

LES ECHOS DE SAINT-MAURICE

Edition numérique

Georges ATHANASIADES

A l'occasion du centenaire :
Tristan und Isolde, de Richard Wagner

Dans *Echos de Saint-Maurice*, 1965, tome 63, p. 181-190

© Abbaye de Saint-Maurice 2013

TRISTAN UND ISOLDE

de

Richard Wagner

10 juin 1865 : le rideau du Théâtre Royal de Munich se lève sur le navire de Tristan qui porte Isolde au rivage de Cornouailles. Enfin !

L'œuvre était achevée depuis six ans. Wagner, déjà célèbre, mais très discuté, avait frappé à bien des portes. En dédiant sa partition à la Grande Duchesse Louise de Bade, il avait espéré que le Théâtre de Karlsruhe en verrait la création. Après des douzaines de répétitions, Karlsruhe renonça. Quelques années plus tard, semblable mésaventure à Vienne, où l'Opéra Impérial, après 77 répétitions, déclare l'œuvre injouable. Des bruits circulent : les chanteurs y laissent leur voix, l'orchestre s'y perd. Ne parle-t-on pas de malédiction, d'ensemble démentiel : musique de fou, livret de fou ?

Il fallut attendre des circonstances exceptionnelles. L'amitié du roi Louis II de Bavière, le dévouement du chef Hans von Bülow, le talent merveilleux des deux premiers rôles : le couple Ludwig et Malwina Schnorr von Carolsfeld. Voilà une conjonction inouïe qui exorcisait la sombre fatalité. Pas pour longtemps d'ailleurs, puisque après quatre représentations — la dernière eut lieu le 1^{er} juillet — le prestigieux interprète de Tristan, Ludwig Schnorr, mourait subitement.

Genèse de l'œuvre

Il n'est pas question de retracer la biographie de Richard Wagner, fût-ce dans ses grandes lignes. Pas question non plus de décrire les péripéties tendres ou orageuses de sa liaison avec Mathilde Wesendonk. Richard-Tristan, Mathilde-Isolde : c'est vite dit ; c'est en tout cas fort sommaire. Mais il ne sera peut-être pas inutile de rappeler la véritable genèse de Tristan.

L'idée remonte à l'année 1854 ; Wagner le dit lui-même : « Comme dans ma vie je n'ai jamais goûté le vrai bonheur que donne l'amour, je veux élever à ce rêve, le plus beau de tous, un monument dans lequel cet amour se satisfera largement d'un bout à l'autre. J'ai ébauché dans ma tête un Tristan et Isolde. C'est la conception musicale la plus simple, mais la plus forte et la plus vivante. Quand j'aurai terminé cette œuvre, je me couvrirai de la voile noire qui flotte à la fin, pour mourir. » (Lettre à Liszt du 16 décembre 1854)

C'est au retour d'une promenade en automne 1854 qu'il avait esquissé le canevas primitif. Le projet en resta là jusqu'en 1857, où les aspirations de Wagner deviennent plus prosaïques. Le poème de la Tétralogie était terminé, la partition était déjà fort avancée, mais le sentiment musical du compositeur ne s'accordait plus avec Siegfried, « il flottait dans la mélancolie ». Wagner éprouvait aussi le besoin d'entendre sa propre musique, « pour se fortifier », disait-il. Voilà pourquoi il voulait écrire « une œuvre facile à donner, un drame d'une longueur ordinaire avec peu de personnages, peu de mise en scène ». Tout cela, évidemment, par rapport à l'encombrante Tétralogie. Ajoutons qu'un envoyé de l'empereur du Brésil lui propose de le faire jouer à Rio, s'il présente une œuvre nouvelle en italien. Il faudrait pour cela, pense Wagner, un poème passionné susceptible d'être traduit dans cette langue, et Tristan lui paraît le sujet idéal. Il compte le terminer en un an et il en espère de bons revenus qui lui permettent de rester pour quelque temps à flot. (Lettre à Liszt du 28 juin 1857.)

En cet été 1857, Wagner se met donc sérieusement à Tristan. Il compose le poème très vite, en moins d'un mois. Presque chaque jour, il lit à Mathilde Wesendonk les pages qu'il vient d'écrire. Le 18 septembre, le poème est achevé, et une

lettre de Wagner à Mathilde projette sur l'œuvre une lumière particulièrement vive : « Lorsque je t'eus apporté la fin de mon poème, tu m'étreignis en me disant : « Maintenant, je ne souhaite plus rien. » Ce jour-là, à cette heure précise, je suis né de nouveau. Jusqu'alors ç'avait été une vie préparatoire. Ensuite a commencé une vie posthume. Mais dans ce moment merveilleux seul, j'ai vécu mon présent... Je m'étais détaché du monde avec douleur. Tout en moi était devenu refus. Mes créations elles-mêmes n'étaient que souffrance et désir insatiable d'opposer à cette négation une affirmation, besoin de me donner à moi-même un double. Ce moment unique a tout accompli. Une femme tendre, timide et craintive, se jeta courageusement dans un océan de souffrances pour m'offrir cet instant, pour me dire : je t'aime. Ainsi, tu t'es vouée à la mort pour me rendre vivant, et j'ai reçu la vie pour souffrir et mourir avec toi. »

Orchestrez cette déclaration et vous avez l'essentiel du livret de Tristan.

Pressé par son éditeur qui s'engage à lui payer la moitié des droits d'auteur à la livraison du premier acte, Wagner se lance dans la composition le 1^{er} octobre 1857 à Zurich. Le 31 décembre, la musique du premier acte est terminée et le prélude en cours d'orchestration. La partition de cet acte est achevée le 3 avril 1858. Les autres actes allèrent moins vite. Wagner se rendait compte maintenant de la portée de son œuvre et ne parlait plus désormais d'un « opéra facile pour chanteurs italiens ». Après Zurich que Wagner doit quitter en août 1858 par suite du scandale d'une explication orageuse entre sa femme et Mathilde, l'œuvre fut continuée à Venise puis à Lucerne. On connaît la date de l'accord final : 6 août 1859 à 17 h. 30 à Lucerne.

C'est donc vers la fin de la composition du poème qu'apparaît véritablement Mathilde Wesendonk. Rappelons ici que Wagner venait de mettre en musique cinq poèmes de Mathilde ; il en reprit des thèmes pour Tristan. L'exaltation de cette passion qui fut aussi violente que passagère a très certainement contribué à échauffer l'inspiration du musicien ; elle n'est ni l'origine, ni la raison d'être de l'œuvre.

La partition terminée, Wagner cesse de penser à Mathilde. Elle n'est pas invitée à Munich le 10 juin 1865. On conçoit aisément son amertume, comme du reste lors de l'inauguration

de Bayreuth en 1876. «Wagner m'a oubliée, et pourtant c'est moi qui suis Isolde.» Elle le fut, oui, bien qu'elle n'ait pas tenu dans le cœur de Wagner la place qu'elle croyait.

Il n'est pas inutile de connaître la pensée de Wagner lui-même à ce sujet. « Il est insensé, dit-il, de supposer que le poète crée avec sa propre vie : on ne peut pas dépeindre une passion dans laquelle on est plus ou moins enfoncé ; la vision intérieure du poète n'a rien à faire avec les événements extérieurs qui ne peuvent que la troubler, si bien que c'est plutôt ce qu'on ne trouve pas dans la vie qui se présente à l'imagination artistique. » Ce propos fut tenu par Wagner quand on lui rapporta le mot de l'empereur d'Allemagne lors de la première représentation de Tristan à Berlin : « Faut-il que Wagner ait été amoureux quand il a écrit Tristan. »

Le thème

Tout le monde connaît ce conte « d'amour et de mort » qui symbolise la toute-puissance de l'amour et son caractère inéluctable. Il y a le mythe, bien sûr, celui de l'amour plus fort que tous les obstacles, y compris la mort, et il y a la légende qui n'est que l'aspect anecdotique du mythe. Celle-ci peut prendre différentes formes qui obéissent plus ou moins à un canevas. Au moyen âge, elles s'enracinent dans une tradition, elles reflètent une sensibilité courtoise ou archaïque, suivant les versions.

Wagner a une connaissance étendue des légendes du moyen âge. On vient de les redécouvrir, au XIX^e siècle, soit en Allemagne, soit en France. Mais ce n'est pas en philologie qu'il aborde ces épopées et ces romans, c'est en musicien. Il ne va retenir que les passages susceptibles d'un développement lyrique et musical. Il rejette les histoires concernant l'enfance et la jeunesse de Tristan. Il se tait sur les actions d'éclat du héros, ne citant que pour mémoire sa victoire sur Morholt, sa blessure et sa guérison.

Il commence l'action au moment où le navire de Tristan va toucher le rivage de Cornouailles. Isolde se révolte contre la trahison de Tristan. Elle l'a sauvé, elle l'aime en secret, et celui-ci la conduit chez le roi Marke, son futur époux. Amoureuse bafouée, elle s'indigne violemment et réclame à

sa fidèle Brangaene un breuvage mortel. Puisque tout les sépare dans ce monde, elle choisit la mort pour Tristan et pour elle. Mais au philtre de mort qui devait être le gage de l'oubli, de la réconciliation, Brangaene a substitué un philtre d'amour. Les héros attendent la mort qu'ils ont librement choisie et s'avouent leur passion. Quand ils apprennent qu'ils viennent de boire le philtre d'amour, ils ne changent pratiquement rien à leur comportement ; ils ne se croient pas victimes d'une supercherie ou d'une fatalité ; ils s'abandonnent un peu plus à leur désir de mort, de mort d'amour, bien entendu. Surpris par Marke lors d'une chasse nocturne, Tristan se jette sur l'épée du traître Melot qui les a dénoncés, et tombe grièvement blessé après un simulacre de combat. On le ramène à son manoir, où, dans une désolation inouïe, il attend Isolde. Celle-ci revient, non pour le guérir, mais pour mourir avec lui de cette mort d'amour qu'ils n'avaient cessé de désirer.

Wagner a donc éliminé de son scénario à peu près tout ce qui est extérieur : combats fantastiques, ruses des amants, personnages épisodiques. Son Isolde est amoureuse de Tristan avant le philtre : c'est un regard qui les a liés l'un à l'autre, alors qu'Isolde soignait Tristan blessé. Le philtre d'amour bu par erreur, au fond, ne change rien d'essentiel. Il se substitue à un breuvage de mort qu'ils voulaient boire librement. Au moment où ils croient mourir, les deux amants sont dégagés de toutes les conventions sociales. L'amour contenu en chacun d'eux peut éclater, ils sont affranchis du monde, consacrés à la nuit. Ils peuvent se jeter dans les bras l'un de l'autre. Et maintenant qu'en entrant dans la mort, ils ont goûté le bonheur absolu, ils vont la désirer, cette mort d'amour, pendant les deux actes suivants, et elle va devenir le thème du drame.

Cette sobriété aboutit à une gageure : il ne se passe pratiquement rien sur scène pendant deux actes, et la pièce, théâtralement, eût été impossible si elle n'avait pour lien interne la plus extraordinaire des musiques. En composant le poème du désir infini et que seule la mort peut apaiser parce qu'elle seule unit absolument, définitivement, Wagner a suivi une intention bien déterminée. Il n'est pas philosophe, mais il est nourri de théories philosophiques qu'il accommode selon son goût.

La « philosophie »

Wagner philosophe ? Quelle plaisanterie ! Rappelons le témoignage de son gendre H. S. Chamberlain : « Jamais homme ne fut moins porté à s'occuper de philosophie. »

Le Tristan de Wagner prend en cours de route, on vient de le voir, un tournant particulier. La mort d'amour, à laquelle les deux amants aspirent, s'enrichit d'une dimension que lui donne une idée étrangère au Tristan médiéval : la malédiction du Jour, l'appel à la Nuit. Si l'on s'en tient au seul texte de Wagner, l'idée semble bien un peu confuse. Il faut la replacer dans un contexte précis, celui de la philosophie allemande du XIX^e siècle, mère et fille, pourrait-on dire, du Romantisme allemand.

Le *Jour*, c'est la réalité de la vie matérielle, avec ses exigences et ses limites : Isolde, loin de Tristan, au troisième acte, sera appelée « prisonnière du Jour ». La *Nuit*, c'est à la fois la disparition de toutes ces limites et l'anéantissement final où — assez paradoxalement d'ailleurs — se réalisera l'union éternelle par la dissolution des deux amants, par leur intégration au sein de l'âme universelle avec laquelle ils se confondront.

On voit apparaître ici toutes sortes de sourciers de la philosophie et de la littérature. Feuerbach et Schopenhauer, Schlegel et Novalis, défilent tour à tour. Pourquoi pas ? Wagner était nourri de ces philosophies, on le sait. Il se passionnait aussi pour les conceptions orientales du nirvanâ. Mais s'il n'a pas eu un instant l'idée de mettre de la philosophie en musique, la dévotion à la nuit, l'aspiration à la mort libératrice et la dissolution des âmes dans l'âme du monde ne sauraient s'expliquer hors de cette philosophie.

Le poème

Wagner poète ? On en a dit tant de mal. Je ne veux pas affirmer systématiquement le contraire. Mais il n'est pas interdit de s'y arrêter un instant. Écoutons Wagner lui-même : « Ici il n'y a plus de répétition de mots, mais la disposition des mots et des vers indique par avance l'extension de la mélodie, c'est-à-dire la construit déjà. » Retenons que le poème et la musique, bien que composés séparément, s'appellent l'un l'autre, comme s'il s'agissait d'une création simultanée du texte et de la mélodie.

On lui a reproché sa langue heurtée, ses ellipses, ses interjections, ses mots-cris. Une traduction française littérale en est tout simplement illisible. C'est vrai, le poème lu seulement, désarçonne. Écoutons-le avec la musique : il prend une dimension toute particulière, venant de la différence du débit d'une parole dite et d'une parole chantée. Le cerveau, c'est connu, ne peut enregistrer n'importe quoi à n'importe quelle vitesse. Dans un texte lu ou dit, il a besoin d'un certain temps pour enregistrer, et une phrase devra compter bien des éléments nécessaires à cet enregistrement. Si le débit est plus lent, comme dans le chant, les mots-sommets, portant tout le sens, suffisent. L'esprit peut aller de l'un à l'autre sans trop d'intermédiaires.

Quant aux sonorités de la langue de Wagner, il faut se souvenir que l'allemand aime l'allitération. C'est même une technique dans la première poésie du moyen âge, la rime initiale étant bien antérieure à la rime finale. Wagner joue en musicien avec ces allitérations ; il forme de véritables gammes faites de voyelles et de consonnes, des crescendos et des decrescendos, soulignés, bien sûr, par sa musique. Et si la rime finale se présente, c'est, comme on l'a aussi remarqué dans Shakespeare, que le sens du mot s'estompe, c'est que le lyrisme et l'émotion l'emportent, c'est que la parole n'est plus qu'une voix parmi les autres voix, celles de l'orchestre. Wagner le laisse entendre : « La musique exprime uniquement des émotions et des sentiments. Notre langage parlé, quoiqu'il n'ait pas été primitivement l'organe de l'entendement seul, l'est peu à peu devenu, et n'a plus maintenant d'autre fonction. Quant au contenu émotionnel qui s'en est détaché, c'est la musique qui l'exprime désormais avec une puissance incomparable. »

La musique

Quand Wagner se met en tête de réformer l'opéra, il commence par se libérer de la convention la plus gênante, dit-il, la division de l'opéra en numéros séparés, airs, duos, ensembles bien structurés, bien factices, assurément. Partout, au contraire, il désire la *mélodie continue*, ce qui ne voudra pas dire cantilène ininterrompue et monotone. Cette mélodie, c'est d'abord la mélodie même de la phrase allemande, avec son accentuation naturelle, la plus expressive possible,

évidemment. Si le compositeur a en vue la précision du sens, tout est là, dans cette sorte de récitatif. Si le lyrisme s'élève, c'est la musique pure qui lui donnera des ailes.

Cette musique « pure », de quoi est-elle faite ? De ce qui fait toutes les musiques, bien sûr. La création artistique — l'invention proprement dite — ne relève que d'elle-même. Mais Wagner, poète des sons, se révèle architecte par l'emploi qu'il fait du *leitmotiv*. Il n'en est pas l'inventeur, non, mais il l'érige en système : un personnage, une idée, un objet, reçoivent une formule musicale qui leur est attachée — je ne dis pas un thème —, un « blason sonore » comme le comprenait Baudelaire.

Le troisième élément de la réforme wagnérienne, c'est le rôle qu'il confie à *l'orchestre*. Qui fera entendre tous ces leit-motive, alors que le chanteur dit sa mélodie continue ou qu'il se tait ? C'est l'orchestre, qui n'est pas réduit au rôle d'accompagnateur, mais qui commente continuellement ce qui se passe sur la scène, qui donne l'atmosphère intérieure, ou qui répond à des questions.

En voici quelques exemples dans Tristan. A la première question d'Isolde demandant où elle se trouve, qui répond ? L'orchestre, avec le motif de la mer. Brangaene se contentera, quelques instants après, de donner les précisions géographiques, sur la mélodie de sa phrase allemande. A la fin du 2^e acte, quand Marke demande à Tristan : pourquoi as-tu fait cela ? C'est l'orchestre qui répond, avec le thème de l'amour. Tristan ne fait que balbutier, il ne peut pas donner d'explication. Ecoutez l'orchestre, semble-t-il dire au roi Marke.

On devine que l'équilibre est particulièrement délicat à réaliser entre le plateau et un orchestre de plus de cent musiciens, comme Wagner le prévoit. L'idéal n'est atteint que si l'orchestre est disposé comme à Bayreuth dans une fosse qui s'enfonce profondément sous la scène. La fusion des timbres, la puissance considérable mais contenue, le mystère, enfin, de cette musique « souterraine », tout cela donne à la partition ses véritables dimensions.

Ces trois éléments — la mélodie continue, le leitmotiv, l'orchestre-acteur — forment un tout cohérent : le « système de Wagner ». Le compositeur ne cessa de le perfectionner, moins peut-être dans sa rigueur que dans sa variété, et Tristan marque probablement le sommet de la conception

wagnérienne, de ce point de vue-là. La musique y coule avec une telle surabondance, l'auditeur est pris, si bien qu'il en oublie le système. « Tristan me donne la sensation d'un rassasiement divin », dit Wagner lui-même.

Tout le monde sait que la langue musicale de Tristan est inouïe : « feintes cadences, tonalités évanescentes, évasif chromatisme, accords de septième libérés d'obligations résolutives et qui soulèvent ces vagues tristanesques » comme dit José Bruyr. Ce chromatisme de Tristan, que d'encre n'a-t-il pas fait couler ! C'est l'élément le plus voyant de cette partition, mais il n'est pas à considérer comme un progrès sur le diatonisme classique, comme la porte ouverte à l'atonalité, ainsi qu'on l'a trop dit. Le chromatisme, comme dans toute la musique antérieure depuis le XVI^e siècle, c'est à proprement parler une couleur particulière, exprimant les sentiments de tension, d'angoisse, de douleur. Il s'oppose, en lui donnant du relief et en en recevant, au diatonisme qui traduira la paix ou l'indifférence.

Dans Tristan, tout est tension, désir, attente. La couleur adéquate n'est-elle pas le chromatisme ? Et quand l'émotion, le lyrisme montent, le diatonisme sait l'exprimer non moins adéquatement. Cette tension commence, on le sait, par le premier accord de toute l'œuvre, accord si extraordinaire, oui, mais dont l'étrangeté n'est qu'apparente. C'est la tension à l'état pur : un accord de septième — farci de deux appoggiatures — se résolvant, donc ne se résolvant pas, sur un autre accord de septième, lui-même « appoggiaturé ». Et la partition entière donne cette impression qui va parfois jusqu'à l'envoûtement, ce qui faisait dire à Debussy : « Tristan, une dissonance qui se résout au bout de quatre heures, à la fin du 3^e acte. » C'est parfaitement exact. Mais Wagner ne voulait-il pas justement cela ? La détente parfaite n'arrive qu'au moment où les deux amants sont dans la mort qu'ils ont si passionnément désirée. L'« accord de Tristan » ne pouvait pas trouver sa résolution avant ces dernières mesures. L'impression de paix y est alors absolument inouïe, on le conçoit aisément.

Arthur Honegger disait un jour : « Il existe deux chefs-d'œuvre qui empêcheront à jamais de mettre l'amour en musique : si vous faites doux, c'est Pelléas ; si vous faites fort, c'est Tristan. »

Le 10 juin 1965.

Georges ATHANASIADES

München.

Königl. Hof- und



National-Theater.

Samstag den 10. Juni 1865.

Außer Abonnement.
Zum ersten Male:

Tristan und Isolde

von
Richard Wagner.

Personen der Handlung:

| | | |
|---------------------------------|-------|------------------------------|
| Tristan | | Herr Schnorr von Carolsfeld. |
| König Marke | | Herr Zeimayer. |
| Isolde | | Frau Schnorr von Carolsfeld. |
| Kurwenal | | Herr Wittermayer. |
| Kloto | | Herr Dietrich. |
| Brangäne | | Fräulein Deinek. |
| Ein Herr | | Herr Simons. |
| Ein Streuermann | | Herr Harmann. |
| Schiffbock. Ritter und Knappen. | | |
| | | |

Lehrbücher sind, das Stück zu 12 fr., an der Kasse zu haben.

Regie: Herr Eisl.

Neue Decorationen:

Im ersten Aufzuge: Schlossrigt Gemach auf dem Berge eines Bergschloß.
vom K. Hoftheatermaler Herrn Angelo Duaglia.
Im zweiten Aufzuge: Park vor Isolde's Gemach, vom K. Hoftheatermaler Herrn Dall.
Im dritten Aufzuge: Burg und Burghof, vom K. Hoftheatermaler Herrn Angelo Duaglia.

Neue Costüme

nach Angabe des K. Hoftheater-Goldmieders Herrn Eisl.

Der erste Aufzug beginnt um sechs Uhr, der zweite nach halb acht Uhr, der dritte nach neun Uhr

Preise der Plätze:

| | | | | | |
|------------------------------|-------|--------------|-----------------------|-------|--------------|
| Ersteloge im I. und II. Rang | | 16 fl. — fr. | Ersteloge im IV. Rang | | 9 fl. — fr. |
| Ein Vorderplatz | | 2 fl. 24 fr. | Ein Vorderplatz | | 1 fl. 24 fr. |
| Ein Rückplatz | | 2 fl. — fr. | Ein Rückplatz | | 1 fl. 12 fr. |
| Zweiteloge im III. Rang | | 12 fl. — fr. | Ein Gallerieplatz | | 2 fl. 24 fr. |
| Ein Vorderplatz | | 2 fl. — fr. | Ein Vorderplatz | | 2 fl. — fr. |
| Ein Rückplatz | | 1 fl. 36 fr. | Waltere | | — fl. 48 fr. |
| | | | Galerie | | — fl. 24 fr. |

Heute sind alle bereits früher zur ersten Vorstellung von
Tristan und Isolde gelösten Billets gültig.

Die Kasse wird um fünf Uhr geöffnet.

Anfang um sechs Uhr, Ende nach zehn Uhr.

Der freie Eintritt ist ohne alle Ausnahme aufgehoben
und wird ohne Kassibillet Niemand eingelassen.

Kepretoire:

Samstag den 11. Juni: (Im K. Hof- und National-Theater) Martha, Oper von Meyer.
Sonntag den 12. " : (Im K. Hof- und National-Theater) Ullisabeth, Operette, Schauspiel von Paul Deser.
Dienstag den 13. " : (Im K. Hof- und National-Theater) Mit aufgehobenem Abonnement: Zum ersten Male wiederholt:
Tristan und Isolde, von Richard Wagner.

Donnerstag den 15. " : (Im K. Hof- und National-Theater) Belle Rosée, Oper von Felicien David.

Der Logen Preis kostet 2 fl.

Druck von Dr. G. Wolf & Sohn