on a fleuri pour elle; KOTHNER va planter sa Bannière au milieu des autres drapeaux, qu'elle domine tous; MAITRES et COMPAGNONS prennent place, les premiers sur les bancs qui leur sont destinés, les autres derrière eux, debout; et devant l'estrade, face au PEUPLE, en bon ordre et solennellement, les APPRENTIS viennent se ranger.) (*)

(*) Une entrée *fortissimo* du Motif de la Joie de la Fête (XXIII) interrompt la danse. — Arrivés en bateau, comme le reste des promeneurs, en donnant des bonjours à droite et à gauche, les Maitres, maintenant, redevenus solennels, se rangent en ordre pour opérer leur entrée. Immense déploiement des Motifs des Maitres, dans l'orchestre ! Il faut répéter ici, pour ces motifs, la remarque que nous avons faite, au début de ce vivant tableau de foule, pour le Motif du Savetier. Les thèmes s'élargissent dans le plein air. Nous les avons entendus, jusqu'ici, dans une sorte d'intimité, dans le dedans psychologique des choses; ils se déploient maintenant, rutilants, flamboyants, décoratifs, parmi le jour crû et la demi-brutalité de cette fête populaire, que n'anime encore que la

LES APPRENTIS.

Silenntioum! — Silenntioum!
 Qu'on n'entende plus même : Hum !

(SACHS se lève et s'avance pour parler à la FOULE, où, dès qu'on l'aperçoit, se fait un grand mouvement. Bousculade et joie débordante ; les yeux tournés de son côté, tous se précipitent pour le voir, se découvrent, agitent leurs mouchoirs ou leurs coiffures.)

TOUT LE PEUPLE.

Ha ! Sachs ! c'est Sachs ! Voyez ! Maître Sachs !
 Maître Sachs ! — Il faut chanter le choral ! — Le

grosse joie de s'amuser. Il faut entendre la *fanfare des Maîtres* faire florès : une oriflamme de sonorités fastueusement ondoiyées aux glorieuses brises de ce ciel de fête. — C'est d'abord, à deux reprises, puissamment, le *premier Motif des Maîtres-Chanteurs* ; puis une phrase des violons amène, fulgurante, la *fanfare des Maîtres* ; et parmi les éclatantes traînées de cette harmonie, les Maîtres font leur entrée, Kothner en tête avec la Bannière. De nouveau l'orchestre lance *fortissimo* le *premier Motif des Maîtres*, qui termine la marche d'entrée. On remarquera que cette disposition correspond exactement au début et au finale de l'ouverture (401 à 404, 4). Ici s'arrête la première récapitulative période musicale de ce dernier tableau : apparat, festivité lourde et pompeuse, avec les Maîtres, naïve et légère, avec le Peuple. A l'apparition de Sachs reviendront, élargies maintenant jusqu'au Peuple transfiguré à cet aspect, les fines et graves et puissantes harmonies de douceur, de bienveillance, de générosité. Puis ce seront, avec Walther, les harmonies d'amour et de fierté ; entre temps, passe, de plus en plus détraquée, la silhouette mélodique du Pédant ; et c'est enfin, dans la finale, la fusion des harmonies des Maîtres, de Walther et de Sachs. Les notes qui suivent développent cette esquisse.

(LE PEUPLE ici reprend son attitude joyeuse, dont les MAITRES, sur la tribune, suivent avec sympathie les manifestations :) **Honneur à**

l'un des premiers chants de victoire de la Réforme luthérienne, n'avait pas moins de 700 vers : on en trouvera le résumé dans la monographie de M. SCHWEITZER (*l. c.*, p. 63 à 72) ; mais, comme l'avoue ce même critique, « aucune traduction, encore moins un résumé, ne saurait rendre l'entrain de cette puissante diatribe, ni l'allure de ce vers bref et vigoureux, qui, semblable à un marteau manié par un bras nerveux, s'élève et retombe avec une cadence métallique, frappant dru, coup sur coup, et faisant voler les étincelles. » (*Id.*, p. 73.) — Dans l'œuvre de Richard Wagner, « ce cantique, entonné à pleine poitrine par une foule enthousiaste, produit un effet grandiose, irrésistible. Il y a dans ces *pianissimo* suaves, qui s'enflent de note en note jusqu'au *fortissimo* le plus retentissant, un sentiment à la fois doux et fort qui pénètre jusqu'à la moelle des os. On dirait tout un peuple qui se replie dans les profondeurs de son âme avec un attendrissement religieux, et puis laisse éclater sa joie dans un cri de liberté. Un sourd roulement de tambours vient appuyer par deux fois ces voix éclatantes, comme un fracas d'armes lointain ; on y sent gronder toute une révolution. C'est la Réforme qui respire dans ce cantique, non pas la Réforme étroite et confessionnelle, mais la grande, l'éternelle Réforme qui a pour devise : affranchissement de l'homme, libre épanouissement de l'âme, fraternité humaine. Cela est d'un grand artiste d'avoir su conserver la couleur protestante à ce cantique en le remplissant d'un sentiment si large. » (Edouard SCHURÉ, *Richard Wagner*, p. 186 et 187.) — M. Louis de Fourcaud insiste pareillement sur le « caractère historique » qu'il découvre aux *Maitres-Chanteurs* : « Avouons », disait-il dans la *Revue Wagnérienne* (p. 43 du tome I^{er}), « avouons que le poète a merveilleusement saisi le sens profond de l'époque et supérieurement concentré ses vues ». — Mais je ne saurais trop répéter que ce point de vue est accessoire, et d'ailleurs l'éminent critique le reconnaît implicitement, puisqu'il ajoute ces lignes significatives : « Le symbolisme de la donnée acquiert d'autant plus de puissance qu'il a pour base plus de réalité. » Pour moi, ce « symbolisme » même n'a qu'une importance secondaire ; et, quoi qu'il en soit, je me range à l'o-

Sachs ! Hans Sachs ! Vive notre Sachs à nous ! Notre Sachs de Nürnberg ! Notre cher Sachs ! Vive Sachs ! Vive Sachs ! (*)

(Un silence de grande émotion qui se prolonge. — SACHS, qui n'avait cessé de rester immobile, l'esprit visiblement ailleurs, et de diriger au lointain ses regards par-dessus la Foule et par-delà, les ramène enfin vers le PEUPLE, avec une expression de confiance attendrie, s'incline d'un air affectueux, et se met à parler d'une voix d'abord émue, mais qui se raffermirait bientôt.)

pinion de MM. Ernst et Houston Stewart Chamberlain : « Ce que Wagner a vu dans la Réforme, ce n'est aucunement la question dogmatique, la séparation opérée dans l'Eglise universelle, mais un mouvement national, par la coïncidence d'une querelle religieuse et d'un réveil des sentiments germaniques. Ce point établi, on reconnaîtra que Wagner n'a jamais songé à prendre dans la Réforme, — en tant que culte ou doctrine confessionnelle, — des éléments de poésie et d'émotion artistique. » (Alfred ERNST, *l. c.*, p. 180, note.)

(*) Toutes les voix, dans l'orchestre et sur la scène, s'unissent formidablement dans les harmonies solennelles et douces du *Choral d'acclamation*. « Ce chant », dit avec justesse M. Catulle Mendès, « est un cri de reconnaissance, libre et religieux, poussé par un peuple entier; l'effet en est tel qu'on peut affirmer que jamais Richard Wagner lui-même n'a écrit une page plus sereine et plus saisissante que celle-ci. » (405-406). — Aux dernières paroles (Gloire à Sachs !...) revient le *premier Motif des Maîtres-Chanteurs*, mais élargi et souple, vraiment imposant (n'oublions pas que les harmonies des Maîtres évoluent, désormais, vers les harmonies de Walther et de Sachs); puis retentissent les accords du *Motif de la Bannière*; ils s'éteignent graduellement, très doux, très solennels, comme la fin d'un motet, et se perdent aux immenses harmonies du *Motif de la Sagesse humaine* (407, 408, 2; 5-10).

SACHS.

En soulageant ainsi vos cœurs, c'est d'un fardeau bien lourd que vous chargez le mien ; étant donné le peu que je suis, je sens trop la disproportion d'un tel hommage : si je cherche à quel titre je puis l'accepter, vous m'aimez, voilà ce que j'y vois de plus évident ! C'était un grand honneur déjà que celui, qui m'était échu, de porter la parole aujourd'hui pour nous tous : (22) et les choses que j'ai pour mission de vous annoncer sont dignes, vous pouvez m'en croire, de la plus souveraine estime ! (*) Si

(22) Littéralement : « d'avoir été nommé aujourd'hui *Spruch-sprecher* ». Or, si l'on décompose ce mot, on constate que le sens adopté par Wagner (et par moi-même) est légitime ; mais il est prudent d'observer qu'historiquement Sachs, et les Maîtres, ont toujours pris le plus grand soin (consulter la note 55 de l'Acte I) « de se distinguer des chanteurs vulgaires, appelés *Pritschmeister* ou *SPRUCHSPRECHER*,... et qui chantaient dans les fêtes de famille, aux repas de noces et de baptême. » (Cf. SCHWEITZER, *l. c.*, p. 184, note ; et, pour plus de détails, CURT MEY, *l. c.*, p. 74-75.)

(*) Les poignantes harmonies du *Motif de la Sagesse humaine* se développent largement sous ces premières paroles de l'allocution de Sachs. Grandioses et profondément émues d'abord, épanchant sur ce peuple naïf et noble, en le clair ciel de fête, parmi la vie belle et fortunée, les plus larges effusions de la bienveillance et les plus vastes déroulements de la méditation, — elles prennent, peu à peu, chromatiquement, un accent familier, comme qui dirait la bonhomie mélodieuse d'une causerie idéale. Ce développement cesse insensiblement pour faire place à d'autres thèmes. (409, 1-7 ; 18-22 ; 410, 1-4.) Sur la caractéristique réapparition de ces thèmes, voyez les trois notes suivantes.

vous autres, tels que vous êtes, vous montrez envers l'Art un si profond respect, vous imaginez sans effort que, pour ceux qui s'y sont voués absolument, tous les autres trésors du monde ne sont rien en comparaison (*). C'est pour vous en donner la preuve aujourd'hui même qu'un Maître riche, a, dans la noblesse de son âme, pris la résolution suivante : ce qu'il a de plus précieux au monde et de plus cher, sa propre fille, il l'offre en récompense, comme une suprême couronne, avec sa fortune tout entière, au chanteur qui devant le Peuple rassemblé va, dans notre Art, être jugé digne du prix (**). Oyez donc, et

(*) A ces mots, le *Motif de la Guilde* a reparu dans l'Orchestre (410, 5, etc.) ; mais cette harmonie, dont les sons, au premier acte, lors de l'assemblée des Maîtres (*voy.* la note de la page 123), retentissaient si monotones et pesants, nous pénètre maintenant (la situation dramatique y aidant, du reste), rythme paisible et mesuré, d'une grande sensation de douceur. Ainsi en est-il de tous les *Motifs des Maîtres*, lorsqu'ils passent (et cette évolution est maintenant définitive) à Hans Sachs. Dans le développement de ces mélodies mères, nous trouverons maintes fois désormais, par frissons, impalpablement amalgamés, des notes, des bouts de phrases appartenant en propre à Sachs. — Une autre remarque s'impose également ; nous la formulerons après avoir noté le retour de deux autres thèmes (*la Saint-Jean* et *Nürenberg*) qui, avec les *Motifs de la Sagesse humaine* et *de la Guilde*, forment la trame mélodique de ce passage.

(**) Riche et lumineux, le *Motif de la Saint-Jean* se joint ici au *Motif de la Guilde* dont il illumine les harmonies. Une joie de mouvement et de clarté frissonne dans l'orchestre aux traits allègres ; et le développement de cette combinaison (411, 10, etc ; 412, 413, 1-12) amène finalement le *motif patrimonial de Nürenberg*.

vous m'approuverez : ce concours-ci, — librement et sans conditions, tout poète doit avoir le droit d'y prendre part. A vous que n'a point fait reculer pareille responsabilité, oui, Maitres, c'est à vous qu'ici, j'en appelle à la face du Peuple très hautement : considérez combien d'un semblable concours le prix est extraordinaire ; qu'il nous suffise de réclamer, de celui qui légitimement doit l'emporter, la certitude d'une vie sans tache, la conscience de sa dignité comme chanteur et comme prétendant ; il n'y va de rien moins que du gain d'une couronne, telle que ni de nos jours, ni dans les temps passés, jamais il n'en fut proposé d'aussi magnifique à gagner : il faut que l'adorable enfant, dont les mains vont la décerner, n'ait jamais en son innocence à déplorer les effets du culte profond de Nürnberg à l'égard de l'Art et de ses Maitres ! (*)

(Grand mouvement parmi l'assistance. — SACHS va du côté de POGNER tout ému, qui lui serre la main.)

(*) Le *Motif patronal de Nürnberg* commente expressivement les dernières paroles de l'allocution de Sachs. La ville est là, endimanchée, dans tout l'entrain des festivités traditionnelles qui lui sont chères. Mais il ne faut pas, dit Sachs, que toute cette joie tourne au malheur d'une jeune femme ; il faut que le bonheur de Walther et d'Eva soit la plus belle floraison de cette joie même. — Autrement, ces pimpantes et somptueuses harmonies du *Motif de Nürnberg* sonneraient bien creuses, bien vides. (Se souvenir qu'aux premières scènes de cet acte le *Motif de Nürnberg* s'est trouvé groupé avec les *Motifs de Walther et de Sachs*. Ex. : 325, 6, 9, 11, 12, 14.) — Ainsi, durant cette allocution de Sachs, qui, sauf les premières paroles, correspond exactement à la Communication de Pogner aux Maitres (Acte I^{er},

POGNER.

O Sachs ! — Mon ami ! — Que de reconnaissance !
— Comme vous savez ce qui grève si lourdement
mon cœur !

Scène III^e), nous entendons les mêmes motifs qui accompagnèrent alors cette communication du riche orfèvre (*Motifs de la Guilde* et de *la Saint-Jean* : *Voy.* 71, 6-7 ; 75, 12, etc.) ; entre tous ces retours symétriques, celui du *Motif de la Saint-Jean* est particulièrement caractéristique ; de nouveau il exprime ici, et d'une façon particulièrement passionnée (orchestration de ce motif aux bois et aux cordes), les espérances attachées par Walther, par Eva, par Pogner, et, — renoncement touchant —, par Sachs aussi maintenant, à cette fête de la Saint-Jean ; et quant au *Motif de Nuremberg*, s'il n'a point encore paru lors de la communication de Pogner, souvenons-nous que nous l'avons trouvé, peu après, au début du II^{me} Acte, comme expression des espérances du Père d'Eva, et groupé, dans ce sens, avec les harmonies du *Motif de Walther Chanteur*. (*Voy.* : 164, 1-4 ; 5, etc. ; 165, 2-4 ; 5-6 ; 7, etc.). (Pour l'ensemble du présent passage : 410, 5, etc. ; 411, 10, etc. ; 412 ; 413, 1-12 ; 13-17 ; 414, 1, etc.) — A ces remarques on accordera, espérons-nous, le mérite, bien modeste, de faire sentir toute l'extraordinaire cohésion dramatique et psychologique qui résulte de l'application du thématique système. Après cela, libre à tels critiques autorisés (M. TÉONOR DE WYZEWA, par exemple, dans la *Revue Bleue*, à propos du Commentaire de la *Tétralogie*) de juger illusoire le fait d'étudier thématiquement des partitions wagnériennes. Nous maintenons que le Thème est la seule clef qui puisse faire jouer cette serrurerie compliquée. Certes, ce n'est point à ces sortes de Commentaires qu'il faut demander de montrer ce qu'un thème peut donner mélodiquement, et même

SACHS.

C'était bien téméraire! — Allons courage, maintenant! (Il se tourne vers BECKMESSER qui n'a cessé, durant et depuis le défilé, de chercher à se mettre en mémoire le poème, tirant à chaque instant la feuille en tapinois, s'évertuant à déchiffrer, et, plein de désespoir, essuyant coup sur coup la sueur qui lui coule du front.) Hé bien, Monsieur le Marqueur? voyons? ça marche-t-il?

BECKMESSER.

O, ce lied! — Je n'y comprends goutte! et ce n'est pourtant pas faute de l'avoir étudié!

SACHS.

Mon ami, rien ne vous y forçait.

harmoniquement, en tant que *Mélodie-mère*; et il est bien évident que toutes ces efflorescences polyphoniques, s'enlaçant, se poussant, se résorbant les unes dans les autres, avec toutes les apparences d'un libre jeu symphonique, semblent, dans la réalisation sensuelle intégrale, assez peu se soucier d'aucun parti-pris dramaturgique; cela il ne faut jamais l'oublier, et à cet égard les remarques de M. de Wyzewa sont parfaitement justes. Mais de ce que le procédé disparaît dans le chef-d'œuvre; dans l'apparente spontanéité comme inconsciente qui est la marque souveraine des chefs-d'œuvre, s'ensuit-il que ce procédé n'existe pas? Non. Pour bien sentir une partition wagnérienne sous les rapports mélodique et harmonique, il importe de la bien connaître au fondamental point de vue thématique. Subordonné lui-même à la dramaturgie: car il n'est pas une note dans les développements les plus divers de la mélodie, il n'est pas un timbre dans les complications les plus subtiles, de l'orchestre, qui n'y retentisse en vertu de l'essentiel parti-pris dramaturgique.

BÈCKMESSER.

Cela m'avance à grand'chose! — Le mien ne peut plus servir; à qui la faute, si ce n'est à vous? — Aussi, soyez gentil pour moi! ce serait indigne à vous de me laisser dans la peine! (*)

SACHS.

A votre place, j'aurais renoncé.

BÈCKMESSER.

Tiens, pourquoi pas? Si d'autres chantent! je chanterai toujours aussi bien que n'importe qui! A condition, toutefois, que vous ne chantiez pas aussi.

SACHS.

Allez-y donc!

BÈCKMESSER.

Ce lied! — j'en suis bien sûr — nul n'y comprendra rien: mais je fonde mon suprême espoir sur votre popularité.

(*) Les harmonies de Beckmesser passent, sournoisement. Notes aigres du *Motif de la Jalousie* (415, 4-8). Les thèmes de Beckmesser, dans le flot élargi des belles harmonies de Sachs et de Walther, se perdent, falots, tel un flageolet enroué dans un concert de harpes, un lumignon fumeux dans le plein azur.

(Cependant, sans perdre de temps, les ÉCOLIERS viennent de dresser, vis-à-vis la tribune des Meistersinger, un petit tertre de gazon, fait de mottes fortement tassées, qu'enrichit une parure de fleurs.)

SACHS.

Avec la permission des Maîtres et du Peuple, on peut maintenant donner le signal du concours.

KOTHNER

s'avance :

Maîtres, que ceux qui parmi vous sont célibataires, se tiennent prêts ! Le plus âgé commence de droit : c'est à vous, Monsieur Beckmesser, voici l'instant !

BECKMESSER,

quittant la tribune, est conduit par les ÉCOLIERS vers le tertre couvert de fleurs ; il trébuche, perd son équilibre et reste quelque temps chancelant :

Que diable aussi ! Ça croule ! Consolidez-moi ça !

(Les ÉCOLIERS s'amuse, tout en riant sous cape, à bourrer comiquement le gazon.) (*)

(*) Le premier motif des Maîtres-Chanteurs a donné solennellement le signal du concours (416, 3, etc.) ; mais à présent, durant le manège des Écoliers, il résonne en valeurs diminuées, *molto staccato*, caquetage ironique et léger qui exaspère le Cuistre. Nous trouvons, dans l'Ouverture, cette même forme ; mais la raillerie, là, allait à Walther ; à présent, mieux justifiée, c'est à Beckmesser qu'elle se prend : juste revanche. (416, 15 ; 417, 1, etc.).

LE PEUPLE,

de divers côtés, se poussant du coude et riant, tandis que BECKMESSEK
s'apprête :

Comment ? celui-là ? concourir ? M'est avis que ce ne serait pas à lui ! Moi, à la place de la jeune fille, je sais bien que je n'en voudrais pas. — Il ne tient pas même sur ses jambes : comment ferait-il ? (*) — Taisez-vous ! c'est un Maître des plus éminents ! Oui, le greffier de la Ville : Beckmesser, qu'il se nomme. — Dieu ! faut-il qu'il soit bête ! il va se flanquer par terre ! — Silence ! ne faites donc pas le malin : savez-vous qu'il a voix au Conseil, cet homme-là ?

LES ÉCOLIERS,

en position :

Silenntioum ! — Silenntioum !
Qu'on n'entende plus même : Hum !

(*) Un fragment du 1^{er} *Motif des Maîtres-Chanteurs* (dans la forme ci-dessus) continue, contrepointé avec un *Motif ironique* exprimant les moqueries du peuple. (XXXXIV). Ce motif paraît dans l'ouverture, *in fine*, sous une forme plus dansante, et exprimant surtout la joie. Nous le retrouverons, avec cette signification, tout à la fin de l'œuvre. Mais cette joie, maintenant, s'acidule d'ironie. Ce contrepoint, spirituel caquetage des bois et des cordes, forme la base orchestrale du Choral moqueur divisé en douze parties et dont les lazzis s'entrecroisent sur la scène. (417, 13-18 ; 418 ; 419 ; 420 ; 421 ; voy. à 420, 3-4, une forme très nette de cette figure).

KOTHNER.

Commencez ! (*)

BECKMESSER,

qui a réussi, non sans effort, à se placer enfin d'aplomb au haut du tertre gazonné, fait aux MAITRES un premier salut, un autre au PEUPLE, et s'incline d'un air étudié devant EVA ; comme il cherche à scruter ses regards avec angoisse, elle se détourne : il la suit quelque temps encore d'un œil perplexe, et, visiblement suffoqué, s'évertue à reprendre courage en préludant avec son luth. Puis, sur la mélodie de sa propre sérénade, il chante, les prosodiant à tort et à travers, agrémentées de fioritures prétentieusement sentimentales, les paroles du poème que lui a donné Sachs : ses erreurs de lecture et son manque de mémoire, qui le force de s'interrompre à tout moment, rendent ces vers intelligibles, et le troublent d'une inquiétude qui ne cesse de s'accroître de plus en plus :

« Empourpré des splendeurs médicinales du jonc, parsemant de la haine des fleurs l'air à sa honte, chiche de toutes les délices, fourbu de toutes ses joies, c'était en ma veillé un jardin, qui souffrait, hostile à l'amant, l'excès de ses insignifiances. » (23) (**)

(23) « L'on pourrait trouver la dislocation que Beckmesser fait subir au poème quelque chose d'exagéré, de la caricature... Il ne faut pas oublier qu'il doit suivre sur deux textes à la

(*) Le vacarme cesse tandis que se déroule un beau développement de la *Fanfare des Maîtres-Chanteurs* (421, 6-8; 422, 1-10).

(**) Les *Motifs du prélude sur le luth et de la Sérénade* se développent, avec tous leurs effets amusants et bouffes, durant le chant grotesque de Beckmesser (423, etc.), durant ce chant qui est bien la caricature mélodique la plus réussie qu'il soit possible de trouver. Les chorals ironiques du Peuple, les

LES MAITRES,

à voix basse, l'un à l'autre :

Hein ? qu'est-ce que ça veut dire ? — Je crois qu'il perd la tête ! — Où peut-il être allé pêcher de pareilles idées ?

fois, et que la rapide écriture de Sachs est difficile à déchiffrer ; dès lors les variantes de Beckmesser ne paraîtront pas trop énormes, elles deviendront même possibles. — L'auteur a lui-même pu constater un fait analogue : un individu s'était présenté pour recopier des écritures ; c'était son métier. On lui fournit donc de la besogne. Voici le texte allemand de l'original : « Die Revolution vernichtete den Rest jener alten Weltanschauung bei Wagner », etc., et voici ce qu'il avait lu et recopié : « Die Revolution rohrnüsselte den Rossjanmer alter », etc., et cela continuait de la même manière. » (HUGO DINGER, *l. c.*, p. 84 et note.) — Je transcris, à titre d'exemple, les premiers vers de Walther : « *Morgenlich leuchtend in rosigem Schein, — von Blüth' und Duft — geschwellt die Luft* », etc., et la « leçon » de ces mêmes vers tels que le greffier les a lus : « *Morgen ich leuchte in rosigem Schein, — voll Blut und Duft — geht schnell die Luft* », etc. Maintenant, il est bien évident que le traducteur n'aurait pu suivre cette « leçon » de Beckmesser, et qu'il s'est vu forcé de modifier aussi, par des équivalents logiques, un peu plus loin, les interrogations du peuple sur le sens — ou le non-sens — de ce qu'on lui chante. Le souci de la vraisemblance m'a donc poussé à recopier moi-même, *très vite*, ma version des strophes de Walther, et à prêter au Beckmesser les confusions qu'un sot lecteur eût pu faire d'après cette copie presque illisible.

groupes stupéfaits des Maitres sont merveilleux de mouvement, d'agencement. Dès le deuxième couplet, une huée commence, et c'est —, châtement ! — le *Motif* même de la jalousie qui la rythme bruyamment à l'orchestre ! (426, 10, etc.).

LE PEUPLE,

de même :

C'est drôle ! vous avez entendu ? — Qu'est-ce que c'est qu'il souffrait, le jardin ? — On n'a pas compris comme il faut, ce n'est pas possible !

BECKMESSER,

qui, pour la seconde fois, vient de se redresser sur ses pieds, non sans avoir tiré de sa poche le manuscrit, qu'il dissimule, et qu'après un coup d'œil furtif sur le poème il y réintègre aussitôt :

« Ruminant de son crime... riant l'heure et le jour, un arbre... s'y dressait, maigre et tueur,... sur l'herbe,... inclinant, comme pour les offrir... ou m'en saisir — pour me pendre... là-haut... par un de ses fils d'or, ses rameaux... aux dos différents. »

(Il perd de nouveau l'équilibre, essaye encore de se reconnaître et de lire dans le manuscrit ; n'y parvient pas ; et, saisi d'un vertige d'angoisse, sue à grosses gouttes).

LES MAITRES.

Ah çà, mais il est fou, voyons ! qu'est-ce qu'il nous chante ? — C'est un vrai coq-à-l'âne ! — Ça n'a pas le sens commun !

LE PEUPLE,

de plus en plus haut :

En voilà, un beau prétendant ! Pendu, qu'il dit ? — A l'arbre ? — A la potence, plutôt ! — Oui, il ne l'aurait pas volé ! je l'y vois déjà !

BECKMESSER,

se déconcertant de plus en plus :

« Sous l'un, Parque du blême prodigue,... une femme... apparaît à mes yeux,... la plus vieille... et la plus clémente de toutes les femmes;... elle s'accroche... et d'en bas m'enlace... avec sa tresse,... à la manière d'une fée... rusée; elle me retarde, et ses retards,... et la peste déjà... moins pure, sous les branches de l'arbre d'envie,... me portaient à cueillir le fruit... méticuleux, le fruit de l'arbre... avare... dont madame... avait soif. »

(A ce moment tous les assistants partent, tout haut, d'un retentissant éclat de rire).

BECKMESSER

saute à bas du tertre avec fureur, et se rue vers SACHS :

Savetier de malheur ! sans toi, tout ça ne m'arrivait pas ! — Ce poème, je n'y suis pour rien ! Pour rien du tout ! — Sachs, à la bonne heure : votre Sachs ! que vous prizez si fort ! que vous prônez si haut ! c'est lui, qui m'en a fait cadeau ! Voilà où il m'en a réduit, l'indigne ! avec toutes ses grimaces : à me servir de ses méchants vers ! (*)

(Hors de soi, il se précipite parmi la foule, où il se perd. — Grande agitation générale.)

(*) Cette ultime cuistrerie du Beckmesser est enveloppée à souhait des sons furieux et aigres du *Motif du marqueur*, à quoi succède, non moins furieux et aigre, le *Motif de rage*, entendu, dans l'avant-dernier tableau, lors de l'impayable dialogue entre Sachs et Beckmesser. Harmonies d'exaspération impuissante et grotesque. Là-dessus finit, dignement, le

LE PEUPLE.

Allons, bon ! Qu'est-ce qu'il nous chante là ? — Si je m'y reconnais !... — De Sachs ? un lied pareil ? — De Sachs ? j'ai du mal à croire ça !

LES MAITRES.

Voyons, Sachs ! Quel scandale pour nous ! dites quelque chose ! — De vous ? ce poème-là ? C'est extraordinaire !

SACHS,

après avoir ramassé, tranquillement, la feuille manuscrite, que BECKMESSER, en s'en allant, vient de lui jeter avec fureur :

Non, ce poème-là n'est pas de moi ; et M. Beckmesser se trompe, du tout au tout ! Comment les choses se sont passées, c'est ce que je lui laisse le soin de vous expliquer lui-même ; pour ma part, je

Cuistre. Ce dernier développement des Motifs de Beckmesser est considérable. Ils continuent à crier aux violons, à bougonner aux violoncelles, à nasiller aux bois, durant les exclamations du peuple et les questions des maitres. — Et la réponse, calme et grave, c'est, à la repartie du vieux Maitre, une exquise harmonie issue du *Motif de la Bonté de Sachs*. L'opposition de ces deux formes mélodiques est ici saisissante (430, 9, etc. ; 431 ; 432, 1-15 ; 432, 16, etc. — Sur les plus belles oppositions des thèmes de Sachs et de Beckmesser, voy. 128, 3, etc. ; 130, 14, etc. ; 214, 7-10 ; 215, 9, etc. ; 216, 1, etc. ; 217 ; 218, 1-5 ; 220, 5, etc. ; 231, 9-14 ; 234, 4, etc. ; 332, 2, etc. ; 334, 6 ; 334, 14 ; 339, 2, etc. ; 340, 4, etc. ; 341, 5, etc.)

sais bien que jamais, je n'oserais me vanter, moi, Hans Sachs, de pouvoir, même, être l'auteur — d'un lied aussi beau que celui-là !

LES MEISTERSINGER.

Si beau ? Comment, si beau ? Ce lied ?... ça n'a ni queue ni tête !

LE PEUPLE.

Ecoutez ! Sachs qui gabe ! C'est pour nous faire aller.

SACHS.

Oui, ce poème est beau, je l'ai dit et je le répète, messieurs : seulement, notre ami Beckmesser, et c'est là ce dont il s'agit de se rendre compte, ne nous l'a fait entendre que défiguré. Mais je vous jure que ce même poème, s'il se trouvait ici quelqu'un pour vous en chanter les paroles sur un air mieux approprié, serait tout à fait de votre goût. J'ajoute même qu'une telle expérience suffirait à vous désigner ce quelqu'un-là comme le seul auteur du poème, et vous démontrerait, par la même occasion, ce que pas un juge impartial ne refusera de reconnaître en lui : sa maîtrise, et le droit qu'il a de vouloir qu'on l'appelle un Maître. — Quant à moi, puisque l'on m'accuse, c'est bien le moins, non-seulement que je me justifie, mais que j'aie toute licence de produire mes témoins ! S'il est personne ici qui connaisse mon bon droit, qu'il s'avance, pour en

témoigner par-devant tous ! — (WALTHER sort de la foule et salue d'abord SACHS, puis, avec une civilité toute chevaleresque, les MAITRES-CHANTEURS, et ensuite le PEUPLE. — Un mouvement général de sympathie s'accuse : moment de silence, — durant lequel tous le considèrent et l'examinent. (*) Prouvez que ce poème n'est pas de moi ; et prouvez, que je n'en ai rien dit qu'il ne mérite. (**)

LES MAITRES.

Ce Sachs ! Êtes-vous futé, tout de même ! Ne dites pas non ! — Allons, soit ! Passe pour aujourd'hui !

SACHS.

Les bonnes règles sont celles qui sont assez solides pour souffrir quelques exceptions : ça les confirme !

LE PEUPLE.

Pour un témoin, c'est un témoin ! — Oui, et un

(*) Des harmonies issues du 1^{er} *Motif des Maîtres-Chanteurs* accompagnent les dernières paroles de Sachs. Lorsque Walther sort de la foule, une très douce ébauche de la *Mélodie d'Amour* flotte un instant ; puis les nobles rythmes du *Motif du Chevalier* scandent les pas fiers et délibérés du prestigieux Chanteur. (45, 3, etc. ; 17-20 ; 24).

(**) C'est, arrangement très caractéristique, sur une harmonie issue du *Lied des Maîtres de Walther* (XVII, voy. 96, 6-8 ; 96, 15-16, et la note de la page 153), que Sachs prononce ces paroles. En effet, l'Inspiration première de Walther n'est-ce point la Nature ? Les Maîtres, lorsqu'une première fois il leur expliqua cela, lui rirent au nez ; c'est pourtant cette même Inspiratrice qui va triompher maintenant, devant les Maîtres, et leurs suffrages aidant. Inutile d'insister sur la dramatique énergie de ces rapprochements. (436, 4, etc.).

beau témoin, encore ! M'est avis qu'avec celui-là ça va marcher. (*)

SACHS.

Les Maîtres et le Peuple étant ici d'accord pour entendre le témoignage que je réclame, vous, seigneur Walther de Stolzing, chantez votre poème ! — Et vous, Maîtres, lisez, pour voir si ce n'est pas bien.

(Il remet à KOTHNER la feuille, afin qu'il suive.)

LES ÉCOLIERS,

en position :

Pas un souffle, on est tout oreilles : c'est pourquoi nous ne crierons pas : Silenntioum ! (**)

WALTHER,

qui, d'un pas ferme et fier, est monté sur le petit tertre de gazon :

« Empourpré des splendeurs matutinales du jour,

(*) Approbation exprimée sur le *Motif* même du *Chevalier*. (437, 6, etc.). C'est ainsi que les harmonies de Walther commencent de s'élargir jusqu'au Peuple. (Nous noterons bientôt, dans ce sens, le sublime développement de la *Mélodie d'Amour*). On a pu remarquer la même progression en ce qui concerne les thèmes de Sachs.

(**) Les Harmonies de Walther continuent leurs émouvantes et douces réapparitions. Combinée avec les accords types de l'*Harmonie du Songe*, l'élégante et suave phrase du *Motif de Walther-Chanteur* se déroule comme une guirlande, tandis que le jeune homme monte joyeusement sur le tertre de gazon. (439, 5-12).

parfumant de l'haleine des fleurs l'air à la ronde, riche de toutes les délices, pourvu de toutes les joies, c'était un merveilleux jardin, qui m'ouvrait, hospitalièrement, l'accès de ses magnificences. » — (KOTHNER, vivement impressionné, laisse tomber la feuille manuscrite, sur laquelle il suivait avec les autres MAITRES ; WALTHER, sans laisser voir qu'il a tout aperçu, substitue à la précédente une version en rythme plus libre (24), et, comme inspiré, continue :) « Là, sous un arbre de prodige, que chargeaient à foison des fruits miraculeux, dans un bienheureux Rêve-d'Amour j'apercevais, vivante et fière promesse de réalisation pour l'idéal suprême où vont tous mes desirs, la plus divinement belle des femmes, Ève, au milieu du Paradis. » — (*)

LE PEUPLE,

à mi-voix, çà et là :

A la bonne heure, au moins ! ça vous est autre chose ! — Hein, pourtant, qui est-ce qui l'aurait cru ? — Ce que c'est que les mots, tout de même ! — Et la manière de dire !...

(24) « Au point de vue de la logique aussi bien que de l'action dramatique, il n'eût pas été faux de maintenir le chant de Maître dans la forme où Walther l'avait chanté dans l'atelier de Sachs ; le poète a préféré éviter cette répétition, et il a profité de l'encouragement donné par les Maîtres pour créer un rythme plus libre, qui rend possible une version différente et nouvelle. » (HUGO DINGER, *l. c.*, p. 39, note.)

(*) Dans sa mélodie et ses paroles, le *Preislied* est essentiellement une libre répétition du *Chant du Songe* (voy. 318 ; 320, 4-8, et la note de la page 303), mais avec plus de richesse et dans l'orchestre et dans la voix. Nous indiquons ci-après le sens des développements qu'il offre maintenant. (Commencement du *Preislied* : 439, 8, etc.)

LES MEISTERSINGER,

à voix basse, entre soi :

Oui oui ! je vois bien ! ça fait deux chansons différentes ! — Quand on chante comme il faut, ça devient tout autre chose ! (*)

SACHS.

Que le témoin se prépare ! — La suite !

WALTHER.

« Le soir, le crépuscule, la nuit, m'environnèrent ; par l'escarpement d'un sentier, je m'étais approché d'une source aux nobles ondes, dont m'avaient attiré les rires : là, sous les ramures d'un laurier, tout irradiées de l'or entrevu des étoiles, ce que me montrait, à présent, le rêve éveillé du Poète, c'était, sur-naturelle et sainte, purifiant, d'un geste propice, mon être rafraîchi par ces eaux salutaires, c'était la plus sublime des femmes, la Muse, au sommet du Parnasse. » — (**)

(*) Le *Motif de Walther Chanteur* (ou de l'*Amour naissant* : cette dénomination est ici très indiquée) s'élargit désormais jusqu'aux *Maîtres* et au *Peuple* ; c'est sur les très douces modulations de ce *Motif*, dont nous trouvons ici la conclusion, qu'ils expriment, ceux-là leur bienveillance, celui-ci, son ravissement. (441, 1-4 ; 442, 1-4.)

(**) La même phrase mélodique se retrouve dans la deuxième strophe, mais orchestrée plus richement (l'orchestre, durant

LE PEUPLE,

chuchotant, à voix de plus en plus basse :

Très joli ? — Moi, ça me remue l'âme ! Et c'est si doux... — On dirait que c'est si loin, si loin... — Et pourtant, on a l'air de vivre tout ce qu'il chante !

LES MEISTERSINGER.

Oui, c'est original... — Très original, même ! — Mais il y a de l'idée... Très vocal... très chantant...

SACHS.

Au troisième ! Voilà un témoin... ! Faites attention : Continuez, et concluez !

WALTHER,

avec exaltation :

« Mais, ô jour de béatitude ! voici que du rêve du Poète, je m'étais aussi réveillé ; et voici que le Paradis de ma vision, je pouvais l'admirer encore, clairement étendu sous mes yeux, dans la céleste gloire de sa beauté splendide, réapparu là même où m'avait attiré, par l'escarpement du sentier, la source prophétique avec ses chastes rires ; et celle que je contemplais là, celle que mon cœur avait élue,

ces deux premières strophes, suit exactement la mélodie vocale) (443, 1, etc.). Et de nouveau la suave phrase du *Motif de Walther Chanteur* exprime l'émotion générale (444, 1-3 ; 445, 1-4).

comme la plus adorable image qui fût au monde, celle qui de toute éternité m'était prédestinée pour Muse, aussi tendre que sainte, aussi clémentine qu'auguste, elle, c'était elle qu'au jour éclatant du soleil j'avais enfin le droit d'aimer et d'épouser, elle, en qui mon chant victorieux m'avait tout à la fois conquis le Parnasse, et le Paradis ! » —

LE PEUPLE,

accompagnant tout bas les derniers vers :

Ça vous berce comme un beau rêve ! — Ah ! je ne saisis pas tout, mais ça me fait quelque chose ! — La couronne ! A lui la couronne ! Donnez-lui le prix ! — Personne ne peut chanter si bien ! — Ah ! voilà ce que j'appelle parler d'amour, au moins ! (25) (*)

(25) Il convient de noter qu'en même temps que le Peuple, Eva chante (sur la partition, et, donc, à la représentation) : « Personne ne sait comme toi chanter doucement d'amour ! » Et, remarque non sans raison M. Bonnier (*l. c.*, p. 320) « c'est à dessein que Wagner a fait chanter à Eva le motif même qui la donne à Walther comme prix du concours. »

(*) Le *Motif de Walther Chanteur* amène, dans l'Orchestre, la magnifique phrase de la *Mélodie d'Amour* ; elle gagne la mélodie vocale ; et c'est dans cette harmonie extasiée que le bienheureux lied s'achève (445, 5 ; 446, 1, etc.). Le sublime thème emplit tout l'orchestre de sa palpitation puissante, variant sans cesse ses formes harmoniques. C'est ici le grand adagio pathétique de cette gigantesque sonate qu'est la partition des *Maitres-Chanteurs*. Une flamme d'amour embrase tout. La sympathie universelle des êtres et des choses se dégage et s'épand. Très-doucement, le peuple accompagne le finale du Chant ; tandis

LES MAITRES.

Oui, poète ! oui, noble chanteur ! Prends la couronne ! Ce chant-là vaut bien la Maîtrise !

que la dernière phrase de la *Mélodie d'Amour*, sans cesse reprise en sonorités plus hautes et en valeurs toujours augmentées, sur une torrentielle ondulation de la basse, gagne peu à peu les plus extatiques cimes des régions instrumentales. — On se souvient que nous avons noté sous le titre de *Motif de l'Abandon de Soi-même* (voy. la note de la page 228 ; et 205, 1-11), motif qui appartient à Eva, la forme passionnée, féminine, en quelque sorte, de la *Mélodie d'Amour* ; c'est cette forme (XXIX) qui est ici développée, élargie, de Walther et d'Eva, au Peuple entier. Ainsi est justifiée la prévision de Sachs : que l'art nouveau triompherait devant et par le Peuple et la Femme. — (447, 1 ; 2-7 ; 8 ; 448, 1-4 ; 449, 1-2 ; 3-4 ; 450, 1-3 ; 4 ; 451, 1-3 ; 4-5 ; 452, 1-3 ; 3-5 ; 453, 1-6). M. Camille Benoit expose ainsi très clairement la progression de ce thème à travers tout l'ouvrage. Il n'est certes pas inutile de voir ici cette progression en raccourci ; et c'est pourquoi nous empruntons à cet auteur les lignes suivantes : « Il se développe, dit-il, de la page 13 à la page 453. Au premier acte, son point culminant est pages 30, 31, 32 : les valeurs sont doublées à partir de la 2^{me} mesure ; le motif prend corps ; pour la première fois il passe aux voix, puis l'orchestre le reprend et l'amplifie, mais sans conclusion distincte encore. C'est au 3^{me} acte, dans la *Mélodie du Songe* qui devient ensuite le *Chant de Maîtrise*, que la phrase, modifiée à trois temps, se complète, et qu'elle brille enfin du plus doux éclat, quand le chœur s'en empare (449), et l'amène à son attendrissante terminaison (453). » (a)

(a) Le sens ne s'arrête pas tout-à-fait là. La véritable conclusion se produit, lorsque, tout à la fin de l'œuvre, la *Mélodie d'Amour* se combine étroitement avec la 1^{er} thème des *Maîtres-Chanteurs*.

POGNER.

O Sachs! ô merci! Quel bonheur! Et sans compter l'honneur, encore! — Ah! mon cœur est bien soulagé!

(EVA, qui n'a cessé, depuis le début de la scène, d'observer la même attitude pleine de confiance et de sécurité tranquille, indifférente aux incidents, l'esprit visiblement ailleurs, et pour ainsi dire absorbée dans une béatitude ravie, vient d'écouter WALTHER les yeux fixés sur lui; lorsqu'il en est aux derniers vers, au moment où le PEUPLE et les MAITRES émus laissent, dans un transport spontané, s'exhaler leur assentiment, elle se lève, et vient jusqu'au bord de la tribune. WALTHER de son côté quitte le tertre, s'avance, gravit les marches de l'estrade, et, devant EVA, plie le genou: elle se penche pour lui mettre, au front, une couronne de myrte et de lauriers, et le mène ensuite vers POGNER, en présence duquel ils s'agenouillent tous deux; ce dernier, les mains étendues, fait le geste de les bénir.)

SACHS,

montrant au PEUPLE le groupe :

Hé bien! et mon témoin, qu'est-ce que vous en pensez? Je crois que j'ai eu la main heureuse! Trouvez-vous qu'Hans Sachs ait eu tort? (*)

LE PEUPLE,

épanoui d'une joie tumultueuse :

Hans Sachs! Non! Vous avez raison! — Vous avez bien fait! comme toujours!

(*) C'est sur son *Motif de Bonté*, dont nous trouvons ici l'éloquente conclusion, que Sachs montre au Peuple les deux jeunes gens unis dans cette ivresse d'art et de cœur! (453, 7,9); puis un allegro commence (453, 12), pour devenir, au vival de l'assistance, la grandiose phrase finale du *Choral d'acclamation*. (455, 3-6.)

DE NOMBREUX MEISTERSINGER.

Maître Pogner ! à vous l'honneur : conférez au chevalier son titre de Maîtrise.

POGNER,

s'avançant vers WALTHER, avec un collier d'or où trois grosses médailles pendent :

En signe de votre admission, je vous pare de cette effigie du Roi David : vous faites maintenant partie de la Guilde des Maitres. (26) (*)

(26) Historiquement, c'était aux concerts du dimanche que « le vainqueur du concours de chant sacré, *der Uebersinger*, était solennellement décoré d'un collier garni de trois médailles en argent, dont l'une, un présent de Hans Sachs, représente le roi David jouant de la harpe. » (SCHWEITZER, *l. c.*, p. 159 et note.) — C'est ainsi que « Wagner, avec un rare bonheur, s'est servi de tous ces détails en les adaptant librement aux conditions dramaturgiques de l'action des *Maitres-Chanteurs* » (voir la note 40 de l'acte I^{er}). Je ne puis, faute de place, préciser davantage, et renvoie le lecteur curieux à l'ouvrage de M. CURT MEY, qui a patiemment relevé, et mis en éclatante lumière (*l. c.*, p. 78 à 85), toutes les transformations voulues par le poète.

(*) A partir d'ici les Motifs des Maitres reprennent, mais pour se combiner bientôt avec les Motifs de Walther. C'est d'abord, lorsque Pogner s'avance vers Walther pour le ceindre des insignes de Maitre, la *Fanfare de la Bannière*, dans toute sa pompe et dans toute sa signification. (456, 1, etc.)

WALTHER

instinctivement tressaille, recule, et repousse le collier, d'un air brusque et contrarié :

Des Maîtres? moi? — Non! pas un Maître! (Il regarde EVA tendrement :) Ce n'est point là que j'ai mis mon bonheur! (*)

(Pénible impression générale. Perplexes, tous regardent vers SACHS.)

SACHS

s'approche de WALTHER, dont il saisit la main — d'une façon significative et vigoureuse :

N'allez pas dédaigner les Maîtres! Et respectez leur Art! S'il est un de leurs titres de gloire qui fait assez haut leur éloge, c'est celui dont les avantages demeurent suffisamment réels, pour tourner à votre profit! C'est un Maître qui vous agrée; c'est d'un Maître que vous tiendrez, dès aujourd'hui, le bonheur de toute votre vie : non pas en considération, quelque dignes qu'ils aient été, de vos aïeux; non pas grâce à votre blason, ou grâce à votre lance, ou grâce à votre épée; mais parce que vous êtes Poète. Réfléchissez-y donc avec reconnaissance : se peut-il qu'il soit sans valeur, l'Art qui donne de semblables prix? —

L'Art! s'il n'a rien perdu de son authenticité, c'est que nos Maîtres l'ont cultivé à leur manière, sincèrement, fidèlement servi d'après leur goût! Peut-

(*) A l'orchestre, une très douce phrase, formée d'une combinaison des *Motifs du Chanteur* et de la *Félicité d'amour*, souligne la pensée de Walther. (457, 4-9.)

être n'a-t-il pas gardé la noblesse et la distinction qu'il possédait à l'époque où, dans toutes les cours, l'exemple des princes mêmes l'avait mis en honneur ; mais du moins les plus impérieuses vicissitudes des années les plus difficiles n'ont-elles pu l'empêcher, cet Art, de demeurer allemand et vrai ; et quand même il n'aurait pas eu d'autre mérite que celui-là, en un temps où tout l'opprimait et l'étouffait, vous voyez quel culte suprême il n'a point cessé d'inspirer ! Voilà, ce qu'ont fait les Maîtres : et qu'en voulez-vous de plus ? —

Prenez garde ! il est des dangers qui pendent sur nous : que le Peuple et l'Empire allemands viennent à se disloquer jamais, plus un seul prince, avec sa fausse majesté welsche, ne saura comprendre son Peuple ; et vous les verrez ici même transplanter, en pleine terre allemande, leurs frivolités welsches, avec leurs bourdes welsches. Il existe au monde quelque chose, quelque chose de sincère, d'authentique et d'allemand : mais qui donc le saurait encore, si ce quelque chose — ne vivait en honneur chez les Maîtres allemands ? C'est pourquoi je ne crains pas de vous dire : Honorez vos Maîtres allemands ; les honorer, — c'est évoquer vos bons génies ! Et le jour où, de toute votre âme, vous vous serez abandonnés à leur salutaire influence, ce jour-là, si jamais le Saint-Empire-Romain doit se dissiper en fumée, tout au moins nous restera-t-il toujours notre Art, l'Art allemand, le Saint-Art-Allemand ! (27)

(27) Ce discours capital de Sachs peut donner lieu à deux sortes d'observations, suivant qu'on l'envisage du point de vue artistique, seul authentiquement wagnérien, ou bien du point de vue historique, secondaire mais intéressant, puisqu'il nous

(Tous, exaltés et transportés, répètent la dernière phrase en chœur. — EVA prend la couronne sur le front de WALTHER, et la pose sur la tête

révèle en partie la genèse d'un chef-d'œuvre d'Art. Voici donc, empruntées au plus autorisé des commentateurs de Wagner, à M. STEWART CHAMBERLAIN, voici tout d'abord quelques-unes des remarques d'ordre artistique utiles à méditer ici (pour bannir tout malentendu, je suis forcé de remonter à la source du raisonnement de notre Ami ; mais le lecteur verra bien vite que, malgré l'apparence première, je ne m'écarte ainsi nullement du *fond* de la question visée) : « Commençons par examiner le choix du sujet, car ce choix apparaît à beaucoup de personnes comme quelque chose de déconcertant. Wagner nous avait dit : « Le poète-musicien ne peut aborder que des sujets d'un ordre purement humain, et dégagés de toute convention. » Et, de cette phrase, beaucoup avaient conclu que le drame wagnérien ne pourrait traiter que le mythe et la légende. C'est là une erreur profonde... Le principe que Wagner entend établir dans cette phrase, c'est que le drame du poète-musicien ne peut se baser sur rien de conventionnel, qu'il s'agisse de conventions sociales ou d'autres. A ce drame, ce ne sont pas les conventions qui peuvent servir de pivot, comme cela est souvent le cas pour le drame parlé. Et c'est la nature même de la musique qui empêche qu'il en soit ainsi. Mais cela n'empêche pas que ce qui est d'ordre purement humain ne puisse et ne doive se retrouver partout et toujours ; c'est seulement affaire au poète de le mettre à nu. Et puisque l'amour de la convention est un des traits les plus ineffaçables de la nature humaine, il acquiert par là même la possibilité de trouver aussi sa place dans le drame. Les *Maitres-Chanteurs* nous prouvent que telle était bien la façon de voir de Wagner... » (*l. c.*, p. 146 et 147.) « Sachs ne condamne pas les conventions avec amertume, mais il voit par-delà, et il sait reconnaître en tout le fond purement humain, juger de la valeur réelle de chaque chose, sans se laisser leurrer par les apparences. Et lui-même, il est tellement au-dessus de tout ce qui l'entoure, que cela peut lui devenir tout-à-fait indifférent de se conformer aux lois et aux conventions de son monde, ou de s'y soustraire. Il choisit toutefois de s'y conformer, car ce n'est qu'ainsi qu'il peut faire du bien. *En considérant*

de SACHS; celui-ci reçoit de POGNER le collier, qu'il passe à WALTHER autour du cou, et serre dans ses bras les amants, qui se rangent à droite

les choses sous ce jour, nous arrivons à comprendre que la vraie raison dramatique qui a fait introduire tout ce monde de conventions dans Les Maitres-Chanteurs, c'est le seul souci de nous faire pénétrer plus profondément dans la grande âme du héros. Car, après que nous avons tant ri de ces excellents « Meister », Sachs nous exhorte dans ses dernières paroles à « ne point mépriser les Maitres, et à honorer leur art! » C'est que Sachs voit ici plus loin que l'apparence : dans cet art baroque et rebutant des bourgeois pédants, il reconnaît encore la saine origine populaire et le fond d'humanité; il comprend que dans le désarroi général de la poésie et de l'art allemands vers la fin du xv^e siècle, ce sont encore ces braves gens, malgré toute l'absurdité des conventions auxquelles ils se soumettent, qui ont sauvé ce qui formait l'essence de l'âme germanique. » (*Id.*, p. 156 et 157.) — Et maintenant que ces derniers mots nous ont conduits, par une transition naturelle, sur le ferme terrain de l'histoire littéraire, demandons au plus sûr des guides l'implicite vérification de la synthèse opérée, consciemment ou non, par le poète (je désire que l'on se reporte à l'acte I^{er}, note 42^e, avant de lire ce qui va suivre) : « Si peu que cela paraisse au premier abord, les ouvriers chanteurs du xvi^e et du xvii^e siècles sont les descendants des trouvères du xii^e et du xiii^e; la poésie des corporations est l'héritière de l'art courtois des chantres de la Wartbourg. » (SCHWEITZER, l. c., p. 187 et 188.) « Le moment où les ouvriers s'emparent du Meistergesang est pour celui-ci comme le signal d'une période de relèvement... Ce n'est pas que cette époque doive compter parmi les grandes révolutions littéraires; ce n'est qu'un renouveau passager; mais ce renouveau porte en lui des semences fécondes, qui produiront des fruits plus tard;... il aura assuré l'avènement définitif de l'esprit populaire dans la littérature. Il était impossible, en effet, que ces hommes nouveaux n'apportassent pas dans le culte de la poésie leur tour d'esprit particulier et leur génie propre. Or, dans ce tour d'esprit, tout n'était pas défaut, et ce génie n'était pas de toutes pièces impropre à la conception poétique... » etc. (*Id.*, p. 193 et 194.)

et à gauche, appuyés contre ses épaules. POGNER, comme pour lui rendre hommage, fléchit un genou devant SACHS, que les MAITRES, les mains

« *On peut nier la valeur poétique du Meistergesang, on ne peut nier les services qu'il a rendus...* La langue de Luther, qui désormais deviendra celle de l'Allemagne entière, n'a pas eu de propagateurs plus actifs que Hans Sachs et ses disciples, qui, dès le début, l'adoptèrent dans l'Ecole, et firent du texte luthérien la norme obligatoire de leurs compositions... » (*Id.*, p. 214.) « Hans Sachs partage avec Luther cette gloire d'avoir affirmé les droits de la langue nationale, et d'avoir par là fondé une littérature nationale. Tous deux ont parlé au peuple allemand sa propre langue, et le peuple les a reconnus comme ses plus glorieux représentants. » (*Id.*, p. 419.) « Si, du xvi^e et du xvii^e siècles, nous portons nos regards sur le xviii^e, si de Hans Sachs nous allons à Lessing, Herder et Klopstock, nous serons frappés de ce fait que ces derniers sont encore des descendants directs de la Réforme... C'est dans la poésie hébraïque, dans le poème par excellence, l'Evangile, que l'auteur du *Messie* et Herder, le philosophe chrétien, sont venus retremper et rajeunir les lettres allemandes corrompues par l'imitation étrangère. Or, deux siècles auparavant, Hans Sachs n'avait-il pas le premier signalé cette mine à jamais féconde de l'inspiration biblique ? » (*Id.*, p. 215.) — Quant aux allusions politiques du discours de Hans Sachs dans les *Maitres-Chanteurs*, elles évoquent en même temps des faits historiquement incontestés, et des opinions personnelles de Wagner sur les destinées de l'Art moderne parmi ses compatriotes. Considérons d'abord les faits : « Un troupeau unique sous une seule houlette, voilà l'idéal de Hans Sachs, en matière religieuse ; la patrie allemande unie et forte sous un empereur allemand de cœur, tel est son rêve politique. Double chimère, hélas ! car la discorde entre les Etats ne désarme pas plus que les dissensions entre les théologiens... » (SCHWEITZER, *l. c.*, p. 95.) « Dès 1539, c'est-à-dire près de quinze ans avant cette époque néfaste de la guerre civile, notre poète nous fait un tableau lamentable des mœurs des princes, ... et de la tyrannie qu'ils exercent dans leur pays... » (*Id.*, p. 108.) « Et pendant que l'égoïsme et l'intérêt privé paralysent ainsi les forces de l'Alle-

levés, semblent désigner comme leur chef. Et tandis que les ÉCOLIERS, battant des mains, se trémoussent avec des cris de joie, le PEUPLE enthousiasmé pousse des acclamations.)

magne, ses deux mortels ennemis, « le Dragon et le Lys vénénéux », se conjurent pour sa perte. » (*Id.*, p. 96.) — Il n'est pas jusqu'au terme *welsche* qui n'ait sa justification dans une foule d'incidents menus du XVII^e siècle : par exemple, Sachs écrivait pour le théâtre, et jouait fréquemment ses pièces ; or, je trouve qu'à ses concurrents de Nürenberg vinrent s'ajouter, dès l'année 1549, « les premiers comédiens italiens, « *Welsche Spielleute* », sorte d'histrions, moitié saltimbanques, moitié acteurs. » (*SCHWEITZER, l. c.*, p. 352.) — Voici enfin plusieurs des phrases sorties de la plume de WAGNER, et que j'emprunte (pour tenir compte du public spécial de cette édition) à divers documents traduits en notre langue : « Le peuple allemand, quand il commença à émerger de la longue misère de la guerre de Trente Ans, vit, dans les cours de ses nombreux princes, le grand vide laissé par la mort de sa vie vraiment nationale graduellement détruite par une imitation des somptueuses splendeurs de Versailles. Mais tout ce qui était réellement allemand semblait entièrement mort... » (*L'OEuvre et la Mission de ma vie*, trad. Hippeau, p. 18.) « Des princes allemands avaient appelé à leur cour des sociétés italiennes d'opéra, accompagnées de leurs compositeurs. Les compositeurs allemands devaient aller en Italie, pour y apprendre à composer des opéras ;... ils n'avaient d'allemand que la langue. » (*Lettre sur la musique*, p. XI.) Et plus tard, « à une époque où Beethoven composait ses dernières et plus grandes œuvres, où le *Freyschütz*, l'*Euryanthe* et l'*Obéron* de Weber venaient à la vie, où Goethe finissait son *Faust*,... nous sommes mis en présence du tableau de l'oppression complète de tout ce qui est allemand, de l'entière destruction de tout noyau vivant pour le développement d'une vie nationale, politique aussi bien que domestique. La grande manifestation du génie national dans les œuvres de ces puissants maîtres reste sans trace d'influence sur l'histoire ultérieure de la nation. Entre le peuple et leur art, comme entre le peuple et ses princes, une méconnaissance mutuelle, la méconnaissance de l'Allemand par lui-même », etc. (*L'OEuvre et la Mission de ma vie, l. c.*, p. 22.)

TOUT LE PEUPLE,

agitant ses coiffures, ses mouchoirs :

Vive Sachs ! Vive notre Sachs à nous ! Notre cher Sachs ! Notre cher, cher Sachs de Nürnberg ! (28) (*)

(Le rideau tombe.)

(28) « Ce poète, cet homme de haute sagesse, d'art cordial, est véritablement à tous. La victoire qu'il a remportée sur lui-même refléurit en gloires visibles. Le bienfait qu'il octroya aux deux amoureux de Nürenberg s'élargit dans le temps et dans l'espace : prêtre de l'Art vivant, de l'Art intégralement humain, Sachs unit Walther à Eva, la fière et fougueuse inspiration des élites au sentiment populaire, tendre, aimant, — la fiancée éternellement jeune... Et, présidant à cette union qui est son œuvre, il rattache ainsi la tradition à l'innovation, l'héritage des vieux maîtres aux promesses des libres génies. » (Alfred ERNST, *l. c.*, p. 403.) — Au point de vue historique, l'apothéose de Sachs, dans le drame de Richard Wagner, correspond à des faits certains : « Peu d'écrivains, en effet, ont joui, de leur vivant, d'une gloire égale à celle de Hans Sachs. *Chef incontesté des Meistersinger*, non-seulement de

(*) C'est encore Sachs qui dissipe cet ultime malentendu. Le 1^{er} Motif des *Maitres-Chanteurs*, très net, sert d'exorde à la suprême exhortation de celui qui sait tous les secrets de l'Art et du Cœur. Mais bientôt, c'est au nom de cet amour même, de cet universel Amour qui vient de si glorieusement triompher, que le vieillard engage le jeune homme à ne pas refuser l'honneur qui lui est fait ; et sur le premier Motif des *Maitres-Chanteurs*, qui continue distinctement à la basse, la *Mélodie d'Amour* se développe, et c'est, ce contrepoint merveilleux, la plus solennelle et la plus douce des harmonies (458, 1, etc.). Puis le

Nürnberg, mais de ceux de l'Allemagne entière, entouré du respect filial de ses disciples, *il était de plus l'idole du grand public. Riches et pauvres, savants et illettrés, d'une extrémité de l'Allemagne à l'autre, tous connaissaient son nom, lisaient et admiraient ses œuvres* », etc. (SCHWEITZER, *l. c.*, p. 419.) « Lui-même nous apprend dans la *Summa* que ses bars sont connus dans tout le pays allemand, de tout le monde, jeunes et vieux, et qu'ils sont chantés dans la plupart des écoles. » (*Id., ibid.*, p. 210.) Et quand Wagenseil l'appelle « *le Patriarche des Meistersänger* », et, ailleurs, « *le Maître*

Motif des Maîtres se dégage, s'affirme encore une fois, seul, avec cette large et noble expression que nous lui avons entendue, toutes les fois qu'il est passé à Sachs (458, 15, etc.) Cependant la *fanfare de la Bannière*, très douce et très glorieuse, dit avec Sachs quelle irradiation l'Art peut mettre sur la vie même paisible et habituelle (459, 2-6). Et des harmonies issues du *premier Motif des Maîtres* commentent l'éloge que le vieillard fait de la Maîtrise, laquelle est l'expression de cette vie paisible, habituelle, où l'Art met son rayon. (459, 7, etc.). Et le déroulement du *Motif* continue, amenant les sonorités joyeuses et solennelles du *Motif patronal de Nürnberg*, la bonne ville, associée, comme il sied, à la gloire de la Maîtrise et de Walther, et qui, dans elle et dans lui, saura toujours honorer l'Art véritable (461, 4, etc.). De nouveau retentit le merveilleux contrepoint de la *Mélodie d'Amour* et du *Motif des Maîtres*, unis, l'une et l'autre, dans la pleine notion de ce qui est juste et bon, et nécessaire au parfait épanouissement du génie humain (461, 9, etc.); encore une fois, le *Motif des Maîtres* se dégage, et, de sa période élargie, il soutient les derniers accents de la grande âme qui achève ici de se raconter et d'expliquer les choses (462, 1, etc.). A profusion, en une saisissante forme harmonique, la *fanfare de la Bannière* déroule ses plis sonores sur lesquels volent le vivats du peuple (462, 9, etc.), puis une suite d'harmonies où s'évoque, magnifiée, régénérée, l'idée de la Maîtrise, ramène pour la dernière

des Maîtres-chanteurs », il faut l'entendre, non-seulement de l'École franconienne, mais encore de toutes les Écoles de l'Allemagne », etc. (*Id.. ibid.*, p. 213.)

fois, en sa pleine majesté, — tandis que partout s'envolent de légers traits de joie, — le *premier Motif des Maîtres-Chanteurs*, dont les accords immenses ramassent tout l'orchestre, lourds, parfaits, carrés, posés comme des pierres d'assise.

OUVERTURE (*)

L'Ouverture des Maîtres-Chanteurs appartient à ce groupe des ouvertures wagnériennes qui ramassent en elles tout le drame subséquent. Elle prend place à côté de l'ouverture du *Vaisseau-Fantôme* et de l'immortel poème symphonique mis comme un portail d'enfer et de paradis au seuil du *Tannhäuser*. C'est un très brillant prologue, largement développé, une symphonie bâtie sur les principaux motifs de l'œuvre, je veux dire ceux qui expriment les idées les plus générales : Les Maîtres-Chanteurs, en leur solennité bourgeoise et scolastique, et, comme contraste, Walther, son jeune et profond enthousiasme, son amour, ses luttes, sa victoire, enfin sa réconciliation avec la Maîtrise dans l'acclamation populaire : tel est le sens de cette importante page musicale.

Des accords pompeux, en un mouvement de marche, et où

(*) Le détail de cette *Ouverture* ne pouvant être bien compris qu'après la lecture, et du drame, et du *Commentaire musico-graphique*, nous avons cru devoir ne placer qu'à la fin le commentaire qui la concerne.

donne tout l'orchestre; lourds, parfaits, carrés, posés comme des pierres d'assise : le premier Motif des Maîtres-Chanteurs, des dogmatiques Maîtres-Chanteurs, inébranlables dans leurs règles, graves, convaincus, absurdes, pleins d'un vrai zèle, d'ailleurs, pour l'Art. Puis des phrases plus légères se déroulent au quatuor et aux bois, ramenant une seconde entrée *fortissimo* du Motif fragmenté. Doucement, maintenant, aux flûtes, aux hautbois et aux clarinettes, c'est le Motif de Walther chanteur (1); mais, sans tarder, un *crescendo* commence aux violons, et qui couvre cette phrase tendre, et, conclusion péremptoire, une fanfare éclate aux cuivres, se déroule, comme le premier Motif des Maîtres, en un pompeux rythme de marche : le motif de la Bannière, caractéristique de la dignité extérieure de la Maîtrise, de son appareil, comme le premier Motif l'est de l'esprit qui anime la Maîtrise. Ainsi l'idée que représente Walther, l'Art dans l'amour et dans la liberté, passe négligée, absorbée dans l'exclusive notion de régularité et de pompe, qu'affirment les deux Motifs des Maîtres-Chanteurs. — Là-dessus, un nouveau thème s'élève, insiste, un thème inquiet, interrogateur, doux cependant, et qui s'élargissant, à plusieurs reprises, du *piano* jusqu'au *fortissimo*, en un rythme syncopé, sur les traits graves des violoncelles, aboutit toujours comme à une interrogation anxieuse et tendre (2). La dernière mesure de ce passage amène, *poco rallentando*, encore un motif d'amour, mais beaucoup plus large, une mélodie passionnée, et dont le dessin se précipite même, pour se ralentir bientôt en des tendresses infinies (3). Mais, en une forme simplifiée, voici le très im-

(1) « Motif de l'Amour naissant », selon M. CAMILLE BENOIT (Voyez son intéressante et claire brochure : *Les Motifs typiques des Maîtres-Chanteurs*. — Paris, Schott). Mais cette qualification équivaut à celle adoptée ci-dessus, s'y confond même, puisque c'est pour l'amour d'Eva que chante Walther.

(2) Motif de l'Interrogation d'Amour, selon M. HEINRICH WILSING Cf. Scène I, Partition, 29, 10, etc.

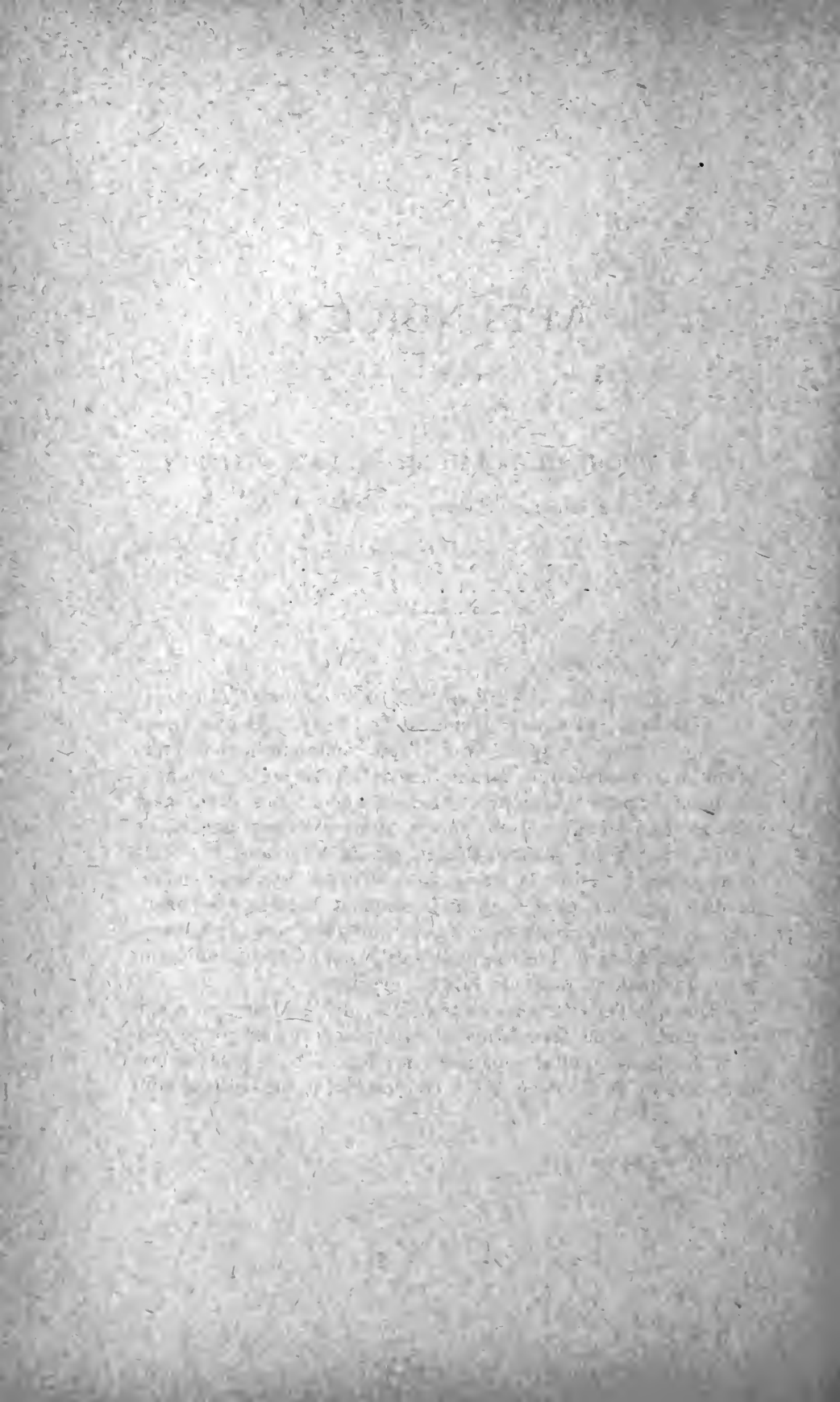
(3) Motif de la passion déclaré.

portant Motif de l'ardeur printanière (1); divers instruments, successivement, le reprennent, cependant que les cors redisent expressivement la mélodie d'amour; et la progression de ce Motif, de plus en passionnée, amène, en un changement de ton, le premier Motif des Maîtres-Chanteurs, mais émis maintenant en valeurs diminuées, par les bois, *piano* et *staccato* — : vrai caquetage, qui semble se railler, alternant avec elle, de la libre mélodie d'ardeur printanière. Elle veut, au travers de ce persiflage, s'épanouir; en vain : les Motifs des Maîtres, par-dessus, se compliquent, s'enchevêtrent, à chaque instant augmentés de nouveaux traits railleurs dont le *crescendo* aboutit à une explosion fulgurante des trompettes et des trombones clamant, solennellement, le premier thème des Maîtres-Chanteurs. Autour de ces accords saisissants, s'enroulent, joyeusement, de légers traits de cordes, qui sont comme les gais enguirlandements d'une fête populaire, autour de la pompeuse Marche des Maîtres. Mais au travers du frisson des violons et du retentissement des cuivres, où s'ajoute maintenant la fanfare de la Bannière, l'on perçoit le tendre déroulement de la Mélodie d'Amour; inconsistante et comme furtive au début, elle gagne, de plus en plus confiante, combinée avec les deux Motifs des Maîtres, d'abord, puis, en une reprise plus ardente, avec le premier thème, dont la roideur semble s'assouplir, dans ce triomphal entrelacs. — La fanfare des Maîtres-Chanteurs retentit par deux fois, — mais comme célébrant, maintenant, la victoire de Walther; à la reprise, *fortissimo*, une agitation allègre commence aux dessus et à la basse, s'épanouit en acclamation. Puis une suite de trilles, montant jusqu'à l'extrême aigu, ramène, pour la

(1) Ou de la fougue juvénile : « Le plus important de tous les motifs », le « Motif-Organe », dit M. P. BONNIER. Quoique faisant des réserves sur la thèse même du beau travail de M. P. BONNIER, nous rendons hommage à l'immense labeur dont témoigne cette étude musicographique, la plus complète, croyons-nous, après celle de M. WILSING. Maints aperçus nous en auront été utiles.

dernière fois, en sa pleine majesté —, tandis que partout s'envolent de légers traits de joie —, le premier Motif des Maitres-Chanteurs, dont les accords immenses ramassent tout l'orchestre, lourds, parfaits, carrés, posés comme des pierres d'assise.

APPENDICES



APPENDICE I

HISTORIQUE DU POÈME ET DE LA PARTITION

des *Maîtres-Chanteurs de Nürnberg*

et de leurs représentations.

Dans l'*Appendice* à l'Édition de *La Tétralogie de L'Anneau du Nibelung*, j'ai montré comment peu à peu, du canevas et du simple livret d' « opéra » qui en représentaient la conception première, ce quadruple Drame colossal était sorti, significativement accru en largeur et en profondeur. Des différences non moins profondes et non moins significatives séparent, du projet primitif des *Maîtres-Chanteurs de Nürnberg*, le poème dont on vient de lire la traduction. Wagner ayant lui-même résumé ce projet, c'est à lui qu'il convient de laisser la parole, et je me contenterai d'y joindre, en quelques notes, un historique sommaire de l'œuvre tout entière, sans lequel ne serait point complète la présente Édition critique :

« Dès que j'eus terminé ce travail », dit le Maître (il s'agit de la partition de *Tannhäuser*), « on m'accorda un congé pendant lequel (1) j'allai reprendre des forces dans une station balnéaire de la Bohême (2). A ce moment, je me sentis bientôt

(1) 1845.

(2) Marienbad.

dans une disposition légère et joyeuse, comme toutes les fois qu'il m'était permis de me soustraire à mon service de Kapellmeister et à l'atmosphère fumeuse de la rampe ; et même, pour la première fois, cette gaieté qui m'était naturelle se manifesta nettement au profit de la production artistique...

« De même que, chez les Athéniens, un joyeux drame satyrique succédait à la tragédie, ainsi, pendant ce voyage de plaisir, l'image d'une comédie m'apparut, qui, en vérité, pouvait s'enchaîner à mon « Concours de chant de la Wartburg », comme drame satyrique correspondant (1). Cette pièce était *Les Maîtres-Chanteurs de Nürnberg*, avec *Hans Sachs* pour principal personnage.

« Je conçus Hans Sachs comme la dernière incarnation de l'esprit populaire appliqué à la production artistique, et je l'opposai, avec cette signification, à la Corporation des boutiquiers Maîtres-Chanteurs, dont je personnifiai tout spécialement le pédantisme si drôle, avec son code poétique de la *Tabulature*, dans la figure du *Marqueur*.

« On sait (ou peut-être nos critiques l'ignorent-ils) que ce *Marqueur* était un guetteur préposé par la Corporation des chanteurs pour *remarquer* les fautes commises contre les Règles par les exécutants, et notamment par les postulants, afin de les noter par des traits : celui qui avait mérité un certain nombre de ces traits avait *déchanté* (*versungen*).

(1) Les sources les plus évidentes du poème des *Maîtres-Chanteurs* sont le livre de Wagenseil, maintes fois cité dans ce volume (cf., Appendice II, la *Bibliographie*) ; ensuite, les œuvres de Hans Sachs, dont il est certain que Wagner s'est assimilé, tout exprès, la manière caractéristique ; enfin, d'après M. Muncker (*Richard Wagner* ; Bamberg, 1891), le livret d'opéra *Hans Sachs* (paroles de J.-L. Deinhardstein et Ph. Reger), que le compositeur Lortzing, après l'avoir mis en musique, fit jouer à Leipzig en 1840. Ajoutons, pour être complet, que, dans leurs *Mélanges sur Richard Wagner* (p. 75-96), MM. Soubies et Charles Malherbe semblent attribuer, au Poète-Musicien, quelques lointaines réminiscences d'un petit opéra-comique en un seul acte, *L'Elève de Presbourg* (paroles de Vial et Muret, musique de Lucc), représenté durant son séjour à Paris, le 24 avril 1840. Certains commentateurs ont cru trouver aussi des germes du poème des *Meistersinger* dans l'une des nouvelles de Hoffmann, *Maitre Martin, le tonnelier de Nürnberg* ; et, avec plus de vraisemblance, dans cet admirable morceau : *Explication d'une ancienne vignette sur bois représentant la mission poétique de Hans Sachs*, que je ne saurais trop engager le lecteur chercher dans une traduction des Poésies complètes de Goethe.

« Le doyen de la Corporation proposa donc de donner la main de sa fille au Maître qui gagnerait le prix dans un Concours public qui allait avoir lieu. Le Marqueur, qui s'était posé déjà en prétendant, rencontre un rival dans la personne d'un jeune chevalier ; celui-ci, transporté par la lecture des Chroniques héroïques et des vieux Minnesinger, a quitté le château délabré et ruiné de ses ancêtres, pour venir apprendre à Nürnberg l'art des Maîtres-Chanteurs. Il se présente afin d'être reçu dans la Corporation, poussé par l'amour qui l'a subitement enflammé pour la jeune fille, ce prix « qu'un Maître de la Corporation peut seul gagner » ; soumis à l'épreuve, il chante un hymne enthousiaste à la louange des femmes, mais qui scandalise à tout instant le Marqueur, si bien que l'aspirant, à peine à la moitié de son chant, a déjà « déchanté ».

« Sachs, à qui plaît le jeune homme, fait alors avorter, dans une bonne intention à son égard, sa tentative désespérée d'enlever la jeune fille ; par la même occasion, il trouve aussi moyen d'exaspérer terriblement le Marqueur. Celui-ci, en effet, après avoir grossièrement rudoyé Sachs, dans le dessein de l'humilier, sous prétexte d'une paire de souliers non encore finie, vient se poster pendant la nuit devant la fenêtre de la jeune fille, pour lui exécuter, en guise de sérénade et de répétition, le chant avec lequel il espère la conquérir ; car il faut aussi qu'il s'assure de sa voix, prépondérante dans l'attribution du prix.

« Sachs, dont l'atelier de savetier fait face à la maison régalee de musique, se met aussi, dès le début du Marqueur, à chanter à voix haute ; comme il le déclare au prétendant furieux, cela lui est nécessaire pour se tenir éveillé à son travail, par une heure si tardive, et d'ailleurs le travail presse, personne ne le sait mieux que le Marqueur, lui qui l'a si rudement admonesté au sujet de sa chaussure. Sachs promet enfin au malheureux de s'arrêter, à condition qu'il permette de marquer à sa façon (celle d'un savetier) les fautes qu'il trouvera, selon son jugement, dans le chant du Marqueur, c'est-à-dire d'indiquer chaque faute avec un coup de marteau sur le soulier maintenu par la forme. Le Marqueur chante donc, et voilà Sachs frappant sur la forme à coups redoublés. Rage et sursaut du Marqueur ; Sachs lui demande tranquillement s'il a bientôt fini sa chanson. « Il s'en faut bien », s'écrie

l'autre. Sachs, avec un éclat de rire, brandit alors les souliers à travers les volets de la boutique, déclarant que, grâce aux *coups du marquage*, ils viennent d'être achevés à la minute. Pendant le reste de son chant, que, dans son désespoir, il hurle tout d'un trait, le Marqueur échoue piteusement, et voit à la fenêtre une figure de femme qui hoche la tête avec énergie.

« Le lendemain, l'inconsolable prétendant vient demander à Sachs un nouveau chant pour obtenir la main de la jeune fille ; celui-ci lui donne une poésie du jeune chevalier, et feint d'en ignorer l'origine (1) ; il avertit seulement le Marqueur de bien avoir soin de la chanter dans le « mode » approprié. Le vaniteux concurrent se sent tout à fait rassuré là-dessus, et, devant l'assemblée publique des Maîtres et du Peuple, il chante les vers donnés par Sachs sur un mode si impropre, si à contre-sens, qu'il échoue de nouveau, et, cette fois, définitivement. Furieux, il reproche à Sachs de l'avoir trompé, de lui avoir passé des vers monstrueux ; celui-ci affirme qu'ils sont excellents, mais qu'ils doivent être chantés dans le mode voulu. On convient que celui qui saura le vrai mode sera vainqueur. Le jeune chevalier s'acquitte de cette tâche, et conquiert la fiancée ; mais, maintenant que l'accès de la Corporation lui est ouvert, il le dédaigne. Sachs, avec une verve humoristique, prend la défense des Maîtres-Chanteurs, et termine par ces vers : — *Et, dût le Saint-Empire-Romain s'éca- nouir en fumée, — Il nous resterait encore le Saint-Art-Allemand.*

« Têl était mon plan rapidement inventé et esquissé. A peine l'eus-je écrit que, sans vouloir prendre aucun repos, je me mis à travailler à un plan plus détaillé de *Lohengrin*..... » (2)

Le poème des *Maîtres-Chanteurs* ne devait être exécuté,

(1) Dans la note 13 de l'Acte III, j'ai souligné, à titre d'exemple typique, les modifications apportées par Wagner à ce point du plan primitif. Je laisse au lecteur le plaisir de découvrir et d'apprécier, sans nouvel exemple analogue, les autres modifications (théories artistiques de Sachs ; son renoncement, etc.).

(2) Richard Wagner, *Une communication à mes Amis* (*Eine Mittheilung an meinen Freunden*, dans les *Gesammelte Schriften und Dichtungen*, tome IV. — La traduction de ce passage est de M. Camille Benoît, *Musiciens, poètes et philosophes*, p. 285 à 291).

en effet, que seize ans plus tard : non seulement après le livret et la musique de *Lohengrin*, mais après la série des œuvres théoriques, après le texte de *L'Anneau* et la partition de *Tristan* (1). Quant à l'effet produit sur ses compatriotes par le plus germanique peut-être de tous les ouvrages connus, voici comment Wagner le note et l'apprécie :

« En m'occupant de la composition et de la représentation des *Maîtres-Chanteurs*, que mon désir destinait d'abord à la ville de Nürenberg même, j'étais guidé par l'idée de présenter au public allemand l'image de sa véritable nature, toujours plus ou moins défigurée jusqu'alors à la scène, et j'entretenais l'espoir d'obtenir en retour, de la partie élevée et sérieuse de la bourgeoisie allemande, une reconnaissance sincère et cordiale. L'excellente première représentation au théâtre royal de Munich rencontra l'accueil le plus chaleureux (2); mais, chose

(1) « Wagner, étant revenu passer quelque temps à Paris dans l'hiver de 1861-1862, après son long séjour à propos de *Tannhäuser*, y termina le poème des *Maîtres-Chanteurs*, qu'il avait esquissé dès 1843, puis abandonné pour *Lohengrin* : la maison Schott s'assura aussitôt la propriété du nouvel ouvrage et fit imprimer » (ou plutôt autographe) « le poème au courant de 1862, sans le mettre encore en vente. Pour commencer la musique, il alla s'installer sur les bords du Rhin, en face de Mayence, à Biebrich, et, dès le mois de novembre de cette année, il dirigeait l'ouverture des *Maîtres-Chanteurs* dans un concert donné par Wendelin Weissheimer, au Gewandhaus, de Leipzig. La salle était vide à moitié, pas un musicien de profession n'avait eu la curiosité de venir, et cependant l'effet fut tellement foudroyant, que le public et l'orchestre réunis hissèrent le morceau par acclamation. Au milieu de l'année 1863, il se rendit à Penzing, près Vienne, espérant y trouver le calme et le loisir nécessaires; bref, après de nombreuses reprises de travail, toujours traversées par des accidents inattendus, *Les Maîtres-Chanteurs* furent complètement achevés, à Triebtschen, le 20 octobre 1867, vingt-deux ans après leur première ébauche, et le manuscrit en fut aussitôt dirigé sur le théâtre de Munich. » (Ad. Jullien, *Richard Wagner, sa vie et ses œuvres*, p. 175 et 176.)

(2) « La première représentation, suivie de cinq autres consécutives, eut lieu le 21 juin 1868.... Le spectacle était annoncé pour six heures; dès six heures moins un quart la salle était remplie; quelques minutes avant l'heure fixée, le roi prenait place dans sa loge, sans apprêt, sans pose, en simple bourgeois. Peu après l'ouverture, Richard Wagner venait à son tour s'asseoir auprès du jeune roi, qui semblait ainsi le protéger contre un orage possible : inutile précaution, car le succès se dessinait très franc dès le début, et, après chaque acte, l'auteur devait venir saluer le public dans la loge royale. A la fin, ce fut une ovation sans pareille et pour Wagner et pour son protecteur : bravos, acclamations, couronnes, discours, rien n'y manqua, et d'ailleurs ce n'était que justice, en présence de l'œuvre qui venait de se révéler au public enthousiasmé. » (Adolphe Jullien, *Richard Wagner, sa vie et ses œuvres*, p. 174-175.)

singulière, parmi les assistants, ce furent quelques *Français* venus à Munich (1) qui se montrèrent le plus vivement frappés de cet élément national de mon œuvre, et le saluèrent de leurs applaudissements ; au contraire, rien ne trahit une impression semblable, à l'observateur de la portion du public munichois.

« L'événement prouva que les espérances mises par moi en Nürenberg à ce sujet étaient tout à fait illusoirs. Le directeur du théâtre de cette ville s'adressa bien à moi pour l'acquisition de l'« opéra nouveau » ; ayant appris, sur ces entrefaites, qu'on s'occupait là-bas d'élever un monument à Hans Sachs, la seule condition que j'imposai au directeur, dans la question des honoraires, fut que la recette de la première représentation des *Maitres-Chanteurs* serait versée comme contribution aux frais de l'érection de ce monument ; proposition à laquelle ledit directeur ne fit pas la moindre réponse.... »

« C'est alors que mon œuvre se mit en route, suivant le cours ordinaire, pour les autres théâtres : elle fut difficile à monter, réussit rarement à paraître supportable, fut rangée dans la catégorie *opéra*, fut sifflée par les juifs, et fut abandonnée à son cours par le public allemand, comme une curiosité qu'il fallait accueillir avec des hochements de tête.... » (2)

L.-P. de B.G.

(1) MM. Padeloup, Victorien Joncières et Léon Leroy.

(2) Richard Wagner, *Voulez-vous espérer ?* (dans les *Gesammelte Schriften und Dichtungen*, tome X ; la traduction de ce passage est de M. Camille Benoit, *Musiciens, poètes et philosophes*, p. 291 à 294.) — Après Munich, *Les Maitres-Chanteurs de Nürnberg* furent représentés à Carlsruhe le 5 février 1869 ; puis à Dresde et Dessau, Mannheim et Weimar ; puis, en 1870, à Berlin et à Vienne, Königsberg et Stettin, etc., etc. — La première représentation en langue française a été donnée à Bruxelles, au Théâtre de la Monnaie, le 7 mars 1885 : ce fut un événement d'importance capitale (Cf. le tome I^{er} de la *Revue Wagnérienne* ; et : *Le Wagnérisme hors d'Allemagne (Bruxelles et la Belgique)*, par Edmond Evenepoel, p. 210-229).

APPENDICE II

BIBLIOGRAPHIE

concernant *Les Maîtres-Chanteurs de Nürnberg*.

- BARTHÉLEMY (Edmond). Voyez BRINN'GAUBAST.
- BELLAIGUE (Camille). *Les Maîtres-Chanteurs*. Revue des Deux-Mondes, 15 mai 1885.
- BENOIT (Camille). *Les motifs typiques des « Maîtres-Chanteurs » : Étude pour servir de guide à travers la partition, précédée d'une notice sur l'œuvre poétique*. Paris, s. d. (Schott, éditeur).
- BENOIT (Camille). *Musiciens, poètes et philosophes* (voyez au nom de Richard WAGNER).
- BONNIER (Pierre). *Documents de critique expérimentale : Le Motif-Organe des « Maîtres-Chanteurs »*. Revue Wagnérienne, 8 décembre 1885 ; tome I^{er}, p. 314.
- BRINN'GAUBAST (Louis-Pilate de). *La Tétralogie de L'Anneau du Nibelung* : avant-propos, première traduction littéraire complète, annotation philologique (avec une *Étude critique* d'Edmond BARTHÉLEMY, et un *Commentaire musicographique* du même). Paris, 1894 (Dentu, éditeur ; in-8° écu de 635 pages).
- CHAMBERLAIN (Houston-Stewart). *Le Drame wagnérien*. Paris, 1894 (Chailley, éditeur). Pages 146 à 167, et *passim*.

- DINGER (Hugo). *Introduction à l'étude des Drames de Richard Wagner* : « *Les Maîtres-Chanteurs de Nuremberg* » ; traduit de l'allemand par le Dr George DWELSHAUVERS. Paris, 1892 (Fischbacher, éditeur).
- DUJARDIN (Édouard). *Chronique: Tristan et Isolde; Les Maîtres-Chanteurs de Nuremberg*. Revue Wagnérienne, 14 mars 1885 ; tome I^{er}, p. 25-27 ; et *passim*. — Voyez aussi plus bas, au nom de Richard WAGNER : *Programme au Prélude du III^e Acte des « Maîtres-Chanteurs. »*
- ERNST (Alfred). *Richard Wagner et le Drame contemporain*. Paris, 1887 (Librairie moderne) : — Chapitre XIII : *Les Maîtres-Chanteurs*.
- ERNST (Alfred). *L'Art de Richard Wagner : l'Œuvre poétique*. Paris, 1893 (Plon, éditeur). — Pages 393 à 403, et *passim*.
- EVENEPOEL (Edmond). *Le Wagnérisme hors d'Allemagne (Bruxelles et la Belgique)*. Paris, 1891 (Fischbacher, éditeur). — Pages 210 à 229, et *passim*.
- FOURCAUD (Louis de). *Les Maîtres-Chanteurs*. Revue Wagnérienne, 14 mars 1885 ; tome I^{er}, p. 35 à 44.
- GAUTIER (Judith). *Richard Wagner et son œuvre poétique*. Paris, 1882 (Charavay frères).
- GENÉE (Rudolf). *Hans Sachs und seine Zeit*. Leipzig, 1894 (Weber, éditeur).
- GRAND-CARTERET (John). *Richard Wagner en caricatures*. Paris, s. d. (Librairie Larousse). — Page 329, et *passim*.
- GRIMM (Jacob und Wilhelm). *Deutsches Wörterbuch*. Leipzig (S. Hirzel, éditeur). — Aux mots *Milbe, Kleb-Sylbe, Freitung, Reis*, etc., etc.
- HALLAYS (André). *Hans Sachs*. « Journal des Débats », samedi soir 3 novembre 1894.
- JULLIEN (Adolphe). *Richard Wagner, sa vie et ses œuvres*. Paris, 1886 (Librairie de L'Art). — Pages 166 à 184.
- KUFFERATH (Maurice). *L'Art de diriger l'orchestre*. 2^e édition, Paris, 1891 (Fischbacher, éditeur). — Pages 66 à 79 : *L'Ouverture des « Maîtres-Chanteurs »*.
- KUFFERATH (Maurice). *Les Maîtres-Chanteurs* (étude historique et esthétique, avec traduction des pages que Richard Wagner consacre à l'ouverture des *Maîtres*). Journal *Le Guide musical* (Bruxelles), 5, 12, 19, 26 mars, 2 et 9 avril 1885.

- MALHERBE (Charles). Voyez SOUBIES.
- MENDÈS (Catulle). *Richard Wagner*, 1886 (Charpentier, éditeur).
- MEY (Curt). *Der Meistergesang in Geschichte und Kunst*. Karlsruhe, 1892 (Kommissionsverlag von Th. Ulrici).
- MUNCKER (Franz). *Richard Wagner*. Bamberg, 1891.
- NOUFFLARD (Georges). *Richard Wagner d'après lui-même*. Paris, 1885 (Fischbacher, éditeur). Tome 1^{er}, p. 193 à 196, et *passim*.
- REVUE WAGNÉRIENNE. *Articles des journaux sur « Les Maîtres-Chanteurs »* (Presses française et belge). 8 et 12 avril 1885; tome I^{er}, p. 82-89 et 125 à 126.
- REVUE WAGNÉRIENNE. Voyez Bonnier, Dujardin, Fourcaud, Wilder, Wagner.
- ROSTAND (Alexis). *Six jours à Munich*, par ***. [Publié sans nom d'auteur et sans date. — Détails sur des représentations des *Maîtres-Chanteurs de Nürnberg*].
- SACHS. *Encyclopädisches Wörterbuch*. — Au mot *Polterabend*.
- SCHURÉ (Édouard). *Le Drame musical : Richard Wagner, son œuvre et son idée*. Nouvelle édition revue, Paris, 1895 (Perrin et C^o, éditeurs). — Pages 158-191.
- SCHWEITZER (Charles). *Un poète allemand au XVI^e siècle : Étude sur la vie et les œuvres de Hans Sachs*. Paris, 1887 (Berger-Levrault et C^o, éditeurs).
- SEIDL (Arthur). *A propos d'une représentation des « Maîtres-Chanteurs » à Leipzig*. Bayreuther Blätter (Bayreuth), février 1885.
- SERVIÈRES (Georges). *Richard Wagner jugé en France*. Paris (Fischbacher, éditeur).
- SOUBIES (Albert) et Charles MALHERBE. *Mélanges sur Richard Wagner*. Paris, 1892 (Fischbacher, éditeur). — Pages 75-96 : *Une origine possible des « Maîtres-Chanteurs »*.
- WAGENSEIL. *Von der Meistersinger holdseligen Kunst Anfang, Fortübungen, Nutzbarkeiten, und Lehrsätzen* (dans son livre *De Civitate Noribergensi Commentatio...*). Altdorff, 1697 (typis impensisque Jodoci Wilhelmi Kohlesii). — Pages 433-575.
- WAGNER (Richard). *Die Meistersinger von Nürnberg, Dichtung (Erste Fassung)*, nach der Originallhandschrift Richard

- Wagner's facsimilirt. — Mayence, B. Schott's Söhne, éditeurs.
- WAGNER (Richard). *Programme au Prélude du III^e Acte des « Maîtres-Chanteurs »*. Traduit par Edouard Dujardin et Houston Stewart Chamberlain. *Revue Wagnérienne*, 8 décembre 1885; tome 1^{er}, p. 306. L'original se trouve dans le volume: R. WAGNER, *Entwürfe, Gedanken, Fragmente* [posthumes]; Leipzig, 1885, Breitkopf und Härtel, éditeurs).
- WAGNER (Richard). *Musiciens, poètes et philosophes: Aperçus et jugements précédés de lettres inédites en France et traduites de l'allemand, par Camille BENOIT*. Paris, 1887 (Charpentier, éditeur). — Pages 285 à 294.
- WAGNER (Richard). *L'Œuvre et la Mission de ma vie*: traduction avec commentaires et notes, par Edmond Hippeau. Paris, 1884 (Imprimerie Schiller).
- WAGNER (Richard). *Lettre sur la Musique (Quatre poèmes d'opéras traduits en prose française et précédés d'une « Lettre sur la Musique »)*. Nouvelle édition, Paris, 1893 (Durand et C^{ie}, éditeurs). — *Passim*. [L'original se trouve dans le VII^e volume (1871) de: R. WAGNER, *Gesammelte Schriften und Dichtungen*; Leipzig, 10 volumes in-8°; E.-W. Fritsch, éditeur.]
- WILDER (Victor). *Le Rituel des Maîtres-Chanteurs: Wagner et Wagenseil*. *Revue Wagnérienne*, 14 mars 1885; tome 1^{er}, p. 44 à 47.
- WILLY (Henry-Gauthier-Villars). *La Mouche des Croches*. Paris, 1894 (Fischbacher, éditeur). — Pages 223-224, et *passim*.
- WILLY (Henry Gauthier-Villars). *Entre deux airs*. Paris, 1895 (E. Flammarion, éditeur). — Pages 192 à 196, et *passim*.
- WILSING (Heinrich). *Die Meistersinger von Nürnberg: Einführung in Musik und Dichtung*. 2^e Auflage, Mainz. s. d. (B. Schott's Söhne, éditeurs).
- WILSING (Heinrich). *The Mastersingers of Nürnberg, A Guide to the Music and the Drama*, translated by C. Armbruster (B. Schott's Söhne, éditeurs).
-

APPENDICE III

1° Groupement des Motifs-Conducteurs des Maîtres-Chanteurs de Nürnberg. (1)

HANS SACHS

1. Motif de la Bonté de Sachs (XXII).
2. Motif de la Sagesse humaine (XXXVIII).
3. Motif du Savetier (XI).
4. Motif de l'Entrain au travail (XXXIII).
5. Motif de la Question (XXV).
6. Motif de la Raillerie (XXXIV).
7. Motif tiré du Choral d'acclamation.
8. Motif du Souvenir de la Jeunesse.

WALTHER

1. Motif de Walther Chanteur, *ou* de l'Amour naissant (I).
2. Motif de l'Impétuosité juvénile, *ou* du Printemps (II, a et b).

(1) Ne sont pas compris dans la reproduction de la musique des thèmes, ci-après, les quatre Motifs suivants : les *Motifs du Souvenir de la Jeunesse*, du *Choral d'Acclamation*, de la *Valse*, et la *Mélodie du Vieux de Nuit*. — Ce sont quatre phrases très caractéristiques (c'est pourquoi nous les notons ci-dessus), mais qui, surtout les deux dernières, n'ont nullement le rôle de Motifs-Conducteurs.

3. Motif du Chevalier (XVI).
4. Mélodie d'Amour (III).
5. Motif de l'Interrogation d'Amour (IV).
6. Motif tiré du Lied des Maîtres de Walther (XVII, a et b).
7. Motif des Charmes du Chant (XIX).
8. Harmonie du Songe (XXXXI).

ÉVA

1. Motif de la grâce d'Éva (XXVI).
2. Motif de l'Amour d'Éva (XXVIII).
3. Motif de l'anxiété d'Amour (XXXI).
4. Motif de la Félicité d'Amour (XXXXIII).
5. Motif de l'Inquiétude d'Éva (XXI).
6. Mélodie d'Imploration (*issue du précédent*) (XXVII).
7. Motif du Don de soi-même (XXIX).

LES MAITRES-CHANTEURS

1. 1^{er} Motif des Maîtres-Chanteurs (VI).
2. Motif de la Bannière (VIII).
3. Motif de la Guilde (XIV).

BECKMESSER

1. Motif du Marqueur (XII).
2. Motif personnel de Beckmesser (XX, a et b).
3. Motif de la Jalousie de Beckmesser (XVIII).
4. Motif du prélude sur le Luth (XXXII, a et b).
5. Mélodie de la Sérénade (XXXVI).
6. Motif rythmique de la Bastonnade (XXXV).
7. Motif de la Rage de Beckmesser (XXXII).

DAVID. — MAGDALENE. — ÉCOLIERS

1. Motif de David (VII).
2. Motif d'Amour de David (IX).

3. Phrase caractéristique tirée du Motif de David (3^e acte) (XXXIX).
4. Motif de Magdalene (V).
5. Motif de l'Écolier (X).
6. Motif populaire de la Couronne de fleurs, *ou encore*: Ronde des Écoliers (XIII).
7. Valse.

PEUPLE

1. Motif railleur populaire (XXXXIV).
2. Choral d'Acclamation.

FÊTE DE LA SAINT-JEAN. — NURENBERG

1. Motif de la Saint-Jean (XV).
 2. Motif de la joie de la fête (XXIII).
 3. Motif patronal de Nürenberg (XXIV).
 4. Mélodie du Veilleur de Nuit.
-

2° Tableau Thématique des Maîtres-Chanteurs
de Nürnberg (1).

I. Motif du Chanteur, ou de l'Amour naissant. (305, 6-10)*

Two systems of musical notation for a piano accompaniment. The first system is in 4/4 time, marked *pp* *dolciss.*, and features a melodic line with a slur over measures 6 and 7, and a dynamic marking of *pp* *dolciss.*. The second system is also in 4/4 time, marked *p* *dolce espressivo.*, and features a melodic line with a slur over measures 8 and 9, and a dynamic marking of *p* *dolce espressivo.*

II. Motif de l'amour juvénile, ou du Printemps.

Two systems of musical notation for a piano accompaniment. The first system is in 4/4 time, marked *più p*, and features a melodic line with a slur over measures 1 and 2, and a dynamic marking of *più p*. The second system is in 3/4 time, marked *f*, *p*, and *f*, and features a melodic line with a slur over measures 3 and 4, and a dynamic marking of *f*. The system is marked with *Ped.* and a star symbol.

(1) Nous devons à l'obligeance de MM. SCHOTT SÖHNE, l'autorisation de reproduire les présents passages de la partition des *Maîtres-Chanteurs*. Nous les prions de trouver ici l'expression de nos empressés remerciements. Avec non moins de plaisir nous acquittons la même dette envers M. HEINRICH WILSING, dont le très consciencieux ouvrage : *Les Maîtres-Chanteurs de Nürnberg, Analyse musicographique et littéraire* (SCHOTT, Mayence et Londres, une brochure en allemand et en anglais, cette dernière traduite par M. CARL ARMBRUSTER), nous aura été fort utile.

(*) Les chiffres désignent les pages et les mesures de la petite partition in-8° pour piano (SCHOTT, réduction KLEINMICHEL).

b (5,1)

III Mélodie d'amour (320, 4-8)

Musical score for "III Mélodie d'amour" (320, 4-8). The score is in 4/4 time and consists of two systems. The first system features a treble and bass clef. The treble clef part begins with a dynamic marking of *più p* and contains several triplet markings (3). The bass clef part also includes triplet markings (3) and has two pedal markings labeled "Ped." with a diamond symbol between them. The second system continues the melody in the treble clef with a dynamic marking of *p dolce.* and concludes with a fermata.

Continuation of the musical score for "III Mélodie d'amour". This system shows the treble and bass clefs. The treble clef part features a dynamic marking of *p* and ends with the word "etc.". The bass clef part continues the accompaniment.

IV. Motif de l'interrogation d'amour (4, 12-13)

Animato.

molto espress.

Musical score for "IV. Motif de l'interrogation d'amour" (4, 12-13). The score is in 4/4 time and consists of two systems. The first system features a treble and bass clef. The treble clef part begins with a dynamic marking of *f* and includes a triplet marking (3). The bass clef part starts with a dynamic marking of *p*. The second system continues the melody in the treble clef with dynamic markings of *ffz dim.* and *p*, and ends with the word "etc.". The bass clef part continues the accompaniment.

V. Motif de Magdalene. (19, 4-7)

Musical score for "V. Motif de Magdalene" (19, 4-7). The score is in 3/4 time and consists of two systems. The first system features a treble and bass clef. The treble clef part begins with a dynamic marking of *p* and contains several chords. The bass clef part continues the accompaniment. The second system continues the melody in the treble clef and ends with the word "etc.". The bass clef part continues the accompaniment.

VI. Premier Motif des Maîtres Chanteurs. (1,1-13)

Moderato, sempre largamente e pesante.

ff vigoroso e tenuto.

Ped. ☆

Ped. ☆

This system contains the first 13 measures of the piece. It features a grand staff with treble and bass clefs. The music is characterized by heavy, sustained chords and a slow, deliberate tempo. Pedal markings with a star symbol are present at the beginning and end of the system.

sempre f

This system contains measures 14 through 26. The music continues with a consistent texture of heavy chords and rhythmic patterns. The dynamic marking *sempre f* (always forte) is indicated in the middle of the system.

rinforzando.

ff

This system contains the final 13 measures (27-39) of the piece. The music builds in intensity, culminating in a final chord marked *ff* (fortissimo). The *rinforzando* (rinf.) marking is placed in the middle of the system.

VII Motif de David.

(284, 21)

staccato scherzando.

This system contains measures 284 through 295. The music is in 2/4 time and features a light, playful character with staccato articulation. The dynamic marking *staccato scherzando* is written across the staff.

VIII Motif de la Bannière.

(402, 15)

This system contains measures 402 through 416. The music is in 2/4 time and consists of a series of chords with a steady, rhythmic accompaniment in the bass line.

IX. Motif d'amour de David. (25, 12-17)

X. Motif de l'Ecolier. (35, 16) XI. Motif du Savetier. (21, 10) XII. Motif du

Marqueur. (55, 6-11)

XIII. Motif populaire

de la Couronne de Fleurs ou encore Ronde des Apprentis. (56, 5-12)

XIV. Motif de la Guilde (60, 3-4)

XV. Motif de la St Jean
(71, 6-7)

XVI. Motif du Chevalier. (90, 15-16)
Tranquillo e misurato.

XVII. Motifstirés du Lied des Maîtres de Walther.

a. (96, 6-8)

b. (96, 15-16)

XVIII Motif de la Jalousie.

(104, 1-2)

XIX. Motif des charmes du chant.
(170, 17-19)

XX Motif de Beckmesser.

a. (117, 2)

b. (190, 6)

XXI. Motif de l'inquiétude d'Eva.

(185, 7-9)

XXII. Motif de la bonté de Sachs
(306, 5-7)

Musical score for XXII. Motif de la bonté de Sachs. It consists of two staves (treble and bass clef) in 4/4 time. The melody starts with a forte (*f*) dynamic and includes a crescendo (*cresc.*) marking. The bass line provides harmonic support with chords and moving lines.

XXIII Motif de la joie de
la fête. (152, 4-6)
Vivace ma non troppo.

Musical score for XXIII Motif de la joie de la fête. It consists of two staves in 6/8 time. The melody is marked *cresc. trillo.* and features a triplet of eighth notes. The bass line has a similar triplet pattern.

Motif de la S^t Jean.

Motif de la S^t Jean.

Musical score for Motif de la S^t Jean. It consists of two staves in 4/4 time. The melody is marked *f* and includes a triplet of eighth notes. The bass line features a steady eighth-note accompaniment.

XXIV: Motif patronal
de Nüremberg. (327, 11-15)

Musical score for XXIV: Motif patronal de Nüremberg. It consists of two staves in 4/4 time. The melody is marked *Largamente.* and *ff*. The bass line has a simple harmonic accompaniment.

XXV. Le Motif de la
question. a. (168, 2)

Musical score for XXV. Le Motif de la question. It consists of two staves in 4/4 time. The melody is marked *p dolce.* and features a triplet of eighth notes. The bass line has a simple harmonic accompaniment.

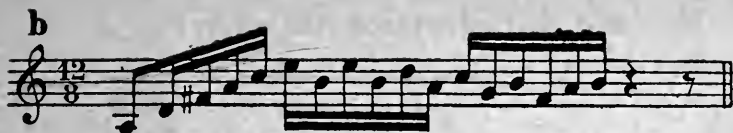
b. (176, 15; 177, 3)

Musical score for XXV. Le Motif de la question (b). It consists of two staves in 4/4 time. The melody is marked *p dolce.* and includes sections labeled a., b., a., b., and c. The bass line has a simple harmonic accompaniment.

XXVI. Motif de la grâce d'Eva. (176, 1-4)

Moderato.

Musical score for XXVI. Motif de la grâce d'Eva. It consists of two staves in 4/4 time. The melody is marked *p dolce.* and features a triplet of eighth notes. The bass line has a simple harmonic accompaniment.



XXXIII. Motif de l'Entrain au travail.(214,7-10)



XXXIV. Thème railleur.(234,3-5)



XXXV. Motif de la Bastonnade (259,4;260,1)



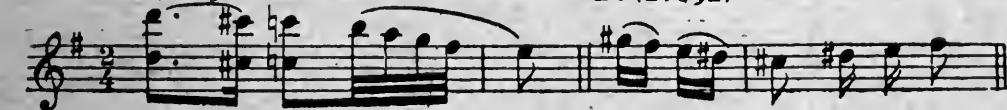
XXXVI. Mélodie de la Sérénade (241,1-3)



XXXVII. Thèmes tirés du Charivari.

a.(267,4)

b.(275,2)



XXXVIII. Motif de la sagesse humaine.(283, 1-9)

Un poco sostenuto.

a *b*
espressivo.
f dim. *p*

II
p espressivo.

XXXIX Thème tiré du
(285, 14-15)

p staccato.

Motif de David.

ff

XXXI. Harmonie du Songe.(376, 8-13)

p *più p dolce.*

XXXII. Motif de Rage.

(334, 6)

ff

XXXIII Motif de la félicité
d'amour.(377, 6)

dolce.
p

XXXIV Motif moqueur populaire.(420, 3-4)

ff

TABLE

	Pages.
RECOMMANDATIONS AU LECTEUR (L.-P. de B.'G.)	1
<i>Dédicace</i> (L.-P. de B.'G.)	2
AVANT-PROPOS DU TRADUCTEUR (L.-P. de B.'G.)	3
ÉTUDE CRITIQUE : <i>De la Comédie musicale</i> (ED.-B.)	27
LES MAÎTRES-CHANTEURS DE NURNBERG, comédie lyrique en TROIS ACTES (<i>Traduction et Annota- tion philologique</i> par LOUIS-PILATE DE BRINN'GAUBAST; — <i>Commentaire musicographique</i> par EDMOND BAR- THÉLEMY).	81
<i>Personnages</i>	82
ACTE PREMIER	83
ACTE DEUXIÈME.	183
ACTE TROISIÈME : 1 ^{er} Tableau	275
— 2 ^{me} Tableau	341
APPENDICE I : HISTORIQUE du Poème et de la Par- tition des <i>Maîtres-Chanteurs de Nürnberg</i> , et de leurs représentations	389
APPENDICE II : BIBLIOGRAPHIE concernant <i>Les Maîtres-Chanteurs de Nürnberg</i>	395
APPENDICE III : 1 ^o Groupement des motifs-conduc- teurs.	399
— 2 ^o Tableau thématique.	402
TABLE.	

OPINION DE LA PRESSE française et étrangère et des principaux wagnériens sur les Traductions-Éditions des Poèmes de Richard Wagner, établies par Louis-Pilate de Brinn'Gaubast, avec *Étude critique et Commentaire musicographique* d'Edmond Barthélemy. 413

THE UNIVERSITY OF CHICAGO
LIBRARY

1950

1950

Opinion de la Presse française et étrangère

ET DES PRINCIPAUX WAGNÉRIENS

SUR LES TRADUCTIONS-ÉDITIONS DES POÈMES DE RICHARD WAGNER

ÉTABLIES PAR

LOUIS-PILATE DE BRINN'GAUBAST

(Avant-Propos du Traducteur; Traduction littéraire complète; Annotation),

EDMOND BARTHÉLEMY

(Commentaire musicographique; Étude critique).

I. Principaux Wagnériens :

Lettres de MADAME WAGNER à M. Louis-Pilate de Brinn'Gaubast, 29 septembre et 8 novembre 1894. — Monsieur, je viens de recevoir le beau volume *La Tétralogie de L'Anneau du Nibelung*, que vous avez eu la bonté de me faire parvenir par M. Chamberlain. L'exemplaire de luxe de votre traduction m'est parvenu au fort de nos représentations de Bayreuth : prévoyant que je n'aurais pas, de longtemps, le loisir de m'en occuper comme je le voudrais, j'ai prié M. Chamberlain... de parcourir ce volume et de m'en dire son avis... — J'ai lu le premier paragraphe de l'avant-propos et la première « Scène » du *Rheingold*; la première « Scène » me paraît très bien traduite; et, sans plus attendre, je tiens à vous dire combien l'énergie avec laquelle vous attaquez votre sujet m'est sympathique. Je suis bien touchée de l'indignation qui vous émeut à la pensée que ce

grand Art, à peine connu, est déjà sur le point d'être falsifié jusqu'à être rendu méconnaissable. Et la vitalité de votre enthousiasme vous a donné la perspicacité...

MADAME COSIMA R. WAGNER.

Lettre de M. HOUSTON STEWART CHAMBERLAIN à M. Louis-Pilate de Brinn'Gaubast (Vienne, 1^{er} novembre 1894) — ... J'ai passé six semaines à Bayreuth, et, là, Madame Wagner m'a parlé de votre magnifique ouvrage et m'a confié l'exemplaire à elle dédié, pour que je l'étudie — et elle m'a en même temps chargé de vous écrire, pour ainsi dire, *de sa part*. Sur beaucoup de points, j'ai l'avantage, en effet, de connaître les sentiments de Madame Wagner, et de les partager. Mais, ici, je me vois forcé de me récuser. Quand un homme a accompli une œuvre comme la vôtre, il ne tient pas aux compliments; il me serait facile de vous écrire

quelques phrases banales, — mais l'étude même superficielle de votre livre m'inspire trop de respect pour que je puisse songer à n'en tirer à si bon marché... Quant à toute la partie érudite de votre œuvre, cela me semble merveilleusement complet et détaillé. Mais, malheureusement, je suis moi-même si peu savant, que je ne possède pas l'autorité nécessaire pour vous en faire l'éloge...

H. STEWART CHAMBERLAIN.

Lettre de M. HANS VON WOLZOGEN à M. Louis-Pilate de Brinn'Gaubast (Bayreuth, 22 août 1894). Cher Monsieur, mille remerciements pour votre excellent travail... Il me semble que vous et votre collaborateur avez donné au public français un livre digne de la plus haute estime, même chez nous autres Allemands.

HANS VON WOLZOGEN.

Notice critique par M. HANS VON WOLZOGEN (*Bayreuther Blätter*, n° 102). — Voyez PRINCIPAUX ARTICLES ÉTRANGERS.

La Revue blanche, novembre 1894 : — ... J'ai grand plaisir à faire ici l'éloge du travail immense que vient d'accomplir M. de Brinn'Gaubast (et auquel M. Barthélemy a ajouté des commentaires intéressants). Il n'entre point dans mon dessein d'analyser ici ces commentaires pleins d'aperçus curieux, où pourtant, selon moi, la part est faite un peu trop grande au *Nibelungen-Nôt*... La traduction... dénote une connaissance approfondie de l'allemand et une étude minutieuse de l'œuvre wagnérienne... Si telles remarques critiques prouvent la sincérité et l'impartialité de mon appréciation, elles ne diminuent pas, d'autre part, mon estime pour un travail aussi vaste, aussi exceptionnellement bien fait dans son ensemble, aussi utile et précieux. Désormais, nous avons une traduction française de la *Tétralogie*, une traduction complète, littéraire, et qui est appelée à rendre les plus grands services. Désormais, tout le monde pourra lire l'œuvre de Wagner, la connaître, la comprendre,

en tant que poème dramatique. Ainsi, à côté du théâtre de Sophocle, d'Eschyle ou de Shakespeare, il y aura place, dans les bibliothèques françaises, pour le théâtre de Wagner.

ALFRED ERNST.

Mercury de France, décembre 1894 : — ... L'apparition d'une version de ce genre, littéraire et fidèle dans l'ensemble, destinée à la lecture (et propice aux réflexions des lecteurs), c'est la preuve matérielle que le Drame wagnérien est admis par tous les intellectuels, qu'il peut être connu, lu, compris, étudié, médité, voire sans la musique et sans la vie scénique... Si, dépourillés de leur splendeur vivante, réduits à l'état de textes nus, compulsés dans le silence, loin du milieu, de l'époque, de toute l'atmosphère morale et nationale où ils furent réalisés, *Philoctète*, *l'Orestie* ou le *Prométhée enchaîné* nous peuvent émouvoir encore, et nous placer quelques heures dans la fraternité des génies, il faut pareillement que tout écrivain, tout penseur, tout artiste, même s'il ignore l'allemand, même si jamais il ne doit graver la colline sainte de Bayreuth, puisse lire les Drames de Wagner, se hausser jusqu'à eux par l'esprit, par l'imagination ou le désir.

M. Louis-Pilate de Brinn'Gaubast a eu la patience, l'énergie, le talent de mener à bien ce labeur immense, la traduction complète des trois drames et du prologue qui forment l'œuvre géante, *L'Anneau du Nibelung*. Il y a joint un *Avant-Propos* très développé et une *Annotation philologique* fort étendue. De son côté, M. Edmond Barthélemy fait précéder la traduction, d'une *Etude critique* sur les cycles germaniques et scandinaves, et d'un *Commentaire musicographique*. C'est ce double effort que je vais essayer d'apprécier...

J'ouvre la préface, et, d'abord, je cherche à M. de Brinn'Gaubast deux petites querelles. Très éloquemment, il emploie plusieurs pages à démontrer que s'attaquer à ce travail de traduction, c'était se conformer aux intentions du

maître. Cela est un peu bien évident, non seulement pour quiconque est au fait de ces intentions, mais encore pour tout homme de bon sens ; de plus, chacun sait que ce genre de traduction en prose, si utile, si nécessaire, a été inauguré du vivant de Wagner et avec son agrément, par la publication intitulée *Quatre poèmes d'opéras*. Ce sont là des faits acquis... Il y a donc, en cette préface très verveuse et très batailleuse, quelques affirmations et démonstrations qui portent sur des questions extrêmement connues... Par contre, elle abonde en formules heureuses, en mots vigoureusement frappés, où l'auteur défend des idées justes avec la chaleur et l'argumentation rapide que comporte la discussion personnelle...

Vient ensuite l'Étude sur les cycles germaniques et scandinaves, de M. Edmond Barthélemy... où se trouvent nombre de rapprochements curieux et des aperçus très personnels. Le Commentaire musicographique mérite les mêmes éloges... Tel quel, ce commentaire peut rendre des services aux lecteurs ; il leur rappellera, à chaque instant, que la musique doit s'incorporer au poème, qu'elle seule exprime la simplicité foncière du Drame, son évolution incessée, son aboutissement, ses significations dernières. Il leur donnera des renseignements sérieux, et leur inspirera le désir d'aller plus loin, d'entendre la prestigieuse symphonie, d'assister à la vivante floraison des motifs. J'ajoute que cette nomenclature, en apparence aride, est colorée par des expressions et des désignations très bien trouvées ; il est certain que lorsque l'écrivain nomme « vèpres flamboyantes » le soir resplendissant qui termine *l'Or du Rhin*, l'entrée des dieux au Walhall, avec leur cortège de gloires sonores, tandis que monte vers eux la plainte mélodieuse des trois Nixes, il synthétise excellemment l'effet de ce merveilleux tableau final.

Enfin l'annotation philologique est pleine de judicieuses remarques. Les rapprochements de textes forment une sorte de dossier de la

Trilogie, que des érudits mêmes auront avantage à consulter... On y recueille... des comparaisons nouvelles : ne pouvant les indiquer toutes, je signale particulièrement le rapprochement fort juste qu'établit M. de Brinn'Gaubast entre la plainte de Mime, dans *l'Or du Rhin*, et l'explication d'Éugel dans le drame de Raupach, le *Trésor des Nibelungen*. Voilà qui constitue un apport de haut intérêt et qui agrandit le champ des recherches. En ce qui concerne le *Crépuscule des Dieux*, la comparaison avec le *Nibelungen-Nôt* est très complète et de la plus instructive lecture...

Il y a deux façons de traduire les œuvres dramatiques de Wagner ; l'une consiste à tenir compte de la Musique, — à établir par conséquent un texte qui soit en accord avec cette musique ; l'autre, à faire abstraction de la forme musicale, donc à traduire littérairement le Drame en soi, à en donner ce que les Allemands appelleraient « le contenu intellectuel ». Ces deux genres de traduction diffèrent de moyens, de méthodes et de buts ; le premier aboutit à la scène, le second au livre. Mais de quelle utilité indirecte n'est-il pas pour la scène, le livre clair et probant, qui fait la lumière, qui la présente à tous les yeux, qui s'adresse aux intelligences les plus diverses, qui prépare les interprètes comme les auditeurs, et qui permet de comprendre avant de réaliser !

Laissons donc de côté les traductions adaptées à la Musique ; pour capitale que soit leur importance, elles ne sauraient être discutées ici. Une traduction qui n'a pas à tenir compte du texte musical devra s'affranchir des scrupules qui restreignent légitimement, mais de la plus cruelle manière, le traducteur désireux de respecter la Musique, ses rythmes, ses accents, et de restituer à ses compatriotes ce *Wort-Ton-Drama* qui, seul, est l'Œuvre intégral de Wagner. La littéralité stricte, l'effort constant vers la construction employée par le maître, ne seraient justifiés ici par aucune nécessité ; ils ne serviraient qu'à rendre la version entreprise

obscur sans raison et laborieuse à l'excès.

J'ai loué plus haut le traducteur de ne pas s'être astreint à une littéralité stricte, que le respect de la musique justifierait seul, et dont les inconvénients, au présent cas, seraient nombreux et graves. Cette liberté relative dans le choix des expressions et la construction des phrases n'est pas contradictoire avec l'obligation de la fidélité au texte ; je n'en veux pour preuve, entre cent exemples, que ce passage de *Siegfried* (Evocation d'Erda), où le lecteur, s'il compare la version française au poème de Wagner, comprendra le mérite exceptionnel de cette version, fidèle et littérale tout à la fois :... (*Suit la citation du passage.*)

Voilà qui est parfait : pas une seule idée, pas une image du texte qui n'ait sa correspondante en cette traduction ; et, je le répète, à chaque instant, pareils mérites s'affirment.

Il me semble en avoir assez dit pour montrer à tous de quelle rare valeur est le travail de MM. de Brinn'Gaubast et Barthélemy, et pour souhaiter qu'il se répande. Que les auteurs tiennent compte ou non des remarques critiques que je me suis permis de leur adresser (remarques accentuées même, par scrupule d'impartialité, en raison des citations trop sympathiques qu'ils ont faites, dans leurs annotations, de mes travaux personnels), leur œuvre est bonne, très bonne, utile au premier chef. Il faut que nos compatriotes lisent les Drames de Wagner, en attendant que ces chefs-d'œuvre soient dignement représentés sur nos scènes, et non travestis, comme ils sont actuellement ! Et il faut, si ces représentations tant souhaitées, chimériques presque, ont enfin lieu, que l'on continue à lire les Poèmes, et qu'ils demeurent aux bibliothèques, à côté de Shakespeare et d'Eschyle...

ALFRED ERNST.

Revue bleue, 15 septembre 1894 : — On a beaucoup écrit sur Wagner, et, en général, on a bien écrit. Le parti le plus sage ne serait-il pas, désormais, de l'écouter en silence ?

C'est ce que paraissent avoir pensé, du moins, d'autres admirateurs du maître. Et, au lieu d'écrire sur lui, ils se sont mis à le traduire... Je voulais seulement vous signaler cette traduction littérale de *L'Anneau du Nibelung*, qui est d'ailleurs excellente, suivant le texte allemand avec une fidélité parfaite, et même, par instants, avec un vrai bonheur d'expression...

TEODOR DE WYZEWA.

Le Guide musical (Bruxelles), 6 janvier 1895 : — ... Les admirateurs de Wagner devront faire bon accueil à la traduction de M. de Brinn'Gaubast. Grâce à lui, une lacune souvent déplorée est comblée. Elle aurait dû l'être plus tôt, et le traducteur s'étonne lui-même de n'avoir pas été prévenu par ses aînés... Peu importe, d'ailleurs, ce qu'on aurait pu ou dû faire plus tôt. Grâce à M. de Brinn'Gaubast, l'œuvre existe. Qu'ils négligent ou non les commentaires du traducteur, les Français qui ne peuvent lire dans le texte *L'Anneau du Nibelung* apprendront par cette traduction à ne pas imputer à Wagner, merveilleux poète dramatique, les burlesques beautés des versions Wilder : « Mange seul ton fricot » (*Siegfried*) ; le pouvoir « SURHUMAIN » du cheval Grane (*Crépuscule des Dieux*) ... etc.

GEORGES SERVIÈRES.

Lettre de M. HENRY GAUTHIER-VILLARS (WILLY) ; L'Ouvreuse du Cirque d'Été à M. Louis-Pilate de Brinn'Gaubast, 1^{er} septembre 1895 : — ... Je me suis permis de citer trois fois, au cours de cet article, la traduction d'un wagnérien qui me semble la meilleure de toutes, et que j'emporte avec moi, dans tous mes déplacements. Puis-je dire mieux ?...

WILLY (Henry GAUTHIER-VILLARS)

Extrait du volume : « Entre deux airs », de WILLY, p. 162 : — ... Je prends ces traductions dans la *Tétralogie* de MM. L.-P. de Brinn'Gaubast et Edmond Barthélemy, un livre qu'il faut lire...

WILLY.

Lettre de M. CHARLES LECOQ à M. Louis-Pilate de Brinn' Gaubast, 25 août 1894. — Monsieur, Enfin, grâce à vous, le voilà, ce livre tant attendu ! Enfin nous pouvons pénétrer dans les arcanes de cette *Tétralogie*, inaccessible jusqu'à présent à ceux qui ne savent pas l'allemand, et à ceux aussi qui ont la traduction Wilder. Indépendamment de l'interprétation *dramatique* que vous nous donnez et qui reproduit si bien le mouvement chaleureux de l'original, votre livre substantiel résume, au mieux tout ce qu'on a écrit de raisonnable sur l'Art wagnérien. Pourquoi n'existe-t-il pas aussi une traduction des *Quatre Poèmes d'Opéras (Le Vaisseau-Fantôme, Tannhäuser, Lohengrin et Tristan)*, conçue dans le même esprit que la vôtre ! Celle que nous avons (je ne parle pas de l'absurde traduction Wilder, de *Tristan*) ne donne qu'une sorte de mot à mot, qui ne rappelle l'original qu'à la façon dont une figure de musée Grévin rappelle la figure humaine. C'est, à la fois, exact et horrible ! C'est comme un moulage après la mort : cela sent le ca-

davre. Votre traduction de *L'Anneau du Nibelung* donne vraiment la sensation de l'œuvre elle-même... C'est bien sincèrement que je vous félicite de cette belle et utile publication ; votre travail de propagande ne pourra manquer de produire des fruits, en ramenant à une admiration rationnelle ceux qui admirent de bonne foi et sans comprendre...

— CHARLES LECOQ.

Lettre de M. STÉPHANE MALLARMÉ à M. Louis-Pilate de Brinn' Gaubast, 17 octobre 1894. — ... Merci de m'avoir invité à ce monument, votre traduction de la *Tétralogie*, avec de belles pages originales, élevé à Wagner. Je possède entier ce que j'admire, trop longtemps, fuyant ou épars : et c'est presque une musique, cela, cette essence même de la pensée du génie, ajoutée à son texte divin. Pareil livre sera rangé par moi, aussitôt mon retour à Paris, tout contre un pilier de bibliothèque, dont il a l'emploi puissant et durable...

STÉPHANE MALLARMÉ.

II. Revues et Journaux français :

Revue Encyclopédique (Larousse), 1^{er} mars 1895. — LA TÉTRALOGIE DE RICHARD WAGNER : *Avant-propos*, première Traduction littéraire complète, *Annotation philologique* ; par Louis-Pilate de BRINN' GAUBAST ; *Etude critique, Commentaire musicographique* ; par Edmond BARTHÉLEMY. (E. Dentu, 1894 ; in-8° écu de 635 pages.)

La *Tétralogie* de Wagner, cette œuvre colossale qu'est *L'Anneau du Nibelung*, est bien connue dans ses grandes lignes. Mais cette œuvre n'avait jamais été traduite que par M. Victor Wilder, qui, fidèle à ses habitudes de librettiste d'opéras, avait fait, de ce monument de la langue allemande, un poème, jouable sans doute, mais illisible. La traduction nouvelle de M. de Brinn' Gaubast est une véritable révélation : non seulement son exactitude est attestée par l'organe officiel du

mouvement wagnériste (les *Bayreuther Blätter* de M. de Wolzogen) ; mais tout récemment M. Ernst, le plus autorisé des wagnériens français, terminait par ces lignes significatives un article de la *Revue Blanche*, consacré au volume dont nous nous occupons : « Désormais tout le monde pourra lire l'œuvre de Wagner, la connaître, la comprendre, en tant que poème dramatique. Ainsi, à côté du théâtre de Sophocle, d'Eschyle ou de Shakspeare, il y aura place dans les bibliothèques françaises pour le théâtre de Wagner. » Tel est bien, en effet, l'enseignement qui ressort du travail de M. Pilate de Brinn' Gaubast : Mais ce volume contient autre chose : une encyclopédie de tout ce que l'on sait du développement de Richard Wagner, considéré comme musicien, comme poète et comme dramaturge. A ces

détails intéressants, condensés sous une forme vive et passionnée, dans un *Avant-propos* de près de 150 pages, s'ajoute, en une *Etude critique* due à M. Barthélemy, l'explication très claire des symboles du poème. L'*Annotation philologique*, témoignant de la connaissance approfondie des vieilles épopées nationales des *Nibelungen* et des deux *Eddas*, peut donner une idée complète de leurs légendes, dont Wagner a organisé et dramatisé le sublime chaos. Enfin, des exemples frappants sont fournis, par un *Commentaire musicographique* et perpétuel, de l'exacte correspondance de chaque syllabe et de chaque note, de chaque note et de chaque idée, dans le « Drame-Musical-Poétique-et-Plastique » (*Wort-Ton-drama*) qu'a su créer Richard Wagner, et dont les représentations de *La Walkyrie* à l'Opéra n'offrent, — il faut bien en convenir après avoir lu ce volume, — qu'une déformation sacrilège aux yeux de quiconque a fréquenté le « Théâtre-des-Festivals », ou *Festspielhaus*, de Bayreuth.

Revue Encyclopédique (Larousse).

L'Eclair, 21 août 1894. — ... Un ouvrage des plus importants, qui a nécessité à ses auteurs, MM. Louis-Pilate de Brinn' Gaubast et Edmond Barthélemy, autant d'efforts que d'érudition et de goût. C'est *La Tétralogie*, traduction de *L'Anneau du Nibelung*, le puissant et immortel poème de Richard Wagner. Désormais, tout lecteur français désireux de *savoir*, et délivré de tout préjugé mesquin, pourra se rendre compte de la beauté des conceptions wagnériennes. Le savant et entraînant *avant-propos* de M. de Brinn' Gaubast ; le *commentaire* mystique et musical de M. Barthélemy ; enfin, une traduction avant tout *dramatique*, permettront pour la première fois d'embrasser facilement dans son ensemble le magnifique poème de l'Or et de l'Amour...

ARSÈNE ALEXANDRE.

La Gazette de France, 16 octobre 1894. — ... « Il reste à révéler le Poète, le Créateur et le Pen-

seur ». Le volume de MM. P. de Brinn' Gaubast et E. Barthélemy : *La Tétralogie de L'Anneau du Nibelung*, est surtout destiné à combler cette lacune. Au fond, il n'apporte pourtant qu'une chose nouvelle, et il est vrai que cela peut compter, c'est une traduction en prose de *La Tétralogie*... Cette traduction, extrêmement exacte, ... est d'ailleurs accompagnée d'un double commentaire, musical et historico-littéraire, qui ne laisse rien à désirer... MM. de Brinn' Gaubast et Barthélemy, dans leur travail de rare patience et de vraie compétence aussi, ont voulu faire œuvre de propagande, ils le disent en propres termes.

HENRI DE CURZON.

L'Ermitage, février 1895. — ... Je reparlerai bientôt, à loisir, de précédents travaux, et surtout des deux meilleurs : *Le Drame wagnérien* de H. S. Chamberlain ; — la docte *Tétralogie* de Louis-Pilate de Brinn' Gaubast et Edmond Barthélemy, glose et traduction, le bréviaire des fidèles...

RAYMOND BOUYER.

L'Ermitage, octobre 1895. — ... S'il faut mesurer la taille d'un maître par le nombre des gloses qu'il inspire, Richard Wagner est bien le « dieu », chanté par Stéphane Mallarmé ! Parmi les meilleures, se place un volume de 635 pages compactes, où la qualité répond à la quantité. Dans un long *Avant-propos*, le traducteur et annotateur philologique, Louis-Pilate de Brinn' Gaubast, annonce lui-même une traduction « ni littérale, ni définitive, mais provisoirement fidèle ». Et plus loin, à travers les quatre journées féeriques du *Ring*, il tient sa promesse. De plus, cette traduction apparaît nécessaire, loin d'être hostile aux intentions du poète-musicien : ce que l'auteur démontre avec une logique opiniâtre et ample, un peu touffue, toute wagnérienne, par son aspect érudit, complexe et grave, par sa polémique incisive, par ses développements prodigieux, par sa largeur étale, aux *leit-motive* prémédités... Ainsi nous assistons à la

genèse de ce vaste et profond miroir : *La Tétralogie*; lisons-la d'abord dramatiquement, comme l'écrivain l'a traduite, réservant pour une seconde lecture méthodique les notes savantes, puis l'analyse (par Edmond Barthélemy) des *Cycles* germaniques et scandinaves... puis enfin le *commentaire musicographique*, repeuplant la mémoire fidèle de ces thèmes impétueux ou tendres qui resflètent comme une onde le Drame...

RAYMOND BOUYER.

L'Artiste, septembre 1895. — *Rheingold* entier, salle Pleyel !... Le samedi 15 juin fut consacré entièrement au prologue féerique et charmant du *Ring* : l'après-midi, dans l'ombre studieuse et claire, le bon wagnérien relut intimement la traduction de Louis-Pilate de Brinn' Gaubast, savoureuse et sûre, soutenue par le commentaire thématique et coloré d'Edmond Barthélemy, dont l'intérêt fait regretter la rareté...

RAYMOND BOUYER.

L'Ermitage, mai 1895. — ... Nous reviendrons à *Rheingold* à propos de la traduction littéraire de Louis-Pilate de Brinn' Gaubast et de la traduction musicale d'Alfred Ernst : deux érudits infatigables et qui comprennent. La doublée version française n'est pas inutile pour s'orienter musicalement dans ce prologue...

RAYMOND BOUYER.

Journal des Débats (édition rose), 16 septembre 1894. — ... Il y a le wagnérien « préparé », qui est venu tout exprès à Munich et qui connaît bien son affaire ;... on le voit, au théâtre, muni d'un énorme volume : c'est une formidable traduction du *Ring*, naguère élaborée par un écrivain, qui s'appelle Louis-Pilate de Brinn' Gaubast, et accompagnée de commentaires littéraires et musicaux ..

ANDRÉ HALLAYS, *A Munich : Les représentations wagnériennes.*

La Saison mondaine, 30 juin 1895. — La légende de l'*Anneau du Nibelung* est à peine connue dans ses

grandes lignes, et bien peu de gens ont eu de cette colossale « tétralogie » le texte complet entre les mains. On va voir jouer la *Walkyrie* à l'Opéra et l'on est forcément tenté de porter sur cette représentation un jugement injuste, parce qu'on oublie que la *Walkyrie* n'est qu'une partie d'un vaste ouvrage et que certains points de cette architecture restent sans signification si l'on ne connaît tout l'ensemble de l'imposant monument. Le livre de M. Louis-Pilate de Brinn' Gaubast vient donc à son heure. Il y a quelques mois, M. Albéric Magnard écrivait : « L'art multiple de Wagner, à la fois dramatique, décoratif et musical, ne nous a guère été présenté en France que désagrégé ou mutilé. » Du moins voici reconstituée la *Tétralogie* dans son intégrité (*l'Or du Rhin*, la *Walkyrie*, *Siegfried*, le *Crépuscule des Dieux*) et non plus avec les déformations qu'un librettiste inflige au texte pour l'interprétation scénique ; voici la phrase du maître dans sa signification précise, dans son mouvement naturel. Est-ce à dire qu'on n'ait point songé à la musique ? Un commentaire musicographique perpétuel court le long des pages, signalant, aux passages caractéristiques, les correspondances du mot et du son, du son et de l'idée : il est dû à M. Edmond Barthélemy... La place nous manque, sinon l'autorité, pour dire tout le bien qu'il faut de ce gros in-8°. M. Ernst, le critique musical de la *Revue Encyclopédique*, conseille à ses lecteurs, de le placer dans les bibliothèques privées et publiques sur le même rayon que les œuvres de Sophocle, Eschyle et Shakespeare. Tout amateur de théâtre n'y manquera pas.

MARC LEGRAND.

L'Avenir militaire, 24 août 1894. — ... Cet ouvrage offre une traduction littéraire et philosophique, fidèle, en un mot, des quatre drames qui composent le chef-d'œuvre de Wagner. Cette traduction est précédée d'un avant-propos qui explique la méthode à suivre pour la consulter avec fruit.

Wagner, après avoir subi les sifflets et les huées, est entré dans l'immortalité du génie à côté de Victor Hugo, auprès de Goëthe et de Shakespeare; cette introduction permet de comprendre les origines de son génie et ses caractéristiques; la traduction permet ensuite d'en sentir les effets et de vibrer à l'unisson du poète. En feuilletant ce livre, on se rend à Bayreuth, sans quitter sa robe de chambre et ses pantoufles.

L'Avenir militaire.

L'Art Musical, 23 août 1894. — La littérature doit à Wagner de posséder une nouvelle branche, de création toute moderne. C'est la librairie Dentu qui publie aujourd'hui le nouveau livre relatif au maître de Bayreuth, sous le titre : *La Tétralogie de l'Anneau du Nibelung*. C'est un ouvrage considérable, dû à la collaboration de M. Louis-Pilate de Brinn' Gaubast pour l'avant-propos, la traduction, l'annotation philologique; avec M. Edmond Barthélemy pour l'étude critique et le commentaire musicographique. Nous ferons peut-être quelques réserves sur les proportions de l'avant-propos du traducteur, un peu sévère aux pauvres gens que n'a pas touchés la Grâce wagnérienne, mais le chapitre relatif aux cycles germaniques et scandinaves dans la *Tétralogie* de Wagner est intéressant... On arrive alors au livre lui-même, c'est-à-dire à la traduction littérale annotée des quatre poèmes : Prologue, *L'Or du Rhin*; Première Journée : *La Walkyrie*; Deuxième Journée : *Siegfried*; Troisième Journée : *Le Crépuscule des Dieux*... — (*L'Art Musical*.)

Le Passant, 13 septembre 1894 : — ... Pour terminer, je signalerai un ouvrage très documenté et très complet, qui vient de paraître chez Dentu, sur la *Tétralogie* de Wagner : ... une traduction excessivement fidèle de *L'Anneau du Nibelung*. L'étude critique qui précède est très raisonnée, et tous ceux qui s'intéressent au mouvement wagnérien, dilettanti et musiciens, voudront avoir ce volume en biblio-

thèque à côté de ceux d'Alfred Ernst.

EUGÈNE DE SOLENIÈRE.

La Vie contemporaine (Revue de Famille), 1^{er} septembre 1894 : — ... la traduction religieusement minutieuse de la *Tétralogie*, que nous donne M. Pilate de Brinn' Gaubast, avec un avant-propos du même écrivain et des commentaires musicographiques et historiques de M. Edmond Barthélemy, qui rempliront d'aise les dévots, chaque jour plus nombreux, du maître de Bayreuth.

BOISEGUIN.

Le Jour, 31 août 1894 : — *La Tétralogie de Richard Wagner* nous est présentée par deux écrivains : Louis Pilate de Brinn' Gaubast et Edmond Barthélemy.

Le premier traduisit les merveilleux poèmes : *L'Or du Rhin*, *la Walküre*, *Siegfried*, *le Crépuscule des Dieux*, et expliqua sa traduction en une annotation philologique très consciencieuse. Il ne s'est pas tenu à nous donner le mot à mot, presque toujours intraduisible, mais, ce qui vaut infiniment mieux, il a compris le génie de Wagner et nous l'a fait comprendre. Dès les premières lignes de son « Avant-Propos », il déclare : « La traduction qu'on offre ici de la *Tétralogie* wagnérienne se donne, non point comme littérale, encore moins comme définitive, mais comme provisoirement *fidèle*, comme la plus fidèle; dirons-nous, qu'il soit possible, à notre avis, de présenter au public français contemporain ». Cet *avant-propos* peut être tenu pour une étude rigoureuse de l'œuvre de Wagner. Ces pages, parfois sévères, — mais d'une haute vérité — pour la foule des admirateurs *par mode*, comme, autrefois, des détracteurs ignares; demeurent indispensables à la compréhension *absolue* des poèmes qui suivent. Edmond Barthélemy — ce bénédictin exilé dans le passé... a écrit une importante étude *des cycles germaniques et scandinaves dans la tétralogie de Richard Wagner*, qui précède la traduction du drame... Edmond Barthélemy a joint en outre au

drame un commentaire musicographique scrupuleusement étudié...

GEORGES OUDINOT.

Le Mascarille, 1^{er} avril 1896 : ... M. Colonne a donné la première audition de la traduction littérale du 3^e acte du *Crépuscule des Dieux*, par Alfred Ernst. Que ceux qui trouvent trop barbare cette version, soumise aux exigences toniques et rythmiques du chant, lisent le drame entier de l'*Anneau du Nibelung* traduit par L.-Pilate de Brinn' Gaubast, volume d'une utilité capitale et d'une belle venue artistique.

MARC LEGRAND.

La Revue bleue; La Revue blanche; Mercure de France. — Voyez PRINCIPAUX WAGNÉRIENS.

AUTRES GRANDS JOURNAUX PARISIENS AYANT PUBLIÉ DES NOTICES OU DES NOTES FAVORABLES : *Gaulois* (9 août 1894), *Saison mondaine* (19 août), *Justice* (22 août), *Estafette* (22 août), *Public* (22 août), *National* (22 août), *Rapide* (22 août), *Moniteur universel* (26 août), *Libre Parole* (27 août), *Liberté* (6 septembre), *Grillon* (6 octobre), *Radical* (9 octobre), *Marseillaise* (9 octobre), *Autorité* (18 octobre), *Petite Revue* (20 octobre), *Soir* (20 novembre : B. DE LOMAGNE), *Echo de Paris* (20 novembre : LETTRE DE L'OUVREUSE), *Le Monde Artiste* (1^{er} septembre 1895 : WILLY), *Revue Illustrée* (15 mars 1896 : GUSTAVE ROBERT), etc., etc.

Le Patriote de l'Ouest (Angers), 18 septembre 1894, et *Le Petit Patriote* (Angers), 15 septembre 1894 : — Depuis dix-huit ans que cette œuvre colossale de Richard Wagner a été représentée au théâtre de Bayreuth, le public français, par une ironie singulière, a eu mille occasions de lire des critiques furibondes ou des dithyrambes enflammés sans posséder le moyen de vérifier ni les uns ni les autres. Quelques représentations fort imparfaites, écourtées sans raison, même celles de la *Walkyrie* à l'Opéra, ne lui donnaient qu'un reflet mensonger de l'œuvre tout

entière. Des traductions absolument infidèles, surtout celles de Wilder, ne lui laissaient pas même entrevoir ces beautés fulgurantes ou ces absurdités ridicules dont parlaient d'abondance les adversaires ou les enthousiastes du Maître. Restaient les partitions allemandes qu'on trouve dans le commerce. Mais encore fallait-il posséder la langue, et même assez complètement pour saisir les nuances ou les accents que le poète a multipliés. Bref, une traduction complète et scrupuleuse manquait. MM. de Brinn' Gaubast et Barthélemy viennent de nous la donner. Et non seulement nous y pouvons trouver le texte complet de la *Tétralogie*, mais les collaborateurs l'ont enrichie d'une étude sur les *Eddas* et le *Nibelunge-Nôt*, ces antiques poèmes germaniques et scandinaves où Wagner a trouvé l'essence de son œuvre ; ils ont rapproché du poème nouveau tous les éléments dispersés dans les vieux textes barbares ; enfin ils ont indiqué, par des notes musicographiques précises, comment Wagner donnait une signification plus complète et plus profonde, et une intensité émotive suprême au drame, en développant un véritable texte musical sur le canevas déjà merveilleux du poème... Comment naissent les événements du formidable drame, comment apparaissent, s'engendrent, vivent et meurent les héros et les thèmes, je ne saurais le raconter sans de longues pages, et c'est un sacrilège que d'en donner une idée raccourcie et incomplète. Mais le livre de MM. de Brinn' Gaubast et Barthélemy peut satisfaire complètement la curiosité de ceux que tente le mystère épais qui plane sur Wagner... ils y apprendront ce que c'est que cette *Tétralogie* si commentée, si contestée, si peu connue, et ils reconnaîtront une des œuvres les plus grandioses que le génie ait jamais conçues, en aucun temps. Avec un enthousiasme ardent, M. de Brinn' Gaubast détruit autant qu'il peut les traductions fausses, les interprétations stupides, les insinuations malveillantes qui se sont accumulées autour de l'*Anneau du Nibelung*. Elles furent, pour la plupart, suscitées par des

concurrences commerciales... mais les chefs-d'œuvre ont la vie dure.
JEAN-E. SCHMITT.

Le Colon, 4 novembre 1894 : — ... Puisque nous parlons théâtre laissez-moi vous signaler un volume qui vient de paraître et qui pourra rendre quelques services à ceux qui aiment Wagner... et aussi à ceux qui veulent essayer de comprendre l'influence énorme de ce musicien. Il s'agit de *La Tétralogie* que viennent de publier MM. Louis-Pilate de Brinn'Gaubast et Edmond Barthélemy... une traduction complète, avec des notes explicatives fort curieuses... et ceux qui parlent de Wagner *doivent* l'avoir sous la main pour la consulter à l'occasion...

Le Colon (Philippeville.)

Journal de Marseille, 12 octobre 1894 : — ... Ceux qui désirent connaître en français le texte même de Wagner (autrement qu'à travers la traduction assez banale et trop libre, mais qui fut, comme vulgarisation, fort utile, du regretté Victor Wilder), le peuvent aujourd'hui dans une traduction aussi littéraire que le génie de notre langue le permet, qui est due à M. Pilate de Brinn'Gaubast, et vient de paraître chez Dentu... L'auteur, du moins, a rendu au public français un service signalé, en lui fournissant cette version française passionnément consciencieuse, et très documentée, de la *Tétralogie*...

ALEXIS ROSTAND.

BELGIQUE : *L'Art moderne* (Bruxelles), 21 juillet 1895. — La bibliothèque wagnérienne vient de s'enrichir d'un nouvel ouvrage qui, logiquement, eût dû être publié le premier de tous les volumes français qui traitent, avec plus ou moins de compétence, d'érudition, voire de bonne foi, des drames de Wagner. La traduction que donne M. LOUIS-PILATE DE BRINN'GAUBAST, il la qualifie lui-même de traduction de propagande. Son mérite principal est la fidélité. Malgré les difficultés considérables que présente la traduction en français de l'allemand très spécial de Richard Wagner, dont quelques

expressions sont presque intraduisibles, l'auteur s'est efforcé de serrer de si près le texte qu'il en exprime l'essence, l'esprit, en même temps que le sens littéral. Soutenu par une foi robuste et un enthousiasme ardent, M. de BRINN'GAUBAST a merveilleusement réalisé son but, qui est de faire connaître dans leur beauté et leur simplicité les quatre drames admirables qui forment *L'Anneau du Nibelung*. C'est, sans contredit, la meilleure traduction qui ait été tentée, et l'on pourrait dire la seule, la plupart des traducteurs ayant cherché à adapter, sur les notes musicales, des paroles françaises exprimant tant bien que mal, et plutôt mal, le sens du poème, alors qu'il eût été raisonnable de commencer par donner au public une idée exacte et complète des drames, quitte à les laisser déformer par les exigences des rythmes musicaux. A toute personne désireuse de s'initier sérieusement à la *Tétralogie*, nous conseillons donc au préalable la lecture attentive de l'excellente traduction, que vient d'édition la maison Dentu. Elle y trouvera, dans toute leur pureté, *L'Or du Rhin*, *La Valkyrie*, *Siegfried* et *Le Crépuscule des Dieux*, « dramatiquement recréés en vue de communiquer, à des Français ignorant l'allemand, l'impression de beauté dramatique, dramaturgique et phonétique qu'ils produisent à la lecture, à l'audition, à la représentation, sur des Français connaissant l'allemand ». Cette phrase, que nous empruntons à l'avant-propos du traducteur, résume très exactement le mérite du livre et le sentiment qu'il dégage. Des notes philologiques complètent le travail, et aussi, après une attachante étude critique de M. Edmond Barthélemy sur les cycles germaniques et scandinaves, un commentaire musicographique du même auteur, sorte de fil conducteur qui mène le lecteur à travers les partitions, tandis que le traducteur l'initie aux splendeurs des poèmes...

OCTAVE MAUS, EDMOND PICARD,
EMILE VERHAEREN.

Le Magasin littéraire (Gand), 15 août 1895 : — M. de Brinn'Gaubast vient de publier en un énorme volume, ... une excellente traduction de la *Tétralogie*, destinée à initier le gros du public au rayonnement poétique et dramatique, au moins égal à celui musical, du génie de notre dieu Richard Wagner... Le reste vaut une bibliothèque : il résume la plupart des meilleurs travaux français et étrangers... Pour ma part, je regrette infiniment de n'avoir pas, lors de mes déjà si lointains trois premiers pèlerinages de Bayreuth, été en possession d'un ouvrage semblable ; aussi je souhaite, l'année prochaine, sur la colline sainte le voir entre les mains de tous ceux qui ne savent pas assez l'allemand pour se faire spontanément une juste idée des textes dramatiques de Richard Wagner.

WILLIAM RITTER.

La Jeune Belgique (Bruxelles), juillet 1895 : — ... Ces réflexions condensées à propos de la traduction de la *Tétralogie*, par M. de Brinn'Gaubast, serviront de compte-rendu à cet excellent volume auquel toute réclame, d'ailleurs, est inutile. Ces poèmes dramatiques, dont Wilder avait donné un si extravagant simulacre, en voici une version littérale autant que possible, subtile, et éclaircie d'un commentaire musicographique et linguistique abondant et judicieux qui ajoute encore à l'attrait de ce louable livre.

ARNOLD GOFFIN.

Le Guide musical (Bruxelles). — Voyez PRINCIPAUX WAGNÉRIENS.

CANADA : *L'Echo des Jeunes*, octobre-novembre 1895 : — Reproduction de l'article de la *Revue Encyclopédique (Larousse)*.

HAÏTI : *La Fraternité*, 2 mai 1895. — ... Par le livre, en effet, autant que par la partition musicale — telle est la puissance de ce génie — on peut pénétrer les beautés de *L'Or du Rhin*, de *la Valkyrie*, de *Siegfried* et du *Crépuscule des dieux*.

Et ceux à qui, pour une raison ou pour une autre, sont fermés les salles de concert ou les théâtres, auront ainsi toute faculté de se représenter, dans leur fauteuil, ce magnifique spectacle. La richesse du décor, de la mélodie et surtout de l'harmonie leur manqueront sans doute, mais les mots ont aussi une âme, et les mots seuls suffiront à les remuer profondément. M. Wilder a déjà donné de la *Tétralogie* une adaptation rimée, pour la scène, et personne ne la lit. M. de Brinn'Gaubast a fait mieux et a fait plus pratique. Son livre est destiné aux bibliothèques, publiques ou privées, où nul ne l'aura devancé. Sa prose rend littéralement le texte de la *Tétralogie*, comme en témoigne à son honneur le *Journal de Bayreuth*. De plus, un volumineux avant-propos relate tout ce que l'on sait de Richard Wagner, musicien, poète et dramaturge. Une étude critique et un commentaire musicographique perpétuel, dus à M. Edmond Barthélemy, donnent de ce « wort-ton-drama » une idée plus complète encore. Enfin, l'annotation philologique éclaire et satisfait les érudits. Qu'ajouterai-je ? Ceux qui se procureront ce consciencieux travail vérifieront, dans une certaine mesure, la parole de notre confrère Albéric Magnard : « Wagner satisfait plus que tout tout autre à notre désir d'émotion complexe, et, le premier, nous permet d'entrevoir l'art futur. »

MARC LEGRAND

SUISSE : *Le National suisse* (Neuchâtel), 25 octobre 1895. — ... Ce livre (*Le Drame Wagnérien*, de M. Chamberlain) et une bonne traduction de Wagner pour qui ne peut le lire dans l'original, voilà tout le bagage que nous recommandons au néophyte qui brûle du désir de pénétrer les arcanes de la pensée du dieu universel, Wagner. Reste à savoir quelle traduction choisir. Or voici justement qu'il vient d'en paraître une excellente de la *Tétralogie*, enrichie d'un commentaire un peu excessif mais toujours intéressant. L'auteur, M. Louis-Pilate de Brinn'Gaubast, a eu jus-

qu'ici deux spécialités : Wagner, et la littérature portugaise. Sa traduction de Wagner seule nous importe aujourd'hui. Veut-on enfin se faire une idée un peu exacte de l'inouï poète dramatique que les aveugles seuls ne découvrent pas derrière l'un des plus prodigieux musiciens de tous les temps, ouvrez le volume de M. de Brinn'Gaubast à l'une ou l'autre des deux scènes que les intelligents directeurs de théâtre ne manquent pas de couper à chaque représentation morcelée du quadruple drame, c'est-à-dire la grande scène entre Wotan et Fricka suivie de celle entre Wotan et Brünnhilde au second acte de la *Walkyrie*, et celle entre Wotan et Erda au troisième acte de *Siegfried*. Il faut remonter jusqu'à Eschyle pour trouver rien de comparable. On se sent en présence de quelque chose de surhumain. Ces deux scènes, lues sans aucune explication de ce qui précède et de ce qui suit, ne sont, il va sans dire, intelligibles qu'en partie; n'importe, elles suffiront, je crois, pour donner à tout être un peu intellectuel et susceptible de vibrer à du drame sublime, l'envie de lire d'un bout à l'autre cette traduction; et qui l'aura lue voudra lire le commentaire. Il y a une huitaine, la curiosité m'a pris de contrôler le texte de M. de Brinn'Gaubast, et j'ai suivi une représentation de *Siegfried* sur sa traduction. Il m'a été impossible de la prendre

en faute. C'est impeccable et c'est pourtant une traduction française, alors que souvent chaque mot de Wagner implique dix sens différents également plausibles, ce diable d'homme ayant tenu à nous suggérer à la fois toutes les idées susceptibles d'enrichir la genèse et la signification mythiques de ses héros et de leurs actes. Il a déjà été écrit en français des milliers de volumes sur Richard Wagner; aujourd'hui cette bibliothèque est devenue inutile à qui ne veut pas devenir un spécialiste de cette cause et pour ma part je la réduirais volontiers à quatre ou cinq volumes, au premier rang desquels ceux de MM. Chamberlain et de Brinn'Gaubast.

WILLIAM RITTER.

TURQUIE. — ... En 1894, en collaboration avec Edmond Barthélemy, qui se chargea d'une *Etude critique* et d'un *Commentaire musicographique*, — Brinn'Gaubast publia *La Tétralogie* de Wagner, œuvre immense réunie sous le titre de *L'Anneau du Nibelung*. Ce livre, un beau et extraordinaire « tour de force », mérite toutes louanges...
Journal *Stamboul*, 19 octobre 1895.

Journal *Stamboul* (Constantinople), 23 nov. 1895, etc.: — Reproduction des articles du *National Suisse*, de la *Revue Encyclopédique*, de la *Mala da Europa* (Lisbonne), etc.

III. Principaux articles étrangers :

ALLEMAGNE: *Bayreuther Blätter*, n° 102, 1894. — ... Ein ernstes, fleissiges, viel enthaltendes Werk, welches den französischen Kunstfreunden ausser der sinnentsprechenden Uebersetzung des Ringes einen mythologischen und einen musikalischen Leitfaden nebst eingehender, lebensvoller Belehrung ueber Wagners Wirken und Bestreben als Dichter, Musiker und Künstler darbietet...

HANS VON WOLZOGEN.

ANGLETERRE: *Glasgow Herald*, 18 octobre 1894. — ... This is a prose translation of Wagner's « Ring of the Nibelungen ». It is carefully done, and though not literal — perhaps all the more that it is not literal — may be accepted as a very faithful version of the German original. It is copiously furnished with explanatory notes, and is accompanied by a « musicographical commentary ». In addition to this, one of the joint

translators contributes a very long introduction, dealing with Wagner generally, whilst the other of them follows with an essay on the Germanic and Scandinavian Cycles. These various elements constitute a volume which ought to be welcome to enthusiastic Wagnerians, and which is bulky and solid enough to satisfy the greediest of them...

BELGIQUE : *L'Art moderne, Le Magasin littéraire, La Jeune Belgique, Le Guide musical.* — Voyez REVUES ET JOURNAUX FRANÇAIS.

CANADA : *L'Echo des Jeunes.* — Voyez REVUES ET JOURNAUX FRANÇAIS.

ESPAGNE. — No es ésta, solamente, una obra de actualidad, sino una VERDADEIRA EDICIÓN CLÁSICA de este conjunto colosal, del cual la *Walkyrie* no es más que un acto...

Europa y América, 5 sept. 1894.

La Epoca, 13 avril 1896 : ... El escritor francés Luis Pilate de Brinn'Gaubast, autor de la espléndida edición y traducción comentada de la *Tetralogía*...

La Epoca.

Lettre de D. RAFAEL ALTAMIRA à M. Louis-Pilate de Brinn'Gaubast, 5 avril 1896 : — ... Vengamos al libro. Lo he leído con ausia, con pasión. Estoy próximo á terminarlo y no tengo palabras para decir á V. cuanto le agradeceré esta hermosa lectura... Escribiré por mi propia cuenta, procurando que nuestro público busque el libro de V., cuyo enorme trabajo solo pueden comprender los que más ó menos se han metido en estudios de filología, ó han disciplinado su pensamiento con el trato frecuente de los grandes pensadores alemanes, Kant, Hegel, etc...

D. RAFAEL ALTAMIRA.

El Globo, 10 avril 1896 : ... Louis-Pilate de Brinn'Gaubast, autor de diferentes y notables obras (entre

ellas una preciosa traducción comentada de la *Tetralogía* de Wagner)...

El Globo.

HAITI : *La Fraternité.* — Voyez REVUES ET JOURNAUX FRANÇAIS.

ITALIE : *Il Vero*, 9 mai 1895. — Due chiarissimi scrittori francesi hanno pubblicato, in uno splendido volume, *La Tetralogia dell' Anello dei Nibelungi*. Uno degli autori, Louis-Pilate de Brinn'Gaubast, si occupa con rara competenza della traduzione, facendola precedere da un proemio, atto a far conoscere il metodo da seguirsi per consultare con frutto l'edizione e la traduzione, mentre con una serie di note esplicative, commenta degnamente l'obra insigne. L'altro, Edmond Barthélemy, unisce uno studio critico ed un commento musicografico. Oggi che Wagner è diventato popolare in Italia non sarà discaro agli studiosi approfondirsi nelle cognizioni letterarie riguardanti l'artista tanto discusso e con una varia vicenda trattato. E quest'opera appunto, che vorremmo, presto veder tradotta in italiano e data la fedeltà della traduzione francese, pubblicata con l'autorizzazione speciale degli editori proprietari dell'originale, porta appunto un prezioso contributo allo studio della Tetralogia wagneriana.

..... Leggendo il volume si ha pur agio di constatare le differenze tra le primitive traduzioni e le recenti e per ciò questo studio della Tetralogia è, quanto mai, completo e geniale. Agli autori quindi l'augurio che la bell'opera abbia tutta la grande fortuna che merita...

D. FRANCESCO ACCINELLI.

PORTUGAL : *O Tribuna Popular* (Coimbre), 13 février 1895. — Estes quatro poemas foram traduzidos por Louis-Pilate de Brinn'Gaubast, um dos mais notáveis escriptores da moderna geração intellectual da França, ha pouco eleito socio correspondente

do Instituto de Coimbra... Obra notabilíssima, onde os que tem vontade de saber e de sentir, puderam olhar de face limpada e resplendente, a grande Obra do grande Mestre.

EUGENIO DE CASTRO.

Novidades (Lisbonne), 14 février 1895. — ... A traducção, escrupulosamente feita *segundo as intenções de Wagner*, expostas na conhecida carta a Fr. Villot e n'outros escriptos do Mestre, merece os mais amplos, os mais rasgados louvores. Fugindo d'uma excessiva litteralidade, Brinn' Gaubast conseguiu fazer uma traducção de notavel formosura litteraria, com o grande tino, porém, de não pôr em conflicto a liberdade da escolha dos expressões com a fidelidade do texto. Litteraria e não litteral, dando uma leitura cheia de encantos, a prosa franceza reproduz nas suas mais ineffaveis nuanças o original allemão, com todas as suas idéas e imagens. Acompanham a traducção um commentario philologico, de Brinn' Gaubast, que n'elle explica, com uma honestidade e um saber admiraveis, os pontos mais obscuros, mais difficéis de interpretação, do texto, e um commentario musicographico de Edmond Barthélemy, onde se vê com grande precisão e suggestão o modo como a musica se incorpora no poema. Além da traducção e dos commentarios o volume encerra mais um prologo de Brinn' Gaubast, escripto n'uma prosa viva, cheia de nervos, de onde surge, vigorosamente traçada, a grande figura de Wagner....

EUGENIO DE CASTRO.

Novidades (Lisbonne), nº des 16 et 17 juillet 1895. — ... Em Portugal seria difficil, se não impossivel, encontrar um trabalho que reunisse as especiaes qualidades de valor intrinseco e de escrupulo critico com que este é feito. Em França mesmo não são vulgares trabalhos de tão seguida e conscienciosa tecedura. Li-o com o interesse amigo que me desperta tudo quanto escreve Brinn' Gau-

bast, esse agudo critico a quem as letras portuguezas vão devendo já valiosos servigos; com a attenção que merece sempre Edmond Barthélemy.... Todos os elementos especiaes d'essa poderosa technica de Wagner vêm accentuados, marcados viva e luminosamente no *Avant-Propos* de Brinn' Gaubast.... Estas 137 paginas do *Avant-Propos* deixam-nos, assim, entrever toda a intenção e toda a grandeza da obra do Mestre; e provam, por isso, o real valor critico de quem as escreveu.... Explicada por Brinn' Gaubast, na primeira parte do volume, a intenção e economia da grande obra de Wagner, e explicada a escolha dos seus assumptos; estudados estes, por E. Barthélemy, nos seus elementos mythicos, religiosos, lendarios e historicos, — podem já ler se conscienciosamente os *Poemas*. Só assim se leem conscienciosamente, e só assim a attenção e o interesse do leitor podem corresponder ao escrupulo e trabalho que Brinn' Gaubast poz n'essa traducção... Não se limitou, entre outras coisas, a empregar vocabulos francezes que, na *significação* e na *idéa*, correspondessem aos termos allemães. Entendeu que, além d'essa, deveria procurar-se e obter-se, quanto possivel, a correspondencia *phonetica*.... Os poucos que, em Portugal, querem ou podem occupar-se das grandes coisas da arte, devem ler este livro.... Foi viva e duradoira a impressão que me deixou.

MANUEL DA SILVA-GAYO.

O Instituto (Coimbre), nº de janvier 1895: — ... Entre esses trabalhos criticos acaba de apparecer um notabilissimo, *A Tetralogia do Annel do Nibelung*, traducção franceza do nosso illustre consocio Louis-Pilate de Brinn' Gaubast. O volume abre com um longo e magistral prefacio do traductor, que n'elle conseguiu traçar com energias de agoa forte a grandiosa figura de Wagner, expondo em plena luz a magnificencia do seu genio soberano.... Graças ao talento e á erudição de Louis-Pilate de Brinn' Gaubast e

do seu collaborador, este volume é, simultaneamente, um notavel trabalho de vulgarisação e uma notavel obra d'arte. Por isso o recommendamos aos nossos leitores, que por elle poderam ver de perto as desconhecidas maravilhas da obra de Wagner.

O Instituto.

Mala da Europa (Lisbonne), 9 septebrre 1895 : — De collaboração com E. Barthélemy, que se encarregou do *estudo critico e commentario musicographico*, publicou Brinn' Gaubast a *Tetralogia de Wagner*, obra colossal denominada *O Annel do Nibelung*.... A este livro, referiu se com grande louvor a imprensa de todos os paizes. O successo não passou despercebido em Portugal, e nas *Novidades* como no *Instituto* de Coimbra, tivemos occasião de ver prestar justiça ao sympathico traductor de Wagner. Os artigos publicados nas *Novidades* do 16 e 17 julho do anno corrente são dignos de especial menção, e recommendam-se á leitura : firma-os o nome de Manuel da Silva Gayo, o brilhante poeta e critico que já hoje representa uma das figuras culminantes da moderna geração litteraria....

DELFIN DE BRITO GUMARAENS.

Arte (Coimbre), décembre 1895 : — Reproduction des articles de la *Mala da Europa* et du *National Suisse*.

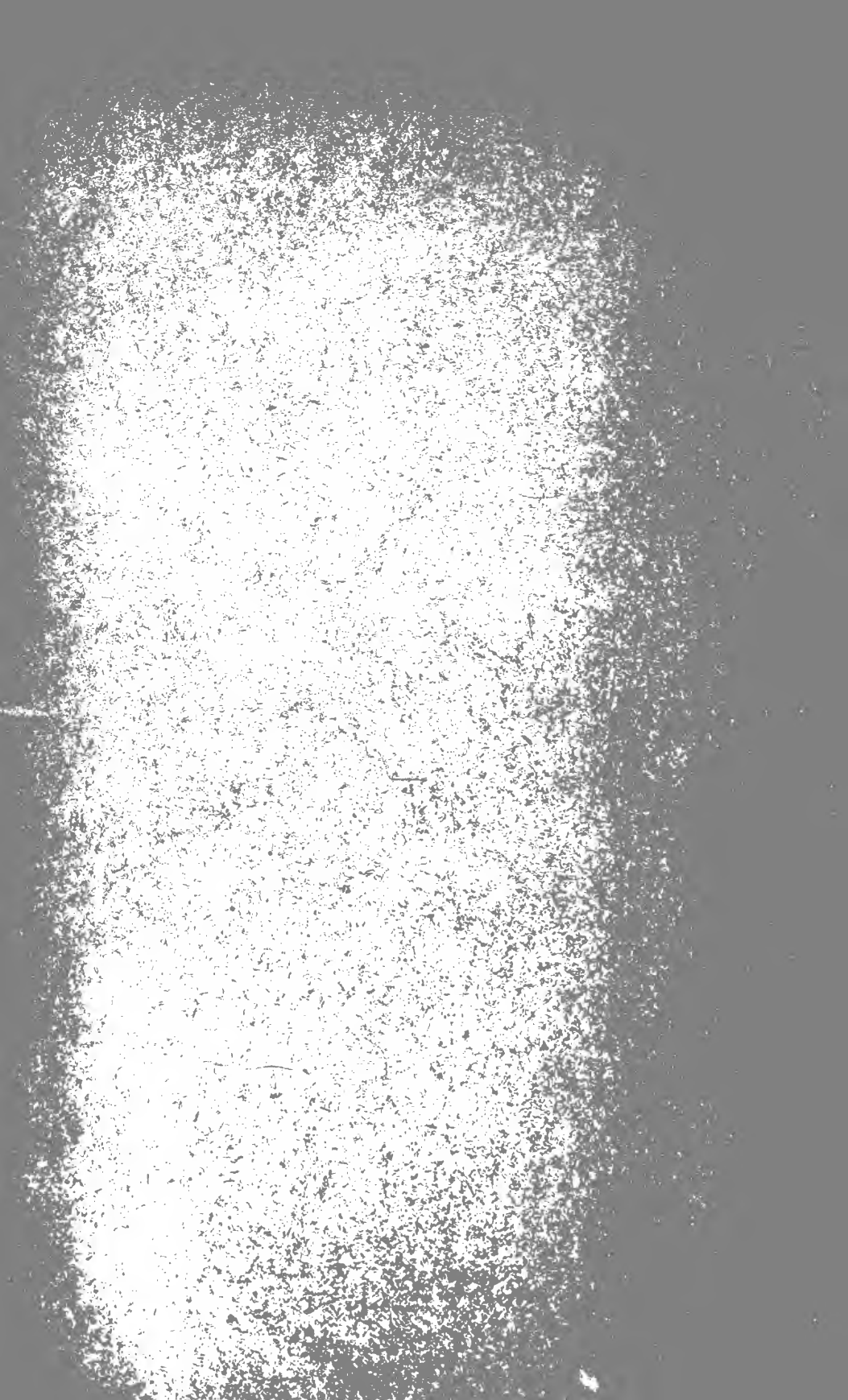
SUÈDE : *Stockholms Dagblad*, 19 mars 1896. — « Der Nibelungenring » har utkommit i en vetenskaplig fransk upplaga, « La Tétralogie de R. Wagner », hos E. Dentu, Paris. Verket innehåller, jemte öfversättning, en inledning, som vittnar om förf:s Kännedom om den germaniska mytologien. Förf heter Louis-Pilate de Brinn' Gaubast. Detta verk badar godt för den franska öfversättning af vara Eddor, som samme förf, har för afsigt att utgifva. En beledsagande « commentaire musicographique » af Edmond Barthélemy förhöjer arbetets värde....

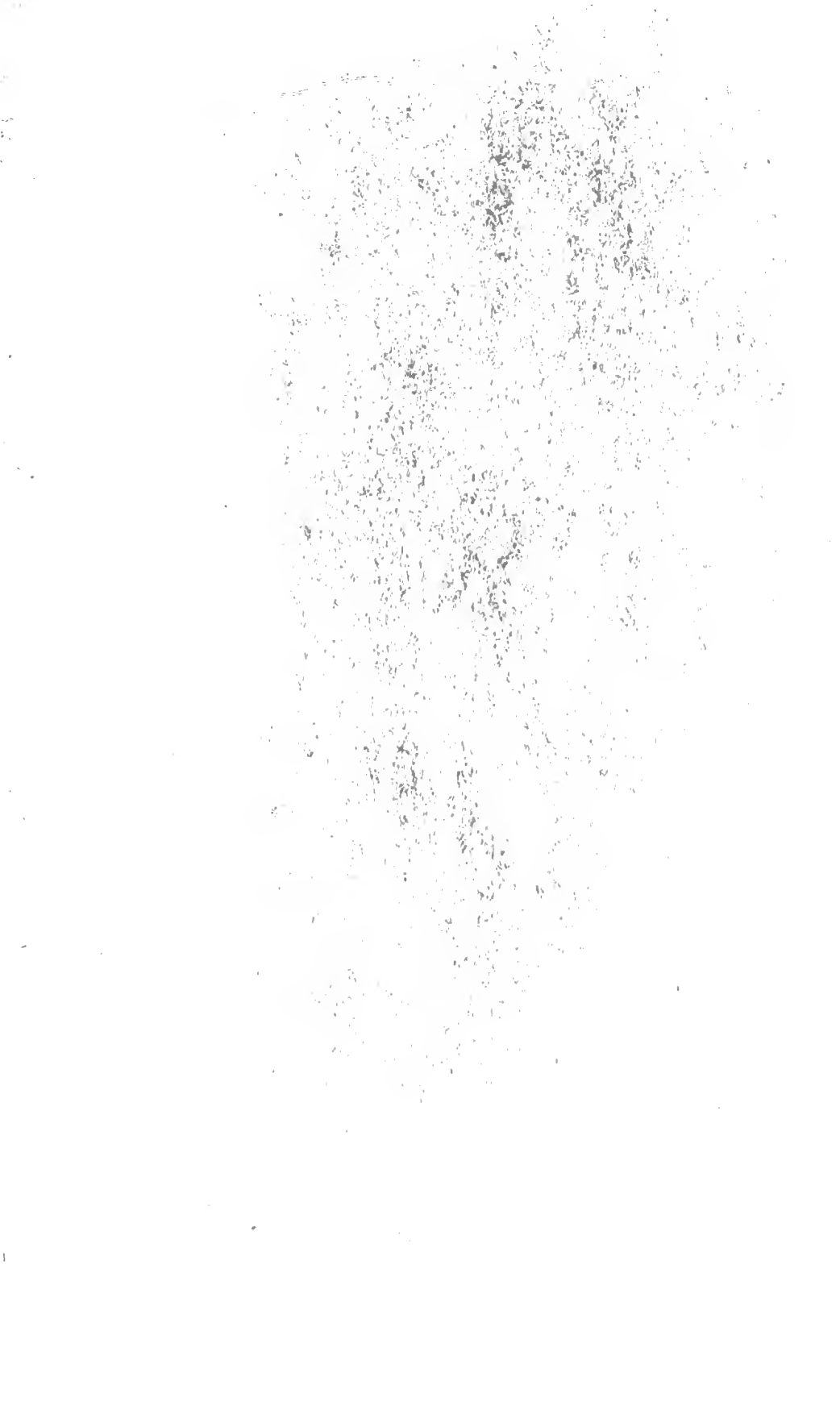
D^r GORAN BJORKMAN.

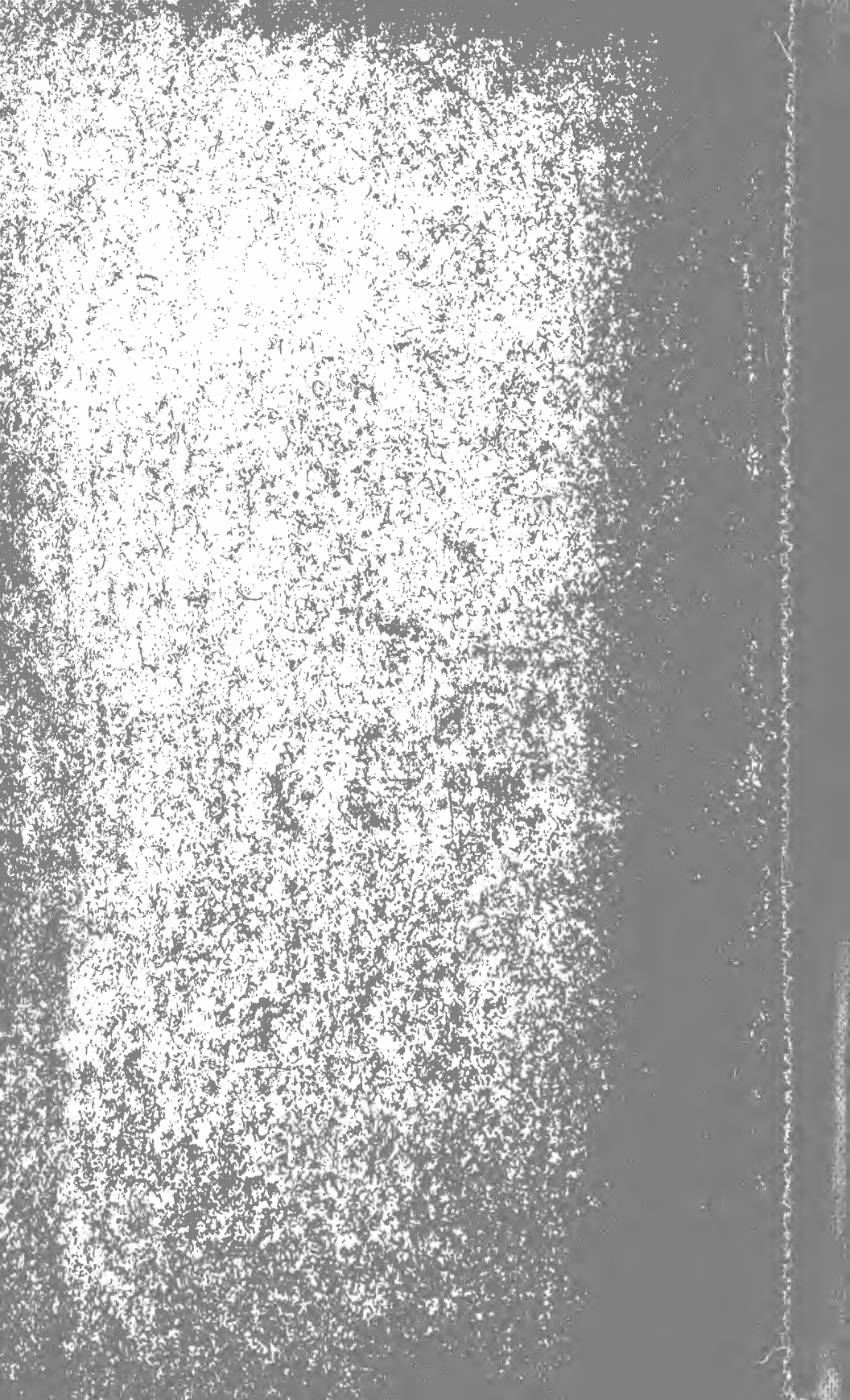
Vart Lund (Stockholm), 21 mars 1896 : — Reproduction de la Notice du *Stockholms Dagblad*.

SUISSE : *Le National Suisse*. — Voyez REVUES ET JOURNAUX FRANÇAIS.

TURQUIE : *Journal Stamboul*. — Voyez REVUES ET JOURNAUX FRANÇAIS.







ML Wagner, Richard
50 Die Meistersinger von
WL4M33 Nürnberg. Libretto. French,
Les maîtres-chanteurs de
Nürnberg

Music

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

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY

