Compte-rendu : Ars en Ré. Salle de la Prée, le 19 mai 2013. Wagner : Der Fliegende holländer … Marc Minkowski, direction (version de concert).



Poursuivant leur tour de l'île de Ré, les Musiciens du Louvre s'arrêtent de nouveau à Ars, dont Marc Minkowski parle comme le point central du festival, pour un nouveau concert à la Salle de la Prée. Le chef aborde Richard Wagner (1813-1883) et profite du bicentenaire de sa naissance pour programmer l'un de ses opéras les plus joués : Le Vaisseau fantôme. Pour **Der fliegende Hollander**, Wagner, auteur de son propre livret, s'est basé sur « Les mémoires de monsieur de Schnabelewopski ». Si l'ensemble a été écrit et composé entre 1840 et 1841, l'oeuvre n'a été créée que le 2 janvier 1843 à Dresde sous la direction du compositeur. Wagner réécrira encore quelques corrections en 1860 pour l'étoffer. Dans la première version, dont l'argument a été vendu à l'Opéra de Paris (l'opéra qui en découle signé Dietsch vient d'être recréé), Érik s'appelle Georg, Daland se nomme Donald et l'action se passe en Écosse et non en Norvège. **Marc Minkowski** a réuni en version de concert, une distribution internationale et globalement assez jeune. A part Vincent Le

Texier dans le rôle titre, la plupart des chanteurs effectuent une prise de rôle.

Le Vaisseau Fantôme à Ars en Ré

En maudit des mers, **Vincent Le Texier** entame la complainte du hollandais « Die frist irstum, und abermals verstrichen sind sieben jahr » sans faiblesses. Si le timbre peut parfois paraître un peu gris, la voix est ferme et couvre bien la tessiture du rôle. Mais la jeune soprano suédoise **Ingela Brimberg** nous surprend davantage. Elle chante Senta pour la première fois à l'occasion de Ré Majeure et elle s'empare du personnage avec une autorité confondante. Sa ballade de Senta confirme un talent naissant à suivre désormais. Le ténor américain Éric Cutler est un Georg (Érick) honorable et la basse Mika Kares, le seul à chanter par coeur, n'est pas en reste. Bernard Richter (le pilote) et Marie Ange Todorovitch complètent avec bonheur la distribution de ce Vaisseau fantôme.

Déjà sur le pont avec la récréation des Fées (Die Feen), opéra de jeunesse méconnu mis en avant par le Châtelet, Marc Minkowski retrouve Wagner … Le vaisseau fantôme est un opéra d'un autre acabit et le résultat est, dans l'ensemble excellent. La direction du chef est dynamique ; le résultat est assez peu conventionnel, sur instruments d'époque, les sonorités surprennent parfois mais le résultat est globalement assez convaincant. Le finale est joué avec une intensité très forte qui fait ressortir toute la fureur des flots et le drame qui se noue en est encore plus terrible.

Ce Fliegende holländer part en tournée en France et en Autriche, on peut regretter que la salle n’ait été qu’aux deux tiers pleine. Le déplacement vaut cependant la peine, ne fusse que pour la très belle Senta de la prometteuse soprano Ingela Brimberg.

Ars en Ré. Salle de la Prée, le 19 mai 2013. Richard Wagner (1813-1883) : Der fliegende holländer, opéra en trois actes sur un livret du compositeur tiré du livre « Les mémoires de monsieur de Schnabelewopski ». Vincent Le Texier, Le Hollandais; Ingela Brimberg, Senta; Mika Kares, Donald/Daland; Éric Cutler, Georg/Erik; Bernard Richter, Le pilote de Daland; Marie Ange Todorovitch, Mary. Estonian Philarmonic Chamber Choir; les musiciens du Louvre-Grenoble; Marc Minkowski, direction.

Compte-rendu : Paris. Théâtre des Champs-Elysées, le 24 mai 2013. Concert Wagner. Johan Botha. Staatskapelle de Dresde. Christian Thielemann, direction



Deux jours après le 200e anniversaire de la naissance de Richard Wagner (22 mai 2013), la légendaire Staatskapelle de Dresde fait halte dans la capitale pour un concert hommage au maître de Bayreuth, avec au programme des extraits d'opéras, ouvertures et airs, et une pièce de Hans Werner Henze.
Sous la baguette de leur nouveau directeur musical, **Christian Thielemann**, les musiciens déploient une couleur admirable, à la fois brillante et veloutée, avec notamment des cordes graves à la sonorité profonde et des cuivres étincelants. Les violons se montrent ce soir en petite forme, plus audiblement dans le prélude du premier acte de Lohengrin, où les pianissimi dans l'aigu semblent difficiles à réaliser, malgré un bel effort dans cette impression de tremblement de la lumière voulu par Wagner pour illustrer le Saint Graal.

Hommage au maître de Bayreuth

Les autres ouvertures permettent aux instrumentistes de donner le meilleur d'eux-mêmes, notamment celle de Rienzi, qui enchante toujours par son premier thème poignant, et celle de Tannhäuser, où chacun semble se libérer, pour un déferlement sonore des plus réjouissants. La pièce de Henze déconcerte un peu au cœur de ce programme, mais ce salut au « Capell-Compositeur » – ainsi l'avait désigné Christian Thielemann à son arrivée à la tête de l'orchestre –, disparu voilà quelques mois, offre un lyrisme qui répond bien à celui des autres morceaux. Wagner ayant tant servi la voix, il était naturel de

l’inviter à cette soirée.

Au ténor sud-africain Johan Botha revient le mérite de remplir cette mission. Si le timbre n’est pas des plus séduisants, force est de constater, dès les premiers accents, que le chanteur sonne parfaitement à l’aise dans cette écriture large, exigeant médium solide et aigu conquérant. Après une prière de Rienzi un rien démonstrative mais chantée avec sûreté, c’est dans le récit du Graal de Lohengrin que l’interprète se révèle. La voix, puissante et d’une projection impressionnante, se déploie sans effort dans toute la salle. Malgré un regard qu’il détourne peu des notes posées devant lui, il ose de superbes nuances, jusqu’à des piani parfaitement timbrés, avant de libérer son instrument dans des aigus insolents de facilité, d’assise, de concentration de l’émission.

Mais avec Tannhäuser, qu’il connaît bien, le technicien, toujours aussi sidérant de puissance et de sécurité, fait place à l’interprète, enfin extraverti, s’incarnant dans une théâtralité d’autant plus forte qu’elle s’avère exclusivement musicale.
L’attention au texte, littéralement ciselé, est totale, et chaque inflexion, d’un piano quasi-parlando à un aigu forte véritable javelot sonore, se met au service du drame et de la partition. Un exemple de beau chant wagnérien devenu rare à notre époque. Face à une salle en liesse, l’orchestre se lance, en bis, dans le prélude de l’acte III de Lohengrin, avec une énergie redoutable, faisant tourbillonner les lignes instrumentales, concluant ainsi avec éclat ce bel hommage rendu au compositeur allemand.

Paris. Théâtre des Champs-Elysées, 24 mai 2013. Richard Wagner : Der fliegende Holländer, Ouverture ; Eine Faust-Ouvertüre en ré mineur ; Rienzi, « Allmächt’ger Vater » ; Ouverture ; Lohengrin, Prélude de l’acte I ; « In fernem Land » ; Hans Werner Henze : Fraternité, air pour orchestre. Richard Wagner : Tannhäuser, « Innbrunst im Herzen » ; Ouverture. Johan

Botha, ténor. Staatskapelle de Dresde. Christian Thielemann, direction musicale.

Compte-rendu : Paris. Opéra Bastille, le 25 mai 2013. Wagner: Le Crépuscule des dieux … Philippe Jordan, direction. Günter Krämer, mise en scène.



Sur quels critères juge-t-on qu'une nouvelle production du Ring est réussie ? L'enchantement des évocations légendaires, le souffle de la fosse, la tenue globale des chanteurs, la cohérence et la lisibilité de la mise en scène … Reconnaissons que sur le premier point, la reprise de ce Crépuscule signé **Günter Krämer** en décevra beaucoup : aucune féerie ici mais une lecture plutôt cynique et désenchantée qui souligne par contre tout ce que l'écriture et la pensée de Wagner ont réalisé dans le genre critique, parodique même, le Ring étant entendu comme une cruelle parabole de la barbarie et de l'horreur humaines. Voyez au II, cette restitution de rituel nazi collectif quand Hagen assisté de son père Albérich stimule le sang de ses

soldats tout en demandant à Siegfried le récit de ses derniers exploits …

Crépuscule symphonique

En fait rien de surprenant dans cette vision froide et parfois très laide : Wagner ne convoque pas dieux, walkyries, rois, heaume et anneau magiques pour faire rêver, mais bien au contraire pour dénoncer l'ignominie dont sont capables tous les hommes au nom du pouvoir et de l'or. Partant de là, le malentendu étant levé, la mise en scène de Krämer se défend d'elle-même.
En revanche, les réalisations vidéo qui ponctuent les 3 actes de ce *Crépuscule* nous paraissent inutiles et au regard des moyens de l'Opéra de Paris, non seulement anecdotiques … mais indignes d'une telle maison : infliger aux spectateurs pendant la sublime apothéose orchestrale qui suit la mort de Siegfried, ce grand panneau éblouissant qui est censé exprimer l'élévation du héros vers le ciel, comme plus tard, cette immense playstation où un revolver extermine un à un les dieux du Walhalla (après le grand monologue de Brünnhilde) est d'un goût douteux ; ce sont des idées revues et remâchées qui n'apportent rien de neuf ni de pertinent à la lecture ; que le metteur en scène veuille faire jeune et emprunter us et coutumes des plus branchés, soit, mais que cela soit alors bien fait ; l'apothéose du héros ainsi vidéographiée relève d'une infographie bas de gamme assez consternante … complètement ratée (images figées, rémanentes qui peinent à exprimer la montée des marches de l'immense escalier menant au paradis des élus …
A part cela, l'évocation des eaux du Rhin par le même panneau, quand les 3 naïades paraissent à deux reprises sur la scène (surtout au début du III) est réussie ; pour autant, contrairement à L'Or du Rhin, – capable de superbes tableaux oniriques, forts et spectaculaires (la multitude des mains singeant l'ondulation des poissons au tout début, ou l'armée des travailleurs asservis par Alberich au Nibelung, avec cet

immense pendule qui rythme leur activité et semble aussi les laminer un à un …), Günter Krämer nous a semblé en manque d'idées en fin de cycle.

Le véritable bonheur de ce *Crépuscule* comme de tout le cycle wagnérien à Bastille, s'inscrit définitivement dans la fosse : **la direction de Philippe Jordan est souvent saisissante** ; flamboyante et intérieure, lumineuse et transparente, ciselant tout ce que le Ring doit à la sensualité vénéneuse de *Tristan* et tout ce en quoi la partition créée en août 1876 annonce ce temps dilaté et cet espace qui s'étire à venir avec *Parsifal*. Le chef obtient tout des musiciens de l'Opéra : un miracle instrumental qui satisfait aux exigences du drame, entre psychologie et succession des situations de plus en plus oppressantes.

Les forces du cynisme à l'œuvre …

Les intermèdes purement symphoniques sont d'une profondeur rare, insistant sur les enjeux psychiques qui se mêlent : illusion fatale pour Siegfried (son voyage sur le Rhin), même aveuglement pour Brünnhilde (interlude exprimant sa solitude et le sacrifice dont elle a été capable, avant que ne paraisse Waltraute, …) ; surtout musique du mal et d'un diabolisme souverain pour Hagen et son père Albérich, les vrais initiateurs de la tragédie ; les Gibichungen, Gunther et Gutrune n'étant que tout à fait à leur place sur le plateau des désenchantements : des pions insignifiants sur l'échiquier maîtrisé par Hagen.

De ce point de vue, le cynisme explicite de la vision Krämer s'incarne idéalement dans la figure recomposée de Hagen : le fourbe manipulateur paraît en fauteuil roulant, toujours face au public, observateur froid et cynique, analysant chaque situation pour en exploiter le potentiel barbare afin d'atteindre son objectif : supprimer Siegfried, récupérer l'or … La silhouette est la meilleure idée de la production ; on apprécie d'autant plus de le voir enfant jouant avec sa

gouvernante en début d'opéra, puis clouer à sa chaise jusqu'à la fin que son omniprésence renforce le parti pris de Krämer : *Le Crépuscule de dieux* est bien l'opéra de Hagen.
L'incarnation d'un cynisme barbare absolu.

Hans-Peter König se montre indiscutable, l'égal par sa conviction et sa noirceur de l'incomparable Matti Salminen (pilier de l'excellente version Janowski de 1983 à Dresde aux côtés de Janine Altemeyer et René Kollo dans les rôles de Brünnhilde et Siegfried-, ce même Matti Saminen, également programmé pour la reprise du Crépuscule à Bastille le 26 juin prochain) ; plus frêle et aussi manipulateur, **l'Alberich de Peter Sidhom** est tout autant mordant et maléfique … machiavélique force de l'ombre qui pourtant étonne par cette fragilité inquiète quand il exhorte son fils trop dominant à lui demeurer fidèle coûte que coûte … au début du II ; voici deux chanteurs acteurs épatants qui ne trouvent guère de partenaires à leur hauteur s'il n'était les deux personnages clés Gibichungen : saluons ainsi l'aisance et **la crédibilité du Gunther d'Evguney Nikitin,** et la consistance sincère (jamais affectée ni outrée dans son chant) de **Gutrune** où l'italienne **Edith Haller** apporte son relief naturel toujours bien chantant. Même enthousiasme pour **la Waltraute de Sophie Koch** qui nous vaut pour la scène 3 du I, un tableau saisissant d'imploration inquiète voire angoissée : le portrait que la walkyrie et sœur de Brünnhilde fait de Wotan et de ses proches, est d'une intensité grave, d'une réelle conviction ; entre horreur, peur, panique, Waltraute surgit désemparée, en proie à la plus désespérée des (vaines) imprécations … car Brünnhilde, plus amoureuse que jamais, qui pourtant souhaitait son retour en grâce auprès de Wotan, ne cèdera rien … surtout pas l'anneau (gage de l'amour de Siegfried : plus anneau nuptial que bijou empoisonné par la malédiction qu'il véhicule et diffuse).
Le reste de la production, hélas suscite les plus vives réserves : ni le Siegfried de Torsten Kerl, visiblement pas à son aise ce soir (timbre serré, aigus tendus voire instables,

projection déficiente …) ni la Brünnhilde de Brigitte Pinter n'arrive à convaincre totalement ; la soprano autrichienne n'a aucun aigu rayonnant et sa prestation dans le dernier monologue gêne par un manque cruel de soutien comme de phrasé sur toute la tessiture, au-dessus du medium … la prosodie est contrainte et contorsionnée, outrée souvent … c'est une erreur de casting ; elle est visiblement trop mezzo pour éclairer la vibrante humanité salvatrice de Brünnhilde … triste constat s'agissant des deux rôles les plus importants du Crépuscule. Souhaitons pour les spectateurs des dates concernées que les deux autres chanteuses pour le rôle (Petra Lang, les 21, 30 mai puis 3,7 juin, et Linda Watson programmée le 16 juin 2013) soient plus évidentes …
A défaut de chanteurs protagonistes réellement convaincants, le Crépuscule du bicentenaire Wagner 2013 s'impose surtout par la direction de Philippe Jordan qui nous offre l'un des Rings symphoniques les plus passionnants de ces dernières années. Certes Bastille n'est pas Bayreuth et la fosse parisienne n'offre pas le même dispositif si particulier souhaité par Wagner, où l'orchestre sonne naturellement feutré : n'importe, Philippe Jordan à Paris, en veillant constamment à l'équilibre plateau et orchestre, parvient à une imbrication voix/instruments d'un chambrisme souvent superlatif…
L'évidence et la hauteur de l'Orchestre affirment l'affinité wagnérienne des musiciens avec le cycle musical ; affrontant tous les obstacles, opérant une lecture ronde, opulente et éloquente, chef et instrumentistes subjuguent l'auditoire en faisant de Bastille, le temps de cette soirée, un nouveau bastion éclairé du wagnérisme. **A l'affiche jusqu'au 16 juin 2013.**

Pour célébrer le bicentenaire Wagner 2013, l'Opéra de Paris reprend le Ring intégralement en juin prochain : L'Or du Rhin (18 juin), La Walkyrie (19 juin), Siegfried (le 23 juin) et Le Crépuscule des dieux (26 juin 2013) sous la direction éblouissante donc de Philippe Jordan.

Paris. Opéra Bastille, le 25 mai 2013. Wagner: Le Crépuscule des dieux. Avec Torsten Kerl, Evgeny Nikitin, Peter Sidhom, Hans Peter König, Brigitte Pinter, Sophie Koche, Edith Haller … Philippe Jordan, direction. Günter Krämer, mise en scène. Illustrations : Charles Duprat © Opéra national de Paris

---

Compte rendu. Wagner : Der Ring. Daniel Kawka, direction (Dijon, le 13 octobre 2013)



Compte rendu. Wagner : Der Ring. Daniel Kawka, direction (Dijon, le 13 octobre 2013). A Dijon : un certain Ring, pas le Ring … Commençons par le malentendu qui n'a pas manqué de troubler la juste évaluation de ce Ring dijonais plutôt froidement accueilli par certains medias, trop attachés à une vision classique voire conservatrice de *La Tétralogie* wagnérienne. **La production de l'Opéra de Dijon** souffrirait ainsi de deux maux impardonnables : ses coupures (plutôt franches … mais cohérentes car elles évitent les épisodes répétitifs d'un opéra à l'autre)) ; ses inclusions contemporaines, regards actuels signés du compositeur en résidence à Dijon (Brice Pauset), lequel qui non seulement réinvente certains épisodes mais surtout réarrange la partition pour réussir les transitions entre les séquences qui ont échappé à la coupe… Double forfait de lèse majesté où c'est Wagner qu'on assassine…
C'était oublié que ce Ring produit et porté par le directeur de l'Opéra de Dijon, **Laurent Joyeux** (lequel en signe aussi la mise en scène et qui a piloté toute la conception dramatique

et artistique), est avant tout une **relecture en forme de réduction** qui s'assume en tant que telle : une sorte d' » *avant-goût* » destiné non aux purs wagnériens, nostalgiques de Bayreuth (ceux là même qui crient au scandale), mais aux nouveaux publics, à tout ceux qui ne connaissant pas Wagner ou si peu, n'ayant jamais (ou que trop rarement) passé la porte de l'opéra, » osent » s'aventurer ici en terres wagnériennes pour en goûter les délices … vocaux, musicaux, visuels. A en juger par les très nombreux rappels en fin de cycle (après *Siegfried* puis *Le Crépuscule des Dieux*), la maison dijonaise a amplement atteint ses objectifs, un pourcentage de nouveaux spectateurs très sensible, jeunes et nouveaux » wagnériens « , ainsi convertis sont venus pour la première fois à l'Opéra de Dijon grâce à cette expérience singulière.
Donc exit les critiques sur l'outrage fait à la Tétralogie originelle… Tout est question de perspective et de culture : la France n'a jamais aimé les adaptations d'après les grandes oeuvres. L'immersion allgée dans le monde Wagner reste efficace. Ce Ring diminué, retaillé pour être écouté et vu sur 2 jours (concept de départ), tient ses promesses et même réserve de sublimes découvertes. Car pour les wagnériens, comme nous, non bornés, les coupes, la réécriture du flux dramatique n'empêchent pas, au contraire, une réalisation musicale proche de la perfection. Un miracle artistique opportunément orchestré pour l'année du bicentenaire Wagner 2013.

Quelques faiblesses pour commencer …

Parlons d'abord des faiblesses (mineures en vérité) de ce Ring retaillé. Perdre le véritable tableau des nornes qui ouvre le Crépuscule, pour celui réécrit par Pauset, reste une erreur (affaire de goût) : même si l'inclusion contemporaine placée en introduction à *Siegfried* récapitule en effet ce qui a précédé (*La Walkyrie*) et prépare à l'action héroïque à venir, ne pas entendre à cet endroit précis, la musique de Wagner est difficile à supporter : le gain dans cette substitution n'est pas évident : l'auditeur/spectateur y a perdu l'un des tableaux les plus envoûtants de la Tétralogie. Et débuter l'écoute de *Siegfried* par le prisme d'une musique

viscéralement » étrangère « , est une expérience qui relève de l’épreuve. Avouons que rentrer dans l’univers Wagnérien par ce biais a été abrupt, soit presque 20 minutes de musique tout à fait inutile. Certes on a compris le principe du regard contemporain sur Wagner mais sur le plan dramatique, nous préférons vraiment l’épisode originel. Infiniment plus poétique et plus épique.

De même, d’un point de vue strictement dramatique, l’enchaînement entre l’avant dernier et l’ultime tableau du *Crépuscule* (changement de décor oblige : installation de l’immense portique architecturé en fond de scène) impose un temps d’attente silencieux trop important qui nuit gravement à la continuité du drame. L’impatience gagne les rangs des spectateurs. On note aussi certains » détails » dans la réalisation des choeurs (pendant le récit de Siegfried aux chasseurs, ou plus loin, au moment du mariage de Brünnhilde et de Gunther dans *Le Crépuscule*) … réduits à 3 ou 4 voix masculines (quand plusieurs dizaines de choristes sont initialement requis)… Qu’importe, la réduction et la version coupée ont été annoncées donc ici assumées. L’important est ailleurs. Infiniment plus bénéfique.

Fosse miraculeuse



Daniel Kawka, orfèvre du tissu wagnérien … Car ce qui se passe dans la fosse… est un pur miracle. Un défi surmonté (après le désistement du premier orchestre partenaire) et sublimé grâce au seul talent du chef invité à diriger ce Ring musicalement anthologique : **Daniel Kawka**. Disciple admirateur de Boulez, le maestro français, fondateur de l'Ensemble Orchestral contemporain, déjà écouté dans Tristan ici même (mis en scène par Olivier Py) se révèle d'une sensibilité géniale par sa direction analytique et si subtilement architecturée. Il éblouit par son sens des équilibres sonores, des balances instrumentales, une conception hédoniste et brillante, légère et transparente, surtout *organique* de l'orchestre wagnérien ; la baguette accomplit un travail formidable sur la partition, sachant fusionner le temps, l'espace, les passions qui submergent les protagonistes : la prouesse tient du génie tant ce résultat esthétiquement si accompli, s'inscrit a contrario du principe de coupures et de séquençage de ce Ring Wagner/Pauset. Du début à la fin, l'écoute est happée/captivée par le sens de la continuité et de l'aspiration temporelle. D'une articulation superlative, chaque pupitre restitue le tissu symphonique selon les épisodes avec un brio sonore (cuivres ronds, bois mordants, cordes aériennes…) et une profondeur exceptionnellenent riche sur le plan émotionnel. Les étagements idéalement réalisés expriment la suractivité orchestrale, ce continuum permanent d'intentions et de connotations, de réitérations, variations ou développements entremêlées qui composent l'étoffe miroitante de l'orchestre wagnérien. Si parfois les tutti semblent atténués (couverts de facto par la scène), le relief des couleurs, la vision interne qui restitue au flot musical, sa densité vivante, offrent une expérience unique. Voilà longtemps qu'un tel Wagner nous semblait irréalisable : chambriste, psychologique, émotionnel, l'orchestre dit tout ce

que les chanteurs taisent malgré eux. Combien l'apport du chef serait décuplé dans un cycle intégral ! Voici assurément l'argument le plus indiscutable de ce Ring dijonais.



Parmi les plus éblouissantes réussites musicales des deux derniers volets auxquels nous avons assisté : **le réveil de Brünnhilde par Siegfried** (clôturant *Siegfried*) puis dans *Le Crépuscule*, **l'intermède musical qui précède le viol de Brünnhilde par Gunther/Siegfried** (bouleversant miroir des pensées de la sublime amoureuse), enfin **la dernière scène où la veuve du héros restitue l'anneau maléfique** avant de se jeter dans les flammes du bûcher salvateur et purificateur … Ces trois pages resteront des moments inoubliables : **Sabine Hogrefe** qui avait été sous la direction du chef et dans la mise en scène déjà citée, une Isolde captivante, incarne à Dijon, une Brünnhilde fine et incandescente ; ici, même complicité évidente avec le chef dans un rapport idéal entre fosse et plateau : un dispositif spécialement aménagé comme à Bayreuth qui étage sous la scène les instrumentistes sur 5 niveaux.

Les aigus rayonnants et d'une santé vocale sont à faire frémir, surtout sa justesse psychologique est à couper le souffle. On comprend dès lors que ce ce réveil de l'ex Walkyrie est surtout celui d'une demi déesse qui devient femme mortelle, désormais prête (ou presque au départ de cette rencontre avec Siegfried) à aimer le héros, vainqueur de Wotan. Incroyable métamorphose obligée qui prend tout son sens ici, grâce à la subtilité de l'actrice, grâce au chant tout en

nuances de l’orchestre dans la fosse. Ainsi jaillissent toutes les émotions, la fragilité et l’innocence des deux âmes (Siegfried/Brünnhilde) qui se découvrent et se (re)connaissent alors pour la première fois (la rencontre est l’un des thèmes les plus bouleversants de l’opéra wagnérien, ici réalisé de façon irrésistible).

Siegfried, jeune Rimbaud en devenir, du poétique au politique

Aux côtés de Brünnhilde, son partenaire tout aussi convaincant, le Siegfried du jeune **Daniel Brenna** sert admirablement la conception du metteur en scène qui fait du héros mythique non plus ce naïf guerrier bientôt manipulé et envoûté par les Gibishugen, mais **un jeune poète**, ardent et impatient, vibrant au diapason de la nature, âme curieuse et agissante, carnet de notes en main, sorte de Rimbaud voyageur, à l’écoute du monde et des épisodes naturels : d’une même acuité tonifiante que celui de sa partenaire, le chant du ténor est exemplaire en clarté, en projection du verbe, de juvénilité solaire. Quelle lecture différente à tant de visions conformes où pèsent souvent le poids de l’épée, … voire l’inconsistance d’un jeu souvent primaire.
Ici Laurent Joyeux suit la ligne des coupes et ce plan volontaire qui favorise la clarté psychologique des individus et qui fait dans le séquençage produit, une scène en forme de huit clos théâtral à quelques personnages (surtout dans *Le Crépuscule des dieux* où l’opéra s’ouvre directement sur le dialogue des Gibishchugen Gunther et son demi frère Hagen, sans donc les deux épisodes des nornes et de la rencontre entre Siegfried et les filles du Rhin) : innocent et impulsif, porté par le désir de conquête puis par le pur amour, Siegfried devient sous l’effet d’un breuvage maléfique, animal politique, outrageusement trompé, … il est alors capable des

pires agissements, trompant, blessant, humiliant son épouse. Il ne revient à lui-même qu'au moment d'expirer, – après avoir été odieusement assassiné par Hagen : on voit bien ce passage du poétique au politique, de l'amour au pouvoir qui détruit toute humanité, sous l'effet de l'anneau maudit. La ligne psychodramatique est claire et offre de superbes visuels, comme cette aile blanche gigantesque qui est la couche de Brünnhilde, … lit d'éveil, lit nuptial pour ses amours avec Siegfried : … d'une pureté symbolique digne d'un Magritte (certainement le plus beau tableau de toute la soirée).



Au terme de ce désenchantement annoncé programmé *(Le Crépuscule des dieux)*, la mort de Siegfried se fait mort du poète, perte immense (irrémédiable et fatale) pour le salut de notre monde (un tapis noir, un drapeau noir couvrent désormais le sol et l'architecture dans un espace désormais sans illusions ni espérance).
Il faut bien alors le geste salvateur d'une Brünnhilde, veuve enfin clairvoyante (elle jette l'anneau dans le Rhin qui revient ainsi aux filles du Rhin) pour que la malédiction prenne fin et que se précise la possibilité d'une renaissance (à travers le jeune garçon – nouveau Siegfried des temps futurs, qui en fin d'action, est prêt à réouvrir le grand livre de l'histoire)… Mais les hommes tirent-ils leçon du passé ? Rien n'est moins sûr. La question a gardé toute son actualité, rehaussée par une musique décidément singulière, inouïe … sublimement défendue à Dijon.

Le Ring de Wagner à l'Opéra de Dijon, jusqu'au 15 octobre 2013.

Dijon. Opéra Auditorium, le 13 octobre 2013. Wagner/Pauset : Der Ring. Siegfried, Le Crépuscule des dieux. Daniel Kawka, direction. Laurent Joyeux, mise en scène. SIEGFRIED : avec Sabine Hogrefe (Brünnhilde), Daniel Brenna (Siegfried), Thomas E. Brauer (Der wanderer), Florian Simson (Mime), 6 garçons de la Maîtrise de Dijon (les oiseaux de la forêt). LE CREPUSCULE DES DIEUX : avec Sabine Hogrefe (Brünnhilde), Daniel Brenna (Siegfried), Nicholas Folwell (Gunther), Christian Hübner (Hagen), Manuela Bress (Waltraute), Josefine Weber (Gutrune) … Illustrations : Opéra de Dijon 2013 © G.Abegg 2013

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

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…

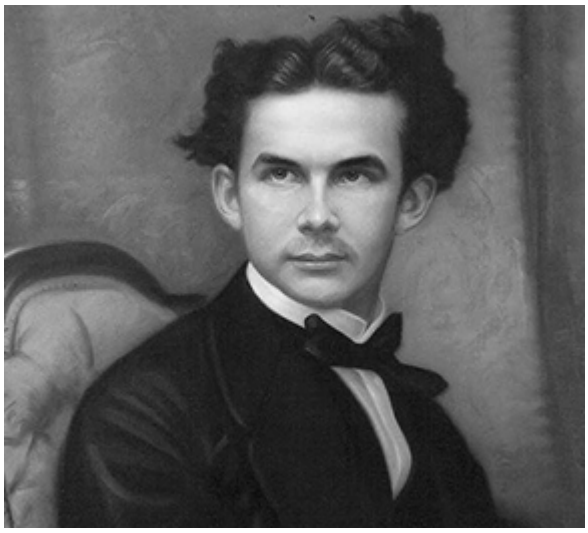


Pour se remettre d'une idylle impossible et douloureuse, Wagner quitte la Suisse pour Venise (1858-1859: où il écrit le sommet de Tristan: l'effusion amoureuse de l'acte II, nouvelle épreuve expiatoire de ses tourments sentimentaux; puis il rejoint Lucerne (1859), enfin **Paris (1860-1861)**, qui après 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

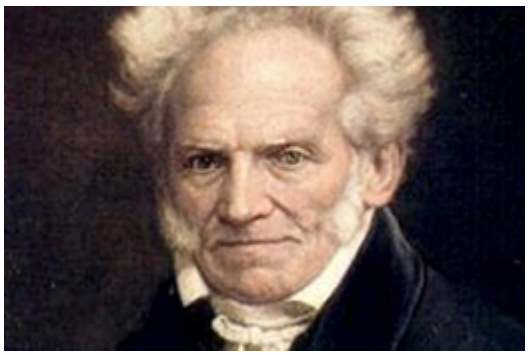
force: la maîtrise parfaite des leitmotive, leur combinaison tout au long de la partition, marque un sommet dans l'écriture de Wagner. Il y a bien dans l'histoire de la musique européenne un avant et surtout un après*Tristan*.

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.

Wagner 2013 : premiers opéras

Wagner : les premiers opéras. Les Fées, La Défense d'aimer, Rienzi (1828-1842) … Avant de composer ses premiers opéras, Wagner est un jeune chef qui dirige de nombreux opéras dont il apprend le métier, l'écriture, les enjeux… vocaux comme dramatiques. Dès 15 ans à Leipzig (1828), le jeune compositeur apprend l'écriture musicale auprès de Theodor Weinlig, alors cantor à Saint-Thomas. Une première Symphonie en ut (1831) démontre un tempérament très tôt maîtrisé: bavard souvent, emporté toujours, entier et déjà fabuleusement épique.

Les Fées, La Défense d'aimer… vers Rienzi

Leipzig, Riga, Paris, Dresde (1828-1842)



Les premiers essais lyriques indiquent clairement l'assimilation du grand opéra français où les chœurs spectaculaires, les grands airs dramatiques, les finales d'acte sont particulièrement soignés: Les Fées composé à Wurtzbourg en 1832 (créé en 1888) quand il est justement chef des choeurs de l'Opéra, dérive directement de Weber et Marschner, les artisans de l'opéra romantique en germe. A Magdebourg où il est chef d'orchestre en 1834, Wagner compose et fait crée La défense d'aimer en 1836 (au titre déjà annonciateur de tout son théâtre qui met en scène

l’impossibilité de réaliser ses désirs): Wagner y associe la grande forme d’Auber enrichie par la connaissance de l’opéra italien. C’est un échec qui l’amène à réfléchir sur une forme musicale où drame, action et chant sont étroitement fusionnés: il écrira désormais, comme Berlioz, ses propres livrets. A 23 ans, Wagner s’impose déjà comme compositeur et chef d’orchestre de talent: il épouse alors sa première compagne, l’actrice Minna Planer (1836), est nommé à Königsberg. En 1837, il est à Riga comme chef d’orchestre où s’élabore la trame de Rienzi, ouvrage décisif de la jeunesse qui synthétise tout ce que le compositeur a appris en dirigeant depuis la fosse, où il fusionne les formes spectaculaires et ses propres conceptions théâtrales. D’aucun ont jugé avec raisons que Rienzi était le dernier opéra de Meyerbeer. Le sujet historique, la force virile des personnages masculins, l’ampleur des finales (admirablement réussis) soulignent la filiation meyerbeerienne… que Wagner retrouvera encore dans Tannhäuser (1845), dans le septuor masculin de l’acte I, en particulier, qui rappelle les hommes des Huguenots du IV (1836).

Wagner: les débuts lyriques (1833-1842)

Poursuivi pour dettes, Wagner s’enfuit de Riga: traverse la Baltique, rejoint Londres puis Paris où il arrive en 1839. Il souhaitait y faire représenter à l’Opéra, Rienzi dont la réussite formelle aurait plu au parterre: souffle et grandeur, psychologie et intimité, choeurs monumentaux, orchestre en feu, finales très soignés. Aucun doute, c’est une première somme qui recueille tout ce que le jeune compositeur de 26 ans pouvait faire de mieux. A Paris, écarté des cercles influents, Wagner vit de petits travaux (transcriptions, réductions, et

aussi rédaction pour la Gazette Musicale). A Meudon, il compose une grande partie du Vaisseau Fantôme dont le thème marin et la présence de la houle menaçante ne sont pas sans évoquer sa traversée agitée sur l'océan entre Londres et Paris. Déjà se profile, dans le choix de grandes figures héroïques masculines, toutes à différents niveaux maudites, abonnées au malheur et aux épreuves, l'opéra romantique germanique dont il réalise le modèle avec Tannhäuser et Lohengrin. Leur légende respective occupe l'esprit du compositeur en France.

C'est finalement la création de Rienzi à Dresde en 1842, à presque 30 ans, que Wagner obtient le poste de Kapellmeister à la Cour de Saxe dès 1843. Le spectaculaire et la violence solennelle dans l'esprit de Spontini y impressionnent l'audience: Wagner a trouvé non pas à Paris mais à Dresde, son premier public et un protecteur engagé.
Volontiers déclamatoire, l'écriture de Rienzi brosse l'éclat du tribun qui se voue au bien public. Sa relation avec sa sœur Irène (grand soprano lyrique) est l'un des atouts de la partition, et exige deux interprètes de premier plan (duo extatique et solennel du V): le ténor est ici la clé de voûte d'un opéra magnifiant le politique vertueux, investi par une mission d'ordre spirituel. Constituant le trio tragique, Adriano (rôle travesti pour mezzo), l'amoureux d'Irène est lui aussi un personnage spectaculaire plein de fougue et de verve démonstrative, en particulier dans la dernière scène où il rejoint le couple fraternel dans le Capitole en flamme, incendié par le peuple versatile et manipulé qui rejette ce qu'est devenu Rienzi. Annonciateur des figures torturées de Tannhäuser, de Siegmund, et dans une moindre mesure de Lohengrin, le rôle de Rienzi demande une tessiture étendue et un souffle illimité, en particulier dans son grand solo du V (Allmächt'ger Vater): invocation en forme de prière d'une intensité épique irrésistible. Impressionnante par ses marches, processions, cérémonies, émeutes (annonciatrices des révolutions à venir), la partition suscite l'admiration du

public à sa création. Wagner la reniera par la suite, raison pour laquelle elle ne figure toujours pas dans la programmation de Bayreuth.

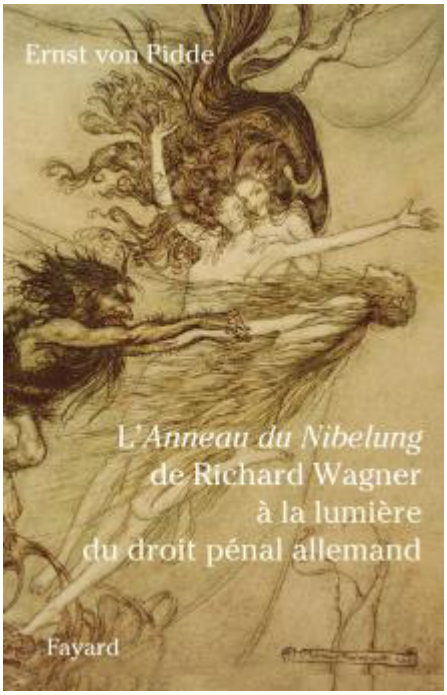
Livres. Pidde : L’Anneau du Nibelung de Wagner (Fayard)

Livres. Ernst von Pidde : L’anneau du Nibelung de Richard Wagner à la lumière du droit pénal allemand … L’opéra serait-il un sommet des représentations criminelles ? Il suffit de compter les actes répréhensibles au hasard des intrigues dans maints opéras : les livrets confirmeraient une véritable affection pour la représentation » ritualisée » des délits les plus sordides … la première scène d’ouverture de Don Giovanni de Mozart où la violence perpétrée sur le corps de Donna Anna ne cesse de hanter l’esprit de son fiancé Ottavio pendant toute l’action… en est l’exemple le plus remarquable : acte physiquement fort, pourtant non représenté, à peine suggéré, mais dont le souvenir obsède la psychologie de tout l’opéra : Don Giovanni est un violeur … à n’en pas douter selon sa légende sulfureuse de séducteur et selon le portrait musical qui en fait un prédateur sexuel. Mais c’est Richard Wagner qui cumule les pires exactions, tout au long de son oeuvre lyrique et théâtral.

L’auteur appartient au clan des détracteurs les plus remontés de Wagner, développant ici, dans ce livre pourtant original et même éclairant quant à son angle d’analyse, un véritable réquisitoire contre l’immoralité édifiante du Ring.

La violence du théâtre wagnérien au crible

Wagner dénonciateur ou criminel ?



Mais l'oeuvre du créateur et sa liberté de poète dément l'assertion selon laquelle Wagner défendrait-il les thèmes et les situations qu'il met en scène. C'est même le contraire de ce qu'il représente sur la scène : exposer autant de scènes de meurtres, de vols, d'arnaques en tous genres et de crimes abjects, n'est-ce pas le meilleur moyen de les dénoncer au contraire ?
Pour l'heure, dans ce texte façonné en forme de procès d'intention, voici un recensement scrupuleux de toutes les félonies indignes qui rythment l'action du Ring wagnérien : le miroir musical et théâtral de la barbarie humaine, depuis des siècles et des siècles. Rangeons-nous du côté , – primaire ou alors bien naïf – de l'avocat général, grand ordonnateur de l'ordre moral, dont le réquisitoire dresse la liste des actes les plus infects, moyen de toucher évidemment le trop coupable compositeur pour mieux lui jeter l'anathème.
Ernst von Pidde, juriste allemand révoqué par le régime nazi en raison de son anti-wagnérisme déclaré, n'épargne en rien Wagner et le genre opéra tout court (il en annonce même comme beaucoup d'autres avant et après lui, la fin prochaine …) : d'une crédulité sans borne ni aucun sens autocritique, l'examen suit son but, passe au crible toute l'intrigue du

Ring afin d’y révéler la teneur scandaleuse. Même à décharge, le texte révisé met en lumière la violence physique et psychologique des situations de l’opéra wagnérien … ce qui a contrario de son objet, souligne la modernité d’une oeuvre réaliste d’une justesse absolue. Le réquisitoire dévoile la finesse affûtée avec laquelle Wagner a décrypté l’inhumanité qui conspire contre l’humanité : un réquisitoire lui aussi pour tenter de sauver l’espèce humaine de ses propres démons récurrents en en dénonçant les pires vices. Le manuscrit, retrouvé dans les papiers posthumes de l’auteur, a été révisé pour la publication par un parent éloigné, fonctionnaire au ministère des Affaires étrangères, qui l’a adapté à l’état actuel du droit civil et du droit pénal allemands. Un texte original d’autant plus opportun l’année du Bicentenaire Wagner 2013.

Ernst von Pidde : L’anneau du Nibelung de Richard Wagner à la lumière du droit pénal allemand. EAN : 9782213678184. Parution : 09/10/2013. 120 pages. Format : 120 x 185 mm. Prix public indicatif : 12 €