

Rencontres Wagnériennes



Cercle International Richard Wagner



N° 350

Avril - Juin 2021



© Stadtgeschichtliches Museum Leipzig

Theodor Uhlig (1822-1853),
un des amis de Dresde et partisan de Richard Wagner.
Profil sur une assiette ronde.

Siège social : 198 rue de l'École Normale 33200 Bordeaux - ☎ 06 41 40 04 74 - Courriel : rwb@warcana.fr
C.C.P. BORDEAUX 2098 83 C

0760-0933

Les Rencontres Wagnériennes sont soutenues par



NOS PROCHAINES RENCONTRES

Saison 2020-2021

Les restrictions sanitaires suite à l'épidémie de Covid-19 nous ont contraint à annuler les dernières rencontres programmées pour cette saison.

Saison 2021-2022

Le programme de la saison prochaine comprendra une grande partie des rencontres annulées cette saison, notamment celles des trois intervenants extérieurs restants (MM. Candoni, Pierron et Bouteldja), avec sans doute l'ajout d'un quatrième.

Le programme définitif n'est pas encore totalement arrêté, mais vous pouvez d'ores et déjà inscrire dans votre agenda les dates de nos Rencontres Wagnériennes de la saison prochaine.

- Samedi 23 octobre 2021
- Samedi 27 novembre 2021
- Samedi 18 décembre 2021
- Samedi 15 janvier 2022
- Samedi 5 février 2022
- Samedi 12 mars 2022
- Samedi 9 avril 2022
- Samedi 14 mai 2022

Nous espérons que rien ne viendra empêcher le bon déroulement de ce calendrier prévisionnel et souhaitons vous revoir tous une fois ces temps difficiles derrière nous.

PROCHAINS CONGRÈS

Le Congrès de l'Association internationale des Cercles Wagner 2021 est toujours prévu à **Munich**, du **14 au 17 octobre**. Un seul opéra au programme : *Défense d'aimer* (*Das Liebesverbot*), pour petit orchestre, avec de jeunes artistes. Sinon, des concerts et des excursions. (Programme joint.) Les formulaires d'inscription (disponibles sur internet sur le site de l'Association internationale ou auprès du président) doivent être retournés avant le 30 mai 2021.

Le congrès 2022 est prévu à **Madrid**, du **24 au 27 février**. Le programme provisoire annonce une visite privée du Prado, des repas typiquement espagnols, et une représentation du *Crépuscule des Dieux* au Teatro Real, « avec une distribution passionnante »... Un peu plus de détails sur internet : (<https://www.awmadrid.es/es/congreso-2022>).

C'est avec une grande tristesse que nous avons appris le décès à 77 ans de **M. Francis BOURDAIN**, membre du bureau des Rencontres wagnériennes, dont il faisait partie depuis de très nombreuses années.

Les membres du bureau expriment leurs sincères condoléances à sa famille et à ses proches.

MUSÉE VIRTUEL RICHARD WAGNER

Sur internet, le Musée virtuel Richard Wagner propose régulièrement, pendant cette période de confinement/couvre-feu, des articles sur des sujets wagnériens, fournis par des auteurs et collaborateurs, universitaires ou membres de cercles. Il demeure par ailleurs un site incontournable pour s'informer sur la vie, l'œuvre ou tout ce qui touche à Richard Wagner.

Les Rencontres Wagnériennes sont partenaires du Musée virtuel Richard Wagner.

Une adresse :

<https://richard-wagner-web-museum.com/>

LA CRÉATION FRANÇAISE DE L'OUVERTURE DE « TANNHÄUSER »

L'ouverture de Tannhäuser est la deuxième œuvre orchestrale de Wagner à avoir été jouée en France après l'ouverture Christophe Colomb en 1841. Sa création eut lieu le dimanche 24 novembre 1850, lors d'un concert de la Société Sainte-Cécile, sous la direction de François-Jean-Baptiste Seghers (Bruxelles, 17 janvier 1801 - Margency, 2 février 1881). Le programme comprenait la symphonie n° 4 en si bémol de Beethoven, plusieurs fragments de son grand Octuor pour instruments à vents et l'ouverture de Tannhäuser, pour les pièces instrumentales ; la partie vocale consistait en un air d'Anacréon de Grétry, une pavane à quatre parties du XVI^e siècle, un air de Montano et Stéphanie de Berton et le Chant élégiaque, op. 118 de Beethoven. Voici un florilège des compte-rendus de la presse parisienne contemporaine.

Dans son numéro du 1^{er} décembre, **Le Ménestrel** mentionne le concert dans les « Brèves » et se contente de citer le programme en commentant que le concert « a été très intéressant ».

Théophile Gautier, dans **La Presse** du 2 décembre se montre un peu plus loquace au sujet de l'ouverture de Wagner :

« Parlons aussi de l'ouverture romantique du *Tannhauser*, sorte de *Robert-le-Diable* germanique, du maestro Richard Wagner, une des grandes célébrités musicales de l'Allemagne moderne. Richard Wagner est une espèce de Berlioz, admiré des uns à outrance, contesté par les autres, et dont on n'a jamais rien entendu à Paris ; aussi la curiosité était-elle vivement excitée. L'ouverture du *Tannhauser*, que la société de concerts a parfaitement exécutée, est une œuvre pleine de science, d'effets d'instrumentation originaux, d'une profondeur que plusieurs auditions rendraient aisément pénétrable et qui sort de ces faciles banalités que le public français est toujours disposé à bien accueillir, surtout si le rythme bien carré et bien marqué scande un thème de contredanse.

« La Société des Concerts fera bien de ne pas s'en tenir au programme des chefs-d'œuvre consacrés : s'il est bon de se souvenir de ce qu'on fait les maîtres du passé, il est important aussi de connaître ce que font les maîtres du présent. »

Dans la **Revue et Gazette musicale de Paris**, du 1^{er} décembre 1850, Louis-Henri Blanchard (Bordeaux, 7 février 1778 - Paris, 18 décembre 1858) se montre le plus prolixe au sujet de la nouvelle œuvre. L'avis du compositeur, violoniste, auteur dramatique et critique est nuancé et son idée de l'action dramatique de l'opéra peut paraître sommaire :

« Le morceau que les amateurs du nouveau, n'en fût-il plus au monde, attendaient avec impatience, était l'ouverture de l'opéra intitulé *Tannhauser*, de Richard Wagner. C'est un ouvrage romantique dans toute la force de cette expression, qui nous vient surtout de la Germanie. *Tannhauser*, chevalier du moyen-âge, est la personnification de l'amour sensuel, positif, matériel, excité par une Armide, une Vénus de ces temps de passions féodales et brutales, où le vol, le viol et les brigandages formaient l'ordre social. Malgré l'amour pur et platonique qu'a pour lui une reine Elisabeth, le héros de l'ouvrage se livre à ses goûts déréglés, c'est-à-dire qu'il fait la vie courte et bonne ; et, comme le Curtius antique, il se précipite dans un gouffre où l'a précédé la femme pure qu'il aimait et dont il était tendrement aimé. L'ouverture de cet ouvrage, à laquelle il aurait fallu une espèce de programme dans le genre du petit exposé que nous venons de tracer, est inintelligible sans cela. La science des sons romantiques a besoin de la parole écrite pour être à peu près comprise. Les musiciens qui travaillent ainsi sont forcés de faire comme ce peintre inexpérimenté qui écrivit sous un

volatile de basse-cour, qu'on n'aurait pas reconnu sans cette précaution : « Ceci est un coq. » L'ouverture du *Tannhauser* est une préface de musique métaphysique qui peint l'amour idéal et brutal, la prière, les marches et contre-marches des guerriers et chevaliers, avec hennissements de chevaux, et bien d'autres choses encore qu'on reconnaît, qu'on saisit quand on vous met le doigt dessus, au moyen du petit prologue dont nous venons de parler. Nous persistons donc à dire, à répéter que ce genre de musique a fait son temps, et qu'il faut en revenir à nos grands maîtres ou à des ouvrages nouveaux conçus avec l'unité de la pensée, la logique et la clarté dans la mélodie, et la sobriété dans l'instrumentation. Ce ne seront pas, certes, les ouvrages écrits dans ces conditions qui manqueront aux habiles exécutants des nouvelles sociétés musicales auxquelles nous souhaitons égal succès et durable avenir. »

Dans **Le National** du 30 novembre 1850, le littérateur, compositeur et critique Charles Joseph Gustave Hecquet (Bordeaux, 22 août 1803 - Paris, 26 octobre 1865) se montre beaucoup plus sévère :

« Cette séance a fini par une ouverture de M. Wagner, compositeur allemand qui est parvenu depuis quelques années à une certaine célébrité.



Gustave Hecquet.
(Photographie de l'atelier Nadar)
© BnF

Hélas ! on devient célèbre en ce monde de bien des manières. M. Wagner sait bien l'harmonie, cela est certain, et encore mieux les procédés matériels de l'instrumentation, mais le don de trouver un chant lui a été impitoyablement refusé par la nature, et son œuvre ne nous a paru que l'accompagnement très bruyant d'une mélodie absente. Après tout, il n'y a point de loi qui défende d'écrire

lorsqu'on n'a point d'idées. L'œuvre de M. Wagner est donc parfaitement légale, et la justice d'aucun pays rien à voir. »

Je remercie l'ouvrage de Michał Piotr Mrozowski *Richard Wagner et sa réception en France, I, Le Musicien de l'avenir (1813-1883)*, Presses universitaires de Gdansk, 1993, pp. 109-111, pour m'avoir fourni les références des articles. (M. C.)

L'OUVERTURE DE « TANNHÄUSER » DE WAGNER

par Theodor Uhlig

Cet article est paru, sous la seule signature « T. U. » dans la Neue Zeitschrift für Musik, la revue musicale de Leipzig en deux livraisons les 11 et 18 avril 1851 (n° 15 et 16). Depuis un an, Theodor Uhlig, dont Wagner avait la connaissance lors de sa nomination à la direction de l'orchestre de l'opéra de la cour de Dresde et qu'il avait converti à sa cause, défend la musique de son ami en exil dans cette revue, fondée par Robert Schumann en 1834, et maintenant dirigée par Franz Brendel. Rappelons qu'il s'agit ici de la version originale de l'ouverture de Tannhäuser (dite « version de Dresde ») et non l'ouverture remaniée pour Paris en 1861 avec ajout de la Bacchanale du Vénusberg.

L'ouverture de *Tannhäuser* de Wagner a été récemment jouée à Paris et les gens en ont ri : pourquoi cacher ou dissimuler ce fait comme certains correspondants parisiens compatissants dans les feuilles allemandes ?

Cette ouverture a été jouée à Leipzig il y a quelques années et une partie des gens en ont aussi ri, mais une partie s'est frappé la poitrine et exclamé : « Nous te remercions, Seigneur, de ne point être comme celui-ci ! »

L'opéra *Tannhäuser* a été joué une vingtaine de fois à Dresde et son ouverture a chaque fois électrisé le public, de sorte qu'ici on ne peut encore aujourd'hui comprendre comment des phénomènes du premier type cité sont simplement possibles. On pourrait penser ainsi à Weimar où l'ouverture a même été jouée récemment à un concert.

J'ignore naturellement si la chose en vaut la peine, mais je crois cependant pouvoir contribuer de manière essentielle à l'explication de ces phénomènes contradictoires et requière seulement un peu d'indulgence de la part du lecteur si je suis

contraint d'entrer un peu plus dans les détails qu'il ne pourrait lui sembler nécessaire à première vue.

Nous distinguons, comme on le sait, deux genres d'ouvertures. Le premier genre, plus ancien, s'abstient de relations musicales spéciales avec les détails essentiels de l'opéra, et se borne à être une préface musicale générale à l'ensemble ; son extrême du côté frivole est ce morceau de musique qu'en raison de son absence de caractère l'on peut utiliser comme préface de n'importe quel opéra : on songe à Rossini. L'autre genre, plus récent, se fait par contre une loi d'établir ces relations musicales et de cette manière donner un résumé anticipé du contenu principal, de présenter les détails les plus essentiels du drame musical l'un à côté de l'autre ; l'extrême du côté frivole est ce pot-pourri qui contient les « plus jolies » mélodies de l'opéra : on songe aux gens de l'opéra-comique français et à l'Apollon du Mecklembourg. On demandait alors de faire l'effort très inutile de distinguer en principe entre les différentes ouvertures de la dernière sorte au profit de l'une et au détriment de l'autre : on a, par exemple, déclaré les ouvertures d'opéras de Weber admissibles, et au contraire d'autres pièces faciles de compositeurs plus frivoles dans le genre inadmissibles. Dans le principe, cependant, ni le degré de sérieux dans les aspirations artistiques ni le degré d'habileté dans la technique musicale n'y changent quoi que ce soit ; dans le principe, l'ensemble du genre est à rejeter parce que toutes ces ouvertures d'opéras qui présentent des détails extraits de l'opéra — que ceux-ci soient reliés de manière ingénieuse ou absurde, qu'elles soient en elles-mêmes nobles ou frivoles — seraient sans doute à leur place en tant qu'épilogues, mais non comme prologues. Si les ouvertures d'anciens opéras d'intérêt purement « musical » n'étaient souvent que des morceaux de musique, fort beaux par eux-mêmes mais sans aucune référence à l'opéra, qui ne consistaient qu'en une suite de pièces de musique dépourvues d'unité interne, l'ouverture d'opéra descriptive apparaît précisément au moment où le sceptre à l'opéra passe du musicien spécifique à « l'homme spirituel » et où les considérations purement musicales entrent en collision avec les nécessités poétiques et dramatiques. Le compositeur « spirituel » cultiva l'ouverture comme quelque chose de plus anciennement établi, parce que (sous une telle forme) nécessaire, mais il reconnut l'importance d'un prélude musical pour l'ensemble dramatique à l'avantage, qu'il procurait sur ce point à la scène initiale de son premier acte, de donner aux habitués de théâtre en retard de prendre place sans dérangement abusif avant le lever du rideau. Néanmoins, le compositeur d'opéras « spirituel » était encore trop profondément attaché à la forme musicale pour avoir l'idée d'exprimer son contenu neuf sous une forme plus libre, résultant uniquement

Theodor Uhlig est né à Wurzen (à moins de 30 kilomètres à l'est de Leipzig) le 15 février 1822. Il était reconnu de son vivant comme le fils naturel du prince Frédéric-Auguste de Saxe, qui, en 1836, deviendra le roi Frédéric-Auguste II. Son père officiel était corniste dans un régiment d'infanterie. Après des études musicales de piano et de violon, il se consacra à la composition et entra dans l'orchestre de Dresde, où il jouait de l'alto. C'est là qu'il fit la connaissance de Richard Wagner. D'abord son adversaire résolu, il se convertit à Wagner en 1847 après une exécution sous sa direction de la 9^e symphonie de Beethoven. À partir de 1849, il collabora régulièrement à la *Neue Zeitschrift für Musik* où une grande partie de ses articles font la promotion de l'œuvre de Wagner.

Après son départ suite à la révolution de Dresde, Richard Wagner entretenait avec Uhlig une correspondance abondante dont la première édition (en allemand en 1888, traduction française : *Lettres de Richard Wagner à Theodor Uhlig, Guillaume Fischer, Ferdinand Heine*, Félix Juven Éditeur, Paris, 1903), publiée sous le contrôle de Cosima et du « Cercle de Bayreuth », fut soigneusement « caviardée ». Une édition française intégrale est toujours à espérer (?) d'après l'édition de la correspondance intégrale (*Sämtliche Briefe*).

Theodor Uhlig est mort à Dresde, le 30 janvier 1853, à l'âge de 30 ans.

de la nature du matériau et il traduisit ainsi ce contenu bien ou mal — dans la plupart des cas, mal, fort mal — dans la vieille forme fournie, qu'il pouvait apprendre et apprît.

Or Wagner, qui n'appartient pas à la catégorie des compositeurs d'opéras « spirituels », mais entre plutôt dans l'art musical avec celle du « poète dramatique » complet, en est peu à peu arrivé à abolir complètement l'ouverture d'opéra et à ouvrir le drame musical avec un prélude instrumental libre au contenu généralement stimulant : dans *Lohengrin*, un tel prélude commence par un effet magique ; mais on ne doit pas « comprendre » un seul des motifs tirés de l'opéra, découvrir en eux des relations et reconnaître des associations internes, mais on doit plutôt entrer dans l'humeur nécessaire pour vivre le drame unifié, et le compositeur est si parfaitement parvenu à placer l'auditeur dans cette humeur qu'il n'aurait jamais pu y parvenir avec une ouverture « descriptive ». Je ne crois pas que Wagner réécrira un jour des ouvertures à ses opéras, et cela non pas parce que sa meilleure ouverture d'opéra a fait rire à Paris et à Leipzig. Wagner n'est toutefois parvenu à sa conclusion actuelle qu'en passant par tous les égarements en matière d'ouvertures d'opéra ; nous suivons ces égarements lorsque nous caractérisons de manière plus précise, en quelques mots, ses ouvertures l'une après l'autre : elles appartiennent toutes au genre « descriptif ».

L'ouverture de *Rienzi* n'est assurément pas la pire de son espèce, pourtant on peut carrément la décrire comme indigne du compositeur qui nous fait face dans *Tannhäuser*. Elle s'élève peu au-dessus du pot-pourri des mélodies les plus importantes de l'opéra, et son compositeur, sans doute au plan musical, mais pas à un point de vue artistique plus élevé, au-dessus des Français frivoles.

L'ouverture du *Vaisseau fantôme*, par contre, est largement supérieure, n'apparaît en aucun cas comme un pot-pourri, mais comme un véritable tableau sonore, c.-à-d. comme la tentative du compositeur de faire entrer les détails principaux du drame dans un grand cadre musical et présenter ainsi à « l'oreille » du « spectateur » une image autonome. Wagner ici partage fondamentalement le même point de vue que Weber et Mendelssohn, c.-à-d. qu'il veut le meilleur, mais l'impossible : composer le drame uniquement grâce aux sons.

Avant d'en venir à l'ouverture de *Tannhäuser*, il me faut rappeler que Wagner lui-même en plus d'une occasion, en public et en privé, directement et indirectement, a rejeté son ancienne orientation artistique, qu'il n'en est pas resté là, mais qu'il est parvenu, dans ses deux derniers opéras, à quelque chose de plus élevé, de très élevé, qu'il est enfin le seul compositeur à avoir déclaré, publiquement (dans ses écrits), la musique absolue incapable d'une expression définie. Si j'ajoute à cela que l'opéra *Tannhäuser* est le premier accomplissement artistique de la vision de l'art exprimée ultérieurement en public par Wagner, ou plutôt que l'auteur Wagner a puisé spécialement dans cette œuvre d'art et les suivantes, il faut alors la regarder en même temps comme une confession repentante de ses errements antérieurs. Mais elle contient une ouverture, et descriptive, autrement dit un double reniement d'une meilleure connaissance. En fait, cette ouverture ne doit être considérée comme rien d'autre que l'unique et ultime concession de l'auteur d'opéra à l'usage, à l'habitude du public et à l'accueil du monde musical en dehors du théâtre : notez-le bien, son existence



**Création de *Tannhäuser* à Dresde,
le 19 octobre 1845.
Joseph Tichatschek en Tannhäuser
et Wilhelmine Schröder-Devrient en Venus.
Gravure de F. Tischbein**

est une telle concession, pas son contenu musical. Wagner non seulement renie tout ce genre de musique, qui veut exprimer plus qu'il ne le peut, autrement dit l'ensemble de la musique descriptive au sein de la musique instrumentale pure, mais il conteste même la possibilité d'une expression définie dans la musique absolue : c'est pourquoi il n'écrit que pour le théâtre, où toutes les espèces d'art s'unissent pour constituer l'art ; il devrait, comme beaucoup le pensent, avoir voulu exprimer qui sait quoi dans l'ouverture de *Tannhäuser* ? — Non, il ne voulait pas composer le drame uniquement en sons et à l'avance, des moyens bien différents étaient à sa disposition pour cela, mais il a voulu satisfaire seulement aux convenances : mais ceci (comme on peut l'imaginer) de la manière la plus honnête et la plus artistique possible. Si l'ouverture de *Tannhäuser* partage (comme il est naturel) tous les défauts des morceaux de musique instrumentale, à la compréhension de laquelle il faut au moins encore un programme en mots, ainsi que tous les défauts de l'ouverture descriptive, qui devrait en fait être jouée après l'opéra, cette ouverture est tout de même à l'intérieur de ces restrictions une de celles qui fait le plus d'effet, mais aussi une des plus limpides et en même temps des plus pleines d'élan, et des plus originales de toutes celles qui peuvent exister dans ce genre.

Je parlerai plus tard du langage musical de Wagner : je vais d'abord expliquer ici le plan sur lequel repose l'ouverture de *Tannhäuser*. L'idée principale de l'opéra est le conflit entre l'amour pur et sensuel. Nous trouvons ce dernier décrit dans l'agitation de la montagne de Vénus, ainsi que dans la relation de Tannhäuser avec Dame Vénus ; en face de lui, il y a Elisabeth, Wolfram et les pèlerins. De ces relations résultent dans l'opéra entre autres : un morceau instrumental, pendant que les merveilles de la montagne de Vénus se déploient devant les yeux

du spectateur (musique de la montagne de Vénus) ; un chant de Tannhäuser, dans lequel il chante ces merveilles (chant de Tannhäuser) ; une invitation de Dame Vénus à s'abandonner à leur jouissance (chant de Vénus) ; un chant de pèlerins, qui joue un rôle important à différents moments de l'opéra (choral). L'ouverture se compose maintenant des morceaux suivants : *Andante maestoso* $\frac{3}{4}$ en *mi* majeur, choral, débutant doucement, augmentant peu à peu, se répétant avec la plus grande force, s'éteignant de nouveau peu à peu ; *Allegro* $2/2$ (360 mesures) : a) musique de la montagne de Vénus *piano* (premier thème en *mi* majeur), b) chant de Tannhäuser *forte* (deuxième thème en *si* majeur), c) chant de Vénus *pianissimo* (mouvement central modulant), d) chant de Tannhäuser *forte* (répétition en *mi* majeur), e) musique de la montagne de Vénus *fortissimo* (répétition partielle), f) choral, commençant doucement et s'intensifiant peu à peu jusqu'au niveau le plus élevé (mouvement final). La silhouette générale donne également : au début le choral, au milieu la description musicale de la montagne de Vénus, à la fin le retour victorieux du choral ; la description musicale de la montagne de Vénus se compose cependant en quelque sorte d'une conversation entre Vénus et Tannhäuser, puis a) nous sommes introduits dans la montagne de Vénus, b) Tannhäuser commence à en chanter les merveilles, c) se voit invité par Dame Vénus à jouir de ces merveilles, d) les chante d'une voix plus forte ; après que l'agitation de la montagne de Vénus e) a atteint le plus haut sommet, le choral débute comme s'il était éloigné f) se rapproche de plus en plus et se déploie enfin dans toute sa force et son autorité unique avec une toute-puissance victorieuse.

Ce plan est parfaitement compréhensible pour quiconque a entendu l'opéra une fois ; il doit être complètement incompréhensible pour celui qui ne le connaît pas. Plus la musique est caractéristique des manifestations plastiques les plus spectaculaires (montagne de Vénus, procession des pèlerins), plus le spectateur informé sait avec certitude et moins d'effort, à l'écoute de l'ouverture, à quoi s'attendre... mais plus incompréhensible et absolument énigmatique apparaît encore l'ensemble de l'ouverture elle-même au spectateur ignorant, même si vous vouliez lui mettre dans la main un programme qui exigerait de lui de penser de manière seulement très imparfaite ce que, dans l'opéra, il a très parfaitement perçu sans effort de pensée grâce au sentiment et ce qu'il lui revient aussitôt en mémoire dès que les sons les plus caractéristiques lui frappent l'oreille de remords.

J'ai déjà dit que la musique descriptive est entièrement à rejeter du point de vue de l'immédiateté, de la compréhension du sentiment, bref du vrai point de vue ; toutefois, dès que l'on rejette ces points de vue et que l'on se place à celui de l'effet produit, de l'interprétation intellectuelle, bref du moderne, parmi toutes les ouvertures « descriptives » pas une seule ne saurait être placée aux côtés de celle de *Tannhäuser*, en ce qui concerne en effet la simplicité et la clarté du plan, sa légitimité par rapport au drame lui-même et la forme plastique de chacune de ses parties. On peut juger soi-même du plan et de sa légitimité à partir des indications ci-dessus, mais je dois encore faire remarquer à l'endroit de chacun des morceaux qu'ils diffèrent les uns des autres de la manière la plus vive, que chacun forme à lui seul un tout complet et indépendant, et que leur combinaison est effectuée

avec la plus grande habileté technique, ainsi qu'on le verra confirmé par un examen attentif de la réduction pour piano, cependant injouable.

Il a été pensé ci-dessus à Mendelssohn et à Weber. Les ouvertures descriptives de Mendelssohn ne peuvent guère servir ici de comparaison parce que, bien qu'elles dépeignent souvent jusqu'au moindre détail, la signification de ce tableau n'est toutefois pas toujours si évidente que nous pouvons maintenant en dire, sans craindre de devoir être puni pour mensonge : elles apparaissent en général comme la reproduction musicale du drame « lu ». Weber, par contre, à faire avec le drame réel : à leur manière (blâmable), ses ouvertures d'opéra descriptives sont tenues pour les meilleures. Comparez maintenant encore une fois ces ouvertures avec celle de *Tannhäuser* à l'égard du plan : vous découvrirez la différence sans aucune difficulté et probablement avec étonnement. Quel grand nombre de moments musicaux dramatiques ne contiennent-elles pas dans un espace relativement restreint ? dans quels changements bigarrés, selon quelle disposition musicale apparemment arbitraire, parce que prédominante, ces moments moments ne requièrent-ils pas l'imagination de l'auditeur « qui comprend » ? comme il n'est pas rare qu'ils leur manque l'importance dramatique, la relation aux détails plastiques du drame, qui restent seuls d'abord dans le souvenir du spectateur d'opéra sans instruction musicale, auxquels le compositeur doit avant tout s'attacher s'il veut parvenir à créer des ouvertures d'opéra « descriptives » ayant un certain sens et une certaine raison ? combien de fois les différentes parties des ouvertures de Weber elles-mêmes ne manquent-elles pas du perfectionnement musical convenable, en dépit des périodes supplémentaires et de liaison qu'il ajoute et glisse par pure appréciation musicale et dont la présence ne saurait se justifier par l'opéra lui-même ? — On ne trouve rien de cela dans l'ouverture de *Tannhäuser*, et c'est aussi ce qui la distingue avantagement de celle du *Vaisseau fantôme*, qui, quoiqu'elle partage bien des qualités de la musique instrumentale descriptive de Wagner, entre déjà trop dans la peinture musicale des détails, de petits tableaux dramatiques. Cependant, la présence d'une véritable idée principale et la conception plastique des différentes parties de sa pensée ont été très utiles à Wagner en sa qualité de compositeur d'ouvertures d'opéra descriptives : nul qui a entendu une fois l'opéra *Tannhäuser* n'oublie la « procession des pèlerins » et la « montagne de Vénus », pas plus que la musique extrêmement caractéristique de ces manifestations plastiques ; si ces tableaux musicaux frappent de nouveau son oreille dans une succession du genre indiqué ci-dessus, alors peut-être la signification de l'ouverture lui deviendra-t-elle également tout à fait évidente. Weber, en revanche, n'avait pas cet avantage pour lui : son drame se composait souvent d'un trop grand nombre de petites scènes, sans diversité caractéristique extérieure. Ses ouvertures d'opéra doivent donc nécessairement être beaucoup plus inintelligibles que l'ouverture de *Tannhäuser* de Wagner.

Il en va toutefois différemment avec la musique elle-même, c.-à-d. avec le langage musical que parle Wagner.

Wagner parle le langage musical de son temps, c.-à-d. que sa façon de parler ne rappelle ni celle d'un grand compositeur du passé de manière exclusive, ni ne constitue un conglomérat de tous les styles, mais elle apparaît comme le langage d'un homme qui, sous l'influence décisive du présent, a assimilé tout ce que le passé présente d'excellent et qui maintenant, avec le contenu totalement neuf qu'il a à nous communiquer, peut tout à fait, dans n'importe quelle tournure individuelle, toucher en passant de manière involontaire la façon de s'exprimer d'autrui, ceci néanmoins intégralement au sein d'un style musical général qui lui est propre et qui même n'est pas complètement libéré de certaines tournures favorites, mais qui doit apparaître à l'observateur qui fait la comparaison comme le résultat nécessaire de tout ce qui a précédé, comme la réunion correspondante de plusieurs rayons précédemment dispersés en un nouveau foyer unique. Je déclare ici une fois pour toute que lorsque je parle de W. en général, il ne s'agit jamais du compositeur de *Rienzi* mais de celui de *Tannhäuser* et de *Lohengrin*, et que seul *le Vaisseau fantôme* est digne de se joindre aux opéras postérieurs de W. La nature singulière et achevée de W. se reconnaît dans toutes ses manifestations et indique un esprit qui sait précisément ce qu'il veut et comment il doit le vouloir : quiconque a lu un livre de W. reconnaît les autres à la façon de s'exprimer, quiconque a souvent entendu sa musique se sent chez lui dans tous ses opéras. Et pourtant W. est loin d'être un maniériste, comme Spohr ; cela ne s'accorderait également pas le moins du monde avec la plupart des qualités d'un compositeur « dramatique », que personne ne lui a sans doute encore contestées. Si la possession d'une singularité caractéristique est déjà beaucoup en soi dans notre époque sans caractère, une grande latitude aux pires malentendus, voire la plus grande, est cependant inséparable de tels atouts : seules les choses de tous les jours ne seront pas aussi facilement mal interprétées. Mais une incompréhension de l'art de W. n'est bien entendu concevable que si l'on ne connaît pas Wagner tout entier, ses opéras dans l'interprétation la plus parfaite possible, mais peut-être seulement Wagner le « compositeur », sa « musique », et celle-ci seulement au final par les « réductions pour piano » : aussi, celui qui a fait la connaissance du poète dramatique musical Wagner après celle du compositeur du même nom, a absolument corrigé son jugement sur l'artiste dans les choses essentielles. Grâce à sa totalité, l'art de W. caractérise donc maintenant hautement ce qu'il faut appeler l'immédiateté la plus élevée, l'exigence d'une opinion au moyen du sentiment, c'est-à-dire l'inutilité d'une médiation supplémentaire par l'esprit, et qui constitue l'opposé total du point de vue que l'on a adopté vis-à-vis de l'art moderne, de la musique spécialement depuis Beethoven : l'art de W. ne veut, ni n'a besoin d'être « compris » parce que dans sa totalité il s'adresse de manière si décisive à l'être humain tout entier et chez cet être humain tout entier la faculté de sentir, le cœur, jouent un rôle si décisif et déterminant qu'il n'a besoin que de « sentir » pour, en même temps et de façon inconsciente, « comprendre ». C'est assurément un effort stérile, un monde qui préfère comprendre que sentir, critiquer que jouir, qui ôte la vieille robe de la foi, en revêt une nouvelle mais n'a pas encore trouvé le loisir de prêcher le point de vue contraire. C'est pourquoi il faut nécessairement entrer dans son propre point de

vue sans cœur et égoïste, et de là on peut seulement dire en ce qui concerne la musique de W. : de même qu'un public seulement habitué à la musique italienne ne « comprendra » pas la musique de Beethoven et de Weber, de même également ne trouvera pas « compréhensible » la musique de W. celui qui est péniblement arrivé jusqu'à la faculté de « comprendre » Beethoven et Weber. Pourtant, comme nous l'avons dit : nous avons à faire à un point de vue totalement erroné.

Si W. nie carrément l'effet humain de la musique absolue, il va sans dire qu'il ne pourra jamais être uniquement compositeur, c.-à-d. poète des seuls sons. En effet, sa musique naît toujours d'un sentiment relié à un mot ou un geste : elle sert un poème ou une action pour une expression accrue. Pour W. il n'y a pas d'autre musique. Aussi, dès qu'il écrira des ouvertures ou des pièces instrumentales, il y emploiera uniquement des « souvenirs du drame », mais sera incapable d'inventer de nouvelles images musicales, l'ensemble de ses ouvertures appartient nécessairement au genre « descriptif » ; il lui est tout à fait impossible d'employer une forme donnée avec de la musique absolue. Là où, en revanche, dans des morceaux de musique instrumentale, il veut « suggérer » de manière générale, comme par exemple dans les préludes des premier et troisième actes de *Lohengrin*, il utilise des formes libres. Or les pièces instrumentales descriptives de W., y compris ses ouvertures d'opéra, se rapporteront d'autant plus strictement au drame, qu'elles ne peuvent rien contenir qui pourrait être ajouté uniquement d'après une pure appréciation musicale : c'est pourquoi non seulement chaque détail de sa musique est pleinement justifié par le drame, mais aussi n'est souligné que pour la compréhension de ce drame qu'il apporte à l'auditeur. Ce que l'on doit comprendre dans l'ouverture de *Tannhäuser*, c'est seulement le plan, et non la musique de chaque tableau individuel ; aussi cette musique prendra-t-elle souvent un cours tout à fait différent de ce que l'on aurait pu attendre selon les usages purement musicaux : sa compréhension du sentiment s'ouvre au spectateur du drame, non à l'auditeur de l'ouverture, ou à ce dernier seulement s'il connaît déjà le drame, donc s'il se « souvient » aussi musicalement. L'ouverture contient néanmoins quelques phénomènes sous un rapport purement musical que pourrait remarquer l'auditeur désireux de comprendre : c'est-à-dire dès qu'on fait abstraction de la particularité de Wagner en général, à laquelle, comme tout ce qui est nouveau, il faut s'habituer. — Le choral est un morceau parfaitement achevé, bien construit et fluide ; la deuxième période peut y tomber dans une relation harmonique :



Si l'on met sous cette musique les paroles des pèlerins : « Hélas, le poids de mes péchés m'opprime », etc., on y reconnaîtra seulement l'expression caractéristique d'une contrition authentiquement chrétienne ; si toutefois on

l'examine sans ce texte, elle doit révéler une inclination fort préoccupante du compositeur pour les séquences chromatiques. — La musique de la montagne de Vénus est au point de vue musical la partie la plus marquante de l'ouverture. Il ne peut en être autrement : une description musicale de l'agitation dans le domaine de Dame Vénus doit nécessairement différer légèrement de la mise en musique d'une déclaration d'amour entre Jean et Margot ; les naïades, sirènes, nymphes et bacchantes sont des danseuses et des choristes aussi peu ordinaires que Tannhäuser et Vénus ressemblent aux « prince et princesse », ce thème éternel de nos autres opéras. C'est pourquoi la plus grande originalité est aussi ce qui distingue cette musique de Vénus ; mais, plus une musique est originale, plus elle se remarque à la première écoute, plus elle s'imprime profondément dans l'oreille. Les périodes de cette partie, qui varient diversement par rapport à la mélodie et à l'harmonie, unissent la cohérence la plus stricte dans la relation rythmique et la plus grande unité possible dans le timbre instrumental à un ensemble bien structuré d'effet tout à fait particulier. — Ensuite, seules les figures de violon du choral de retour à la fin de l'ouverture peuvent paraître saisissantes :



À la fin de l'allegro, il apparaît initialement de la manière suivante :



mais enfin de la manière ci-après :



Les figures des violons ainsi augmentées occupent, comme le choral lui-même, en effet un espace de 128 mesures et peuvent fort bien être à même d'attirer l'attention exclusive de l'auditeur, particulièrement si cet auditeur est en même temps spectateur et de la sorte témoin oculaire de la peine que l'exécution de ces figures cause aux violonistes. Mais le plus important ici, c'est le choral, qui doit couvrir les figures des violons et le chef d'orchestre doit accorder la plus grande attention à ce que cela soit vraiment le cas ; il est cependant conseillé à l'auditeur de fermer les yeux pour toute musique, à l'exception peut-être de ce genre où les cabrioles de celui qui l'interprète ont plus d'importance que les sons qu'il donne à entendre.

En général, la musique de W. ne cesse jamais d'être de la musique : sa nature authentiquement allemande l'en préserve. Elle ne tombe jamais dans les bizarreries harmoniques, mélodiques et rythmiques ou la désorganisation de la forme à la Berlioz, à laquelle même l'auditeur musical ne peut s'habituer après des écoutes répétées. Au contraire : tout ce qui peut frapper pour la première fois l'auditeur qui ne connaît pas encore W. — après l'avoir écouté plus souvent, il sent que c'est hautement original et qu'il ne peut en être autrement. Les musiciens à Dresde et à Weimar connaissent l'ensemble de l'ouverture de *Tannhäuser* par cœur : cela ne serait pas possible si son contenu n'était pas absolument « musical » et sa forme d'une perfection plastique. Bien entendu, des musiciens qui n'ont joué superficiellement que deux fois l'ensemble de cette composition orchestrale la plus difficile et l'ont naturellement interprété la troisième fois de manière très imparfaite devant un public, qui ne connaît encore absolument rien à la musique de W., ne pourront vraisemblablement se souvenir de l'ouverture de *Tannhäuser* que comme d'un chaos sonore vide. Au point de vue spécifiquement musical, comme à celui de l'opéra moderne, on ne reproche d'ailleurs à la musique d'opéra de W. que de ne pas avoir assez de mélodies, c.-à-d. de ne pas comporter les incessantes ritournelles des Italiens ou de Flotow ; car certains morceaux extraits de ses opéras, et qui par conséquent ne renient aucunement la singularité de leur auteur, se trouvent à Dresde et Weimar sur tous les pianos, joués dans tous les concerts en plein air, arrangés pour tous les instruments, et même apprêtés pour la plus grande gloire de la parade de la Garde.

Je dois m'efforcer de conclure, même s'il me reste encore tellement à dire : je ne puis cependant retenir ici quelques remarques, qui ne concernent certes pas le fond de l'affaire, mais qui me paraissent cependant suffisamment importantes. Si l'on veut exécuter des ouvertures de la composition de W. en concert, on n'a que peu, voire pas de choix. L'ouverture de *Rienzi*, en sa qualité de simple morceau spectaculaire sans valeur musicale particulière, ne convient pas aux salles consacrées à la musique de Beethoven, Mozart et Haydn : il faut s'en abstenir une fois pour toutes. Je recommanderais l'ouverture du *Vaisseau fantôme*, si elle n'était pas trop sombre et inquiétante pour produire une impression appropriée au concert. Il faut donc s'arrêter à l'ouverture de *Tannhäuser*, qui, avec des exécutions plus parfaites, apparaîtra comme l'ouverture la plus brillante, la plus magnifique, la plus dynamique et qui fait le plus d'effet de toutes les ouvertures modernes, capable en même temps de fournir le cheval de parade d'un orchestre talentueux. En plus de ces ouvertures, il n'y

en a qu'une autre pour *Faust*, tenue en très haute estime par les amis musicaux de W. et qui a déjà réussi en concert à Dresde. Une exécution complète de l'ouverture de *Tannhäuser* ne saurait toutefois pas être possible, même pour l'orchestre le plus talentueux, sans au moins cinq répétitions des plus soignées, et surtout l'exécution appropriée des figures des violons à la fin exige, outre une dextérité et une habileté d'archet remarquables, la connaissance la plus exacte de cette partie et de sa base harmonique — connaissance qui ne peut être obtenue qu'en jouant vingt à trente fois l'intégralité de ce passage d'une difficulté extraordinaire et au moins dix auditions de certaines modulations. Je parle ici d'expérience. — Ensuite, toute la musique pour orchestre de W. exige un ensemble de cordes très fortement fourni et une grande salle. La composition de l'orchestre est déterminée par la nature de son instrumentation : à Dresde, *Tannhäuser* fut joué avec 24 violons, 8 altos, 7 violoncelles et 5 contrebasses, et les cordes de l'orchestre de Dresde ne sont nulle part dépassée en termes de volume. Un tel nombre était cependant nécessaire pour garder l'équilibre avec un ensemble de vents de 4 cors, 3 trompettes, 3 trombones et un tuba. À Weimar, l'ensemble de cordes est trop faiblement distribué : c'est la raison pour laquelle les vents ressortent de manière excessive dans les passages forts ; mais le théâtre y est trop petit, à la fois pour l'ensemble de vents employé que pour un orchestre distribué de façon relativement complète. — L'exigence d'une grande salle pour la musique de W. n'est néanmoins pas suffisante : elle ne sonne, en effet, comme elle le doit que dans un théâtre, et perd dans une salle de concert, même si elle est suffisamment vaste. On sera sans doute porté ici à m'accuser d'exagération. Mais quiconque a déjà entendu l'ouverture de *Tannhäuser* depuis l'orchestre, l'amphithéâtre ou les loges du théâtre de Dresde, sera immédiatement d'accord avec moi si je lui demande de s'imaginer transporté dans la partie inférieure de l'auditorium d'une salle de concert. Surtout en ce qui concerne la

conclusion susmentionnée de cette ouverture, il y a une différence énorme si les instruments à vent conduisant la mélodie du choral occupent une aile de l'orchestre, et l'isolent ainsi plus des figures des violons distribués dans le reste de la fosse, ou si les trombones jouent au milieu du reste des instruments ; de même si le son de l'orchestre monte jusqu'à l'auditeur ou s'il est placé sous son faisceau sonore. — Maintenant, dans l'intérêt de l'auditeur, lors d'une exécution de l'ouverture de *Tannhäuser* au concert, l'indication de son contenu dans un bref programme est absolument à désirer et à recommander. Ce programme doit indiquer l'idée principale du drame et de l'ouverture, désigner l'introduction de celle-ci comme le « choral des pèlerins », la partie principale de l'Allegro comme la « musique de la montagne de Vénus » et sa conclusion comme le « retour du choral » victorieux. Une description un peu plus détaillée de la signification et de la nature de la montagne de Vénus est cependant tout aussi nécessaire : on trouvera la matière nécessaire à une telle description dans la partition, la réduction pour piano et le livret de *Tannhäuser*.

En général, ce sera toujours une mauvaise chose d'interpréter la musique de W. au concert : je ne parle pas ici de simples pièces instrumentales. Je donne encore l'une des preuves les plus éclatantes de cette affirmation : il y a quelques années, l'orchestre de la cour de Dresde célébra son 300^e anniversaire par un grand concert dont le programme ne comportait que des compositions de ses chefs les plus célèbres dans l'ordre chronologique. La conclusion devait être assurée par une composition de W. : il avait choisi la dernière scène du premier acte de son opéra *Lohengrin* alors tout juste achevé. Les musiciens et le public haussèrent les sourcils. Lors de la première représentation de *Lohengrin* à Weimar, ce fut néanmoins précisément la fin de cet acte qui fit une impression extraordinaire et déclencha chez les auditeurs les applaudissements les plus vifs.

(Traduction : Michel Casse)



Jeune Fille au piano, ou L'Ouverture de Tannhäuser, de Paul Cézanne (vers 1869).
Au piano, Marie, la sœur du peintre. À droite, leur mère. (Musée de l'Ermitage de Saint-Petersbourg.)

WAGNER IL Y A 150 ANS

« MON GRAND FESTIVAL SCÉNIQUE DOIT AVOIR LIEU À BAYREUTH À L'ÉTÉ 1873 »
ET VIE FAMILIALE

Suite de la chronique wagnérienne à cent cinquante ans de distance. .

La pensée de Richard Wagner est maintenant tournée vers la réalisation de son théâtre.

Cosima et lui vont effectuer un voyage d'un mois en Allemagne et s'arrêter à Bayreuth.

Richard revoit sa famille à Leipzig et Dresde. Cosima effectue un pèlerinage à Berlin.

Le Journal de Cosima continue à se faire l'écho des événements et la correspondance du maître nous l'apprend : le grand festival scénique doit avoir lieu à Bayreuth à l'été 1873 !

Samedi 1^{er} avril 1871

« Les enfants s'amuse de ce 1^{er} avril ; nous sommes très silencieux. (...) La belle journée d'hier a fait place à un temps extrêmement maussade, auquel viennent s'ajouter les nouvelles toujours terribles en provenance de Paris. »

Dimanche 2 janvier

Lettre de Cosima Wagner à Judith Gautier

« Ma chère Judith,

Nous sommes inquiets de vous, dites un mot. Il semble que l'Ange de l'Apocalypse ait déversé les sept coupes de la colère sur ce pauvre Paris. Ne m'en écrivez pas long, mais dites-moi si vous vivez !

Je vous embrasse de tout mon cœur bien en peine de vous deux.

Cosima

Tribschen, 2 avril 1871. »

Mardi 4 avril

« J'ai reçu hier une lettre de Mme Wesendonck, en route pour l'Allemagne avec sa famille. Sa lettre est insignifiante, mais tout ce qui provient d'elle m'attire, parce qu'elle s'est bien conduite envers R. autrefois. »

Jeudi 6 avril

En réponse aux exécutions opérées par les Versaillais, la Commune vote le décret des otages (trois otages fusillés pour un communard exécuté). Il ne sera toutefois mis en application que fin mai.

Dimanche 9 avril

« Pâques ; les enfants cherchent les œufs, les trouvent, et sont heureux. Fidi lui aussi trouve un œuf ; la façon dont il dit « Papa » fait très plaisir à R. — Monde extérieur : Commune et Döllinger ; ⁽¹⁾ pendant que nous nous promenons, R. me dit : « Je voudrais dire à tous les gens qui veulent améliorer le monde, qui étudient et connaissent la nature humaine, qu'il est réellement miraculeux que nous ne nous soyons pas tous entre-dévorer, que le monde continue à aller comme il va ! (...) » »

Lundi 10 avril

« Anniversaire de Loldi. Souhaits. — Vingt jésuites abattus à Paris, « Ce n'est pas la bonne manière, dit

(1) Ignaz von Döllinger (Bamberg, 28 février 1799 – Munich, 14 janvier 1890), prêtre, historien de l'Église et théologien allemand. Opposant au dogme de l'infaillibilité papale proclamée l'année précédente lors du concile de Vatican I. Le 28 mars 1871, il avait répondu à son évêque lui ordonnant de se soumettre à l'autorité du concile : « En tant que chrétien, en tant que théologien, en tant qu'historien et en tant que citoyen, je ne peux accepter cette doctrine ». Le clergé bavarois se rapprocha alors de l'Église vieille-catholique d'Utrecht. Celle-ci proposant la désignation d'un évêque, Döllinger refusa et se retira du mouvement. Il consacra la fin de sa vie à développer le dialogue avec l'Église anglicane, l'Église vieille-catholique et certaines Églises d'Orient.



Ignaz von Döllinger en 1884.

Tableau de Lenbach.

(Nouvelle Pinacothèque de Munich)

Richard, ces individus devraient être anéantis par la seule puissance de l'État, ils devraient être chassés, parce qu'ils pourrissent le monde ! » »

Samedi 15 avril

Richard et Cosima quittent Tribschen pour se rendre à Berlin. Ils passent par Zurich et dorment à Munich à l'hôtel des Trois-Maures.

Dimanche 16 avril

Ils arrivent à Nuremberg.

Lundi 17 avril

« Bonne nuit à Nuremberg ; nous sortons de bonne heure sous la pluie, prenons plaisir à tout ce que nous voyons, le Christ de Dürer me bouleverse, larmes d'émotion, voilà l'âme allemande dans sa bonté, dans sa noblesse humaine et calme (...). Départ à une heure, arrivée à cinq heures à Bayreuth. La ville a l'air charmante. »

Mardi 18 avril

« Nuit de crainte et d'angoisse, R. s'éveille soudain avec des frissons de fièvre ; j'envoie



© Wikipedia Commons

« L'âme allemande dans sa bonté,
dans sa noblesse humaine et calme ».
La Déploration du Christ d'Albrecht Dürer.
(Germanische Nationalmuseum de Nuremberg)

chercher le médecin qui ne se prononce pas et préfère attendre de voir comment cela va évoluer, mais ne peut s'empêcher de rire en disant :

« Comme il arrive des choses curieuses ! Qui m'aurait dit que je ferais la connaissance de Richard Wagner cette nuit ? » En entrant, il demande : Êtes-vous *le* Richard Wagner, je veux dire ce Richard Wagner-là ? » à quoi Richard répond : « Vous voulez dire celui qui a écrit de si jolies choses ? Oui, je suis bien celui-là. » »

Mercredi 19 avril

« Nous allons en voiture jusqu'au théâtre, un monument ravissant, plein d'enseignement sur la productivité de l'art allemand au dix-huitième siècle. On retrouve dans les moulures, volutes, etc. du dix-huitième siècle, l'esprit imaginaire qui animait les travaux du seizième siècle, encore que bien altéré. Cependant le théâtre ne nous convient pas du tout ; il vaut donc d'autant mieux construire. Ensuite, trouver une maison, nous courons partout avec le régisseur du château, rien ne nous convient vraiment : donc construire pour nous aussi. Belle promenade en voiture jusqu'à l'*Ermitage* (...). » ⁽¹⁾

Jeudi 20 avril

« Départ à une heure. » Les Wagner arrivent à la gare de Leipzig à dix heures. « Nous passons une soirée fort agréable avec Hermann Brockhaus et Otilie. » ⁽²⁾

(1) L'Ermitage (ou Eremitage) est un parc à proximité de Bayreuth (moins de 5 km du palais des festivals) avec bâtiments, jets d'eau aménagés au XVIII^e siècle pour la margravine Wilhelmine de Bayreuth.

(2) Hermann Brockhaus (Amsterdam, 28 janvier 1806 – Leipzig, 5 janvier 1877), orientaliste, spécialiste du sanskrit et du persan, professeur d'université. Il avait épousé en 1836 Otilie Wagner (1811 – 1883), sœur de Richard.



© Bodo Kubrak

Le Nouveau Château dans le parc de l'Ermitage à Bayreuth.

Samedi 22 avril

« Matinée familiale, départ pour Dresde à une heure (...). Dresde donne l'impression d'une ville attirante ; vu la maison où R. a composé *Tannhäuser*. Nous allons rendre visite à Louise, ⁽¹⁾ la sœur de R., qui nous réserve un accueil à la fois joyeux et mélancolique, elle a perdu son neveu et son gendre pendant la guerre. » ⁽²⁾



Le général de division Ludwig von Weltzien, gendre de Luise Wagner veuve Brockhaus.

(Theodor Fontane : *Der deutsche Krieg von 1866*, vol. II. Berlin 1871, p. 211)

Dimanche 23 avril

« Soirée au théâtre, la baraque en bois ne déplaît pas à Richard, elle peut accueillir un public nombreux ; il regarde tout en fonction de Bayreuth. »

Lundi 24 avril

« Je vois la boutique où R. a vendu autrefois les poésies de Schiller pour pouvoir s'acheter des choux à la crème, et l'endroit où il avait donné de l'argent à un invalide, ce que son père ⁽³⁾ avait remarqué de la fenêtre en face. »

Mardi 25 avril

« Départ pour Berlin (...). Arrivés à dix heures ; nous sommes accueillis avec des fleurs (...). »

Vendredi 28 avril

Richard prononce à l'Académie des arts de Berlin une conférence *De la destination de l'opéra (Über die Bestimmung der Oper)*. ⁽⁴⁾

(1) Louise Wagner (Leipzig, 24 décembre 1805 – Dresde, 3 janvier 1872). Actrice à partir de 1817. Elle abandonna sa carrière en 1828 après son mariage avec l'éditeur Friedrich Brockhaus (Dortmund, 23 septembre 1800 – Dresde, 24 août 1865), le frère aîné de Hermann.

(2) Friedrich Brockhaus et Luise Wagner eurent quatre filles. Leur aînée, Marianne Luise (22 février 1829 – 3 janvier 1919), épousa le 4 août 1847 Ludwig von Weltzien (né le 1^{er} avril 1815), gentilhomme de la chambre du grand duc Auguste d'Oldenbourg. Général de corps d'armée dans l'armée prussienne, il commanda la 15^e Division pendant la guerre franco-prussienne. Il combattit à Gravelotte et sa participation au siège de Metz lui valut la Croix de Fer de 2^e classe. Atteint par le typhus, il décéda à Wiesbaden le 16 octobre 1870. Son fils unique Peter, engagé volontaire, avait été tué le 18 août à la bataille de Gravelotte.

(3) Il s'agit bien entendu de son beau-père, Ludwig Geyer.

Mercredi 3 mai

Richard Wagner rencontre Bismarck. « Mais, dit., nous ne pouvons que nous observer l'un l'autre, chacun dans sa sphère, jamais il ne me viendrait à l'esprit d'avoir affaire avec lui, de le gagner à ma cause, de lui demander de me soutenir. Mais cette rencontre est pour moi capitale. »

Lundi 8 mai

« Allée de bonne heure au cimetière avec Elisabeth Krockow ⁽⁵⁾ pour chercher la tombe de Daniel. ⁽⁶⁾ Humeur très grave ; il a été victime de la légèreté de mon père, de ma mère, et de la cruauté indifférente de la princesse Wittgenstein ; j'étais à l'époque trop jeune et trop inexpérimentée pour intervenir et faire preuve d'énergie. Mon cœur est plein de souffrance tandis que je me tiens devant cette tombe ; où es-tu où ton esprit se repose-t-il, tu vis toujours dans mon âme, les enfants, Siegfried peut-être, sont-ils ta réincarnation ? — Parlé de lui avec Elisabeth, qui l'a bien connu ! (...) Arrivés à cinq heures à Leipzig (...). »

Mardi 9 mai

« Soirée en compagnie de jeunes professeurs auxquels Richard lit *Nicht kapituliert*. ⁽⁷⁾ Un beau-frère de Schuré, Nessler, ⁽⁸⁾ un musicien que R. rencontre par hasard dans la rue, nous annonce que Schuré ne veut plus avoir aucun rapport avec la politique ! La Commune a fait le nécessaire pour cela ! »

Mercredi 10 mai

« Hermann nous annonce que la paix vient d'être ratifiée à Francfort. (...) R. fait son courrier puis me montre le « Lion blanc et rouge » ⁽⁹⁾ et je vois également la maison de Jeanne Thomé ⁽¹⁰⁾. »

(4) Wagner (Richard), *Œuvres complètes*, vol. IX, pp. 121-162.

(5) Elizabeth Atcherley (b. Wolborough, Devon, 18 mars 1811 – Lubin, Basse-Silésie, aujourd'hui Pologne, 12 octobre 1882), fille aînée de Rowland Atcherley Esq. et d'Eliza Oliver, petite fille de William Oliver Esq., de Weston Manor House, près de Bath, avait épousé le 19 juillet 1852 à l'église de la Sainte-Trinité de Brompton, dans l'ancien comté du Middlesex, aujourd'hui quartier de Kensington à Londres, le comte Karl Reinhold Johann Krockow von Wickerode (né le 27 janvier 1825 - 1901) de Koslawagura en Haute-Silésie, fils de Karl Gustav Adolf comte Krockow von Wickerode (17 mai 1800 – 30 avril 1842).

(6) Daniel Liszt (né à Rome le 9 mai 1839) était décédé de maladie à Berlin le 13 décembre 1859. Il y est enterré au vieux cimetière Saint Hedwig. Cosima reprochait à son père d'avoir tardé à réagir pour le soigner.

(7) Littéralement : *Ne pas capituler*. Il s'agit la comédie « à la manière antique » *Une Capitulation* (voir Bulletin des Rencontres Wagnériennes n° 348, d'octobre-décembre 2020).

(8) Victor Ernest Nessler (Baldenheim, 28 janvier 1841 – Strasbourg, 28 mai 1890), compositeur franco-allemand. Il est surtout connu pour ses opéras *Le Joueur de flûte de Hamelin* (Leipzig, 1879) et *Le Trompette de Säckingen* (Leipzig, 1884), ce dernier ayant connu une popularité de longue durée en Allemagne.

(9) « Weissen und roten Löwen » dit le texte. Et non le « Loup rouge et noir » comme indiqué très étrangement dans la traduction française du *Journal* de Cosima. Il s'agit de la maison natale de Richard Wagner, sur le Brühl, démolie en 1886. Le nom « Zum roten und weissen Löwen » (le lion rouge et blanc) faisait référence à l'enseigne d'une auberge, mentionnée pour la première fois en 1656, probablement d'après le lion rayé rouge et blanc qui figure dans les armoiries des landgraves de Thuringe.

(10) Jeannette Thomé était la copropriétaire d'une vieille maison au 17 de la place du marché, la « Maison Thomé » ou « Maison du Roi », où logea Frédéric II de Prusse à l'hiver 1760-1761 et où descendait la famille royale de Saxe lorsqu'elle était à Leipzig. C'est dans cette maison qu'habitait Adolf Wagner, l'oncle de Richard. Le compositeur évoque cette « vieille demoiselle bizarre » dans les premières pages de son autobiographie.



La maison natale de Richard Wagner.
Une plaque commémorative avait été apposée
le 22 mai 1873. En mauvais état,
le « Lion rouge et blanc » fut démoli en 1886.

Jeudi 11 mai

Lettre de Richard Wagner à Carl Hermann Landgraf, ⁽¹⁾ de Bayreuth

« Très honoré Docteur !

Je ne reviendrai pas cette fois-ci, comme je vous l'avais promis, par Bayreuth, mais vous ne m'y reverrez qu'à la fin de l'été. Je vous en informe parce que je ne veux pas que vous me considériez comme un ingrat et me reconnaitre ainsi votre débiteur. Votre breuvage m'a rendu un excellent service.

Pour le reste, il est maintenant certain que mon grand festival scénique doit avoir lieu à Bayreuth à l'été 1873, et j'ai également l'intention de m'y installer entièrement à ce moment-là. Afin que vous, dont j'ai appris à connaître la bienveillance amicale, soyez en mesure de pouvoir combattre les fausses rumeurs au sujet de mon entreprise, je vous annonce que cette entreprise m'est en effet permise par S. M. le roi de Bavière et est soutenue par une contribution très bénéfique ; elle est néanmoins mon affaire toute personnelle et sa réalisation ne doit être assurée que par la réunion d'un vaste réseau d'amis de mon art. Je devrai en conséquence me comporter comme n'importe quel autre entrepreneur vis-à-vis des autorités municipales de Bayreuth, sur la bonne volonté desquelles je crois cependant pouvoir compter, si l'on songe quelle considération et importance j'apporte par-là à Bayreuth. Je rencon-

(1) Carl Hermann Landgraf (1820-1910) était médecin à Bayreuth. C'est très vraisemblablement lui qui avait été appelé pour soigner Richard le 18 avril.

trerai à la fin de l'été les experts nécessaires à Bayreuth pour choisir et acquérir le terrain sur lequel doit être bâti mon théâtre dont la construction doit être aussitôt lancée. Je déciderai alors aussi d'un terrain pour me construire une maison d'habitation et je serais certainement très reconnaissant de votre bonté si vous vouliez vous-même m'aider en sous-main à en découvrir un. Je me suis déjà entendu avec M. le régisseur du château sur une jolie prairie contiguë à l'extrémité du parc du château ; toutefois, il lui manque absolument quelques vieux arbres. Il serait bon de pouvoir trouver quelques renseignements à ce sujet ! Je vous prie aussi de me recommander vivement dans ce sens à M. le régisseur du château et conserve actuellement l'espoir de pouvoir dans quelques mois vous saluer de nouveau avec la plus grande estime

Votre

très dévoué

Richard Wagner

Lucerne, Tribtschen »

(Traduction : Michel Casse)

Leipzig

11 mai 1871

Samedi 13 mai

Les Wagner quittent Leipzig, s'arrêtent à Weimar et Francfort.

« Arrivée à Darmstadt à dix heures, bu du punch et allé nous coucher. »

Dimanche 14 mai

« (...) voyage en train jusqu'à Heidelberg ».

Lundi 15 mai

« Arrivé à huit heures à Bâle, nous passons à notre hôtel une agréable soirée avec le professeur Nietzsche et notre neveu Friedrich Brockhaus. » ⁽²⁾

(2) Friedrich Brockhaus (Dresde, 21 sept 1800 1838 – Iéna, 14 octobre 1895), professeur de droit, notamment canon aux universités d'Iéna, Kiel et Marbourg, ainsi qu'à Bâle. Il est le fils de l'orientaliste Hermann Brockhaus et d'Ottilie Wagner.



La Maison du Roi,
dite aussi « Maison Thomé » ou « Maison Apel »,
sur la place du Marché de Leipzig en 1875.
Photographie de Hermann Walter (1838-1909).

Mardi 16 mai

Retour à Tribschen.

À Paris, la Commune abat la colonne Vendôme.

Mercredi 17 mai

« Il pleut. Lettre de Judith Mendès. Ils sont à Orléans, son mari a été condamné à mort par la Commune, il s'est enfui et caché ! »

Vendredi 19 mai

« En traversant la foire, nous voyons sur les baraques des tableaux représentant la guerre vu du côté français, Mac Mahon enflammant ses troupes d'un air théâtral, cela nous met en colère. »

Dimanche 21 mai

Début de la Semaine sanglante à Paris.

Lundi 22 mai

Anniversaire de Richard Wagner.

Mardi 23 mai

Début des grands incendies qui vont ravager de nombreux monuments parisiens.

Mercredi 24 mai

« R. classe ses écrits qu'il veut publier dans l'ordre chronologique parce qu'il ne veut pas qu'on le perçoive comme un poète ou un écrivain. »

À Paris, incendie de l'hôtel de ville, du palais de justice, de la préfecture de police, des Tuileries, le Louvre est touché, mais pas les galeries d'exposition.

Jeudi 25 mai

« R. me dit que le Louvre est en flammes, ce qui m'arrache un cri de souffrance dont R. dit que vingt personnes à peine en pousseraient un semblable en France. »

Vendredi 26 mai

« Tout brûle à Paris. »

Samedi 27 mai

Combats du cimetière du Père-Lachaise. 147 communards sont fusillés au mur des Fédérés.

Dimanche 28 mai

En début d'après-midi, chute de la dernière barricade. La Commune a été écrasée.

Mardi 30 mai.

« Le Louvre est sauvé. (...) Lettre de Paris, Nutter, qui a écrit dès la première minute ; il pense que les Français ont donné au monde une grande leçon de sagesse ; « ils se prennent toujours pour le Messie qui souffre pour racheter les hommes, dit R. Ils se considèrent toujours comme le peuple divin qui doit tout faire pour les autres. » »

Jeudi 1^{er} juin**Lettre à Charles Nutter, à Paris**

« Tribschen 1 Juin 1871.

Très cher ami,

Empêché par un malaise qui me retient au lit, de vous écrire moi-même, je dicte à ma femme ces quelques mots de remerciements. Votre lettre me prouve que vous êtes toujours le même, à travers les famines, les insurrections, les guerres, les incendies, et que vous n'oubliez jamais votre vieil ami. Voilà ce

qui me touche et me réjouit. Bien heureux de vous savoir debout et toujours philosophe au milieu des décombres, je vous embrasse vous et votre cher père, et je vous suis reconnaissant d'avoir su que j'ai toujours pensé à vous, et que vous me rendriez heureux en me rassurant. Avant les autres nations, la France profitera-t-elle de la leçon?

Encore un embrassement de

Votre
Richard Wagner. »

Samedi 3 juin

« Les nouvelles de Paris sont épouvantables, je ne veux plus y penser. »

Mardi 6 juin

Deuxième anniversaire de Siegfried. « Fidi » reçoit un cheval à bascule.

Mercredi 7 juin

« Le cheval à bascule fait les délices de toute la maison. »

Vendredi 9 juin

« Lettre d'Émile Ollivier, ⁽¹⁾ qui m'annonce la naissance de son second fils et me demande pourquoi je voulais lui conseiller en juin dernier d'abandonner le ministère. »

Dimanche 11 juin

« R. dit : « La loi de la pesanteur régit le monde, l'apparition du génie ne peut rien y changer, il ne peut que chercher à amener son balancier à un endroit où son action se soumettra également à la loi de la pesanteur. Frédéric le Grand a dû fonder son état prussien et je dois en faire autant, si je puis me nommer après lui ; mes œuvres ne changeront rien aux choses du théâtre, à la routine, mais il faut que je veille à la fondation de mon État ».

Lundi 12 juin**Lettre à Charles Nutter, à Paris**

« Mon ami, il serait bien difficile de Vous décrire les émotions, que Vous et votre cher père, me venez de produire. Ces premiers souvenirs, ces commémorations subites et spontanées, tournées vers moi immédiatement après être sauvés de deux désastres inouïs, du siège et de la révolte de Paris, sont plus que touchants. On devrait croire que nous n'étions jamais séparés que par ces deux tempêtes. — Ô, cher ami! mes souvenirs à vous ma connaissance de votre caractère — ce sont presque les seuls appuis d'espoir que j'ai pour le salut de la nation française. Je ne plaisante pas. Montrez-moi une douzaine d'hommes de Votre caractère parmi vos compatriotes, et je crois la France sauvée! Mais — les trouverez-vous? — Ou, si vous les trouvez, serient ils trouvés par ce peuple?? —

Quand à nos affaires, j'accepte tout, excepte de continuer les paiements. Aussitôt que vous trouverez le temps pour vous occuper de ces choses, vous m'en donnerez avis, et vous m'indiquerez ce que vous avez versé à cette caisse à mon profit, pour régler notre compte de suite.

(1) Après le décès de Blandine Liszt, sœur de Cosima, sa première épouse, le 12 septembre 1862 à Saint-Tropez, il s'était remarié le 23 septembre 1869 avec Marie-Thérèse Gravier. Ils eurent trois enfants. Ollivier était alors en Italie, où il demeura jusqu'en 1873.

O Cher! Cher! combien avez vous dû souffert! Vous croyez bien que nous étions presque jour par jour avec vous. Je calculais votre âge, et je me calmait en me disant: il ne sera pas forcé au service communiste! Les incendies étaient pourtant bien rapprochées de votre domicile. — Soyez si bon, de me raconter un peu ce que Vous a touché personnellement. Et *notre* bon père!

O Cher! Si vous étiez venu me trouver à Lucerne! Mais — il vous faut absolument que vous vous promeniez jour par jour sur les boulevards du diable! Je comprends, tous vous autres Parisiens, vous êtes ensorcelés: que Dieu vous aide! — Amen! —

Et Padeloup? — A-t-il servi à la commune? —

Adieu! Cher! C'est peu dire: mais, après mon invocation du bon Dieu à votre assistance, vous comprenez que cet Adieu! n'est pas une phrase!

Mille tendresses à votre excellent père! —

Après un refroidissement formidable je me porte assez bien, et je suis toujours votre ami le plus admirateur de votre beau et rare caractère!

Tout à Vous.

Richard Wagner.

Lucerne.

12 Juin 1871. »

Samedi 17 juin

« Je lis dans les journaux les récits sur la destruction de Paris, et je remarque avec étonnement que tout ce qui a une valeur artistique a été sauvé ; « oui, dit R., le démon de l'homme est en même temps son génie ; il a soif de connaissance, et bien qu'il semble régner en aveugle, il épargne les choses en fonction de cette connaissance. Tout est action en lui, qu'il conserve ou qu'il détruise ; quant au fait que les communistes veulent mettre Paris en feu, je trouve que c'est quelque chose de grandiose ;

leur jeu au gouvernement, leur hypocrisie, leur organisation galonnée et pédante — les Français ne sont pas capables d'autre chose — m'ont dégoûté d'eux. Mais qu'ils aient de la culture parisienne une aversion telle qu'ils veuillent tout brûler, voilà qui est grandiose. »

Lundi 19 juin

« Nous allons nous promener. En chemin, je lui dis combien je suis heureuse qu'il soit là pour inculquer à Fidi des idées justes sur toutes choses, l'art, la philosophie, les Juifs, la religion, la politique et pour lui épargner les errements stériles. »

Vendredi 23 juin

« Il se met pourtant au travail, et au moment de passer à table, me dit : « Je prépare en ce moment une grande aria pour Hagen, mais uniquement pour orchestre. Je ne suis qu'un apprenti, personne ne veut le croire, je suis incapable de rien composer. Composer entraîne chez moi un état bizarre ; quand j'improvise j'ai tout ce que je veux, à l'infini ; mais quand il s'agit de composer, il faut fixer ses idées, il y a des problèmes de doigté, et l'on se demande : comment était-ce, qu'y a-t-il ensuite, comment cela devrait-il être, comment était-ce — et il faut chercher jusqu'à ce qu'on trouve. S'il me voyait composer, Mendelssohn lèverait les bras au ciel. » Nous mangeons dans le jardin, car je veux jouir de Tribschen tant que nous y habitons ; retrouverons-nous cette vie de rêve ? »

Vendredi 30 juin

« Lettre de Judith Mendès, la situation est épouvantable à Paris. Quel peuple horrible et impudent. »



© Alessandro Gallo

« Je veux jouir de Tribschen tant que nous y habitons retrouverons-nous cette vie de rêve ? »
Le manoir de Tribschen, sa prairie et, au loin, le mont Pilate.

UN PÈLERINAGE À BAYREUTH

par Émile de Saint-Auban

En 1888, Émile de Saint-Auban effectue son « pèlerinage à Bayreuth ». Il assiste à la représentation de Parsifal. Le deuxième acte s'est achevé sur l'effondrement du château de Klingsor et la destruction de son jardin enchanté. C'est l'entracte avant la reprise du mystère wagnérien. Émile de Saint-Auban poursuit ensuite le récit de l'action et son analyse musicale, à partir de deux partitions, une allemande et l'autre anglaise, auxquelles il fait référence dans ses notes.

X LE VENDREDI-SAINT

Huit heures. Après les chaudes poésies du soleil et de la lumière, s'est peu à peu étendue sur les choses la calme splendeur du soir. Le ciel s'éteint, les tumultes s'apaisent, les ardeurs sont épuisées ; et la vie, lasse de ses agitations du jour, s'engourdit lentement dans le repos de l'ombre grandissante.

Une sonorité cuivrée : c'est le motif de la Cène — la sonnette de l'entr'acte. Comme superbement il monte dans les espaces recueillis ! La nature s'agenouille devant la mélodie du Verbe. Non, cette fois, l'appel n'est pas menteur. On ne va plus chez Klingsor. C'en est fait du sorcier, de ses fièvres, de ses colères. La crise diabolique a fini pour jamais.

On rentre pieusement. La nuit factice de la salle semble la gradation logique du crépuscule réel ; et les accords qui montent des profondeurs du souterrain vibrent comme l'accent des ténèbres extérieures.

Ils s'entendent si bien le *dehors* et le *dedans*, le théâtre et la colline ! Comme leurs âmes se

pénètrent ! Comme leurs cœurs battent à l'unisson ! Comme ils savent collaborer pour donner à un sentiment son plus haut degré de puissance ! Mais jamais leur collaboration ne m'a paru plus saisissante qu'à cette heure crépusculaire où ils unissent leurs deux voix pour chanter éperdument le silence et la solitude...

La morne tristesse des lentes sonorités, l'effet impressionnant des *intervalles* qui les séparent, les gouffres qu'elles creusent entre elles et où s'abîme l'esprit, murmurent à l'oreille des poèmes de vide et de désolation. ⁽¹⁾ Sur les charmes évanouis, sur les illusions disparues, sur toute cette magie écroulée dans la poussière, sur le passé, sur les ruines, le motif désabusé étend avec gravité ses modulations solennelles, pareilles aux vibrations qui, le soir, dans les cimetières, planent, mélodieux fantômes, au-dessus des tombeaux déserts...

C'est le motif du néant.

On dirait une prière à la divinité suprême des vieilles théogonies indoues, à ce Boudha inconcevable, qui ne veut pas, qui ne sait pas, qui ne sent pas, qui n'aime pas, unique source pourtant de la volonté, du savoir, de la sensation, de l'amour, parce que, s'il est au-delà et au-dessus de l'Être, il contient la série des êtres en germe dans son vaste sein.

On a prêté à Wagner le gigantesque projet de traduire les extases des premiers visionnaires aryens. Que n'a-t-il réalisé son rêve ? Le mystique élan de sa lyre aurait sans doute atteint le fond de ces choses insondables. Car il n'est point d'énigme, il n'est point de vertige que son langage musical n'arrive à faire résonner.

Lorsque j'écoute les premières mesures de ce prélude du troisième acte de *Parsifal*, je crois entendre l'ébauche de ce qui serait devenu le leitmotiv du *Nirvanâ*...

Voici pourtant des souvenirs de passion et de vie. Nous retournons au drame. On reconnaît le *rittmotiv*. ⁽²⁾ Mais combien transformé ! Lui aussi, il se recueille ; il semble touché de la grâce ; sa barbarie est domptée ; et ce possédé du démon, qui a fait courir dans l'orchestre tant de frissons et de révoltes, s'avance maintenant, austère et méditatif, pareil à un pèlerin dans les sentiers de la paix.

Mais la sérénité s'émeut. Encore un bruit de bataille. Un cri de guerre a retenti ; et l'accent de ce cri de guerre est fait des harmonies du Gral qui dépouillent leur calme divin pour descendre, frémissantes, dans le champ des luttes humaines. ⁽³⁾ C'est



© D. R.

**Hans Richter (ici dans les années 1880),
un des deux chefs qui dirigea Parsifal cette année-là.**
Photographie de Herbert Rose Barraud (1845–1896).

(1) Part. all., p. 202, les 2 premières lignes ; part. ang.-all., p. 215, les 2 premières lignes.

(2) Part. all., p. 202, 3^e et 4^e lignes ; part. ang.-all., p. 215, 3^e et 4^e lignes.

(3) Part. all., p. 202, les 2 dern. mes. et 203, 1^{re} mes. ; part. angl.-all., p. 216, 1^{re} ligne.



Décor du premier tableau du troisième acte de *Parsifal* à Bayreuth.

(Photographie de Friedrich Kranich l'aîné (1857-1924), machiniste du grand théâtre de la cour de Munich et directeur technique du festival de Bayreuth de 1886 à 1914, publiée en recueil en 1889.)

le signe de ralliement de l'Église Militante ; l'heure a sonné où la prière se confond avec le combat. Voici l'ennemi : le rire satanique ; et voici le champion du Christ : le motif du *Reine Thor*. Ardent, nerveux, saccadé, le mélodieux soldat pourfend la clameur mauvaise qui râle et s'évanouit. On l'entend briser les obstacles ; il gravit les sommets, il franchit les précipices. Aucune des péripéties de sa marche symphonique n'échappe à notre anxiété. Il brandit l'arme reconquise, et l'aspect de la sainte lance dissipe la cohorte des chimères infernales...⁽¹⁾

C'est le prodige inouï du système wagnérien, qu'arrivé au cœur du drame, le poète puisse se taire, et que les notes aient acquis un sens assez précis pour qu'un prélude purement musical nous raconte avec netteté, sans le secours de la parole, tout ce qui est survenu pendant la durée de l'entr'acte.

Sans doute, nous allons voir le triomphe du héros ?

Pas encore. Au lieu d'une victoire, les deux pans du rideau qui s'écartent nous découvrent une tristesse. C'est bien un héros que notre œil aperçoit, mais pas celui qu'il attendait. C'est un héros vaincu dont la morne vieillesse résume un long poème d'effondrements et d'amertumes.

Gurnemanz — car le vieillard, c'est lui — n'est plus que le fantôme d'un glorieux passé.

Combien d'années courues depuis le jour où l'écuyer loyal, le hardi serviteur à la main ferme et au pied lest, chassa de la cathédrale, dans sa colère imprévoyante, l'innocent conduit par le Ciel ?

Aujourd'hui, avec le heaume et l'armure, il semble avoir dépouillé sa redoutable vigueur ; et sa taille, jadis

si fière, se courbe sous le poids des années douloureuses. Une robe de bure remplace sur ses épaules le manteau du chevalier, et cette hutte primitive, adossée contre un roc, lui tient lieu désormais du château magnifique, du Burg sacré dont les couloirs mystérieux aboutissent à la pénombre du grand Hall circulaire que le calice illuminait de son divin rayonnement.

On dirait le dernier survivant d'une race anéantie. Sa main n'a plus d'ardeur, ses pas n'ont plus de but, et ses regards éteints interrogent la mort qui le délivrera de l'exil et de l'angoisse.

Est-il toujours sur la terre du Gral ? Sans doute. Ces nobles sommets déjà vus, ces forêts majestueuses, cette nature auguste qui s'étale sous le regard, doivent être les tributaires du royaume béni. Elle lui appartient aussi, l'onde pure de cette source où se désaltère l'ermite et dont le cours limpide porte la fraîcheur et la vie à ces prairies semées de fleurs qui s'appuient gracieusement contre le pied delà montagne.

Toutes ces choses s'affirment peu à peu sous les clartés de l'aurore naissante, et cette première lueur nous rappelle une autre aurore qui, au début du premier acte, réveilla l'écuyer et ses pages endormis dans la même forêt. Comme alors, la sereine splendeur du soleil qui se lève prophétise la solennité d'un grand jour.

Gurnemanz vient de la source et retourne à la chaumière.

Tout d'un coup il tend l'oreille. Qu'est-ce donc ?

Pareil à une rumeur sourde, arrive jusqu'à nous le Thème de la Magie, le chant de la terre païenne, l'appel du renégat.⁽²⁾

(1) Part. all., p. 203 ; part. angl.-all., p. 216.

1 Part. all., p. 204, m. 3-10 ; part. ang.-all., p. 217, m. 7-14.

Pourquoi ce bruit ennemi vient-il troubler le calme d'un matin dont quelques notes pieusement expressives nous murmurent la sainteté ? ⁽¹⁾ C'est la question qu'on se pose avec Gurnemanz. Car l'écuyer a, lui aussi, reconnu l'écho sinistre et le spasme sonore dans lequel s'est crispé son défi. Avec résolution il marche vers un épais fourré qui dresse à gauche une sombre muraille ; il en écarte les ronces et s'arrête soudain...

Encore elle? La *Zauberweib* ? Glacée dans sa léthargie mortuaire ! Combien de temps ces broussailles ont-elles servi de tombe à son effroyable sommeil ?

Le Thème de la Magie gronde encore sa menace... ⁽²⁾ C'est ainsi qu'il menaçait, lorsque jadis le pieux Titirel découvrit derrière un buisson l'étrange créature et lorsque Gurnemanz lui-même, par la suite, la retrouva, après une de ses absences fatales au repos du Gral...

— Allons ! Kundry, debout ! ordonne l'écuyer. Debout, Kundry ! chante l'orchestre. ⁽³⁾

Kundry reste froide et inerte. Gurnemanz la soulève, la tire de son vert sépulcre et la couche sur l'herbe d'un petit tertre voisin. Il réchauffe ses mains et ses tempes :

— Allons ! Kundry, réveille-toi. Ouvre les yeux à la lumière. L'hiver a fui ; le printemps est venu...

Peu à peu Kundry se ranime ; et la musique, expressive, emprunte les accents de la Cène et du Gral pour bénir sa résurrection. ⁽⁴⁾

La voilà debout ; elle a repris sa conscience. Aussitôt, comme si la douleur lui revenait avec la vie, un cri fébrile, son rôle d'envoûtée, jaillit en même temps de sa bouche et de l'orchestre. ⁽⁵⁾ Mais pour la dernière fois le hoquet infernal a secoué sa poitrine. Son martyr touche au terme. Elle s'est rappelé la parole de son vainqueur : « Tu connais le seul endroit où nous devions nous retrouver. » Ce pays de miséricorde, à travers les épreuves elle le cherche. Elle en approche. Sa robe de pénitente, la pâleur du repentir répandue sur son visage, ses yeux qui ont perdu leur étrange sauvagerie, tout annonce qu'enfin elle échappe à l'esclavage. La symphonie, très chrétienne, célèbre sa liberté. Voici le court motif qui exprime son zèle dès qu'elle peut rentrer au service des fils de Dieu. ⁽⁶⁾ Voici les harmonies recueillies et charitables qui soulignaient, au premier acte, l'éloge de Gurnemanz, lorsqu'il la remerciait de sa généreuse assistance apportée au fou défaillant. ⁽⁷⁾ C'est le salut, c'est la grâce. En elle déjà commencent à se réaliser les divines promesses de ce matin consolateur.

Gurnemanz, tout d'abord, ne s'en aperçoit pas. Comme celle qu'il a ranimée garde un profond silence, il l'accuse d'ingratitude. L'écuyer a beaucoup de vertus, mais il n'est pas très clairvoyant ; il renouvelle ici la méprise que jadis il commit à l'égard du fou et prend pour de l'indifférence l'émotion qui ne peut parler.

— Eh ! quoi ! vilaine fille ! Tu n'as pas un mot pour moi ? Est-ce là ton remerciement, pour t'avoir réveillée de ton sommeil de mort ?

(1) Part. all., p. 204, m. 11-13 ; part. ang.-all., p. 217, m. 15-17.

(2) Part. all., p. 205, 1^{re} ligne ; part. ang.-all., p. 218, dern. ligne.

(3) Part. all., p. 205, 2^e et 3^e lignes ; part. ang.-all., p. 219, 1^{re} et 2^e lignes.

(4) Part. all., p. 206, dern. mes., et 207, 1^{re} mes. ; part. ang.-all., p. 220, m. 18 et 19.

(5) Part. all., p. 207, m. 2 et 3 ; part. ang.-all., p. 220, m. 20 et 21.

(6) Part. all., p. 207, m. 14 et 15 ; part. ang.-all., p. 221, m. 11 et 12.

(7) Part. all., p. 207, m. 18-22 ; part. ang.-all., p. 221, m. 15-19. Comp. Bulletin n° 348, p. 11, note 4.



« *Dienen! Dienen!... Servir ! Servir !* »
Amalie Materna est Kundry au III^e acte.

Dienen ! Dienen !... Servir ! Servir !...

Ces deux mots sont les seuls que profère Kundry ; et ils sont les derniers. Jusqu'au bout, elle reste en scène ; jusqu'au bout elle demeure le personnage principal ; mais elle n'a plus d'autre langage que ses gestes et ses regards. Étonnante conception qui mérite qu'on s'y arrête. Nulle part peut-être l'artiste de Bayreuth n'a donné un congé plus net aux mœurs du vieil opéra. Jamais la révolution n'a été plus radicale. Qu'eut répondu la Malibran, si on lui avait proposé de remplacer par des gestes les perles qu'égrenait son gosier de rossignol ? Nous sommes loin du temps où une prima donna faisait recommencer neuf fois une romance à Bellini ! Wagner, d'un seul coup, a vengé les auteurs de toutes les humiliations et de toutes les platitudes que, depuis le début du monde, leur ont infligées les acteurs. Il a créé l'interprète et tué le cabotin. Exiger d'un ténor l'immobilité absolue durant une moitié d'acte, c'était déjà remarquable ; mais rendre une cantatrice muette durant un acte tout entier et ne lui permettre d'effets que ses jeux de physionomie, voilà pour un compositeur le comble de la puissance ; et j'excuse un critique anglais d'avoir salué dans ce fait le plus éclatant triomphe d'un despotisme génial. ⁽¹⁾

Gardez-vous, d'ailleurs, de trop plaindre Kundry. Wagner ne la dépouille pas ; il lui conserve son rôle ; seulement son rôle n'est pas dans le nouveau Mys-

1 Francis Hueffer, *Wagner's Parsifal, an attempt at analysis*.

tère, ce que, par la force des choses, en eût fait un ancien libretto. À Bayreuth, il ne s'agit plus exclusivement de chanter, il s'agit avant tout, par-dessus tout, de s'exprimer ; voilà le but unique, voilà la cause finale. Or, ici, le chant ne servirait pas l'expression ; au contraire, il lui nuirait ; car il est des états d'âme que nul terme, que nul son ne peut rendre. C'est pourquoi Wagner impose à Kundry le silence — mais un silence merveilleux qui apparaît au cœur de son épopée comme le plus significatif poème qu'un cerveau d'artiste ait conçu. Après le silence immobile, pétrifié, de Parsifal debout dans la cathédrale, c'est le silence actif, passionné, agissant d'un être qui vibre trop pour répandre au dehors ses lyrismes. Madeleine ne parlait pas ; elle gardait ses trésors ; ses longs cheveux épars, ses bras tendus vers le gibet, ses agenouillements sans fin composaient tout son discours. Que la nouvelle Madeleine imite sa devancière ; le bruit de sa propre voix dissiperait le charme d'un ineffable repentir. Laissons chanter ses attitudes ; elles vont être pour nous l'apparence visible des mélodieux contours dessinés par l'orchestre ; et les dessins de l'orchestre nous en accuseront le sens intime et profond. Car Wagner prévoit tout, combine tout, accorde tout ; il émancipe le geste, il l'élève à la dignité du son et de la parole, il l'associe au drame ; et désormais la mimique qui était tombée si bas, affranchie des liens d'une tradition ridicule, peut revendiquer sa place parmi les grandes formes d'art...

Dienen !... Dienen !... Servir pour expier ! Tel est le nouveau *Senhen*, la nouvelle obsession de Kundry. Elle se fait l'esclave de l'ermite, va puiser de l'eau à la source, la porte dans la chaumière. Gurnemanz, curieux, l'examine. Lui aussi, à la fin, il comprend : c'est la vertu d'un jour béni qui accomplit ce miracle. Les motifs de charité, de grâce, d'adoration, saluent la métamorphose ;⁽¹⁾ et, après eux, une mélodie, encore un peu vague et confuse, esquisse la première ébauche de l'enchantement divin.⁽²⁾ Bientôt, on le devine, elle sortira de ses limbes, et l'on sent que s'élaborent dans l'ombre du souterrain les effusions harmonieuses qui tout à l'heure jailliront pour répandre à flots sur le drame les tendresses évangéliques.

L'orchestre se tait. Un silence. De nouveau, Gurnemanz tend l'oreille... Encore quelqu'un !...

Ce n'est, pas la Magie qui gronde, cette fois ; l'avant-coureur mélodieux ne vient point des régions infernales. C'est l'image sonore du héros providentiel.⁽³⁾ Parsifal doit être proche... Mais n'est-ce pas un revenant ? Les accords qui le précèdent ont un accent d'outre-tombe ; on dirait des accords-fantômes. Ainsi je me figure le leitmotif de ce Christ de Rembrandt qui, après sa résurrection, apparaît aux gens d'Emmaüs dans sa splendeur mortuaire de cadavre transfiguré...

(1) Part. all., p. 208, m. 19-22 et 209, m. 1-9 ; part. ang.-all., p. 222, dern. ligne, et 223, m. 1-8.

(2) Part. all., p. 209, m. 8-16 ; part. ang.-all., p. 223, m. 8-16.

(3) Part. all., p. 209, m. 20-22, et p. 210 ; part. ang.-all., p. 224.

Voici l'hôte annoncé par les pâles harmonies. Il a l'aspect d'un chevalier. Sa visière baissée dissimule son visage. Il porte une armure noire. Il tient une lance à la main. Lentement il avance, la tête inclinée sur la poitrine, comme étranger au monde extérieur, plongé dans sa méditation intense. Il va s'asseoir près de la source et continue de rêver.

Les personnages, on le sait, n'entendent pas les leitmotives. Gurnemanz ne peut donc pressentir quel est le sombre visiteur. Inquiet, il le considère. Serait-ce un pèlerin égaré ? Il s'approche et le salue ; il l'interroge. L'étranger courbe le front ; telle est son unique réponse. Réponse insuffisante aux yeux de l'écuyer ; cet appareil guerrier le scandalise ; il en exprime son émoi. N'est-ce pas un sacrilège que de porter des armes un tel jour et dans un tel lieu ? Ce jour, c'est le Vendredi-Saint ; ce lieu, c'est le pays du Gral. Il en avertit l'étranger ; l'orchestre, aussi, l'en avertit et, à sa manière, répète les noms sacrés.

Pour la seconde fois, le voyageur courbe le front. Puis, il se lève, fait quelques pas vers la chaumière, s'arrête, enlève son heaume, le dépose avec son bouclier, plante sa lance en terre, s'agenouille devant elle et la contemple avec ferveur.

Gurnemanz le suit du regard. Surpris, il observe ses traits. Tandis qu'il les considère, son étonnement s'attendrit et une indicible émotion envahit peu à peu tout son être. En ce moment, Kundry sort de la hutte ; d'un geste, il l'appelle :

— N'est-ce pas le meurtrier du cygne ? lui demande-t-il à l'oreille.

Kundry fait oui, d'un mouvement de tête.

Cependant, du fond de l'orchestre monte une ardente oraison. C'est l'extase de la lance ; c'est la phrase de la Cène. D'abord très contenue, la divine



« Ce Christ dans sa splendeur mortuaire de cadavre transfiguré. »
Les Pèlerins d'Emmaüs, de Rembrandt.
(Musée du Louvre.)



© D. R.

« Kundry, humblement, dans la posture agenouillée de Marie-Madeleine. »
Amalie Materna et Ernest van Dyck, en 1889.

mélodie s'élargit et s'échauffe à mesure que le cœur du chrétien se dilate.

Gurnemanz n'hésite plus.

— Sûrement c'est le fou que j'ai chassé dans ma colère, dit-il; quel chemin le ramène ici ?

À travers la symphonie transparaît le motif du fou. Plus de doute, c'est lui. Le vieillard tressaille.

— La lance ! Je la reconnais, s'écrie-t-il avec allégresse. Oh ! le plus saint des jours où mon âme se réveille au bonheur !...

Les notes de la lance vibrent enthousiasmées. Seule, Kundry détourne le visage, et la Plainte du Sauveur, qui vient d'éclater à l'instant, se ralentit, s'attriste et pleure comme l'écho de son remords.⁽¹⁾

Parsifal a fini sa prière. Il se relève, va à Gurnemanz, le salue et lui prend la main :

— Loué soit Dieu qui m'a permis enfin de te retrouver.

— Ainsi, tu m'as reconnu, moi que les soucis et les peines ont si cruellement courbé ? Comment es-tu arrivé jusqu'ici ? D'où viens-tu ?

Le *Reine Thor* raconte les exploits de sa longue épopée. C'est la pure confirmation du récit musical que nous a fait l'orchestre. On entend de nouveau le *rittmotiv* dompté, la rude marche du héros, son cri de guerre, ses combats, les assauts de l'erreur, les prouesses de la lance et enfin le retour de la relique reconquise accueilli par le murmure matinal de la forêt.⁽²⁾

Gurnemanz écoute dans le ravissement. Il bénit le miracle de la bonté céleste. C'est la seconde fois

qu'elle protège ses enfants. Comme jadis au sein de la nuit mystérieuse, un ange rapporte à la terre le gage de rédemption ; et de même qu'alors, résonne mystiquement la plus haute formule de la Foi triomphante, celle qu'entonnent les élus autour du trône de Dieu.⁽³⁾

Mais que d'amertumes se mêlent à cette victoire ! Après une action de grâce, c'est un hymne mortuaire qu'il faut maintenant écouter. Gurnemanz décrit au héros la détresse du Gral. Voilà l'orchestre en deuil. Nous retournons aux ténèbres. L'impressionnante mélodie, le motif de la solitude qui, au début de l'acte, évoquait des images de gouffre et de néant, fait revivre l'angoisse et ramène aux réalités. Les sinistres visions déploient leurs ailes : c'est la torture d'Amfortas, c'est la plainte du Dieu outragé, c'est le rire satanique, c'est le remords, le désespoir.⁽⁴⁾

La symphonie dessine un nouveau contour mélodique. On l'a qualifié : *motif abrégé de la solitude*. On peut y voir, en effet, ce motif dépouillé de l'ampleur solennelle qui le rendait trop vaste pour tenir sous le mot, raccourci, proportionné à l'envergure des paroles, dramatisé, si j'ose dire, cessant d'être une rêverie, un épanchement lyrique pour se mettre au point du verbe et rentrer dans le cadre de la déclamation. Sa formule brève et souple finit d'accompagner les lugubres confidences :⁽⁵⁾

Les supplications de ses frères n'ont pu émouvoir Amfortas ; sa terreur a vaincu son courage ; le Gral est resté couvert. Faute de nourriture, les soldats du

(1) Part. all., p. 213 et 214 ; part. ang.-all., p. 227 et 228.

(2) Part. all., p. 215, dern. ligne, 216-218 ; part. ang.-all., p. 229, dern. mes., 230-232.

(3) Part. all., p. 219 ; part. ang.-all., p. 223.

(4) Part. all., p. 219, m. 14-20, et 220, m. 1-12 ; part. ang.-all., p. 234 et 235, 1^{re} ligne.

(5) Part. all., p. 220, m. 14 et suiv. ; part. ang.-all., p. 235, m. 6 et suiv.

Christ dépérissent ; leur vigueur s'évanouit ; et leur vieil écuyer, le serviteur fidèle, n'attend plus que le trépas, depuis que Tituel, son maître bien-aimé, privé des rayons de la vie, s'est endormi dans le tombeau, « un homme comme les autres », — *ein Mensch wie Alle...*

Sous le nom du monarque expirant murmure, comme son dernier souffle, cette variation du Thème de la Foi qui en est, en quelque sorte, la formule politique exprimant le pouvoir de la dynastie sacrée ; ⁽¹⁾ et, sous ces mots qui disent tout : « un homme comme les autres », le motif de la solitude reprend gravement la parole pour conclure que, ici-bas, tout, jusqu'à la vertu, doit connaître le fond de la misère humaine. ⁽²⁾

Une pareille infortune brise l'âme de Parsifal. Dans son ardente compassion, il gémit, il s'accuse, lui, le prédestiné, de n'avoir pu prévenir les maux dont il n'est pas l'auteur. Pourquoi la nuit qui couvrirait ses regards ne s'est-elle pas plus tôt dissipée ? Comment expiera-t-il son aveuglement fatal ? Un regret le déchire ; ses forces l'abandonnent ; il chancelle...

De même qu'au premier acte, après le meurtre du cygne, c'est le bras de Gurnemanz qui le soutient ; et de même qu'au premier acte, c'est, Kundry qui, avec de l'eau fraîche, accourt pour le ranimer. Quelle fougue dans son élan ! Ses ardeurs se rallument !... Mais soudain, elle s'arrête... Elle s'est souvenue... Et tandis que l'orchestre répète très doucement un écho apaisé de la passion du second acte, l'œil de la pauvre femme interroge Gurnemanz. ⁽³⁾

Le vieillard fait un geste ; tout se tait. Le drame se recueille. On sent planer dans l'air une solennité d'attente. Quelque chose de grand s'approche...

De très grand, en effet. Le Sauveur a tenu sa parole ; son messager est arrivé ; l'œuvre va s'accomplir. Il faut préparer l'élue à sa mission divine ; il faut laver les sueurs de la route, effacer les souillures qui ternissent les plus saints. Jésus lui-même voulut que Jean le baptisât ; à son tour, le disciple de Jean baptisera le soldat de Jésus. Cela est conforme à l'ordre : c'est la consécration des Messies par les Précurseurs. Que cette onde limpide, image du Jourdain, repose les lassitudes du voyageur prédestiné. Il se lèvera ensuite, il ira vers le Tabernacle, il découvrira le Gral, il chassera les fantômes du néant et de l'angoisse, et il fera rayonner la sainte flamme du calice sur le cercueil de Tituel dont ce glas renvoyé par les monts ⁽⁴⁾ annonce les funérailles, et qui n'attend pour reposer dans la paix de la tombe que ce dernier sourire de la divinité.

Tandis que, d'une voix auguste, la symphonie prélude à la cérémonie, ⁽⁵⁾ Gurnemanz et Kundry conduisent Parsifal au bord de la fontaine ; ils le font asseoir sur le petit banc gazonné ; Kundry dénoue les armures qui abritent ses pieds et ses jambes ; Gurnemanz le dépouille de sa cotte de maille et découvre la robe blanche qu'elle dissimulait. Parsifal s'abandonne à eux. Alors Kundry, humblement, dans la posture agenouillée de la Madeleine du Christ, lave les pieds du héros qui, surpris, la considère, pendant que, très expressif, l'orchestre accompagne l'acte de l'amante régénérée avec son motif à elle, le motif du repentir. ⁽⁶⁾

Kundry a rempli son office. Celui de Gurnemanz commence. Avec sa main, le vieillard puise un peu d'eau ; il la répand sur le front incliné de Parsifal, il l'absout, il le bénit, et l'auguste mélodie, qui préludait tout à l'heure, prête son accent magnifique à cette bénédiction. ⁽⁷⁾

(1) Part. all., p. 222, m. 17 ; part. ang.-all., p. 237, m. 13. Comp. Bulletin n° 347, p. 18, note 3.

(2) Part. all., p. 223, m. 3 et 4 ; part. ang.-all., p. 237, m. 17 et 18.

(3) Part. all., p. 224 ; part. ang.-all., p. 239.

(4) Part. all., p. 226, m. 8-11 ; part. ang.-all., p. 241, m. 7-10.

(5) Part. all., p. 225, m. 9 et suiv. ; part. ang.-all., p. 240.

(6) Part. all., p. 227, m. 4-21 ; part. ang.-all., p. 242, m. 4-21.

(7) Part. all., p. 227, m. 22 et suiv., et 228 ; part. ang.-all., p. 242, m. 21 et suiv., et 243. Comp. *supra*, note 2 de cette page.



Gurnemanz : « Midi. – Voici l'heure. Seigneur, permets que ton serviteur te conduise ! »
Chromo Liebig allemand de 1904

Cependant, Kundry tire des plis de sa robe un flacon de cristal doré. Aussitôt l'on songe aux baumes que, jadis, elle s'en allait, à travers les espaces, quérir, chevaucheuse farouche, dans les déserts de l'Arabie... Mais les remèdes d'aujourd'hui ne sont plus de vains espoirs, des illusions décevantes : ils guérissent. La femme répand le parfum sur les pieds du bien-aimé ; puis, elle les essuie dans l'ampleur de sa chevelure. Alors, d'un geste affectueux, Parsifal lui prend le flacon et le donne à Gurnemanz. Il reste un devoir suprême : le vieillard va l'accomplir. Amfortas déchu n'est plus digne de l'autel ni de son trône. Désormais, la couronne et le sacerdoce appartiennent au *Reine Thor*. Il faut sacrer Parsifal. Que le loyal écuyer, que le serviteur sans reproches, ennobli par ses cheveux blancs, épuré par la douleur, confère à l'oint du Seigneur la double qualité qui en fera le trait d'union entre la terre et le ciel !...

Gurnemanz est debout. Sa mission le transfigure. Son geste a la grandeur qu'a le geste de l'homme quand c'est Dieu qui conduit le bras. Il finit de verser le parfum sur la tête de l'élu. Puis il étend la main sur lui. Il le fait prêtre, il le fait roi.

Oui, vraiment, le voilà roi, le pauvre fou moqué, le vagabond inconscient dont la flèche tua le cygne, le spectateur immobile des resplendissements du Gral ! Au milieu des ténèbres, Dieu l'a appelé ; il a entendu l'appel : l'Esprit est venu en lui ; ses yeux se sont dessillés ; il a vu, il a compris ; il a souffert, il a aimé ; il a senti la pitié ; il a laissé couler ses larmes ; et c'est pourquoi le leitmotiv qui l'a suivi fidèlement à travers toute l'existence, qui, jadis, avec lui abandonna sa mère, qui, avec lui, errait, indompté et sauvage, dans ses longues courses sans but, qui égayait ses jeux d'enfant, qui pleurait avec ses remords, qui s'irritait dans ses colères, qui s'affaissait dans ses douleurs, qui, étonné, perdait le souffle sur le seuil des jardins de Klingsor, qui s'unissait aux harmonies du Gral pour célébrer leur commune victoire sur les clameurs de la Magie, qui, tout à l'heure, enfin, après une longue absence, nous revenait pâle et mystérieux comme un visiteur d'outre-tombe, c'est pourquoi le leitmotiv, portrait sonore du héros, s'auréole avec lui d'une splendeur royale. La promesse est réalisée ; la Providence est obéie ; l'Éternelle Miséricorde bientôt sera satisfaite ; et les accords du Gral, le sublime *amen* symphonique, saluant le triomphe du Christ, nous disent que cela est bien et font planer sur le drame leurs vibrations d'apothéose.⁽¹⁾

Parsifal, à son tour, va bénir et baptiser. À son tour, il puise l'eau de la fontaine et, tout ému, comme le jeune prêtre qui dit sa première messe, il répand l'onde lustrale sur Kundry prosternée :

— Ainsi j'accomplis mon premier office. Sois baptisée et crois dans le Sauveur.

C'est le Thème de la Foi qui chante cette rédemption. Jamais le verbe wagnérien n'a été plus évangélique. La parole de Jésus, lorsqu'au milieu des multitudes il guérissait les infirmes, ou lorsqu'il prêchait les humbles, ouvrant à la foule humaine les profondeurs du Paradis, devait avoir de ces inflexions mélodiques dont l'écho résonnait toujours aux oreilles de qui les avait une fois perçues.

Nous perdons la notion du lieu. La scène n'est plus en Allemagne ni en France. Ce ruisseau coule en Judée. Cette montagne est la montagne sainte d'où la leçon du Maître tombait, fécondante rosée,

sur les vallons d'alentour, pour faire germer dans les sillons de gros épis dorés comme ceux des paraboles. Ainsi, l'harmonieux pardon qui s'échappe des lèvres du disciple et les larmes de repentir versées par la pécheresse ont transfiguré la nature, fertilisé le roc aride et fait fleurir l'immensité des monts. C'est le second enchantement des fleurs, non plus des fleurs perfides dont le suc empoisonne, mais des fleurs qui exhalent des parfums d'allégresse et de vie.

Tableau inoubliable pour qui l'a contemplé ! Au bord de la fontaine, Parsifal, assis dans sa blanche robe d'apôtre. Devant lui, debout, la vénérable vieillesse du rude précurseur, appelant la grâce divine sur sa jeune virilité. Et, à ses pieds, Kundry, le front dans la poussière, abîmée dans son bonheur, dans cette ineffable ivresse qui donne à l'âme inondée de lumière l'avant-goût de l'extase infinie...

C'est l'idéal réalisé de l'esthétique wagnérienne. Ce sont « les créations de marbre de Phidias se mouvant en chair et en os », c'est « la nature imitée, sortie du cadre étroit suspendu au mur de la chambre de l'artiste, pour se développer, luxuriante, dans le vaste cadre, pénétré d'une chaude atmosphère, de la scène de l'avenir »...⁽²⁾

Dans un paysage de rêve, sur un roc qui porte le nom de l'archange des batailles, sur le mont Saint-Michel que, deux fois dans le jour, l'Océan abandonne pour revenir, deux fois, lui livrer son assaut, des hommes qui, eux aussi, étaient des soldats de la Foi, bâtirent un auguste asile pour servir de demeure au Gral. Jamais l'on ne concevra une création de pierres plus agenouillées, plus chrétiennes, plus adorantes, plus chantantes. Prodige de l'art gothique, le Burg sacré domine fièrement toutes les fureurs qui l'entourent, et sa masse inébranlable se dresse parmi les flots comme un symbole de prière au milieu des tempêtes du monde. L'œil étonné vénère en lui l'emblème colossal de l'élan que l'idée de Dieu peut donner au génie de l'homme, et l'imagination ne rêve pas d'autre merveille... Pourtant, il en est une autre dont ceci n'est que l'enveloppe : au centre de cet univers d'ogives et de clochetons, de statues et de dentelures, repose un second univers encore plus sculpté et plus beau. C'est lui qu'on nomme la *merveille* — la merveille de la merveille.

Eh ! bien, au cœur de *Parsifal*, cette cathédrale sonore, ce Burg harmonieux qui, au milieu des chefs-d'œuvre de la musique dramatique, élève la hauteur de son dôme surnaturel, il est un sanctuaire où, parmi tant de mysticismes, de perfections, de ciselures, la pensée de l'artiste semble encore plus mystique, plus parfaite et plus ciselée : c'est la joie du Vendredi-Saint, la *merveille* du troisième acte, l'enchantement évangélique du baptême de Kundry.

Ils sont tous là, les motifs dont chacun fait vibrer une pensée chrétienne, les motifs d'aspiration vers la patrie éternelle, les motifs de repentir, d'espérance et d'amour, la majesté du Gral, l'extase de la lance, la phrase grandiose qui, depuis le *Tannhäuser*, est la formule nécessaire de l'instinct religieux⁽³⁾ et la caresse musicale dont la tendre insistance semble ne pouvoir pas finir,⁽⁴⁾ ils sont tous là, se confondant, s'entremêlant, se pénétrant les uns les autres, formant un cadre magnifique à la mélodie maîtresse, laquelle, à peine ébauchée au début du troisième acte, s'épanouit à présent comme les fleurs du pré voisin.⁽⁵⁾

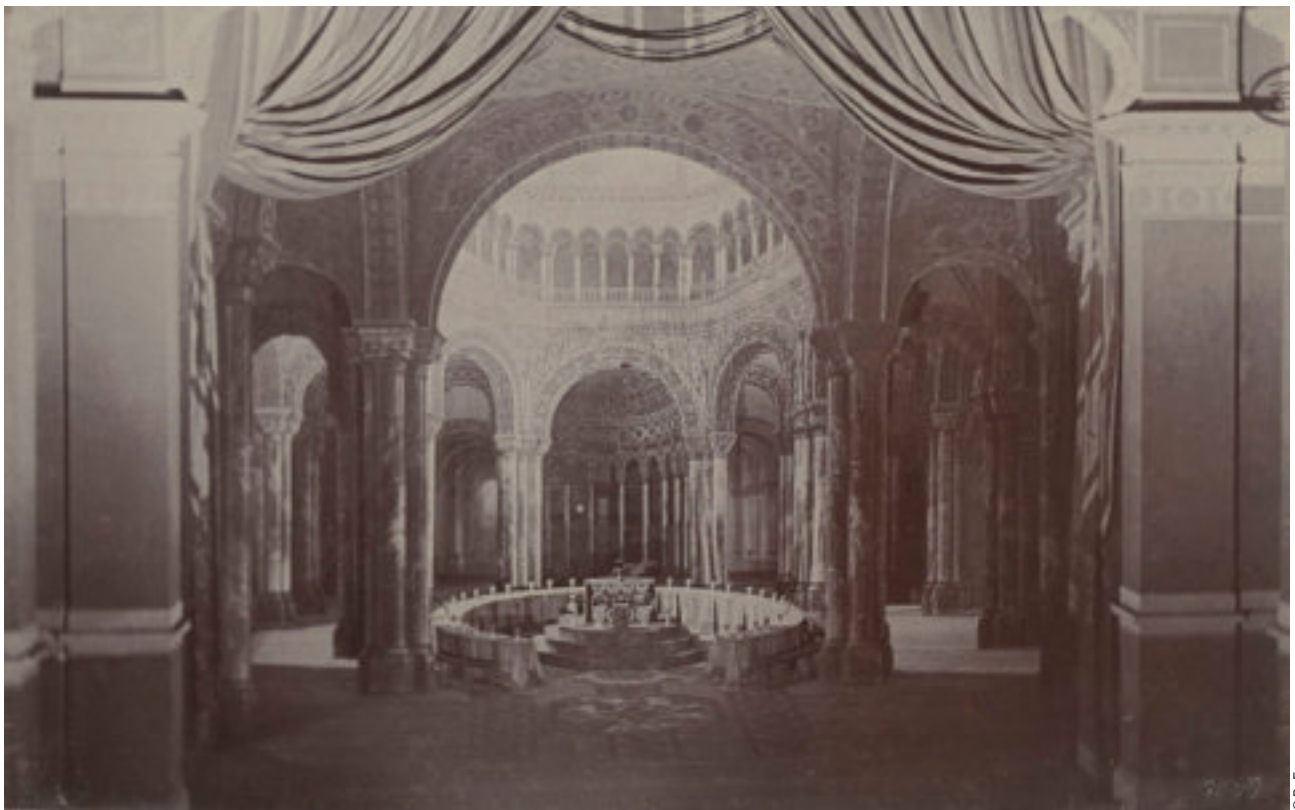
(2) Wagner, trad. MM. Bonnier, *Revue wagnérienne*, 1887, p. 77

(3) Part. all., p. 236, m. 3 et suiv. ; part. ang.-all., p. 251, dern. ligne.

(4) Part. all., p. 237, m. 5 et suiv. ; part. ang.-all., p. 252, m. 20 et suiv.

(5) Part. all., p. 232, m. 1-16 ; part. ang.-all., p. 247, m. 1-16.

(1) Part. all., p. 229, m. 11 et suiv., et 230 ; part. ang.-all. p. 244, m. 11 et suiv., et 245.



Décor du second tableau du troisième acte de *Parsifal* à Bayreuth.

(Photographie de Friedrich Kranich l'aîné (1857-1924), machiniste du grand théâtre de la cour de Munich et directeur technique du festival de Bayreuth de 1886 à 1914, publiée en recueil en 1889.)

Au-dessus de ces souffles chantants et de ces murmurants effluves, les voix des personnages dominant, se détachent, s'accusent avec des saillies, des vigueurs de bas-reliefs. Gurnemanz explique à Parsifal la raison et la fin de l'harmonieux mystère. Et il semble se complaire en son explication. De même qu'au premier acte, lorsqu'il raconte son histoire, on le trouve un peu prolix ; on se prend à regretter sa facilité de parole ; on voudrait que son émotion, sans le rendre muet comme la pauvre Kundry, fût moins communicative et n'abusât pas autant des trop discrètes complaisances de cette symphonie divine qui, à l'instar de toutes les divinités, ne se manifeste aux mortels qu'avec la forme idéale d'une lointaine apparition.

Mais Gurnemanz est le drame ; et le drame est avant tout ce que Wagner veut qu'on entende. Que sa volonté soit faite. Discuter est inutile ; on ne discute pas de pareilles conceptions ; on est avec elles ou contre elles ; on ne peut en prendre ceci, en répudier cela ; comme les forces de la nature, elles sont indivisibles, et il faut bien se dire qu'elles ne seraient pas du tout, si elles n'étaient pleinement ce qu'a voulu le créateur...

L'heure est venue. Le Gral attend sa délivrance. Maintenant Parsifal a le droit d'écouter la pitié. Il se relève, reprend son arme. Gurnemanz va chercher dans la hutte un de ces manteaux rouges traversés d'une croix blanche, insigne des chevaliers ; il le lui jette sur l'épaule. Le *Reine Thor* est prêt ; sa main droite tient la lance ; son bras gauche s'appuie sur celui du vieillard qui, de même qu'autrefois, lui servira de guide ; son motif héroïque se conforme à son allure et l'accompagne d'un rythme solennel. ⁽¹⁾ Kundry s'arrête, hésitante... Mais, comme jadis, lors-

qu'il s'éloigna du lieu où furent les jardins magiques, son vainqueur lui fait un signe. Humblement, elle obéit et, de loin, le front courbé, elle marche dans la trace des pas qui mènent là-haut.

De nouveau, le décor se met en mouvement. Mais il se meut en sens inverse. Wagner, paraît-il, symbolise par là l'impossibilité pour l'homme d'arriver à ce Gral sans chemin.

Nous refaisons l'ascension des Pyrénées de Bayreuth. Combien différente de l'autre ! On s'élevait alors vers la poésie du Calvaire, avec ses navrantes images, mais aussi ses sereines promesses et ses consolantes visions. Certes, c'était la souffrance ; mais c'était encore la vie ; car souffrir, c'est toujours vivre. On approchait de l'autel, de la prière, des cantiques. De temps en temps, des clameurs de détresse éclataient au milieu des nues ; mais l'appel du Banquet retentissait plus fort qu'elles et les frissons d'angoisse se changeaient en adorations. Les échos douloureux ne manquaient pas sur la route ; mais, au bout, il y avait le rayonnement du calice, et, dans la nef harmonieuse, la grande voix du repentir étouffait les cris de la chair. Chaque jour, à l'heure sacrée, le reflet du sang divin descendait au fond de la crypte pour y vivifier la vieillesse de Titrel.

Aujourd'hui, le héros n'est plus. Son cercueil attend là-haut. Aucune clarté ne dissipe la nuit ténébreuse. Le temple reste désert. C'est pourquoi la symphonie, morne, mélancolique, sans une lueur d'espoir, sans un tressaillement, étend sur la montagne un voile immense de tristesse.

Dans ces sonorités en deuil, l'oreille reconnaît le motif d'Herzeleide. ⁽¹⁾

— Oui, Herzeleide ! s'exclame Wolzogen, le bon commentateur allemand qui ne peut en revenir. La

(1) Part. all., p. 239, 1^{re} ligne ; part. ang.-all., p. 255, 1^{re} ligne.

(1) Part. all., p. 239, m. 7 et suiv. ; part. ang.-all., p. 255, m. 7 et suiv.



« Le Reinte Thor est prêt,
sa main droite tient la lance
Ernest van Dyck en Parsifal en 1889.

chose, au premier abord, semble, en effet, singulière. Est-ce le souvenir qui chante dans l'âme de Parsifal ? Ou bien la mélodie, terme général et abstrait de la douleur filiale, dit-elle l'amertume des regrets d'Amfortas ?

À mesure qu'on approche, le carillon retentit. Mais ce n'est plus le son pieux qui invitait les convives à prendre place au festin. C'est l'épouvante du glas ; ⁽¹⁾ c'est le triomphe de la mort ; son fantôme sonore se dresse terrifiant sur le seuil de la cathédrale qu'il enveloppe tout entière de ses harmonies glacées.

Voici le hall ; voici le dôme. L'autel reste debout. Mais les tables ont disparu...

Tandis que l'orchestre continue son rythme éploré, d'un côté entre un convoi funèbre et de l'autre le cortège habituel d'Amfortas précédé de la châsse qui renferme le Gral. Lentement la litière du fils s'avance vers le cercueil du père. On dirait le rendez-vous de la tombe et de l'agonie. L'hymne des arrivants n'est pas l'acte de foi qui jadis préludait à l'amoureux mystère ; c'est un sinistre dialogue engagé entre ceux qui portent la victime et ceux qui portent le meurtrier... ⁽²⁾

De même qu'au premier acte, Amfortas s'étend sur la couche disposée derrière l'autel. Devant lui on pose la bière. Les chevaliers se tournent vers le roi. Le glas résonne... Peu à peu il grandit, mêlé à la voix

des fidèles, pour rappeler au parricide le funèbre devoir. Il faut que le cercueil ait sa bénédiction suprême ; il faut consacrer une dernière fois. Hélas ! aujourd'hui, ce n'est plus l'invitation douce et ferme de Tituel réclamant la lumière de vie ; c'est l'ordre anxieux de la foule scandé par le bruit mortuaire.

Amfortas faiblement se soulève ; et, tandis que sa bouche articule un gémissement, la Plainte du Sauveur — le remords du pécheur — exhale un soupir expressif dont le souffle se perd dans l'écho de la solitude. ⁽³⁾

Mais cette morne langueur, soudain, se contracte ; elle tressaille, s'élargit dans une émotion grandissante ; on tire le drap noir ; dans sa bière le mort apparaît.

À cette vue, un cri d'angoisse, fait du rôle de la blessure et du ricanement maudit, jaillit du fond de l'orchestre. ⁽⁴⁾ Amfortas est debout. Éperdu, il se précipite sur la bière, et sa voix retrouve la force d'envoyer un noble salut au plus grand, au plus pur, au plus auguste des héros, à celui que les anges avaient couronné de leurs mains. ⁽⁵⁾ À présent que l'espoir a cessé de chanter, à présent que s'est tue la miséricorde divine et que des hauteurs du dôme ne descend plus la prophétie, le malheureux n'a de recours qu'en la pitié paternelle. Ah ! puisse-t-elle enfin, du séjour de lumière que berce l'hymne radieux de la Foi transfigurée, ⁽⁶⁾ faire descendre jusqu'à lui le trépas libérateur !... Autrefois, la douleur du coupable se drapait pour monter au ciel dans les harmonies de la lance. Il a oublié ce langage ; il ne sait plus expier ; et son invocation affaissée, haletante, n'aperçoit désormais de guérison, de délivrance, que dans le sommeil du tombeau. ⁽⁷⁾

Cependant le glas a repris la parole ; il ordonne, il insiste. Les chevaliers anxieux se pressent autour d'Amfortas :

— Remplis ton office ! Découvre le Gral ! Ton père le commande ! Tu le dois ! Tu le dois !... ⁽⁸⁾

— Non !...

C'est le non farouche que rugissait le parricide quand Tituel implorait la vie. Un jour, il la lui refusa : qui donc, maintenant, vaincrait sa résistance ? Le poison a fini son œuvre. Il avait souillé le chrétien ; il a dégradé le soldat ; du coupable il a fait un lâche. Les blasphèmes de Klingsor, la Magie, le mauvais rire tourmentent cette chair flétrie. La blessure s'affole ; ses dissonances égarées éclatent furieusement ; c'est la crise la plus aiguë, c'est l'expression la plus intense de ce motif des tortures du corps. ⁽⁹⁾

Le prêtre déchu, oublieux de son caractère, est là au pied de l'autel où il ne remontera plus, râlant des mots d'horreur avec des gestes d'épouvante, déchirant ses vêtements, étalant son affreuse plaie, mendiant le coup de grâce :

— Vos armes !... Vos armes !... Allons ! Tirez vos épées !... Tuez le pécheur !... Tuez avec lui son supplice !... Et vous aurez ainsi reconquis les délices du Gral !...

— Une arme seule est efficace...

Celui qui vient d'approcher sans que nul ne l'aperçoive, et qui gravement a proféré ces mots, touche du fer de sa lance le cœur saignant d'Amfortas.

(1) Part. all., p. 240, 3^e et 4^e lignes; part. ang.-all., p. 256, m. 13 et suiv., et 257, m. 1-4.

(2) Part. all., p. 241-244 ; part. ang.-all., p. 258-262.

(3) Part. all., p. 245, m. 7 et suiv. ; part. ang.-all., p. 262, m. 7 et suiv.

(4) Part. all., p. 246, m. 3 ; part. ang.-all., p. 263, m. 3.

(5) Part. all., p. 246, m. 4 et suiv. ; part. ang.-all., p. 263, m. 4 et suiv.

(6) Part. all., p. 247 ; part. ang.-all., p. 264.

(7) Part. all., p. 248 ; part. ang.-all., p. 265.

(8) Part. all., p. 249 ; part. ang.-all., p. 266.

(9) Part. all., p. 250 et 251 ; part. ang.-all., p. 267 et 268.

Le pécheur demeure immobile, anéanti dans une extase... La douleur s'est évanouie !... La blessure continue de vibrer ; mais son accord perd l'accent déchirant, de la plainte ; elle est guérie ; elle ne gémit plus, elle chante ; elle adore, elle console, elle absout, elle bénit...⁽¹⁾

Le Chaste Fou que la pitié fait roi élève l'instrument de la miséricorde ; et, tandis que, ramené par la promesse divine, le leitmotiv du héros éclate triomphalement, ⁽²⁾ sa main montre aux fidèles la relique recouvrée.

Tous la contemplent, plongés dans le ravissement. Cependant Parsifal entonne une action de grâce. La phrase de la Cène, la variante solennelle du Thème de la Foi qui accompagnait les anges envoyés à Tituel et qui accompagne aujourd'hui le nouveau messager du Christ, les notes émues de la lance, l'harmonieuse prophétie, prêtent les contours de leurs effusions mélodiques à sa pénétrante oraison.⁽³⁾

Il n'est pas seulement roi. Il est prêtre. L'autel abandonné l'attend.

Escorté par les saints motifs dont la voix majestueuse plane au-dessus d'arpèges solennels, ⁽⁴⁾ le *Reine Thor* gravit les marches du tabernacle. Il prend la coupe sacrée, il la découvre, s'agenouille ; son âme tout entière s'absorbe dans son invocation. Autour de lui, la foule est prosternée...

Peu à peu le Gral s'éclaire ; le jour terrestre pâlit sous la lueur du ciel ; le sang divin resplendit. Alors Parsifal élève le calice et sur les têtes qui se courbent promène le reflet de son rayonnement.

La cathédrale a tressailli ; ses échos, si longtemps muets, enfin tirés de leurs ténèbres, saluent le soleil revenu, et le dôme mystérieux qui communique avec l'azur, pour fêter le Sauveur, entonne éperdument la phrase eucharistique, tandis qu'une colombe, signe visible de l'amour, descend, dans sa blanche auréole, sur le flot lumineux du Gral...

À présent que le drame est fini, que s'est calmée la tourmente, et que le bruit humain a cessé de gronder, Lui, l'Éternel, l'Incréé, retrouve sa paix souveraine. Et la mélodie du verbe, la mélodie du prélude, qui chantait au commencement, qui chante encore à la fin, célèbre, bien au delà du temps et de l'espace, ce qui ne finit pas...

Dix heures. Au dehors, la vallée s'est endormie. Seules, continuant la prière du dôme, des milliards de blondes étoiles scintillent au firmament...

À suivre...

(1) Part. all., p. 252 ; part. ang.-all., p. 269.

(2) Part. all., p. 252, dern. ligne, et 253, m. 1-7 ; part. ang.-all., p. 270.

(3) Part. all., p. 253, m. 8 et suiv., et 254 ; part. ang.-all., p. 271 et 272.

(4) Part. all., p. 254, m. 18 et suiv. ; part. ang.-all., p. 272, m. 10 et suiv.



Parsifal : « Seule la lance qui l'ouvrit peut refermer ta plaie. Sois guéri, pur de tout péché, lavé de toute faute. » Chromo Liebig allemand de 1904



***Le Gral*, huile sur panneau de Pinkney Marcius-Simons.**

Ce peintre américain né à New York en 1867, passa la majeure partie de sa vie en Europe.

Symboliste et néo-impressionniste, fasciné par Wagner,
il réalisa plusieurs tableaux sur le thème de la légende de Parsifal
ainsi qu'un cycle sur l'*Anneau du Nibelung*.

Il mourut à Bayreuth en 1909.