

**LA REVUE HEBDOMADAIRE, 6 août 1892, pp. 142-149.**

C'est par le *Crépuscule des dieux* [Götterdämmerung] que nous pouvons jeter un coup d'œil d'ensemble sur la Tétralogie et nous rendre compte de l'effet vraiment stupéfiant qu'elle représente. Les trois journées précédentes ne font pour ainsi dire que poser les prémisses de celle-ci: c'est vers le *Crépuscule des dieux* [Götterdämmerung] que convergent les idées directrices de l'*Or du Rhin* [Das Rheingold], de *Siegfried* et de la *Walküre* [Die Walküre], elles s'y confondent et s'y résolvent en une conclusion grandiose.

La figure de Brunnhilde [Brünnhilde] domine ce drame, comme celle de Siegfried le précédent et celle de Wotan la Walküre. Devenue la compagne de Siegfried, trahie et abandonnée par le crime involontaire du héros, c'est de l'âme meurtrie et soudain clairvoyante de Brunnhilde [Brünnhilde] que s'échappe le cri douloureux qui voue à l'immolation expiatoire tous ceux, hommes et dieux, qui méconnaissant la sublimité de l'Amour ont, consciemment ou non, pris leur part du renoncement ténébreux d'Alberich.

Nous avons vu à la fin de la journée précédente Siegfried s'unir à Brunnhilde [Brünnhilde]. Au commencement de celle-ci nous assistons aux adieux des amants. Sieg- // 143 // -fried [Siegfried], impatient d'action, laisse Brunnhilde [Brünnhilde] sous la protection de la barrière de feu. Il lui donne, en partant, son anneau, le terrible anneau, qu'il n'a pris dans le trésor de Fafner que comme signe de victoire, et qui devient à présent son gage d'amour.

Le héros s'éloigne sur les flots du Rhin à la recherche de nouvelles aventures. Il arrive bientôt à la demeure de Gunther. Là, veille Hagen, le fils d'Alberich, assoiffé de vengeance et de convoitise. Hagen a conseillé à Gunther de verser à Siegfried un breuvage d'oubli qui lui fera perdre la mémoire de Brunnhilde [Brünnhilde]. Gunther persuadera alors à Siegfried de traverser le feu pour lui conquérir la Walküre. La main de Guttrune, leur sœur, sera le prix de son exploit. Tout se passe selon la prévision du fils du Nibelung. Siegfried boit le breuvage magique, il perd le souvenir de Brunnhilde [Brünnhilde], il s'enflamme d'amour pour Guttrune et, pour la mériter, s'engage à traverser le feu et à ramener Brunnhilde [Brünnhilde] à Gunther. À la fin du premier acte nous voyons Siegfried, coiffé du heaume magique, arracher à Brunnhilde [Brünnhilde] l'anneau maudit et se préparer à la conduire dans la demeure de Gunther.

Au second acte Siegfried s'est uni à Guttrune. Gunther amène triomphalement Brunnhilde [Brünnhilde]. Un double hymen doit être célébré. Mais Brunnhilde [Brünnhilde], l'âme brisée, aperçoit Siegfried. Elle voit briller à son doigt l'anneau qu'il lui a arraché. L'horrible vérité lui apparaît: Siegfried l'a trahie, un souffle de ténèbres a éteint la flamme sacrée de leur amour, une toute-puissante fascination, un vertige maudit a changé l'âme de son héros. Siegfried mourra. Brunnhilde [Brünnhilde] indique elle-même à Hagen la place où sa lance devra frapper. Gunther se fait leur complice, attiré maintenant par la perspective de posséder le trésor des Nibelungen.

C'est pendant une chasse que Gunther et Hagen ont résolu de se délivrer de Siegfried. Au troisième acte // 144 // nous voyons le héros conduit par l'ardeur de la poursuite jusqu'aux rivages du Rhin. Les trois ondines sortent du fleuve et le conjurent de céder à leur prière et de leur rendre l'anneau. Siegfried l'a déjà ôté de son doigt et va jeter dans les flots le signe maudit, quand les filles du Rhin lui dévoilent imprudemment quelle vertu terrible s'y attache. Quand Siegfried sait que la mort le menace, il remet l'anneau à son doigt sans plus écouter les ondines, aimant mieux périr que d'agir par crainte et selon une autre nécessité que celle que lui impose la loi de libre héroïsme qui régit son être.

Gunther et Hagen suivis d'un cortège nombreux arrivent à leur tour. Pour égayer le morne Gunther, Siegfried raconte sa jeunesse. Hagen lui verse un breuvage qui ravive le souvenir et le héros redit ses merveilleuses aventures: la fonte de l'épée et la mort de Fafner, comment l'oiseau le guida vers le rocher entouré de flammes et comment il réveilla la Walkure. Bientôt le passé s'illumine pour lui de traits plus éclatants, et lorsque la lance de Hagen le frappe entre les épaules, il tombe, ayant sur les lèvres le nom béni qu'un sortilège lui avait fait blasphémer. Siegfried meurt clairvoyant et purifié. Lorsque le cortège funèbre arrive dans la demeure de Gunther, Brunnhilde [Brünnhilde] peut se proclamer la véritable femme du héros, et se précipiter dans le bûcher qui consume ses membres. Elle peut reprendre son bien et rendre l'anneau aux flots du Rhin, cependant que rougeoit la lueur qui annonce l'incendie du Walhalla. Siegfried est éternellement réuni à Brunnhilde [Brünnhilde].

La musique qui accompagne ce drame et qui en illumine le sens intérieur, présente ceci de particulier que, bien que bâtie tout entière sur des thèmes avec lesquels les parties précédentes nous ont déjà familiarisés, elle n'en revêt pas moins un caractère absolument différent. On a violemment reproché à Wagner de se servir // 145 // comme éléments fondamentaux de ses compositions de courts motifs ou, comme on est convenu de les appeler, de *motifs conducteurs* s'appliquant à certaines situations ou à certains personnages et d'employer ces motifs, suivant le développement du drame, avec une logique rigoureuse. On a cru que c'était restreindre la puissance expressive de la musique que de la baser sur de courtes phrases schématiques de deux ou trois mesures, souvent sur une simple suite d'accords ou sur un rythme particulier. On a cru qu'un tel système entravait le développement mélodique et le condamnait à n'être plus qu'une mosaïque musicale plus ou moins réussie, une sorte de jeu de patience, dans lequel, au lieu de morceaux de bois bizarrement découpés, le musicien s'exerçait à emboîter les uns dans les autres des mesures ou des fragments de mesures. Ce que l'on reproche surtout à ce jeu, c'est de manquer d'*inspiration*, et on lui oppose encore tous les jours ce système de composition d'après lequel le musicien travaille sans contrainte et traite les situations dramatiques indépendamment les unes des autres, suivant une *inspiration* toujours renouvelée.

Sans doute, si cela était juste, si Wagner n'était au musicien d'*inspiration* que ce que le faiseur de bouts-rimés est au poète, si ses partitions n'étaient qu'un patient ajustage de pièces mobiles, nous serions

tentés de donner raison aux détracteurs de son système. Mais en y regardant de près, nous nous apercevons que leurs objections ne reposent que sur un malentendu, volontaire ou non, et ne renferment rien de sérieux.

Si nous admettons que la forme symphonique est celle par laquelle la musique se manifeste le plus puissamment, et si nous admettons également sa participation continue au drame lyrique, nous sommes forcés de lui chercher des éléments particuliers, convenant à sa nature, et conséquemment plus ou moins différents de la // 146 // mélodie purement vocale, base de la musique dramatique dite d'inspiration.

La musique instrumentale dans ce qu'elle a produit de plus achevé, nous servira évidemment de modèle et de guide, et nous montrera par quels moyens particuliers nous parviendrons à édifier une symphonie dramatique dont les développements suivront fidèlement les diverses péripéties de la scène et leur serviront, en quelque sorte, de commentaire perpétuel.

Ouvrons une symphonie de Beethoven, celle en *ut mineur* par exemple, examinons l'idée sur laquelle est basé le premier morceau: nous trouvons un simple rythme de trois croches aboutissant à un temps fortement accentué. C'est avec ce rythme que Beethoven a construit tout le morceau. Si l'on examine ce *motif* en soi, on sera tenté de le trouver insignifiant; et il l'est, en effet, si on le considère indépendamment du développement qui lui est donné. Mais il ne faut pas perdre de vue que, dans ces quatre notes, Beethoven a saisi d'un seul coup toutes les conséquences rythmiques et harmoniques qui devaient donner au premier morceau de sa symphonie une allure particulière, et que ce n'est pas comme idée musicale complète qu'il a conçu ce motif de deux mesures. Au contraire ce thème est la résultante d'un développement musical entrevu, dans son ensemble, antérieurement à lui.

Eh bien! Wagner ne procédait pas autrement en écrivant la musique de ses drames. Bien que ses motifs caractéristiques ne soient pas, et pour cause, de même nature que ceux de Beethoven, ils remplissent néanmoins dans la contexture symphonique un rôle analogue. Ils ne sont pas, en général, comme le thème dont nous venons de parler, développables: ce sont de simples phrases *fermées*, modifiables seulement par le rythme et par l'harmonie, très souples, à la vérité, et susceptibles de maintes combinaisons, mais ne dérivant // 147 // pas, comme construction, de l'esprit de la fugue dont le thème initial de la symphonie en *ut mineur* est sensiblement pénétré.

Dans la symphonie purement instrumentale, ce sont les seules lois de la musique qui régissent le développement des idées; ici, ce sont les lois du drame auxquelles la symphonie est appliquée; il fallait donc se conformer à ces lois et trouver à la symphonie un mode de développement particulier. De là l'idée de Wagner de caractériser par des thèmes les passions de ses personnages et leurs divers attributs. Ces thèmes ne représentent pas plus que des éléments expressifs; ils ne sont

pas, malgré leur caractère défini, l'expression elle-même, non plus que les quatre notes qui contiennent tout le développement du premier morceau de la symphonie en *ut mineur* ne sont ce morceau même.

C'est par le groupement et, souvent, par la juxtaposition de ses thèmes que Wagner organise le développement symphonique qui court d'un bout à l'autre de ses drames. Ces thèmes une fois trouvés, il reste donc à inventer la trame sonore dans laquelle ils devront prendre place, et cette nouvelle création, indépendante de la première, n'exige ni plus ni moins de génie musical que le développement d'un morceau symphonique sur une idée sans signification arrêtée.

L'expression générale de la musique de Wagner est, on le voit, indépendante de l'expression particulière de chaque motif, elle ne l'utilise que comme élément organique et l'emporte dans un courant supérieur. Il est donc aussi oiseux de reprocher à Wagner de répéter ses motifs qu'il le serait de reprocher à Beethoven ou à Bach de faire entendre un nombre indéfini de fois la même formule harmonique ou mélodique au cours d'un morceau. Un même thème, chez Wagner, ne reparaît jamais dans un mouvement musical semblable, et la signification précise qui y est attachée ne sert qu'à // 148 // donner une force plus grande à l'expression générale, suivant l'importance du moment du drame où il réapparaît et la nature des associations d'idées que cette réapparition éveille en nous. Il y a, conséquemment, erreur à confondre le motif caractéristique ainsi compris et employé avec le simple rappel de phrase mélodique que l'on trouve dans certaines œuvres dramatiques. Ici la répétition n'est guère qu'une réminiscence expressive complète par elle-même; chez Wagner, elle est, une fois encore, un élément symphonique dramatisé.

Le développement musical du *Crépuscule des dieux* [*Götterdämmerung*], bien qu'utilisant tous les thèmes des journées antérieures, est, on le conçoit, aussi sensiblement distinct de celui de *Siegfried*, que le comportent la différence des situations et le caractère sombre du drame. Rien n'égale la fécondité de ressources du compositeur pour colorer ces motifs d'harmonies qui les font ressortir d'une manière nouvelle et appropriée aux exigences de la scène. Certes, quand nous arrivons au *Crépuscule des dieux* [*Götterdämmerung*], nous avons déjà entendu bien des fois les phrases musicales qui caractérisent soit *Siegfried*, soit *Brunnhilde* [*Brünnhilde*], ou encore, l'épée, le feu, le chant de l'oiseau, la détresse divine, etc....Mais Wagner sait les enchâsser dans une trame symphonique si riche et si variée qu'ils se présentent à chaque fois sous un aspect saillant et qu'à la fin de ces quatre journées, ils ont gardé toute leur puissance évocatrice. Nous n'en voulons pour exemple que le simple thème de l'épée: qui pourrait l'entendre sans frissonner d'émotion, lorsqu'il éclate au milieu de la marche funèbre de *Siegfried*? Et cependant, combien de fois déjà n'avons-nous pas entendu cet accord d'*ut* scandé par une trompette!

Parmi les scènes du *Crépuscule des dieux* [*Götterdämmerung*] qui s'imposent tout d'abord à l'admiration, il faut mettre au premier rang les adieux de *Siegfried* à *Brunnhilde* [*Brünnhilde*] qui forment le prologue du

drame, la scène entre Brunnhilde [Brünnhilde] // 149 // et Waltraute au premier acte ainsi que l'arrivée de Siegfried chez Gunther. Au second acte, la fureur de Brunnhilde [Brünnhilde], son désespoir, et la scène où elle complot la mort de Siegfried avec Gunther et Hagen. Quant au troisième acte, il est prodigieux d'un bout à l'autre: le trio des Filles du Rhin, la mort de Siegfried et la grande scène de Brunnhilde [Brünnhilde] qui couronne l'ouvrage suffiraient à faire ranger Wagner parmi les plus grands poètes et les plus grands musiciens de tous les temps.

Nous devons reconnaître que la représentation du *Crépuscule des dieux* [Götterdämmerung] a été de beaucoup la meilleure des quatre et que tout le monde s'y est surpassé. Mme Klafsky a joué Brunnhilde [Brünnhilde] avec une conviction et une puissance qui sont vraiment d'une artiste supérieure: elle a été tout à fait remarquable dans la scène finale. M. Alvary a soutenu le rôle de Siegfried sans faiblir, et il y a été excellent jusqu'au bout. M. Wiegand faisait un très tragique Hagen. Mme Heink a chanté d'une voix superbe le rôle de Waltraute, et les autres rôles étaient convenablement remplis par MM. Knapp, Lismann et Litter ainsi que par Mlles Traubmann, Ralph et Frœlich. L'orchestre a été magnifique d'aplomb et d'ardeur, et M. Mahler a droit à la plus grande part des éloges. Quant aux coupures, elles ont été modérées. Mais pourquoi avoir supprimé la magnifique scène des trois Nornes?

**LA REVUE HEBDOMADAIRE, 6 août 1892, pp. 142-149.**

Journal Title: LA REVUE HEBDOMADAIRE  
Journal Subtitle: Romans – Histoire – Voyages etc.  
Day of Week: Saturday  
Calendar Date: 6 AOÛT 1892  
Printed Date Correct: Yes  
Volume Number: TOME III  
Year: 1<sup>er</sup> ANNÉE  
Pagination: 142 à 149  
Issue: Livraison du 6 août 1892 (11<sup>e</sup> livraison)  
Title of Article: CHRONIQUE MUSICALE  
Subtitle of Article: REPRÉSENTATIONS WAGNÉRIENNES A  
LONDRES: IV. *LE CRÉPUSCULE DES DIEUX*  
[GÖTTERDÄMMERUNG]  
Signature: Paul Dukas  
Layout: Internal main text  
Cross-reference: 16 JUILLET 1892, 23 JUILLET 1892, 30 JUILLET  
1892