



ommaire

► Pourquoi je m'intéresse à Beethoven ? ◀

Beethoven, un compositeur et un homme hors du commun 2

► Ludwig van Beethoven : l'homme ◀

Ludwig van Beethoven, sa vie, son œuvre (2^e partie) 4

La lettre à l'Immortelle Bien-Aimée 9

Beethoven dans le contexte artistique de son temps 16

► Beethoven et la musique ◀

Tarpeia : la marche triomphale de Ludwig van Beethoven, WoO 2a 22

Les pianoforte de Beethoven 24

Berlioz et Beethoven 33

► Sur les traces de Beethoven ◀

Le monument de Max Klinger 40

► Documents et enregistrements ◀

Catalogue des œuvres de Beethoven : Hess mis à jour par Green 44

Quelques cds d'œuvres rares 46

► Spectacles et concerts ◀

Fidelio à Lyon : une très grande Leonore se révèle 47

► La vie de l'Association Beethoven France ◀

Beethoven à Liège : pari tenu ! 54

Commander les cds 55

Adhérer ou s'abonner 56



► Spectacles et concerts ◀

Fidelio à Lyon : une très grande Leonore se révèle



Fidelio est l'unique opéra de Beethoven. Unique, mais à multiples facettes.

Fin 2003, à Lyon, fut l'occasion de découvrir une grande dame à la voix ensorcelante : Gabriele Fontana. Sa puissance, sa précision mais également son jeu ont conquis un public subjugué. L'occasion pour nous de revenir sur cette mise en scène et cette interprétation.

A noter que l'Opéra de Lyon avait, pour l'occasion, préparé un programme très riche en documents. Rapidement épuisé, il est disponible maintenant sur le site internet <http://www.opera-lyon.com>.

FIDELIO

Opéra National de Lyon : 28 et 30 novembre,
2, 4, 6, 8, 10 et 12 décembre 2003

Direction musicale, **Leopold Hager**

Leonore, Gabriele Fontana
Florestan, Robert Dean Smith
Rocco, Reinhard Hagen
Don Pizzaro, Claudio Otelli
Don Fernando, Kurt Gysen
Marzelline, Claudia Braun
Jaquino, Eberhard-Francesco Lorenz
Premier prisonnier, Brian Bruce
Deuxième prisonnier, Jean-François Gay

Mise en scène, **Nikolaus Lehnhoff**
Chef des Chœurs, **Alan Woodbridge**

Orchestre et Chœurs de l'Opéra de Lyon

Nos lecteurs auront sans doute peine à le croire, mais *Fidelio* n'avait plus été donné en version scénique à Lyon depuis 24 ans. C'était, alors, une reprise d'une production de Paul Hager et Jacques Rapp, proposée la première fois en 1974. Nous nous souvenons des soirées de 1979 qui n'avaient rien d'impérissable dans cette terne vision avec, en outre,

un orchestre en débandade dirigé (?) par Gustav Koenig. La distribution, très inégale, était dominée par le Florestan de Jess Thomas qui offrait les derniers lambeaux glorieux de ce qui avait été une grande voix héroïque. La Leonore de Berit Lindholm, quant à elle, n'était déjà plus capable de s'exprimer que dans le registre aigu et *sempre fortissimo*.

47

En 1996 *Fidelio* est repris dans la Capitale des Gaules, mais en version de concert (ce qui présente pour le public mélomane l'indéniable avantage de ne pas être constamment irrité et distrait de l'audition par les visions souvent délirantes des metteurs en scène contemporains). Kent Nagano dirigeait sèchement et sans poésie une distribution d'un tout autre niveau, lestée par une Cheryl Studer déjà sur le déclin, mais galvanisée, au second acte, par le colossal Florestan de Ben Heppner, digne successeur de Jon Vickers dans ce rôle.

Après toutes ces années de frustration, c'est dire si les beethovéniens fervents attendaient avec impatience le bonheur de savourer dans sa plénitude le chef-d'œuvre lyrique de Ludwig. Autant le dire tout de suite, un seul élément n'a pas été à la hauteur de l'enjeu. Il s'agit de la conception visuelle qui nous aura laissés (une fois de plus) sur notre faim. Nombre de nos collègues avaient émis les plus





grandes réserves sur cette nouvelle production de Nikolaus Lehnhoff, venue du Festival de Pâques de Salzbourg et diffusée sur Arte. Bien sûr, elle n'a rien de profondément choquant. Nous avons vu tellement pire dans ce domaine à l'opéra depuis plus de trente ans que certaines « audaces » n'ont plus rien pour nous surprendre. À force de chercher à « choquer le bourgeois » (qui, au reste, adhère plutôt, par snobisme, à ces visions « décalées » aujourd'hui) voilà un tiers de siècle que l'on nous ressert le même type de clichés, aboutissant à un effet pervers : c'est la « relecture » récurrente qui devient... ringarde !

Il est donc inutile de détailler dans nos colonnes les multiples incohérences de ce type de production. Nous nous contenterons d'en mentionner, le moment venu, quelques échantillons.

Précisons, pour ceux qui ne l'ont pas encore vue, que cette « vision » nous transporte, une fois encore, à l'époque contemporaine, sous une dictature non identifiée. *Fidelio* souffre particulièrement de ce besoin de transposition systématique. Nous ne comptons plus les mises en scène où le nazisme, l'Espagne franquiste, la Russie stalinienne, les régimes totalitaires sud-américains ont servi de cadre plus ou moins adapté au sujet. Certes, l'on m'objectera qu'il est intemporel par bien des aspects ; certes, la partition parvient toujours à survivre à ces traitements au vitriol (ce qui prouve assez la pérennité des chefs-d'œuvre). Mais, tout de même, tant de naïveté et de désinvolture finissent par lasser. Que je sache, le XX^e siècle et l'époque contemporaine, n'ont pas - hélas - le privilège exclusif des abominations, de l'injustice, et de l'abject. Pour ma part, je rêve depuis fort longtemps d'un *Fidelio* se déroulant au XVI^e siècle, dans les geôles atroces de l'Inquisition sous le règne de Philippe II, avec un Pizarro très « propre », tout droit sorti d'un portrait de grand d'Espagne par Le Greco. Le contraste n'en serait que plus terrifiant et efficace (mais qui nous offrira enfin une telle conception, inévitablement « novatrice » ?).

En tous les cas, dès le début de la soirée, nous avons ressenti le décalage existant entre ce que l'on entend et ce que l'on veut bien nous montrer. Le rideau est levé sans raison valable avant l'ouverture. Le pire : Marzelline entre en scène (« débarque » !) sans

discretion aucune au beau milieu des 14 mesures de l'adagio indiqué *piano* et *dolce*, précédant le *presto* de la coda. Son apparition en robe rose style « prisunic » est tellement incongrue que, du coup, le public déjà obnubilé, n'applaudit pas l'ouverture, pourtant menée avec un rare brio, ce qui est symptomatique (c'est la première fois que je n'entends aucune réaction au terme de l'électrisante « Fidelio-ouverture » !). Pour compenser cette aberration, rendons justice à la direction de Leopold Hager. Nous avons toujours apprécié les travaux de ce grand chef autrichien, surtout connu pour avoir ressuscité et enregistré, dans les années 1970, l'intégralité des opéras de jeunesse de Mozart. Outre ses indéniables mérites de pionnier en matière de musicologie, nous avons, dans *Fidelio*, admiré sa direction de grande classe, le choix toujours idéal de ses *tempi*, l'irrésistible précision des attaques d'un orchestre transfiguré par son immense métier. Tradition n'étant pas synonyme de routine, Leopold Hager nous a aussi agréablement surpris par sa vigueur, les sonorités acides et tranchantes qu'il obtenait des pupitres de cordes, traduisant une influence manifeste (et positive) des « baroqueux ». Les interventions des vents (les bois surtout) étaient, au départ, plus timides mais néanmoins d'un grand raffinement. Elles ont gagné en sûreté comme en présence au cours de la soirée.

48



Fidelio (Gabriele Fontana)
Photo © by Gérard Amsellem

Le couple Marzeline/Jaquino formé par Claudia Braun et Eberhard-Francesco Lorenz ne manque pas de charme, même si la dame nous pardonnera de la trouver un peu trop mûre pour le personnage. Si les deux interprètes sont également bons comédiens, lui demeure vocalement en retrait, projetant mal le son, alors que sa partenaire, sans posséder un timbre mémorable, est techniquement performante, avec une bonne réserve de souffle et des vocalises impeccables.

En l'espèce, la première intervention désastreuse du metteur en scène consiste (comme déjà à Salzbourg) à supprimer totalement les dialogues parlés. Il est à noter que ce fut le prétexte officiel à la démission du directeur musical de l'opéra de Lyon, István Fischer, l'été dernier. On ne dira jamais assez le non-sens de cette suppression. Outre qu'elle constitue une atteinte à la substance même de la forme *Singspiel*, volontairement conservée par Beethoven dans les deux remaniements successifs de sa *Leonore*, cette omission génère tout au long de la soirée de fâcheuses confusions au niveau dramaturgique. La partie du public qui découvrait *Fidelio* ce soir là était complètement désarçonnée. J'en veux pour preuve (et je m'adresse ici au metteur en scène aussi bien qu'aux responsables de la programmation) les trois charmantes jeunes filles placées à proximité de moi et qui sont venues me demander, à l'entracte, des éclaircissements sur l'intrigue car elles « n'y comprenaient rien ou pas grand' chose, en dépit des surtitrages ! » (sic !). Il est vrai que, si je n'ai pas de raison, à titre personnel, de me plaindre de cette flatteuse marque de confiance, j'eusse préféré qu'on leur offrît ce soir là la faculté d'assimiler spontanément le message beethovénien. Bien entendu, nous n'avons jamais exigé un respect philologique du texte au point de restituer la moindre virgule des dialogues de *Fidelio*. Toutefois, il est nécessaire d'en conserver un minimum indispensable pour la compréhension de l'intrigue. À deux moments précis, cette absence est même carrément insupportable. C'est : 1°) avant l'air de Pizzaro à l'acte I, pour la lecture de la lettre et ses conséquences et 2°) au second acte, au sein du quatuor (n°14 de la partition) la réplique de Jaquino annonçant, après la sonnerie de trompette, l'arrivée du ministre Don Fernando.

Accessoirement, notons aussi que le décor et les éclairages laissent à supposer que l'action se déroule dans les souterrains dès le départ, ce qui est, là aussi, un complet non-sens. L'apparition de Leonore /Fidelio en maxi-manteau (encore !) est peu convaincante visuellement. Dans un tel accoutrement, la silhouette évoque plus Charlie Chaplin ou Giulietta Massina dans *La Strada* qu'un travesti crédible, ce qui est un comble lorsque l'on a la chance de disposer d'une actrice aussi convaincante que Madame Gabriele Fontana, en mesure de porter à merveille le travesti véritable. Heureusement, l'oreille était autrement flattée. Jamais nous n'entendîmes sur le vif le quatuor « *Mir ist so wunderbar* » rendu d'une manière aussi émouvante, qui plus est avec un tel équilibre des plans sonores.

Rocco est incarné par Reinhard Hagen. Le personnage (sans doute une idée de Lehnhoff) manque de bonhomie et de rondeur. Il utilise même une gestique curieusement agressive pendant son air, ce qui le rend presque inquiétant. Par ailleurs, il est, au départ, assez peu sonore, mais ne cessera de s'améliorer sur ce point en cours de représentation.

Par contre, rien ne nous préparait à l'émotion que nous devons vivre avec Gabriele Fontana. La radieuse cantatrice autrichienne avait précédemment abordé en concert la deuxième mouture de *Leonore*, mais elle effectuait, pour la circonstance, sa prise de rôle dans *Fidelio*. Nous avons été saisis, d'abord par une présence scénique irradiante. Vocalement, si le trio « *Gut, Söhnchen gut* » laissait percevoir une légère faiblesse du registre grave, nous dûmes vite rendre les armes : ce n'était qu'un manque d'échauffement. Arrivés à « *Abscheulicher !* » l'homogénéité des trois registres était totale. Toute la tessiture est maîtrisée. La voix est souple, ductile (quel art de la vocalisation !). C'est à peine si une légère tension sur le *si* naturel de la vocalise finale de son grand air était perceptible. Après avoir commencé sa carrière dans les emplois de soprano lyrique-léger ou lyrique-colorature-spinto, Madame Fontana s'est progressivement orientée ces dernières années vers les rôles de soprano lyrique puis grand-lyrique. Leonore de *Fidelio* correspond exactement à ses moyens actuels et nous console de toutes les voix dramatiques trop lourdes qui nous ont fait vivre de bien pénibles moments par le passé.





Aussi, bien que nous ayons en mémoire les superbes incarnations de Gwyneth Jones ou Hildegard Berhens, l'interprétation de Gabriele Fontana est une des plus belles que nous ayons pu entendre depuis la regrettée Sabine Hass. Chez Madame Fontana, l'engagement de la cantatrice est total et se conjugue à celui de l'actrice qui est stupéfiante, poignante, envoûtante. De plus, la complicité avec Leopold Hager est pleine et entière. Rarement nous avons constaté une telle symbiose entre un chef et une interprète : mémorable !



Marzelline, Rocco et Fidelio

(Claudia Braun - Gabriele Fontana - Reinhard Hagen)

Photo © by Gérard Amsellem

50

Passons rapidement sur le seul point faible de la distribution : le Pizzaro de Claudio Otelli, nettement insuffisant, éructant, forçant une voix déjà passablement éraillée, avec une tendance inquiétante au *parlando* ou au *Spechgesang*. À fréquenter de tels emplois, ce très intéressant chanteur va détériorer immanquablement son organe de franc-baryton au timbre trop clair, aux moyens trop légers. Certainement idéal dans les rôles de *Kavalierbariton* (type : le comte des *Nozze di Figaro* de Mozart ou Wolfram de *Tannhäuser* de Wagner) il a tort de se frotter à Pizzaro, authentique baryton-basse, préfiguration du hollandais dans *Le Vaisseau fantôme* (qu'il incarne aussi à la scène !) et dont il ne possède ni l'ampleur, ni la noirceur, ni le poids, ni l'impact indispensables.

À noter que, si la marche précédant l'entrée du féroce gouverneur est donnée intégralement (avec les reprises), le chœur est à ce moment placé dans la fosse par Lehnhoff, ce qui constitue une nouvelle

absurdité (mais nous évite au moins la présence des habituelles mitraillettes et autres kalachnikovs qui gâchaient plusieurs scènes des récents *Troyens* de Berlioz au Châtelet).

Le chœur des prisonniers était spécialement émouvant. Hager a su préparer l'ambiance et l'émotion dès les premières mesures, ce qui n'est pas si fréquent. Sa délicatesse de miniaturiste nous a permis de percevoir des détails d'orchestration que nous n'entendions jamais en « *live* » comme, par exemple, les *pizzicati* des cordes aiguës à la fin de la séquence qui prenait, du coup, une dimension poétique supérieure. Bien que fortement handicapés par les bas de nylon dont le metteur en scène a recouvert leurs têtes, les choristes ont réalisé un travail remarquable. Tous les pupitres sont d'une homogénéité rare, les voix sont saines et même réellement splendides. Ils trouvent les inflexions appropriées à l'expression de leurs malheurs et nous touchent comme rarement. Il est à observer que, dans les deux brèves mais délicates parties solistes, Brian Bruce et Jean-François Gay n'étaient que l'ombre d'eux-mêmes, tout simplement parce que gênés pour chanter par le tissu qui collait à leurs lèvres ou rentrait dans leurs bouches, leur coupant parfois le souffle. C'est pourquoi nous nous garderons bien de porter un jugement en l'état sur des artistes que nous savons par ailleurs très estimables. Ce nonobstant, afin que nos lecteurs comprennent bien que nous n'avons aucun parti pris contre Lehnhoff, nous tenons à signaler deux instants particulièrement inspirés de sa direction d'acteurs : 1° la merveilleuse pantomime de Leonore cherchant son époux au milieu des prisonniers et 2° après la nouvelle apparition de Pizzaro en ascenseur (effet rapidement usé) la dispersion, telle une envolée de moineaux, des prisonniers terrorisés lorsque le tyranique gouverneur se dirige violemment sur eux.

Après ces moments forts, l'exécution de tout le second acte nous a semblée être un immense crescendo nous portant vers le sommet de la perfection musicale. Leopold Hager nous a donné le frisson avec sa lecture angoissante du prélude. Deux mentions particulières : pour les cordes graves (râpeuses et opulentes à la fois) et les éclats de cors (tranchants comme l'épée). Le ténor américain Robert Dean Smith, bien connu des assidus de

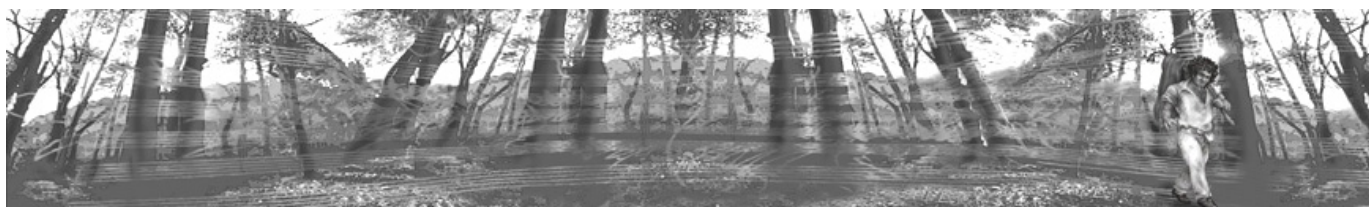
Bayreuth, nous a fait une magnifique impression. C'est un superbe ténor lyrique-spinto avec une grande réserve de souffle, chantant large, avec aisance dans le registre aigu (y compris dans la périlleuse conclusion de son air, où jamais il ne s'asphyxie). Certes, le timbre n'est pas séduisant outre mesure, mais il y a des précédents illustres de ténors (Windgassen, Vickers, King...) qui, dotés d'un timbre plus ou moins ingrat, ont été des Florestan de tout premier ordre. En outre, nous avons été tous frappés par son étonnante similitude physique avec... Ludwig (une incroyable silhouette !) nous rappelant tout à fait le portrait dit « à la lettre » conservé au Musée de la Scala de Milan. Si le metteur en scène a eu l'idée de cultiver cette ressemblance entre l'interprète et le compositeur, nous le complimentons car elle est géniale. Un mauvais point à son actif, par contre : nous montrer ainsi un homme sensé être incarcéré depuis au moins deux ans dans les pires conditions, en frac impeccablement repassé, rasé de frais, prêt pour se rendre à une réception mondaine, relève soit de l'humour plus ou moins involontaire (mal venu dans un tel contexte) soit d'un manque total de perception de la sinistre réalité du milieu carcéral. Cette conception se révèle quelque peu fâcheuse lorsque l'on est, de part son statut d'artiste international, à l'abri des réalités sordides et, par ailleurs, persuadé de donner des leçons socio-politiques à un public qui, dans sa majorité, n'en a nullement besoin, étant souvent plus au fait des aspérités et tragédies du monde. Autre point plus que contrariant, qui contribue encore à faire baisser la moyenne du metteur en scène dans notre notation : l'obsession de supprimer la moindre parcelle de dialogue le pousse à couper le « Mélodrame » (n° 12 de la partition) ce qui est tout à fait scandaleux et nous prive d'une page importante. Nous imaginons sans peine que le maestro Hager a dû fulminer mais céder, contraint et forcé, à l'image de tous les grands chefs subissant, comme le public, la dictature des metteurs en scène avec la complicité des directeurs de théâtre.

Cependant, nous relèverons un étrange paradoxe : à compter du trio « *Euch werde Lohn in bessern Welten* », la scénographie fait oublier qu'elle existe, tout simplement parce que la direction d'acteurs, soudain excellente, se borne à respecter les indications du texte et didascalies du livret !

(CQFD !). Ainsi, se sentant bien plus concernés, les artistes nous ont offert un superbe trio, là où, si souvent, l'intérêt à tendance à faiblir (les chefs ne sachant pas toujours maintenir la tension).

Arrive Pizzaro, (en habit, écharpe blanche au cou, gilet de satin gris perle... prêt à se rendre au bal du Prince Orlovski de la « Fledermaus » de Johann Strauss !). Dieu merci, Leopold Hager et les solistes se jettent dans le quatuor avec tout ce qu'il faut de violence, comme si leur vie en dépendait vraiment. C'est à vous « arracher les tripes » (si vous voulez bien nous concéder cette familiarité). Dans la foulée, le duo « *O Namenlose Freude* » atteignait un paroxysme d'émotion : voix des solistes et orchestre tellement en fusion qu'on en oubliait l'absurde direction d'acteurs qui maintenait Leonore et Florestan à distance respectueuse l'un de l'autre !

Pas de « Leonore III », on s'en doute, mais la grande montée orchestrale en *ut* majeur préluant à « *Heil sei dem Tag!* » ne nous a jamais parue aussi fabuleuse depuis Leonard Bernstein : à couper le souffle ! Il en va de même pour les chœurs, très précis, débordants de générosité vocale et d'élan enflammé. Splendide Don Fernando de la basse Kurt Gysen, noble d'aspect, voix homogène, bien timbrée, dont émane sans efforts une autorité naturelle et bienvenue, (un futur « grand » ?). Nous n'essaierons pas de décrire les trois dernières sections du *finale*, tant nous avons touché au surhumain. L'excellence de la partie musicale n'était même plus remise en cause par la dernière touche gratuite due à Lehnhoff, contraignant Leonore à un « effeuillage » grotesque pour prouver sa qualité de femme (elle termine en combinaison rose) et nous plaignons sincèrement la grande artiste - au demeurant ravissante - qui risquait ainsi, chaque soir, de prendre froid sur le plateau ! Mais tout ce qui nous avait gênés ou agressés sera oublié à partir d'un « *Wer ein solches Weib errungen* » d'anthologie qui nous a laissés sans voix : les solistes étaient impériaux et les chœurs soutenaient avec un professionnalisme sans égal le *tempo* d'enfer imposé par le chef. À ce propos, nous ne pouvons que rendre hommage au travail forcené et de longue haleine accompli par le maître Alan Woodbridge qui a su rendre à cette maison un ensemble choral de très haute tenue et de nouveau digne d'elle.





Tout s'est terminé par une *standing ovation*. En conclusion, si ce n'était un aspect visuel souvent hors de propos (sans être scandaleux au demeurant), ce fut le second acte de *Fidelio* le plus émouvant musicalement que nous ayons jamais entendu en trente ans et une quinzaine de représentations à notre actif.

Patrick FAVRE-TISSOT-BONVOISIN
Musicologue - Conférencier
Historien de la musique



Entretien avec Gabriele FONTANA
(réalisé par Patrick FAVRE-TISSOT-BONVOISIN)

Gabriele Fontana, vous êtes née à Innsbruck, au Tyrol, vous avez fait vos études à Vienne et pourtant votre patronyme est italien, pourriez-vous nous expliquer pourquoi ?

Fontana est mon nom de scène. Il me vient de mon grand-père maternel qui était originaire de la région du Lac de Côme, dans le Nord de l'Italie.

52

Au début de votre carrière, vous avez chanté des rôles de soprano lyrique-léger, voire de soprano léger-colorature, comme ceux de Konstanze (L'Enlèvement au sérail/Mozart), Sophie (Le Chevalier à la rose/R. Strauss), Pamina (La Flûte enchantée/Mozart) ou Zdenka (Arabella, R. Strauss). Vous êtes ensuite passée à des rôles de soprano dramatique-colorature (Elettra et Vitellia dans Idoménée et La Clémence de Titus de Mozart). Maintenant, vous chantez les rôles de soprano grand-lyrique comme Elsa (Lohengrin/Wagner), La Maréchale (Le Chevalier à la rose/R. Strauss), La Comtesse (Capriccio/R. Strauss). S'agit-il d'une évolution naturelle ?

Oui, on peut parler d'une évolution naturelle qui s'est produite grâce à un travail important avec mon répéteur et certains directeurs artistiques en Allemagne, lesquels m'ont guidée dans ce nouveau répertoire. J'ai commencé avec Agathe (*Le Freischütz*/Weber), Eva (*Les Maîtres chanteurs de Nuremberg*/Wagner), la Comtesse de *Capriccio*, puis la Maréchale, Senta (*Le Hollandais Volant*/Wagner). La tessiture de Senta et des rôles de soprano de

Beethoven est la même, donc j'arrive maintenant à lui tout naturellement.

A vrai dire, il y a un moment que je pense à *Fidelio* car j'ai souvent chanté Marzelline au début de ma carrière. J'ai toujours beaucoup aimé et chanté Beethoven, dans la 9^e symphonie et la *Missa solemnis*, par exemple. J'ai aussi présenté un récital entièrement consacré à Beethoven au Festival Sviatoslav Richter de Moscou. J'ai découvert des *lieder* pour voix de femme très peu connus et incroyablement beaux. En effet, on ignore trop souvent qu'il n'y a pas que les grands cycles célèbres ou *lieder* isolés pour voix d'hommes, tels *An die ferne Geliebte* ou *Adélaïde*. *Fidelio* est en quelque sorte un couronnement dans ma carrière. Par ailleurs, je commence à travailler l'air de concert *Ah, perfido* !

J'ai chanté le grand air de *Leonore* pour la première fois il y a deux ans lors d'un concert. En septembre 2003, j'ai interprété en un mois les trois *Leonore* (*Leonore* versions 1805 et 1806 et *Fidelio*) en version concertante. La comparaison des trois moutures révèle de grandes différences. Par exemple, *Leonore I* et *II* sont beaucoup plus *belcantistes*, plus légères, presque *coloratura*, alors que dans *Fidelio*, l'incarnation est plus forte, surtout pour un personnage féminin. Précisons que je fais ici ma première prise de rôle dans une version scénique.

Quelle idée musicale et dramatique vous faites-vous de la Leonore de Fidelio ?

Mais je la vois comme elle est ! (rires). C'est un personnage très clair, féminin, fort et fragile à la fois. Les moments où elle est seule, s'interroge ou montre son anxiété ont particulièrement retenu mon attention. Elle ne perd jamais espoir en gardant, grâce à l'amour, la perspective d'un avenir meilleur pour l'humanité. *Leonore* est véritablement une incarnation de la vision de la Femme par Beethoven. Ce n'est pas un personnage héroïque, mais au contraire, tendre et profondément humain. Dans une situation très délicate, elle parvient à être un « homme » si convaincant que Marzelline en tombe amoureuse, tout en restant fidèle à elle-même et à son objectif, sauver l'humanité, ou du moins son époux.

Cette dernière mise en scène de Nikolaus Lehnhoff vous a-t-elle aidée à entrer dans le rôle

ou, au contraire, avez-vous été embarrassée par des choix comme la suppression des dialogues relevant de la forme Singspiel ?



Gabriele Fontana

J'avais vu à la télévision la production salzbourgeoise. Elle m'avait alors irritée. Puis, j'ai découvert cette vision et je m'y suis adaptée. Ceci dit, même si je comprends le projet de Lehnhoff, je ne peux pas dire que cela tombe toujours juste. C'est plutôt une « expérience ». Il me semble qu'on a besoin des dialogues, sans parler du *Melodram* qui est aussi supprimé. Indéniablement, il nous manque des informations, comme la réplique de Jaquino qui annonce entre les sonneries de trompette, en coulisses, l'arrivée du ministre du roi.

Comment avez-vous travaillé avec le chef, Leopold Hager, qui est issu de la grande tradition germanique ?

Nous nous connaissons depuis longtemps. Il m'a dirigée dans Marzelline à Vienne, dans Sophie et lors de plusieurs concerts. Pour moi, ce fut une grande chance de le retrouver. Il m'a beaucoup aidée car il connaît très bien l'œuvre qu'il maîtrise parfaitement. Il m'a souvent poussée à chanter *piano* certaines phrases.

Précisément, vous a-t-il aidé pour les passages délicats, notamment les tensions vers le haut du registre ? Certains sopranos dramatiques (et même Christa Ludwig, un mezzo-soprano dramatique qui avait des facilités dans l'aigu), ont éprouvé des difficultés à chanter Leonore !

Pour moi, c'est une tessiture très confortable. Ce n'est pas un registre dans lequel ma voix se fatigue. Comme j'ai d'abord chanté des rôles beaucoup plus aigus, ce qui peut être difficile pour les sopranos très dramatiques à la voix lourde ne l'est pas pour moi.

Sur les plans esthétiques et philologiques, diriez-vous que Beethoven, dans le domaine précis de l'opéra, constitue une étape fondamentale de l'évolution historique entre Mozart et Wagner, parallèlement à Weber, Marschner et Spohr ?

Oui. Si ce n'est qu'avec *Fidelio*, on est déjà dans le champs moderne, dans une expression romantique, avec des couleurs orchestrales qui sont plus proches de Weber que de Mozart. Autant d'éléments que l'on retrouvera jusqu'à la tardive *Lorelei* de Max Bruch, superbe partition que j'ai eu le bonheur d'interpréter récemment. Comme tous les génies, Beethoven est d'une extraordinaire modernité.

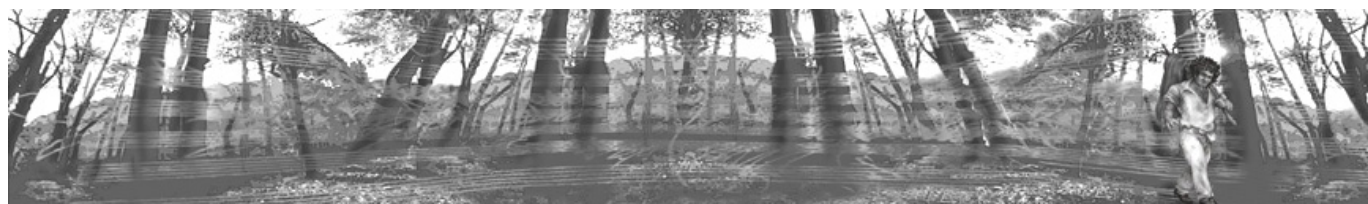
Il est très encourageant de s'entretenir avec des artistes tels que vous, qui se mettent au service de la musique au lieu du contraire ! Une toute dernière question, accepteriez-vous de devenir membre du comité d'honneur de l'Association Beethoven France ?

C'est un grand honneur pour moi et j'accepte avec un immense plaisir ! Merci.

C'est vous qui nous honorez en acceptant. Gabriele Fontana, nous vous remercions très sincèrement et du fond du cœur.



La scène finale de *Fidelio* - Photo © by Gérard Amsellem





Association Beethoven France et Francophonie

« Beethoven » une revue de référence autour du grand compositeur

Vos coordonnées :

Civilité, prénom et nom :

Adresse :

Code postal, ville, pays :

Téléphone - Télécopie :

Adresse courriel :

Complétez votre collection avec les numéros déjà parus (10 € par exemplaire) :

..... x n°1 x n°2 x n°3 x n°4 x n°5 x n°6 x n°7 x n°8
Nombre totale de revues commandées : x 10 € (France) =						 €

- Prix par exemplaire pour les pays hors de France : 13 €

Abonnez-vous à « Beethoven », revue semestrielle de l'ABF :

Abonnement : 2 numéros par an	France : 17 €	Europe : 21 €	Autres : 25 €
--------------------------------------	---------------	---------------	---------------

Votre règlement :

Envoi franco de port.

Je joins un chèque français de Euros à l'ordre de « Association Beethoven France et Francophonie ».

Pour les personnes qui habitent hors de France, il est possible de régler par carte bleue internationale sur Paypal.com, en indiquant comme bénéficiaire Association@Beethoven-France.org.

Une facture acquittée sera jointe à votre commande.