



LA LETTRE DU CYGNE

Pour joindre le CNRW :

Téléphone : 06 99 55 17 26

Courriel : contact@cnrw-paris.org

Site internet : cnrw-paris.org

Facebook : www.facebook.com/CRWParis

Siège social : 19 avenue de Verdun 92170 Vanves

Chers amis,

Voici votre Lettre de printemps.

La vie associative n'est pas toujours un long fleuve tranquille et parfois les torrents de la vie troublent le calme miroir des eaux. Aussi 2025 s'ouvrira avec le départ de deux membres importants du comité directeur. En effet, Annie Benoit et Christian Lucas ont donné leur démission. Annie a porté le Cercle comme Présidente pendant 18 ans et lorsque l'on sait le travail que cela demande, on ne peut que la féliciter. Elle a ensuite été vice-présidente, en charge notamment des manifestations extérieures et des relations avec l'hôtel Bedford. Christian de son côté a été conseiller technique et s'il existe une tâche ingrate, c'est bien celle de la gestion de la technique. Car sans elle, de nos jours, les conférences seraient bien fades. Aussi il faut les remercier d'avoir donné du temps à notre association, de l'avoir fait vivre et d'y être fidèles depuis tant d'années.



Mais même si les choses évoluent, la permanence de la mission reste la même : la défense de l'œuvre de Richard Wagner et du mouvement qu'il a insufflé dans le monde des arts, poursuivre notre action en offrant des conférences de qualité par des experts dans leurs domaines respectifs.

Les wagnériens ont été gâtés ces derniers mois avec de nombreuses représentations en France et en Europe. Vous pourrez lire quelques comptes-rendus et il est indéniable que les versions concert sont de plus en plus plébiscitées car nous pouvons y plaquer notre « propre » mise en scène sans supporter les dérives de nos scénographes actuels.

Nous avons bien plus apprécié Klaus Florian Vogt dans son interprétation de Siegmund en version concert que son Lohengrin dans le détournement qu'en a fait Katharina Wagner au Liceu (cf. les critiques qui suivent).

Musicalement vôtre.

Le Cygne

Liste du comité directeur

À la suite de l'assemblée générale du 19 janvier 2025, le comité directeur est ainsi composé :

Président fondateur :	Docteur Pierre Devraigne[†]
Présidente d'honneur :	Eva Wagner-Pasquier
Cyril Plante	Président
Henri Lamoise	Vice-président et responsable communication
Ilyesse Hamra	Vice-président et Secrétaire général
Michel Bastien	Trésorier, maquettiste de la Lettre du Cygne et relations avec le Bedford
Anne Hugot Le Goff	Adjointe à la communication
Alexis Rayon	Chargé de la communication multimédia
Silvia Planitzer	Traductrice et contact avec les cercles germanophones
Elisabeth Gorkic	Responsable spectacles et chargée de la bibliothèque
Florence Delaage	Conseillère musicale
Jeanine Fayolle	Conseillère voyage
Catherine Devraigne	Présidente honoraire
Pierre-Louis Cordier[†]	Président honoraire
Clym[†]	Vice-président honoraire
Nadine Denize	Membre d'honneur
Alain Barove[†]	Secrétaire général d'honneur à titre posthume
Victor Michel[†]	Membre honoraire



Lors de l'assemblée générale fut élu **Alexis Rayon**, jeune wagnérien qui nous propose de moderniser nos outils de communication.

Depuis cinq ans, il travaille comme consultant en intelligence économique et investigation numérique, menant des enquêtes approfondies sur des cas majeurs de corruption et de fraude, principalement en Europe et en Afrique. Son expérience professionnelle lui a appris à gérer des projets impliquant de nombreuses parties prenantes et à respecter des délais stricts, des compétences qui seraient précieuses pour la coordination des événements.

À l'aise dans la rédaction et la mise en page de documents, il pourrait contribuer à la diffusion de contenu pour le site internet et la page Facebook.

Il veut renforcer la présence en ligne du site en créant des comptes Instagram et LinkedIn pour accroître la visibilité des publications et toucher un public plus jeune.

Nous lui souhaitons donc chaleureusement la bienvenue.

Conférences

Wilhelm Furtwängler et l'héritage wagnérien

Conférence donnée par Chris Walton
le 8 décembre 2024, au Cercle National Richard Wagner - Paris

C'est un conférencier polyglotte que nous avons accueilli aujourd'hui. Né outre-Manche en 1963, Chris Walton a étudié à Cambridge, obtenu son doctorat à Oxford puis a effectué un postdoc à l'Université de Munich. De 1990 à 2001, il a dirigé la division musicale de la bibliothèque centrale de Zurich, où il était responsable des archives de Wilhelm Furtwängler. Aujourd'hui, il enseigne l'histoire de la musique à l'Académie de musique de Bâle, dirige deux projets de recherche à la Haute école des arts de Berne et est professeur honoraire à l'université de Stellenbosch en Afrique du Sud.

Son dernier ouvrage est *Richard Wagner's Essays on Conducting* (University of Rochester Press, 2021). Eh bien, en plus de sa double culture anglaise et allemande, il a donné sa conférence, et répondu aux questions de l'auditoire en un parfait français !

Ce qu'il a gardé de ses origines, c'est un sens de l'humour anglais absolument délicieux, auquel nous ne sommes pas habitués avec nos conférenciers habituels, ainsi qu'un franc-parler non moins délicieux ! S'il voue une admiration éperdue au chef Furtwängler, il qualifie ses compositions musicales – Furtwängler se voulait aussi compositeur- en des termes dont « abominable » serait le plus aimable...

Chris a par ailleurs bien connu sa veuve et dernière épouse (Wilhelm a beaucoup donné à ces dames...), Elisabeth, qui venait le chercher à la gare de Montreux et entretenait la renommée de son époux au prix de quelques contrevérités.

Comment on devient Furtwängler

Wilhelm Furtwängler est né en janvier 1886 à Berlin dans une famille très aisée et cultivée. Son père était un éminent archéologue, sa mère était peintre, et toute sa famille était brillante. Un de ses oncles dirigera plus tard son – abominable - *Te Deum*.

Il passe une partie de son enfance à Munich, où son père enseigne. Il décide très jeune de devenir compositeur et, bien que brillant, s'ennuie à l'école. Sa famille décide donc de lui faire donner des cours particuliers. Dès cette enfance il se ressent comme un être supérieur, sentiment qui le suivra toute sa vie...

Furtwängler compositeur et ses contemporains

Il compose mais ne sait pas terminer ; il se prend pour un compositeur dans la tradition allemande, successeur de Wagner, mais il est incapable de varier un thème, il se répète, il ne sait pas écrire de transitions ; bref, il est obligé de rédiger pour l'orchestre de longues listes de recommandations pour faire comprendre ce qu'il est incapable de traduire par la musique. Il est intéressant de le comparer à son contemporain Igor Stravinsky qui, comme lui, ne savait pas développer un thème mais a très vite été conscient de ses insuffisances et a abandonné la tradition germanique pour faire du « collage d'idées musicales ».

Beethoven et Wagner

Ses œuvres n'étant pas particulièrement bien reçues, il se tourne vers la direction d'orchestre et franchit rapidement les échelons, Lübeck en 1911, Mannheim en 1915, Vienne en 1921, Berlin en 1922, le Gewandhaus de Leipzig en 1928 et finalement le Staatsoper de Berlin en 1932. Après-guerre, et après sa réhabilitation, il dirigera la Philharmonie de Berlin jusqu'en 1954. Pourtant, sa battue était considérée comme étrange. On a dit de lui : *il ne dirige pas des notes mais des phrases*.

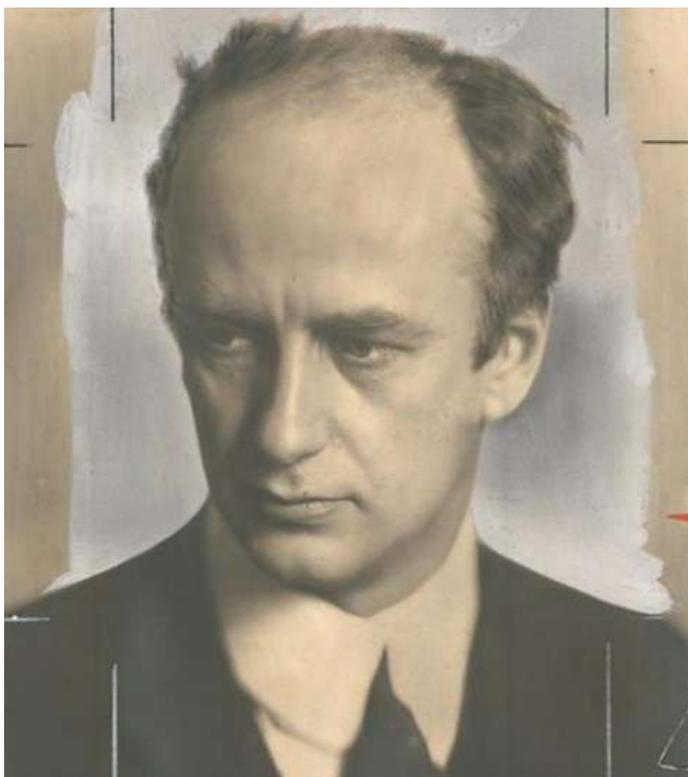
Il est particulièrement reconnu comme chef beethovenien ; dans *Beethoven et nous*, il écrit : « Chez Bach, c'est l'inspiration contrapuntique qui domine ; chez Mozart et chez Schubert, l'inspiration mélodique ; chez

Cercle National Richard Wagner - Paris

Wagner, l'inspiration où sensualité et harmonie se conjuguent, chez d'autres, l'aspect pathétique ou ironique. Dans la musique de Beethoven, tout cela est fondu dans un alliage qui, par là-même, ce qui peut surprendre, semble atteindre un degré tout particulier de naturel ».

Et dans *Entretiens sur la musique* : « Wagner est un poète qui poursuit ses rêves poétiques en se servant de la musique.... Mais quant à Beethoven, l'espace restreint d'une sonate lui suffit pour obtenir ce qu'Aristote demandait à la tragédie, et aussi : La façon dont Wagner – pour profonde que fut son expérience de cette musique- l'a expliquée est bien plus révélatrice de Wagner que de Beethoven ».

Et pourtant, Furtwängler restera dans les mémoires comme un grand chef wagnérien...



Citons Chris Walton dans la présentation de son exposé : *Il a entretenu une relation compliquée avec l'héritage de Richard Wagner. Il a commencé sa carrière musicale avec un sentiment d'antipathie envers Wagner et, en tant que compositeur, il a toujours préféré les genres et les formes de la musique absolue à la manière de Brahms et de Bruckner. Mais le principal modèle de Furtwängler en tant que chef d'orchestre – Arthur Nikisch – avait joué sous la direction de Wagner lui-même et appartenait à la tradition wagnérienne dans laquelle le tempo rubato et la ligne mélodique (ce que Wagner et ses successeurs appelaient le « melos ») étaient d'une importance primordiale.*

Tous les chefs ont lu religieusement les écrits de Wagner sur la direction d'orchestre, *Über das Dirigieren* (1869/1870). Comment se fait-il alors qu'ils en ressortent, ensuite, tant de différences dans les tempi ? Chris Walton nous fait écouter un certain nombre d'enregistrements. On entend Toscanini galoper. Et pourtant, n'est-ce pas lui qui a dirigé le *Parsifal* le plus lent de toute l'histoire de l'opéra ?

Furtwängler suit les indications de Wagner qui exige des tempi flexibles, du rubato et non comme Mendelssohn ou Berlioz une battue trop métronomique. Il se réfère à Arthur Nikisch qui reste sa référence. Richard Strauss suit les indications de Wagner pour interpréter les symphonies de Beethoven. Wagner a raison de moduler les tempi en fonction des thèmes et phrases musicales, parfois il fait des erreurs d'interprétation (notamment dans l'Ouverture du *Freischütz*), mais les admirateurs de Furtwängler vont suivre cette tradition, persuadé d'être dans le vrai. Mais Wagner manque de précision dans ces indications et cela porte à de multiples interprétations de ces écrits, d'où différentes visions des chefs d'orchestre de leurs visions de la direction selon Wagner.

Furtwängler reste un grand chef d'orchestre qui a été le conservateur d'une certaine tradition allemande de la direction et qui nous a légué des enregistrements inoubliables comme le *Tristan* de 1952.

ANNE HUGOT LE GOFF ET CYRIL PLANTE

Les paradoxes de Fauré face à Wagner

Conférence donnée par Jacques Bonnaure
le 9 février 2024, au Cercle National Richard Wagner – Paris

LA LETTRE DU CYGNE printemps 25

Le paradoxe de Gabriel Fauré réside dans le fait qu'il fut un admirateur fanatique mais lucide des œuvres de Richard Wagner, sans pour autant avoir eu la volonté de l'imiter. On peut notamment voir dans la musique de salon sous forme de quadrille, *Souvenir de Bayreuth*, composé avec son ami André Messager un pastiche qui reflète l'amour et la connaissance de Fauré pour le maître de la colline sacrée. Fauré fut un admirateur fanatique de Wagner mais lucide, c'est-à-dire de ne jamais vouloir l'imiter. Le paradoxe principal est le fait que l'œuvre de Fauré ne rencontre presque jamais celle de Wagner. Cependant, la perspective artistique et musicale de Fauré se caractérise par une volonté d'utiliser la méthode wagnérienne et de l'assimiler au style français, car tout admirateur de l'art allemand qu'il puisse être, Fauré constate qu'il est nécessaire de faire survivre la musique française, notamment par la distillation d'une dose wagnérienne. En outre, la comparaison entre Gabriel Fauré et Richard Wagner peut à première vue n'avoir aucun sens. En effet, la musique du compositeur français se cantonne presque exclusivement à la musique de chambre et au piano, avec une place prépondérante laissée aux thématiques mélodiques. L'œuvre de Fauré peut laisser perplexe par la profusion stylistique, où la musique populaire, salonnarde comme *Elégie* côtoie une musique plus aride et hermétique comme son *Requiem*.



Portrait de Gabriel Fauré (Henry Farré, vers 1906). Musée Carnavalet, Paris

Cercle National Richard Wagner - Paris

L'autre paradoxe de Fauré est le fait que son œuvre mélange à la fois une musique destinée au grand public comme des élégies, pavanés ou berceuses avec des ouvrages plus complexe et acide. Le jardin clos représente bien cette tension entre art populaire et musique savante, ce qui entraîna notamment l'incompréhension de son ami Camille Saint-Saëns. Le dernier paradoxe se situe sur la définition même de la nature de la musique de Fauré, se place t'il parmi les anciens ou les modernes. On peut très clairement répondre qu'il est dans une situation médiane de volonté de concilier les deux aspects. La revendication de la modernité dans l'œuvre de Fauré est assez tardive. En effet, elle germe uniquement à partir des années 1880. Fauré est né en 1845 et ne se revendique pas appartenir au cercle des compositeurs modernes de son époque. Il choisit plutôt d'étendre les possibilités de l'harmonie. À sa mort en 1924, Gabriel Fauré est presque en dehors de toute visibilité du champ musical.

Une éducation musicale empreinte de classicisme et de musique religieuse

Gabriel Fauré est l'un des rares, si ce n'est le seul, compositeurs nés au fin fond du Languedoc. Son père fut directeur de l'école normale de l'Ariège et le forme notamment à la maîtrise du piano. Un député de la région conseille au père de l'envoyer à Paris pour qu'il puisse pleinement se former à l'art musical alors que le petit Gabriel n'a que neuf ans. C'est ainsi qu'il se rend seul en 1854 à l'école Niedermeyer, afin d'y recevoir une instruction générale et musicale. Cependant, cette école s'est spécialisée dans la musique ancienne et uniquement baroque, avec une prédilection pour la musique sacrée. La politique musicale et éducative de l'école Niedermeyer exclut toutes les œuvres modernes et contemporaines de l'époque. Ainsi, Fauré est formé à l'orgue, étudie Bach, Rameau, Charpentier, Palestrina ou encore Haendel, mais tous les compositeurs du classicisme ou du XIX^e siècle sont sciemment mis de côté.

Par conséquent, sa connaissance de la musique de Wagner est tardive, mais elle est rendue possible grâce à l'intermédiaire de deux de ses professeurs. Tout d'abord, Gustave Lefèvre, qui fut un pionnier dans l'introduction de la musique wagnérienne en France, notamment avec la création de la Société du progrès artistique, qui joue pour la première fois des extraits orchestraux et choraux de la musique de Wagner. Enfin, la deuxième rencontre décisive fut celle de son professeur Camille Saint-Saëns, qui constitua le véritable mentor de Fauré durant son séjour à l'école Niedermeyer de 1854 à 1865. En 1860, la venue de Richard Wagner à Paris, pour la représentation de son Tannhäuser, branle la capitale. Camille Saint-Saëns fut l'un de ses plus farouches défenseurs et connaissait intimement sa musique. Il travaille tout d'abord à l'orgue à l'église Saint-Sulpice à partir de 1871 avant de remplacer son mentor comme maître de chapelle à la Madeleine en 1877. C'est donc par cet intermédiaire que Fauré découvre progressivement l'art musical wagnérien. Sa découverte le pousse aussitôt à vouloir écrire un opéra, mais malheureusement tous les projets qu'il initia se heurtèrent presque sans cesse à des échecs. Il propose un projet à la célèbre cantatrice Pauline Viardot qui tient un salon aux côtés de Saint-Saëns, qu'il côtoie du fait de sa relation avec sa fille, Marianne. Ce salon était spécialisé dans l'art lyrique, notamment les œuvres de Wagner. C'est ainsi que l'on pousse le jeune Fauré à composer pour la scène lyrique. Il réfléchit un temps à adapter Manon Lescaut à la scène lyrique. Son exaltation le pousse même à contacter Paul Verlaine afin qu'il devienne son librettiste sur le sujet de son choix. Mais son état de délabrement était tel qu'il n'a pas pu honorer cette commande. Le divorce avec la fille de Pauline Viardot l'éloigne durablement de tous les projets d'opéras. Il faudra attendre 1907 pour que son projet se réalise avec Pénélope.

Fauré, ancien ou moderne ?

Malgré les nombreux échecs à pouvoir écrire et monter un opéra, son intérêt pour le drame musical ne cesse de croître. En 1879, il rencontre Franz Liszt à Weimar, où il prend conscience de la vaste étendue des perspectives de la musique de l'avenir. Il en profite ensuite pour se rendre à Cologne pour sa première initiation wagnérienne avec le Ring. L'œuvre exerce sur Fauré une fascination jamais démentie, qui le pousse à aller à Munich en 1880 pour les Maîtres Chanteurs de Nuremberg et Tannhäuser, puis Lohengrin, Parsifal et Tristan à Bayreuth en 1888 et 1896. Il est enchanté mais peu convaincu par Tannhäuser, confirmant ainsi son peu d'affinité avec les opéras historiques. Et ce qui explique son refus de composer des opéras de ce style malgré les demandes de son mécène Camille Clerc. Il côtoie les salons parisiens, notamment celui de la

Cercle National Richard Wagner - Paris

comtesse Greffulhe, où l'on jouait régulièrement des musiques du maître de Bayreuth, bien avant que les représentations complètes des opéras ne soient jouées à partir des années 1890. Et c'est d'ailleurs dans le contexte de ce salon qu'il compose avec André Messager le *Souvenir de Bayreuth*. Il mélange donc l'héritage ancien qu'il a pu acquérir avec l'école de Niedermeyer avec la révolution musicale wagnérienne. Ce qui fait qu'il fut rejeté à la fois par les modernistes, comme Debussy, mais aussi les conservateurs, comme le groupe des six.

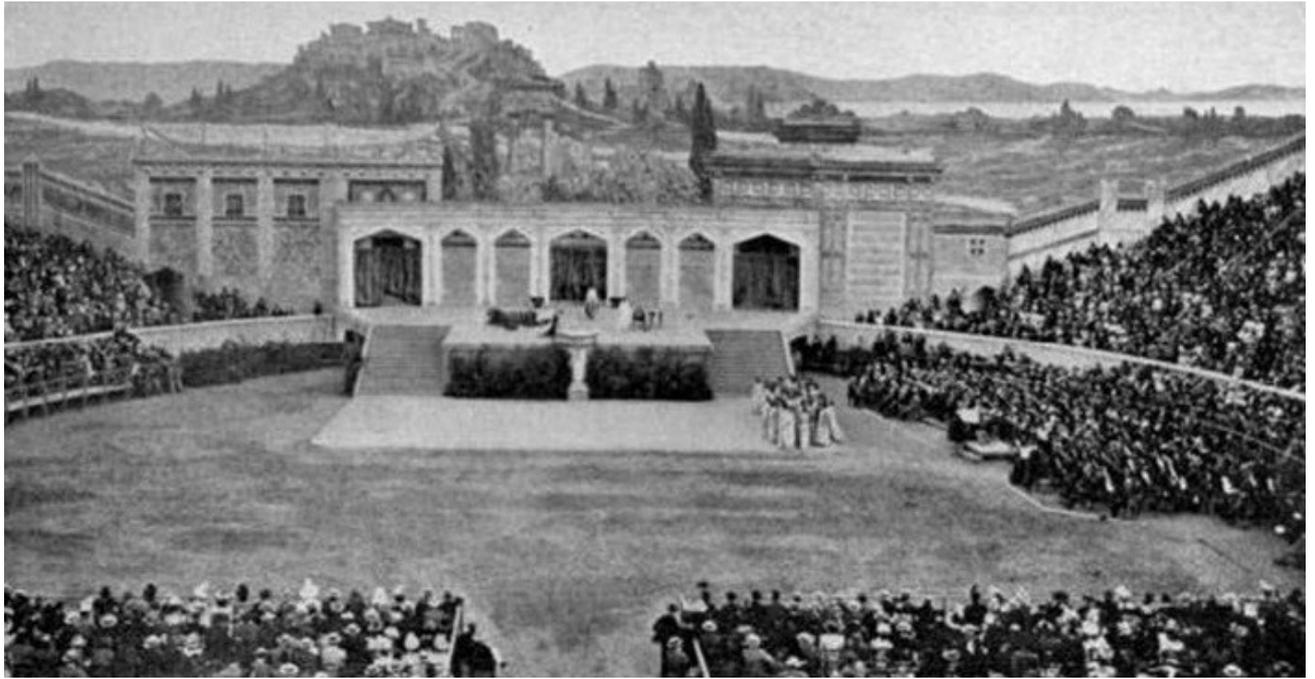
Avant de composer à proprement parler des opéras, Gabriel Fauré s'attaque à différents projets de musique de scène comme *Caligula* en 1888, inspiré de la pièce d'Alexandre Dumas *Shylock* en 1889, ainsi que *Pelléas et Mélisande* en 1898. Dans les musiques de scène composées par Fauré, on peut retrouver une certaine proximité esthétique avec Wagner. On y décèle une espèce de sensualité mélodique et un caractère musical proche de la mélodie infinie. Du fait de son éducation musicale et de sa formation à l'école Niedermeyer, on note une profusion d'utilisation de modes harmoniques anciens et du chant grégorien. Cependant, cette mélodie infinie que construit Fauré reste intrinsèquement sans effet et toujours éthérée. À titre de comparaison, si la mort de Siegfried est héroïque et grandiose, celle composée par Fauré pour la mort de Mélisande est discrète et sans aucun pathos.

Mais le désir scénique de Gabriel Fauré est véritablement assouvi, lorsque Fernand Castelbon de Beauxhostes lance son projet du théâtre des Arènes de Béziers. Le projet est en droite ligne de mire de la conception originelle du festival de Bayreuth, qui est de fournir des spectacles culturels populaires et démocratiques ; contrairement à ce que devient Bayreuth, de plus en plus élitiste et bourgeois. Afin de lancer son projet, il fait appel à Camille Saint-Saëns qui compose *Déjanire* en 1898, dans une arène de 10 000 places. Afin de contenter le caractère populaire et démocratique du festival, qui vise à éduquer les masses du peuple tout en gardant une exigence musicale compréhensible du plus grand nombre, on réunit un cheptel de forces locales, de chorales municipales, de fanfares et d'orchestres d'harmonie. Le festival souhaite aussi nourrir un imaginaire collectif à la fois régionaliste par la mise en valeur de la culture méditerranéenne mais aussi de promouvoir la spécificité culturelle et musicale française en opposition à la domination hégémonique de la musique allemande et germanique. En effet, cette obsession politique de contrecarrer l'influence néfaste d'outre-Rhin et de veiller à remédier à la dégénérescence de la musique française font écho au traumatisme de la guerre franco-prussienne de 1870-1871, ainsi que du déchirement nationaliste provoqué par l'affaire Dreyfus. Ainsi, on souhaite réinventer le drame lyrique français par une volonté de se débarrasser du modèle de l'opéra historique de Giacomo Meyerbeer et de l'opérette d'Offenbach jugée insignifiante et évanescence par sa propension à la légèreté. C'est dans cette perspective musicale et dans ce sillage idéologique que Vincent d'Indy exhorta les compositeurs français à engendrer un art musical nouveau.

Fauré, compositeur scénique et lyrique

Après la première édition du festival du théâtre des Arènes, Camille Saint-Saëns propose à Fernand Castelbon de Beauxhostes de s'attacher les services de son ancien élève et ami, Gabriel Fauré. C'est donc pour cette occasion qu'il compose en 1900, son premier opéra *Prométhée*, avec pas moins de 1500 exécutants. L'analyse de l'ouvrage nous permet de voir toute l'ambiguïté et le caractère paradoxal de la relation de Fauré vis-à-vis de Wagner. Si Fauré se réapproprie le concept de leitmotiv wagnérien, les thèmes musicaux n'ont ni la même fonction ni la même nature que son illustre prédécesseur allemand. Par conséquent, la fonction du leitmotiv wagnérien est d'abord narrative, il tisse le discours dramatique et il soutient et supporte le chant. Rien de tout cela, pour qui le leitmotiv relève plus de l'impression sonore anecdotique. Cependant, le prélude reprend les premières ouvertures de Wagner, par une volonté de résumer et condenser le drame et l'histoire par l'orchestre. Dans *Prométhée*, l'on peut toutefois noter une véritable référence wagnérienne, où Gaïa prévient du danger de donner le feu aux Hommes est un parallèle avec Waltraute qui avertit, de la fin imminente des Dieux, Brünnhilde sur son rocher dans le *Crépuscule des Dieux*. Malgré tout, l'orchestre de Fauré s'exprime de manière souvent sous-jacente, il n'a pas seulement un rôle d'accompagnateur mais ne possède pas non plus le caractère presque purement symphonique du drame wagnérien.

Cercle National Richard Wagner - Paris



Les Arènes de Béziers

Le problème essentiel réside dans l'opposition et le contraste entre les livrets et la musique de Fauré. En effet, les livrets sont souvent emphatiques et grandiloquents alors que Fauré s'attache à une musique sobre et intimiste. La fonction discursive de l'histoire est quant à elle non pas construite par l'orchestre mais par des classiques ariosos ou récitatifs. Mais c'est surtout dans *Pénélope*, que Fauré réussit avec brio cette symbiose entre son attachement au wagnérisme et souci de développer un style personnel. Il arrive à ce projet d'opéra par l'intermédiaire de Lucienne Bréval, soprano qui avait notamment incarnée Brünnhilde à l'opéra de Paris en 1893, sous la direction d'Edouard Colonne. Il y consacra plus de cinq années de travail à cause de sa prise de fonction de directeur du Conservatoire de Paris qui l'obligea à ne travailler les partitions que durant les périodes estivales. Le livret reprend exactement l'intrigue d'Homère avec aucun ajout, à part une prière à Zeus comme final de l'ouvrage. La question qui se pose à tous les compositeurs d'opéra est de savoir comment composer après Richard Wagner. Si la tentative de Debussy avec *Pelléas et Mélisande* est à noter, les aspérités wagnériennes semblent toutefois bien présentes notamment au dernier acte, qui est un écho à *Parsifal*. Il ne faudra attendre que le *Wozzeck* d'Alban Berg avec l'atonalité et le *Sprechgesang* pour offrir une véritable alternative au système wagnérien. Cette problématique est ici résumée par Fauré lui-même : « C'est le système wagnérien mais il n'y en a pas de meilleur. J'ai déjà le thème de Pénélope qui servira de base au prélude, quant aux prétendants, cela semble trop rappeler Wagner, mais il semble que ce diable d'homme ait épuisé toutes les formules. » Certes l'ouvrage se caractérise par la présence de leitmotifs, mais ils sont très peu nombreux et courts. Les leitmotifs sont au nombre de quatre avec celui d'Ulysse, de Pénélope, des prétendants et de l'arc et ils sont tous construits à partir de quelques notes ou d'un simple accord. Fauré, tout comme Wagner, systématise le leitmotiv mais dans un souci et une forme de sobriété, sans fioritures ni excès, il évite toujours la tentative des effets sonores. En terme vocal, le chant n'est pas fermé avec la présence accrue de récitatifs et un orchestre presque toujours en retrait. Les envolées lyriques sont presque exclusivement l'apanage des voix. L'opéra fut un succès relatif mais ne fut presque jamais remis dans le répertoire opératique des maisons lyriques françaises et il n'en existe que trois enregistrements.

Tout comme dans *Les Vies parallèles* de Plutarque, on peut intimement lier la vie musicale de Fauré avec l'œuvre de Wagner, mais sans que jamais il ne tombe dans le travers de devenir un simple imitateur ou épigone. Si l'œuvre de Wagner est presque intégralement vouée et liée à l'opéra, celle de Fauré n'explore le genre que très tardivement et avec parcimonie. Wagner cultive le grandiose et souhaite dépasser la musique par l'imprégnation des autres arts comme la littérature ou la philosophie, ce qui ne se reflète absolument pas dans les œuvres de Fauré. Wagner souhaite dépasser les codes musicaux de son temps, par des

Cercle National Richard Wagner - Paris

pérégrinations constantes vers l'harmonie diatonique et chromatique, alors que Fauré campe sur ses bases traditionnelles de la tonalité classique. L'orchestre wagnérien est vaste, riche et nourri, pour rechercher le chatoiement et le luxe sonore. Celui de Fauré est plus chambriste pour gagner en transparence. Mais les visions musicales sont aussi convergentes, avec le souci de la forme de la mélodie continue, l'utilisation des leitmotifs ainsi que la même typologie des voix, puissantes et lyriques.

ILYESSE HAMRA

La Walkyrie (1er acte)

Philharmonie de Paris, 17 janvier 2025

C'était une soirée dédiée au centenaire de la naissance de Pierre Boulez. La 1^{ère} partie était marquée par un Hommage à Pierre Boulez par Philippe Manoury : *Maelström*, suivie d'une œuvre du compositeur : *Notations pour orchestre, n° I à V et VII*.

Le chef pressenti, François-Xavier Roth, a été remplacé par le jeune chef allemand Thomas Guggeis, ancien assistant de Daniel Barenboïm. Ce chef, très impliqué, a une direction ample et des gestes précis et efficaces. Il semble aussi à l'aise dans la musique de Boulez que dans celle de Wagner.



La 2^{ème} partie du programme était consacrée à l'acte I de la *Walkyrie*, en version concert, avec une distribution de premier plan. Le temps qui s'écoule n'a pas entamé la vaillance de ce sublime ténor wagnérien qu'est Klaus-Florian Vogt. Sa voix a conservé tout son mordant, et le chanteur, de haute taille, a toujours le même charisme et le charme qui ont fait sa réputation. Ses « Walse » étaient incroyables de tenue et de puissance. Je me souviens aussi d'un *Lohengrin* à Berlin en novembre 2017 où nous avons été impressionnés non seulement par sa voix mais aussi par son romantisme et la beauté de son timbre clair et souple.

La jeune soprano sud-africaine Johanni van Oostrum lui donne la réplique avec la même ardeur et un timbre radieux aux aigus rayonnants. On a vraiment envie de croire à l'histoire d'amour de ce couple !

Le méchant Hunding est chanté par le baryton-basse Falk Struckmann, habitué des grands personnages wagnériens à Bayreuth, dont la voix résonne toujours avec la même vigueur et la hargne attendues dans ce rôle.

Cercle National Richard Wagner - Paris

Le public, séduit par la merveilleuse interprétation des artistes (solistes, orchestre et chef), leur a fait une ovation méritée.

CHANTAL BAROVE

L'Or du Rhin

Opéra Bastille, le 11 février 2025

Alors que l'épidémie de COVID avait empêché la réalisation scénique de la Tétralogie, un enregistrement en avait alors été effectué sous la direction du génial Philippe Jordan. Cet enregistrement surpasse de loin la pâle production présentée actuellement à l'Opéra Bastille.

On parle beaucoup en ce moment d'Intelligence Artificielle (IA) et le metteur en scène Calixto Bieito n'a pas échappé à cette mode. Mais j'ai eu du mal à comprendre les intentions de celui-ci dans sa mise en scène, en dépit des câbles qui traînaient et de la structure géante du décor censée représenter le super ordinateur d'un Data Center, où les Dieux vont être engloutis au final ! La virtualité numérique n'est vraiment pas mon univers... À part ces bémols, et à défaut de poésie, le spectacle se laisse regarder et l'essentiel de l'esprit de Wagner est préservé.



Photo : © Herwig Prammer/ OnP

Les Filles du Rhin apparaissent en combinaison de plongée devant un rideau de scène doré qui se révélera être l'or qu'Albérich (Brian Mulligan) va dérober. La scène suivante est le salon de Wotan et Fricka, endormis sous des couvertures de survie. Fricka est la sensuelle et athlétique mezzo franco-suisse Eve-Maud Hubeaux, à la voix chaude et timbrée. On verra peu Freia (Eliza Bloom) en permanence allongée sur le sol et on ne l'entendra guère plus. L'antre d'Albérich ressemble plus à un cabinet de curiosités peuplé d'humanoïdes plus ou moins vivants, qu'à un atelier de forgeron. Ses transformations en dragon puis crapaud sont assez ridicules. Les géants ne sont plus des géants et les dieux ont perdu leur dignité et leur noblesse et

Cercle National Richard Wagner - Paris

redeviennent des humains minables. Même l'intervention d'Erda (Marie-Nicole Lemieux) est escamotée dans un coin du plateau. Affublée d'un costume très laid qui ne l'avantage pas, elle essaie de sauver cette courte scène de sa voix magnifique. Le final n'est pas davantage héroïque. Fricka et Wotan escaladent en rampant un escalier de câbles, monumental et dangereux, qui se détache du Data Center. Pas d'arc en ciel ni de montée des Dieux groupés vers le Walhala. Rien de glorieux !!

Question voix, seules les voix aigues des ténors, Mime (Gerhard Siegel) et Loge (Simon O'Neill), et des chanteuses, passaient aisément la rampe. On distinguait difficilement les voix graves, à l'exception de la voix sonore de Florent Mbia (Donner), baryton prometteur de la troupe de l'Opéra. Iain Paterson (Wotan) et Brian Mulligan (Alberich) sont décevants. On regrette d'autant plus la défection de Ludovic Tézier, initialement prévu dans le rôle de Wotan.

On n'a pas reconnu l'excellent orchestre de l'Opéra et les couacs entendus du côté des cuivres ont mis à mal sa réputation... Le chef, Pablo Heras-Casado, responsable en partie de ces insuffisances, a loupé son entrée à Bastille dans le répertoire wagnérien. Les premières mesures du Prologue, fondamentales dans la Tétralogie, étaient inaudibles et le concert d'enclumes réduit au minimum.

Ce spectacle n'est pas le fiasco annoncé mais ce n'est pas non plus une réussite. On attend la suite du Ring mis en scène par le même Calixto Bieito avec curiosité.

CHANTAL BAROVE

Le Ring sans paroles

Philharmonie de Paris, le 19 mars 2025



Photo : © Maxime Guthfreund

Nathalie Stutzmann nous a emporté dans un panorama vertigineux en dirigeant le *Ring ohne Worte* dans la version de Lorin Maazel. L'exercice est difficile car on passe d'une atmosphère inquiétante du Nibelheim ou héroïque d'une Chevauchée à l'apaisement des murmures de la forêt ou la plainte des Filles du Rhin. Avec une rare maîtrise, la cheffe d'orchestre a généré toutes ces ambiances, avec une gestuelle claire et

Cercle National Richard Wagner - Paris

dynamique (lorsqu'elle pointa son geste vers les cuivres pour lancer l'entrée du leitmotiv de l'épée, sa baguette devenait un glaive qui transcendait la musique). L'orchestre a su répondre à ses sollicitations avec finesse. Nous avons pu apprécier le lyrisme du violoncelle solo de Stéphanie Huang et l'excellence de la corniste Orane Bargain dans l'appel de Siegfried.

Le programme débutait par le 4^{ème} concerto de Beethoven interprété par Emanuel Ax qui nous a gratifié d'un Ständchen de Schubert/Liszt et le nocturne n°1 opus 55 de Chopin.

CYRIL PLANTE

Lohengrin

Teatro del Liceo, le 24 mars 2025

Les wagnériens français nombreux à Barcelone redoutaient l'interprétation qu'allait faire Katharina Wagner, célèbre pour ses provocations, de ce *Lohengrin*... Et nous n'avons pas été déçus, car sa mise en scène renverse l'image traditionnelle du chevalier au cygne. Lohengrin n'est plus le noble salvateur et rédempteur dont il a l'apparence, mais un homme toxique et violent qui tue sans état d'âme. Envoyé pour sauver Elsa de la pendaison pour un crime qu'elle n'a pas commis (et pour cause puisque c'est lui qui a noyé son frère Godfried), son plaidoyer en sa faveur n'est qu'un mensonge. Le combat avec Telramund n'a rien de miraculeux et est réduit à une simple lutte de bucherons à mains nues puis à coup de bâtons. Lohengrin va exercer sur Elsa, insidieusement, une emprise tant physique que psychologique, que la douceur du chant du ténor masque. Le timbre clair et transparent de Klaus Florian Vogt (Lohengrin) confère en effet au personnage une étrangeté qui contraste avec la noirceur de son comportement. Elsa, déjà craintive, est d'abord fascinée par cet homme, dont elle prend peur, puis qu'elle repousse de toutes ses forces. Il n'y a pas beaucoup d'amour à espérer, et la nuit de noces est un dialogue impossible dans deux chambres séparées entre deux êtres qui ne peuvent communiquer. Un cygne noir, omniprésent tout au long de l'opéra, notamment dans la chambre nuptiale, représente la conscience noire et le passé de Lohengrin. Celui-ci essaie en vain de le repousser avant de s'en débarrasser en le tuant, puis, consumé par sa propre faute, il choisit de disparaître en se suicidant. C'est le choix troublant de Katharina Wagner qui transforme ce drame romantique et divin en un banal fait divers !

Les décors sont tristes et laids : une sombre forêt qui s'illumine par instant (c'est assez beau) mais reste menaçante ; des coffres que les guerriers n'arrêtent pas de bouger (très agaçant) ; une mare, où Lohengrin a noyé Godfried, et dans laquelle Ortrud patauge pour rechercher la couronne royale, couronne symbolique qui réapparaîtra à plusieurs reprises ; et 3 cubes blancs représentant des chambres où Elsa restera prostrée pendant une partie du 2^{ème} acte, pendant qu'Ortrud occupe de sa présence malfaisante une autre chambre.

La distribution est exceptionnelle. Klaus Florian Vogt n'en finit pas d'incarner le héros avec sa voix claire et puissante, sa haute taille et son physique de jeune premier. Il chante l'air du Graal sur un plateau vide, devant une vidéo projetant des ombres noires... Je l'admire d'avoir adhéré aussi justement aux demandes de Katharina Wagner ! Elsa a la silhouette fragile et gracieuse de la norvégienne Elisabeth Teige. Son soprano est doux, rond et lumineux et sa technique est impeccable. En remplacement d'Irene Theorin, la soprano finlandaise Miina Liisa Värelä est la terrible Ortrud. Directive, d'une puissance redoutable, elle est glaçante de détermination. C'est une mégère battant son mari pour imposer son autorité. Sa voix large et vibrante (même si on aimerait un timbre plus sombre pour ce rôle), ses aigus d'une solidité implacable, son talent de comédienne impressionnent. C'est en fait la véritable héroïne de cette production. Gunther Groissböck (le roi Heinrich) a une stature imposante, une basse ample mais il semble peiner dans les aigus. Le baryton-basse islandais Olafur Sigurdarson (Telramund) est un époux soumis et obéissant. Le chanteur a une voix très claire

Cercle National Richard Wagner - Paris

pour ce rôle mais ce soir, il a paru fatigué et sa prestation s'en est ressentie malgré son professionnalisme. Les chœurs sont importants dans cet opéra et ceux du Liceo ont chanté leur partition avec passion.

LA LETTRE DU CYGNE printemps 25

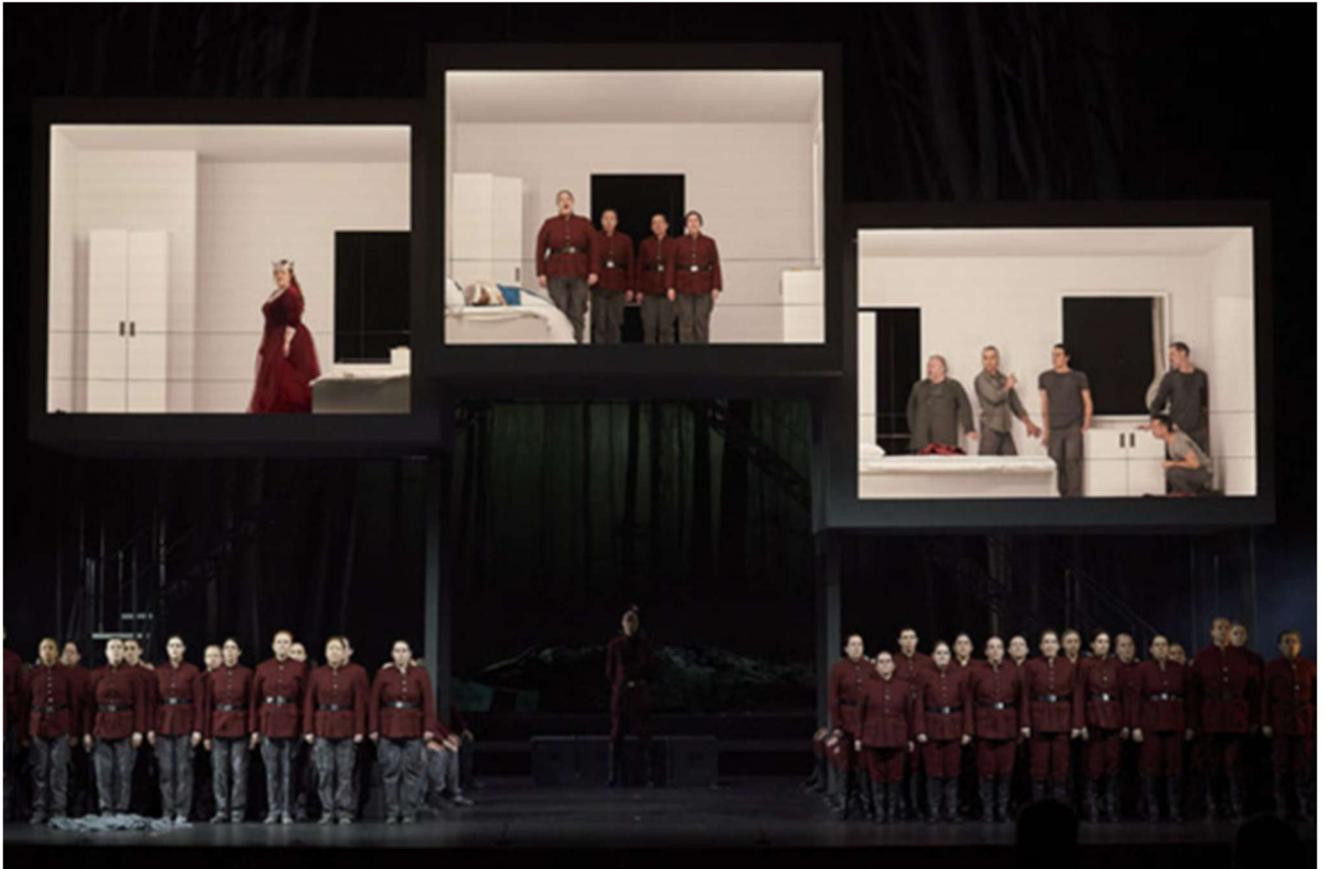


Photo : © D. Ruano

La direction du chef Josep Pons est d'une précision remarquable. Il parvient à restituer la richesse orchestrale de la musique de Wagner et à donner du relief à chaque pupitre sans nuire à la ligne musicale et en préservant la dimension théâtrale de l'œuvre.

La salle a réservé une ovation aux artistes mais les « puristes » wagnériens n'ont pas admis cette relecture de *Lohengrin* par Katharina Wagner et les réactions qu'elle a suscitées ouvrent des perspectives intéressantes qui ne plairont sûrement pas à tout le monde.

CHANTAL BAROVE

Récital de la pianiste Florence Delaage

Mercredi 21 mai 2025 à 20h

TEMPLE SAINT-MARCEL - 24 rue Pierre-Nicole Paris 5^{ème}

- 🎵 F. Chopin : Polonaise-Fantaisie, opus 61
- 🎵 L. van Beethoven : Sonate n°32, opus 111
- 🎵 G. Fauré : Nocturne n°6
- 🎵 G. Fauré : Impromptu n°5
- 🎵 R. Wagner/F. Liszt : Elsas Traum
- 🎵 R. Wagner/F. Liszt : Lohengrin's Verweis an Elsa
- 🎵 R. Wagner/F. Liszt : Isolden's Liebestod

Cercle National Richard Wagner - Paris

Nous profiterons de la présence à Paris, de Florence Delaage, adhérente du cercle, pour l'écouter dans un programme varié. En effet, notre amie voyage souvent en Italie où elle est invitée pour des récitals ou pour donner des masterclasses. Pour commencer cette soirée, nous entendrons *La Polonaise-Fantaisie opus 61*, que Chopin a composée en 1846, date qui marque un épisode douloureux, sa rupture avec George Sand. La Sonate n°32 opus 111 de Beethoven termine la trilogie des Sonates opus 109 et 110. Chef d'œuvre qui couronne l'exploration beethovénienne de la sonate, écrite en deux mouvements, qui peut être considéré comme un adieu et un testament. Le programme fait place à Gabriel Fauré qui affectionnait beaucoup les heures nocturnes pour leur silence et leur solitude et le Nocturne n° 6 est l'un des plus beaux.



Un récital de Florence Delaage se termine toujours par des transcriptions d'opéras de Richard Wagner par Liszt qui parvient par des procédés pianistiques qui lui sont chers à recréer un orchestre symphonique tout entier.

Toute jeune, Florence Delaage joue devant Alfred Cortot qui lui propose de devenir son élève particulière et à sa mort, il lui lègue ses deux pianos. Héritière de la sonorité du Grand Cortot, elle poursuit son parcours auprès de Cziffra qui trouve en elle, *une artiste exceptionnelle*. Sa carrière se poursuit particulièrement en Allemagne, Autriche, Angleterre, Italie.... Elle joue à Bayreuth les transcriptions de Wagner/Liszt pour lesquelles Wolfgang Wagner la déclare *fabelhaft* (fabuleuse).

Le Temple Saint-Marcel est desservi par le RER B station Port-Royal et les bus 24, 27, 38, 91 et 83.

ANNIE BENOIT

Programme des Conférences de la saison 24-25

Hôtel Bedford, Salon Pasquier, 17 rue de l'Arcade, Paris 8^e (Sauf indications contraires)



 Lundi 14 avril 2025 à 19h

Wagner, Tannhäuser et la Wartburg : entre légende et histoire par Jean-François Candoni*

En situant son *Tannhäuser* à la Wartburg, Wagner ne cherchait pas uniquement un décor médiéval pittoresque : il mettait en scène un véritable lieu de mémoire du monde germanique. Autrefois résidence de sainte Élisabeth de Hongrie, cadre d'une légendaire « guerre de chanteurs », puis refuge où Martin Luther traduisit en allemand le Nouveau Testament, la forteresse n'a cessé de nourrir l'imaginaire romantique. Mais ce n'est pas tout : elle est devenue, au XIX^e siècle, un haut lieu de la contestation étudiante, faisant écho aux aspirations révolutionnaires du compositeur. La conférence de Jean-François Candoni propose d'interpréter le cinquième opéra de Wagner à la lumière de ces arrière-plans historiques, légendaires, poétiques et idéologiques.

**Ancien élève de l'ENS Saint-Cloud, Jean-François Candoni est professeur des universités à Rennes 2, où il enseigne la civilisation et l'histoire culturelle du monde germanique. Il a publié notamment La Genèse du drame musical wagnérien (éd. Peter Lang, 1998), Penser la musique au siècle du romantisme (éd. PUPS, 2012), Les grands centres musicaux du monde germanique (éd. PUPS, 2014) et une nouvelle édition de Ma Vie de Richard Wagner (éd. Gallimard, 2013). Il a participé au Dictionnaire encyclopédique Wagner (éd. Actes Sud, 2010), et collaborait régulièrement à la revue L'Avant-Scène Opéra.*

 Lundi 19 mai 2025 à 19h

Puccini et l'influence de la musique germanique par Norberto Cordisco-Respighi*

Giacomo Puccini restera pendant toute sa vie un admirateur de Wagner. Dans ses deux premiers opéras, *Le Villi* (1884) et *Edgar* (1889), il utilisera la technique des leitmotive, même si de manière encore immature. En 1889, il sera à Bayreuth, sur demande de Ricordi afin de proposer des « coupures » pour la première italienne des *Maîtres chanteurs*. L'étude en profondeur de cette partition a eu un impact décisif sur la composition de *Manon Lescaut* (1893), opéra qui représente un tournant dans sa carrière. À partir de *La Bohème* (1896), il arrive à affirmer son propre langage et sa vision du théâtre visant à réconcilier le belcanto italien avec les enseignements de Wagner. Puccini fera d'ailleurs référence à ce dernier, à la fin de sa vie : dans une des esquisses du final de l'inachevé *Turandot*, il y écrit : « Poi Tristano ! », nous laissant ainsi dans le mystère.

**Petit neveu d'Ottorino Respighi, Norberto Cordisco Respighi est un pianiste et musicologue vivant à Paris. Il défend, depuis des années, le répertoire symphonique italien, notamment celui de son grand-oncle, à travers des concerts et des conférences. Il a signé, aux éditions bleu nuit éditeur, les biographies illustrées de Respighi et Puccini.*

 Lundi 16 juin 2025 à 19h

Comparaison musicale et psychologique du personnage de Wotan par Cyril Plante*

Wotan est le personnage central de la Tétralogie et on peut assister à son évolution psychologique, du dieu hautain à la sagesse du Wanderer. Ce sera l'occasion de découvrir qui se cache derrière ce héros trop humain, comment Wagner l'a découvert et comment il l'a modifié au cours de la composition. La deuxième partie sera consacrée à la recherche du Wotan idéal à travers l'écoute à l'aveugle de plusieurs

Cercle National Richard Wagner - Paris

enregistrements de barytons-basses légendaires pour définir le ou les chanteurs qui incarnent mieux chaque aspect du personnage.

**Cyril PLANTE est docteur ès Lettres comparées et musique, ayant consacré sa thèse à la passion tristanienne dans la littérature du XIX^e siècle. Depuis plus de 25 ans, il donne des conférences et écrit des articles sur le wagnérisme dans différentes revues. Il assure la présentation de quelques opéras à l'Opéra de Massy. Il a été élu en 2024 membre du comité international des Cercles Richard Wagner en tant que représentant des francophones.*

Nos conférences, selon les thèmes abordés, sont accompagnées d'illustrations musicales et/ou visuelles.



J-F Candoni



N. Cordisco-Respighi



C. Plante