

La rencontre entre Venus et Brünnhilde

Récurrence et signification d'une formule mélodico-rythmique chez Richard Wagner

In meiner Oper besteht kein Unterschied zwischen sogenannten “deklamirten” und “gesungenen” Phrasen, sondern meine Deklamation ist zugleich Gesang, und mein Gesang Deklamation. Das bestimmte Aufhören des “Gesanges” und das bestimmte Eintreten des sonst üblichen “Rezitatives”, wodurch in der Oper gewöhnlich die Vortragsweise des Sängers in zwei ganz verschiedene Arten getrennt wird, findet bei mir nicht statt.¹

Ces propos rédigés par Richard Wagner en 1852 dans *Über die Aufführung des “Tannhäuser”. Eine Mittheilung an die Dirigenten und Darsteller dieser Oper* définissent un axe majeur de sa théorie du drame musical exposée en détail au même moment dans *Oper und Drama*. Le souci de la continuité du discours musical demeura de fait une quête incessante chez le compositeur. Une quête passant principalement par la suppression des numéros de l'opéra traditionnel, ces airs, duos, chœurs et autres récitatifs dont les frontières et la régularité formelle représentaient autant de césures dans le déroulement musical que d'incongruités dans la vérité dramatique de l'action. Cette suppression impliquait notamment un nivellement des différents niveaux de discours, c'est-à-dire l'émergence d'un style vocal participant à la fois du récitatif et du cantabile. Wagner s'efforça très tôt de démontrer l'existence de ce nouveau style, y compris dans des partitions où la présence de numéros est encore parfaitement visible. Les propos cités ci-dessus, s'adressant à *Tannhäuser*, mais rédigés après la composition de *Lohengrin*, cherchent ainsi à mieux inscrire une œuvre antérieure dans la voie des suivantes. Que ce soit pourtant dans *Lohengrin* ou dans les drames musicaux ultérieurs, de nombreuses sections continuent à présenter une structure où se repèrent les traces des anciens numéros de l'opéra. Le décroisement formel tant désiré

¹ «Il n'y a pas dans mon opéra de distinction entre des passages “déclamés” et “chantés”; bien au contraire, ma déclamation est aussi du chant et mon chant de la déclamation. L'habituel arrêt du “chanté” et l'entrée du traditionnel “récitatif”, par quoi l'art du chanteur est divisé en deux arts distincts dans l'opéra, n'a pas lieu chez moi», RICHARD WAGNER, *Sämtliche Schriften und Dichtungen*, «Volks-Ausgabe» en 6 vol., Leipzig, Breitkopf & Härtel, [1911], V, p. 128. Toutes les traductions dans le présent article sont de l'auteur.

par Wagner ne s'est jamais complètement accompli, et la «Kunst des Überganges»² dont l'auteur se réclamait n'évite pas non plus, aussi subtile qu'elle puisse être, la présence de certaines césures et de plusieurs niveaux de discours – des césures induites parfois par la dramaturgie même de l'œuvre. La partition de *Siegfried* n'échappe pas à cette règle.

Siegfried

La deuxième journée de *Der Ring des Nibelungen* occupe une position particulière dans la carrière de Wagner. Seul ouvrage à avoir été composé en deux temps, avec quelque dix années d'interruption, il est aussi celui où, à plusieurs égards, le compositeur a appliqué au plus près sa théorie développée dans *Oper und Drama*: absence du chœur, mais aussi d'ensembles tels que les Filles du Rhin ou les Walkyries, scènes composées presque exclusivement de dialogues. Aucun autre ouvrage n'est aussi radical que celui-ci, qualifié à juste titre par Egon Voss comme «das vielleicht radikalste Stück neuer Musikdramatik»³ écrit par Wagner. *Siegfried* n'en reste pourtant pas moins tributaire en certains endroits du langage et des formes classiques de l'opéra. En témoignent notamment les *Einlagelieder* strophiques du premier acte chantés par le personnage-titre et Mime – des morceaux dont la justification reste la même aussi bien dans le drame musical que dans tout autre genre lyrique: le personnage est alors en situation réelle de chanter. Le dernier acte présente quant à lui un visage différent: composé après *Tristan und Isolde*, il bénéficie de l'évolution stylistique apportée par cette partition. L'écriture véritablement symphonique de l'orchestre au même titre que l'intensité de la scène entre Brünnhilde et Siegfried ne seraient certainement pas les mêmes sans l'expérience de *Tristan*. Les deux partitions comportent aussi des passages en duo qui offrent un énième témoignage de la persistance de l'opéra au sein du drame musical.

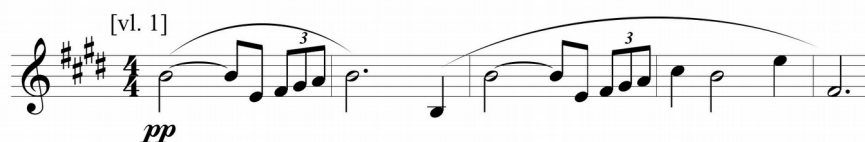
Un autre moment de ce dernier acte mérite, sous ce même aspect, une attention particulière: dans l'ultime scène, alors que le jeune héros se montre de plus en plus insistant, un combat intérieur fait rage chez Brünnhilde entre la fille de dieu déchue et la femme naissante. Celle-ci entonne alors son chant «Ewig war ich, / ewig bin ich, / ewig in

² «Art de la transition», cf. RICHARD WAGNER, *Sämtliche Briefe*, Wiesbaden, Breitkopf & Härtel, 1967-, XI (1999): 1. April bis 31. Dezember 1859, édité par Martin Dürrer et Isabelle Kraft, pp. 625-633 (lettre à Mathilde Wesendonck du 29 octobre 1859).

³ «L'ouvrage peut-être le plus radical et novateur au niveau musicodramatique», RICHARD WAGNER, *Der Ring des Nibelungen, ein Bühnenfestspiel für drei Tage und einem Vorabend. Textbuch mit Varianten der Partitur*, 4 vol., édité par Egon Voss, Stuttgart, Reclam, 1997-1999 («Universal-Bibliothek», 5641-5644), III (1998): *Siegfried*, p. 133.

süß sehrender Wonne»⁴ par lequel elle essaie, une dernière fois, de réfréner l'ardeur de celui venu la réveiller pour espérer demeurer la personne qu'elle était jusqu'à présent. La tonalité de mi majeur utilisée alors est celle sur laquelle se concluait *Die Walküre*. Le passage en question présente plusieurs aspects surprenants, autant par rapport à la scène qu'à l'œuvre dans son entier: la mélodie chantée se voit doublée par les cordes qui l'ont précédemment introduite. Après une section centrale et modulante plus rapide, le retour au tempo initial se traduit par la réapparition de mi majeur et une reprise variée de la première partie qui vient ainsi conclure un épisode de forme A-B-A' d'une étonnante fermeture – un épisode qui, et cela mérite d'être souligné, n'est pas un *Einlagelied* (mes. 1478-1560).

Le thème principal du chant de Brünnhilde se voit formé en son centre d'une cellule composée de deux croches descendantes suivies d'un triolet ascendant. Cette combinaison rythmique et mélodique semble avoir particulièrement plu au compositeur et se retrouve dans plusieurs de ses partitions. Il est significatif d'en faire l'inventaire, moyennant toutefois de bien différencier les occurrences où cette formule mélodico-rythmique se voit constituée par la superposition du rythme *et* du mouvement descendant-ascendant de celles où ces deux constituants rythmiques et mélodiques ne sont pas superposés – par exemple deux croches et un triolet dans un mouvement ascendant continu. Enfin, dans un cas comme dans l'autre, il ne peut s'agir que d'une formule d'accompagnement ne participant pas à la constitution d'un motif. C'est donc ici uniquement le premier cas de figure, soit la superposition du rythme *et* du mouvement mélodique participant à la formation d'un véritable thème, qui retiendra notre attention (Exemple 1).



Ex. 1: *Siegfried*, acte III, mes. 1478-1482.

Dans la dernière scène de *Siegfried*, avant même le chant «Ewig war ich» de Brünnhilde, tandis que le rythme couplant deux croches et un triolet est très présent, l'association mélodico-rythmique en question connaît elle aussi plusieurs occurrences, significativement

⁴ «J'étais depuis toujours, / je suis depuis toujours, / dans une douce félicité pleine de désir».

dès le moment où le héros s'approche de la femme endormie. La scène débute par une très longue cantilène des premiers violons, traduction autant de la quiétude présente au sommet du rocher que de la montée du désir de Siegfried devant celle qu'il ne va pas tarder à découvrir. Peu avant que celui-ci aperçoive Brünnhilde, la formule en question fait alors son apparition, dans la tonalité de mi majeur présente depuis déjà quelques mesures (mes. 867 et suiv.; Exemple 2). Wagner l'emploie ensuite à plusieurs reprises, le plus souvent en l'insérant dans de longues lignes confiées aux cordes et qui traduisent tantôt l'émerveillement tantôt la peur, mais toujours aussi une tension érotique face à Brünnhilde (par exemple, mes. 902 et suiv., mes. 926 et suiv.).



Ex. 2: *Siegfried*, acte III, mes. 867-870.

Lorsqu'intervient le chant «Ewig war ich», la formule connaît alors son occurrence non seulement la plus calme, mais aussi la plus diatonique, incarnation peut-être de cet état de pureté inviolée auquel Brünnhilde fait référence et qu'elle souhaiterait conserver. C'est aussi le moment où elle participe à la constitution d'un véritable motif, où elle cesse d'être une formule rythmique récurrente, mais souvent imperceptible pour être désormais clairement identifiée par l'oreille. On peut dès lors remarquer que ce qui apparaît lors du chant de Brünnhilde n'est pas tant un nouveau motif (ou Leitmotiv) que la concrétisation et le développement de quelque chose déjà présent depuis le début de la scène.

Avant *Siegfried*

Le thème principal du chant de Brünnhilde fut noté par Wagner bien avant la composition du troisième acte, sur une feuille d'esquisse datée du 14 novembre 1864,⁵ époque où le compositeur séjournait à Munich.⁶ Le moment de la notation intervient ainsi pendant la composition du premier acte de *Die Meistersinger von Nürnberg*, partition où nous rencontrons déjà cette formule mélodico-rythmique associant deux croches et un triolet (Exemple 3). Tout comme il le fera dans *Siegfried*, Wagner lui réserve ici aussi un emploi des plus parcimonieux et l'associe au chant de concours «Fanget an!»⁷ dans lequel Walther von Stolzing essaie de se faire admettre dans la guilde des maîtres, mais où il témoigne de même de son désir amoureux envers Eva. La formule constitue ici le contrepoint obligé du thème de cet *Einlagelied* et vient saturer l'espace sonore (mes. 1704 et suiv.). On la retrouve à l'acte suivant dans le *Fliedermonolog*, lorsque Sachs repense au chant de Walther. Le contrepoint participe alors à la constitution d'un motif et acquiert un rôle de premier plan, mais sous une forme d'abord variée, avant de revenir sous son apparence première (mes. 321 et suiv.). Il connaît à nouveau quelques variations et se voit à plusieurs reprises complété par deux croches et un triolet, tous deux descendants. Une dernière occurrence se situe dans le prélude du troisième acte. Le souvenir de la nuit de Saint-Jean et du chant de cordonnier se mêlent pour aboutir à une élégiaque réminiscence du chant de concours dans l'aigu des violons (mes. 38-44, Exemple 4), bientôt interrompue par le thème du choral.

Dans *Tristan und Isolde*, la formule en question s'entend rarement, principalement en deux endroits miroirs l'un de l'autre: la scène centrale du deuxième acte et le *Liebestod* conclusif. À chaque fois, c'est au climax que nous la rencontrons. Au deuxième acte, elle apparaît sur les mots «ewig einbewusst»⁸ (mes. 1598-1621; dans ce cas en augmentation, soit deux noires suivies d'un triolet de noires, Exemple 5) et sature l'espace sonore jusqu'à l'arrivée du roi Marke. Il en va de même dans la mort d'Isolde où Wagner l'insère dès la

⁵ Dans le journal de Cosima, Wagner situe la composition au mois de septembre 1864 alors qu'il séjournait sur les bords du lac Starnberg avec elle; cf. COSIMA WAGNER, *Die Tagebücher*, 2 vol., édités et commentés par Martin Gregor-Dellin et Dietrich Mack, München – Zürich, Piper, 1976-1977, I (1876): 1869-1877, pp. 349-350, entrée du 30 janvier 1871. La datation de l'esquisse démontre l'erreur du compositeur, cf. PETER WAPNEWSKI, *Das heroische Idyll*, in RICHARD WAGNER, *Siegfried Idyll*, 2 vol., Luzern, Edition René Coeckelberghs, 1983, II: *Kommentar*, pp. 33-49: 40-41.

⁶ La feuille d'esquisse est reproduite dans HERBERT BARTH - DIETRICH MACK - EGON VOSS, *Richard Wagner. Leben und Werk in zeitgenössischen Bildern und Dokumenten*, 3^e édition augmentée et révisée par Egon Voss, s.l., Atlantis – Mainz, Schott, 1998 («Musik Atlantis-Schott»), pp. 532-533 (document n. 156).

⁷ «Commencez!».

⁸ «En étant éternellement qu'une seule conscience».

mesure 1664 sous les mots «Heller schallend»⁹ pour la faire résonner jusque dans les dernières mesures du drame.

[Walther]

So rief der Lenz in den Wald

p cresc.

Ex. 3: *Die Meistersinger von Nürnberg*, acte I, mes. 1704-1707.

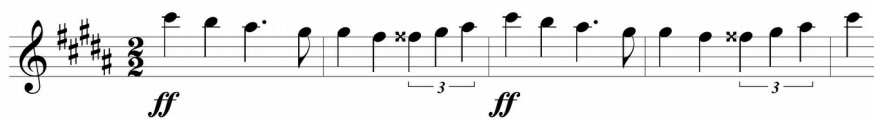
sehr gleichmässig zart

e più p

ppp

Ex. 4: *Die Meistersinger von Nürnberg*, acte III, mes. 38-44.

⁹ «Dans un retentissement plus clair».



Ex. 5: *Tristan und Isolde*, acte II, mes. 1598-1600.

La formule qui nous occupe appartient donc à la maturité de Wagner. Elle n'apparaît pas de façon véritablement significative avant *Tristan* et ne se rencontre plus après *Siegfried*. Elle se manifeste dans des partitions écrites entre le milieu des années 1850 et 1870 et à chaque fois pour ne résonner qu'en de rares endroits, mais toujours à des moments essentiels de l'action et dans un champ sémantique qui reste celui du désir amoureux – que celui-ci soit impétueux et impatient (*Tristan und Isolde*; *Die Meistersinger von Nürnberg*, actes I et II; *Siegfried*, acte III, début de la scène 3) ou alors plus retenu ou même sublimé (*Siegfried*, acte III, fin de la scène 3; *Die Meistersinger von Nürnberg*, acte III). La variation des tempi autant que la ligne mélodique tantôt chromatique ou diatonique permettent au compositeur de varier le caractère de la formule et son intensité dramatique dans un phrasé qui demeure toujours legato. À cela s'ajoute une insertion parfois en anacrouse et donc comme "suspendue" (*Tristan und Isolde*;¹⁰ *Siegfried*;¹¹ *Die Meistersinger von Nürnberg*, acte III) et d'autres fois sur un temps fort et donc de manière plus affirmée (*Siegfried*, acte III, début de la scène 3; *Die Meistersinger von Nürnberg*, actes I et II).

Siegfried et Tannhäuser

Entre la composition de *Tristan und Isolde* et celle de *Die Meistersinger von Nürnberg*, Wagner s'engagea dans l'aventure parisienne de *Tannhäuser*. Il s'occupa de réviser en profondeur son œuvre pour sa création dans la capitale française en 1861. L'essentiel du travail se concentra sur le développement de la bacchanale ainsi que sur l'extension et la réécriture de la scène entre Venus et le Minnesänger au premier acte, un travail où se remarque nettement l'apport du style de *Tristan* alors tout récemment achevé. Si la scène révisée entre Venus et Tannhäuser est ainsi plus "moderne" sous maints aspects, Wagner y procède aussi à des ajouts qui, de manière surprenante, tendent à renforcer le caractère d'opéra à numéros de l'ouvrage. Par exemple, le solo de Venus «Geliebter! Komm, sieh dort

¹⁰ La formule arrive parfois ici sur le premier temps de la mesure, mais seulement dans la seconde mesure d'une unité en comptant deux. La position reste donc celle d'une anacrouse par rapport à l'unité suivante.

¹¹ Ici avec la première note liée à la blanche précédente.

die Grotte»¹² ne se voit pas seulement élargi de 80 à 107 mesures, mais présente plusieurs aspects qui lui confèrent une structure plus fermée, notamment un jeu de reprises thématiques absent de la partition originale. Sous cette nouvelle forme, ce solo devient plus encore un air qu'à l'époque de la création de l'opéra à Dresde en 1845. De même, on rencontre peu avant la fin de la scène un autre long solo de la déesse («Wie hätt' ich das erworben»,¹³ mes. 635 à 683), cette fois-ci totalement absent de la version originale. À cet endroit, lorsque Tannhäuser annonce à Venus son départ définitif («Nie kehre ich zu dir zurück!»),¹⁴ cette dernière répond immédiatement: «Ha! kehrst du mir nie zurück!... / Kehrst du nicht wieder, ha! so sei verfluchet / Von mir das ganze menschliche Geschlecht».¹⁵ Dans la scène réécrite, la réaction de Venus est différente: la déesse se lance d'abord dans une ultime tentative pour retenir et raisonner le Minnesänger, prétexte à l'insertion d'un nouveau long solo de quelque cinquante mesures. Ce n'est qu'en conclusion de cette section qu'elle déclare «Kehrst du mich nicht zurück, - / so treffe Fluch die ganze Welt!»,¹⁶ rejoignant ainsi la version originale de la partition. L'ajout de ce solo contribue, ici ainsi qu'en d'autres endroits de la scène, à développer le personnage de Venus. Tout comme pour l'épisode «Geliebter! Komm, sieh dort die Grotte», Wagner écrit là une section dont les caractéristiques tendent vers l'air, ou tout du moins l'arioso.

Ces mesures, au ton très proche de Tristan, font souvent intervenir l'association de deux croches suivies d'un triolet, mais c'est surtout le thème même qui révèle sa proximité avec celui présent dans *Siegfried* (Exemple 6).



Ex. 6: *Tannhäuser*, acte I, mes. 635-638.

¹² «Mon bien aimé! Viens, regarde la grotte là-bas».

¹³ «Comment aurais-je mérité cela».

¹⁴ «Jamais je ne reviendrai vers toi!».

¹⁵ «Ha! Tu ne reviendras jamais vers moi!... / Si tu ne reviens pas, ha! / que toute la race humaine soit donc maudite».

¹⁶ «Si tu ne reviens pas vers moi, - / que la terre soit maudite!».

La parenté est ici frappante: en plus des deux croches et du triolet, une blanche se voit liée à la première croche dans la ligne vocale. L'insertion en anacrouse est donc exactement la même que dans *Siegfried*. Ici, la formule semble fermée sur elle-même, partant de la note si pour y revenir. Dans *Tannhäuser*, elle est plus ouverte et fait partie d'une ligne mélodique plus chromatique. Cette parenté motivique n'est toutefois qu'un des nombreux points de rapprochement avec le chant «Ewig war ich, / ewig bin ich».

La situation dramaturgique est tout d'abord remarquablement similaire: le personnage féminin essaie en une ultime tentative de convaincre son bien-aimé de rester auprès de lui (*Tannhäuser*) ou de respecter son état présent (*Siegfried*). Ce moment intervient après l'expérience d'un choc psychologique: Venus comprend que le Minnesänger s'apprête à partir pour toujours («Der heut von dir scheidet, oh Göttin, / er kehret nie zu dir zurück!»),¹⁷ Brünnhilde se rend compte du désir irrépressible et grandissant de l'homme venu la réveiller. La scène prend place à un moment essentiel de l'œuvre, l'arioso marque donc un espace de calme au milieu d'un passage tourmenté et se situe juste avant un important dénouement, soit dans un cas la fin de l'opéra et dans l'autre la fin d'un grand tableau suivi d'un changement de décor. L'issue pourrait sembler contradictoire entre les deux scènes: la perte de son bien-aimé pour Venus, l'accession à l'amour pour Brünnhilde. Au-delà de cet apparent antagonisme, le thème est toutefois le même: la perte, que ce soit celle du bien-aimé ou de la virginité/divinité.

Cette parenté dramaturgique trouve son parfait équivalent au niveau musical. En conclusion d'un épisode agité où la tension croît jusqu'à l'éclatement d'une dispute entre les deux protagonistes, l'orchestre parvient dans les deux partitions à un climax marqué par une série de tutti fortissimo bientôt suivis d'un diminuendo qui, dans les deux cas, traduit musicalement l'impuissance du personnage féminin face à ce qu'il vit. Le déchaînement orchestral entendu il y a peu laisse alors place au solo d'un seul instrument: la clarinette dans le bas de son registre dans *Tannhäuser* et la clarinette basse dans *Siegfried*. Ce solo marque une césure nette et fait le lien avec le début de l'arioso dont la forme mérite d'être soulignée. Le solo de Venus débute en si bémol majeur, avant que le thème ne soit repris en ré majeur. Une reprise écourtée dans la tonalité initiale laisse place à une coda, à nouveau en ré majeur, marquée par une accélération du tempo faisant le lien avec la section suivante *sehr bewegt*. Le tout s'insère donc dans une découpe A-B-A'-coda. Le chant de Brünnhilde connaît lui aussi une découpe similaire: après une première section en mi majeur, la partie

¹⁷ «Celui qui aujourd'hui te quitte, oh Déesse, / ne reviendra jamais vers toi!».

centrale fait intervenir des nouveaux thèmes. Elle débute en la bémol majeur, mais devient rapidement modulante. Une reprise variée de la première section permet le retour à mi majeur, tonalité conservée jusqu'à la fin de l'arioso à l'exception de quelques mesures en do majeur. La forme est donc ici A-B-A', mais A' se voit marqué dans sa seconde moitié par un tempo plus rapide permettant là encore le lien avec la section suivante et la réplique de Siegfried. Dans les deux œuvres, l'accélération du tempo ou de la section de coda vient créer un moment conclusif qui donne encore plus à ces deux ariosos leur profil de forme fermée.

Dans ces partitions, le rapport entre voix et orchestre attire tout particulièrement l'attention: le chant de Venus se voit en effet doublé par l'orchestre la plupart du temps, les différents instruments s'échangeant la mélodie de façon subtile. C'est seulement dans la partie centrale («Wie einst, lächelnd unter Tränen»)¹⁸ que la voix acquiert une relative autonomie. Ce style d'écriture s'insère bien dans un "opéra romantique" comme *Tannhäuser*, mais il représente plutôt une exception chez le Wagner de l'après-*Tristan*. Il est donc surprenant de le retrouver dans le dernier acte de *Siegfried*. La voix y gagne certes en autonomie par rapport à *Tannhäuser*; ceci se produit à nouveau dans la partie centrale de l'arioso, mais, à cet endroit, l'auteur a également renforcé le caractère d'arioso en faisant débiter le passage par l'exposition à l'orchestre seul de la mélodie, ensuite reprise par la voix. Huit mesures qui, ajoutées à la transition très nette avec l'épisode précédent effectuée par la clarinette basse, renforcent la fermeture de cette section. Une fermeture encore parachevée par un dernier aspect, celui de la thématique. Les thèmes utilisés dans le chant de Brünnhilde s'y font entendre pour la première fois, ce qui en soi ne représente rien d'exceptionnel.¹⁹ Ils ne laissent toutefois la place à aucun autre, sauf dans les dernières mesures de l'arioso où se font entendre les motifs liés au destin et au sommeil de Brünnhilde. C'est là un procédé particulier au sein de ce troisième acte où la polyphonie motivique atteint un apogée, et ceci, dès le prélude orchestral. Plus remarquables encore, ces thèmes qu'on s'attendrait à retrouver logiquement dans la suite du *Ring* ne s'y montrent pratiquement pas. Le premier ne réapparaît pas du tout tandis que le second (entendu sous les paroles «Sahst du dein Bild im klaren Bach?»)²⁰ connaît deux furtives occurrences dans le premier acte de *Götterdämmerung*: dans les mesures initiales de la troisième scène, à l'ouverture du rideau après l'interlude orchestral (mes. 1025-1037), au moment où Brünn-

¹⁸ «Comme autrefois, souriant au milieu des larmes».

¹⁹ Un dernier thème apparaît encore un peu plus tard sous les mots de Siegfried «Lachend erwachst du Wonnige mir!» («Tu t'éveilles à moi en riant, Sublime!»).

²⁰ «As-tu vu ton image dans les eaux claires du ruisseau?».

hilde pense à son bien-aimé («Von wonnigen Erinnerungen ergriffen, bedeckt sie den Ring mit ihren Küssen»)²¹ Un peu plus tard dans cette même scène, le motif se fait entendre juste après que Siegfried, sous les traits de Gunther, a arraché l’anneau à Brünnhilde (mes. 1769-1776). Wagner réalise ici un émouvant tuilage entre ce thème et celui associé au Tarnhelm dans lequel il se dissout au moment où l’héroïne croise le regard de son agresseur: «Als sie, wie zerbrochen, in seinen [Siegfried] Armen niedersinkt, streift ihr Blick bewußtlos die Augen Siegfrieds».²² La conjonction de toutes ces similitudes tant dramatiques que musicales fait apparaître le solo de Venus comme un parent ou même un modèle direct pour celui de Brünnhilde. Il est surprenant de constater que ce dernier se révèle plus proche encore d’un arioso, plus “fermé” que celui de *Tannhäuser*, de par sa forme plus simple (A-B-A’) et son introduction orchestrale.

Comment comprendre l’ajout, dans la révision de *Tannhäuser* pour sa création parisienne, de ce long arioso de Venus par un compositeur qui cherchait précisément à effacer au maximum les césures propres à l’art lyrique? Comment expliquer aussi l’insertion d’un arioso encore plus fortement étiqueté comme tel dans *Siegfried*, exemple souvent le plus parlant de la théorie appliquée du drame musical? Dans les deux cas, les ariosos en question contribuent certes à étoffer la psychologie du personnage en exposant encore mieux son conflit intérieur, ce qui n’explique pas pour autant leur réalisation musicale particulière. Un autre élément de réponse se trouve sans doute dans la célèbre lettre de Wagner à Mathilde Wesendonck du 29 octobre 1859 dans laquelle il qualifie son art de «Kunst des Überganges». Une qualification explicitée dans ces lignes par *Tristan* et la scène centrale du deuxième acte, mais également par *Tannhäuser*, plus précisément avec la transition du second acte entre l’expression d’effroi du chœur après l’aveu par le Minnesänger de son séjour chez Venus et l’intercession d’Elisabeth. «Das Schrofte und Jähe ist mir zuwider geworden; es ist oft unumgänglich und nöthig, aber auch dann darf es nicht eintreten, ohne dass die Stimmung auf den plötzlichen Übergang so bestimmt vorbereitet war, dass sie diesen von selbst forderte»,²³ écrit le compositeur dans sa lettre. Dans ce même esprit, l’ajout de l’arioso dans le premier acte de *Tannhäuser* relèverait-il de ce souci de transition? Dans la

²¹ «Saisie par des souvenirs merveilleux, elle couvre l’anneau de baisers», RICHARD WAGNER, *Götterdämmerung*, réduction chant et piano d’après la *Richard-Wagner-Gesamtausgabe*, éditée par Klaus Döge et Eva Katharina Klein, Mainz, Schott, 2013, p. 119.

²² «Alors qu’elle tombe, comme brisée, dans ses bras [de Siegfried], son regard croise involontairement celui de Siegfried», *Ibidem*, p. 167.

partition de 1845, la scène arrive très vite à sa conclusion, soit en l'espace de seulement soixante-quatre mesures, ce qui correspond au moment où Heinrich annonce qu'il ne reviendra jamais. Dans la version révisée, le même instant dramatique n'occupe pas moins de cent cinquante-neuf mesures et se révèle donc presque trois fois plus étendu. Dans *Siegfried* cependant, le texte de l'arioso existe déjà dans le livret rédigé en 1851-1852 et sera mis en musique sans modification.

Les deux ariosos de Venus et Brünnhilde sont en fait représentatifs de l'évolution de l'art de Wagner après l'expérience de *Tristan und Isolde*: dès ce moment, le compositeur révisa sa théorie autrefois posée dans *Oper und Drama* et qui postulait une équivalence entre poésie et musique au profit d'une réévaluation de cette dernière – une révision accomplie sous l'influence de la philosophie d'Arthur Schopenhauer. La musique occupe désormais un rôle de premier plan. Dans *Zukunftsmusik* (1860) on peut ainsi lire: «In Wahrheit ist die Grösse des Dichters am meisten danach zu ermessen, was er verschweigt, um uns das Unaussprechliche selbst schweigend uns sagen zu lassen; der Musiker ist es nun, der dieses Verschwiegene zum hellen Ertönen bringt, und die untrügliche Form seines laut erklingenden Schweigens ist die *unendliche Melodie*».²⁴ Dans son important essai *Beethoven* écrit en 1870, Wagner poursuivra en ce sens, écrivant dans le plus pur esprit schopenhauérien: «Die Musik, welche nicht die in den Erscheinungen der Welt enthaltenen Ideen darstellt, dagegen selbst eine, und zwar eine umfassende Idee der Welt ist, schließt das Drama ganz von selbst in sich».²⁵ Les ariosos de Venus et Brünnhilde, dont la forme régulière n'est pas modelée par le poème, incarnent cette place nouvelle et prépondérante de la musique qui, dans le drame musical depuis *Tristan und Isolde*, peut désormais s'épanouir plus librement.

²³ «Ce qui est abrupt et brutal m'est devenu contraire: c'est souvent inévitable et même nécessaire, mais dans ce cas-là aussi cela ne doit pas intervenir sans que la transition ait été préparée de telle sorte qu'elle apparaisse comme naturelle», R. WAGNER, *Sämtliche Briefe*, cit., XI, pp. 329-330. Les tractations en vue d'une exécution à Paris de l'ouvrage étaient alors en cours.

²⁴ «La grandeur du poète est en vérité à mesurer dans ce qu'il tait, de manière à nous dire l'indicible même en se taisant; c'est donc le musicien qui traduit ce silence en sons clairs, et la forme infaillible de ce silence sonore est la *mélodie infinie*», R. WAGNER, *Sämtliche Schriften und Dichtungen*, cit., VII, p. 130 (c'est Wagner qui souligne).

²⁵ «La musique, qui ne représente pas les idées contenues dans les manifestations du monde, mais est elle-même une idée globale de ce monde, renferme en elle le drame de manière toute naturelle», *Ibidem*, IX, p. 105.

Après *Siegfried*: *Siegfried-Idyll*

Dans *Tannhäuser*, le thème de l'arioso de Venus ne se trouve utilisé que dans ce passage, ce qui n'est guère étonnant pour une section absente de la version originale d'une œuvre où le concept de Leitmotiv est encore inexistant. Dans *Siegfried*, outre le thème déjà évoqué qui revient brièvement dans *Götterdämmerung*, les motifs ne connaissent pas non plus d'autres occurrences. C'est d'ailleurs également le cas pour le dernier thème faisant son apparition dans la partition et mentionné plus haut. Ces motifs qui présentent dès lors un caractère de «Gastrolle»²⁶ sont précisément ceux que Wagner a choisi de réutiliser dans sa musique d'anniversaire composée à la fin de l'année 1870 à l'attention de Cosima, *Siegfried-Idyll*, en mi majeur là aussi. Il s'agit d'une œuvre dont le titre connu aujourd'hui est celui de sa publication en 1878, un titre qui cherche à souligner la proximité de la pièce avec *Siegfried*, alors qu'à l'origine la partition s'appelait *Tribschener Idyll* – une dénomination beaucoup plus personnelle et intime liée à la vie privée du compositeur et de sa femme à Tribschen, près de Lucerne.

La réutilisation de certains thèmes dans une pièce au contexte aussi particulier que *Siegfried-Idyll* peut induire une certaine interprétation extramusicale et biographique de l'œuvre, tentative déjà tant réalisée que contestée, notamment par Carl Dahlhaus qui affirme: «Die Substanz des Werkes [...] besteht in dessen Form: einer Form, der Wagner, durchaus im Sinne der Idee der absoluten Musik, metaphysische Bedeutsamkeit zusprach».²⁷ Plus récemment, Ulrich Konrad a, au contraire, proposé une interprétation qui inclut ces mêmes éléments biographiques, concluant: «Im *Siegfried-Idyll* ist aus dieser Szene [in *Siegfried*] ein Musikdrama ohne Worte geworden».²⁸ Il n'est pas question de prolonger ici ce débat, mais les propos d'Ulrich Konrad peuvent servir de base pour émettre quelques observations, notamment dans la perspective de ce qui a été précédemment expliqué à propos des liens entre *Siegfried* et *Tannhäuser*.

²⁶ «Rôle d'invité», WERNER BREIG, *Wagners kompositorisches Werk*, in *Richard-Wagner-Handbuch*, dirigé par Ulrich Müller et Peter Wapnewski, Stuttgart, Kröner, 1986, pp. 353-470: 431.

²⁷ «La substance de l'œuvre [...] réside dans sa forme: une forme à laquelle Wagner, dans l'esprit de l'esthétique de la musique absolue, prête une signification métaphysique», CARL DAHLHAUS, *Die symphonische Dichtung*, in R. WAGNER, *Siegfried Idyll*, cit., II, pp. 7-30: 17; cf. plus particulièrement les pp. 12-17.

²⁸ «À partir de la scène de *Siegfried*, *Siegfried-Idyll* est devenu un drame musical sans paroles», ULRICH KONRAD, *Zusammenfassung des Lebens und der Kunst. Das "Siegfried-Idyll" von Richard Wagner*, «Bayerische Akademie der Wissenschaften, Philosophisch-Historische Klasse», nouvelle série, 132 (2009), cahier 1, p. 28.

Comme nous l'avons mentionné plus haut, le thème principal de *Siegfried-Idyll* a été noté par Wagner sur une feuille d'esquisse en novembre 1864. Le compositeur réside alors à la Brienner Strasse 21 à Munich. Alors que la composition du *Ring* était interrompue depuis plusieurs années, il vient de recevoir l'ordre de Louis II de terminer la partition et a, depuis septembre, repris le travail de mise au net du premier acte de *Siegfried*. Il est donc encore loin de la composition du troisième acte dont la première esquisse intégrale (*Kompositionsskizze*) ne sera entamée que le 1^{er} mars 1869. Cette mélodie participera dans *Siegfried* au passage le plus arioso de la partition – l'un des plus arioso même de tout le *Ring*. Mais plutôt que de considérer le chant de Brünnhilde doublé par les cordes comme nous l'avons fait plus haut, il faudrait au contraire imaginer que c'est la chanteuse qui double ici la partie orchestrale. L'écriture pour cordes à quatre ou cinq voix présente au début de l'arioso se retrouve – avec certaines modifications – dans *Siegfried-Idyll*. Cette observation peut aussi se faire pour l'arioso de Venus qui pourrait lui aussi être exécuté sans la soliste, correspondant ainsi à la manière d'écrire la plus symphonique de Wagner – un héritage là encore de *Tristan*.

Wagner n'a pas modifié la tonalité du thème principal qui demeure en mi majeur, une tonalité présente à des moments bien particuliers dans *Siegfried*. On la rencontre ainsi au début de la dernière scène, au moment où Brünnhilde endormie se présente aux yeux du héros dans son état encore inviolé (mes. 846 et suiv.). Dans le deuxième acte déjà, mi majeur est la tonalité des «murmures de la forêt», de l'oiseau qui révèle au héros l'existence de la femme endormie et lui explique le sentiment amoureux. C'est donc dans cette tonalité que se termine l'acte. *Die Walküre* se concluait de même en mi majeur, par la vision de Brünnhilde endormie. Mi majeur se voit donc clairement associé à quelque chose d'inviolé et de pur: la nature et l'oiseau, la femme endormie dans son état de Walkyrie. Puisque le mi majeur du drame musical décrit l'état inviolé de Brünnhilde, réminiscence de son bonheur passé de Walkyrie et d'élue («Wunschmädchen») de son père, il n'est pas étonnant de retrouver cette tonalité dans *Siegfried-Idyll*, partition témoin de «das dreifache Etageglück»,²⁹ période sans doute parmi les plus heureuses de la vie de Wagner. Une interprétation d'autant plus cautionnée si l'on s'accorde à considérer la partition comme un poème symphonique. Dans le même esprit, c'est donc sans surprise que le compositeur aura

²⁹ «Le bonheur sur trois étages», RICHARD WAGNER, *Mein Leben*, édité par Martin Gregor-Dellin, München, List, 1976, p. 769. Wagner note ces mots en conclusion des *Annales* de l'année 1868, au moment où Cosima vient s'installer définitivement avec lui à Tribschen.

repris le thème initialement chanté par Brünnhilde avec les paroles «O Siegfried, Herrlicher! Hort der Welt!»³⁰ qui permettait une allusion directe à son propre fils.

* * *

C'est dans *Siegfried-Idyll* que la formule formée de deux croches et d'un triolet connaît son usage le plus dense puisqu'elle participe ici à un élément thématique central de la partition. Toutefois, c'est aussi la dernière fois qu'elle se rencontre sous la plume du compositeur, *Götterdämmerung* et *Parsifal* n'en comportant pas d'occurrences significatives. Il est donc temps maintenant de remarquer le caractère que prend cette formule mélodico-rythmique et son évolution au gré des partitions où elle se manifeste. Dans *Tristan* et les *Meistersinger*, le thème est à chaque fois ardent et emporté avant de connaître une transfiguration élégiaque; il en va de même dans les dernières mesures de la mort d'Isolde aussi bien que dans le prélude du troisième acte qui exprime la psyché de Hans Sachs et la transfiguration de son désir envers Eva dans une dimension artistique. Dans ce dernier cas, la formule gagne d'ailleurs une insertion en anacrouse qu'elle n'avait pas dans les deux premiers actes de la partition. Dans *Tannhäuser* et *Siegfried*, l'expression est dès le départ apaisée: Venus exprime la consolation réciproque que s'apportent l'un à l'autre les amants («Dass letzte Tröstung in deinem Arm ich fand»,³¹ lui dit-elle). Il n'est plus question ici simplement de désir, mais d'un lien plus profond né entre les personnages. Brünnhilde cherche quant à elle à contenir le désir de Siegfried. Il s'agit dans les deux cas de renonciation, de sublimation. On peut donc bien remarquer l'emploi de cette formule dans un même champ sémantique. Les seuls moments où celle-ci ne constitue pas une anacrouse se trouvent dans les deux premiers actes des *Meistersinger* et au début de la dernière scène de *Siegfried*, là où le désir n'est précisément pas encore sublimé.

Dans les dernières mesures de *Siegfried-Idyll*, l'ultime occurrence significative de cette cellule mélodico-rythmique dans l'œuvre de Wagner se fait en une cadence conclusive particulièrement sereine et apaisée (Exemple 7). Une cadence que la formule n'avait connue dans aucune autre partition où elle se fait entendre et qui évoque celle tant attendue et maintes fois rompue de l'accord de *Tristan*. Avec cette conclusion, on peut dire que la formule a terminé son long cheminement dans l'œuvre du compositeur.

³⁰ «O Siegfried, sublime! Trésor du monde!».

³¹ «Que je puisse trouver une ultime consolation dans tes bras».

[Bedeutend langsamer]

VI. 1
immer pp

VI. 2
immer pp

Br.
immer pp

Vc.
pp

Kb.
p

Ex. 7: *Siegfried-Idyll*, mes. 396-405. Seules les parties de cordes sont reproduites.

La confrontation entre les ariosos de Venus et de Brünnhilde – cette rencontre fictive entre les deux personnages – nous offre aussi le témoignage d’une évolution esthétique chez Wagner. La présence d’un arioso aisément repérable se voit dans les deux cas utilisée lors d’un moment réflexif où la protagoniste exprime ses sentiments à son partenaire, soit en un moment où l’action marque une pause. Cette configuration classique pour un air et l’insertion d’une forme héritée de cet art lyrique que le compositeur avait précédemment rejeté ne signifient pas pour autant un retour vers l’opéra à numéros. Il s’agit bien plutôt ici

d'une révision de la théorie du drame musical dans l'idée que la musique exprime l'indicible, et que cette expression peut se faire au travers d'une forme fermée et régulière tel un arioso. Un peu comme si la régularité des solos de Brünnhilde et de Venus était à l'image de l'ordre et de la maîtrise qu'elles essaient alors de mettre dans leur tête et dans leurs sentiments.