

L'INTELLECTUALITÉ MUSICALE DE WAGNER

(17 mai 2005)

François NICOLAS

Programme de travail	2
Journée Wagner avec Alain Badiou	2
<i>Le grand art sans totalité</i>	2
<i>La transition sans finalité</i>	2
<i>La scission sans résolution</i>	2
<i>Le présent de la souffrance et de l'attente</i>	2
<i>La déclaration pour le sujet wagnérien</i>	2
Mes enjeux	2
<i>L'œuvre grande</i>	2
<i>Le leitmotiv comme variation-reconnaissance</i>	2
<i>Le collectif de leitmotiv</i>	3
<i>L'accueil d'un texte</i>	3
<i>Situations tragiques</i>	3
<i>Le développement chez Wagner</i>	3
<i>Écouter Wagner ?</i>	3
<i>Bilan du 20^{ème} siècle</i>	3
<i>Bilan de l'intellectualité musicale wagnérienne</i>	3
<i>Place des poèmes-livrets dans l'intellectualité musicale de Wagner</i>	4
Singularités de l'intellectualité musicale wagnérienne	4
<i>Centre de gravité</i>	4
<i>Son esthétique</i>	4
<i>Son rapport à la politique</i>	4
<i>Sa critique</i>	4
<i>La question des poèmes-livrets : « la » singularité de Wagner</i>	4
<i>Sa théorie</i>	5
<i>Principe du contemporain</i>	5
<i>Théorie érotique de la musique ?</i>	5
<i>Son rapport à la philosophie</i>	5
<i>Sciences ?</i>	6
<i>Schéma</i>	6
<i>Intellectualité musicale du XIX^e, romantique ?</i>	6
<i>Rappel sur la philosophie</i>	6
<i>Comparaisons</i>	7
Annexes	8
<i>Florilège</i>	8
<i>Poèmes / partitions</i>	10
<i>Chronologie 1813-1883</i>	11
<i>Lohengrin</i>	13
1. <i>Esquisse de composition (1846)</i>	14
2. <i>Esquisse orchestrale (12 mai 1847)</i>	15
3. <i>Partition (1^o janvier 1848)</i>	16
[<i>Réduction piano</i>]	17

PROGRAMME DE TRAVAIL

Il s'agit d'un programme de travail sur Wagner plutôt que de conclusions.

J'ai pris en effet la décision de consacrer mon cours l'année prochaine à la musique de Wagner, et singulièrement à *Parsifal*.

Je décale donc d'un an (à 2006-2007) le sujet initialement prévu (la théorie de l'écriture musicale, ou troisième volet du « Écouter, dire, lire la musique »).

Cf. trois séminaires « La musique ne pense pas seule » (dont l'un avec Gilles Dulong) + un cours.

JOURNÉE WAGNER AVEC ALAIN BADIOU

Cinq thèmes philosophiques me semblent nous intéresser directement.

Noter : quatre sur cinq sont chevillés à la soustraction d'un « sans »...

Le grand art sans totalité

Attention : cette question (philosophique) du *grand art* est distincte de ma propre question (musicienne) sur *l'œuvre grande*. Les deux questions sont cependant articulées...

Il s'agit pour Badiou de la possibilité – plus encore : de la nécessité – d'une grandeur sans totalité, d'une grandeur qui ne soit donc pas celle de l'œuvre d'art totale, d'une grandeur qui puisse rester ébréchée, ouverte (cf. la grande œuvre ouverte décelée par Boucourechliev chez Wagner...).

La transition sans finalité

ou la métamorphose sans téléologie

La scission sans résolution

ou la division non dialectique, non ordonnée à une synthèse résolutive

Le présent de la souffrance et de l'attente

L'idée d'un être-là immanent (de la souffrance et de l'attente) *sans* transcendance pour le relever

La déclaration pour le sujet wagnérien

Il s'agissait plutôt là, pour Alain Badiou, du sujet-personnage. Mais qu'en est-il alors pour le sujet-œuvre ? Qu'en est-il de la déclaration pour l'œuvre wagnérienne ? Pourrait-on interpréter le poème-livret préexistant comme une telle sorte de déclaration ?

MES ENJEUX

Mon idée serait de mettre l'année prochaine cette argumentation philosophique à l'épreuve de l'analyse musicale et de consacrer une année entière aux analyses et interprétations de Wagner en privilégiant *Parsifal*.

Mes enjeux sont ici musicaux, et assez nombreux.

L'œuvre grande

Cf. mon hypothèse d'une grandeur tenant à la coexistence de différentes échelles non homogènes (comme elles le sont dans la tonalité) et non convergentes.

Échelles ponctuelles (la mesure), locales (le système, ou la page), régionales (petites régions : le groupement de quelques pages – régions plus vastes : une scène d'opéra), globales.

Exemple immédiat (voir discussion, sur MusiSorbonne, concernant l'érotisme de la musique) : au début de *Tristan*, chaque phrase du *bar* est à la fois intérieurement une tension résolue (quoique suspendue) et extérieurement un accroissement de tension (par haussement du ton).

Autre exemple : comment sait-on dès le début que les *Passions* de Jean-Sébastien Bach seront des œuvres grandes ?

Le leitmotiv comme variation-reconnaissance

L'identité d'un leitmotiv tiendrait moins à son état (à ses caractéristiques instantanées) qu'à un type de transformation, de plasticité. Les transformations d'un leitmotiv « révéleraient » sa structure profonde.

Ainsi le leitmotiv serait l'enjeu de variations, non pas beethoveniennes (développement d'une identité par altération de la chose), non pas schubertiennes (pivotement d'une identité par altération du point

de vue sur la chose), mais « reconnaissance » (cf. *Erkennung...*).
 Soit donc une identité qui serait celle d'une métamorphose mais non pas d'un « objet ».
 Ceci n'aurait-il d'ailleurs pas à voir avec la vision schopenhauerienne de l'idée musicale ?

Le collectif de leitmotiv

Le peuple des motifs, leur combinatoire, la géographie de leur réseau :

« *C'est dans ces motifs fondamentaux, qui ne sont pas des sentences, mais des éléments d'émotion plastique, que l'intention du poète devient la plus claire, étant réalisée par la sensibilité ; il était donc facile au musicien, exécuteur de l'intention du poète, d'ordonner, en plein accord avec l'intention poétique, ces motifs condensés en éléments mélodiques, de telle manière que, de leur répétition variée et bien déterminée, résultât ainsi, toute seule, la forme musicale unitaire supérieure.* »¹

« *un tissu de thèmes fondamentaux qui sont contrastés, complétés, reformés, séparés et reliés* »²

L'accueil d'un texte

La musique accueille un texte, un poème (plus qu'elle ne le supporte). Elle est visitée et ainsi fécondée. Cf. une certaine passivité de la musique.

Cf. *Duelle...*

Situations tragiques

Situations musicales et orchestrales divisées (tragiquement ?) et sans résolution.

L'océan wagnérien : son épaisseur, ses courants en profondeur, ce qui flotte...

Le développement chez Wagner

Lié à tout cela (tissu de *Grundthemas*, situations singulières, musique fécondée par un texte...), comment caractériser le développement musical chez Wagner ?

Par *Durchführung*... Déploiement ?

Écouter Wagner ?

Comment écouter la musique de Wagner ? Quel est chez lui le temps musical ?

Bilan du 20^{ème} siècle

Le 20^{ème} siècle s'est-il soustrait à Wagner ?

Ce qui du 20^{ème} siècle ne s'y est pas soustrait n'est-il que la musique de film ?

Bilan de l'intellectualité musicale wagnérienne

Cf. rapport de l'intellectualité musicale à la pensée de l'amour : n'est-ce pas la seule intellectualité musicale à le faire ?

Cf. rapport à la politique : n'est-ce pas, là aussi, le seul cas d'un musicien véritablement militant politique ?

¹ *Opéra et Drame* (II. 238)

² *Über die Anwendung der Musik auf das Drama* : Wagner affirme que « la nouvelle forme de musique dramatique doit arborer l'unité d'un mouvement symphonique. [...] Cette unité procure alors à l'œuvre entière un tissu de thèmes fondamentaux qui sont contrastés, complétés, reformés, séparés et reliés comme dans un mouvement symphonique ».

„Dennoch muß die neue Form der dramatischen Musik, um wiederum als Musik ein Kunstwerk zu bilden, die Einheit des Symphoniesatzes aufweisen, und dieß erreicht sie, wenn sie, im innigsten Zusammenhange mit demselben, über das ganze Drama sich erstreckt, nicht nur über einzelne kleinere, willkürlich herausgehobene Theile desselben. Diese Einheit giebt sich dann in einem das ganze Kunstwerk durchziehenden Gewebe von Grundthemen, welche sich, ähnlich wie im Symphoniesatze, gegenüber stehen, ergänzen, neu gestalten, trennen und verbinden: nur daß hier die ausgeführte und aufgeführte dramatische Handlung die Gesetze der Scheidungen und Verbindungen giebt“.

Richard WAGNER, *Gesammelte Schriften und Dichtungen*, volume IX, Leipzig, Walter Tiemann, 1907, p. 185.

Place des poèmes-livrets dans l'intellectualité musicale de Wagner

L'intérêt que les philosophes portent à Wagner tient pour bonne part à ses livrets-poèmes, lesquels sont articulés à son intellectualité musicale peut-être plus qu'à sa pensée musicale proprement dite. Quel est le rapport exact entre ses livrets et son intellectualité musicale ?

SINGULARITÉS DE L'INTELLECTUALITÉ MUSICALE WAGNÉRIENNE

Centre de gravité

L'esthétique.

Rappel : le centre de gravité de l'intellectualité musicale était chez Rameau la théorie et chez Boulez la critique.

Son esthétique

Liée de manière privilégiée à la politique.

Son rapport à la politique

Son sérieux

Sa durée : commence en 1830 et dure au moins jusqu'en 1851.

Cela ne se limite pas à la réforme des institutions musicales !

Quand un musicien se soucie de « politique » au titre principal de ce qui arrive aux institutions musicales et aux sociétés musicales, c'est le signe qu'il ne s'agit pas là d'intellectualité musicale mais plutôt de défense de ses intérêts spécifiques, bref de corporatisme : il est vrai que le corporatisme musicien a autant de titres à faire valoir que n'importe quel autre corporatisme, mais cette démarche ne saurait alors se parer des vertus de la pensée politique.

Il faut à ce titre rappeler que lorsque Richard Wagner s'est véritablement soucie de politique pour en *faire* – avec le même sérieux qu'il mettait à *faire* de la musique –, et non pour la *commenter*, c'était comme militant révolutionnaire quelconque, dans la Dresde de mai 1849, y risquant sa vie pour inciter les soldats royalistes à désobéir aux ordres, rédigeant et collant des affiches qui se souciaient de la cause commune (et nullement des intérêts particuliers des musiciens).

Cf. Victor Hugo et la politique...

Sa critique

Elle est d'ordre poético-dramatique.

Elle a Beethoven pour centre de gravité.

La question des poèmes-livrets : « la » singularité de Wagner

Question centrale pour l'intellectualité musicale de Wagner : quel rôle exact jouent ses poèmes-livrets ?

Point à travailler l'année prochaine...

Thèse : la grande singularité de l'intellectualité musicale wagnérienne est d'avoir pour noyau des poèmes-livrets. L'intellectualité musicale pénètre dans l'œuvre musicale.

Wagner invente une place, au cœur de l'œuvre, pour autre « chose » que la musique. L'œuvre musicale est trouée, béante, et c'est à cette condition qu'elle est féconde, c'est-à-dire expressive. Pour Wagner, l'œuvre ne doit pas être « autarcique », ou « absolue » ou « pure » mais fendue, intérieurement creusée, accueillante...

Critiquer une œuvre musicale, c'est prendre mesure (cf. rapport de Wagner à Beethoven) de cette capacité musicale à accueillir.

L'enjeu de la liberté de l'œuvre musicale, c'est sa capacité à la passivité. L'action musicale est surdéterminée par une passivité première ; c'est une passivité active. C'est cela que l'intellectualité musicale doit théoriser.

L'intellectualité musicale a pour répondant un « dire » interne à l'œuvre musicale : le poème-livret. Mais ce « dire » n'est pas, comme l'intellectualité musicale, un « dire la musique » (dire critique, théorique ou esthétique).

Que s'agit-il de dire dans les livrets, si ce n'est pas « dire la musique » ? Je renvoie cette question au cours de l'année prochaine...

Sa théorie

Elle est d'ordre érotique (au sens de la pensée de l'amour, non au sens d'une sensualité particulière – comme l'épistémologique pointe une pensée scientifique, et l'esthétique une pensée artistique).

Principe du contemporain

Pour l'intellectualité musicale, une théorie de la musique contemporaine doit être une théorie contemporaine de la musique.

Deux concrétisations de ce principe :

- pour Rameau, une théorie de la musique *tonale* doit être une théorie *cartésienne* de la musique ;
- pour Boulez, une théorie de la musique *sérielle* doit être une théorie *axiomatisée et formalisée* de la musique.

Ici cela donne : pour Wagner une théorie de l'œuvre d'art de l'avenir doit être une théorie érotique de la musique.

Attention : l'œuvre d'art de l'avenir, c'est l'œuvre à composer au présent, c'est l'œuvre « contemporaine », c'est l'œuvre wagnérienne à venir que Richard annonce en 1850-1851...

La théorie érotique est contemporaine car elle est romantique.

Théorie érotique de la musique ?

Attention : cela ne veut nullement dire qu'il s'agit pour Wagner de penser une musique érotique, ou érotisée.

Érotique désigne ici (c'est mon mot, non celui de Wagner) une pensée de la différence des sexes. Si on était au 20^{ème} siècle, je convoquerais la psychanalyse. On sait d'ailleurs le rôle très important que joue la catégorie d'inconscient dans l'intellectualité musicale de Wagner...

Théorie en quatre points, dont on trouve le chiffre dans *Opéra et drame* (1851)³ :

- 1) La musique est un organisme, non un monde, ni un langage (comme chez Boulez).
- 2) Cet organisme est conçu comme sexué et associé alors à la femme : la musique est pour Wagner un organisme féminin.

Elle va donc se constituer face à l'autre sexe. Ainsi la musique doit être, pour Wagner, fécondée.

- 3) La musique va être fécondable par un texte, par le poème.

- 4) Le résultat de cette fécondation sera le drame.

La théorie érotique de la musique chez Wagner, c'est donc une conception de la musique comme organisme féminin, fécondable par un poème en sorte d'engendrer un drame.

Son rapport à la philosophie

Comme conception du monde (*Weltanschauung* : pour Wagner, il n'y a pas de monde de la musique mais une Totalité englobant la musique) et du sujet (cf. éthique).

Si l'on retient quatre noms de philosophes – dans l'ordre chronologique de leur influence sur Richard Wagner : Hegel, Feuerbach, Schopenhauer, Nietzsche –, on voit que les deux premiers ne se sont guère philosophiquement souciés de musique.

Pour les rapports de Hegel à la musique, je renvoie au récent *Samedi d'Entretiens* consacré au livre de Patrick Olivier sur la question.

En ce qui concerne Feuerbach, les références musicales restent générales :

Ainsi dans *L'essence du christianisme* :

« La musique est le langage du sentiment. » (119) « La musique est un monologue du sentiment. » (125)

« Sans la sensation que serait l'homme ? Elle est la puissance musicale en l'homme. » (187)

« La puissance de la musique religieuse n'est pas la puissance de la religion, mais la puissance de la musique. » (279)

« Une flûte ne produit que des sons de flûte et non point ceux d'un basson ou de la trompette. [...] La flûte est un instrument déterminé. Mais représente-toi, si tu le peux, un instrument universel qui réunisse en lui tous les instruments, sans être lui-même un instrument déterminé : tu

³ On peut penser que Wagner, après sa lecture de Schopenhauer, modifiera sa théorie de la musique et que son *Beethoven* (1871) exposerait alors une seconde théorie wagnérienne de la musique, qui ne serait plus érotique mais « schopenhauerienne »...

verras que c'est une contradiction absurde de vouloir obtenir un son déterminé qui n'appartient qu'à un instrument déterminé d'un instrument auquel tu as ôté précisément la caractéristique de tous les instruments déterminés. » (370)

Quand l'intellectualité musicale se soucie de philosophie, ce n'est pas principalement au titre de ce que la philosophie dit de la musique mais plutôt de ce qu'elle dit de l'époque.

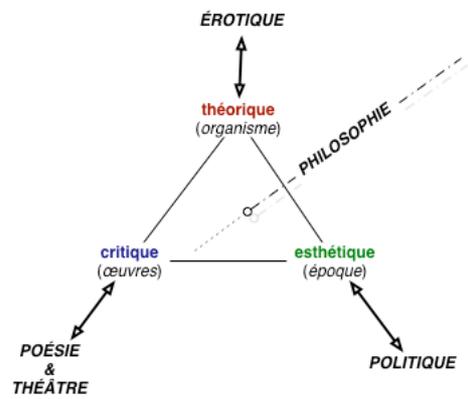
En ce sens, le rapport du musicien pensif à la philosophie est – doit être ! – du même type que son rapport à la politique : l'intellectualité musicale ne résonne (plutôt que raisonne...) véritablement avec la philosophie que lorsque la philosophie concernée ne se présente pas comme une philosophie « de la musique » mais bien comme une philosophie tout court.

Ainsi quand Rameau se rapporte à la philosophie de Descartes, il se réfère moins au *Compendium Musicae*⁴ qu'aux *Regulæ* et au *Discours de la méthode*.

Sciences ?

Rien !! Cf. 19^{ème} siècle : romantisme / positivisme

Schéma



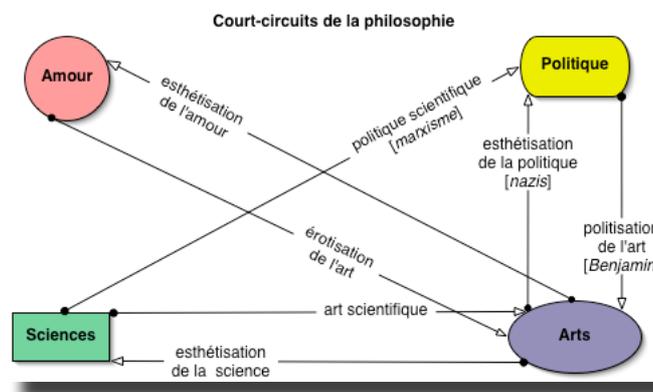
La philosophie n'est plus exactement une *raisonance*, mais plutôt un cadre général, une condition pour penser la musique avec la poésie, l'amour et la politique (d'où l'image d'une direction orthogonale au plan poésie-amour-politique).

Intellectualité musicale du XIX^e, romantique ?

Trois traits, peut-être :

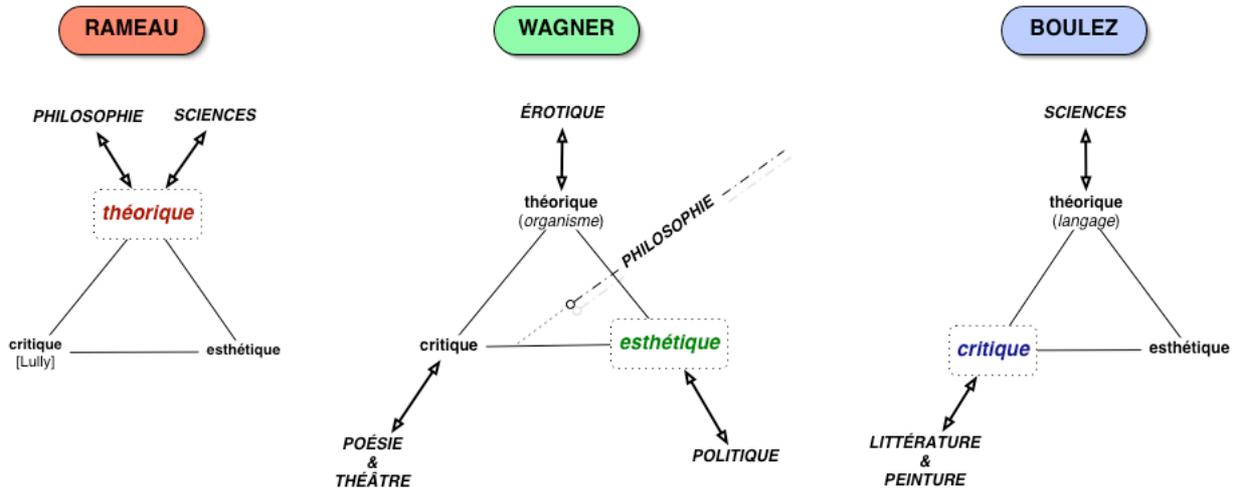
- L'espace du sujet est la nuit (l'inconscient esthétique...), non le jour (la clarté cartésienne : Rameau)
- L'espace du sujet est la passivité (passivité de la musique). Même l'action de nuit est vue comme l'effet d'une passion.
- L'espace du sujet est l'art car l'art est le paradigme pour la vérité (contre le positivisme).

Rappel sur la philosophie



⁴ le quel, au demeurant, est moins pris par Rameau comme livre de philosophie que comme livre scientifique.

Comparaisons



	XVIII° Rameau	XIX° Wagner	XX° Boulez
<i>Critique</i>	Lully / ?	poético-dramatique Beethoven / Meyerbeer	Littérature & peinture Webern & Stravinsky /
<i>Théorie</i>	<i>cartésienne</i> Philosophie & sciences	<i>érotique</i> Amour	<i>axiomatique et formalisée</i> Mathématiques
<i>Esthétique</i>		Politique	
<i>Sans</i>	Autre art ? Politique Pensée érotique de l'amour	Sciences ⁵	Philosophie Politique Pensée érotique de l'amour
<i>Dans la théorie, la musique est vue comme</i>	?	Un organisme	Un langage

*

⁵ Noter qu'au titre des « disciplines » de pensée évitées, l'intellectualité musicale de Wagner est complémentaire des deux autres intellectualités musicales.

Florilège

Sur la politique

« La “dissolution de l’État” que je demandais »⁶

« Dans l’agitation générale de l’année 1849 j’ai lancé un appel L’art et la Révolution. »⁷

« Je croyais en la Révolution. »⁸

« Je ne craignis pas de mettre comme épitaphe, en tête de ce petit traité, la proposition suivante : “Quand l’Art se tut, commencèrent la politique et la philosophie ; maintenant que le politique et le philosophe finissent, l’artiste recommence.” »⁹

« L’emploi fréquent du mot “Communisme” pourrait être du plus grand danger pour l’auteur, s’il allait se présenter aujourd’hui à Paris avec ces écrits artistiques ; car il se range ostensiblement, en face de l’“Égoïsme”, dans cette catégorie éminemment proscrite. Je crois même que le lecteur allemand bienveillant, pour qui cette antithèse sera tout de suite évidente, n’aura pas de peine à savoir s’il doit me compter parmi les partisans de la récente “Commune” de Paris. Je ne veux pas nier cependant que je n’aurais pas approfondi avec l’énergie que j’ai déployée ici cette acception (empruntée aux mêmes écrits de Feuerbach avec le même sens), du contraire de l’égoïsme dans le [mot] Communisme, si dans cette notion ne s’était présenté à mon esprit comme principe, un idéal politico-social d’après lequel je comprenais le “Peuple” dans le sens de l’incomparable activité de la primitive communauté préhistorique, et si je ne l’avais jugé rétabli dans la mesure la plus entière comme organisme commun à tous dans l’avenir. »¹⁰

« La période [qui s’étend] depuis ce moment jusqu’à nos jours est donc l’histoire de l’égoïsme absolu et la fin de cette période marquera la délivrance vers le communisme. [Note de Wagner : Il est dangereux à cause de la police d’employer ce mot : pourtant il n’y en a pas d’autre qui désigne mieux et plus exactement le contraire parfait de l’égoïsme. Celui qui a honte, aujourd’hui, de passer pour égoïste — et personne, certes, ne le veut franchement et sans détour — est bien obligé d’accepter d’être qualifié de communiste.]¹¹

« Dans l’Art et la Révolution (1849), j’évitai ce terme : Communisme – de peur, me semblait-il, d’un malentendu grossier de la part de nos frères français souvent encore un peu trop « sensuels » dans la conception de mainte notion ; cependant je l’employai sans scrupule dans mes écrits artistiques ultérieurs destinés d’abord à l’Allemagne. »¹²

« L’importance de la grande époque [de l’histoire] du monde qui commence avec la Révolution française »¹³

« Ce peuple allemand qui, par l’accomplissement de sa Réformation, semble avoir été dispensé de prendre part à la Révolution. »¹⁴

Sur la philosophie

« L’usage inconsidéré de formules philosophiques nuisait à la clarté de mon expression, surtout auprès de tous ceux qui ne pouvaient ou ne voulaient pas suivre mes idées et mes principes. J’avais tiré de plusieurs traités de Ludwig Feuerbach, qui m’influençait vivement alors, différents termes relatifs à des notions que j’appliquais à des phénomènes artistiques qu’elles ne concernaient pas toujours exactement. Ce faisant, je m’abandonnais sans réflexion critique à la direction d’un écrivain spirituel qui répondait excellemment à mon état d’esprit actuel, car il donnait congé à la philosophie (dans laquelle il croyait n’avoir trouvé qu’une théologie déguisée) et inclinait vers une conception de l’être humain dans laquelle je croyais reconnaître parfaitement l’homme artiste que j’imaginai. Cela produisit une confusion passionnée qui se ma-

⁶ Opéra et Drame, I.48

⁷ Introduction aux tomes III et IV (1872), p. 2

⁸ Introduction aux tomes III et IV (1872), p. 2

⁹ Introduction aux tomes III et IV (1872), p. 3

¹⁰ Introduction aux tomes III et IV (1872), p. 5

¹¹ L’Œuvre d’art de l’avenir, p. 193

¹² Introduction aux tomes III et IV (1872), p. 5-6

¹³ Introduction aux tomes III et IV (1872), p. 7

¹⁴ Introduction aux tomes III et IV (1872), p. 7

nifesta par une précipitation et une obscurité dans l'usage des schémas philosophiques. À ce propos, je crois nécessaire de mentionner particulièrement deux expressions auxquelles, j'en ai été frappé depuis, il est facile de donner un sens inexact. [non-arbitraire — voir Schopenhauer — et sensualité]. »¹⁵

L'intellectualité musicale pour Wagner :

« Bien des motifs m'ont déterminé à m'épancher encore une fois, sous une forme littéraire. Je suis en train de rédiger un écrit qui portera ce titre : L'Essence de l'Opéra. Dans ce travail, je veux m'exprimer carrément sur l'opéra considéré comme genre d'art, et indiquer d'une manière aussi précise que possible ce qu'il y a à faire pour développer, épanouir et mettre en pleine floraison les germes qu'il recèle. J'aurais envie de te dédier cet écrit, parce que j'y proclame l'affranchissement du musicien en tant que musicien. » Lettre à Liszt du 8 octobre 1850

L'intellectualité musicale est prise de conscience musicienne :

« L'inconscient de la nature des choses, dont je suis devenu conscient, et qui m'est devenu conscient comme artiste pensant, parce que j'ai saisi dans son enchaînement ce que les artistes ne saisissaient jusqu'ici isolément. Je n'ai donc rien inventé de nouveau, mais j'ai tout simplement découvert cet enchaînement. »¹⁶

Circonstances pour l'intellectualité musicale :

« Dans l'artiste, l'énergie créatrice est de sa nature spontanée, instinctive. [...] Le choix définitif des moyens d'expression ne suppose pas la réflexion. [...] Une réflexion soutenue ne commence à lui devenir une nécessité qu'au moment où il se heurte contre quelque grave obstacle dans l'application des moyens qui lui sont nécessaires pour exprimer ses idées ; je veux dire lorsque les moyens de réaliser ses conceptions lui sont plus difficiles à réunir, ou lui manquent tout à fait. Ce dernier cas est celui où risque de se trouver, plus que tout autre, l'artiste qui a besoin, pour réaliser ses conceptions [...] d'un ensemble de forces artistiques vivantes. »¹⁷

Importance ici de la dimension théorique (« prouver », « démontrer », « faire dériver », « argumenter »...) pour arriver à la clarté de la conscience :

« Je veux prouver que la musique, comme femme, doit être nécessairement fécondée par le poète, comme homme. [...] Je ne pouvais démontrer la nécessité de l'union [...] qu'en tachant de la faire dériver, en m'appuyant sur des arguments irréfutables, de l'état de la poésie dramatique moderne. » Lettre à Liszt du 25 novembre 1850

« Ce que la conception et la production avaient élevé pour moi au-dessus de toute espèce de doute et jusqu'à une certitude immédiate, je me sentais poussé à le traiter comme un problème théorique afin d'arriver à la clarté d'une solution rationnelle et réfléchie ; et pour cela, j'étais forcé de me livrer à la méditation abstraite. Or il n'est rien de plus étranger, de plus pénible à une nature d'artiste, que ce procédé si opposé au procédé qui lui est habituel. »¹⁸

Raisonances...

« Un résultat solide : c'est que chaque art tend à une extension indéfinie de sa puissance, que cette tendance le conduit finalement à sa limite, et que, cette limite, il ne saurait la franchir sans courir le risque de se perdre dans l'incompréhensible, le bizarre et l'absurde. Arrivé là, il me sembla voir clairement que chaque art demande, dès qu'il est aux limites de sa puissance, à donner la main à l'art voisin ; et, en vue de mon idéal, je trouvai un vif intérêt à suivre cette tendance dans chaque art en particulier : il me parut que je pouvais la démontrer de la manière la plus frappante dans les rapports de la musique à la poésie. »¹⁹

Poésie : philosophie ou musique

« [Dans Opéra et Drame, mon] objet était une recherche attentive des rapports que la poésie soutient avec la musique. »²⁰

« [Devant la prodigieuse popularité de la musique], il ne restait à la poésie que deux voies pour se développer : il fallait qu'elle passât d'une manière complète dans l'abstraction, de la pure combinaison des idées, de la représentation du monde au moyen des logiques de la pensée : or

¹⁵ Introduction aux tomes III et IV (1872), p. 3

¹⁶ *Opéra et Drame*, II.245

¹⁷ « *Musique de l'avenir* », *Lettre sur la musique*. À Frédéric Villot (15 septembre 1860) VI. p. 179

¹⁸ « *Musique de l'avenir* », *Lettre sur la musique*. À Frédéric Villot (15 septembre 1860) VI. p. 214

¹⁹ « *Musique de l'avenir* », *Lettre sur la musique*. À Frédéric Villot (15 septembre 1860) VI. p. 196

²⁰ « *Musique de l'avenir* », *Lettre sur la musique*. À Frédéric Villot (15 septembre 1860) VI. p. 198

cette œuvre est celle de la philosophie et non de la poésie ; ou bien elle devait se fondre intimement avec la musique. [...] La poésie reconnaîtra que sa secrète et profonde aspiration est de se résoudre finalement dans la musique. »²¹

Poésie & musique :

« Il faut que le poète construise son poème de manière qu'il pénètre jusque dans les fibres les plus fines du tissu musical et que l'idée qu'il exprime se résolve entièrement dans le sentiment. »²²

« Cette intime fusion de la musique et de la poésie dans le drame »²³

« Une égale et réciproque pénétration de la musique et de la poésie »²⁴

La musique, organisme...

« La musique est un organisme reproducteur (Beethoven s'en est servi, on peut dire, pour donner de la vie à la mélodie), conséquemment un organisme féminin. [...] Exposition de la nature du drame, depuis Shakespeare jusqu'à nos jours ; conclusion : le sens politique est un organisme procréateur et le but poétique la semence fertilisante qui croît seulement avec l'Amour et qui est le stimulant de la fructification de l'organisme féminin qui doit, à son tour, faire engendrer la semence reçue dans l'Amour. » Lettre à Uhlig de décembre 1850

Passivité musicienne :

« Les moments d'expression égalisateurs de l'orchestre ne doivent jamais être déterminés par le caprice du musicien, mais seulement par l'intention du poète. »²⁵

« C'est dans ces motifs fondamentaux, qui ne sont pas des sentences, mais des éléments d'émotion plastique, que l'intention du poète devient la plus claire, étant réalisée par la sensibilité ; il était donc facile au musicien, exécuteur de l'intention du poète, d'ordonner, en plein accord avec l'intention poétique, ces motifs condensés en éléments mélodiques, de telle manière que, de leur répétition variée et bien déterminée, résultât ainsi, toute seule, la forme musicale unitaire supérieure. »²⁶

Poèmes / partitions

2 + 3 = 5 étapes :

- Livret : ébauche en prose / poème en vers
- Musique : ébauche de composition / ébauche d'orchestration / partition (voir annexe suivante sur *Lohengrin*)

13 OPÉRAS	Fin du poème	Fin de la partition	Écart
1. <i>Les Fées</i>	janvier 1833	janvier 1834	1 an
2. <i>L'interdiction d'aimer</i>	octobre 1834	printemps 1836	1 an et 2 trim.
3. <i>Rienzi</i>	août 1838	novembre 1840	2 ans et 1 trim.
4. <i>Le Vaisseau fantôme</i>	mai 1841	novembre 1841	2 trim.
[<i>La Cène des Apôtres</i> : 1843]			
5. <i>Tannhäuser</i>	avril 1843	avril 1845	2 ans
6. <i>Lohengrin</i>	novembre 1845	avril 1848	2 ans et 2 trim.
7. <i>L'Or du Rhin</i>	novembre 1852 (4)	septembre 1854	2 ans
8. <i>La Walkyrie</i>	juillet 1852 (3)	mars 1856	3 ans et 3 trim.
9. <i>Tristan et Isolde</i>	septembre 1857	août 1859	2 ans
10. <i>Les Maîtres Chanteurs de Nuremberg</i>	janvier 1862	octobre 1867	5 ans et 3 trim.
11. <i>Siegfried</i>	juin 1851 (2)	février 1871	19 ans et 3 trim.
12. <i>Le Crépuscule des Dieux</i>	novembre 1848 (1)	novembre 1874	27 ans !
13. <i>Parsifal</i>	avril 1877	janvier 1882	4 ans et 3 trim.

²¹ « *Musique de l'avenir* », *Lettre sur la musique*. À Frédéric Villot (15 septembre 1860) VI. p. 212

²² « *Musique de l'avenir* », *Lettre sur la musique*. À Frédéric Villot (15 septembre 1860) VI. p. 212-3

²³ « *Musique de l'avenir* », *Lettre sur la musique*. À Frédéric Villot (15 septembre 1860) VI. p. 214

²⁴ « *Musique de l'avenir* », *Lettre sur la musique*. À Frédéric Villot (15 septembre 1860) VI. p. 219

²⁵ *Opéra et Drame*, II.236

²⁶ *Opéra et Drame*, II.238

Chronologie 1813-1883

[Karl Marx : 1818-1883]

	Œuvres	Poèmes	Écrits	Autres	Musique	Philosophie &...	Politique	
1827					Mort de Beethoven			1827
1828					Mort de Schubert	Naissance de Tolstoï		1828
1829	Wagner décide de devenir musicien							1829
1830							Révolution en France Émeutes en Allemagne ²⁷	1830
1831	Cours avec Theodor Weinlig							1831
1832	<i>Symphonie en ut majeur</i>					Mort de Goethe		1832
1833	<i>Les Fées</i>				Naissance de Brahms			1833
1834		<i>L'interdiction d'aimer</i>	Premier article : <i>L'Opéra allemand</i>	<i>Neue Zeitschrift für Musik</i> ²⁸ Rencontre Minna Planer				1834
1835	<i>La Défense d'aimer</i>							1835
1836				Épouse Minna				1836
1837		<i>Rienzi</i>			Naissance de Cosima			1837
1838								1838
1839								1839
1840		<i>Le Vaisseau fantôme</i>	<i>Une visite à Beethoven</i>	[septembre 1839 Paris avril 1842] Automne 1840 : Rencontre Liszt ²⁹				1840
1841	<i>Le Vaisseau fantôme</i>							
1842		<i>Tannhäuser</i>						1842
1843	<i>La cène...³⁰</i> <i>Tannhäuser</i>							1843
1844						Naissance de Nietzsche		1844
1845		<i>Lohengrin</i>						1845
1846			<i>La IX^e Symphonie</i>					1846
1847								1847
1848		<i>Le Crépuscule des dieux</i>		Amitié avec Liszt		31	Mouvements en Allemagne Rencontre de Bakounine	1848
1849			<i>L'Art et la Révolution</i> <i>L'Œuvre d'art de l'avenir</i>			Lecture de Feuerbach ³² Dédicace ³³	Révolution à Dresde (mai) Exil ³⁴ à Zurich Lecture de Proudhon	1849
1850			<i>OPÉRA ET DRAME</i> <i>Le judaïsme dans la musique</i>				[Février-avril : France]	1850
1851		<i>Siegfried</i>	<i>Une communication à mes amis</i>	Annnonce de la <i>Tétralogie</i>				1851
1852		<i>La Walkyrie</i> <i>L'Or du Rhin</i>		Rencontre Mathilde Wesen-				1852

²⁷ Wagner participa aux émeutes de septembre 1830 à Leipzig : « Ce jour marqua pour moi le début de l'histoire et je pris pleinement parti pour la Révolution. » (*Ma vie*)

²⁸ Revue fondée par Schumann (né en 1810)

²⁹ né en octobre 1811

³⁰ *La Cène des Apôtres, ou la Pentecôte* : 1200 chanteurs !

³¹ Lecture de Hegel : *Cours de philosophie de l'histoire*

³² *Réflexions sur la mort et l'immortalité*

³³ de *L'Œuvre d'art de l'avenir*

³⁴ Il ne reviendra en Allemagne qu'à partir de 1860, à la suite de l'amnistie partielle de juillet.

				donck						
1853	L'Or du Rhin			Rencontre de Cosima (16 ans)				1853		
1854						Lecture de Schopenhauer ³⁵		1854		
1855	La Walkyrie							1855		
1856					Mort de Schumann ³⁶	Naissance de Freud			1856	
1857	Siegfried (I)	Tristan et Isolde		Cf. Mathilde Wesendonk...				1857		
1858	Tristan et Isolde							1858		
1859									1859	
1860			Lettre sur la musique		Naissance de Mahler	Mort de Schopenhauer		1860		
1861		Les Maîtres chanteurs		Scandale de Tannhäuser à Paris (mars)				1861		
1862					Séparation définitive d'avec Minna				1862	
1863	Les Maîtres Chanteurs			Cosima : déclaration ³⁷				1863		
1864				Louis II de Bavière (mai...)					1864	
1865				Début de <i>Ma Vie...</i>	Naissance d'Isolde Wagner doit quitter la Bavière en décembre					1865
1866					Mort de Minna Tribschen					1866
1867					Naissance d'Eva					1867
1868								Rencontre Nietzsche ³⁸ (novembre)		1868
1869			Siegfried (II)		Sur l'art de diriger l'orchestre	Début du journal de Cosima Naissance de Siegfried		Nietzsche à Tribschen...		1869
1870	Beethoven	Mariage avec Cosima					Guerre franco-allemande		1870	
1871		Choix de Bayreuth							Empire allemand	1871
1872	Le Crépuscule des Dieux			Première pierre				1872		
1873									1873	
1874						Naissance de Schoenberg				1874
1875										1875
1876				Premier festival		Nietzsche : Richard Wagner à Bayreuth Dernière rencontre		1876		
1877	Parsifal	Parsifal				Nietzsche s'éloigne...		1877		
1878						Nietzsche : Humain, trop humain		1878		
1879				³⁹					1879	
1880									1880	

³⁵ *Le Monde comme volonté et comme représentation* [1819]

³⁶ né en 1810

³⁷ 28 novembre. Puis juillet 1864...

³⁸ né en 1844

³⁹ *Voulons-nous espérer ?*

De l'art poétique et de la composition musicale

						Gobineau	
1881						Mort de Dostoïevsky ⁴⁰	1881
1882			Deuxième festival de Bayreuth	Naissance de Stravinsky			1882
1883	Wagner meurt le 13 février (Marx meurt le 14 mars)						1883
1886			Troisième festival de Bayreuth	Mort de Liszt ⁴¹			1886
1888					Nietzsche : <i>Le cas Wagner</i> <i>Nietzsche contre Wagner</i>		1888
1889					Folie de Nietzsche ⁴²		1889
1930	Mort de Cosima (le 1 ^o avril) et de Siegfried (le 4 août)						1930

Lohengrin

Début de l'acte I

1. Esquisse de composition. 1846
2. Esquisse orchestrale. 12 mai 1847
3. Partition. 1^o janvier 1848

Cf. *Wagner. Une étude documentaire* (réalisée par Herbert Barth, Dietrich Mack, Egon Voss - Gallimard 1976)
+ réduction piano

⁴⁰ né en 1821

⁴¹ né en 1811

⁴² Crise du 3 janvier (Turin). Meurt en 1900

1. Esquisse de composition (1846)

Une seule ligne mélodique + accompagnement de basses :

The image shows a handwritten musical score on aged, yellowed paper. It consists of approximately 15 staves of music. The notation is dense and includes various musical symbols such as clefs, time signatures, and dynamic markings. The lyrics are written in French and are interspersed between the staves. The handwriting is cursive and somewhat difficult to read in places. The paper shows signs of age, including some staining and discoloration. The overall appearance is that of a working draft or sketch of a musical composition.

Erster Akt.

Erste Scene.

Ziemlich lebhaft.

1 Flöte.
 2 Klarinetten.
 1 Basson.
 2 Hörner.
 1 Hörner in E.
 3 Trompeten.
 3 Trombonen.
 Bassf. tuba.
 Basson in C.
 1. Violine.
 2. Violine.
 Viola.
 Violenpachel.
 Cello.
 Contrabass.
 Pianoforte.
 König Heinrich.
 Genoi.
 Kammerherr.
 Graf.
 Polonell.
 Contrabass.

Ziemlich lebhaft.

Assez animé

PIANO

cre - scen - do

(CHŒUR) Le héraut d'armes et quatre trompettes s'avancent au milieu de la scène. Les

Trompettes sonnent l'appel du Roi.

à l'orchestre

Tromp. sur la scène

LE HÉRAUT

Ecou-tez! eou-tes, nobles, peuple de Brabant! C'est Henri c'est

no-tre si-re, No-tre roi, qui vient, sui-vant Le droit de notre en-

Lent 1^{er} tempo 2^o tempo

-pi-re. Prê-te-rez-vous aide et force à la loi?

LES BRABANÇONS

Nous pré-te-rons aide et force à la loi! Sois bien ve-

Nous pré-te-rons aide et force à la loi! Sois bien ve-

cre - scen - do

CHŒUR Basses

à l'orchestre

molto