



Sommaire

► Événement ◄

Le *Trio opus 63*, une création beethovénienne à Ecully 2

► Ludwig van Beethoven : l'homme ◄

Ludwig van Beethoven, sa vie, son œuvre (7^e partie) 4

► Dossier : Berlioz, Wagner, Gounod, Furtwängler et Nietzsche évoquent Beethoven ◄

L'influence de Beethoven sur Wagner 19

La compréhension de l'œuvre de Beethoven

par Berlioz, Wagner et Nietzsche..... 30

Charles Gounod et Ludwig van Beethoven 64

Wilhelm Furtwängler, un passionné de Beethoven..... 68

► Beethoven et la musique ◄

Beethoven et le Quatuor à cordes 73

► Spectacles et concerts ◄

Écully – Musical : une saison artistique 2006-2007 dédiée à Beethoven 82

La première exécution mondiale du *Trio Hess 47*..... 85

Bonn : le bicentenaire de la création de *Fidelio*, version 1806 88

La "Cité des papes" accueille *Fidelio* 92

Un bien bon cru de *Fidelio* 2007 sur scène à Bordeaux..... 95

La Messe en Ut Opus 86 par les Chœurs de Lyon Bernard Tétu..... 98

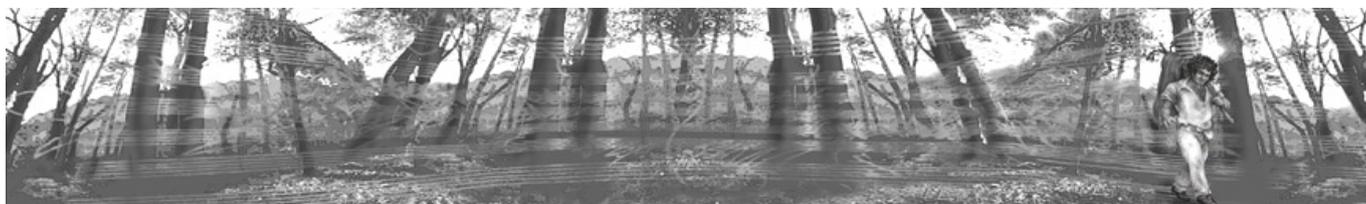
Lyon 2006-2007 : une saison aux couleurs beethoveniennes 100

Wagner à Marseille : un festival de voix beethoveniennes 104

► La vie de l'ABF - Association Beethoven France et Francophonie ◄

L'ABF à Lyon : un séjour studieux, musical et amical 106

La richesse du dossier du présent numéro ne nous permet pas de publier la suite de l'article de Bernard Fournier sur la Missa Solemnis. Mais nous reprendrons cette étude dès le prochain numéro.



Un bien bon cru de *Fidelio* 2007 sur scène à Bordeaux



ordeaux accueille à son tour l'opéra de Beethoven.

Le Grand Théâtre de Bordeaux a programmé en avril 2007 cinq représentations de *Fidelio* à la faveur desquelles le chef allemand Klaus Weise à la tête de l'excellent ONBA (Orchestre National de Bordeaux Aquitaine) a su donner une lecture à la fois intelligente, sensible et intense de cette belle et difficile partition d'opéra dont on sait à quel point qu'elle sollicite en premier lieu les qualités de l'orchestre et du chef.

L'ABF était présente et vous raconte...

L'orchestre

On retiendra ainsi la grande puissance expressive de toutes les parties orchestrales de caractère dramatique, notamment l'introduction de l'Acte II, rarement rendue de manière aussi impressionnante. Sans diminuer les mérites du chef, rompu à la direction du répertoire germanique, signalons l'excellence des pupitres de cuivres, en particulier les cors si magnifiquement employés par Beethoven dès l'ouverture mais aussi dans le grand air de Leonore. Les parties éclatantes et lumineuses de l'œuvre, comme la scène finale - anticipation, dans l'esprit, du finale de la *Neuvième Symphonie* - furent moins convaincantes ; elles ne parvinrent pas, selon nous, à traduire dans toute leur plénitude cette force dionysiaque, cet enthousiasme généreux et cette grandeur qui sont la marque des apothéoses beethovéniennes. Néanmoins le résultat d'ensemble place cette exécution comme une des meilleures à laquelle il nous ait été donné d'assister en France depuis des lustres.

Les voix

En ce qui concerne les voix solistes, la distribution est incontestablement dominée par le superbe Florestan de Kaus-Florian Vogt. Cet ancien cor solo de l'orchestre de Hambourg bénéficie non seulement d'une voix à la fois puissante et héroïque qui est un pré-requis du rôle de Florestan – anticipation des

emplois de ténor wagnérien – mais son timbre extrêmement clair et lumineux ajoute à la nécessaire vaillance du rôle une touche de fraîcheur et permet au personnage d'exprimer toute sa jeunesse de cœur, ce qui en renouvelle l'image souvent trop sombre et parfois un peu empâtée. Leonore incarnée par la soprano Cécile Perrin qui fut, à la fin des années 1980, élève de Régine Crespin au Conservatoire de Paris, ne manque ni de qualités vocales (justesse d'intonation, timbre chaleureux, souplesse), ni de qualité théâtrales (mobilité, présence scénique) ; on peut cependant regretter un certain manque de puissance dramatique dans l'air du 1er acte et dans la scène du cachot (le cri « *Töt erst sein Weib !* » [tue d'abord sa femme !], par exemple, ne jaillissait pas avec assez d'intensité). Elle réussit très bien, en revanche, dans les scènes plus lyriques (duo avec Florestan du second acte). Impliqué en revanche seulement dans des scènes dramatiques, Pizzaro, personnage monocore, s'exprime exclusivement dans la noirceur ; incisif et violent, il doit faire peur : il incarne l'injustice et porte la haine. Leonore le traite d'ailleurs de monstre (*Abscheulicher*). Malgré son costume, ses postures et ses geste terrifiants - sa manière notamment d'enfiler ses gants noirs -, malgré un timbre vocal assez sombre, David Pittman-Jennings ne parvient pas à se montrer aussi effrayant qu'on le souhaiterait ; on ne peut oublier le grand Dietrich Fischer-Dieskau ou Walter Berry qui, pourtant avec des voix moins adéquates, ont réussi grâce à une intelligente composition à camper un personnage très noir ; ou même, pour citer un





chanteur de peu de renommée, Otto Edelman qui, dans la version Furtwängler de 1953, sait faire frémir par le bon usage d'une diction sèche et coupante. Le Rocco d'Andrew Greenan est excellent, mais il faut dire que ce rôle, bien qu'assez long, est sans doute un des plus faciles de l'opéra. Ce n'est pas le cas de celui de Marzelline, relativement bref et délicat ; dans les quelques scènes auxquelles elle participe au premier acte, notamment dans son air (« *Ó wär ich schon mit dir vereint* » [ô puissè-je être déjà unie à toi]), Kimy McLaren montre de belles qualités de chaleur de timbre, de technique vocale et d'interprétation. Il faut ajouter que si sa voix est moins ample que celle de Cécile Perrin, elle est loin d'être effacée par la sienne et que le fait même qu'elle en diffère sensiblement par la nature de son timbre, constitue un atout supplémentaire de cette distribution : en effet, il arrive trop souvent que les voix de Marzelline et Leonore soient trop proches, ce qui est préjudiciable à l'équilibre de cet opéra. Colin Judson assume honorablement le rôle un peu ingrat de Jaquino ; quant à Don Fernando, il trouve bien avec Robert Pomakov sa stature majestueuse de ministre, même si le chanteur semble un peu peiner dans les graves profonds. Le Chœur de l'Opéra National de Bordeaux mérite tous les compliments dans les scènes 8 et 10 du premier acte (chœur des prisonniers) avec une mention particulière pour les deux prisonniers solistes très bien servis par Olivier Schock et Pascal Wintzner. Dans la scène finale, la prestation du chœur est moins convaincante, notamment pour des questions d'ensemble.

96

La mise en scène

Le point le plus contestable concerne la mise en scène bien que l'on n'ait pas à se plaindre, comme trop souvent aujourd'hui, de prétentieux contresens ou de manifestations d'égotisme caractérisé de la part du metteur en scène. Chorégraphe de formation, Giuseppe Frigeni, sans se départir de son esprit critique, semble avoir vécu ses expériences de collaboration avec de grands noms de la mise en scène sans se laisser étouffer. Tout en affirmant une vision personnelle qui évite les poncifs - notamment celui, éculé pour cet opéra, du camp de concentration dans un régime totalitaire - il ne s'est pas laissé aller à trop d'arbitraire. Dans la production de Bordeaux, l'essentiel est sauf : l'esprit de *Fidelio* est respecté. La

mise en scène prend en compte la dramaturgie beethovénienne avec son trajet de l'ombre à la lumière, de l'individuel au collectif, et elle relaie le projet universaliste de Beethoven, ancré dans l'idéal des Lumières. Cependant, si certaines dispositions peuvent donner lieu à discussion, d'autres méritent d'être saluées, d'autres enfin doivent être critiquées. Nous commencerons par ces dernières.



Cécile Perrin en Leonore – Photo : Frédéric Desmesure

On regrettera pour commencer que, sacrifiant à une mode où s'exprime la vanité du metteur en scène qui n'accepte pas de tenir un rôle secondaire par rapport au compositeur, Frigeni s'arroge le droit de polluer le temps purement musical de l'ouverture par des commentaires scéniques aussi inutiles que déplacés. En dehors de la question de principe relative à l'opportunité même d'une intervention extra-musicale, celle qu'a choisie Frigeni - une séance un peu ridicule d'habillage des personnages - se révèle malencontreuse : en montrant de manière appuyée que Fidelio est une femme qui s'habille en homme, le metteur en scène

prend le spectateur pour un imbécile et désamorce prématurément le ressort principal de l'action dramatique tout en minant l'effet de surprise auquel Beethoven nous donne envie de nous laisser prendre.

On le sait, Beethoven a prévu entre les airs ou les scènes chantées de son opéra un texte parlé qui, soulignons-le, est absolument nécessaire à la bonne compréhension de l'action dramatique. On souffre donc de constater que le metteur en scène a choisi de réduire ce texte à quelques bribes informes, ce qui est peut-être pire que la suppression pure et simple.

Le mode de déplacement des personnages, notamment au premier acte - une extrême lenteur des mouvements avec des pas décomposés - commence par séduire par ses qualités proprement chorégraphiques puis il agace par son systématisme et, bien vite, il irrite surtout quand il produit un véritable non sens dans la scène III (le sublime quatuor vocal) à laquelle seule sied l'immobilité absolue et quasi hiératique des personnages : chacun se trouve confronté à un problème spécifique, chacun est enfermé dans son monde intérieur, sans aucune volonté de communication avec quiconque.

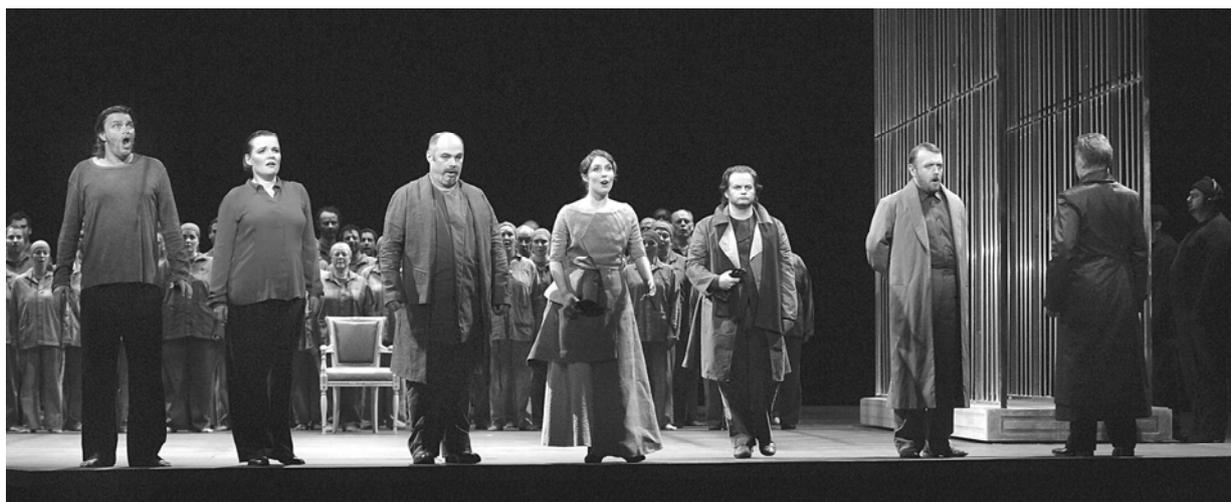
Après une fin de premier acte sans originalité particulière, sans rien non plus qui choque ou interpelle, la mise en scène se hausse enfin avec le début du second au niveau de l'œuvre ; cela est dû en grande partie à la présence rayonnante de Florestan,

mais les effets d'éclairage et les jeux de scène de Rocco et Léonore descendant vers le cachot contribuent aussi à la qualité artistique de ce passage. Cependant le metteur en scène qui veut opposer - encore une fois, trop systématiquement - des moments stylisés (les airs, les scènes chantées) et des moments naturalistes (les dialogues parlés) se trouve parfois en porte-à-faux, notamment dans le n°12, "mélodrame et duo" [scène parlée sur un accompagnement musical, puis chantée] du second acte. La volonté de stylisation se brise sur la réalité du texte qui met les personnages aux prises avec des actions concrètes. C'est vrai de la pierre que Rocco et Fidelio doivent faire bouger, scène 12, pour creuser la tombe destinée à Florestan, c'est vrai plus encore du pistolet que Fidelio-Léonore brandit pour arrêter le poignard de Pizzaro, scène 13. La scène finale dont nous avons regretté le manque d'éclat orchestral n'est pas rehaussée par la mise en scène qui reste longtemps trop terne.

En résumé, hormis quelques réserves émises en référence à certaines représentations ou à certains enregistrements fameux, les composantes purement musicales (direction, orchestre, solistes, chœur) de la production du *Fidelio* de Bordeaux sont dignes des plus grands éloges et, compte tenu de la tendance dominante des mises en scène actuelles, celle de Giuseppe Frigeni constitue un moindre mal dans la mesure où, dans l'ensemble, sinon dans le détail, elle reste fidèle à l'esprit de Beethoven.

97

Bernard FOURNIER



La scène finale – Photo : Frédéric Desmesure

