

„Zum Raum wird hier die Zeit“

— Hartmut Haenchen

«ICI, LE TEMPS DEVIENT ESPACE»

Cette citation de Gurnemanz résume la spécificité de *Parsifal*, qui est un cas particulier de par sa structure dramaturgique. Il ne s'agit ni d'un opéra, ni d'un drame, ni d'un oratorio. Mais d'une structure moderne, dialectique, binaire, d'action et de réflexion. La notion traditionnelle d'«action» est abolie. Action et réflexion s'entrelacent. Wagner invente dès le prélude du premier acte une forme entièrement inédite, exemplaire, pour l'ensemble de l'œuvre, qui, contrairement à ce qui était le cas dans ses œuvres antérieures, n'est plus une «table des matières» musicale. C'est une forme de prolongement de la pensée pendant les interruptions de la musique. Le prélude débute de manière révélatrice par une pause, la musique s'interrompt complètement en six endroits, et il contient au total six pauses générales. Les questions structurelles fondamentales de l'œuvre sont ainsi exposées. L'interruption et les pauses sont devenues un facteur décisif de la musique. Durant ces pauses, la musique poursuit son développement de façon inaudible, ce que l'on perçoit quand elle reprend sans jamais répéter la même chose. Ces pauses sont l'occasion de sauts dans le temps et dans la pensée, que l'on entend lorsque la musique reprend. Tout cela ne peut être transposé dans l'interprétation que si le tempo initial et les rapports de tempo correspondent aux idées fondamentales du compositeur, et si la mise en scène de la musique donne de l'«espace» au «temps».

Dans les parties symphoniques, le compositeur philosophe à l'aide de moyens musicaux, en utilisant un concept de leitmotiv modifié. Alors que dans ses œuvres précédentes, les leitmotive contenaient le risque d'être de simples étiquettes, ils acquièrent dans *Parsifal* une signification entièrement nouvelle en termes de développement et de fonction sémantique: au début, ils s'affrontent et sont clairement distincts les uns des autres. Il n'existe dans l'ensemble de l'œuvre aucune répétition parfaitement fidèle note à note. Le leitmotiv évolue en même temps que les personnages et les situations avec une grande sensibilité psychologique. Cela va jusqu'au changement d'identité, quand un personnage reprend le motif d'un autre. Dans *Parsifal* tout particulièrement, Wagner a fait de l'art de décomposer ses motifs initialement si statiques une force formatrice. Il utilise son matériau de départ pour vraiment parler d'hommes qui agissent, et, inévitablement, les motifs doivent par endroits se fondre, de la même façon que la pensée d'une personne est transmise à une autre, ou que deux personnes éprouvent la même sensation. Dans certains passages, il entremêle ainsi par exemple les intervalles d'un motif avec l'harmonie d'un autre. Il procède de même avec des structures rythmiques typiques, elles-mêmes liées au tempo, qui est du reste une des questions fondamentales de cette œuvre. Ce processus culmine avec la représentation musicale du temps dans la musique de la transformation au premier acte, dont provient du reste la citation de Gurnemanz en ouverture de cet article.

Avec *Parsifal*, Wagner nous présente sa partition la plus économe, bien que la plus longue. Son renoncement à un faste excessif, à une ornementation et à un dessin abstraits montre l'apogée de son évolution musicale, qui peut se dispenser de l'accessoire. Les cordes prennent une plus grande importance dans l'équilibre sonore. C'est aussi une conséquence de son expérience de l'acoustique de Bayreuth en 1876. Wagner découvrit alors que la transparence du son souffrait considérablement des conditions de Bayreuth. (Voilà pourquoi la fosse fut ensuite

transformée à deux reprises, son acoustique sans cesse améliorée jusqu'au milieu du XX^e siècle à l'aide des techniques modernes, et l'agencement des fauteuils plusieurs fois modifié.) Dans le prélude, la réduction au strict minimum transparait dans une harmonie dépouillée qui atteint ainsi – contrairement à ce que l'on observe dans ses œuvres précédentes – un état de flottement, et ne se concrétise que par l'action et la réflexion. Wagner introduit alors résolument et à l'unisson la cellule mère du développement. Les tendances à solenniser cette œuvre ne sont apparues que plus tard, et lui ont ainsi donné une apparence trompeuse. En adoptant la forme dramaturgique particulière du drame sacré, Wagner ne voulait pas instaurer une cérémonie, mais nommer une forme qu'il faut considérer comme le point final et la fusion d'une évolution musicale débutée avec Monteverdi et Schütz et passant par Bach et Mozart. Il ne s'agit nullement d'une œuvre chrétienne, mais plutôt de la réunion de différents symboles de différentes religions. Ses études approfondies de la philosophie des mythes indiens y jouent un grand rôle. La quasi-totalité du deuxième acte (le jardin magique de Klingsor, les filles-fleurs séductrices, la Lance suspendue au-dessus de la tête de Parsifal) a été suggérée par les caractéristiques mythologiques indiennes de la légende de Bouddha. Une représentation contemporaine doit, en déchiffrant les symboles qu'offre la partition, ouvrir le potentiel à la nouveauté, potentiel que ne percevront que ceux qui sont toujours en quête de nouveauté et d'inconnu.

Quelques exemples permettront de souligner l'importance essentielle du tempo dans *Parsifal*, véritable question fondamentale de toute interprétation: Wagner affecte aux plans narratifs des tempi moyens, et aux émotions des personnages des tempi extrêmes, très lent ou très rapide.

Kundry est sans nul doute le personnage-clé de l'œuvre; son baiser, le plus long de l'histoire de la musique, est le point central de l'œuvre, et cela pas

seulement du point de vue de la structure musicale. Pour ce personnage, Wagner s'inspire d'abord d'Orgeluse, la séductrice diaboliquement belle de Wolfram von Eschenbach, et, en s'appuyant sur l'enseignement bouddhiste de la réincarnation, la mêle en une double existence à Kundry, la messagère du Graal. Dans cette existence, elle provoque le bien. Chez Klingsor, elle est une belle femme impuisante au service du vice. Mais ici aussi, Wagner reste complexe: elle oscille ainsi au deuxième acte entre sa propre conscience de l'amour véritable (pour lequel Wagner a créé un motif distinct) et le manque de volonté provoqué par la malédiction qui lui a été infligée pour avoir un jour raillé les souffrances du Sauveur. Chez Klingsor, elle est la séductrice contre sa volonté, et au service de Titurel, elle est la messagère du Graal, également contre sa volonté («Nie tu' ich Gutes» [Je ne fais jamais de bien]). Dans cette existence, elle espère la rédemption en servant le Graal pour expier ses péchés. Wagner conduit ces deux existences au salut, en la faisant pleurer à la vue de la «campagne riante», réunissant ainsi les aspects positifs de ses deux facettes. Kundry franchit les frontières temporelles, elle tombe dans un profond sommeil en un lieu, pour se réveiller ailleurs dans une autre existence. Elle est l'être déchiré qui réunit en elle plusieurs personnages, ce qui transparait également dans les tempi qui lui sont attribués. Au premier acte, elle traverse toutes les variations de tempo, comme si elle décrivait une courbe: commençant «Langsam» (lentement), puis devenant essentiellement «Lebhaft» (animé, la désignation la plus rapide) pour revenir au calme, «nur Ruhe will ich» [qu'on me laisse en paix]. Dans sa conversation avec Klingsor au début du deuxième acte, elle a toujours des tempi plus lents que ceux du magicien. Ainsi que le notait Heinrich Porges, l'assistant musical de Wagner à la création, ce n'est que lorsqu'elle «prend des forces pour la première fois» en chantant «Ich will nicht» [Je ne veux pas] qu'elle adopte le tempo rapide de Klingsor, pour, dans le «récit de la mère», revenir au tempo calme, mais pas lent, d'une berceuse. Kundry devient elle-même la «mère». Jusque-là, la courbe de ses tempi correspond

précisément à la structure du premier acte. Ce n'est que dans le récit mettant en scène le Christ qu'elle s'en détache franchement et accélère. Au troisième acte, ses quelques mots, lorsqu'elle veut « servir » chez Gurnemanz, concordent parfaitement avec le « Mäßig bewegt » (modérément animé) de ce dernier. Elle perd son caractère musical propre, pour exprimer ensuite une fois encore la « terreur du sacré » avec l'accord de *la* mineur lorsqu'elle s'effondre au troisième acte.

Wagner était enchanté par ses filles-fleurs à la création, ainsi qu'il l'écrivit : « Ce furent elles qui, tout d'abord, remplirent une des tâches les plus importantes que j'avais à proposer comme étant le premier fondement du succès de leur interprétation : l'accent passionné, produit du chant d'opéra actuel, que les artistes lyriques de nos théâtres se sont approprié et qui brise généralement toute ligne mélodique sans aucun discernement, devait absolument disparaître ici. Je fus compris tout de suite de nos amies, et aussitôt, leur manière de chanter leurs mélodies enjôleuses, prit ce ton enfantin et naïf qui toucha les cœurs par sa douceur ineffable, et dont l'élément d'excitante séduction sensuelle, que l'on prétendait, de certains côtés, voulu par le compositeur, en resta entièrement banni. Je ne crois pas que pareil charme, si gracieux et innocent, eût jamais été produit, ni par le chant, ni par la représentation, comme le firent nos amies artistes dans cette scène de *Parsifal*. »

Amfortas est le pendant masculin de Kundry. Si le « péché » du rire est la cause du déchirement de cette dernière, le « péché » d'Amfortas est d'avoir rencontré Kundry, qui lui fait sentir la contradiction de la chevalerie du Graal. Sous la contrainte de Titurel, il devient gardien du Graal contre sa volonté. Les chevaliers du Graal font de lui le seul responsable de la chute de la confrérie du Graal, et c'est précisément là que réside l'acte inhumain de ce groupe qui se veut si élitiste. Son salut ne peut donc survenir que s'il rapporte la Lance, et réalise

ainsi un « acte » dans une société inactive. Le retour de la Lance parvient à fermer la blessure. Cette blessure que l'on peut qualifier d'« inactivité ». Sa souffrance est donc métaphoriquement éternelle. Wagner la caractérise par des tempi « Schwer, aber nicht gedehnt » (grave mais pas étiré) qui restent « Mäßig » (modéré) même dans les moments de grande émotion. Dans le dialogue d'Amfortas et de Gurnemanz, ce dernier a toujours les tempi les plus rapides. Amfortas ne s'anime que dans les conversations avec son père. On retrouve la correspondance de ces rapports de tempi au troisième acte, lorsqu'il est contraint de dévoiler le Graal. Son refus correspond au tempo du premier acte. Dans la musique qui lui est attribuée, les pauses sont une composante essentielle de la représentation de la souffrance. Heinrich Porges relate ainsi le travail de répétition avec Wagner : « Amfortas parle sans rythme » dès les premiers mots « Recht so' hab Dank! Ein wenig Rast » [C'est bien ainsi ! Merci ! Un peu de repos]. Ici aussi, tout comme dans le prélude du premier acte, on commence par un silence, et le peu de texte est interrompu par trois pauses de plus en plus longues.

Parsifal, dont Wagner donne du prénom une traduction, « pur innocent », contestable sur le plan philologique, se pose en négociateur dans le développement dramaturgique entre le Sauveur et la mère d'une part, et entre Kundry et Amfortas d'autre part. C'est à lui que revient le développement décisif de l'œuvre, parce qu'il est en mesure d'affronter le monde sans manipulation, avec une perception humaine, de façon objective et naïve au sens positif du terme. Le fait que Parsifal ne se cantonne pas à la connaissance, mais transforme cette connaissance en acte, le distingue positivement des autres héros wagnériens. Mais Wagner ne nous présente pas un héros idéal. Le caractère héroïque réside dans sa capacité à reconnaître qu'il est faillible, dans sa quête d'un accomplissement personnel et sa volonté de privilégier les actes aux mots. Ainsi, conséquence logique, un grand laps de temps doit s'écouler entre les deuxième et troisième actes, car il doit

encore cumuler de nombreuses expériences avant d'être en mesure de transposer ses connaissances. Wagner souligne le succès final de Parsifal tant sur le plan scénique que musical. Il reprend certes la charge d'Amfortas, mais la musique ne dit plus rien de Parsifal ou de son avenir victorieux, car il se retrouve seul. Wagner économise le motif guerrier de Parsifal, parce que Parsifal ne surmontera pas seul la transformation. Wagner conclut néanmoins avec l'espoir de cette transformation, en faisant, par inversion du prélude du premier acte, dominer le motif de la colombe, symbole de la réunion de la Lance (action) et du Graal (esprit), dans plusieurs variantes musicales. À en croire Cosima, Wagner aurait dit des accords illustrant le moment où Parsifal reçoit le vêtement des chevaliers du Graal que ce thème exprimait le dégoût terrible de la vie qu'il avait ressenti en l'écrivant. Les tempi attribués à Parsifal sont «schnell» (rapides) à «mäßig belebt» (modérément animés). Ce n'est qu'après le baiser, passage central du deuxième acte, et donc de toute l'œuvre, que Parsifal adopte le tempo rapide de Kundry pour, une fois doté de la «connaissance» qu'il acquiert à la fin du deuxième acte, reprendre au troisième acte le tempo plus tranquille de Gurnemanz et ainsi lui succéder sur le plan musical également. Les tempi de Parsifal sont donc précisément déterminés par les connaissances des personnages qui l'influencent.

Klingsor et **Titirel** sont les antipodes qui, par leurs extrêmes dans l'action, offrent les pôles extrêmes. Titirel, en se méprenant sur le fait que la chasteté évince la sensualité, pose le dogme de la chasteté. Klingsor sait que les chevaliers du Graal échoueront sur ce point, parce qu'il considère inhumains et irréalisables l'hypocrisie et le mensonge d'un tel dogme. Par conséquent, Titirel se voit confier le tempo le plus lent et Klingsor le plus rapide.

Gurnemanz est le seul personnage de l'œuvre de Wagner auquel ne soit pas immédiatement affectée une musique caractéristique sous la forme d'un leit-

motiv, bien qu'il ait de loin la partie la plus longue de l'opéra. Wagner lui assigne ainsi sciemment davantage une position de narrateur en marge de l'action. Mais pour déterminer la position dramaturgique du personnage, il faut voir dans les récits détaillés de Gurnemanz l'affliction suscitée par la perte du pouvoir. Au troisième acte, il essaie – délivré de la chevalerie décadente – de vivre ses idéaux, et il doit reconnaître qu'il n'y parviendra pas sans une communauté; ainsi, c'est lui qui reconnaît la promesse d'avenir que représente Parsifal. Gurnemanz divise le temps en un «maintenant» et un «avant» du récit. Le «maintenant» est toujours plus lent, à l'instar des chevaliers du Graal qui se sont «enlisés» dans leur activité. L'«avant», essentiellement narratif, est «Mäßig bewegt» (modérément animé).

QUESTIONS DE TEMPI

Si l'on étudie les traditions entourant la création des œuvres de Wagner, on constate, durant les septante premières années de leur existence, une certaine ligne de conduite quant à l'adoption des tempi, qui s'est transmise d'une génération à l'autre sans montrer de gros écarts. Cette transmission des tempi de l'époque de Wagner s'est faite sans support sonore. À compter du milieu du XX^e siècle environ – concordant avec l'influence croissante des médias – commence à se dessiner une tendance aux extrêmes de toute évidence très éloignés des idées initiales de Wagner. En nous appuyant sur les documents historiques, nous pouvons supposer que les durées d'exécution (autrement dit, les tendances du tempo) à la création se rapprochaient sûrement davantage des aspects essentiels aux yeux de Wagner que les extrêmes ultérieurs, et que les tempi lui semblaient plutôt trop lents que trop rapides. Bien sûr, le tempo dépend de multiples facteurs que nous ne pouvons détailler ici. Aucun chef d'orchestre n'est en mesure d'adopter soir après soir exactement le même tempo. Encore moins dans une forme artistique comme l'opéra. Il faut bien être conscient de l'existence dans *Parsifal* de quelque mille tempi différents, reliés entre eux par les indications relatives de Wagner et dont

découle la durée d'exécution totale. Mais, étant donné que les tempi très rapides ne peuvent être joués considérablement plus vite du fait de limites techniques, les différences de tempi doivent survenir dans les tempi moyens et lents. En prenant pour hypothèse que les problèmes liés aux techniques de jeu sont plus faciles à surmonter aujourd'hui qu'à l'époque de Wagner, on en conclut que la différence de tempo par rapport aux idées de Wagner dans les exécutions généralement plus lentes est encore plus importante. Bien sûr, seules les sources peuvent permettre une évaluation précise du « bon » tempo. Pour notre production bruxelloise, nous sommes en mesure, pour la première fois en Belgique, de tenir compte de toutes les annotations d'interprétation : celles des assistants musicaux de Wagner (Heinrich Porges, Julius Kniese), du chef d'orchestre wagnérien Hermann Levi, de la deuxième Kundry, Marianne Brandt (dont les commentaires viennent d'être publiés par Stephan Mösch), du deuxième Parsifal, Alois Burgstaller, ou encore celles de Felix Mottl, qui l'entendit diriger *Parsifal* sans l'assister, de Franz Beidler ainsi que de Cosima Wagner (dont les remarques tardives doivent cependant être considérées avec un œil critique.) Au vu des idées d'interprétation de Wagner, la tendance générale d'exécution de ses œuvres devrait être un peu plus rapide que lors de la création. Quelques exemples permettent de montrer clairement ce qu'il voulait. Wagner, qui dirigeait la mise en scène en tant qu'auteur et assurait bien entendu également la direction musicale, avait besoin de chefs d'orchestre capables de – et prêts à – respecter sans condition ses idées et à les réaliser. La tradition directe se brisa après la mort de Siegfried et Cosima Wagner (1930) et avec la disparition des première et deuxième générations de chefs d'orchestre. Siegfried Wagner avait négligé de former des successeurs. Aucun des chefs d'orchestre suivants, à l'exception de Willibald Kaehler, n'avait été assistant à Bayreuth. Il est aisé de comprendre que les détails d'exécution remontant à Wagner en personne, transmis à l'oral ou dans des écrits dispersés, ont alors disparu dans les années qui ont suivi. Les interprétations des chefs d'orchestre qui ne maîtri-

saient pas complètement la langue allemande apportèrent une confusion supplémentaire dans la pratique d'exécution : des notations musicales comme par exemple « sehr gehalten » (très retenu) étaient soudain comprises comme une indication de tempo et non d'articulation. Outre Toscanini, qui appartenait à cette catégorie de chefs et était du reste un des chefs d'orchestre wagnériens les plus lents, l'autre grande personnalité de chef d'orchestre wagnérien était Wilhelm Furtwängler. Contrairement au « style de Bayreuth », il refusa l'équilibre entre texte, théâtre et musique, et donna clairement la priorité à la musique : « Le 'tout' opéra, sa structure et son sens, sont déterminés par la musique, qui a donc également la primauté au sein d'un opéra. » Il est par ailleurs difficile de démontrer en s'appuyant sur les durées d'exécution de Bayreuth que l'utilisation à tort de l'œuvre à des fins visiblement idéologiques à l'époque fasciste a donné lieu à des interprétations trop sentimentales, trop pathétiques et ainsi trop lentes, car on ne dispose pas de témoignages suffisants quant aux durées pertinentes. On peut cependant préciser ici que l'interprétation de Furtwängler a ralenti de quarante minutes (!) entre son premier *Ring* de 1936, qui respectait alors encore à peu près les durées de la création, et sa reprise en 1953. Celle-ci montre aussi clairement que les indications laissées par Wagner n'étaient quasiment plus observées, et dans de nombreux cas diamétralement opposées aux notations reportées par le compositeur. Il ne fait aucun doute que Furtwängler a ensuite influencé de nombreux chefs d'orchestre. Et la majorité des enregistrements au disque et des interprétations ultérieures est plus lente que la création ou que les tempi des septante premières années l'ayant suivie. Mais il existait parallèlement une autre tradition qui a parfaitement perpétué le style initial de Bayreuth ; Richard Strauss, qui fut assistant à Bayreuth en 1898, a un jour dit : « Ce n'est pas moi qui suis trop rapide dans *Parsifal*, mais vous à Bayreuth qui êtes toujours plus lents. Croyez-moi, c'est vraiment une erreur ce que vous faites à Bayreuth. » Gustav Mahler s'est également exprimé à ce sujet. Strauss connut d'ailleurs un destin semblable à celui de

Richard Wagner – concernant les tempi des exécutions de ses propres œuvres par d'autres. (Il suffit de comparer les enregistrements sous sa direction aux enregistrements plus récents, qui sont presque sans exception plus lents.) Strauss tenait Felix Mottl (assistant du premier *Ring* et chef d'orchestre du *Ring* de 1896) en très grande estime. Bien que Mottl ait souvent été critiqué pour ses tempi «lents» (il lui fallait une minute (!) de plus que Richter pour l'ensemble du *Ring*), nous pouvons supposer que ses tempi étaient encore très proches des intentions de Wagner. À en croire Cosima, «Mottl était un chef extraordinaire, qui savait magistralement respecter la relation entre scène et orchestre.» Il obéissait ainsi à une exigence majeure du style de Bayreuth. Strauss se considérait comme le successeur direct de Mottl et trouva lui-même des successeurs comme Clemens Krauss et Karl Böhm, qui restèrent tous légèrement en-deçà des durées de la création. Enfin, il faut encore évoquer la particularité de l'orchestre «invisible», au sein duquel le contact direct des musiciens avec la scène est impossible, en raison de la disposition de l'orchestre sous la scène, d'où une tendance générale aux tempi lents à Bayreuth, que Wieland Wagner résume ainsi avec pertinence : «C'est de là aussi que vient en grande partie le tempo traînant de Bayreuth. Chacun attend plus ou moins inconsciemment l'autre et ne se décide à repartir que s'il croit l'entendre.» Il est bien connu que l'acoustique particulière et tant louée de Bayreuth ne fonctionne vraiment parfaitement que dans *Parsifal*. Voilà sûrement qui explique aussi entre autres pourquoi Wagner utilise pour cette œuvre un style d'instrumentation qui tient davantage de la musique de chambre. Dans les œuvres précédentes, composées pour d'autres scènes, ainsi que dans le *Ring*, qui est animé de structures beaucoup plus denses que *Parsifal*, en particulier dans *Die Meistersinger*, on sait que l'acoustique de Bayreuth n'est pas idéale, car elle estompé le contrepoint. Le ralentissement général des tempi dans *Parsifal*, qui ne contient que peu de tempi rapides, globalement «neutres», est facile à retracer : à sa création en 1882 sous la direction de H. Levi, l'œuvre dura 4h04,

puis en 1888 sous la direction de F. Mottl, 4h15, en 1897 sous celle d'A. Seidl, 4h19, en 1901 par K. Muck, 4h27; en 1909, sous la baguette de S. Wagner, on observe une légère correction de cette tendance avec 4h22, en 1931, A. Toscanini enregistre un record avec 4h42 (38 minutes plus lent que la création), inversé par C. Krauss en 1953 (3h44), avant de nouveaux extrêmes avec J. Levine en 1990 (4h33). Il est étonnant d'observer pour un même opéra des différences de tempi de près d'une heure. Si on les compare à l'ensemble du *Ring*, où les différences ne sont «que» de trois-quarts d'heure (sur environ quatorze heures de musique), ces extrêmes sont véritablement inhabituels pour quatre heures de musique, mais viennent conforter mes considérations quant aux raisons du ralentissement.

Mais revenons aux sources : dans une lettre précédant la première du *Ring* à Bayreuth en 1876, Wagner écrivit à Hans Richter, qui dirigea la création : «Mon ami ! Il est indispensable que vous assistiez aux répétitions au piano, sinon vous ne connaîtrez pas mon tempo, et ce sera ensuite plus que difficile de le réaliser dans les répétitions d'orchestre, où je ne me serai pas mis d'accord avec vous à propos du tempo, cela au détriment de l'ensemble. Hier, nous n'avons fait que traîner, en particulier avec Betz (le chanteur de Wotan), que j'ai pourtant toujours fait chanter à un tempo des plus endiablés au piano. [...] Je crois aussi vraiment que vous vous en tenez trop à une battue à la croche, ce qui gêne toujours l'élan du tempo...» À un autre endroit, il écrit : «Dans ces moments seulement, il était si décourageant d'avouer ce qui m'avait tant agacé [...] que j'étais terrorisé à l'idée de m'apercevoir que mon chef d'orchestre, bien que je le tiens pour le meilleur que je connaisse, ne parvenait pas à tenir la bonne mesure – alors qu'il y était déjà souvent parvenu – parce que – oui ! – parce qu'il était précisément incapable de savoir pourquoi il devait en être ainsi et non autrement.» Cosima écrit dans son journal à la date du 20 novembre 1878 : «Richard s'écrit à nouveau : 'Je ne laisserai personne derrière moi qui connaîtra mon tempo.'» Et un peu plus loin :

«Ce soir, nous avons entrepris de travailler le prélude de *Parsifal*, l'ami Seidl jouait, et R. dut longuement parler du tempo, que S. avait pris trop lent, ou, plus exactement, S. avait pris un mauvais tempo; R. dit qu'il n'était nul besoin de préciser un tempo, que chaque morceau a sa propre façon d'être joué; il y a de toute évidence des morceaux dont le tempo doit être puissamment acéré et vif, mais il faut savoir lesquels, cela s'apprend chez les maîtres, et c'est pour ça qu'il avait voulu fonder une école.»

Ces documents montrent clairement que Wagner mettait un point d'honneur à ne pas laisser ralentir les tempi – ce que confirme Heinrich Porges, son assistant lors des répétitions ayant précédé la création. Il consigna dans ses notes: «Nulle part ne devrait survenir une hésitation ou un arrêt non motivés, qui ne soient pas dû à la nature propre de la situation»; il raconte peu après de Wagner qu'il «était hostile à tout arbitraire individuel, même s'il était du plus grand génie.» Les assistants de la création de *Parsifal* précédemment nommés ont laissé une multitude de remarques qui font apparaître cette œuvre sous un autre éclairage. Ces remarques englobent des changements de texte, de rythme ou de hauteurs de notes, la dynamique, l'expression, la langue, l'articulation, les accents linguistiques, des indications de mise en scène, des explications du contenu, des couleurs de notes, des questions de vibrato (aussi bien l'absence de vibrato que des notations de vibrato à destination des chanteurs et de l'orchestre) ou encore des questions d'équilibre entre les chanteurs et l'orchestre. Concernant le point qui nous intéresse, les remarques relatives au tempo qui complètent la partition originale sont d'une grande valeur. Nous trouvons 90 indications de tempo supplémentaires, dont 62 exigeant des tempi plus rapides, et seulement 28 des tempi plus lents. Et dans ce dernier cas, les indications servent pour la plupart à préciser les tempi rapides, comme «ne pas précipiter» ou «pressé mais pas trop rapide, pour la clarté». Les modifications affectant vraiment l'interprétation sont

diamétralement opposées à la partition imprimée, par exemple dans la première grande progression du prélude du troisième acte: la partition mentionne «retenu et devenant plus large». Au fil des répétitions, Wagner modifia cette précision en «*ritardando* mais pas trop. Trop d'ampleur rendrait le caractère de la mélodie incompréhensible.» La remarque «sans pathos», récurrente, montre clairement que des chefs d'orchestre comme Furtwängler ou Toscanini ont contribué à créer une image de Wagner totalement contraire aux idées du compositeur. Le motif de l'amour au troisième acte, lorsque Kundry apporte l'eau, en constitue également un bon exemple; à cet endroit, Wagner nota: «plus agité qu'adagio». Il annule ainsi lui-même les indications qu'il avait portées sur la partition. D'un autre côté, «précision» était un de ses mots préférés en répétition. Il ne cessait d'insister sur les petites notes, les grandes venant toutes seules – selon ses propres termes. Wagner répond aussi aux interrogations concernant la nécessité de toujours «souligner» les leitmotifs à l'orchestre: «ces répétitions des thèmes principaux ne doivent être jouées qu'à titre d'accompagnement». C'est à Pierre Boulez que revient le mérite d'avoir corrigé l'image pathétique de Wagner, dans la lignée des idées de Richard Strauss. J'ai eu la chance de pouvoir assister au travail qu'il a mené autour du *Ring* à Bayreuth dans les années septante. Nous disposons aujourd'hui d'informations détaillées, grâce à l'étude des sources rendues accessibles depuis, ainsi que grâce à une partition qui a pu être expurgée de nombreuses erreurs d'impression. Je suis convaincu que nos choix de tempi respecteront le caractère binaire de l'œuvre, entre réflexion et action. Les remarques précédemment citées des assistants non seulement influencent grandement le choix du tempo, mais m'ont également conduit à établir un nouveau matériel d'orchestre complet, aucun n'étant encore disponible en nouvelle édition. J'ai ainsi pu rétablir, en notant les coups d'archets, la différence toujours exigée par Wagner entre la «mélodie infinie» d'une part et la musique narrative d'autre part.

INSTRUMENTS

L'étude des sources a également conduit à prendre des décisions concernant la pratique d'exécution en matière d'idées sonores : la partition originale de Wagner comporte la mention « Machine à tonnerre dans le théâtre ». Cette notation amène à s'interroger sur ce que Wagner désignait sous cette appellation. Une tradition déjà ancienne dans les théâtres amène à utiliser pour les scènes de tempête une grande tôle, parfois combinée à un grand tambour. D'autres chefs d'orchestre essaient des solutions électroniques. En étudiant les idées sonores de Wagner, Christa Jost, auteur des volumes consacrés à la *Walkyrie* dans la nouvelle édition des œuvres complètes de Wagner, a réussi à retrouver l'instrument d'origine, passablement abîmé, dans une remise de la réserve du Festival de Bayreuth, aux environs de Bayreuth, permettant ainsi de répondre à la question du concept sonore de Wagner. Il s'agit d'un instrument gigantesque pourvu d'une grande peau que l'on peut tendre à l'aide d'un mécanisme – à l'identique d'une timbale à pédale – afin d'en varier la note, et que l'on « joue » à des tempi variables en tournant une manivelle qui actionne des cames commandant elles-mêmes des maillets en bois. Pour la production du *Ring* à Amsterdam en 2005, il a été suggéré de reconstruire cette machine. Le Nederlandse Opera a la gentillesse de la mettre à notre disposition pour cette production de *Parsifal*. Le résultat sonore montre clairement que Wagner songeait à un instrument de musique – semblable à une grosse timbale – concordant avec ses idées sonores, et non à un processus technique ou aux sons métalliques d'une tôle. Nous essayons également de nous approcher des idées de Wagner pour ce qui est de la sonorité des cloches dans la musique de la transformation au premier acte. À la création, Wagner utilisa quatre tam-tams de tailles différentes, mais se plaignit de leur manque de justesse, tout en ironisant sur les cloches de verre utilisées au théâtre de Munich : « Ces cloches à fromage dignes de Polyphème conviendraient. » Wagner écrit aussi : « Après une discussion avec des experts à propos de la réalisation du bruit de cloche souhaité,

nous convînmes qu'il serait parfaitement imité par des tam-tams chinois. Sur quels marchés trouver ces tam-tams en grande quantité et en grande diversité ? On pense : à Londres. Bien ! – Qui se chargera de la sélection ? Dannreuther, bien sûr. Ainsi, essaie, très cher ami, de trouver quatre tam-tams qui émettent les notes suivantes – ou du moins s'en approchent : *do-sol-la-mi*. Il faut savoir que, pour produire des sons de cloche graves, il suffit de frapper ces instruments doucement sur le bord, alors que, si on les tape fort au milieu, ils délivrent une note claire absolument inutilisable. Alors – fais-y attention ! » Cela prouve aussi très clairement qu'il voulait vraiment des sons graves. Cosima Wagner fit ainsi plus tard fabriquer les « cloches de Parsifal », qui sont depuis la référence pour l'exécution, après l'échec manifeste d'une première tentative de fondre de vraies cloches. Les « cloches » commandées par Cosima se composent de grosses cordes de piano que l'on frappe mais qui sont totalement dépourvues du son plus diffus du tam-tam. Nous essayons de respecter au mieux l'idée que se faisait Wagner du son du tam-tam ainsi que son exigence de justesse en combinant des gongs accordés avec le tam-tam et des cordes de piano. Un télégramme du 12 juillet 1882 adressé à Eduard Dannreuther montre combien la justesse lui importait : « A Kingdom for a Tam-tam ! Avec le bon diapason de *do*. »

Wagner s'intéressait plus qu'à aucun autre compositeur à faire évoluer les instruments de son époque pour les conformer à ses idées, à faire fabriquer de nouveaux instruments (par exemple les tubas, l'alto au son ample que Hermann Ritter réalisa conformément au désir de Wagner, ou le hautbois alto qui devait remplacer le cor anglais dont Wagner jugeait le volume sonore trop faible) ou encore à utiliser ceux que l'on venait d'inventer, comme la clarinette basse. Ce serait donc une approche historique parfaitement erronée que de vouloir jouer Wagner sur les instruments qu'il trouvait dans les orchestres avec lesquels il travaillait. Il fut, comme Berlioz en France, l'instigateur du remplacement des anciens ins-

truments par de nouveaux, prenant lui-même acte de la disparition de certains instruments de l'orchestre, par exemple les cors naturels, dont il affectionnait pourtant particulièrement le son. À Dresde, il avait déjà pu acquérir deux cors à pistons pour la Hofkapelle, et la partition de Dresde de *Tannhäuser* mentionne deux cors naturels et deux cors à pistons. Dans les versions postérieures, lorsqu'il eut obtenu des instruments modernes pour tous les musiciens, il utilisa quatre cors à pistons. Son article sur l'exécution des symphonies de Beethoven témoigne de l'importance qu'il accordait à cette question et de ses dissertations sur les lacunes des cors : «Il était limité par la facture des cors et trompettes naturels, seuls connus de son temps... Je n'ai pas besoin de faire découvrir aux musiciens de nos jours les inconvénients indiqués ici de l'instrumentation de l'orchestre beethovénien, car ils les éviteront facilement d'eux-mêmes en employant les instruments en cuivre chromatiques devenus d'un usage courant.» Pour les flûtes, il privilégiait le son plus léger et plus modulable des flûtes coniques, mais mettait un point d'honneur à ce qu'elles soient munies d'anneaux mobiles (pour obtenir un son plus large). Notons cependant que Wagner utilise relativement peu les flûtes, par comparaison aux autres bois.

Les effectifs de cordes massifs requis par Wagner s'expliquent également par les propriétés des instruments de l'époque dont les cordes étaient encore (à l'exception des cordes graves) en boyaux. Mais on peut déduire de sa critique des altos qu'il voulait avoir un son plus ample, correspondant davantage aux instruments modernes utilisés. Il faut encore évoquer la grande diversité de tempéraments qui ont diversement évolué vers l'aigu selon les régions tout au long du XIX^e siècle. Tandis qu'à Munich le *la 1* avait atteint 435,4 Hz en 1870, à Londres, il avait, à 455,1 Hz, déjà largement dépassé le diapason actuel. Il n'existe donc pas non plus de diapason historique pour Wagner. On peut juste émettre l'hypothèse que Wagner était influencé par le tempérament de Dresde, encore très inférieur à celui de Munich avant qu'il ne fuie la ville. Jouer aujourd'hui à

444 Hz correspond à la moyenne des tempéraments usuels en Europe durant la seconde moitié du XIX^e siècle.

Pour résumer les attentes de Richard Wagner, je citerai une remarque quelque peu excessive qu'il fit en 1876 à l'occasion d'une répétition, et que l'étude des sources relatives à l'interprétation a tirée de l'oubli : «L'atmosphère n'est rien. L'essentiel est et reste la connaissance.»

— *Traduction: Émilie Syssau*