

CHRONIQUE

WAGNER :
« PRÉLUDE ET MORT D'ISOLDE »
OU « MORT D'AMOUR ET
RÉDEMPTION » ?

PAR JEAN-JACQUES NATTIEZ

L'ouverture et le finale de *Tristan et Isolde* joués au concert sont connus sous le titre « Prélude et mort d'Isolde » ou, en allemand, « Prélude et mort d'amour ». Des recherches musicologiques attentives ont démontré que, à une certaine période de sa carrière, Richard Wagner leur avait préféré le titre « Mort d'amour et rédemption », ce qui modifie sensiblement le sens qu'il donnait au prélude et à la toute fin de l'œuvre. L'enjeu de ces dénominations n'est pas sans incidence quant au sens que le metteur en scène peut donner à l'œuvre.

Je me propose de présenter ici des informations connues de quelques spécialistes de Wagner et de cette œuvre, mais pas du grand public mélomane. Ce faisant, il ne s'agit pas pour moi de faire l'éloge de la profession de musicologue en déployant l'étalage de leurs connaissances érudites, mais de montrer le parti qu'on peut en tirer du point de vue de l'exégèse de l'œuvre et de sa mise en scène. Or, le début et, tout particulièrement, la fin d'un opéra comme de toute œuvre dramatique ou littéraire, jouent un rôle stratégique dans la saisie de cette signification : le prélude, ou l'ouverture, parce que, traditionnellement, on considère qu'il donne déjà à entendre les étapes de son déroulement dramatique ; le finale parce que, comme la mort qui, selon Malraux « transforme la vie en destin » (1937), il vient donner un sens rétrospectif à tout ce qui le précède.

DE LA VERSION DE CONCERT DU PRÉLUDE DE *TRISTAN* AU COUPLAGE DU PRÉLUDE AVEC LA « MORT D'ISOLDE »

Tout d'abord, le Prélude de *Tristan et Isolde* n'est pas seulement une sorte d'ouverture pour l'opéra, mais également un morceau de concert autonome, indépendant du finale de l'œuvre avec lequel il est généralement couplé au concert ou au disque : ce que l'on appelle en allemand la « *Liebestod* » (la mort d'amour) – parfois « *Isolden's Liebestod* » (la mort d'Isolde). Cette version symphonique du seul Prélude, rarement jouée, ne se termine pas comme dans la version qui nous est familière, mais avec la phrase finale de tout l'opéra¹. Il a été prouvé que la dénomination « mort d'Isolde » n'était pas de Wagner, mais de Franz Liszt, pour la transcription qu'il réalisa en

¹ Ce Prélude de *Tristan* en version symphonique n'est accessible sur disque que dans l'interprétation dirigée par Karl Muck, enregistrée le 15 mai 1928 avec le Berlin Staatsoper Orchester, perdue aujourd'hui sur un disque Naxos, avec les déficiences techniques que l'on peut deviner. Voir Richard Wagner, *Overtures and Preludes, Historical Recordings (1927-1929)*, Berlin State Opera Orchestra, Karl Muck (chef d'orchestre), 1 disque compact, Naxos, 8.110858, 2002. Dans une vidéo qui n'a pas été diffusée commercialement, Pierre Boulez dirige cette œuvre pour le Gustav Mahler Jugendorchester lors d'un concert enregistré à Lucerne en 2003. Il en existe également une version audio enregistrée avec le même orchestre à Tokyo, le 22 avril 2003 et destinée aux commanditaires, aux membres et à l'administration de l'orchestre. Je remercie la secrétaire de Pierre Boulez, Astrid Schirmer, de m'avoir mis sur la piste de ces documents interdits à la vente et Alexander Meraviglia-Crivelli, secrétaire général de cet orchestre qui me les a transmis. Qu'il s'agisse de la version Muck, et *a fortiori* des versions Boulez, cette version du Prélude de *Tristan* est donc pratiquement inconnue, et c'est sans doute pour cela que le grand public en ignore l'existence.

1867, avec une introduction de quatre mesures empruntées au duo d'amour du deuxième acte².

Les musicologues s'accordent pour considérer que l'ensemble « *Vorspiel und Liebestod* » ou « Prélude et mort d'Isolde » résulte d'une décision de l'éditeur de la première version imprimée de ce couplage, parue sous le titre « *Vorspiel und Isolden's Liebestod* », chez Breitkopf und Härtel en 1882³. Mais comme il s'agit là de détails philologiques dont les organisateurs de concerts et les producteurs de disques, en général, se soucient peu, il est probable que la dénomination traditionnelle, adoptée sous l'influence de Liszt qui la « promena » dans ses récitals au cours du XIX^e siècle, sera conservée encore longtemps, même si, comme je vais tenter de le montrer, elle est clairement inexacte⁴.

JE CROIS QUE L'ON
DEVRAIT DÉSORMAIS
ADOPTER COMME
NOUVEAU TITRE DE CE
COUPLAGE, OU BIEN
« PRÉLUDE ET FINALE DE
TRISTAN », OU MIEUX,
« MORT D'AMOUR ET
TRANSFIGURATION ».

La version du Prélude comme œuvre symphonique autonome pour le concert et sans « la mort d'Isolde », avait été exécutée sous la direction de Wagner de son vivant. Les passionnés du maître de Bayreuth savent qu'il dirigea trois concerts à Paris, au Théâtre italien, le 25 janvier et les 1^{er} et 8 février 1860, afin de préparer le public français à sa musique en vue des représentations de *Tannhäuser* en 1861. Ce que l'on ignore en général, c'est que ce qui fut joué ce soir-là ne contenait pas « la mort d'Isolde », mais correspondait au Prélude isolé que je viens d'évoquer.

² Accompagnant les mots « *sehndend verlangter Liebestod* », traduit par « mort d'amour désirée si impatientement » par Jean-Pierre Krop, *L'Avant-scène Opéra*, n° 34-35, « Tristan et Isolde », 1981, p. 107. Voir aussi la préface de Charles Suttoni, dans Franz Liszt, *Complete Piano Transcriptions from Wagner's Opera*, New York, Dover, 1981, de même que la réédition de la transcription de Liszt sous le titre « *Isolde's Liebestod from Tristan und Isolde* », dans *ibid.*, p. 126-133. Voir également Robert Bailey (éd.), *Prelude and Transfiguration from Tristan and Isolde: Authoritative Scores, Historical Background, Sketches and Drafts, Views and Comments, Analytical Essays*, New York, W.W. Norton, 1985, p. 41-43 pour une analyse des différences entre la partition de Wagner et la transcription de Liszt.

³ John Deathridge, Martin Geck, Egon Voss et Isolde Vetter, *Wagner Werk-Verzeichnis (WWV)*, Mayence/Londres/New York/Tokyo, Schott, 1986, p. 440 et 444-445.

⁴ C'est la raison pour laquelle, dans la suite de cet article, j'écrirai le titre « Mort d'Isolde » entre guillemets.

Le 12 mars 1859, Hans von Bülow, le premier mari de Cosima Liszt (la deuxième épouse de Wagner) et le futur créateur de *Tristan*, avait déjà dirigé une version du Prélude seul, qui se terminait avec une conclusion de son cru composée avec la bénédiction de Wagner, car celui-ci avait refusé de l'écrire. Mais il fut très mécontent du travail de von Bülow, et quand il envisagea d'inclure le Prélude dans la série des concerts parisiens de 1860, il décida de composer lui-même sa propre fin. Pour cette version de concert exécutée à Paris, Wagner rédigea une note assez longue que j'examinerai plus loin.

C'est seulement le 5 octobre 1862, dans une lettre adressée à Wendelin Weissheimer qui se proposait de diriger des œuvres de Wagner dans un concert à Leipzig, que le compositeur proposa de réaliser le couplage. Ce qu'il décrit ainsi :

Fragment de *Tristan und Isolde* ;

- a) Prélude.
- b) Finale de l'opéra (sans chant)
[...]

De cette façon, le tout consisterait en deux belles pièces mutuellement complémentaires et contrastées [...] J'intitulerais le tout

- a) *Liebestod* [mort d'amour].
 - b) *Verklärung* [transfiguration].
- Fin de l'opéra.⁵

1857

Wagner commence la composition de *Tristan et Isolde*.

1859

Le 12 mars, Hans von Bülow dirige un concert incluant le Prélude de *Tristan* accompagné d'une conclusion de son cru.

1860

25 janvier, 1^{er} et 8 février : Wagner dirige trois concerts à Paris incluant le Prélude de *Tristan* accompagné d'une fin originale qu'il décrit dans une note de programme assez longue.

1862

Dans une lettre adressée à Wendelin Weissheimer, Wagner décrit le couplage du Prélude et de la finale de *Tristan* comme « *Liebestod* » et « *Verklärung* » (Mort d'amour et transfiguration).

1863

Le 10 mars, à Saint-Petersbourg, Wagner donne un concert où le couplage est présenté pour la première fois selon la dénomination utilisée dans la lettre à Weissheimer ; le 27 décembre, Karl Tausig joue le couplage à Vienne et Wagner rédige une note de programme plus courte que celle de Paris.

1865

Création de *Tristan et Isolde* le 10 juin à Munich.

1867

Franz Liszt fait une transcription pour piano du Prélude de *Tristan*.

1882

Parution de la première version imprimée du couplage Prélude et finale par Breitkopf und Härtel sous le titre « *Vorspiel und Isolden's Liebestod* ».

⁵ Lettre du 5 octobre 1862 à Wendelin Weissheimer, dans Richard Wagner, *Sämtliche Briefe*, vol. 14 (Lettres de l'année 1862), édité par Andreas Mielke, Wiesbaden/Leipzig/Paris, Breitkopf und Härtel, 2002, p. 280.

Le concert eut lieu le 1^{er} novembre 1862, mais sans le couplage que Wagner avait proposé. C'est à compter, selon notre calendrier, du 10 mars 1863, soit trois ans après les concerts de Paris, et à l'occasion d'un concert qu'il dirigea à Saint-Pétersbourg, qu'il réunit pour la première fois le Prélude tel que nous le connaissons et la « Mort d'Isolde » dans sa version symphonique⁶. Ultérieurement, il donna des directives en ce sens, à plusieurs reprises, à des chefs d'orchestre qui souhaitaient jouer ce couplage en concert, notamment à Karl Tausig pour un concert à Vienne donné le 27 décembre 1863⁷. Or, c'est pour ce concert qu'il rédige une note de programme beaucoup plus courte que celle qui fut publiée lors des concerts de Paris et qui reprend les termes utilisés dans sa lettre à Weissheimer citée ci-dessus. Bien qu'elle lui soit postérieure, je la présente tout de suite en raison de la révélation qu'elle contient dans la traduction de ma collègue Marie-Hélène Benoit-Otis.

Note de programme du concert du 27 décembre 1863

Vorspiel und Schluss, Prélude et conclusion

a) Prélude (mort d'amour)

Tristan conduit Isolde vers son roi et oncle, qu'elle doit épouser. Tristan et Isolde s'aiment. De la plainte timide de l'insatiable désir, du plus tendre tremblement au plus terrible aveu d'un amour sans espoir, on suit toutes les phases de leur combat perdu d'avance contre le feu qui les dévore, jusqu'à ce qu'il retombe, impuissant, sur lui-même, semblant s'éteindre dans la mort.

b) Morceau de conclusion (transfiguration)

Mais ce que le destin a séparé dans la vie renaît maintenant, transfiguré, dans la mort ; le portail de la réunion est ouvert. Sur le cadavre de Tristan, Isolde mourante trouve l'accomplissement le plus radieux de leur brûlant désir, l'union éternelle dans des espaces infinis, sans limites, sans liens, inséparables !⁸

⁶ Pour tous ces détails, voir Bailey, *Prelude and Transfiguration from Tristan and Isolde*, p. 36-37.

⁷ *Ibid.*, p. 41. Voir également Deathridge, Geck, Voss et Vetter, *Wagner Werkverzeichnis* (WWV), p. 445.

⁸ Richard Wagner, « Programmatiscbe Erläuterungen. Tristan und Isolde. Vorspiel und Schluss », dans *Sämtliche Schriften und Dichtungen, Volksausgabe*, édité par Richard Sternfeld et Hans von Wolzogen, Leipzig, Breitkopf und Härtel, vol. 12, 1911, p. 347 et note p. 429. Traduit de l'allemand au français par Marie-Hélène Benoit-Otis.

Dans la lettre à Weissheimer comme dans le texte publié à Leipzig, c'est le Prélude qui est qualifié de « *Liebestod* » – « mort d'amour » – et ce que nous connaissons sous le titre « mort d'amour » ou « mort d'Isolde » est intitulé : « *Verklärung* », c'est-à-dire « transfiguration ». Or, c'est cette dénomination que Wagner utilisait dans la vie courante⁹, comme l'atteste ce passage aussi tardif du *Journal* de son épouse Cosima. Elle écrit dans l'entrée du 22 octobre 1882 que, voyant à l'église Santa Maria dei Frari à Venise, la vierge du Titien debout sur un nuage, « R. nie que l'*Assunta* soit la mère de Dieu, c'est plutôt Isolde transfigurée par l'amour. »¹⁰ Voilà qui pourrait bien changer l'interprétation que l'on fait et du Prélude et de la scène finale de *Tristan*.

En fonction de la lettre de 1862 et du texte de 1863, le musicologue Robert Bailey a modifié le titre de son édition critique du « Prélude et mort d'Isolde » pour *Prelude and Transfiguration from Tristan and Isolde*¹¹. Je ne suis pas convaincu par sa décision, car comme le soulignent les excellents auteurs du



Le Titien, *Regina Assunta*,
Venise, église Santa Maria dei Frari

⁹ Voir Deathridge, Geck, Voss et Vetter, *Wagner Werk-Verzeichnis (WWV)*, p. 445.

¹⁰ Entrée du 22 octobre 1882, dans Cosima Wagner, *Journal*, traduit de l'allemand au français par Michel-François Demet, vol. 4 (1881-1883), Paris, Gallimard, 1979, p. 415-416.

¹¹ Bailey, *Prelude and Transfiguration from Tristan and Isolde*.

catalogue des œuvres de Wagner, le *Wagner Werk-Verzeichnis* (WWV), c'est bien le prélude que le compositeur titre *Liebestod* et le finale *Verklärung*¹². Dans la mesure où, dans le petit texte que je viens de reproduire, « transfiguration » figure entre parenthèses à propos de la conclusion, au même titre que « mort d'amour » à propos du Prélude, j'ai le sentiment que Bailey n'a pas été cohérent. Mon objectif ici, pour l'essentiel, est de réexaminer le Prélude en considérant que, s'il s'agit de l'ouverture de l'opéra, le sous-titre « Mort d'amour » pourrait nous permettre de le considérer – surtout si on le joue tout seul dans sa version isolée – comme une sorte de poème symphonique. Et j'emploie cette dénomination à dessein car, en vue des concerts parisiens de 1860 que j'ai mentionnés en commençant, Wagner avait rédigé une note de programme beaucoup plus longue que celle que je viens de reproduire.

LA VERSION DE CONCERT DU PRÉLUDE

Wagner envoya le texte de cette note de programme à Mathilde Wesendonck – l'inspiratrice de *Tristan*¹³ – dans une lettre du 19 décembre 1859¹⁴ pour son anniversaire du 23 de ce mois. Il figurait au dos d'une réduction pour piano¹⁵, d'ailleurs différente par certains aspects, de la version orchestrée du Prélude de concert et datée du 15 décembre 1859 comme le précise le catalogue des œuvres de Wagner¹⁶. Si je parle de poème symphonique, c'est parce que le contenu narratif dont s'est inspiré le compositeur, qu'il s'agisse des *Quatre saisons* de Vivaldi, de la *Symphonie fantastique* de Berlioz ou de *L'Apprenti sorcier* de Dukas, n'est vraiment connaissable qu'accompagné du texte rédigé par le compositeur ou du poème qu'il a voulu illustrer musicalement. Le présent article fait partie de ces paratextes qui, à la condition d'en faire une évaluation critique, peuvent

¹² Deathridge, Geck, Voss et Vetter, *Wagner Werk-Verzeichnis* (WWV), p. 445.

¹³ Sur le rôle de Mathilde Wesendonck dans la vie de Wagner et la gestation de *Tristan*, voir Serge Gut, *Tristan et Isolde. L'amour, la mort et le nirvâna*, Paris, Fayard, 2014, p. 43-52.

¹⁴ Richard Wagner, *Sämtliche Briefe*, vol. 11 (1^{er} avril-31 décembre. 1859), édité par Martin Dürrer, Wiesbaden/Leipzig/Paris, Breitkopf und Härtel, 1999, p. 406-407, notes p. 567. Voir aussi la traduction française : *Richard Wagner à Mathilde Wesendonck : Journal et lettres, 1853-1871*, traduit de l'allemand au français par G. Khnopff et Stanislas Mazur, préface de Henry-Louis de La Grange, Paris, Parution, 1986, p. 201-202.

¹⁵ *Richard Wagner an Mathilde Wesendonck, Tagebuchblätter und Briefe 1853-1871*, édité par Wolfgang Golther, Berlin, Alexander Dunker, 1904, p. 202. À noter que l'éditeur français de cette correspondance n'a pas jugé bon de la reproduire alors qu'il disposait d'un feuillet de papier glacé.

¹⁶ Deathridge, Geck, Voss et Vetter, *Wagner Werk-Verzeichnis* (WWV), p. 445.

être de quelque utilité pour comprendre l'œuvre à laquelle ils se rapportent. Je ne peux pas reprendre ici l'analyse des leitmotifs de ce Prélude, ce qui me conduirait à faire l'examen des diverses dénominations dont ils ont fait l'objet¹⁷. Par contre, je peux reporter dans le texte de 1859, entre crochets et en gras, ces dénominations qui correspondent à la description verbale du Prélude. Dans cette page musicale, ils apparaissent dans le même ordre que dans le texte de Wagner. Voici cette note rédigée fin 1859 début 1860.

Note de programme pour les concerts des 25 janvier, 1^{er} et 8 février 1860 à Paris

Prélude.

Un très ancien poème d'amour nous raconte, dans toutes les langues de l'Europe médiévale et dans des versions sans cesse renouvelées, l'histoire de Tristan et Isolde. Le fidèle vassal avait conquis pour son roi celle qu'il aimait lui-même sans vouloir se l'avouer, Isolde, qui le suivait maintenant docilement en tant que future épouse de son maître. La déesse de l'amour, jalouse de ses droits bafoués, se vengea : par une ingénieuse méprise, elle fit boire au jeune couple le philtre d'amour que la mère d'Isolde, conformément aux mœurs de l'époque, destinait aux époux unis par la seule politique **[motif du philtre d'amour ou du coffret magique]**. Enflammés par le philtre, Tristan et Isolde s'avouèrent qu'ils appartenaient exclusivement l'un à l'autre **[motif de l'aveu]**. Le sort en était jeté, et c'était maintenant le désir **[motif du désir]** le bonheur et la souffrance de l'amour qui animaient seuls le couple : le monde, le pouvoir, la gloire, l'honneur, la chevalerie, la fidélité, l'amitié – tout s'était évaporé comme un rêve inconsistant ; ils ne vivaient plus que pour une chose : le désir, un désir insatiable, une soif ardente et sans cesse renouvelée **[motif dit du regard]** ; une seule délivrance possible : la mort, mourir, disparaître, ne plus jamais se réveiller ! **[thèmes du destin de mort par l'amour et du philtre de mort]**

Comme il se savait dans l'élément le plus spécifique et le plus illimité de la musique, le musicien qui a choisi ce sujet pour l'introduction de son drame d'amour pouvait se préoccuper

¹⁷ Voir par exemple Jacques Chailley, *Tristan et Isolde de Richard Wagner*, Paris, Leduc, 1972, p. 22-36 ; Marie Goffette « La problématique des leitmotifs dans *Tristan und Isolde* de Richard Wagner », *Revue belge de musicologie*, vol. 61, 2007, p. 127-150 et Gut, *Tristan et Isolde. L'amour, la mort et le nirvâna*, p. 74-79.

uniquement de la manière dont il se limiterait, puisqu'il est impossible d'épuiser ce sujet. Il laissa donc s'enfler l'insatiable désir une seule fois, mais en de longs mouvements, de la déclaration la plus timide et de la plus tendre attirance, en passant par les amers soupirs, l'espoir et l'hésitation, les plaintes et les désirs, l'extase et la souffrance, jusqu'à l'afflux de volonté le plus puissant, le plus violent effort pour permettre aux cœurs pleins de désir de trouver une issue vers la mer de l'extase d'amour infini **[développement du thème dit de l'élan passionné]**. En vain ! Impuissant, le cœur retombe, languissant de désir, un désir sans assouvissement, puisque chaque assouvissement n'est qu'un nouveau désir, jusqu'à ce que, dans le dernier épuisement d'un regard déchirant, l'intuition de l'extase suprême se fasse jour : c'est l'exaltation de la mort, du « ne plus être », de la dernière rédemption vers ce monde merveilleux dont nous nous éloignons le plus lorsque nous voulons à tout prix y pénétrer **[thème dit de la délivrance par la mort]**. L'appelons-nous la mort ? Ou est-ce le monde merveilleux de la nuit, duquel, comme nous le raconte la légende, un lierre et une vigne poussèrent jadis, tendrement enlacés, sur la tombe de Tristan et d'Isolde ? »¹⁸

Pour mieux cerner le lien entre la fin de ce texte et la musique dont il est le commentaire, je reproduis ci-joint une transcription, par mon collègue Jonathan Goldman, de la version orchestrale du finale de concert de 1860¹⁹.

¹⁸ Richard Wagner, « Programmatische Erläuterungen. Tristan und Isolde. Vorspiel », *Sämtliche Schriften und Dichtungen, Volksausgabe*, p. 347, note p. 429. Traduit de l'allemand au français par Marie-Hélène Benoit-Otis.

¹⁹ Elle est accessible dans l'édition critique des œuvres complètes de Wagner, *Sämtliche Werke*, vol. 8, n° 3, *Tristan und Isolde* WWV 909, édité par Isolde Vetter et Egon Voss, Mayence, Schott, 1993, p. XXX. Repris dans Bailey, *Prelude and Transfiguration from Tristan and Isolde*, p. 70-75. La réduction pour piano de ce finale envoyée par Wagner à Mathilde Wesendonck ne figure pas dans cette édition, mais dans l'édition allemande de sa correspondance.

Le finale de concert pour le prélude de Tristan

Richard Wagner

90 alto lib *molto rallent.* *p* *dim.* *p* *più p* *pp* *sehr zart* *Largo espress.*

100 *più p* *morendo* *dolciss.* *pp* *morendo* *sehr zart* *Sehr ruhig.* *sehr zart* *sehr zart*

105 *sehr zart* *pp* *più p* *pp*

110 *pp* *cordes trem.* *dolciss.* *vln dolciss.* *dolciss.*

115 *morendo* *pp* *ppp* *cordes trem.*

Immer zurückhaltend

Réduction : Jonathan Goldman

Comme cela a été remarqué plus d'une fois par les musicologues, le Prélude tel que nous l'entendons à l'opéra ou dans la version de concert habituelle ne contient aucune citation musicale des actes II et III. La raison en est que Wagner envoya les trois actes de son œuvre à l'éditeur au fur et à mesure qu'il les avait terminés – par la poste, ce qui est stupéfiant pour nous aujourd'hui ! Quand il composa le Prélude, il n'avait pas encore écrit les actes II et III. Donc, après le thème généralement qualifié de « motif du regard » (mes. 94-100), Wagner revient à la musique du début du Prélude, et notamment le tout début, avec le fameux accord de Tristan (mes. 100-106). Ce morceau marque un tournant révolutionnaire dans l'écriture harmonique de la musique occidentale, avec notamment le fameux « accord de Tristan » avec lequel il commence et qui semble suspendre la tonalité, mais structurellement, il n'est pas autre chose qu'une sorte d'ouverture à la française, de forme ABA', dans laquelle deux mouvements lents encadrent un mouvement vif²⁰.

Suivons-en le déroulement. La description ci-dessous permet de comprendre comment le finale de concert pour le Prélude de *Tristan* est sémantiquement organisé par le biais des leitmotive. Des renvois aux mesures de la réduction publiée dans le présent article pourra servir aux connaisseurs du solfège à constater par eux-mêmes les motifs utilisés par Wagner.

L'essentiel du prélude, dans l'une et l'autre version, aura consisté en l'évocation des flux et reflux du désir et de l'extase amoureux. À la fin du Prélude dans la version de concert de 1859, comme dans le Prélude de l'opéra, on entend d'abord le retour du thème parfois considéré comme celui du philtre d'amour (ou du coffret magique), parce que, dans le premier acte, il accompagne l'ordre qu'Isolde donne à Brangäne de le lui apporter²¹, suivi du thème chromatique dit du désir, mais ici, il fait déjà l'objet d'une transformation rythmique (mes. 90-95). Avec le trille de la mesure 94,

²⁰ Soyons précis : A = mes. 1-63 ; B = mes. 63-83 ; A' = mes. 84-111 (Voir Gut, *Tristan et Isolde. L'amour, la mort et le nirvâna*, p. 79). Sur l'histoire et la structure de l'ouverture à la française, voir Eugène de Montalembert et Claude Abromont, *Guide des genres de la musique occidentale*, Paris, Fayard/Henry Lemoine, 2010, p. 912-914.

²¹ Par souci de précision, je renvoie à deux éditions ; d'une part à une édition bilingue du livret : Richard Wagner, *Tristan und Isolde*, livret, traduction française et indication des leitmotive par Jean d'Arièges, Paris, Aubier, 1974 ; et d'autre part, à une partition pour piano et voix de l'opéra : Richard Wagner, *Tristan und Isolde*, opéra en trois actes, réduction pour piano, New York, Schirmer, 1934. Dans les notes suivantes, je distinguerai ces deux ouvrages par les termes « livret » et « réduction » ; pour le cas présent, voir acte I, scène 3, livret p. 73 et réduction p. 52.

Wagner enchaîne sur une phrase (ou un thème) que l'on entendra à plusieurs reprises dans l'acte II (mes. 94-98). Dans l'opéra, ce thème apparaît une première fois, juste après diverses occurrences du thème du désir, dans l'introduction de l'acte II²². Dans le finale de 1859, il est très proche de ce que l'on entend lors de la deuxième apparition de ce motif, dans l'acte II, juste avant l'hymne à la nuit. En particulier, il est dans la même tonalité de *la* majeur. Il est parfois dénommé thème de l'extase, et non sans raison, car il intervient juste après que Tristan ait dit : « Dans les chimères dérisoires du jour, une unique aspiration lui reste : l'aspiration à la sainte nuit où, de toute éternité, seule véridique, l'extase de l'amour le fait tressaillir²³. » Sur ces derniers mots, on entend la montée chromatique du thème du désir²⁴, puis le thème de l'extase²⁵. Dans le prélude de concert, ce thème est répété quatre fois avec diverses variantes, des mesures 94 à 107. Puis Wagner enchaîne avec une phrase que nous entendrons à la toute fin de l'opéra pour la première fois sous cette forme, même si elle est une variation du thème de l'extase, suivie, *in fine*, d'une dernière occurrence du thème dit du désir²⁶. Wagner l'utilise pour terminer le finale de la version de concert, à partir de la mesure 108, avec des différences importantes d'orchestration sur lesquelles je reviendrai plus loin.

J'ai parlé plus haut, au sujet de ce Prélude de concert, de poème symphonique. Sans reprendre en détail le texte que Wagner a écrit pour en accompagner la première mondiale à Paris, examinons la correspondance entre cette narration et le déroulement musical depuis le début²⁷.

L'IMAGE DU LIERRE ET
DE LA VIGNE ENLACÉS,
JAILLIS DE LA NUIT ET
DES TOMBES, CONFIRME
BIEN QUE LA MORT
D'AMOUR QUI FAIT
L'OBJET DE CE PRÉLUDE
DE CONCERT, SELON LES
TERMES MÊMES DE
WAGNER, N'EST PAS
CELLE D'ISOLDE, MAIS
CELLE DES DEUX
AMANTS.

²² Acte II, réduction, p. 106, mes. 39-mes. 47.

²³ Livret, p. 147.

²⁴ Réduction, p. 162, mes. 1097-1102.

²⁵ Réduction, p. 162, mes. 1102-1110.

²⁶ Réduction, p. 301, mes. 1688 jusqu'à la fin.

²⁷ J'ai reporté ci-dessus dans le texte de Wagner les motifs musicaux qui correspondent à ses différentes phases.

Tout d'abord, Wagner souligne que, face à l'infinité des descriptions musicales possibles du désir amoureux, il s'est limité à en illustrer un seul aspect. Il s'agit de la mort d'amour. Je laisse de côté tout le début du prélude où l'on entend les thèmes dits de la souffrance, du désir, du regard, du coffret magique, du breuvage de mort et du breuvage d'amour : tout cela suit l'action du premier acte. Puis vient la partie centrale du prélude : le long développement autour du thème dit de la délivrance par la mort, mais qui est en fait la peinture des élans amoureux, et qui justifie que, dans son texte ultérieur de 1863, Wagner ait baptisé le prélude « mort d'amour ». Dans la fin nouvelle écrite pour les concerts de 1860, Wagner fait ensuite entendre, après le motif dit du coffret magique ou du philtre d'amour, quatre occurrences du thème dit de l'extase, pour l'enchaîner avec la longue dernière phrase, généralement qualifiée de thème du désir, mais que je dénommerais volontiers « thème de la rédemption », en raison de son aboutissement aux mesures 114 à 118, car elle correspond exactement à ce qu'il écrit dans le texte de 1859 qui l'accompagne :

Chaque assouvissement n'est qu'un nouveau désir, jusqu'à ce que, dans le dernier épuisement d'un regard déchirant, l'intuition de l'extase suprême se fasse jour : c'est l'exaltation de la mort, du « ne plus être », *de la dernière rédemption*²⁸ vers ce monde merveilleux dont nous nous éloignons le plus lorsque nous voulons à tout prix y pénétrer. L'appelons-nous la mort ? Ou est-ce le monde merveilleux de la nuit, duquel, comme nous le raconte la légende, un lierre et une vigne poussèrent jadis, tendrement enlacés, sur la tombe de Tristan et d'Isolde ?

Il convient alors de faire un sort tout particulier à la dernière phrase du texte qui suit le mot « mort » : « Ou est-ce le monde merveilleux de la nuit, duquel, comme nous le raconte la légende, un lierre et une vigne poussèrent jadis, tendrement enlacés, sur la tombe de Tristan et d'Isolde ? ». Pour l'éclairer, il faut ici examiner le thème répété quatre fois (mes. 94-107), ce que je viens d'appeler le thème de la rédemption (mes. 108- 118), mais aussi la lettre à Mathilde Wesendonck citée plus haut, celle que Wagner écrivit le 19 décembre 1859 en lui envoyant une version pour piano de ce final de concert et le texte de la note pour Paris :

²⁸ C'est moi qui souligne.

Depuis que [Hans von Bülow m'a demandé d'écrire une fin au Prélude], j'ai écrit le troisième acte et trouvé la conclusion finale de toute l'œuvre : montrer ce finale comme un *vague* pressentiment de *rédemption*²⁹, l'idée m'en est venue, maintenant, en formant le programme d'un concert à Paris qui m'intéressait surtout parce que je voulais y inscrire le prélude de *Tristan*.

Et après avoir décrit le manuscrit musical, il ajoute quelque chose de décisif :

[Quand vous aurez joué ce finale au piano,] vous comprendrez mieux ce que j'ai écrit pour mon public parisien à titre d'explication du prélude tout entier : cela se trouve au verso du spécimen calligraphique. Mais vous reconnaîtrez de nouveau *dans la musique*³⁰ le lierre et la vigne, notamment quand vous l'entendrez joué à l'orchestre, où les instruments à cordes alternent avec les instruments à vent. Cela sera très beau. Je crois que je l'entendrai vers la mi-janvier : alors je l'entendrai en même temps que vous³¹.

Le wagnérologue très réputé, Ernest Newman, est un des rares musicologues à avoir évoqué la nouvelle fin du prélude de 1859. Il considère, dans son livre *The Wagner Operas*, que la musique du lierre et de la vigne est celle que l'on dénomme traditionnellement, la musique du coffret magique (ou du philtre d'amour), celle que l'on entend au début du Prélude juste avant la nouvelle fin écrite pour le concert³². Effectivement, il y a là alternance des instruments à cordes et à vent. Mais il suggère de ne pas attacher d'importance à cette déclaration de Wagner parce qu'on ne trouve aucune allusion au lierre et à la vigne dans l'opéra et, se référant seulement à la lettre à Mathilde, il y voit une sorte de confidence privée. Je crois que Newman se trompe sur trois points.

D'abord, cette allusion au lierre et à la vigne est plus importante que Newman ne le pense puisque Wagner la reprend dans la note écrite pour les

²⁹ C'est moi qui souligne. J'adopte ici la modification de traduction du mot « *Ahnung* » proposée par Gut, Tristan et Isolde. *L'amour la mort et le nirvâna*, p. 68 au lieu du mot « espoir » adopté dans la traduction des lettres de Wagner à Mathilde Wesendonck (Wagner, *Richard Wagner à Mathilde Wesendonck : Journal et lettres, 1853-1871*, p. 201).

³⁰ C'est moi qui souligne.

³¹ Lettre du 19 décembre 1959, dans Wagner, *Richard Wagner à Mathilde Wesendonck : Journal et lettres, 1853-1871*, p. 201.

³² Ernest Newman, *The Wagner Operas* [1949], New York, Princeton University Press, 1991, p. 210.

concerts de Paris et dont Newman ne tient pas compte. Ensuite, je crois que la musique à laquelle Wagner fait allusion dans sa lettre n'est pas celle du coffret magique, mais celle de la dernière phrase (mes. 108-118), où le compositeur alterne les cordes et les vents³³. Vu l'étroite correspondance observée jusqu'ici entre le texte de 1859 et le Prélude de concert, je ne crois pas exagéré de proposer que les quatre occurrences de la phrase, contrastées grâce à l'orchestration, représentent l'enlacement du lierre et de la vigne. De la même façon qu'au tout début de l'œuvre, le fameux « accord de Tristan », qualifié d'androgynie par son tout premier commentateur³⁴, réunit les violoncelles et les bois, symboles respectifs du masculin et du féminin³⁵, les mesures 108-115 de la version de concert de 1859 figurent musicalement, par l'alternance des cordes et des vents, l'union androgynie, dans la mort, de Tristan et Isolde.

J'ai plusieurs raisons de penser que, dans le prélude de 1859, c'est à ce moment qui correspond à la dernière phrase que Wagner fait allusion lorsqu'il évoque la musique du lierre et de la vigne : d'abord, parce qu'il termine sa note explicative par cette allusion à la légende, de la même façon que cette phrase termine le Prélude ; ensuite parce que l'alternance des cordes et des vents est, à ce moment, une particularité de la conclusion du Prélude, alors que, dans le finale de l'opéra, cette même phrase est confiée d'abord aux vents, puis, *in extremis*, aux cordes (mes. 1693-1694) : on n'y trouve pas d'alternance instrumentale comme telle. Et après les quatre occurrences de la phrase figurant l'union du lierre et de la vigne, Wagner fait entendre aux mesures 114-115, ce que l'on appelle habituellement le « motif du désir » (*sol* dièse – *la* – *la* dièse – *si* aux mes. 2 et 3 du Prélude) et qui termine ce que j'ai proposé plus haut d'appeler « motif de la rédemption ». On observe qu'aux mesures 114 et 115 du finale de concert, Wagner supprime le *la* dièse et termine cette version, certes, avec la tonalité de *la* majeur, mais à la mesure 116, la basse confiée *ppp* aux contrebasses

³³ Les noms des instruments sont indiqués dans la réduction de Jonathan Goldman par des abréviations (cl., vln, cl, vln hb+ca, cordes trem.).

³⁴ Mayrberger, en 1881, qui le qualifie de « Zwitterakkord » (accord androgynie) et dont Wagner avait salué en lui, selon le témoignage de Wolzogen, « le théoricien attendu depuis longtemps ». Voir Jean-Jacques Nattiez, *Wagner androgynie*, Paris, Bourgois, 1990, p. 334 ; Jean-Jacques Nattiez, *Music and Discourse : Toward a Semiology of Music*, traduit du français à l'anglais par Carolyn Abbate, New York, Princeton University Press, 1990, p. 236 et Serge Gut, Tristan et Isolde. *L'amour, la mort et le nirvâna*, p. 85-87.

³⁵ Serge Gut, « Encore et toujours : "L'accord de Tristan" », *L'Avant-scène Opéra*, n° 34-35, « Tristan et Isolde », 1981, p. 151.

disparaît, et ce sont les seuls bois (flûte, hautbois, clarinette) qui terminent ce finale de concert avec le *mi* dominante au *superius*. Est-ce là l'expression musicale du « vague pressentiment de *rédemption* » ? Reprenons la fin de la note de 1859 à propos de la fin de la version de concert du Prélude :

L'intuition de l'extase suprême se fait jour : c'est l'exaltation de la mort, du « ne plus être », de la dernière *rédemption*³⁶ vers ce monde merveilleux dont nous nous éloignons le plus lorsque nous voulons à tout prix y pénétrer.

Ce « ne plus être » est assimilé à l'immensité d'un monde infini mais indéchiffrable. Ici, Wagner ne parle pas de transfiguration, comme il le fera dans sa courte note de 1863, mais bien de *rédemption*, comme le confirme sa lettre à Mathilde du 19 décembre 1859 :

L'idée de montrer ce finale [celui de l'opéra] comme un vague pressentiment de *rédemption*, *m'en est venue, maintenant*, en formant le programme d'un concert à Paris qui m'intéressait surtout parce que je voulais y inscrire le prélude de *Tristan*.

Ce qui veut dire que, entre le moment où il a terminé l'opéra (19 juillet 1859) et celui où il a écrit cette conclusion pour le Prélude (15 décembre 1859) – la différence de date est importante³⁷ –, il aurait changé d'avis quant à la signification de cette fin de l'ouvrage pour laquelle l'accord final de *si* majeur est joué par l'ensemble de l'orchestre *tutti* (mes. 1699) et après que Wagner ait précisé, dans la didascalie concernant Isolde, qu'« elle s'affaisse sur le corps de *Tristan* comme transfigurée »³⁸. Est-ce le finale du prélude de concert, avec l'idée de *rédemption*, qui nous donnerait la signification ultime de l'œuvre ?

LE FINALE DE *TRISTAN* : RÉDEMPTION OU TRANSFIGURATION ?

Il n'y a pas lieu de s'étonner que Wagner ait pu évoluer au cours de la gestation de *Tristan* quant à la signification profonde de son œuvre. D'abord parce que c'est le propre de tout auteur de changer d'avis sur la signification,

³⁶ C'est moi qui souligne.

³⁷ Selon les dates indiquées sur les manuscrits et consignées dans Deathridge, Geck, Voss et Vetter, *Wagner Werk-Verzeichnis (WWV)*, p. 436 et 437.

³⁸ « *wie verklärt* ». Livret, p. 240-241.

voire le contenu, de son œuvre, tout au long du processus créateur ; ensuite parce que ce n'est pas un cas unique dans la carrière de Wagner. Dans une célèbre lettre datée du 25-26 janvier 1854 à son ami compositeur et chef Carl August Röckel, il lui déclarait que la signification « réelle » de la Tétralogie lui était apparue après avoir lu Schopenhauer, ce qui déclencha des modifications décisives dans le livret qu'il avait pourtant déjà publié. Ce qui frappe dans la phrase de la lettre à Mathilde de 1859 et citée plus haut, c'est qu'il parle de « *vague* pressentiment de rédemption ». L'instrumentation légère avec laquelle Wagner termine le finale du Prélude de concert, me semble souligner le caractère hypothétique de cette fin et le questionnement dubitatif de Wagner : « L'appelons-nous la mort ? Ou est-ce le monde merveilleux de la nuit ? » Ce Prélude de 1859 se termine comme suspendu : le pressentiment de la rédemption n'y est que faible.

Le finale de l'opéra, lui, a un autre caractère. Ce n'est pas le monde de la rédemption, mais celui de la transfiguration qui est évoqué, et cela, nous le savons très clairement grâce à la didascalie finale : « Isolde, comme *transfigurée*, s'affaisse doucement sur le corps de Tristan. » D'où le sous-titre de *Verklärung*, de transfiguration, qu'il donna à la conclusion de l'ouvrage dans sa version seulement symphonique, dans sa note de 1863 où il écrit :

Mais ce que le destin a séparé dans la vie renaît maintenant, *transfigurée*³⁹, dans la mort ; le portail de la réunion est ouvert. Sur le cadavre de Tristan, Isolde mourante trouve l'accomplissement *le plus radieux*⁴⁰, de leur brûlant désir, l'union éternelle dans des espaces infinis, sans limites, sans liens, inséparables !

La fin de l'opéra est affirmative et positive, alors que celle écrite pour le concert de Paris est discrète et dubitative.

Après avoir dirigé la version de 1859 du Prélude à Saint-Pétersbourg le 3 mars 1863, Wagner change d'avis le 10 mars et propose pour la première fois le couplage du Prélude tel que nous le connaissons dans l'opéra et la version symphonique de la scène finale. L'idée de transfiguration a repris le dessus. La conception « parisienne » du Prélude de concert n'aura reflété que momentanément, en 1860, l'idée que Wagner se faisait de la fin, donc de la signification, de *Tristan*.

³⁹ C'est moi qui souligne.

⁴⁰ C'est moi qui souligne.

DE LA MUSICOLOGIE À LA MISE EN SCÈNE

Pourquoi entrer dans tous ces détails ? Suivre le cheminement de la pensée de Wagner qui se traduit différemment dans deux versions musicales d'une même pièce est passionnant en soi, et je militerais volontiers pour que les producteurs de disques et les organisateurs de concerts utilisent désormais le titre « Mort d'amour et transfiguration ». De plus, la prise en considération de la dénomination originale de Wagner pourrait être de quelque importance pour sa *représentation scénique*.

Wieland Wagner (1917-1966), qui avait sans doute consulté le *Journal* de Cosima, qui en tout cas savait lire les didascalies de son grand-père – « elle se penche sur le corps de Tristan, comme transfigurée » – avait fort bien compris que, scéniquement, on ne peut représenter une transfiguration en demandant à l'actrice de s'allonger, mais au contraire, en la faisant s'élever, tout comme le font les cinq dernières mesures de l'opéra. Et c'est ainsi que, dans la superbe mise en scène de 1962 au festival de Bayreuth, Isolde, incarnée par Birgit Nilsson, meurt debout⁴¹.



Richard Wagner, *Tristan et Isolde*,
acte III, la mort d'Isolde.
Birgit Nilsson dans le rôle d'Isolde.
Mise en scène de Wieland Wagner.
Festival de Bayreuth, 1962.
Photographie : Siegfried Lauterwasser
(Bayreuth. Archives nationales de la
Fondation Richard Wagner.
Donation Wolfgang Wagner)

⁴¹ Ce que l'on voit depuis dans la plupart des maisons d'opéra du monde.

J'ai longtemps pensé, avec d'autres, que c'était là une première dans la mise en scène de *Tristan*, puisque, jusqu'à Wieland Wagner, on représentait généralement Isolde affalée sur le corps de Tristan. Eh bien, je m'étais trompé, car j'ai trouvé dans un ouvrage consacré aux premières des opéras de Wagner de son vivant, la gravure de Michael Echter reproduite ci-dessous représentant la première mondiale de l'opéra à Munich le 10 juin 1865. L'analogie entre les représentations de la première mondiale et celle de Wieland Wagner est étonnante. Jamais on n'aura montré aussi clairement, à l'âge moderne et scéniquement, que la mort d'Isolde est bien, non pas une rédemption, mais une transfiguration.

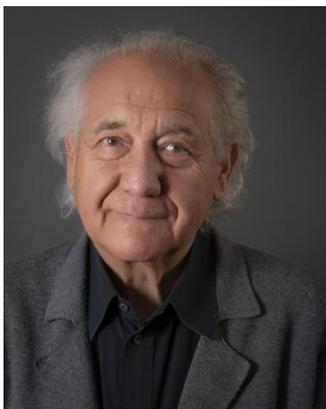
Alors que faire du Prélude, rebaptisé par Wagner « Mort d'amour » ? Il est désormais classique, dans les mises en scène contemporaines, que l'ouverture d'un opéra fasse l'objet d'une mise en scène⁴². Pour *Tristan et Isolde*, puisqu'il s'agit de la « mort d'amour » des deux amants, et non de la transfiguration de la seule Isolde, on pourrait imaginer que, avant que le lever du rideau sur le bateau qui ramène Isolde en Cornouailles, le metteur en scène donne à voir la mort de Tristan et d'Isolde enlacés telle qu'elle sera évoquée avant qu'Isolde ne chante son air final.



Richard Wagner, *Tristan et Isolde*, acte III, scène finale.
Michael Echter, gravure d'après la création mondiale à Munich (10 juin 1865)

⁴² Je pense par exemple à l'ouverture du *Vaisseau fantôme* selon François Girard (Festival d'opéra de Québec, 2019 ; Metropolitan Opera, 2020) qui donne à voir l'évolution de Senta telle qu'il la mettra en scène à l'acte II.

L'AUTEUR



Professeur émérite (musicologie) de l'Université de Montréal, **Jean-Jacques Nattiez** est l'auteur de six ouvrages sur Wagner : *Tétralogies. Wagner, Boulez, Chéreau: Essai sur l'infidélité* (Christian Bourgois, 1983) ; *Wagner androgyne: Essai sur l'interprétation* (Christian Bourgois, 1990) ; *Les esquisses de Richard Wagner pour Siegfried's Tod (1850)*, (Société française de musicologie, 2004) ; *Analyses et interprétations de la musique : La mélodie du berger dans le Tristan et Isolde de Richard Wagner* (Vrin, 2013) ; *Wagner antisémite: Un problème historique, sémiologique et esthétique* (Christian Bourgois, 2015) ; *Les récits cachés de Richard Wagner: Art poétique, rêve et sexualité* (Presses de l'Université de Montréal, 2018). Il traite beaucoup de Wagner dans son dernier ouvrage : *Fidélité et infidélité dans les mises en scène d'opéra* (Vrin, 2019). Il a dirigé, de 2003 à 2007, les cinq volumes de *Musiques: Une encyclopédie pour le XXI^e siècle*, Actes Sud / Cité de la musique, pour laquelle il a écrit l'article « L'univers wagnérien et les wagnérismes ». Il prépare un *Traité de musicologie générale* et un ouvrage sur la musique des Inuit.

BIBLIOGRAPHIE

- Bailey, Robert, *Prelude and Transfiguration from Tristan and Isolde : Authoritative Scores, Historical Background, Sketches and Drafts, Views and Comments, Analytical Essays*, New York, W.W. Norton, 1985.
- Chailley, Jacques, *Tristan et Isolde de Richard Wagner*, Paris, Leduc, 1972.
- Deathridge, John, Martin Geck, Egon Voss et Isolde Vetter, *Wagner Werk-Verzeichnis (WWV)*, Mayence/Londres/New York/Tokyo, Schott, 1986.
- Goffette, Marie « La problématique des leitmotifs dans *Tristan und Isolde* de Richard Wagner », *Revue belge de musicologie*, vol. 61, 2007, p. 127-150.
- Gut, Serge, *Tristan et Isolde. L'amour, la mort et le nirvâna*, Paris, Fayard, 2014.
- L'Avant-scène Opéra*, n° 34-35, « Tristan et Isolde », 1981.
- Liszt, Franz, *Complete Piano Transcriptions from Wagner's Opera*, préface de Charles Suttoni, New York, Dover, 1981.
- Montalembert, Eugène de et Claude Abromont, *Guide des genres de la musique occidentale*, Paris, Fayard/Henry Lemoine, 2010.
- Newman, Ernest, *The Wagner Operas [1949]*, New York, Princeton University Press, 1991.
- Wagner Cosima, *Journal*, traduit de l'allemand au français par Michel-François Demet, vol. 4 (1881-1883), Paris, Gallimard, 1979.
- Wagner, Richard, *Richard Wagner à Mathilde Wesendonk : Journal et lettres, 1853-1871*, traduit de l'allemand au français par G. Khnopff et Stanislas Mazur, préface de Henry-Louis de La Grange, Paris, Parution, 1986.
- Wagner, Richard, *Richard Wagner an Mathilde Wesendonk, Tagebuchblätter und Briefe 1853-1871*, édité par Wolfgang Golther, Berlin, Alexander Dunker, 1904.
- Wagner, Richard, *Sämtliche Briefe*, vol. 11 (1^{er} avril-31 décembre 1859), édité par Martin Dürer, Wiesbaden/Leipzig/Paris, Breitkopf und Härtel, 1999.
- Wagner, Richard, *Sämtliche Briefe*, vol. 14 (Lettres de l'année 1862), édité par Andreas Mielke, Wiesbaden/Leipzig/Paris, Breitkopf und Härtel, 2002.
- Wagner, Richard, *Sämtliche Schriften und Dichtungen*, édité par Richard Sternfeld et Hans von Wolzogen, Leipzig, Breitkopf und Härtel, vol. 12, 1911.

- Wagner, Richard, *Sämtliche Werke*, vol. 8, n° 3, *Tristan und Isolde* WWV 90, édité par Isolde Vetter et Egon Voss, Mayence, Schott, 1993.
- Wagner, Richard, *Tristan und Isolde*, livret bilingue, traduction française et indication des leitmotifs par Jean d'Arièges, Paris, Aubier, 1974.
- Wagner, Richard, *Tristan und Isolde*, opéra en trois actes, réduction pour piano, New York, Schirmer, 1934.
- Wagner, Richard, *Overtures and Preludes, Historical Recordings (1927-1929)*, Berlin State Opera Orchestra, Karl Muck (chef d'orchestre), 1 disque compact, Naxos, 8.110858, 2002.