CD. Ravel, Debussy : Ochestre de chambre de Paris (1 cd Naïve)

CD. Ravel, Debussy : Ochestre de chambre de Paris (1 cd Naïve). Thomas Zehetmair favorise d'emblée une expressivité parfois rugueuse dans Tzigane, en une approche parfaitement caractérisée… la formule est bien connue des abonnés de l'Orchestre de chambre de Paris : selon le principe du » joué / dirigé « , le chef est aussi supersoliste, relevant sans failles les défis de ce double emploi. On reste sur notre fin en revanche s'agissant des Ravel suivants: malgré une évidente virtuosité instrumentale, très mise en avant par l'enregistrement comme le jeu des balances interprétatives, chef et musiciens manquent cette hypersensibilité nostalgique (citant l'esprit baroque d'une subtile suggestivité, en particulier dans le Tombeau de Couperin), alchimie ténue dont Ravel en horloger orfèvre détient le secret.



Les Debussy (Petite Suite dans l'orchestration validée par l'auteur de Henri Büssler), plus coulants, expression d'une jeunesse apparemment bienheureuse vont mieux aux musiciens, associant élégance et désinvolture, frappées par le sceau d'une très belle transparence (superbe Menuet). Les Danses profane et sacrée défendues par la harpe puissante et charpentée (à pédales) du soliste très en verve (Emmanuel

Ceysson) se distinguent nettement par la franchise du jeu et la fermeté de la sonorité. Comme pour la Suite, et d'une façon générale, l'allant chorégraphique s'accorde idéalement au style fouillé et articulé de l'orchestre.
Sous la direction ferme du chef (un brin trop sage certainement), les instrumentistes affirment un niveau superlatif. De toute évidence, au service d'un programme symphonique francais des plus réjouissants, **voici l'un des meilleurs disques récent de l'Orchestre de chambre de Paris**.
Une carte de visite et davantage : l'affirmation d'une belle implication collective en devenir qui invite à retrouver les musiciens au concert.

Debussy, Ravel : Orchestre de chambre de Paris. Thomas Zehetmair, violon et direction. 1 cd Naïve V 5345. Enregistré en 2013. Parution fin octobre 2012. **Le programme du disque est donné en concert avec la Symphonie n°5 de Beethoven, le 12 novembre 2013 au TCE, Paris.**

agenda

Orchestre de chambre de Paris
saison 2013-2014

Beethoven
Symphonie n°5

Ravel
Tzigane
Pavane pour une infante défunte

Le Tombeau de Couperin

Debussy
Sarabande

Orchestre de chambre de Paris
Thomas Zehetmair, violon et directionParis, TCE
Mardi 12 novembre 2013, 20h

CD. Benjamin Britten : 6 operas (13 cd, Erato)



CD. Benjamin Britten : Operas (13 cd Erato)… Le coffret réunit 6 opéras de Britten issus des catalogues Warner Classics et Erato : le légendaire Peter Grimes de Bernard Haitink, The Turn of the Screw et Billy Budd par Daniel Harding font entre autres atouts, toute la valeur de la box.C'est d'abord un éclairage bienvenu sur l'opérette écrite avec Auden aux States que le jeune Britten, profondément antimilitariste, avait rejoint dès 1939 : Paul Bunyan (1941). La composition réalisée en pleine guerre, est une concession aux musicals style Broadway que le compositeur remanie dans le bon sens en 1970. En 1987, l'équipe de chanteurs et les musiciens dirigés par Philip Brunelle met en avant les premières pépites de cet ouvrage de jeunesse, moins anecdotique qu'il n'y paraît…**Peter Grimes (1945)** est la première oeuvre mûre qui révèle Britten dans son pays et le fait désormais représentant de la nouvelle génération d'auteurs lyriques accomplis. A la tête d'une distribution très solide (où s'imposent par leur finesse expressive, Anthony Rolfe Johnson, et Felicity Lott dans les

rôles de Grimes et d'Ellen Ford), **Bernard Haitink** exprime le souffle des paysages des côtes du Suffolk, traversés et même fouettés par les embruns marins si chers au compositeur. Cynisme sur l'humanité mais poésie et compassion secrète pour son (anti)héros, le chef nordique sait fouiller avec dramatisme la tragédie humaine inscrite dans le texte originel de Crabbe.
The Rape of Lucretia (1946) est le premier opéra réalisé par Britten dans son propre festival d'Aldeburgh dans un format intimiste et réduit où rayonne le chant de son compagnon Peter Pears… **Oliver Knussen,** ardent défenseur de l'esprit Britten à Aldeburgh défend avec ferveur et austérité le drame dont l'épure et le sens des contrastes renouent avec la tragédie antique : là encore, en 2011, la distribution est très convaincante avec dans les rôles du chœur masculin et du chœur féminin, deux voix hallucinées, âpres et mordantes : **Ian Bostridge et Susan Gritton** ; les chanteurs solistes de premier plan, réalisent ce parlé déclamé dont l'intensité incantatoire rétablit le lien (rêvé, assumé par Britten) avec la pureté poétique d'un Purcell… Magnifique lecture que Britten n'aurait assurément pas renier.

En 2007, Daniel Harding enregistre une version 100% britannique de **Billy Budd,** inspiré de Melville, huit clos masculin où le capitaineVere (superbe et trouble Ian Bostridge : l'un de ses meilleurs emplois) et l'infâme Claggart (convaincant Gidon Saks) » dévorent » le jeune Nathan Gunn (Billy). La coupe expressive parfois sèche mais hautement théâtrale du jeune maestro Harding saisit dans un ouvrage où doit briller voire s'embraser le cœur de l'âme virile, tiraillée entre désir et devoir, jouissance et renoncement.
Mais ce Billy est infiniment moins fouillé donc ambigu que **The Turn of the Screw** d'après Henry James que Harding sait porter avec une intensité rare en 2002 : **Le Quint de Ian Bostridge** est là encore le pilier de cette réussite vocale, théâtrale, musicale, souvent incandescente. D'autant que l'orchestre de chambre Mahler éclaire avec un rare sens du détail et des

pulsions connotées, un drame tissé dans l'équivoque, l'énigmatique, la brûlure, le cauchemar, la terreur entre conscience et inconscience, avec pour toile de fond, ce qu'exprime très bien le geste pudique et millimétré de Harding : le sacrifice de l'innocence, thème central de bon nombre d'opéras de Britten. Un must.
D'une décennie plus ancienne (1990), donc tirée à quatre épingles, c'est à dire très (trop) mesurée, **Richard Hickox aborde A Midsummer Night's dream** sans vraiment atteindre le délire inhérent à une partition marquée par le souffle de sa source : Shakespeare. Mais James Bowman (Oberon) et Lillian Watson (Tytania) défendent avec conviction et précision le profil de leur rôle respectif.
Deux Harding incontestables, pour The Rape aussi et cette curiosité (Paul Bunyan) sans omettre le Peter Grimes visionnaire et climatique de Bernard Haitink, le coffret de 6 opéras (13 cd) édités par Erato pour le centenaire Britten 2013 est absolument incontournable. Surtout à ce prix.

CD. Dietsch, Wagner: Le vaisseau fantôme (Minkowski, 2013)

CD. Dietsch, Wagner: Le vaisseau fantôme (Minkowski, 2013) … jouer Wagner puis Dietsch, deux opéras contemporains sur le même livret (de Wagner) peut s'avérer riche en enseignements. A défaut d'interprètes au format, la confrontation s'avère riche en enseignements … **Parisien sans espoir, dans l'impossibilité de composer pour l'Opéra de Paris**, le jeune Wagner réussit bon an mal an à vendre cependant son livret en

français (dans une prose plutôt approximative) : ainsi Le Vaisseau Fantôme est bien créé à Paris mais sous la plume d'un autre compositeur. Un comble pour l'auteur qui élabora son drame continu à Meudon … La France se montra bien peu curieuse de son style en pleine maturation à quelques kilomètres de Paris..

Dietsch et Wagner : 2 compositeurs pour 1 livret

Au début enthousiaste, le directeur de l'Opéra Pillet achète donc le texte de Wagner (contre 500 francs de l'époque) ; puis à l'été 1841 confie aux librettistes Foucher et Révoil, le soin de réadapter la rédaction de l'action qui elle, plaît infiniment aux instances parisiennes : c'est finalement un proche de Pillet, Pierre-Louis Dietsch qui compose la musique du drame fantastique inspiré de Scott et de Marryat. *Le Vaisseau fantôme* est créé à l'Opéra de Paris le 9 novembre 1842, soit quelques mois avant l'ouvrage de Wagner, créé à Dresde le 2 janvier 1843. Lille sera la première ville française à entendre l'opéra de Wagner en … 1893 !

L'opéra de Dietsch acclimate Weber à la sauce Meyerbeer dans le style parfois pompier et grande machine très à la mode alors. Rien de très révolutionnaire précisément tant la musique semble énoncer sans guère de relief les poncifs à la mode : il est vrai que la lecture plutôt terre à terre, prosaïque et souvent ronflante de **Minkowski** et de ses musiciens n'aide guère à défendre la subtilité annoncée d'une

musique qui reste très convenable et rien que … bienséante. Le chef fait ce qu'on attend de lui : du Minko, sans surprise, souvent rond et démonstratif, rarement fin et subtil, en rien profond ni poétique. Comme le visuel de couverture, l'appréciation oscille continûment entre houle impressionnante et gros gâteau parfois indigeste.
De là à penser qu'il était inutile de ressusciter tel ouvrage dans le style d'un Dietsch jusque là cité dans tous les ouvrages et jamais vraiment analysé en connaissance de cause… non évidemment.

Dietsch : entre Meyerbeer et Halévy …



Le chœur sans âme, égrène un français inaudible : brouillard prosodique qui renforce l'allant bonhomme de l'orchestre sous la baguette de son chef routinier… Evidemment jouer Dietsch et Wagner l'espace d'une même soirée ou dans un coffret discographique qui en découle s'avère … savoureux : le premier demeure honnête quant le second atteint un souffle inédit; mais on se devait d'écouter ce *Vaisseau Fantôme* contemporain de celui de Wagner et présenté en France.
Avouons que l'orchestre de Dietsch, élève de Reicha et de

Choron, – maître de chapelle à Saint-Eustache puis fondateur de l'Ecole Niedermeyer-, n'a pas la flamme wagnérienne ; et sa coupe prosodique n'atteint pas l'articulation trouble et si riche de l'opéra germanique. L'écriture reste élégante, parisienne de fait (donc dans le style de Meyerbeer et de Halévy), mais on aimerait bien écouter l'énergie des choeurs… et les solistes sans manquer d'engagement ne font pas non plus dans la dentelle, soulignant le côté plan plan plutôt que la caractérisation mi fantastique mi spectaculaire d'une légende marine marquée par la malédiction du marin hollandais, sombre et tragique.

Il y a évidemment le grand air déploratif de la soprano futur aimée du Hollandais, Minna (I, » Il fait nuit «) mais le timbre usé et le vibrato envahissant de Sally Matthews laissent peu de place à l'éclat angélique et juvénile du personnage dont le prénom rappelle jusqu'à celui de la propre épouse de … Wagner. C'est plus une cocotte vaguement émoustillée par les parfums du soir et l'imminence du héros de son coeur que l'âme assoiffée et passionnée qui saisit tant chez Wagner. Quoiqu'il en soit, l'ouvrage de 1h40mn, alors conçu comme le » lever de rideau » du grand ballet qui suit, demeure une mise en bouche, un rien terne voire grisâtre sous une baguette aussi besogneuse ! Ugo Rabec fait un Barlow d'une même étoffe : épaisse et bien lourde. Les choeurs d'hommes et de marins résonnent bien telles des chansons à boire, et les bacchannales n'ont de champêtre que le nom… et **Russel Braun** dans son grand air de héros maudit (II, *Dans ce port à l'abri des tempêtes humaines...*), compose un Troïl enfin ardent et tendre, d'une souffrance digne, qui rend idéalement hommage aux couleurs d'une partition qui se révèle dans les duos amoureux et donc les prières solitaires. Même **Bernard Richter** réussit la cavatine de Magnus, maîtrisant enfin ses aigus parfaitement couverts et épanouis… (II, *Désormais plus de plaintes…*).

Wagner primitif

Chez Wagner, pour le drame inspiré de Heine, et dans sa version primitive, – elle aussi courte-, on relève sans enthousiasme le même style ronflant des Musiciens du Louvre, une manière rutilante et démonstrative qui manque singulièrement de finesse et de relief. Le chef a la baguette bien lourde, ce, dès l'ouverture. Quel dommage car son manque d'inspiration et ce prosaïsme terre à terre enlisent la partition dans une exécution de salon qui ôte à la version continue (rêvée par Wagner), sa fulgurance originelle, ses accents, ses accoups, ses coups de tonnerre et ses tempêtes orchestrales … tout ce qui démontre le net affranchissement du modèle Meyerbeer (qu'à l'inverse Dietsch suivrait plutôt sans audace).
Le baryton russe Evgeny Nikitin (récemment annulé de Bayreuth en 2012, pour cause de tatouages néo nazis…) dans le rôle du Hollandais ne séduit guère dans un chant carré, limité, ampoulé, guère naturel lui aussi; ce qu'il ne put faire à Bayreuth, il le réalise donc ici en 2013 au disque… mais sans convaincre : ni fêlure, ni malédiction douloureuse dans un chant terne. **Ingela Brimberg** incarne une Senta, plus juste mais avec de moyens limités malheureusement, et des aigus tirés (la cantatrice est loin d'avoir la juvénilité du personnage)… le Donald (le père marieur) de **Mika Kares** est dramatiquement plus évident et mieux chantant, avec même parfois, une subtilité rayonnante.

Dietsch aurait mérité un engagement plus précis et ciselé : devoir de synthèse, la partition ainsi révélée souffre d'un regard parfois brouillon qui survole ; l'élève de Halévy et Meyerbeer semble ne pas dépasser la redite de ce style parisien des années 1840 … ; le Wagner des origines, peine à

diffuser flamme et fièvre. Même si l’expérience relève d’une honnête exécution, l’enchaînement des deux oeuvres, Wagner puis Dietsch s’avère sur le plan strictement documentaire, riche en enseignements. Voilà qui n’ôte pas au coffret de 4 cd, sa haute valeur musicale et musicologique. Les confrontations sont toujours prometteuses : à défaut d’avoir le chef idoine et les solistes collectivement cohérents, la fable conçue par Wagner gagne par le filtre complémentaire de Dietsch, un éclairage inédit.

Le Vaisseau Fantôme. Dietsch (1842), Wagner (version originelle de 1843). Solistes, Les Musiciens du Louvre. Marc Minkowski, direction. 4 cd Naïve.

Estonian Philharmonic Chamber Choir

Les Musiciens du Louvre Grenoble
Marc Minkowski, direction

Richard Wagner 1813-1863

Der fliegende Holländer
Ingela Brimberg SENTA | Hélène Schneidermann MARY |
Eric Cutler GEORG | Bernard Richter UN MARIN |
Evgeny Nikitin LE HOLLANDAIS | Mika Karès DALAND

Pierre-Louis Dietsch 1808-1865

Le Vaisseau fantôme – Première Mondiale –
Sally Matthews MINNA | Bernard Richter MAGNUS |
Eric Cutler ERIC | Russel Braun TROÏL |
Ugo Rabec BARLOW | Mika Karès SCRIFTEN

CD. Rameau : le grand théâtre de l’Amour. Sabine Devielhe

CD. Rameau: le grand théâtre de l’amour. Sabine Devielhe, 1 cd Erato … Le sentiment de notre rédacteur Benjamin Ballif suscite l’unanimité de la rédaction de classiquenews : le nouvel album des Ambassadeurs, complices du premier récital lyrique de la jeune diva française Sabine Devieilhe émerveille. La chanteuse était sacrée » révélation lyrique » aux dernières Victoires de la musique 2013. Voici un Rameau inventif et audacieux, expressif et intelligent qui convainc absolument. Il est d’autant plus pertinent qu’il met en avant cette sensualité raffinée propre au XVIIIè français et qui fait aussi de Rameau, à côté du scientifique et du savant, un poète du coeur et du sentiment d’une irrésistible sensibilité.
Rousseau avait bien raison de prendre en grippe le divin Dijonais : son art dépasse tout ce qui a été écrit et composé avant lui sur la scène lyrique et à l’appui de ce récital enchanteur, le compositeur n’est-il pas finalement très proche lui aussi de la nature humaine ? … A la vocalité orfévrée de la cantatrice répond l’investissement passionnant des instrumentistes de l’ensemble fondé par le flûtiste Alexis Kossenko.
En avant première du cd qui paraît le 28 octobre prochain, voici un extrait de la critique développée de notre rédacteur :

 » Voici un programme audacieux crânement défendu, qui révèle ou plutôt confirme un immense talent en devenir, à l’aube nous lui souhaitons, d’une prodigieuse carrière.

Sabine Devieilhe, diva ramélienne



Sa Folie de Platée impose le délire avec un raffinement naturel que rehaussent encore la vivacité et les nuances dynamiques de l'orchestre. Tandis que, plus justement accordés à la thématique du cd, Tristes apprêts, pâles flambeaux (Castor et Pollux) étourdit par sa grâce simple et transparente (superbes bassons tout aussi enivrés et funèbres), celle d'un Télaïre pure et digne, touchée par le désespoir le plus noir : que sa phrase et sa ligne sont animées par une intelligence pudique sans apprêt réellement ; auparavant son Alphise des Boréades, même amoureuse éprouvée, succombe tout autant face à l'épreuve des éléments (omniprésents dans Les Boréades, ultime opéra de Rameau, qui meurt en 1764 avant de l'avoir créé) … son soprano coloratoure, fin et diamantin réussit le passage des vocalises qui attestent de sa détermination conquérante. Car outre la perfection de la technicienne, Sabine Devieilhe sait aussi incarner et imposer un tempérament dramatique d'une élégance superlative. Une sensibilité blessée au timbre limpide, à l'émotivité fragile, à la diction rigoureuse : un tempérament véritable et singulier … entre Sandrine Piau et Véronique Gens.

De leur côté, sublimes complices d'un parcours sans fautes, les instrumentistes des Ambassadeurs séduisent par la même souple expressivité, mordants et ductiles à souhait ; voici un Rameau qui n'est pas seulement articulé, rythmiquement pétillant et insolent, sensuellement exquis (remarquable ouverture de Pygmalion) et dramatiquement construit : les interprètes visiblement en complicité, habitent Rameau d'une profondeur et d'une élégance racée totalement convaincante. Avant les célébrations Rameau 2014, pour le 250ème anniversaire de la mort, le disque éblouit par son intelligence musicale, sa perfection sensible, ses prises de

risques (instrumentales autant que vocales : écoutez la liberté interprétative de l'orchestre, son éloquence dans le ballet figuré de Zoroastre, ou dans le sommeil d'un pur onirisme – appel au rêve- de Dardanus…) ; ou ses pas feutrés et cette puissance rythmique de la contredanse des Boréades (plage 9), ces cors somptueux des mêmes Boréades dans l'air d'Alphise qui précède . Voilà bien longtemps, depuis William Christie et ses Arts Florissants si magiciens, que nous n'avions pas écouté une approche aussi aboutie, au relief si remarquablement ouvragé.
Le label Erato qui renaît miraculeusement au détour d'un changement de propriétaire semble recouvrer ici ses grandes heures baroques, à l'époque des réalisations les plus convaincantes de l'histoire du disque. Voilà qui augure de passionnantes prochaines nouveautés à venir « … Critique complète au moment de la parution du disque de Sabine Devieilhe : le 28 octobre 2013.

Rameau : le grand théâtre de l'amour. Sabine Devielhe, soprano. Les Ambassadeurs. Alexis Kossenko, direction. 1 cd Erato. 1h20 mn.

concert
Sabine Devieilhe et Les Ambassadeurs proposent le programme de leur disque au concert à l'Opéra royal de Versailles, superbe hommage à Rameau dans le lieu qui lui est si naturel, le 5 novembre 2013, 20h.

Bellini: La Straniera



France Musique, samedi 9 novembre 2013, 19h : La Straniera de Bellini. **A la demande de Barbaja**, intendant de la Scala de Milan, le jeune Bellini auréolé d'une gloire grandissante grâce au Pirate (triomphalement reçu dans la salle scaligène en octobre 1827), compose la musique d'un nouvel opéra **L'Étrangère, La Straniera**, dont la pièce de théâtre originelle avait été dévoilée à Naples dès décembre 1827. Le librettiste adoré du compositeur, Felice Romani, tarde à livrer son texte, et l'ouvrage ne sera finalement créé que le 14 février 1829. Lui aussi porté en triomphe, grâce entre autres au plateau des solistes, tous remarquables selon le propre témoignage du compositeur.

Vincenzo Bellini
La Straniera

France Musique
Samedi 9 novembre 2013, 19h

L'action se déroule en France sous le règne de Philippe Auguste : Bellini explore le climat de mystère qu'il enveloppe d'une brume romantique et gothique ; l'écriture vocale rompt définitivement avec le vieux récitatif accompagné hérité de Rossini pour un arioso libre, véritable discours textuel proche du langage parlé. Préfigurant le rôle de Riccardo des Puritains, le personnage de Valdeburgo reste le plus bel emploi de baryton conçu alors par Bellini. La romance d'Adelaide, son duo avec Arturo demeurent aussi des instants très réussis qui expliquent certainement l'enthousiasme du parterre et l'admiration qu'exprima Berlioz à l'endroit de La Straniera : une performance critique quand on sait le peu

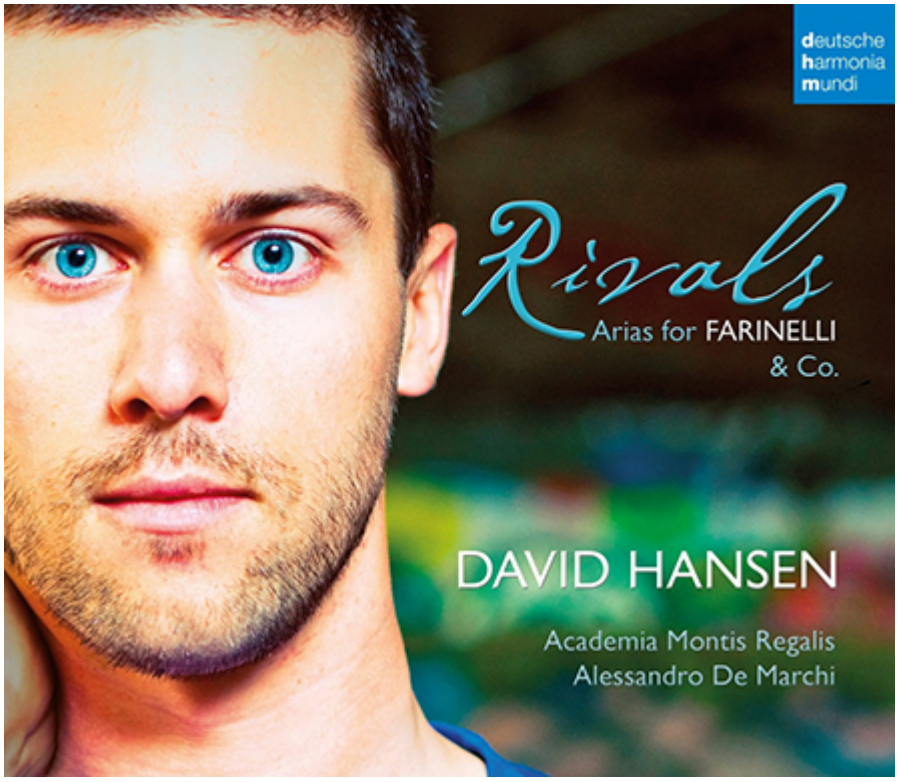
d’intérêt du Français pour le bel canto italien…
Le sujet ressuscite la Bretagne au début du XIVè : Adélaide aimée d’Arturo n’est autre qu’Agnès, l’épouse exilée de Philippe Auguste… Elle vit comme une ermite au bord du lac, telle une étrangère dont les habitants n’ont pas tardé à faire une sorcière. La fin est des plus tragiques et confirme l’impossibilité pour Arturo promis à une autre qu’il n’aime pas (Isoletta), de s’unir à celle qu’il aime : le jeune homme comprenant qu’il ne sera jamais l’époux d’Adélaide, se tue à ses pieds. Le ténor ivre d’amour, éperdu et toujours impuissant, la soprano au secret tenace qui la tiraille, le baryton noble et qui affronte malgré lui le ténor … forment une manière de huit clos haut en couleurs dont l’interaction de plus en plus intense et expressive fonde le nouvel opéra romantique italien. De nos jours, l’ouvrage souffre d’une injuste réputation : il s’agit bien avant les Norma, Sonnambula et Lucia, du premier grand jalon de l’opéra romantique.

CD. Rivals : David Hansen, contre ténor(1 cd DHM)

Rivals. David Hansen, contre-ténor
1 cd DHM (De Marchi, 2013)

Le titre renvoie à cette rivalité historiquement documenté, opposant les divos à l’heure baroque, quand Farinelli et d’autres n’hésitaient pas à se mesurer pour les écraser à leurs confrères tout aussi arrogants et déterminés. Cohérent avec le titre de cet album décoiffant, l’australien David

Hansen faisant son entrée tonitruante dans l'arène discographique surprend ici et convainc totalement ; il rivalise donc, cd interposé, avec son contemporain Philippe Jaroussky, lui-aussi récent acteur d'un programme dédié au castrat italien légendaire (quand Fabio Fagioli préfère lui rendre hommage au divo handélien par excellence, Cafarelli).
David Hansen a une voix bien accrochée,plutôt intense et puissante avec une intensité à la Bartoli, un éclat même supérieur et une agilité toute aussi pétaradante. C'est dire le tempérament du jeune homme, l'égal dans ce répertoire d'un autre admirateur de la diva romaine, le déjà nommé « FF » ou Fabio Fagioli (surnommé depuis non sans raison, » il Bartolo «).



Inspiré par les Cafarelli, Farinelli, Bernacchi et Manzuoli, Hansen ose tout, se risque souvent, et relève les défis multiples de ce récital hors normes.
En outre, audacieux défricheur, Hansen nous gratifie généreusement de plusieurs inédits dont quelques airs que le frère de Farinelli, Carlo Broschi, composa pour son parent prodigieux… (Son qual Nave… restitué avec les notations du créateur de l'air).
Plein de santé juvénile et osons dire de testostérone prête à dégainer vocalement, le divo au look ravageur a décidément tout pour réussir et affirmer une très plaisante carrière. Les Cencic ou Scholl connaissent à présent leur successeur. Ce gars là a apparemment une présence, bientôt scénique, à

revendre : voilà qui changera des voix étroites au physique maladroit. Pour ses prises de risques, son sens de l'équilibre sur le fil, ce disque est exemplaire et si le talent se confirme ici, voici à n'en pas douter l'un des meilleurs représentants de la jeune génération de haute contre réellement sensationnels.

Friedelind Wagner, l'autre voix de Bayreuth



Au moment où sont célébrés partout dans le monde et à Bayreuth évidemment pour le festival estival, les 200 ans de Richard Wagner, classiquenews souligne le message différent d'un membre du clan Wagner, celui de **Friedelind**, petite-fille du compositeur qui de son vivant, aidée par Toscanini, eut le courage de rompre avec sa famille, refusant la collision néfaste avec Hitler et le nazisme … Et si Friedelind, empêchée à Bayreuth, écartée par son frère Wolfgang, incarnait mieux que ses proches, le message wagnérien ?

Née en 1918, Friedelind incarne la pensée miraculeuse du clan Wagner, si entâché par sa collision avec le nazisme et depuis le règne à Bayreuth de la veuve Cosima, empêtré dans des positions de replis dogmatiques ultraconservateurs. D'où le problème toujours actuel de Bayreuth au moment du bicentenaire

2013: la colline verte n’a pas résolu ses querelles de successions internes ni vraiment convaincu en terme de qualité artistique. Voilà bien longtemps que le théâtre édifié par Wagner grâce à Louis II de Bavière ne présente plus les meilleures productions du Ring, de Lohengrin, de Tannhäuser et de Parsifal … L’ère de Wieland, avec sa politique artistique audacieuse et ses mises en scènes conceptuelles et esthétiques paraît bien lointaine à présent, mais Wieland avait démontré après la guerre combien un nouveau Bayreuth, temple de la magie wagnérienne, était alors possible. Les temps ont changé depuis…

Wagner dénazifié : l’ange Friedelind contre Bayreuth

Friedelind est la fille de Siegfried Wagner, le fils de Richard, homosexuel dont les inclinations sentimentales ont toujours été savamment masquées par le clan, en particulier grâce à son mariage avec Winifried, totalement dévolue à Hitler (que ses enfants doivent adorer comme leur oncle) : elle fait de Bayreuth le refuge des nazis et fait basculer toute l’activité wagnérienne du côté de la barbarie, assimilant encore Wagner avec la pensée hitlérienne, tel un outil de propagande à la solde du tyran barbare. Ayant des rapports tendus avec sa mère, Friedelind résiste à l’emprise du nazisme sur le clan : même si elle se résout à visiter le

fürer en 1937, elle garde chevillé au corps, une distance avec l'idéologie imposée par sa mère. Doutant de l'assimilation assumée du wagnérisme comme propagande pour Hitler, le jeune femme décide de rompre avec sa famille et quitte Bayreuth dès 1939, à 21 ans : elle s'exile aux USA en 1940 avec le soutien d'un wagnérien humaniste comme elle, Toscanini. Friedelind garde des liens avec son frère Wieland.
En 1945, Friedelind écrit et fait publier ses souvenirs de la période Bayreuth hitlérisé (*Heritage of fire*) : aujourd'hui encore le livre est soigneusement tenu secret et inaccessible, tant à cause des révélations impardonnables sur les choix du clan Wagner pendant la guerre, que par la figure admirable d'un membre qui a su déceler l'horreur et s'en détacher quitte à en souffrir.

En 1953, après la guerre, Friedelind revient à Bayreuth mais sa mère l'en écarte : la fille a trahi, elle n'a donc pas sa place au sein du Théâtre de son grand-père ; et pourtant la fille prodigieuse s'entête à orienter le lieu par une nouvelle position plus éthique. Consciente cependant de l'immense héritage de son aîné, Friedelind organise en marge de Bayreuth, plusieurs masterclasses (1959) destinées à sensibiliser les jeunes musiciens et le public à la musique de Richard Wagner, reprenant de ce dernier l'idée d'ouvrir une école favorisant la compréhension et l'interprétation des opéras wagnériens. Héritière spirituelle de son grand-père, Friedelind parvient à former plusieurs chanteurs dont la mezzo Barbara Conrad. Avec la mort de son frère Wieland (1966), Friedelind perd un soutien important à Bayreuth : Wolfgang le 2ème frère et co directeur du festival prend alors les rênes de l'institution : comme leur mère Winifried, Wolfgang interdit à sa soeur l'accès au Théâtre. Jusqu'à sa mort en 1991, Friedelind ne cesse de défendre une autre histoire de Wagner à Bayreuth, le débarrassant des collusions avec l'hitlérisme qui a dénaturé profondément le message de Wagner.

Le travail des années futures, au moment du bicentenaire

Wagner 2013 devrait voir une nouvelle approche de l'histoire du wagnérisme en Allemagne et à Bayreuth : se pencher sur l'oeuvre et la vie de Friedelind Wagner permettra de réécrire demain le message de Wagner à travers ses oeuvres ; expliquer le sens du Ring en le distinguant clairement des multiples instrumentalisations dont il a été l'objet dont surtout la récupération par les nazis et le clan Wagner (Winifried, Wolfgang) reste le point crucial d'une bataille toujours d'actualité.

Wagner 2013 : Louis II de Bavière et Richard Wagner (1864-1883)

Wagner 2013 : Louis II de Bavière et Richard Wagner (1864-1883). **De 1864 à 1883, le soutien du jeune Roi de Bavière Louis II éblouit les 19 dernières années de Richard Wagner.** *Un cas unique dans l'histoire des arts en Europe: la compréhension intime et profonde que Louis a des opéras de Wagner et son aide financière à la réalisation du grand œuvre wagnérien restent l'exemple le plus exceptionnel d'une relation bénéfique entre un mécène et son génial favori…*

*Louis II de Bavière, l'homme providentiel dans la vie de Richard Wagner*

Ludwig II et Wagner

Leur rencontre tient du miracle comme du roman : un nouveau chapitre (et peut-être le plus captivant) de deux existences totalement hors normes)… Fugitif, criblé de dettes, Wagner est alors suicidaire, désespéré, anéanti lorsque l'inimaginable se produit: le jeune roi de Bavière nouvellement intronisé le 10 mars 1864 à l'âge de 18 ans, demande à le voir de toute urgence.

Le jeune souverain qui s'est façonné son propre monde intérieur à partir des opéras du compositeur, en particulier à travers ses légendes chevaleresques, Tannhäuser et Lohengrin (découvert dès 1861), souhaite favoriser le musicien quinquagénaire, car Wagner lui fournit l'aliment musical si nécessaire à ses aspirations les plus intimes. Le roi a donc 18 ans; Wagner, 51 ans.

Le compositeur reçoit une maison pour composer (sur le lac de

Starnberg), une rente à vie qui lui épargne bien des inquiétudes, et voit la quasi totalité de ses dettes remboursées. Pour le musicien, Louis II est un Lohengrin descendu du ciel, l'homme providentiel qu'il n'avait jamais peut-être espéré.

Mais le destin comble doublement le musicien… A l'été 1864, Wagner qui vient donc de trouver le mécène idéal, demande à Cosima von Bulow, la fille de Liszt (déjà repérée à Paris dès 1853) de le rejoindre en Bavière: les deux âmes romantiques se retrouvent, se reconnaissent ; ils décident alors de vivre ensemble. C'est pour le mari de Cosima, le chef Hans Von Bulow , -wagnérien de la première heure-, un crève cœur et pour Liszt père, une trahison dont il ne se remettra lui aussi que très lentement.

Wagner-Wotan et Louis-Siegfried

Ludwig, prince taciturne, rongé par ses désirs homosexuels (qu'il tente sans succès de réfréner), se détourne peu à peu de la politique, s'engageant toujours davantage dans l'édification de ses mondes intérieurs : la construction de ses multiples châteaux, aujourd'hui joyaux du patrimoine bavarois (le temple romantico gothique de Neuschwanstein et ses fresques wagnériennes… ; le refuge rococo de Linderhof ; sans omettre la réplique admirative de Versailles, Herremchiemse, avec sa propre galerie des glaces…)… pour ce cadre réinventé qui nourrit ses rêves les plus délirants, les opéras de Wagner fournissent la matière sonore indispensable à ce grand œuvre… (à Linderhof, Louis II va même jusqu'à reconstituer la grotte qui abrite les amours de Tannhäuser et de Vénus (le Venusberg)… Dans ce monde parallèle, sont

conviées aussi ses courtes aventures amoureuses avec de jeunes hommes (le premier de ses amants aurait été son propre cousin, âme rêveuse et contemplative comme lui: Paul von Thurn und Taxis-), et la présence des modèles régulièrement vénérés tels Louis XIV et Marie-Antoinette… à leur fantôme, et pour honorer leur mémoire, le jeune roi, admirateur de la culture française, jure pour lui-même, une tenue et des mœurs » maîtrisées « .



La relation avec Wagner se dégrade rapidemment sur le plan humain ; mais la conduite de leur projet artistique n'a jamais manqué ses objectifs. Car le roi malgré les vociférations, les prières des plus alambiquées, les crises de mauvaise foi de son cher Wagner, lui restera à jamais loyal et fidèle. Favori du monarque, Richard mène une croisade contre les conseillers et les ministres gouvernementaux: tout est bon pour critiquer la perfidie des politiques, tout est bon aussi pour réclamer de plus en plus d'argent au jeune souverain. C'est que le compositeur a des goûts luxueux: il mène grand train à Munich dans l'hôtel Jochum, somptueuse résidence que Louis II lui a acheté pour composer en compagnie de Cosima…



Sans Louis II, le compositeur n'aurait jamais pu mener à bien son grand oeuvre lyrique, en particulier le Ring, l'Anneau des Nibelungen. Un contrat est même signé entre eux précisant les partitions concernées et la date de leur livraison pour le monarque (au plus tard en 1867). Mais Wagner ne tiendra pas les délais, n'achevant Siegfried qu'en 1871 et Le Crépuscule des Dieux qu'en 1874.
Plus tard, au moment où le couple Cosima Richard tente de lever des fonds via une souscription afin d'édifier le théâtre de Bayreuth destiné aux représentations des opéras de Wagner, c'est encore Louis II qui sauve l'entreprise, offrant une somme importante pour garantir le succès du projet…

Opéras oniriques



A partir de 1864, bénéficiant de moyens enfin quasi illimités, le compositeur peut représenter à Munich ses opéras: Le Vaisseau Fantôme (4 décembre, avec un succès immédiat ; Tristan und Isolde (10 juin 1865, avec le couple Ludwig et Malvina Schnorr, créateurs légendaires des deux rôles-titres. La partition demeure un véritable choc esthétique européen), Les Maîtres Chanteurs, et naturellement les volets du Ring, avant le premier festival présentant l'ensemble du cycle des 4 ouvrages à Bayreuth en 1876.

A Louis II revient le privilège légitime d'entendre avant tout le monde les nouvelles partitions de Wagner l'enchanteur. Tristan und Isolde reste l'ouvrage qu'il affectionne le plus.

A mesure que Wagner se dédie à l'achèvement du Ring, Louis II se replie sur lui-même ; laissant même à ses conseillers, le soin de recevoir et de traiter avec Wagner. Après des fiançailles bientôt annulées avec Sophie de Wittelsbach, sœur de Sissi, en 1867, le souverain s'enfonce peu à peu dans un délire parfois schizophrénique, toujours solitaire et agoraphobe.

Il ne souhaite que voir et revoir les opéras de Wagner, source première de ses fantasmes personnels. C'est surtout pour son plaisir égoïste et là encore solitaire que Louis II réclame à Wagner ses partitions afin d'en savourer, à l'écart du monde, le message poétique. Wagner-Wotan et Louis-Siegfried ont réalisé une alliance humaine et artistique dont les deux séparément ont recueilli les bénéfices.



Très vite, son comportement douteux, ses faveurs à Wagner, ses chantiers dispendieux en font un monarque gênant, d'autant que la Prusse, en la personne de Guillaume Ier, devient la nation suprême, annexant la Bavière. C'est à contre cœur que Louis II se range aux côtés de la Prusse contre la France (1870). Retiré dans ses châteaux néogothiques et baroques, refusant même de rencontrer ses ministres à Munich, le Roi est déclaré fou et déchu de ses fonctions le 13 juin 1886. Il est retrouvé mort noyé le 16 juin dans le lac de Starnberg, ce même lieu symbole de sa miraculeuse rencontre avec Wagner 22 ans plus tôt. Le compositeur était mort depuis 1883: Louis II, sans assister à ses funérailles, organisa une somptueuse cérémonie en hommage à celui qui enchanta par son art, sa courte et tragique existence.

Illustrations: *Ludwig II de Bavière, Louis II et Wagner, le*

château de Neuschwanstein, joyau néogothique édifié par le souverain et qui abrite les fresques murales sur le thème de Lohengrin…

Wagner 2013 : La maturité munichoise: Tristan und Isolde, le Ring (1865-1876)

Wagner 2013. La maturité munichoise: Tristan und Isolde, le Ring (1865-1876) … Tristan à Venise (1859), Tannhäuser à Paris (1861). A partir de 1857, Wagner met de côté la composition du Ring pour se consacrer totalement à **Tristan und Isolde**, composé de de 1857 à 1859: Wagner est alors l'hôte de ses protecteurs Otto et Mathilde Wesendonck qui lui ont alloué généreusement une maison à Zurich. Tristan recueille l'expérience finalement douloureuse de son attirance pour Mathilde dont les poèmes offrent le prétexte des **Wesendonck lieder** (1857). Wagner reçoit de plus le choc de la pensée de Shopenhauer qui modifie en profondeur sa conception musicale et lyrique. Le désir enchaîne l'homme à son destin de soufrance…

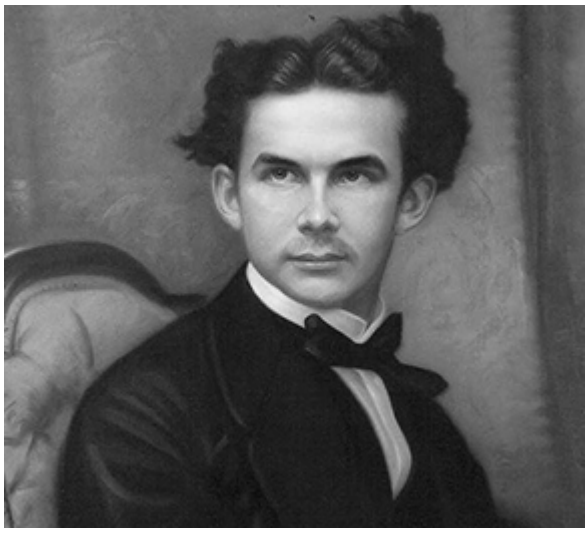


Pour se remettre d'une idylle impossible et douloureuse, Wagner quitte la Suisse pour Venise (1858-1859: où il écrit le sommet de Tristan: l'effusion amoureuse de l'acte II, nouvelle épreuve expiatoire de ses tourments sentimentaux; puis il rejoint Lucerne (1859), enfin **Paris (1860-1861)**, qui après avoir écarté Rienzi en 1841, accepte de monter **Tannhäuser à l'Opéra**. Objet de scandale, l'ouvrage est retiré dès mars 1861 mais il marque profondément les esprits artistiques les plus pertinents, depuis ambassadeurs d'un wagnérisme fervent à la française qui ira croissant (Reyer, Gounod, Gautier, Fantin-Latour et surtout Baudelaire).

dossier Wagner 2013

La maturité munichoise :

Tristan und Isolde, le Ring (1865-1876)
Louis II de Bavière, l'ange protecteur. Sans poste fixe ni situation assurée, Wagner paraît seul (Minna s'est éteinte en 1860). **Le salut vient de Bavière: Louis II, devenu roi en 1864,** se passionne pour l'oeuvre wagnérienne : le jeune souverain accueille et protège matiérellement son protégé. Conforté et soutenu, Wagner reprend alors la poursuite du grand œuvre: **le Ring**. En outre, le compositeur écrit la musique des **Maîtres Chanteurs**, hymne à l'art et au génie allemand, entre 1866 et 1867.



Wagner fait surtout la connaissance de **Cosima**, fille de son ami Liszt; Richard et Cosima vivent très vite ensemble: un premier enfant naît (Isolde) en 1865 quand est créé l'opéra majeur **Tristan und Isolde** (Munich). La partition repousse au delà de l'imaginable les limites harmoniques et tonales; l'orchestre et son flux continu devient prépondérant et son chant, le langage immédiat de la psyché; en outre, Wagner se montre influencé par Shopenhauer (lu dès 1852) et son pessimisme vénéneux: les deux amants aspirent à la délivrance en une union qui se réalise par leur anéantissement respectif (en fait, successif dans le déroulement de l'action: d'abord Tristan puis Isolde). Jamais un opéra n'avait exprimé le souffle de l'amour avec une telle force: la maîtrise parfaite des leitmotive, leur combinaison tout au long de la partition, marque un sommet dans l'écriture de Wagner. Il y a bien dans l'histoire de la musique européenne un avant et surtout un après*Tristan*.

Louis II soutient Wagner dans son projet de construire un opéra dont le dispositif scénique et les conditions de représentation sont directement adaptés à ses opéras, en particulier les quatres volets du Ring. Un premier théâtre est envisagé à Munich, mais le projet avorte. Wagner doit quitter Munich pour Tribschen (Suisse) où il reste pendant 5 ans.**Siegfried** puis **Le Crépuscule des dieux**sont ainsi achevés; avec le dernier volet de la Tétralogie, Wagner compose l'une de ses partitions les plus inspirées, au symphonisme subtil qui triomphe et éblouit grâce à la maîtrise d'une écriture qui excelle à combiner les leitmotive. La trame orchestrale s'assimile à un langage psychique d'une complexité mouvante exceptionnelle: au-délà de la légende et des sujets mythiques,

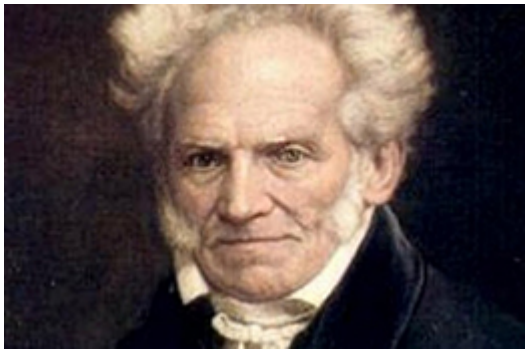
Wagner exprime de façon inédite la psychologie des héros, en particulier les personnages de Wotan (qui a renoncé au pouvoir et à la maîtrise en devenant le Wanderer), Siegfried, guerrier trop naïf et manipulable, Brünnhilde, femme de l'avenir, amoureuse loyale d'une sincérité admirable… la plus humaine conclue tout le cycle en une extase enivrée qui rappelle évidemment la mort d'Isolde à la fin de Tristan. Cosima s'installe définitivement à Tribschen (1868) où Nietzsche mutliplie alors ses visites. Wagner fait créer à Munich **Les Maîtres Chanteurs** en 1868 affirmant sa maîtrise du contrepoint à mille lieux du climat envoûtant jusqu'à l'hypnose de Tristan. Puis, se sont les opéras du Ring: **L'or du Rhin** (1869), **La Walkyrie** (1870, l'année où Cosima divorcée de Hans von Bulow peut enfin épouser Richard), qui témoignent d'une pensée musicale accomplie dont la cohérence et la perfection structurelle à l'échelle du cycle entier ne laissent pas de fasciner.

1876: 1er Ring à Bayreuth

En 1871, comme les dieux de l'Or du Rhin se font construire leur palais (le Walhala), Wagner et son épouse se fixe à Bayreuth: c'est là que le théâtre dont il rêve, sortira de terre… grâce à l'aide de Louis II de Bavière là encore. Le souverain fidèle offre même au compositeur une maison nouvelle appelée « Wahnfried ». Le chantier s'achève enfin en 1876 quand est inauguré **le premier festival complet du Ring.**

Musique de réitération où la mémoire, le souvenir et l'évocation du passé pèsent de tous leurs poids dans le fil de la narration, la Tétralogie, dans sa conception structurelle

suit le mode de composition: Wagner a d'abord songé à un opéra sur Siegfried (à partir d'un premier motif musical sur sa mort: *Siegfried's tod*); puis, à travers une réflexion plus profonde, le compositeur a décidé d'écrire à rebours et de remonter jusqu'au commencement du mythe… ainsi en découlent l'architecture du cycle en quatre volet (le prologue puis les 3 journées); chaque situation dramatique a sa couleur et son motif mélodique; ainsi naît le principe structurel du *leitmotiv*, en fait un terme inventé par Hans von Wolzogen, quand Wagner préférait plutôt celui de **thèmes fondamentaux (grundthemen)**.



Le sens du cycle souligne à travers mythes et légendes imbriqués qui permettent la représentation d'une féerie légendaire, la malédiction de l'humanité quand elle s'écarte de l'amour, de la loyauté, de toute intégrité morale. Wagner raconte la vaine et tragique convoitise de l'or et du pouvoir; en cela, l'échec de Wotan, dépassé par son rêve de grandeur; la fragilité d'un héros parfait trop candide: Siegfried (assassiné par manque de clairvoyance)… comme dans Le Vaisseau Fantôme, Tannhäuser, Tristan, une figure féminine se détache ici: Brünnhilde, la 9è Walkyrie devenue femme et épouse de Siegfried; c'est la seule qui recueille avec sagesse et renoncement les enseignements de l'épopée: dans la scène finale du Crépuscule des dieux, l'amoureuse loyale et fidèle (pourtant trahie) efface tout ce qui a été perpétré et commis au nom de l'orgueil et de la cupidité individuelle ; elle restitue l'or aux filles du Rhin et espère l'avènement d'une humanité nouvelle…

wagnérisme et humanisme

Précurseur de Freud et de la psychanalyse, le théâtre de Wagner n’est pas une scène d’action mais d’introspection régressive: chercher dans le passé ce qui cause l’enchaînement de l’homme et son aliénation à son propre destin: un destin de souffrance où le désir et la cupidité jalouse voire barbare donc inhumaine scellent la malédiction de l’espèce humaine. C’est Wotan qui perd le seul être qu’il aime, sa fille Walkyrie, Brünnhilde; c’est Amfortas condammé à célébrer toujours un rituel qui cause sa mort lente; c’est Lohengrin, l’élu venu sauvé Elsa qui le trahit par fragilité morale; ce sont surtout Tristan et Yseult dont l’union éprouvée, souligne l’impossibilité de vivre heureux sur cette terre sinon dans le renoncement et la mort.



En revanche combien de pages admirables qui fondent l’humanisme fraternel de Wagner, à contre courant des tentatives de récupération de son œuvre: le compositeur sait façonner des individualités marquantes et déterminées qui bravent l’aveuglement collectif: et la perte des valeurs collectives et spirituelles; ses personnages clés, remarquables se nomment Senta (elle sauve le Hollandais et le libère de son cycle maudit), Brünnhilde et Kundry: (Parsifal,

1882) toutes deux se métamorphosent et deviennent par compassion, salvatrices et rédemptrices; la première pour le couple incestueux magnifique Siegmund/Sieglinde (La Walkyrie); la seconde pour Amfortas dont elle permet la finale délivrance. Un autre personnage irradie au contact de l'amour: Parsifal. Car lui aussi éprouve ce basculement psychologique qui lui fait voir l'enchaînement d'Amfortas à son destin de douleur. Compassion, fraternité, amour… telles sont les valeurs sublimées et portées par toute l'œuvre wagnérienne. En dépit de son profond pessimisme, Wagner continue de croire en l'homme.
De ce point de vue, son théâtre s'apparente à un rituel et une initiation qui peut chez certains spectateurs susciter une prise de conscience sur le plan moral et spirituel. Nous sommes bien à l'opposé du spectacle bourgeois, essentiellement mercantile et divertissant.

En France, l'impact du wagnérisme prend racine et se manifeste dans l'admiration que lui portent de nombreux compositeurs: Joncières, Chausson, d'Indy, Franck, Debussy (interludes orchestraux de Pelléas et Mélisande)… dont les écritures respectives interrogent, prolongent ou commentent la source wagnérienne…
Illustrations: Richard Wagner, Louis II de Bavière, Shopenhauer (DR)

Wagner 2013 : Les années 1840: Le Vaisseau Fantôme, Tannhäuser, Lohengrin

Wagner 2013. Les années 1840: Le Vaisseau Fantôme, Tannhäuser, Lohengrin … En 1842, Rienzi avait marqué une première synthèse indiscutable. Mais même s'il reste meyerbeerien,

autant que beethovénien, Wagner change ensuite sa manière et la couleur de son inspiration avec Le Vaisseau fantôme: il quitte l'histoire et ses références naturellement pompeuses pour la légende: Tannhäuser et surtout Lohengrin confirment cette direction poétique.

Le Vaisseau Fantôme est créé en 1843 également à Dresde et suscite un scandale: wébérien et surtout wagnérien, l'ouvrage précise aux côtés du héros maudit, la place d'une héroïne amoureuse (Senta), déterminée, sacrificielle dont l'amour pur permet le salut du Hollandais errant. Avec le Wanderer navigateur, Wagner invente un nouveau type de déclamation, plus ample que le récitatif, mélodiquement structuré sur le texte auquel il est étroitement inféodé. Premier grand opéra romantique, Le Vaisseau Fantôme dépasse les leçons de Weber et de Marschner; Wagner réalise déjà son idéal rêvé d'un opéra où chant et musique fusionnent dans le seul but d'expliciter et de commenter le drame.

Dossier Wagner 2013
Les années 1840 à Dresde

Le Vaisseau fantôme, Tannhäuser, Lohengrin… vers le Ring
1843-1848: les opéras de la trentaine



Tannhäuser créé à Dresde en 1845 va plus loin encore: orchestration foisonnante et subtile, usant avec finesse des leitmotive (plus riche que dans Le Vaisseau Fantôme); surtout, si l'on retrouve la présence d'une femme salvatrice (Elisabeth,

opposée à la vénéneuse Vénus), le rapport du poète héros (Tannhäuser) avec la société des hommes n'est pas sans contradictions ni tensions conflictuelles: doué d'une vision supérieure, le héros affronte l'étroitesse bourgeoise des classes dominantes. S'il est bien l'élu capable de réformer le monde, son action reste totalement incomprise: dans le retour de Rome, Tannhäuser invente un nouveau type de ténor, prolongement de Florestan de Fidelio de Beethoven. En relation avec sa propre expérience, la vie terrestre qu'y représente Wagner, n'est qu'épreuves et souffrance, frustration et insatisfaction; la mort offre souvent une alternative, une délivrance finale (ce qui sera valable pour Tristan et le Crépuscule des Dieux: Isolde et Brünnhilde meurent chacune en fin d'ouvrage en une extase amoureuse libératrice). Du reste, l'héroïne féminine esquissée par Senta dans Le Vaisseau Fantôme, se précise avec Brünnhilde et Isolde.

Il en va tout autrement avec Lohengrin, composé de 1845 à 1848. L'opéra n'est créé qu'en 1850 et offre avec Genoveva de Schumann, strictement contemporaine de Lohengrin (et aussi créée après les révolutions de 1848), un premier aboutissement de l'opéra romantique allemand construit sur une trame légendaire nourrie de plusieurs sources. Les événements se précipitent: proche de Bakounine, Wagner le révolutionnaire se range du côté des insurgés: poursuivi, il fuit Dresde jusqu'à Weimar où son admirateur et ami Liszt, l'aide à gagner Zurich en Suisse. Le compositeur d'opéras se fait alors théoricien de la musique: il expose dans l'Art de la révolution (1849), Opéra et drame (1851), ses propres conceptions de la musique et du théâtre lyrique. Jamais art et vie n'ont été plus entremêlés. Liszt crée à Weimar Lohengrin en 1850. Grand air du ténor, choeurs omniprésents, couple noir (Telramund/Ortrud)… climat féerique mais d'une force réaliste manifeste, Lohengrin précise davantage le système lyrique wagnérien: subtilité des leitmotive, suprématie du héros dont l'offre de salut est incomprise par les hommes qui en sont indignes; surtout impossibilité de l'amour: Elsa trop naïve,

manipulée par Ortrud, se laisse guider par le poison du doute et perd l'amour que lui offrait l'élu Lohengrin, venu pourtant pour la sauver…

Les années 1850: vers le Ring…

Wagner après Le Vaisseau, Tannhäuser, Lohengrin achève son second cycle stylistique. La force de son écriture dans les années décisives de 1840 montre à quelle point il est en accord avec les assauts révolutionnaires de son époque. Il réinvente l'opéra au moment où les sociétés et les régimes politiques implosent. Le feu révolutionnaire semble même nourrir la flamme créatrice. Wagner se pose radicalement comme un solitaire décalé (à la différence de Verdi qui après 1848 est au sommet de sa gloire). Rien de tel chez Richard qui reste persona non grata, exilé et poursuivi, établi en Suisse; ses ouvrages sont tous interdits et les années 1850 sont pourtant celles d'une production éblouissante dont la justesse et la puissance découlent d'un travail abstrait, dans le cabinet, en dehors des impératifs de calendrier et des contraintes liées aux interprètes disponibles : tous les piliers de la future Tétralogie : L'Or du Rhin (1854), La Walkyrie (1856), Siegfried (1857), mais aussi Tristan (1859) sont élaborés sans idée des chanteurs précis, sans confrontation aux interprètes, sans le contexte de commande à livrer… Le temps de la conception s'est imposé; il a préservé la profonde unité de l'œuvre lyrique de la maturité. A partir de 1848, le compositeur retient l'idée de mettre en musique la légende des Nibelungen: la mort de Siegfried est d'abord écrite, puis Wagner sur les traces de la Trilogie d'Eschyle (L'Orestie), songe à écrire un prélude sur… la jeunesse de Siegfried: remonter aux sources, à la genèse de l'histoire de

Siegfried… en remontant le fil de l'action, Wagner pénètre dans la dimension psychologique, du manifeste à l'inconscient, en sorte une démarche freudienne avant l'heure. Peu à peu le projet se construit, s'étoffe; le poème du Ring est fini en 1852; sa composition le sera en … 1874. Dès lors, l'auteur est sur le métier de son œuvre la plus aboutie (Der Ring), où même si la formulation poétique du livret est parfois pompeuse, rien n'égale la puissance des idées désormais indissociables de la trame orchestrale. Verbe et musique s'unissent pour réaliser l'unité et l'accomplissement du drame, l'oeuvre de la mémoire et l'épaisseur des expériences vécues: aucun individu sur la scène n'échappe au dévoilement de sa nature profonde ni au travail d'une lente métamorphose.