

Jean Hubert

ETUDE SUR QUELQUES PAGES DE
RICHARD WAGNER

U of OTTAWA



3900300116556

ML

410

• W14H8

1895



JEAN HUBERT



ÉTUDE

SUR QUELQUES PAGES

DE

RICHARD WAGNER



PARIS

LIBRAIRIE FISCHBACHER

(SOCIÉTÉ ANONYME)

33, RUE DE SEINE, 33

1895

Tous droits réservés.



4.00

08



ÉTUDE SUR QUELQUES PAGES

DE

RICHARD WAGNER

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

JEAN HUBERT



ÉTUDE

SUR QUELQUES PAGES

DE

RICHARD WAGNER



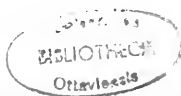
PARIS
LIBRAIRIE FISCHBACHER

(SOCIÉTÉ ANONYME)

33, RUE DE SEINE, 33

1895

Tous droits réservés



T L

4.0

.W.1472

1872

ÉTUDE SUR QUELQUES PAGES

DE

RICHARD WAGNER

« Dans les tragédies de nos grands poètes allemands, le songe, la rêverie, le pressentiment jouent un rôle important, dont les poètes tragiques n'ont pas la moindre idée. Tout ce qu'on voit en ce genre dans les ouvrages modernes en France ne répond ni aux sentiments de l'auteur, ni à ceux du public. Cela n'est que *scouté à la suite des Allemands*, et même, en fin de compte, il n'y a là qu'un pauvre larcin. Car les Français ne se bornent pas à commettre des plagiais de pensées et d'images poétiques, d'idées et d'aperçus, ils nous volent aussi nos émotions, nos intimes dispositions, notre âme; ils commettent des *plagiais de sentiments* »

HENRI HEINE (*De la France*).

« . . . » « Pauvres écrivains Français, qui conjurez des fantômes, vous me faites l'effet d'enfants qui se mettent des masques devant le visage pour se faire peur les uns aux autres. Ce sont des masques graves et terribles, mais à travers les trous des yeux, on aperçoit de joyeux regards d'enfants. Nous autres, Allemands, nous montrons quelquefois, au contraire, des yeux de mort à travers un aimable masque juvénile. Vous êtes un peuple élégant, sociable, aimable, raisonnable et vivant; et ce qui est *beau, noble et humain* est seulement de votre domaine. C'est ce que vos anciens écrivains avaient parfaitement compris, et vous autres, écrivains modernes, vous finirez par le comprendre aussi. Renoncez aux esprits et aux choses terribles. Laissez-nous, à nous autres Allemands, *toutes les horreurs du délire, les rêves de la folie et le Royaume des Esprits*.

HENRI HEINE (*De l'Allemagne*).

I

L'œuvre de Richard Wagner a suscité tant de gloses qu'on peut dire sans exagération qu'elle a engendré toute une littérature.

Nous voyons même surgir la critique de ces travaux très divers, soit, le commentaire des commentaires; et la classique *Revue des Deux Mondes* publiait naguère une étude à grands traits, à la fois historique et analy-

tique, sur *la Littérature Wagnérienne en Allemagne*, due à la plume consciencieuse et fervente de M. Jean Thorel.

Il y a de tout dans cette littérature, — depuis des théories métaphysiques, jusqu'à la *Clef des Leitmotive* qui se débite à Bayreuth, et qui est destinée à ouvrir à la compréhension des Mystères de l'Œuvre les cerveaux de tous les *snobs* internationaux. — On y trouve la raison et la folie; — de sérieuses recherches biographiques et de prétentieux enfantillages, accrochés à une esthétique nuageuse que ne comprennent pas ceux-là même qui la créent; — des vues d'art subtiles ou hardies, souvent suggestives, et des hymnes délirants d'un enthousiasme hiératique, accompagnés d'excommunications majeures contre ceux qui ne sont pas de l'Église nouvelle.

Aujourd'hui cette contention prolongée de tant de cervelles échauffées par la même flamme, a fini par amener de merveilleuses découvertes :

Ici, on nous révèle que Wagner a su réunir « *les deux éléments éternellement opposés, éternellement indispensables à tout art parfait: l'élément dyonisien et l'élément apollinien fusionnés par Eschyle et séparés par Euripide au profit de l'élément apollinien, dont la prédominance avait été suivie de la décadence absolue . . . parce qu'on s'éloignait de plus en plus de la vie profonde, de la communion avec l'univers, qui trouve son expression dans les Mythes et les Chants populaires, et, par suite, dans la Musique* » (Nietzche).

Là, on nous apprend que le Maître « *s'est assimilé les Arts, les Religions, les différentes histoires nationales, etc., etc., etc.* » et qu'il n'en est pas moins « *le contraire d'un esprit ne sachant que rassembler et classer des matériaux, car il les domine tous, et il est l'artiste puissant qui les transforme et leur donne la vie; il est un simplificateur du monde* (ibid.).

Celui-ci nous assure que « *l'art, compris selon le rite de Bayreuth, est appelé à exercer une influence sur tout, la philosophie, la science, la religion, la vie sociale* (Jean Thorel).

Celui-là déclare « *qu'il faut demander à l'art de devenir dorénavant d'une façon tout à fait consciente et effective, une force directrice pour l'humanité* » (Revue de Bayreuth).

Cet autre, nous parlant de Parsifal victorieux de Klingsor, et de Hans Sachs triomphant de lui-même, nous affirme que « *le fait de pouvoir représenter la victoire sur la scène est dû à l'acceptation de la musique comme moyen d'expression dans le drame* ». — C'est, paraît-il, « *l'adjonction de ce*

nouvel élément aux éléments anciens, qui permet de terminer le drame par la victoire du héros, au lieu de le terminer invariablement par sa chute.» (Chamberlain).

Ailleurs, on nous enseigne que les drames du Maître *« sont les révélateurs d'un nouveau monde pressenti, mais inexploré, — à la condition que les interprètes, à force de renoncement et de foi, méritent la descente sur leurs têtes des apostoliques langues de flamme, afin de pouvoir parler au Peuple, au cœur du Peuple, inconsciemment, l'idiome spirituel, qui les en rendrait maîtres. »* (Pilate de Brinn Gaubast.)

.....

Ce n'est certes pas nous, musiciens, qui nous plaindriions du rôle magnifique, — si haut, si étendu, — assigné aujourd'hui à notre art !

Et notre admiration reconnaissante va de plus en plus au Maître qui lui a ouvert de tels horizons !

Nous demeurons seulement un peu troublés, dans nos efforts créateurs, par la préoccupation de tant de belles choses, — un peu intimidés par cette puissance inconnue, par cette action extraordinairement irradiante que nous n'avions pas pressenties jusqu'ici dans notre art, et auxquelles nous participions peut-être inconsciemment, comme M. Jourdain faisait de la prose.

Faisons donc à la Musique notre amende honorable, comme le fait un amant à son amie, quand il a laissé célébrer d'abord par d'autres que lui, des charmes qu'il aurait dû le premier adorer !

Puis, laissons les Philosophes philosopher, — les Dangeau du Maître raconter par le menu la couleur de ses bonnets, de ses robes de soie, et certains littérateurs, qui ignorent les premiers éléments de la langue musicale, magnifier les procédés techniques du Novateur, en un triple galimatias.

Parlons très-simplement de ce que nous savons ; tâchons *« d'énoncer clairement ce que nous concevons bien »*, et puisqu'il s'agit d'un musicien, occupons-nous de sa musique ¹.

¹ La tendance actuelle des Wagnériens, désespérés de voir la foule envahir leur tour d'ivoire, est de déclarer que *« le musicien n'existe que comme une des forces du poète »*, et que *« c'est le poète dramatique qu'il faut avant tout arriver à reconnaître en lui »* (Chamberlain).

Cette préoccupation les a amenés quelquefois à de singulières conclusions. C'est ainsi que, pour M. Chamberlain, *« la classification de l'œuvre de Wagner en trois manières ne répond à rien, ni dans la nature des œuvres en question, ni dans la vie du Maître »* . . . *« le cliché des trois manières pourrait même fausser les idées. »*

On n'entreprendra pas de discuter ici cette affirmation, car le présent écrit s'adresse à des musiciens, et il n'est pas un musicien qui ne distingue trois manières dans l'œuvre de Wagner, aussi clairement que dans l'œuvre de Beethoven.

II

Aussi bien reste-t-il encore à glaner dans ce champ vaste et fertile.

Car, si on a écrit déjà beaucoup d'excellentes choses pour et contre la manière du Maître, il semble qu'on puisse pénétrer plus profondément qu'on ne l'a fait jusqu'ici dans cette étude, en la serrant de près, en *analysant, texte en main*, les passages qui accusent de la façon la plus typique les procédés mis en œuvre par lui!

Par exemple :

POUR LA LANGUE DONT SE SERVENT LES PERSONNAGES DU DRAME,

On pourrait comparer avec fruit des fragments de mélodie et de récits wagnériens, à des fragments de mélodies et de récits de forme ancienne, écrits sur des sujets et pour des situations analogues.

Sans doute reconnaîtrait-on que le discours vocal wagnérien, enserré dans *une mesure stricte*, ajusté sur les leitmotive qu'expose ou que développe l'orchestre, et partant obligé de passer par des lignes *commandées par les courbes mélodiques de ces leitmotive*, a moins de liberté d'allures, et, par suite, *se rapprochant moins du langage parlé*, porte en lui un sens moins précis que les récits à mesure flottante de l'ancien répertoire, soutenus par de simples accords et coupés par certains dessins; — que dis-je? — moins même que la mélodie traditionnellement confiée à l'acteur-chanteur!

Il serait impossible à un auditeur ne connaissant pas la langue dans laquelle on chante, de deviner la signification de la parole. Tout au plus, grâce au commentaire de l'orchestre, pourrait-il entrevoir qu'il s'agit d'un sentiment doux ou violent, tendre ou grave, c'est-à-dire de percevoir une impression très-générale.

S'il en est bien ainsi, pourquoi proscrirait-on les modalités anciennes¹

¹ Il n'est que juste de reconnaître que Wagner s'est servi plusieurs fois avec un rare bonheur de ces modes d'expression, — non-seulement dans *Lohengrin* qui est écrit tout entier dans le style ancien, et même un peu en fresque, à grands traits, avec une certaine nudité d'ornements, — mais encore dans divers passages des ouvrages appartenant à sa troisième manière, notamment, dans presque tout le 1^{er} acte de la *Walkyrie*, qui est une merveille d'expression, de fraîcheur, de passion, et demeure une de ses plus belles inspirations.

de l'expression musicale au théâtre, au nom d'une plus stricte vérité à rechercher ?

On ferait aussi une autre constatation :

Wagner, on le sait, n'admet absolument pas qu'on répète des paroles différentes sur une même mélodie.

Cependant la logique de son système le contraint à faire revenir plusieurs fois à l'orchestre le même dessin, tandis que, *sur ce dessin sont articulées des paroles de sens différents* (Cf. Tristan et Iseult, scène 1^{re}). La déclamation étant en elle-même assez peu indépendante et significative, l'oreille n'est frappée que de la répétition du dessin. — Dès lors, en quoi la répétition d'un motif chanté deux fois pour exprimer des sentiments, — non point disparates, — mais analogues, — serait-elle plus coupable que la répétition du leitmotiv wagnérien, sur lequel circulent des déclamations très diverses ?

Il n'y a là qu'un *déplacement de procédés*.

POUR L'INSTRUMENTATION DE WAGNER,
que nous admirons à juste titre,

On pourrait en l'analysant, de çà de là, examiner si elle est toujours conçue dans le sens d'un coloris aussi exact que possible à donner au dessin de l'orchestre, pour accentuer le relief et la vie des héros du drame.

Sans doute reconnaîtrait-on que le Maître a cédé, lui aussi, plus d'une fois, à la tentation de produire *l'effet pour l'effet*.

Certes cet effet est d'autre nature que ceux dont se préoccupaient les compositeurs anciens, mais la préoccupation est de même ordre et *n'a pas plus de valeur, au point de vue de la vérité dramatique* dont se réclame Wagner.

Ainsi, — pour négliger une démonstration banale visant telle ou telle explosion plus ou moins motivée de cette puissante sonorité en laquelle se complait le génie du Maître, — voici, au 1^{er} acte de *Tristan et Iseult*, Brangaine qui, sur l'ordre de sa maîtresse, va parler à Tristan.

Le dialogue s'engage, et, sauf quelques répliques des hautbois, des clarinettes et des bassons, il est accompagné exclusivement par les altos divisés et les violoncelles également divisés.

Pourquoi ?

On ne s'explique pas ce coloris très-particulier, si ce n'est par le plaisir qu'avait Wagner à produire un *effet* instrumental. Quel rapport, en effet, y a-t-il entre cette sonorité majestueuse, ample, mystérieuse, et les

paroles échangées, — ou encore avec la personnalité de Tristan, qui, paraissant pour la première fois, pourrait être caractérisée ?

Tristan est, comme le dit emphatiquement son fidèle Caleb, Kourwenal, « *un dominateur du monde, un héros* ». — C'est un guerrier, et d'autre part, ses réponses dignes, prudentes, et par moments chevaleresques, n'appellent pas ce sous-entendu grave, sacerdotal. En elles, il n'y a même pas ce je ne sais quoi de fatal qui se dégagera un peu plus tard de la première entrevue entre Tristan et Iseult, pendant laquelle pourtant l'orchestre n'a plus ce coloris.

« Qu'est-ce ? » dit Tristan, — « Iseult ? — De ma maîtresse ? — qu'a-t-elle chargé sa fidèle servante de faire savoir à son serviteur obéissant ? »

Et quand Brangaine répond qu'Iseult désire simplement le voir :

« Est-elle ennuyée de cette longue traversée ? le voyage touche à sa fin ; avant que le soleil ait disparu, nous serons à terre ; que ce que me commande ma dame soit fidèlement accompli

. « Là-bas, où les plaines vertes se colorent encore aux yeux d'un voile d'azur, mon roi attend ma dame ; pour la conduire à lui, je m'approcherai bientôt de sa gracieuse personne ; je ne voudrais céder à aucun homme cette faveur. »

Et enfin :

En tout lieu où je me trouve, je sers, en gardien fidèle, le suprême honneur des femmes. Si j'abandonnais à cette heure le gouvernail, comment conduirai-je en sûreté le navire à la terre du roi Marke ? »

Ainsi parle Tristan, et l'examen réfléchi de la partition ne parvient pas à nous faire comprendre le sens du reflet instrumental dont le Maître a cru devoir envelopper ces paroles.

Telles sont les études que des musiciens pourraient poursuivre sur les parties les plus caractéristiques de l'œuvre de Wagner.

On sent la portée des constatations auxquelles ces études aboutiraient pour l'application pratique dans la composition dramatique, des divers procédés du Maître dont notre génération présente d'auteurs a l'imagination hantée.

Dans ces données, il a paru intéressant de tenter une analyse de ce genre pour quelques pages de *Tristan et Iseult*, la partition de Wagner que ses idolâtres exaltent le plus, qu'ils considèrent comme le modèle du drame lyrique contemporain, et qui, au vrai, est une de celles où les beautés les plus éblouissantes, les séductions les plus magiques, ne peuvent faire oublier des tics énervants dans sa manière musicale, et de pénibles invraisemblances dans sa conception théâtrale.

Il s'agit de la scène par laquelle s'ouvre la pièce, aussitôt après le prélude, et qui comprend le chant du jeune marin et le premier dialogue entre Iseult et sa suivante, Brangaine.

Pour l'intelligence du commentaire ci-après, on avait pensé tout d'abord à donner le texte intégral de cette scène, accompagné d'annotations.

C'eût été la carte géographique de ce coin de terre wagnérienne, où on eût pu, à l'aide de points de repère, embrasser aisément d'un coup d'œil synoptique les cimes, les dépressions de terrain, les routes.

Les éditeurs de *Tristan* ne l'ont point permis.

On se bornera donc aux brèves citations que la loi autorise, et on priera le lecteur de vouloir bien suppléer aux lacunes causées par cette interdiction, en se reportant à la partition, toutes les fois qu'il en sera prié.

En suite de cette obligation, on se référera seulement à la partition *piano et chant*, arrangée par Kleinmichel, version française de Victor Wilder, — qui, en France, est dans toutes les bibliothèques.

III

Quand on vient de lire attentivement la première scène de *Tristan et Iseult*, ce qui frappe d'abord, comme aspect d'ensemble, c'est qu'aucune partie d'opéra ou de drame lyrique n'a été, avant Wagner, écrite en ce style.

La préoccupation avait été jusqu'ici de trouver des *mélodies* aux contours caractéristiques, au sens expressif, et des *récits* d'une déclamation juste, significative, — la mélodie intervenant lorsque la poésie s'élevait à

des hauteurs lyriques, ou lorsque la situation appelait des accents émus, pathétiques, des élans de passion surexcitée.

Rien de pareil ici. — Il n'y a pas de mélodie proprement dite, et la déclamation se meut sur un accompagnement obligé.

C'est dans cet accompagnement — (on n'emploie ici ce vocable inexact que pour la commodité du raisonnement) — que se poursuit logiquement le discours musical; et ce discours est complètement construit avec les développements d'un certain nombre de dessins, que l'auteur s'est efforcé de traiter, — sauf l'allure toujours ardente et théâtrale du morceau, — comme dans la musique de chambre et la symphonie.

Que vaut ce procédé? — Est-il meilleur ou pire que ceux dont on s'était servi jusqu'ici dans la musique dramatique?

C'est l'analyse ci-après, qui, seule, nous permettra de répondre à cette question en toute certitude.

Ce qu'on peut dire dès à présent, c'est que cette méthode conduit à la *confusion des genres*, qui d'ailleurs, par une disposition particulière à notre époque, tendent à se pénétrer de plus en plus. Elle donne, dans le théâtre chanté, une impression analogue à celle que donnent, dans le théâtre parlé, les auteurs qui transportent d'une façon continue sur la scène les accents et les amplifications de la *poésie lyrique*. Cette manière est *moins concrète, moins rapide* que la manière exclusivement dramatique qui comportait seulement la présentation de motifs vocaux sensationnels¹. Elle est aussi moins *variée*, car elle exige la fréquente répétition des mêmes dessins, des mêmes harmonies, des mêmes sonorités, et partant ramène l'auditeur vers les mêmes effets prolongés, *en usant son émotion*, car si l'émotion qu'un effet provoque EST TOUJOURS ATTÉNUÉE QUAND CET EFFET SE REPRODUIT, — *a fortiori*, l'est-elle QUAND IL SE REPRODUIT PLUSIEURS FOIS².

C'est donc en ce style, nouveau au théâtre, que Wagner a écrit la première scène de son œuvre.

Cette constatation générale acquise, pénétrons dans le détail de l'analyse grammaticale, qui nous conduira, chemin faisant, à plus d'une déduction esthétique.

¹ Il est bien entendu qu'il s'agit ici des modèles du genre et non des œuvres où les procédés décrits furent employés sans inspiration, sans conviction, et d'une façon toujours plus conventionnelle; — de même qu'il s'agit ici seulement de Wagner, et non de ses imitateurs, qui, s'attachant surtout aux moyens matériels mis en œuvre par lui, commencent déjà à déformer sa manière.

² Cf. Beethoven, scherzo et final de la symphonie en *ut mineur*.

* * *

Le premier acte de *Tristan et Isolde* s'ouvre par le chant du jeune marin, « dont la voix paraît venir du haut du mât ».

Par son allure tourmentée, ses intervalles augmentés et ses successions chromatiques, ce chant manque du cachet *populaire* qui devrait, ce semble, marquer un refrain de matelot. — C'est pourtant bien une impression de ce genre qu'a voulu donner le maître, puisque la mélodie est exprimée par la voix *sans accompagnement*.

Il s'en dégage du moins une impression de profonde mélancolie qui lui donne une vive analogie avec la chanson d'Hylas dans *les Troyens*. Mais, si réelle que soit le plus souvent la supériorité de l'auteur de la *Tétralogie* sur l'auteur de la *Damnation de Faust*, cette fois c'est Berlioz qui a la palme par la simplicité et l'extrême sincérité d'expression absolument adéquates à la situation.

C'est à cette chanson de mousse que Wagner a emprunté l'idée dont il fait le pivot de la scène suivante.

Cette idée n'est pas tirée du *début*, qui est, en général, la *partie de toute mélodie qui se grave le plus profondément dans la mémoire*, mais de la *seconde partie de la période*, qui est ici bien autrement rythmée que le début :

Thème générateur A.
Moderato energico.

CHANT DU
MOUSSE.

(Partition française p. 6.) A - dieu, la belle, et pour toujours, Ainsi finissent nos amours ! bis etc.

Si c'est pour ce que ce rythme avait d'incisif que Wagner a choisi ce fragment, il n'y a rien à redire au point de vue musical, étant donné la conception spéciale du style choisi par le maître.

Mais nous sommes en face d'une œuvre de théâtre, et la répétition d'un rythme, d'un dessin, d'une forme musicale doit nécessairement avoir sa portée dramatique, *car, dans le cas contraire, il n'y aurait aucune raison pour l'imposer à notre attention.*

Nous savons d'ailleurs que le maître est un musicien à théories, qu'il a une doctrine très personnelle, qu'il a sévèrement répudié l'esthétique des drames musicaux antérieurs aux siens, et qu'il se réclame avant tout de la

nature, de la vérité! Tout cela, il nous est impossible de l'oublier en entendant ses œuvres, l'auteur ayant fait à ce sujet trop de tapage pour que le souvenir en soit effacé. Notre imagination en éveil a donc ses exigences et réclame des explications justificatives de tout ce qui, dans la manière de Wagner, offre quelque chose de nouveau et de particulier.

Quelle a donc été l'intention du maître, quand il a fait de ce passage de sa chanson marine le motif inspirateur de la scène suivante?

A vrai dire, on ne la démêle pas très bien, même à la réflexion. Pour éviter toute cause de malentendu, laissons de côté la traduction Wilder, qui nous dit, comme dans les barcarolles du bon vieux temps, où on ne cherchait pas malice :

« Adieu la belle, et pour toujours;
Ainsi finissent les amours! »

et traduisons mot à mot

« Le vent frais souffle vers le sol natal.
Mon enfant d'Irlande, où séjournes-tu? »

Voilà ce que, sur ces quatre mesures, chante le jeune matelot. Voici, d'autre part, ce que disent Brangaine et Iseult toutes les fois que réapparaît le thème :

Brangaine (cf. plus loin A²) : « les bandes bleues s'étendent au couchant : le navire glisse et vogue à pleines voiles ; avant le soir, la mer tranquille va nous porter sans péril à la terre. »

.....
Iseult (A³) « Où as-tu égaré, ô mère, la puissance de régner sur la mer et la tempête? »

..... (A⁴) « Réveille-toi encore, hardie puissance, lève-toi du cœur où tu t'es réfugiée? »

Et après une invocation aux Vents, à qui elle demande de s'approcher « pour la lutte et l'ouragan » :

..... (A⁵) « Montrez-lui (à la mer) la proie que je lui offre! »

..... (A⁶) « Écrasez-le, cet insolent navire, qu'il soit brisé, et qu'elle engloutisse ses débris! »

.... *Brangaine* (A⁷) ... « raide et souffrante, fortement anéantie, comment supporterai-je de te voir ainsi? »

Quelle corrélation peut-il y avoir entre ces paroles et le fragment fre-

donné par le jeune matelot, qui semble pourtant se répéter pour accentuer leur sens intime, et décrire l'état d'âme qu'il est censé représenter ?

Une explication serait, que la mélancolie du mousse a gagné Iseult et réveillé sa torture d'amour.

Mais, en y regardant de plus près, nous reconnaissons que cette explication est inadmissible, — d'abord parce que le seul passage de la chanson qui ne soit pas nettement mélancolique est celui-là même qui nous occupe et qui a une allure très marquée de bonhomie décidée, en sorte que si Wagner avait eu cette intention, à coup sûr il en aurait choisi un autre ; — ensuite, parce qu'il n'y a rien de commun entre ce sentiment tristement résigné, cette sorte de consommation morale que fait naître le regret du pays natal, ou encore cet ennui dolent que donnent l'aspect infini des flots, la durée monotone de la traversée, — et les éclats de colère qui inspirent les violentes imprécations auxquelles s'abandonne Iseult.

Tout au plus pourrions-nous retrouver au milieu des sentiments qu'expriment tour à tour Brangaine et Iseult, le retour des idées du *vent*, de la *tempête*, du *navire*, et en déduire que le thème générateur en question personnifie ces idées de *vent*, de *tempête* et de *navire*.

Mais si quelque chose domine Iseult au moment où elle parle devant nous, ce sont des *passions*, — qui sont l'amour et l'irritation poussés jusqu'à leur paroxysme, et si un motif typique était de mise en ce moment, ce serait un motif décrivant l'état d'âme créé par ces passions *morales*, et non un thème nous dépeignant *l'objet et l'élément matériels* que sont le vent, la tempête, le navire.

Et, si même il y avait convenance à *fixer notre attention* sur ces objets et sur ces éléments, en quoi ce fragment les caractériserait-il plus que toute autre chose, puisque, dans la chanson, il se produit la première fois sous les paroles :

« Souffle, vent frais, vers le pays natal »

et la seconde, sous ces paroles :

« Où es-tu, mon enfant d'Irlande ? »

ce qui équivaut à dire qu'il exprime deux idées très différentes, dont la seconde n'est nullement celle en question.

A moins pourtant que Wagner n'ait entendu que ce groupement de notes désignât l'Irlande, le pays vers lequel le navire porte Iseult sous l'ac-

tion du vent, c'est-à-dire l'ensemble d'idées qui peut, à la rigueur, être commun aux deux vers, et que ce soit la pensée de ce pays et de l'union abhorrée avec le roi Marke qui exaspère Iseult. . . . ce qui, comme on dit vulgairement, mais clairement, serait un peu tiré par les cheveux¹.

Ou encore, qu'Iseult « *croyant que cette TRISTE cantilène s'adresse à elle* » (Schuré, *Le drame musical*) et s'écriant : « *qui ose me railler ?* » ne soit poursuivie et fouettée par le souvenir lancinant de ce *qu'elle a cru être*.

Mais cette explication est encore peu plausible, car on a beau chercher, on ne peut rien trouver dans la chanson qui ait le moindre caractère sardonique; — et, d'autre part, si le maître avait voulu attribuer cette importance à ces quatre mots échappés à Iseult, ce n'est pas sur un rappel du thème d'amour exposé dans le prélude² qu'il les aurait placés, mais sur un rappel du passage de la chanson auquel Iseult attribue ce sens, et qu'un musicien comme Wagner n'aurait pas manqué de déformer sous ces paroles, pour leur imprimer une allure caricaturale et sarcastique.

Comment d'ailleurs l'auditeur comprendrait-il la portée irritante d'une chanson qui n'a ERRONÉMENT ce sens irritant que dans l'imagination malade d'Iseult? — Au moins faudrait-il que cette erreur nous fût rappelée par quelques mots jetés, de ci et de là, au milieu du flot de paroles qui nous submerge!

Au surplus, à quoi bon multiplier les suppositions? De nos hésitations même il ressort que, si Wagner a eu une intention, cette intention n'est pas claire; et alors, pourquoi nous imposer un motif typique dans lequel nécessairement nous la cherchons?

Dans toute œuvre de théâtre, — quelle qu'elle soit, — rien ne doit rester obscur, tout doit être immédiatement saisi par le spectateur, qui voit, qui entend, mais qui ne peut lire une annotation en marge.

A plus forte raison dans le théâtre chanté, un *leitmotiv* doit-il, dès sa première apparition, illuminer l'auditeur de sa brillante et expressive image, afin que de cette image nous percevions sans aucun effort les traits et le sens, toutes les fois qu'on en fait passer devant nous le reflet.

¹ C'est pourtant l'explication qui, à tout prendre, paraîtrait la plus vraisemblable.

Cependant le thème A réparaît page 19, dans la scène 2, lorsque Brangaine, sur l'ordre d'Iseult, traverse le pont, pour aller parler à Tristan. Présenté comme il l'est pendant ce jeu de scène, avec l'accent et les *grupetti* sifflants des basses, il donne la sensation du rythme cadencé qu'aurait la manœuvre d'un navire. Il semble donc que ce soit à cette idée de *navire* que se serait attaché Wagner.

² Voir page 20 (parcelle c).

Wagner, qui a tiré souvent un si heureux parti des *leitmotive*, n'a pas failli à ce principe quand, dans *Parsifal*, par exemple, il a choisi, pour symboliser le mystère du Graal, le motif emprunté à la liturgie saxonne, dont nous sentons immédiatement la grave impression religieuse¹.

Il y a manqué, en partie, dans la scène qui nous occupe; — non point certes que ce leitmotiv très musical et bien rythmé ait un relief insuffisant, mais parce qu'on ne s'explique pas son action obsédante pendant le dialogue au cours duquel il s'impose avec tant de persistance.

Voyons maintenant, au point de vue musical et scénique, comment le maître s'est servi de ce THÈME GÉNÉRATEUR A.

THÈME GÉNÉRATEUR

La première fois qu'il reparait (A²), Wagner l'expose *deux fois à trois temps*, comme dans la chanson, mais accompagné maintenant par des harmonies chatoyantes appuyées sur la pédale de dominante et par une orchestration grasse, colorée. (Bassons, cors, altos divisés et contre-basses accompagnant les violoncelles qui chantent le thème.)

Brangaine: Des bandes bleues s'étendent au couchant, le navire glisse, etc.

Partition française p. 7.

Fragment A^b Fragment A^c

A² Reapparition du thème générateur bis etc.

¹ Les thèmes de *l'Épée* et du *Walhalla*, dans la tétralogie, portent aussi en eux, avec la beauté plastique, un *sens expressif* indéniable. Il n'en est pas de même pour le *leitmotiv* de Kundry, dans *Parsifal*, qu'on cite ici pour rendre plus intelligible la démonstration ci-dessus, par un exemple contraire.

etc.

Cette brève succession de notes n'éveille, malgré sa bizarrerie voulue, aucune idée particulière dans l'imagination de l'auditeur. C'est une pure convention que de la rattacher à la personnification de Kundry. Elle n'a en soi aucune valeur expressive, ni même musicale, et ne prête à aucun développement. C'est une des erreurs de ce noble et admirable chef-d'œuvre qu'on nomme *Parsifal*.

Puis le motif est présenté encore *deux fois* un ton plus haut (7^e, 8^e, 9^e et 10^e mesures de la page 7: *progression avec A²*), c'est-à-dire en une *progression* qui se noue à une *marche descendante* tirée du fragment A^b :

Page 7: 4^e mesure de la 2^e rangée des portées.

Marche descendante avec le fragment A^b

et aboutissant à son tour à un bout de *progression* avec le fragment A^c :

3^e rangée des portées.

Répétition avec le fragment A^c Progression avec le même fragment.

On entend donc le thème *quatre fois* textuellement, puis un certain nombre de fois en parcelles, sur deux marches harmoniques consécutives. (En réalité, il y a trois marches successives.)

Le voici maintenant (A³) modifié de façon à s'encaster dans une mesure *binnaire*.

Mesure *binnaire*

Page 8: 3^e mesure de la 3^e rangée des portées.

[Fragment A^b] [Fragment A^c]

f ? ? bis etc.

A³ Réapparition du thème générateur transformé

Les éléments A^b et A^c s'y retrouvent nettement, mais l'expression est génialement transformée et devient, avec une rare intensité, farouche, désespérée.

« Où as-tu égaré, ô mère, » s'écrie Iseult, « le pouvoir de régner sur la mer et la tempête ? »

Le motif *se reproduit deux fois* sans aucun changement, ni dans la figure mélodique, ni dans l'harmonie, ni dans l'orchestration, puis *une troisième fois* de même manière, mais un ton au-dessus, en *progression*.

Page 8: dernière mesure de la 4^e rangée des portées

Répétition de A³ en progression

Un peu plus loin (A^4) le thème revient identiquement comme au passage A^3 et se répercute ensuite sur la pédale *ut* en une *progression* à trois étages.

Page 9: dernière mesure de la 1^{re} rangée des portées.

A⁴ répétition de A³

etc. **bis** à la quartre au dessus.

progression

Sur le 3^e palier, cette progression est avivée par des *imitations canoniques* des seconds violons, qui, en s'emboitant dans le dessin véhément des premiers violons, forment un *stretto* s'exaspérant lui-même en une nouvelle montée.

Réduction page 9: dernière mesure de la 2^e rangée des portées et mesures suivantes.

Suite de la progression et stretto Imitation et stretto plus serré

I. Viol.

II. Viol.

A⁴ A⁴ A⁴ A⁴

I. Viol.

II. Viol.

A⁴ A⁴

Suite du stretto en progression. — le même fragment qui occupe deux temps se répétant 3 fois.

Au point A^5 , voici encore le thème redit *deux fois* (premiers violons, puis hautbois et clarinettes).

Réduction page 10: 2^e mesure de la 3^e rangée des portées et mesures suivantes

A⁵ A^b A^c

I. Violon

Hautbois
Clarinettes

A⁵ imitation soudure avec A^b et A^c

ensemble à l'octave, etc.

THÈMES SUBSIDIAIRES

En effet, en outre du thème générateur, — le plus *rythmé*, le plus *voyant*, — qui accapare au premier plan l'attention et la conduit, le maître a employé un certain nombre de *motifs* ou *dessins* moins importants, avec lesquels il a achevé de construire la scène dont nous sommes occupés, et que, pour la clarté du raisonnement, on appellera *thèmes subsidiaires*.

Ces thèmes ou dessins sont eux-mêmes de *deux sortes* :

Ceux qui ont été *déjà entendus ou le seront au cours de l'ouvrage*, et concourent par suite à l'unité et à l'*intérêt général* du drame.

Ceux qui ne *seront utilisés qu'ici*, et partant, n'ont qu'une valeur *locale*, c'est-à-dire *particulière* au moment précis où nous sommes de l'action.

Il convient d'étudier les uns et les autres successivement.

1^o Thèmes et dessins qui concourent à l'intérêt général du drame.

Il y a *quatre* de ceux-ci dans la première scène de *Tristan et Iseult*.

L'un est un simple dessin de ritournelle B qu'on n'a pas entendu encore, mais qu'on *entendra bien souvent* au cours de l'ouvrage¹.

Page 6:
3^e mesure de la
1^{re} rangée des por-
tées pour le piano.

dessin B.


etc.


Il n'a de particulier que son caractère agité et chromatique, affectionné par Wagner, et plus que jamais dans cette partition à la fois troublée et troublante de *Tristan*.

Deux autres sont des fragments du *thème d'amour* qui s'est peu à peu épanoui dans le prélude et qui remplira l'ouvrage tout entier.

Tous deux sont transformés.

¹ Cf. notamment scène 3, pages 36, 37, 38, 39, 41, 42 ; — scène 4, pages 57, 59 ; — scène 5 ; — scène 2 au 2^e acte, page 143, etc. etc.

C'est d'abord la parcelle C,  etc au rythme ternaire flottant, à l'expression rêveuse, devenue déjà plus ardente au cours du

Prélude :  que la main du maître-ouvrier ramasse en une forme binaire, à l'arrêt énergique dont une âpre harmonie accentue la vive saillie. Elle n'est produite d'ailleurs ici ¹, qu'un instant, au début même de la scène; elle y est comme jetée violemment par l'orchestre qui intervient avec brusquerie à la fin du chant sans accompagnement du jeune marin, et se trouve répétée trois fois de suite en imitations serrées par les violoncelles, les seconds violons et les premiers violons.

Réduction page 6 :
1^{re} mesure de la 1^{re}
rangée des portées
pour le piano.

Parcelle C du thème d'amour.



1^{er} viol. 2^e viol. Vlla etc.

L'autre fragment, au contraire (D), imprègne de son coloris *la scène entière*, reparaissant à chaque instant et y occupant une place presque aussi importante que le thème générateur.

Il n'en a certes pas, — à beaucoup près, — la valeur mélodique et rythmique, et c'est cette infériorité *musicale* qui l'empêche d'être le conducteur du morceau. Mais il lui est supérieur au point de vue de la logique *dramatique*, car il s'explique bien mieux, étant la reproduction du thème d'amour

Parcelle D du thème d'amour.



exposé dans le Prélude ², qui traduit les sentiments dont Iseult est enfiévrée en ce moment même.

Il est merveilleux de voir comment Wagner a transformé cette brève succession de notes. C'était une sorte de soupir alangui, et voilà que le

¹ Une seconde fois on ne fait que l'entrevoir au cours du dessin épisodique E, dans lequel il est enchâssé (voir page 24).

² Le thème d'Amour est, lui aussi, exposé dans le Prélude en *progressions* successives.

maître en bouleverse le sens expressif en tordant le dessin dans un rythme binaire, en le contraignant à un accent pénible sur la partie faible du troisième temps (♩. ♩. ♩. ♩.) en l'écrasant d'harmonies douloureuses. C'est bien là vraiment le souvenir torturé, défiguré, méconnaissable de l'amour qui tourmente et agite si tumultueusement le cœur endolori, ulcéré d'Iseult.

Dès que ce fragment ainsi transformé s'offre à nous, il est *reproduit trois fois* de suite par les clarinettes et le cor anglais sans aucune modification :

D¹ — Parcelle D du thème d'amour transformé.

Page 8 :
2^e mesure de la dernière rangée des portées, et mesures suivantes.



et une 4^e fois, de même façon, en s'enrichissant d'une courbe élancée qu'essuient les premiers violons (D³) et qui le termine en faisant soudure.

courbe soudure D⁴

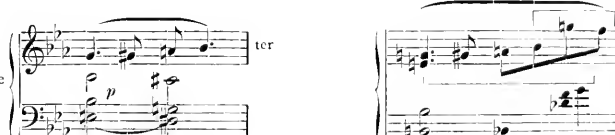
ibid.



4^e répétition de D

Puis il est *répété* identiquement, et le même nombre de fois, par les flûtes, les hautbois et le premier basson, un ton au-dessus, en *progression*.

Page 9 :
1^{re} rangée des portées



avec seulement une légère variante dans la *courbe-soudure* pour amener le retour du thème générateur A.

¹ Avec un léger changement *graphique* dans l'harmonie de la 3^e répétition, — changement nécessaire pour la régularité de la transition à l'harmonie de la mesure suivante.

Plus loin, le voici de nouveau (D^2) souligné par le *tremolando* des cordes, qui en accroît l'agitation.

Page 10 :
1^{re} rangée
des
portées.

Deux fois encore il se répète

textuellement, puis s'élève d'un ton, en une *progression* qui poursuit sa course d'étage en étage avec le fragment D^3 , et se rue en un *stretto* furieux, déchainant de nouveau le thème A.

D^2 un ton plus
haut, en progres-
sion, puis :

autre progression avec D^2

D^3

etc. suite de la
progression

autre progression en stretto avec les éléments de D

Au point D^3 on l'entrevoit passer rapidement,

Page 11 : D^3
4^e mesure de
la 2^e rangée
des portées.

etc.

dito
par déduction

réapparition de D modifié
encore par l'accentua-
tion rythmique

dessin chroma-
tique D^b

¹ Voir une autre utilisation de D^b par les mêmes procédés, page 18.

pour arriver (D⁴) à une *progression* à cinq étages, qui est bâtie avec la 4^e répétition du dessin D à sa première apparition (D^a), modifié encore par une nouvelle accentuation rythmique, et pendant laquelle les premiers violons semblent poursuivre les seconds d'une course haletante.

Page 11 :
4^e rangée des portées,

etc.

autre combinaison avec D⁴ | progression avec ces éléments | suite de la progression en stretto

Cette combinaison, modifiée sur la courbe-soudure (D^a) est utilisée une première fois au passage D⁵, où elle est répétée encore en *progression*, mais en diminuant d'énergie et de vitesse, comme pour marquer l'attendrissement de Brangaine,

D⁵ *poco più mod.* | courbe soudure modifiée D^a |

Page 11 :
2^e mesure de la dernière rangée des portées.

Page 12 :
1^{re} rangée des portées

répétition de D⁵, un peu plus haut en progression.

| Progression avec D⁵ |

puis, au point D⁶ d'une façon plus atténuée encore, en passant sur une *marche descendante*,

D⁶

Page 13 :
dernière rangée des portées.

etc. ibid.

répétition de D⁶ un ton plus bas, en marche descendante.

| Marche descendante avec D⁶ |

et une dernière fois au passage D⁷, où le fragment du thème d'amour reprend, tout en conservant le rythme binaire, une forme très claire qui rappelle celle sous laquelle il a été exposé tout d'abord, et s'impose immédiatement à notre souvenir.

Page 13: dernière mesure et page 11: 1^{re} mesure.

ibid. mesures suivantes

Il est répété ainsi une fois en une progression mélodique, sans laquelle il semblerait avoir un sens expressif incomplet.

répétition de D⁷ en une progression mélodique

Le dernier de ceux des thèmes ou dessins qui sont produits dans la première scène de *Tristan* et qui concourent à l'intérêt général du drame, est le dessin E, qui prend ici l'importance d'un *épisode*.

Comme le dessin B, il n'a pas été entendu encore, mais, au cours de l'ouvrage, il le sera par lambeaux, représenté surtout par sa fusée de quatre triples-croches; et il reparaitra en entier, vers la fin, scène 1^{re} du 3^e acte (page 220), d'une façon puissamment pathétique, lorsque Tristan, dans le délire de sa fièvre, appelle Iseult vers qui vont son cœur, son intelligence, sa volonté.

Le dessin E débute comme une simple formule d'accompagnement, énoncée par les premiers violons, puis prend sa valeur mélodique et expressive dans l'élan plaintif auquel il aboutit et qu'avive la réponse des seconds violons et des altos s'enlaçant autour de lui sans imitation exacte, mais par une courbe et avec un accent analogues qui rappellent la parcelle C du Thème d'Amour.

Il est présenté *deux fois textuellement*, puis de nouveau, *deux autres fois textuellement*, mais un ton au-dessus, en une *progression* appuyée sur la pédale de mi b.

Page 12: 4^e mesure de la 1^{re} rangée des portées et mesures suivantes.

E

1^{re} Violons

2^e Violon

Alto

bis

... un ton au-dessus
2 fois.

parcelle C | répétition | répétition un ton au-dessus | répétition |
Progression

¹ En réalité, ce dessin n'articule jamais le groupe de triolets ci-dessus. Dans la partition d'orchestre, il articule toujours le groupe de quatre triples croches cité au-dessus du présent exemple.

Enfin il monte encore de deux tons consécutifs, la pédale étant abandonnée, et la *progression* continue jusqu'à la rencontre du thème générateur A.

Fragment Ea

ibid. dernière rangée des portées.

f

cresc.

sf

3

parcelle C

répétition un ton au-dessus.

Progression

On le retrouve à la fin de la scène, où il se précipite en *stretto* sur une *progression* reproduisant un effet connu de l'opéra ancien.

La partition piano et chant ne donne d'ailleurs de cette réapparition qu'une idée fort incomplète.

Réduction p. 14: 3^e rangée des portées et 2 mesures de la 4^e rangée.

1^{er} viol.

2^{es} viol.

Altos

etc.

1^{er} E^a

1^{er} stretto avec E^a

Suite de la progression

Stretto plus serré avec E^a

On le voit, tous ces thèmes et dessins sont mis en œuvre par les mêmes procédés qui ont servi pour le thème générateur.

2° Thèmes et dessins n'ayant qu'une valeur locale.

Ceux-ci sont en petit nombre et ont infiniment moins de valeur que les précédents. Ce sont surtout de simples *ritournelles* et *soudures*.

Il semble que le maître veuille, de propos délibéré, ne concentrer l'intérêt que sur les fragments du discours musical qui s'appliquent à des idées ou à des situations *communes à diverses parties du drame*, n'accordant

qu'un effort créateur bien moindre à ceux qui s'appliquent seulement à une scène.

De ces derniers, celui qui s'offre à nous tout d'abord est le dessin ritournelle F, par lequel débute l'*allegro molto* (page 8). Ce dessin appartient à cette sorte de phraséologie mélodramatique employée jusqu'à ce jour dans la musique de théâtre; il n'acquiert quelque caractère que par l'*imitation* des seconds violons et des altos s'enlaçant au trait des premiers violons.

Page 8:
1^{re} rangée
des portées.

1^{er} viol. etc.
2^{es} viol.
Altos

Il s'enchaîne à une *progression* qui en est déduite et qui est faite simplement avec les divers renversements de l'accord de septième diminuée, en partant de celui de triton et tierce mineure.

F
déduction de F

Chemin faisant, nous rencontrons quatre mesures (G) qui, seules, ont une allure franchement vocale et éclatent puissamment, à la Weber, nous laissant une impression trop courte; — elles se nouent à un dessin chromatique (H) qui est proche parent du dessin de l'accompagnement G et que nous entrevoyons seulement un instant pour permettre une *progression* fougueuse, mais connue.

G

ISEULT.

Viens, vent du Nord, la ter-reur duma-

Page 9:
2^e mesure
et suivantes de
la 4^e rangée
des portées

H

rin, Viens ton-ner, etc.

etc.

H

Progression

Le dessin I est tout épisodique et ne paraît un instant qu'en cet endroit; il n'a pas de valeur et sert simplement de vêtement à une nouvelle et très courte *progression*.

I

Page 13:
2^e mesure
et mesures
suivantes
de la 2^e rangée
des portées.

Enfin, la suite d'accords (J) qui termine la scène appartient à tout le monde. On pourrait en retrouver plus d'une dans l'ancien répertoire qui aurait avec celle-ci une parenté étroite, sinon une ressemblance jumelle.

J

Page 14:
3^e mesure
et mesures
suivantes
de l'avant-
dernière
rangée des
portées.

IV

Telle est l'analyse de la scène par laquelle débute ce *Tristan*, que Wagner déclare avec raison « *pouvoir être apprécié d'après les lois les plus rigoureuses qui découlent de ses affirmations théoriques.* » (*Lettre sur la musique* qui précède les quatre poèmes d'opéra traduits en prose française.)

Et en effet, comment Wagner définissait-il ces lois ?

« Dans la première partie d'une symphonie de Beethoven », — disait-il, — « nous voyons la mélodie décomposée jusque dans ses parties constituantes les plus petites ; chacune de ces parties qui souvent ne se composent que de deux notes, est tour à tour mise, par la prédominance alternative du rythme et de l'harmonie, dans un jour plein d'intérêt et d'expression. Ces parties se réunissent pour former des combinaisons toujours nouvelles, qui tantôt vont grandissant comme un torrent, d'un cours non interrompu, tantôt se brisent comme dans un tourbillon ; toujours elles captivent avec tant de force par l'attrait de leur mouvement plastique que, loin de pouvoir se soustraire un seul instant à l'impression qu'elles produisent, l'auditeur, dont l'intérêt est porté au dernier degré d'intensité, est forcé de reconnaître à chaque accord harmonique, à chaque pause rythmique, une signification mélodique. Le résultat tout nouveau de ce procédé fut donc d'étendre la mélodie, par le riche développement de tous les motifs qu'elle contient jusqu'à en faire un morceau de proportions vastes, et d'une durée notable¹ ; ce morceau n'est autre chose qu'une mélodie unique et rigoureusement continue.

« Il est surprenant que ce mode auquel on est arrivé dans la musique instrumentale. . . . NE L'AIT ENCORE JAMAIS ÉTÉ A L'OPÉRA. »

« . . . il restait toujours possible de maintenir le poème à l'état de contrepartie poétique de la forme symphonique, pourvu que, parfaitement rempli par cette riche forme, il réponde en même temps avec la plus grande exactitude aux lois fondamentales du drame.

¹ Pour Wagner ce « morceau de proportions vastes et d'une durée notable » est devenu un opéra entier — que dis-je — une suite d'opéras, puisque les mêmes motifs conducteurs remplissent les quatre soirées de la tétralogie.

..... ce n'est pas un programme qui peut exprimer le sens de la symphonie; ce ne peut être qu'une action dramatique représentée sur la scène.

..... L'orchestre (auquel Wagner attribue un rôle analogue à celui du chœur dans la tragédie antique) est mêlé aux motifs de l'action par une participation intime; car si, d'une part, comme corps d'harmonie, IL REND SEUL POSSIBLE L'EXPRESSION PRÉCISE DE LA MÉLODIE, d'autre part, IL ENTRETIENT LE COURS INTERROMPU DE LA MÉLODIE ELLE-MÊME, en sorte que toujours les motifs se font comprendre au cœur avec l'énergie la plus irrésistible » (*ibid passim*).

C'est l'application la plus stricte de cette théorie que l'analyse a fait reconnaître dans la scène qui nous occupe.

On y trouve tout ce que contient d'essentiel, le programme ci-dessus:

La volonté d'*appliquer au théâtre le style symphonique* de Beethoven,

Le désir de produire un *texte poétique adéquat à cette forme musicale*,

Le parti pris de *confier à l'orchestre seul « l'expression de la mélodie »*.

Et c'est ici qu'apparaît la difficulté, ou, pour parler plus franchement, l'impossibilité de généraliser à la scène ce système de composition.

Dans sa symphonie, Beethoven, — lequel écrivit *Fidelio* dans une manière qui est le contraire du style symphonique, — use bien, comme le rappelle Wagner, de développements « toujours nouveaux » et « captivants », tirés des *idées-mères*.

Mais ce que Wagner ne rappelle pas, c'est que Beethoven, par une faculté particulière de son admirable génie, savait placer entre les *idées-mères* des idées subsidiaires ÉPISODIQUES, qui avaient avec les premières ce qu'on pourrait appeler un *air de famille* (assurant l'*unité* de la composition), mais qui pourtant *n'avaient pas été directement engendrées par elles*; — d'où l'étonnante VARIÉTÉ, dans la symphonie et la musique de chambre, des productions de Beethoven.

Ici il en est tout autrement; — et il était impossible qu'il en fut de même.

Car, quoi qu'il en ait, Wagner est entraîné par l'*action qui le presse*; il n'a pas le temps de rêver, de s'égarer, comme dans la symphonie, en des sentiers plus ou moins lointains, pour revenir ensuite dans la grande route.

Si admirable d'ailleurs que soit son génie, il ne possède pas le merveilleux don de Beethoven d'inventer des épisodes qui, — en ne s'écartant pas des sujets principaux, — *sont pourtant autre chose*.

Et alors, quels sont ses moyens de développement ?

On a vu avec quels matériaux a été construite la première scène de *Tristan et Isolde* :

Idées-Mères que Wagner entend développer selon son système de composition dramatique.	Thèmes ou dessins subsidiaires.	Thème Générateur.	1° Un Thème générateur A , déjà produit et qui le sera encore dans la suite de l'ouvrage.
		Thèmes ou dessins n'ayant qu'une valeur locale.	Ritournelle B . . . non encore entendue, mais qu'on <i>entendra</i> <i>très souvent</i> au cours du drame. Parcelle C } du Thème d'Amour, déjà paru et qui <i>reparaîtra</i> Parcelle D } <i>encore fréquemment</i> . Dessin épisodique E , pas encore connu, mais <i>qui reviendra</i> <i>plus tard</i> . Fragment G . . . d'un caractère vocal. Ritournelle F } d'intérêt médiocre. Dessins H I J }

Les thèmes et dessins A, B, C, D, E, — les seuls qui aient une valeur musicale et dramatique, — sont les *idées-mères* que Wagner a recherchées pour réaliser son système de composition symphonique transportée au théâtre. On y retrouve bien « la mélodie décomposée jusque dans ses parties constituantes les plus petites » ; « chacune de ces parties . . . étant tour à tour mise, par la prédominance alternative du rythme et de l'harmonie, dans un jour plein d'intérêt et d'expression ». — Plusieurs ont déjà été entendus ; tous le seront encore. — Et voilà que, dès la première scène, le maître les reproduit jusqu'à l'usure ! Il procède à *outrance* par des *répétitions*, des *progressions*, des *stretti*, tous moyens qui se traduisent par des *REDITES*. — Où sont les idées-sœurs ? — où, les idées qui, étant nouvelles, ont pourtant avec les autres un air de famille ? — Il n'y a ici que reproduction obstinée, inexorable des mêmes idées, soit sur le même plan, soit

sur des plans au-dessus et au-dessous ; — en sorte qu'on peut dire sans exagération, qu'à l'exception de quelques soudures, la scène entière n'est qu'une SUCCESSION DE MARCHES HARMONIQUES^{1, 2}.

C'est cette différence dans l'*exécution du programme commun* de produire une MUSIQUE A DÉVELOPPEMENTS qui écarte toute proche ressemblance entre le style de Wagner et celui de Beethoven, que le maître de Bayreuth ambitionnait de s'approprier.

Quant à la déclamation, — sauf les quatre mesures G, — elle offre par elle-même si peu d'intérêt qu'il eût été parfaitement inutile d'en citer des extraits pour l'intelligence de la présente étude. Elle aurait peu de sens si on l'isolait de l'orchestre. Au vrai, on pourrait parfois la supprimer si les *acteurs* (je ne dis pas les *chanteurs*) mimaient le drame avec une action, des attitudes, des gestes très expressifs³.

V

Celui qui lirait ce commentaire sans avoir entendu au théâtre la scène qui en fait l'objet, imaginerait cette scène, encombrée de répétitions, comme peu acceptable à l'oreille.

Il n'en est rien cependant. — Quoique, — pour tout dire, — l'audition en soit un peu fatigante par la violence continue, par la crudité des tons presque toujours aveuglants, par l'uniformité des effets, elle renferme *au plus haut degré* ce qui constitue toute œuvre d'art vraiment digne de ce nom, c'est-à-dire LA VIE. A tout esprit sincère non prévenu, elle apparaît singulièrement vivante, — et avec quelle exubérance !

¹ La *Mort d'Iseult*, ces pages superbes qui couronnent si magnifiquement la partition de *Tristan*, sont conçues dans le même esprit, et développées exactement par les mêmes moyens.

² Voici ce qu'écrivait sur un de nos maîtres français un des plus ardents et aussi des plus autorisés propagateurs en France de Wagner, M. Ad. Jullien :

« Des mélodies d'une allure constamment lente et d'un accent *invariablement plaintif* ne se peuvent pas varier à l'infini, surtout quand un musicien est déjà enclin, comme M. Gounod dans ses meilleurs ouvrages, à répéter chaque phrase deux ou trois fois, en montant chaque fois d'un ton ou d'un demi-ton ; ce qu'on appelle en style d'école une *rosalie*.

³ Il n'y a aucune remarque particulière à faire ici sur l'orchestre ; il joue à merveille le rôle que lui assigne Wagner dans sa conception du drame lyrique. Il est varié, polyphonique, coloré, et suit avec une rare souplesse les ondulations mélodiques.

Mais, — et c'est la conclusion à tirer de ce modeste travail, — rien ne démontre mieux que cet exemple à quel point Wagner est un GÉNIE D'EXCEPTION qu'on ne saurait imiter.

Si un autre compositeur, — fût-il parmi les mieux doués, — usait de la même façon des procédés mis ici en œuvre par Richard Wagner, à coup sûr produirait-il une musique dépourvue de cette beauté qui est la condition première de l'art, et, partant, de toute émotion communicative.

Cette déclamation tendue, sans *physionomie mélodique*, sans même la liberté d'allures du récitatif ancien, manquerait de tout charme et ressemblerait presque à un exercice scolastique.

La constante reproduction des motifs et des dessins présentés par l'orchestre engendrerait une insupportable monotonie.

Enfin ces progressions incessantes, s'enchaînant sans répit les unes aux autres, — ces *rosalies* qu'on proscriit à bon droit à l'école, — et qui, sous la main extraordinairement puissante du maître, nous troublent et nous touchent ici comme les mouvements désordonnés d'une passion désespérée, comme le flux et le reflux des sentiments contradictoires qui se heurtent dans le cœur d'Iseult, — laisseraient voir, chez tout autre, la plus affligeante nudité, la plus effroyable indigence d'idées qui se puisse concevoir.

Wagner lui-même n'a pas toujours évité ces écueils, et certaines parties de *Tristan*, du *Rheingold*, de la *Walküre*, de *Siegfried*, du *Götterdämmerung*, et même des *Maîtres-Chanteurs* et de *Parsifal*, nous causent une irrésistible fatigue.

Ces procédés, appliqués par des imitateurs, avec l'exagération qu'apportent tous disciples en s'appropriant ce qu'il y a de MATÉRIEL et, partant, de plus facilement imitable dans la manière d'un maître, finiraient, — d'excès en excès, — par donner une sensation ayant quelque analogie avec celle que nous éprouvons en entendant des danses orientales pendant lesquelles les mêmes formules mélodiques et rythmiques se répètent pendant de longues heures, et dont le bourdonnement continu produit peu à peu sur l'auditeur un état voisin de l'hypnose.

Étudions donc Wagner ardemment et consciencieusement, — mais comme nous étudions J. S. Bach, dont personne ne songe à faire revivre le langage fugué qu'il parlait avec une si mâle éloquence!

Du maître de Bayreuth apprenons la passion d'un idéal très haut, — la foi en notre art et en nous-mêmes, cette foi robuste « qui transporte les montagnes », — le souci d'une langue extraordinairement belle et pure, —

la souplesse des formes, — la rare maîtrise, le sens affiné du pittoresque, — les vives colorations harmoniques, — la puissance et la magie de l'orchestre, assoupli aux nuances extrêmes comme aux nuances intermédiaires.

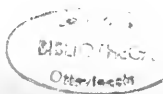
Mais ne substituons pas à la convention ancienne une convention nouvelle qui serait pire que la première, plus lourde, plus byzantine, EN TOUT CONTRAIRE AU GÉNIE DE NOTRE RACE.

Aussi bien un des propres panégyristes du maître, un de ceux *de la première heure*, qui demeure un des plus fervents et des plus sincères, nous le conseille-t-il en termes excellents :

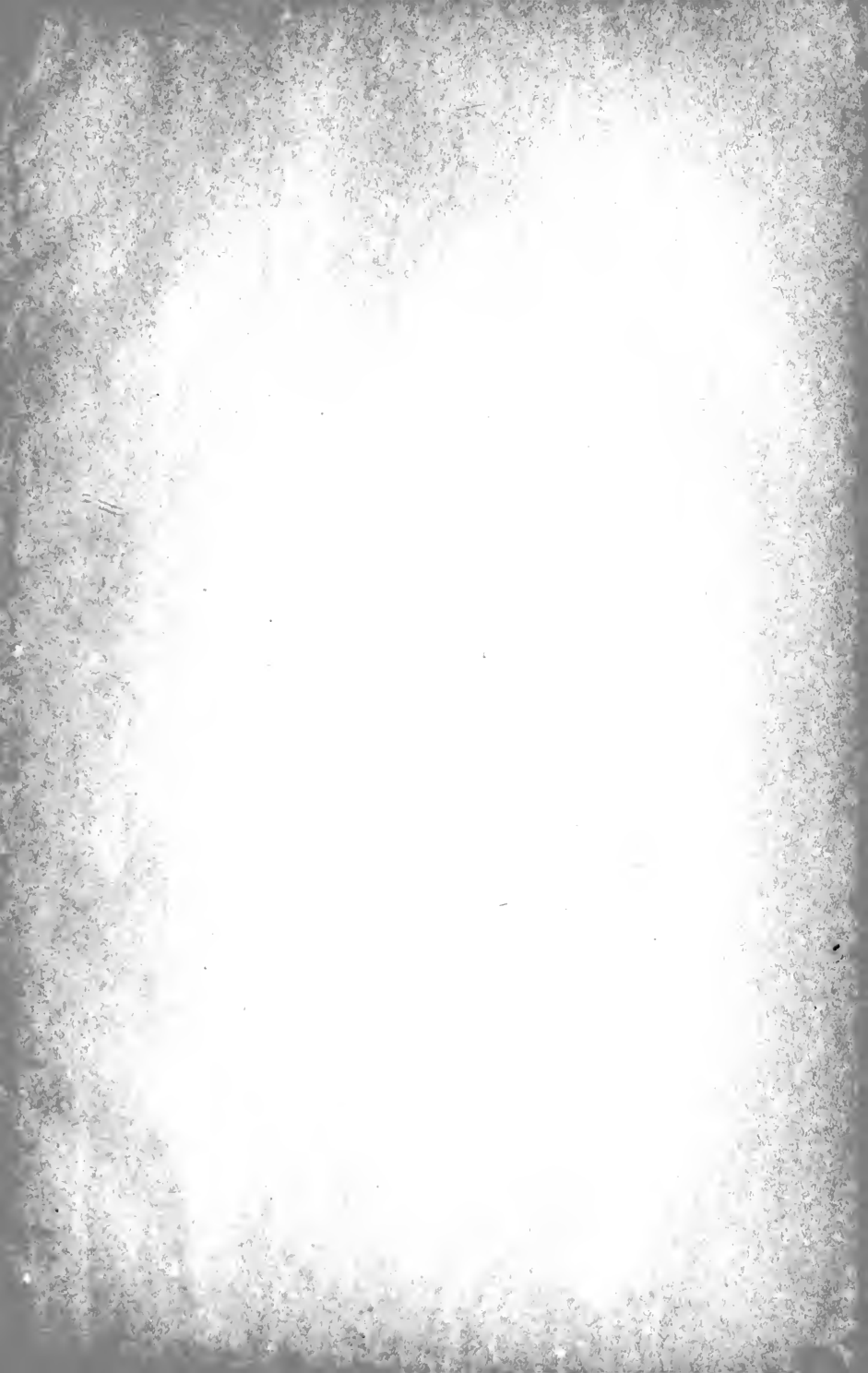
« Les œuvres de Richard Wagner offrent un côté essentiellement germanique, qui sera toujours difficilement accepté ou accessible à l'étranger; et cela tient à l'intensité même de la fusion qui s'opère ici entre la langue et la mélodie. Privée de la parole d'où elle est sortie, ou appliquée à une autre langue, l'accentuation mélodique de Richard Wagner perdra parfois son sens ou sa force incisive.

« Disons donc que chaque langue comporte avec elle *un autre genre de mélodie dramatique, chaque nation un autre genre de drame musical.*

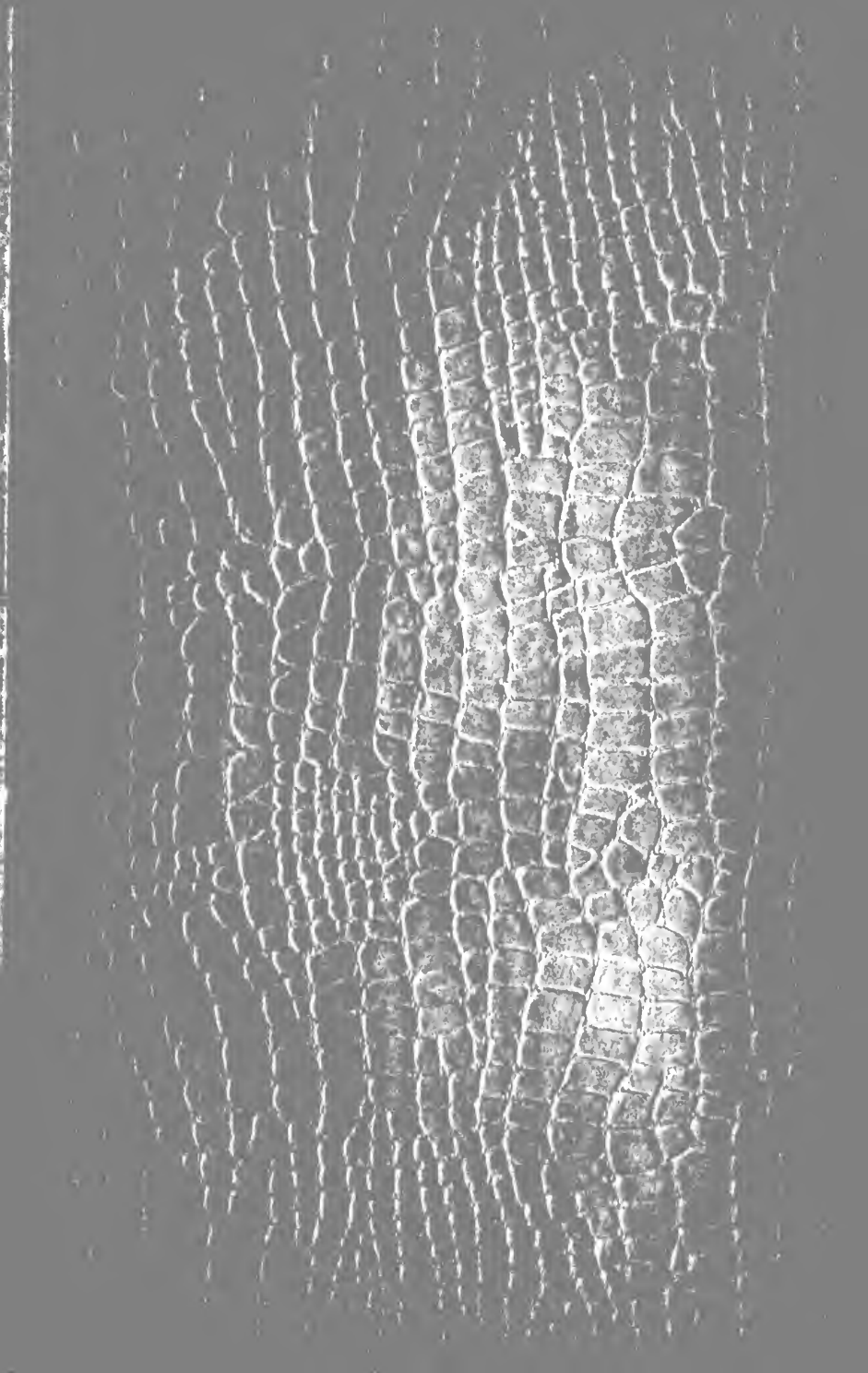
« C'est dans son propre génie et dans ses traditions originales que chaque peuple doit en chercher les éléments primordiaux. » (Schuré, *Le drame musical.*)











La Bibliothèque
Université d'Ottawa
Échéance

The Library
University of Ottawa
Date Due

~~_____~~
~~_____~~
~~_____~~

Area 2
JL 100-100

22 1174

18 NOV 1989



CE ML C410
.w14HE 1895
COC HUBERT, JEAN ETUDE SUR
ACC# 131444E

