

Guiraud, Ouverture d'Arteveld

Composition : 1862 (?), 1874, 1882.

Dédicace : «à mon ami Georges Bizet».

Création : Paris, 1er mars 1874, aux Concerts populaires de Jules Pasdeloup.

Ernest Guiraud, plutôt oublié de nos jours, est essentiellement considéré comme un passeur. Ses amis Bizet ou Saint-Saëns, et nombre de ses élèves de composition, comme Dukas ou Debussy, sont devenus beaucoup plus célèbres que lui. Il est donc opportun de remettre en lumière les œuvres de cet acteur discret de la musique française de la seconde partie du XIXe siècle, apprécié pour ses qualités d'orchestrateur et d'enseignant, ayant notamment encouragé l'éclosion du talent singulier de Debussy.

En France au milieu du XIXe siècle, la voie royale pour un compositeur est le faire une carrière à l'opéra. Le père d'Ernest Guiraud, Jean-Baptiste Guiraud, avait tenté cette voie après l'obtention du prix de Rome en 1827. Mais, en raison de l'insuccès de ses ouvrages, il s'était exilé en Louisiane. La famille revint en France pour que le jeune Ernest, âgé de 15 ans, tout d'abord formé par son père, puisse poursuivre ses études au Conservatoire. Celles-ci furent couronnées d'un premier prix de piano et d'un prix de Rome en 1859, décerné à l'unanimité. Lors de son séjour à la villa Médicis, il s'acquitta des traditionnels «envois de Rome», notamment en adressant en 1862 à l'Académie une «Ouverture à grand orchestre». La perte de cette partition nous empêche de savoir s'il s'agit de la même œuvre que l'*Ouverture de concert op. 10*, créée douze ans plus

tard aux concerts populaires de Jules Pasdeloup. Celle-ci fut ensuite remaniée, pourvue d'un programme narratif (voir ci-dessous), éditée en partition d'orchestre sous le titre d'*Ouverture d'Arteveld op. 10* et donnée aux Concerts Colonne le 15 janvier 1882.

Entre-temps, Ernest Guiraud s'était fait connaître comme compositeur d'opéras et de ballets, relevant l'honneur familial par maints succès publics. Il s'inscrit donc dans une carrière type de compositeur français, pour qui la scène est primordiale (toute la formation académique, notamment la cantate du prix de Rome, était orientée en ce sens) et les productions symphoniques plutôt périphériques (comparer par exemple avec la carrière parallèle de son ami Bizet).

Pourtant, un renouveau symphonique est alors en germe, qui va s'épanouir véritablement après 1870. La création à Paris de plusieurs sociétés de concerts symphoniques (Pasdeloup, Colonne...) en est un signe révélateur. Il semble malgré tout que l'*Ouverture d'Arteveld* soit une œuvre marquée par le contexte dramatique : son argument, d'après un épisode historique réel situé en Flandres au XIV^e siècle, évoque l'héroïsme d'un personnage défenseur du peuple, puis trahi par celui-ci. On imagine une action faite de complots, de forfaitures, de retournements tragiques : tous les ingrédients du livret d'un grand opéra ! Il est vraisemblable que, dès la composition de sa première ouverture romaine, Guiraud pensait à un opéra imaginaire ou en projet. Il en résulte une page symphonique à grand orchestre, à l'orchestration puissante et colorée, dont le programme narratif la rapproche du genre «poème symphonique» qui était alors promu en France par Saint-Saëns et César Franck.

– Isabelle Rouard

Argument

«Jacques d'Arteveld, chef des Flamands révoltés, chasse le comte Louis Ier de Flandres et s'empare du pouvoir. Le parti populaire qu'il avait affranchi, oublieux de ses services, l'abandonne à son tour. Une foule furieuse sous la conduite de Gérard Denys, son ennemi mortel, vient l'assaillir à Gand, où il périt massacré sur le seuil même de son hôtel (1345).»

Rachmaninov, Concerto pour piano n° 2

Composition : été 1900 – avril 1901.

Dédicace : à Monsieur N. Dahl.

Création : Moscou, 11 septembre 1901, par le compositeur au piano, sous la direction d'Alexandre Siloti.

Le *Deuxième Concerto pour piano* de Rachmaninov est l'une de ses œuvres les plus célèbres. Il inaugure une période féconde de la production du compositeur. Les circonstances de sa composition sont pourtant quelque peu romanesques, faisant suite à une période difficile de trois années presque entièrement stériles. Rachmaninov était tombé dans une profonde dépression, qui se caractérisait notamment par le «syndrome de la page blanche», à la suite de l'échec de la création publique de sa *Première Symphonie*, le 28 mars 1897. Le compositeur et critique César Cui avait comparé cette symphonie à une évocation des dix plaies d'Égypte, digne d'être admirée par les «détenus» d'un conservatoire de musique en enfer ! En fait, il semble que Glazounov, qui dirigeait l'orchestre, était en état d'ébriété et avait grandement contribué à la catastrophe... La dépression de Rachmaninov s'était accentuée lorsque son

projet de mariage avec sa cousine Natalia Satina s'était vu interdire par l'Église orthodoxe (en 1902, ils obtiendront une autorisation spéciale du tsar pour se marier, et ils mèneront une vie de famille unie, avec leurs deux enfants).

Rachmaninov consulta un spécialiste, le docteur Nicolas Dahl, disciple de Charcot et bon violoncelliste amateur, qui le soigna par hypnothérapie, lors de séances quotidiennes de janvier à avril 1900. Et bientôt, il reprit confiance en lui et mit en forme de nouvelles idées musicales qui commençaient à germer dans son esprit. Le résultat fut ce splendide concerto, dédié au Dr Dahl, où Rachmaninov s'implique tant comme compositeur qu'interprète (il est évidemment écrit sur mesure pour ses propres moyens pianistiques, qui étaient exceptionnels !). Sans être explicitement, autobiographique, cette œuvre à la genèse particulière, d'une esthétique romantique parfaitement assumée, est évidemment le reflet de son être profond, et on notera à ce propos que sa conclusion positive, en apothéose, exprime à l'évidence la victoire sur les souffrances et les langueurs morbides de la dépression.

«Ce besoin de m'exprimer en musique est comme une sorte de soif intérieure qui me pousse à m'exprimer à travers les sons de la même façon que j'utilise la parole pour exprimer ma pensée. La mélodie constitue le germe même de ma création musicale. La musique doit être aimée ; elle doit venir du cœur et aller vers le cœur des gens. Elle est amour !»

(S. Rachmaninov)

Le premier mouvement commence de manière frappante par une séquence pianistique en crescendo qui évoque le son profond des cloches qui a toujours fasciné Rachmaninov. Le premier thème, «*con passione*», est exposé dans le grave des cordes, accompagné d'arpèges tumultueux au piano. D'une

grande ampleur, il s'élève jusqu'à un sommet de lyrisme, avant de retomber inexorablement sur la tonique d'*ut* mineur. Mais après une transition agitée, la merveilleuse mélodie du second thème, rêveuse et nostalgique, s'élève au piano. Sa tonalité majeure est encore parée d'inflexions mineures, comme des larmes pas encore séchées. Un développement dense entremêle ensuite ces thèmes dans un flot sonore bouillonnant menant à une réexposition majestueuse et héroïque. Un solo de cor mystérieux réintroduit le second thème, plus apaisé, avant une brève coda résolument en *ut* mineur, où la virtuosité pianistique reprend ses droits.

«Le son des cloches d'église domine toutes les villes russes que j'ai connues : Novgorod, Moscou, Kiev... Les cloches accompagnent chaque russe, de son enfance jusqu'à la tombe, et aucun compositeur en Russie ne peut échapper à leur influence. Cet amour des cloches est inhérent à chaque russe.»
(S. R.)

Le second mouvement est un moment de lyrisme épuré, qui commence par une transition en accords menant d'*ut* mineur à la lointaine tonalité de *mi* majeur. L'effet obtenu est un total dépaysement sonore, comme si le compositeur nous conduisait au pays des rêves. C'est là le règne du *rubato* (souplesse dans le tempo, qui hésite, accélère, retient...), favorisé par les superpositions de rythmes binaires et de triolets. La partie centrale s'anime peu à peu, jusqu'à atteindre une expression passionnée qui culmine dans une cadence soliste, avant le retour au calme de la réexposition, dont les dernières notes apaisées rappellent le début du second thème entendu dans le premier mouvement.

Le caractère scherzando du finale n'est pas conçu comme un amusement léger, une plaisanterie (traduction littérale du terme)

mais plutôt comme une expression agitée et fiévreuse.

L'introduction orchestrale ramène le discours musical en *ut* mineur, par une suite de modulations rapides. Un thème tumultueux explose au piano, brillant et énergique. Mais bientôt c'est l'orchestre qui entonne un merveilleux thème lyrique, repris et amplifié au piano, soutenu par des harmonies d'une grande plénitude. Au cours de ce finale, les deux types d'expressions contrastées alternent, avec un grand déploiement de virtuosité, mais c'est finalement le thème lyrique, dans un rayonnant *ut* majeur, qui l'emporte triomphalement en un majestueux tutti.

– I. R.

Bruckner, Symphonie n° 2

Composition : 1871-1872. Plusieurs révisions ont suivi, dès 1873 pour la création, puis en 1875-1876, et enfin 1877.

Nouvelles retouches, mineures, en 1890. Création à Vienne, par la Philharmonie de Vienne, sous la direction du compositeur, le 26 octobre 1873.

Première édition : Doblinger, 1893. Version de 1877 éditée lors de la seconde édition critique en 1965 par Nowak. Version princeps de 1872 éditée en 2005 par William Carragan.

Manuscrits originaux : légués par Bruckner à la Bibliothèque impériale de Vienne, devenue aujourd'hui la Bibliothèque nationale d'Autriche.

Durée : 65 à 70 minutes (version de 1872), 55 à 60 minutes (version de 1877).

De Linz à Vienne

Coup de tonnerre absolu dans le paysage symphonique de l'époque, la *Première Symphonie*, écrite à Linz en 1865, frappait par une vélocité rythmique, une noirceur que venaient renforcer

des contrastes dynamiques appuyés rendant l'exécution de l'œuvre très difficile. Elle fut d'ailleurs rejetée par l'Orchestre philharmonique de Vienne pour «*sa sauvagerie et son audace*». Beaucoup de chemin semble avoir été parcouru entre cette symphonie et la suivante, même si la *Deuxième Symphonie* adopte le même effectif orchestral et la même tonalité d'*ut mineur*.

Tout comme la *Messe en fa mineur* de 1867-1868, créée à Vienne en 1872 et saluée par la critique, notamment par le redouté Eduard Hanslick, la nouvelle symphonie est le signe victorieux d'un nouveau départ après une grave dépression en 1867, qui obligea le compositeur à arrêter toute activité pendant plusieurs mois et à se retirer dans un sanatorium. Elle marque aussi une nouvelle étape dans la vie personnelle de Bruckner, puisqu'il s'agit de la première symphonie viennoise du compositeur, qui a préféré en s'installant dans la capitale renoncer à son confortable mais peu gratifiant poste d'organiste à la cathédrale de Linz, au profit de la chaire de théorie de l'harmonie et de contrepoint au Conservatoire de Vienne. En débarquant à Vienne, il accède surtout au poste d'organiste de la cour, qu'il convoitait en priorité, et ce le jour de ses 44 ans.

Les premières esquisses virent le jour à Londres durant l'été 1871, lors d'une seconde tournée de concerts organisés après le triomphe londonien de Bruckner pour l'inauguration du grand orgue du Royal Albert Hall. Bruckner avait déjà connu un succès semblable deux ans auparavant en se produisant à Nancy pour l'inauguration de l'orgue Merklin de la basilique Saint-Epvre, et à Paris sur l'orgue Cavallé-Coll de Notre-Dame, devant notamment Franck et Saint-Saëns.

«Un mystique gothique égaré en plein XIXe»
(Wilhelm Furtwängler)

La première version de la *Deuxième Symphonie*, celle de 1872, redécouverte seulement en 1991 grâce à William Carragan, est une œuvre d'une ampleur inouïe, d'une durée exceptionnelle, atteignant facilement 1h10. Par ses dimensions, son langage contrapuntique, et ses pauses fréquentes, l'œuvre déconcerta un Orchestre philharmonique de Vienne longtemps réfractaire à la musique «moderne», et un public hostile à trop de nouveautés. Cette incompréhension ne vient pas des moyens orchestraux, qui sont tout à fait traditionnels, mais plutôt de sa thématique, de la profondeur nouvelle de son message, et de l'utilisation de redondances rendues nécessaires par l'emploi d'une forme sonate complexe, se rapprochant parfois du rondo. Otto Dessoff, qui était alors le directeur musical de l'orchestre, rejeta ce premier jet, le jugeant «injouable». L'œuvre fut donc aussitôt remaniée pour la création en 1873, à l'occasion du concert de clôture de l'Exposition universelle de Vienne, sous la direction de Bruckner et en grande partie à ses propres frais. Après une nouvelle exécution en 1894, la symphonie tomba dans l'oubli, occultée par le rayonnement international des œuvres ultérieures. Pourtant, la Symphonie de la Haute-Autriche, comme la surnommait August Göllerich, premier biographe de Bruckner, ouvre brillamment la voie aux majestueuses constructions futures.

Au sein d'une tessiture orchestrale élargie, une éloquence nouvelle est offerte aux contrebasses et aux cuivres, en particulier aux cors. Quant aux nombreuses pauses qui parcourent l'œuvre, notamment après l'interruption brutale de tutti tonitruants, elles font partie intégrante d'une technique de composition provenant d'un musicien rompu à la musique d'orgue. Manfred Kelkel explique joliment qu'elles participent aussi, disséminées au cœur des amples mouvements symphoniques brucknériens, à la «*suspension du déroulement*

normal des événements sonores [...], afin de communiquer un message qui ne peut s'exprimer que si l'esprit adopte un rythme plus lent». Enfin, l'emploi de citations issues de la Messe en fa mineur nous rappelle que Bruckner est d'abord un compositeur de musique d'église, qui, poursuit Kelkel, «*aura délaissé la musique sacrée au profit de symphonies colossales [...] lui permettant d'aller plus loin dans sa quête de l'absolu*».

Au fil de la partition

Le **Moderato** initial est construit sur trois thèmes exposant plusieurs motifs rythmiques très affirmés. Après un murmure des cordes caractéristiques de Bruckner, le premier thème apparaît aux violoncelles, et adopte bientôt un rythme pointé très dansant alors que l'orchestre s'embrase. Bientôt, un nouveau rythme, ternaire cette fois, se superpose au précédent. Ce motif, très simple, réapparaîtra très souvent au cours du mouvement mais aussi dans le finale, tel un leitmotiv wagnérien. Le second thème, très chantant, et également confié aux violoncelles, sur un doux balancement des seconds violons, apporte une couleur très autrichienne. Enfin, un troisième thème, exposé aux bois, sur une figure rythmique immuable des cordes dans leur registre grave, reflète à merveille un procédé issu de la registration organistique. Ce thème, dont l'énergie potentielle est rapidement exploitée, aboutit à un premier crescendo au cours duquel s'associent par vagues successives tous les instrumentistes. Plusieurs pauses précèdent le début du développement. Les différents motifs rythmiques et les deux premiers thèmes aboutissent à d'intéressants contrepoints énergiques et étourdissants. La réexposition se double d'une tension supplémentaire qui tire le mouvement vers sa péroraison. Celle-ci n'est pas sans rappeler dans son déroulement la coda du premier mouvement de la *Neuvième*

Symphonie de Beethoven.

L'**Andante**, «*solennel et un peu animé*», est un pur bijou. Ce merveilleux mouvement lent, à l'atmosphère pastorale, méditatif, est le pendant symphonique du Benedictus de la *Messe en fa mineur*, dont il retrouve le recueillement serein, et qu'il cite à deux reprises. Il repose sur une structure très simple (ABABA) faisant alterner deux groupes thématiques principaux, qui réapparaîtront alternativement en subissant des variations. Le premier thème, large et lumineux, exposé aux cordes, servira de matériau au déploiement d'une véritable extase sonore au cœur du mouvement, basé sur la confrontation des rythmes binaires et ternaires. Le second thème apporte une réponse nocturne en mode phrygien. Sur un motif rythmique aux cordes en pizzicatos, le cor solo entonne une mélodie lunaire. Cette page s'achève dans une grande douceur sur un contrepoint de flûte et de violon solo, que le cor (ou la clarinette) conclut par un appel semblant venu d'un autre flanc de montagne, sur un fameux arpège descendant de *la* bémol majeur, à la nuance *ppp*.

D'une grande vélocité rythmique, tumultueux par ses fréquentes modulations, le **Scherzo** ramène l'auditeur brutalement sur terre. Mais quel saisissant contraste apporté par le pastoral trio ! Sur un trémolo des violons, les altos chantent une mélodie ascendante, souvenir d'une danse folklorique autrichienne. Retour du scherzo, mais sans ses reprises, augmenté d'une explosive coda.

L'immense **Finale** sera une lutte intense jusqu'à l'éclatant ut majeur conclusif. En intégrant les thèmes issus du premier mouvement, Bruckner réussit une extension formidable de la forme sonate. L'exposition, monumentale, débute par un motif descendant des premiers violons sur un ostinato sinueux des

seconds. Après un cheminement tortueux où les différents groupes orchestraux apparaissent les uns après les autres dans un grand crescendo, le second thème, héroïque, trépidant, scandé par tout l'orchestre, est répété un certain nombre de fois jusqu'à son interruption brutale suivie d'une pause. Le motif initial revient, mais s'interrompt très vite. Après une nouvelle pause, un troisième thème, chantant et d'inspiration folklorique, ouvre de nouvelles perspectives de développement. Juste avant le développement, on remarquera une citation consolatrice du Kyrie de la *Messe en fa mineur*, énoncé avec une grande douceur aux cordes. Une longue phrase en canon serré des flûtes et des clarinettes aboutit au développement. Au cours de celui-ci, le potentiel dramatique du thème pastoral sera pleinement révélé, alors que réapparaîtront certains motifs du premier mouvement. Un sentiment de suspense est généré par plusieurs pauses et rappels thématiques, puis éclate la résolution en *ut* majeur, péroraison très attendue fondée sur le second thème du Finale.

– Raphaël Charnay