

PROGRAMME

Ouverture de Guillaume Tell de Gioacchino Rossini

L'Ouverture de « Guillaume Tell » est une œuvre d'un immense talent qui ressemble au génie à s'y méprendre¹. (Hector Berlioz)

Les modes changent, les goûts musicaux aussi. Depuis quelques décennies, **Guillaume Tell** de **Gioacchino Rossini (1792-1868)** a perdu une bonne partie de sa superbe. Jadis l'ouvrage figurait systématiquement à l'affiche de tous les théâtres lyriques les plus prestigieux. A Genève, par exemple, non seulement « notre opéra national par excellence » (*dixit le Journal de Genève* en 1896) inaugura le nouveau Grand Théâtre, mais il y fut aussi joué plus de cent trente fois entre 1879 et 1918. Peu de temps avant sa mort, le compositeur, qui n'écrivit plus d'œuvres lyriques après la création de *Guillaume Tell* en 1829, put assister à sa cinq centième représentation à l'Opéra de Paris.

C'est cette incroyable célébrité même qui a le plus porté préjudice à *Guillaume Tell*. En effet, combien d'émissions radiophoniques et télévisées, de bandes dessinées ou même de publicités d'un goût douteux n'ont-elles pas eu recours aux rythmes galopants de son **Ouverture** ? Tout cela ferait oublier les vraies beautés que recèle la partition, ainsi que son véritable caractère révolutionnaire, de sorte qu'il n'est nullement exagéré de qualifier ce chant du cygne rossinien de tournant dans l'histoire de l'opéra.

Les quatre décennies de « silence » de Rossini qui suivent *Guillaume Tell* ne sont guère infructueuses, puisqu'elles voient la genèse d'œuvres importantes, tels le *Stabat mater* (1833) ou la très belle *Petite Messe solennelle* (1864). Les recherches les plus récentes étayaient la thèse que, loin d'être un dilettante paresseux qui estimait avoir « tout » écrit avant l'âge de 40 ans – image, il est vrai, sciemment cultivée par l'intéressé lui-même – ce travailleur acharné était en proie à de graves maladies psychiques et physiques provoquées par des années de surmenage.

Mais il y a d'autres raisons encore qui expliquent l'absence rossinienne de la scène après *Guillaume Tell*, « magnifique production d'une maturité plus vigoureuse et plus riche que la jeunesse »², selon les termes de Franz Liszt. Ce dernier, qui voyait en Donizetti et Bellini de pâles épigones de Rossini, visait juste en mettant la retraite anticipée du compositeur en partie sur le compte de son orgueil blessé devant l'accueil mitigé que le public parisien, désormais friand du *bel canto* naissant, réserva à son ultime ouvrage. Certes, les habitués de l'Opéra n'auraient jamais pu apprécier à sa juste valeur la synthèse très savante qu'incarne la partition de *Tell*, qui puise dans les meilleurs éléments des traditions lyriques, tant française qu'italienne, de l'époque. Enfin, les mélomanes de la capitale ont dû ressentir l'histoire, d'après la pièce de Schiller, d'une révolte populaire et réussie contre la tyrannie, comme un présage malvenu des Trente Glorieuses, qui, l'année suivante, devaient

¹ Cité in le programme pour les représentations de *Guillaume Tell* au Grand Théâtre de Genève, saison 1990-1991, p. 22.

² *Revue musicale de l'année 1836*.

renverser du trône la dynastie des Bourbon. Cependant, Rossini est très lié à Charles X, dont la chute met en péril des arrangements financiers fort avantageux. Il faudra une astuce digne de l'un de ses propres ouvrages – pendant près de six ans, Rossini s'installe dans les combles misérables du Théâtre-Italien, en prétextant le dénuement – pour que le nouveau régime accepte ses prétentions. Sur quoi, le malin compositeur repart en Italie, pour s'établir dans le palais somptueux qu'il possédait à Bologne!

A l'opposé du *Barbier de Séville* (1816), pour lequel son auteur avait simplement repris l'ouverture d'un opéra mal accueilli, *Elisabetta, regina d'Inghilterra* (1815), Rossini voue un soin tout particulier à l'**Ouverture de Guillaume Tell**, qui a gardé une place inamovible dans le répertoire de concert. Le compositeur élabore une forme programmatique entièrement nouvelle. L'*Ouverture* est un poème symphonique construit en quatre parties distinctes, entièrement autonomes de l'opéra qu'elles précèdent, car sans le moindre lien thématique avec celui-ci. Même Hector Berlioz, rarement à court de mots, n'en trouvait pas assez pour louer la première section (**Andante**), où les violoncelles et les contrebasses sont à l'honneur. Berlioz y voyait un hymne à la beauté de la nature, évoquant le calme avant la tempête. Voici l'orage qui éclate dans l'**Allegro**, avec les notes « jetées » des vents pour rendre l'effet des gouttes de pluie, procédé déjà utilisé dans la tempête au dernier acte du *Barbier*. La pastorale (**Andantino**) qui suit permet à Rossini d'y faire entendre le *Ranz des vaches*, mélodie folklorique suisse aux origines incertaines confiée au cor anglais, l'un des instruments préférés du compositeur. Le finale haletant (**Allegro vivace**), l'un des morceaux les plus joués qui soient, annonce l'arrivée des soldats confédérés à cheval, avant le lever du rideau sur les rives du lac des Quatre-Cantons.

Richard Cole

Symphonie N°3 "Eroica" de Ludwig van Beethoven

Maintenant, Napoléon n'obéira qu'à son ambition ! Il va s'élever plus haut que les autres et devenir un tyran !³

Que ces paroles prophétiques aient été véritablement celles de **Ludwig van Beethoven (1770-1827)** qui apprenait en 1804 l'auto-proclamation de l'Empereur des Français, nul ne le sait. Il semble cependant acquis que le compositeur, qui avait érigé Napoléon – quasiment son exact contemporain – en héros, a bel et bien déchiré la page de titre de la **Symphonie N° 3 en mi bémol majeur op. 55**, portant le sous-titre original « Bonaparte ».

C'est un autre général français, Jean-Baptiste Bernadotte, qui avait suggéré la notion d'une symphonie « héroïque » célébrant les idéaux égalitaires de la Révolution. Nommé ambassadeur de l'éphémère Directoire à Vienne en 1798, le très mélomane Bernadotte sympathise d'emblée avec le jeune musicien, et le fait présenter à un membre de sa suite, le violoniste Rodolphe Kreutzer, professeur au tout nouveau Conservatoire de Paris et dédicataire plus tard de la Sonate pour violon op. 47 qui porte son nom. De son côté,

³ Cité in François-René Tranchefort, « Ludwig van Beethoven », in *Guide de la musique symphonique*, Paris, Fayard, 1986, p. 54.

Beethoven s'intéresse vivement non seulement à la jeune République et au renversement d'un régime tyrannique, mais aussi au répertoire révolutionnaire représenté par les grandes symphonies avec chœurs de Gossec, Méhul ou Cherubini, musique destinée à célébrer les hauts faits d'armes du nouveau pouvoir ainsi qu'à former un peuple libre.

Composée pour l'essentiel pendant l'été 1803, la Symphonie N° 3 n'est ni la première ni la dernière œuvre de Beethoven à vouloir incarner la triple devise « Liberté, égalité, fraternité ». En 1800, il avait accepté la commande de Salvatore Viganò (1769-1821), maître de ballet au Théâtre impérial de Vienne depuis 1799 et qui projette d'y monter un nouveau ballet « héroïque et allégorique ». Que le pouvoir impérial ait accepté sans broncher le sujet soumis par Viganò ne laisse pas d'étonner. En jetant hardiment son dévolu sur le mythe de Prométhée, le chorégraphe italien sait fort bien que dans son pays natal, Napoléon est qualifié de Prométhée moderne depuis qu'il a chassé les Autrichiens de la Péninsule en 1797 et leur a imposé un traité de paix humiliant. On estime que le jeune général, tel le Titan, a rendu l'humanité aux Italiens en leur donnant un autre feu, celui de la liberté, brisant ainsi le joug despotique des Habsbourg.

Tant le caractère bouillonnant que les origines modestes de Beethoven le disposent à s'adhérer aux idées nouvelles. À l'époque où il y grandit, Bonn n'est pas la bourgade provinciale qu'on pourrait croire. À l'âge de 13 ans, Beethoven est déjà assistant de Christian Gottlob Neefe, organiste de la cour, qui transmet à son jeune élève un principe hérité de son propre maître, Carl Philipp Emanuel Bach : sans être forcément descriptive, la musique instrumentale peut contribuer à l'édification morale des hommes⁴ – idée qui rejoint celle mentionnée plus haut. Or dans le sillage de la prise de la Bastille, le prince-électeur à Bonn veut régner en despote éclairé sur sa modeste principauté. L'éveil intellectuel et politique qui en découle attise l'enthousiasme de Beethoven, qui s'inscrit à l'Université de Bonn, réputée justement pour ses libres penseurs.

Une fois Beethoven installé à Vienne, s'il est bien obligé de cultiver le mécénat de la cour impériale et de l'aristocratie pour survivre, il ne quémande jamais des postes officiels. Au moment où il reçoit la commande de Viganò, il rêve déjà d'être appelé à Paris, ville de la liberté, auprès du Premier Consul. Si Les Créatures de Prométhée sont bien accueillies par le public lors de la création en 1801, puisque le ballet est donné une vingtaine de fois, les critiques viennois, connus pour leur conservatisme immuable, réagissent de façon nuancée, d'aucuns n'ayant que trop bien compris le propos politique de l'ouvrage.

Alors que Beethoven n'avait pas encore achevé sa Deuxième Symphonie à l'époque, il décide d'en composer deux nouvelles pour s'attirer les bonnes grâces des mélomanes parisiens, le genre symphonique étant très prisé dans la capitale française depuis l'époque de Mozart et de Haydn. La dédicace primitive de la Symphonie N° 3 à Napoléon doit alors être vue sous cet angle aussi commercial que politique. Une lettre de Beethoven à son éditeur Breitkopf & Härtel en août 1804 témoigne du titre d'origine de la Troisième, à savoir « Ponaparte » (sic). Une copie du manuscrit autographe (disparu) qui se trouvait dans les papiers du compositeur lors de son décès, conservée encore à la Société des amis de la

⁴ Voir Elisabeth Brisson, *Guide de la musique de Beethoven*, Paris, Fayard, 2005, p. 217.

musique de Vienne, comporte une page de titre partiellement déchirée provoquée par la rature de l'inscription primitive : « Sinfonia grande intitulata Bonaparte ».

On ignore exactement quand ce geste enragé de l'auteur se serait produit. Si le couronnement de Napoléon eut lieu en décembre 1804, la presse viennoise rendait compte du vote du Sénat français élevant Napoléon à la dignité impériale déjà fin mai – exactement la même époque où la Troisième Symphonie est jouée pour la première fois lors d'une audition privée au palais du prince Lobkowitz, qui, à partir de l'automne 1804, deviendra son nouveau dédicataire. Le compositeur apportera des modifications importantes à sa partition avant la première exécution publique en avril 1805 au Theater an der Wien. Au même moment, Beethoven achève son opéra Leonore, mouture primitive de Fidelio – encore un hymne à la liberté.

Beethoven fait publier la Troisième en 1806 avec le titre de « Sinfonia eroica - composée à la mémoire d'un grand homme » (peut-être le prince Louis-Ferdinand de Prusse, ami de Lobkowitz, tué la même année dans une bataille contre Napoléon). Ce n'est en tout cas pas Bernadotte qui en tiendra rigueur à Beethoven. Dans une ironie de l'Histoire, le compositeur est appelé à donner son dernier concert comme pianiste en janvier 1815 lors du Congrès de Vienne. Fièremment, Beethoven racontera plus tard que l'assemblée des têtes couronnées, réunies pour décider le sort de l'Empereur déchu, lui avaient fait une cour assidue – parmi elles, Bernadotte, devenu entretemps prince héritier de Suède et l'un des architectes de la défaite française.

Avec deux accords secs et impatients du tutti pour toute introduction, les violoncelles exposent le thème initial de l'**Allegro con brio**. Deux couches rythmiques, binaire et ternaire, se lancent à la poursuite l'une de l'autre, avant l'introduction par le hautbois d'une cellule de trois notes, dont les métamorphoses de timbre, apparemment infinies, sont une merveille. De richesse et d'importance peu communes, le développement fait apparaître une nouvelle idée (hautbois et violons), non sans une intervention fracassante des cors au passage – que Wagner s'obstinait à « corriger » car trop « dissonante » à son goût ! Également d'une longueur exceptionnelle, la coda est dominée par le retour en force du motif initial.

Avec cette **Adagio assai** à la place de la marche triomphale prévue, Beethoven faisait le deuil non seulement de son « héros », mais aussi de ses propres rêves, incarnés dans un premier temps par Napoléon. Au XIX^e siècle, il n'était même pas rare de voir des chefs d'orchestre, dont Hans von Bülow, enfiler des gants noirs pour diriger ce mouvement tripartite. Une fois exposée la **Marcia funebre** – largement inspirée d'ailleurs de sa Sonate pour piano op. 26 (1800-1801) – le hautbois, imité par la flûte et par le basson, déploie un chant plaintif qui rappelle le thème initial de l'**Allegro con brio**. Puis, après un développement fugué, retour à la partie A, avec des réminiscences du second sujet.

Selon certains musicologues, Beethoven aurait conçu le troisième mouvement tout d'abord comme un menuet. Mais à part le changement de caractère aussi bienvenu que nécessaire après la marche funèbre, on a du mal à imaginer ce **Scherzo (Allegro vivace)** fougueux joué à moitié vitesse. Dans cette page d'une pulsation qui balaie tout sur son chemin, Pierre Lalo voyait non seulement la preuve de la vitalité juvénile du compositeur, mais aussi

l'indication que le véritable « héros » célébré dans cette symphonie n'est autre que Beethoven lui-même.

Finale (Allegro molto) : un déferlement de doubles croches aux cordes n'est que le prélude d'une passacaille (variations sur une basse continue). Le thème énoncé en pizzicato avait déjà utilisé à plusieurs reprises par Beethoven, notamment dans Les Créatures de Prométhée et ses Variations pour piano op. 35 (1802). Parmi la douzaine de transformations, les épisodes fugato et une variation à la manière d'une verbunkos (danse hongroise) sont particulièrement raffinées. Même le nouveau motif confié aux bois est une variation masquée car il conserve la même basse. Presto et fortissimo, la coda donne à entendre une ultime variation en fanfare.

Richard Cole