

Le changement de distribution des rôles du drame musical de Wagner, auquel la direction de l'Opéra a récemment procédé, nous a fourni une nouvelle occasion de réentendre *la Valkyrie* et de nous mieux rendre compte de la manière dont cette partition est comprise et exécutée par les chanteurs et les instrumentistes de l'Académie nationale de musique. Le départ de M. Colonne et la prise de possession de son pupitre par M. Taffanel nous semblaient, d'ailleurs, mériter d'autant plus d'attention que, d'abord, M. Colonne n'est pas facilement remplaçable et qu'il était certain, ensuite, que M. Taffanel chercherait à débiter autrement qu'en suivant les traditions créées par son prédécesseur.

Nous avons eu, en effet, une *Valkyrie* sensiblement différente de celle des premières représentations. A-t-elle été supérieure, plus rapprochée de la pensée du maître? Pouvons-nous convenir cette fois d'avoir assisté à une exécution vraiment inspirée de cet admirable drame musical? Hélas! non. Mais, disons-le bien vite, si la nouvelle interprétation que les artistes de l'Opéra nous ont donnée de *la Valkyrie* ne nous a pas paru s'élever sensiblement au-dessus d'une moyenne honorable, cela ne diminue en rien le mérite de l'effort personnel de chacun. Les défauts de l'exécution // 302 // tiennent moins, en effet, au plus ou moins d'intelligence des interprètes de l'ouvrage qu'à leur éducation antérieure et aux résultats qui en découlent, car certes ce ne sont pas les œuvres du répertoire qui ont pu former les chanteurs de l'Opéra aux bonnes habitudes scéniques requises pour interpréter Wagner. Il ne faut pas perdre de vue, en effet, que la réforme du maître s'étend bien au delà des limites qu'on lui assigne en général, et que la réalisation de sa pensée entraîne non seulement une diction plus nette et en même temps plus sobre, mais une appropriation des gestes, des jeux de physionomie et des attitudes de l'acteur plus intimement liée à la signification générale des personnages, en vertu de leur caractère profondément humain. Ce jeu de l'acteur est plus étroitement délimité dans les œuvres de Wagner que dans aucun théâtre, soit musical, soit purement dramatique. Bien que Wagner laisse toute latitude à l'interprétation personnelle de l'artiste, il est néanmoins très précis dans les indications qu'il formule au sujet de leurs principaux gestes, soit qu'il définisse leurs mouvements par des explications écrites, soit qu'il leur suggère simplement par la symphonie ce qu'ils ont à faire. En ce dernier cas, leur tâche, pour délicate qu'elle soit, n'est pas moins nettement tracée que dans le premier. Il leur appartient simplement d'y mettre plus de perspicacité. Nous reviendrons à l'instant là-dessus.

Il y a également une autre mimique plus importante peut-être, parce qu'elle est continuelle, que celle que nécessitent ces passages plus ou moins expressément réglés dans leurs détails d'attitudes et de mouvements. C'est à cette mimique constante que nous faisons allusion en disant qu'avant Wagner, nos chanteurs en prenaient d'autant moins de souci, qu'ils y étaient plus mal préparés par leur éducation, et que les œuvres où ils se produisaient d'ordinaire l'exigeaient moins impérieusement. Qu'avaient à faire, en effet, le geste juste // 303 // et l'attitude vraisemblable dans l'expression des *sentiments d'opéras* que nos

chanteurs ont été formés à exprimer? Aussi, est-il nécessaire de constater que presque aucun d'eux ne sait écouter un partenaire, ni l'interpeller, ni conformer ses jeux de physionomie nécessaires au mouvement général de la scène à laquelle il prend part. Nous avons fait à ce sujet, pendant la représentation de *la Valkyrie*, plus d'une remarque édifiante. Sieglinde raconte-t-elle à Siegmund comment l'épée fut plantée dans le frêne et comment s'accomplirent ses noces lamentables; lui fait-elle part de ses espérances vengeresses, de ses désirs de libération, de sa haine contre Hunding? Nous voyons Siegmund, au lieu d'écouter posément Sieglinde et de marquer par de simples jeux de physionomie la manière dont il partage ses sentiments, se livrer à une pantomime désordonnée, levant les bras vers le tronc d'arbre où l'épée est enfoncée, en un geste aussi déplacé qu'inutile, arpentant le théâtre pour occuper la scène, suivant le jargon convenu, adjurant le vide, prenant à témoin tous les accessoires, cependant que Sieglinde, devant le trou du souffleur, lance au public sa tirade dont la longueur permet à son partenaire de multiplier les allées et venues jusqu'au moment où, son tour de réplique étant arrivé, il se tourne enfin vers son interlocutrice pour répondre à ce qu'il n'a pas écouté.

Ce n'est là qu'un effet inévitable des routines d'opéra. Si, dans d'autres cas, il arrive aux chanteurs de l'Académie nationale de musique de ne pas conformer leur interprétation aux exigences du drame, c'est que les paroles de la traduction les obligent à certains gestes et à certains jeux de scène en désaccord avec la pensée de l'auteur. Sous ce rapport, on ne peut que les absoudre des fautes qu'ils commettent, si nombreuses soient-elles. // 304 //

A un point de vue plus général et pour en revenir à l'exécution des scènes mimées, nous avons constaté que les indications écrites par Wagner ne sont pas toujours respectées, et cela en maint endroit où elles sont nécessaires à l'impression poétique que le maître désirait suggérer. Au premier acte, lorsque Sieglinde tend à Siegmund, étendu devant le foyer, le réconfortant breuvage d'hydromel et qu'elle y goûte la première, suivant l'usage, la clarinette module, pendant qu'elle boit, le thème de l'amour naissant entre les deux personnages; ce thème est repris par les violoncelles au moment précis où Siegmund doit boire à son tour. Le contraste des deux timbres accompagnant la pantomime réalise évidemment une intention dont on n'a pas tenu compte. Sieglinde continue à boire au moment où les violoncelles indiquent par leur timbre mâle et incisif que le tour de Siegmund est venu, et ce n'est qu'au milieu de leur ritournelle qu'elle se décide à lui tendre sa part du breuvage. Ce jeu de scène a été certainement réglé sans soin.

A propos du même passage, signalons un singulier désaccord entre la traduction française et la mise en scène:

Que cette coupe d'hydromel

Dissipe un souvenir cruel,

dit Sieglinde. Or cette coupe est une corne, comme chaque spectateur est à

même de s'en assurer, et il est difficile, même à l'Opéra, de prendre une corne pour une coupe. C'est là un détail ridicule que l'on fera bien de faire disparaître dans le plus bref délai.

L'entrée de Hunding n'a pas ce caractère farouche que nous lui avons vu donner par les chanteurs de Munich et de Londres. L'époux brutal de Sieglinde semble à l'Opéra un honnête père de famille réintégrant son domicile, et ses allures bonasses ne justifient pas // 305 // suffisamment l'antipathie qu'il semble exciter chez sa compagne. De plus, ce guerrier entre trop tôt et le coup d'œil interrogateur qu'il lance à Sieglinde, comme pour s'informer de la présence d'un étranger sous son toit, ne correspond pas au trait ascendant d'instruments à cordes suivi d'une valeur longue par lequel Wagner a marqué l'intention de la caractériser.

Beaucoup d'autres détails sont également interprétés de façon à dénaturer plus ou moins l'impression qu'ils doivent produire. Pourquoi, par exemple, Sieglinde, au moment de se retirer après la seconde scène, montre-t-elle avec tant d'affectation à Siegmund la plante somnifère qu'elle mélange au «breuvage du soir» de Hunding? Cette petite conspiration muette se réduit dans la pensée de Wagner à très peu de chose, ce n'est qu'une simple indication scénique à laquelle on a voulu donner un sens mélodramatique aussi peu que possible dans le caractère du poème.

D'ailleurs, la tendance à *charger* les détails matériels pour arriver à des *effets* absolument grossiers est manifeste à l'Opéra. C'est ainsi qu'un rayon de lumière électrique tombe sur Siegmund au moment où il arrache l'épée de l'arbre. Que vient faire là cette lueur d'apothéose? Et avant, au moment de la *chanson du Printemps*, pourquoi faire s'écrouler tout un pan de mur sous le «souffle des zéphirs vainqueurs» alors que Wagner a voulu simplement et beaucoup plus vraisemblablement que la porte seule s'ouvrît, laissant apercevoir un coin du paysage éclairé par la lune! Il fallait bien montrer notre superbe toile de fond, répondront les décorateurs. Nous le savons, parbleu, mais ce sont de telles fautes de goût qui ôtent de la vérité au drame ou tout au moins qui compromettent le sérieux de la meilleure représentation.

Wagner entendait avec raison réagir contre de tels excès de faux luxe dans la mise en scène, et il com- // 306 // -battit [combattit] constamment les orgies décoratives de l'Opéra qui font d'un drame une féerie, en suppléant l'intérêt humain par des richesses extérieures plus ou moins nécessitées. Parlant des représentations de *Parsifal*, à Bayreuth, il raconte comment, voulant régler le cortège des funérailles de Titirel, il avait eu d'abord l'idée d'y déployer des splendeurs scéniques saisissantes, mais qu'à la réflexion il en était venu à préférer la réalisation la plus simple, la moins distrayante pour l'attention du spectateur qui doit à ce moment être fixée tout entière sur le drame. «Nous laissâmes les magnificences de ce cortège, dit-il, à un opéra futur.» Et en effet, tous ceux qui ont vu *Parsifal* ont pu constater avec quelle simplicité la mise en scène de ce passage est traitée. Il aurait été excellent dans l'exécution du tableau

du premier acte de *la Valkyrie* de s'inspirer du même principe et de réserver exclusivement pour le troisième acte les effets décoratifs, car c'est là qu'ils sont nécessaires et puissamment motivés. La chevauchée des Valkyries et l'incantation du feu fournissaient à nos peintres et à nos machinistes une superbe occasion de déployer leurs talents. Il faut convenir, d'ailleurs, qu'ils l'ont suivie avec un bonheur et une audace qu'on ne saurait trop admirer. Ces deux tableaux sont étonnants de hardiesse pittoresque, et nous doutons que les intentions de Wagner sur ce point soient jamais mieux remplies. Nous n'en pouvons malheureusement dire autant du combat de Siegmund contre Hunding au second acte. Il nous semble qu'il aurait été possible de le mieux régler.

M. Delmas reste toujours en possession du rôle écrasant de Wotan. Il s'y montre chanteur admirable et remarquable tragédien. C'est, de tous les artistes de l'Opéra, le seul qui ait le *sens du mouvement*, c'est-à-dire qu'il sait se départir, quand le drame le commande, de la lourdeur d'allure en usage sur notre première scène lyrique. En combien de cas, en effet, ne voyons-nous // 307 // pas le sens de la musique contrarié par le jeu de l'acteur en scène? Après la mort de Siegmund, par exemple, quand Brunnehild s'élançait vers Sieglinde et l'entraîne pour la soustraire à la fureur de Wotan, la plus élémentaire vraisemblance devrait précipiter ses mouvements et lui faire accomplir rapidement son généreux exploit. La symphonie à ce moment se fait haletante, ses rythmes expriment la hâte, l'enlèvement éperdu. Que se passe-t-il sur le théâtre? Brunnehild s'approche de Sieglinde, l'enlace, et toute deux sortent lentement, comme pour une tranquille promenade; elles sont encore en vue quand le motif qui se rapporte à leur fuite a déjà cessé depuis longtemps. Nous savons qu'en bien des cas ces invraisemblances sont supportées; elles nous paraissent, à nous, d'autant plus intolérables, qu'étant donné le soin avec lequel la symphonie s'attache à déterminer la pantomime, elles se doublent ici d'une grave infidélité.

Au contraire, M. Delmas conforme rigoureusement ses gestes à l'expression de la musique et il obtient par là des résultats tragiques superbes, comme par exemple dans son impétueuse sortie du second acte, après que Wotan a ordonné à Brunnehild de faire périr Siegmund, ou dans son arrivée furieuse sur le rocher des Valkyries. On ne peut que louer la façon dont M. Delmas a compris son rôle, elle fait grand honneur à son sentiment artistique, et c'est tout au plus si l'on peut lui reprocher de ralentir certains mouvements du troisième acte, notamment dans la scène de la colère de Wotan. Un jeu de scène contestable, par exemple, c'est celui pendant lequel, après le départ des Valkyries, Wotan abandonne Brunnehild étendue sans mouvement pour aller au faite de la montagne suivre des yeux la chevauchée aérienne de ses filles. Wagner a voulu, au contraire, former un groupe longuement silencieux du dieu appuyé sur sa lance et de la Valkyrie brisée à ses // 308 // pieds: la musique le dit assez et le retour si admirablement expressif du chœur suppliant des Valkyries ne s'applique pas à la fuite de ces dernières, mais à Brunnehild exclusivement. Il appartient à M. Delmas de modifier son jeu en cet endroit conformément aux intentions du maître dont il a saisi et rendu la pensée en la plupart des cas avec une telle supériorité.

Mlle Dufrane remplace Mlle Bréval dans le rôle de Brunnehild. Elle y déploie des qualités fort honorables sans doute, mais nous croyons bien que le sens général de son personnage lui échappe. Elle ne met aucunement en valeur la péripétie sur laquelle repose le drame tout entier, nous voulons dire la scène en laquelle Brunnehild substitue sa décision à celle de Wotan et promet à Siegmund la victoire après lui avoir annoncé la mort. Il devrait y avoir là une explosion d'enthousiasme guerrier et d'allégresse héroïque succédant à la pitié dont s'emplit graduellement le cœur de la Valkyrie et qui jaillit tout entière dans le cri: « Que Siegmund vive et que Sieglinde vive avec elle!» Mlle Dufrane se montre par trop impassible à ce moment, bien qu'elle chante d'ailleurs cette scène avec talent. C'est son jeu qui manque presque continuellement d'expression. Cela est surtout apparent dans la scène des adieux, dont toute la partie mimée, si belle quand elle est rendue avec expansion, devient un froid remplissage dès que le jeu des personnages ne s'accorde plus aux élans prodigieux de l'orchestre. On peut reprocher encore à Mlle Dufrane trop de lenteur dans le débit des récitatifs au moment du troisième acte où elle exhorte Sieglinde à vivre. Malgré ces imperfections, Mlle Dufrane remplit consciencieusement sa tâche, et il faut lui savoir d'autant plus gré de ses efforts qu'elle a été jusqu'ici moins accoutumée à chanter des rôles du genre de celui de Brunnehild.

M. Saléza n'a pas l'autorité de M. Van Dyck, mais il // 309 // joue le rôle de Siegmund avec beaucoup de jeunesse et de vaillance. Trop de vaillance et de jeunesse peut-être, car il est bien fatigué au second acte. Le rôle est d'ailleurs un peu bas pour lui, principalement dans la scène avec Brunnehild. Ce qui n'empêche pas que M. Saléza ne soit en somme un Siegmund très convenable. Peut-être ne fait-il pas assez ressortir le côté héroïque du personnage, mais il en saisit très intelligemment le caractère profondément mélancolique. Nous préférons de beaucoup sa manière de dire le poétique chant d'amour du premier acte à celle de M. Van Dyck, lequel y mettait trop d'emphase et pas assez de voix. Si M. Saléza fait par la suite autant de progrès qu'il en a déjà fait depuis l'époque de ses débuts, nous ne doutons pas qu'il ne devienne un remarquable tragédien lyrique.

C'est toujours une tâche délicate de succéder à Mme Caron, non pas que cette artiste soit toujours la perfection même, mais elle imprime à tous ses rôles un caractère si individuel, si naturellement original, qu'elle fait paraître aisément banales les cantatrices appelées à lui succéder. Mme Bosman s'est néanmoins très heureusement acquittée du rôle de Sieglinde. Elle l'a chanté avec un charme très réel et une sûreté vocale imperturbable. De plus, elle a fait très intelligemment ressortir le caractère tendrement passionné du personnage. Mme Héglon ne peut rivaliser avec Mme Deschamps-Jehin sous le rapport de la beauté de la voix, mais elle se tire à son honneur du rôle ingrat de Fricka; M. Gresse fait un Hunding également honorable, auquel on ne peut reprocher trop de sauvagerie. Quant aux Valkyries, il est impossible d'imaginer combien elles prennent peu d'intérêt à ce qui arrive à leur sœur Brunnehild. On conçoit que Wotan refuse de se laisser attendrir par d'aussi molles supplications. // 310 // L'orchestre a eu le temps de se familiariser avec la partition de *la*

Valkyrie depuis le jour de la première, aussi remarque-t-on moins d'hésitation dans la manière dont il l'exécute; mais il faut dire aussi à la décharge des instrumentistes, principalement de ceux qui sont aux pupitres des cuivres, que les imperfections que l'on peut remarquer dans certaines attaques sont en partie causées par la crainte qu'éprouve l'exécutant de couvrir la voix qu'il accompagne. Un tel fait ne se produirait pas si *la Valkyrie* était jouée, comme c'était l'idée de Wagner, par un orchestre caché; les musiciens pourraient alors attaquer en toute sûreté leurs répliques, certains qu'ils seraient de ne pas empêcher le chanteur de se faire entendre. A l'Opéra, au contraire, ils ne peuvent jouer en pleine force; ils sont toujours forcés d'atténuer plus ou moins. C'est ce qui cause ces intonations mal assurées qu'on leur entend parfois émettre. Il est juste de le constater.

M. Taffanel ralentit sensiblement les mouvements établis d'abord par M. Colonne. Certaines scènes y gagnent, mais la plupart du temps la musique marche à une allure qui l'alourdit passablement. Les mouvements du troisième acte surtout sont d'une lenteur invraisemblable et l'enchantement du feu se prolonge outre mesure. D'ailleurs, c'est le défaut le plus grave que nous ayons à relever chez M. Taffanel. Pour le reste, il tient parfaitement son orchestre en main, et le conduit en musicien consommé. Il a de plus groupé les instruments à cordes en une seule masse, ce qui donne d'excellents résultats aussi bien sous le rapport de la sonorité que sous celui de la justesse et de l'ensemble des attaques.

LA REVUE HEBDOMADAIRE, 12 août 1893, pp. 301-310.

Journal Title: LA REVUE HEBDOMADAIRE

Journal Subtitle: Romans – Histoire – Voyages

Day of Week: Saturday

Calendar Date: 12 AOÛT 1893

Printed Date Correct: Yes

Volume Number: TOME XV

Year: 2^e ANNÉE

Pagination: 301 à 310

Issue: Livraison du 12 août 1893

Title of Article: CHRONIQUE MUSICALE

Subtitle of Article: ACADÉMIE NATIONALE DE MUSIQUE. –
UNE NOUVELLE INTERPRÉTATION DE *LA*
VALKYRIE

Signature: Paul Dukas

Layout: Internal main text