

Carl Philipp Emanuel Bach (1714-1788) : portrait



Carl Philipp Emanuel Bach (1714-1788), portrait. Musique sensible. Au carrefour d'esthétiques multiples, entre baroque tardif, classicisme et romantisme, CPE Bach (pour Carl Philipp Emanuel), fils cadet de Jean-Sébastien incarne une synthèse éloquente, jamais statique ni dogmatique : sa sensibilité est mobile, vivante, curieuse, audacieuse, fantaisiste, toujours hautement expérimentale. De 1740 à 1780, CPE semble recueillir le bouillonnement des modes et des

courants émergents à son époque: Aufklärung, Sturm und drang, Empfindsamkeit... autant de facettes d'une sensibilité préromantique dont les échos littéraires sont cultivés par Goethe et Rousseau. Le jeune Mozart et aussi Haydn mais aussi Gluck et Beethoven l'ont vénéré comme un modèle, un maître absolu : Carl Philipp Emanuel avait atteint le même génie que son père, et même une reconnaissance supérieure de son vivant. Contrairement à son père, la vie de CPE est assez bien connue, grâce entre autres à son autobiographie publiée dans l'édition allemande des Voyages de Charles Burney. Outre ses lettres aussi révélant sa propre conception de l'art musical et sa pensée, les catalogues édités à partir de ses riches collections conservées dans sa maison bourgeoise à Hambourg (peintures, manuscrits, partitions...) précisent encore le profil d'un homme estimé, accueillant dans son foyer, curieux, d'une très vive intelligence, d'une immense sensibilité et

dont le talent de compositeur comme celui d'immense claviériste (moins à l'orgue que sur son cher clavicorde Silbermann) a séduit immédiatement tous ses contemporains.

Carl Philipp Emanuel Bach

1714-1788

dossier spécial pour le tricentenaire 2014

La récente découverte de plusieurs partitions inédites (déposées à Kiev par Goebbels et qui proviennent du Conservatoire historique de Berlin) dont les fameuses Passions écrites pour Hambourg (restituées à l'Allemagne en 2001) apporte un nouvel éclairage sur l'écriture de CPE et son évolution dans son



époque. Fils de Jean-Sébastien et formé par son père, CPE (portrait ci-contre, pastel daté des années 1770 à Hambourg) incarne l'excellence musicale de la famille ; il est avec son frère aîné, Wilhelm Friedeman, un virtuose du clavier, et surtout défenseur comme nul autre descendant, de la gloire posthume de son père : CPE vénère l'œuvre paternelle ; conscient du legs inestimable, il veille à la préservation des partitions certaines manuscrites ; au sommet du corpus, le fils estime (et étudie) en particulier le corpus de la Messe en si (précisément le Credo). Quand Charles Burney déclare que Haendel est le plus grand compositeur, en particulier pour l'orgue, CPE en bon fils, rétablit la vérité par articles publiés dans la presse : sans mésestimer le génie du Haendel, CPE précise que l'orgue anglais ne saurait être comparé aux instruments si sophistiqués en Allemagne (comprenant a contrario des britanniques, un pédalier) : le seul maître absolu de l'instrument roi demeure Jean-Sébastien, ce que nous

ne pourrions contester aujourd'hui en effet. Voici les étapes et aspects majeurs de la vie et de la carrière de CPE Bach, le digne fils de son père.

Lire

[Carl Philipp Emanuel Bach. Gilles Cantagrel, Editions Papillon](#). Parution : décembre 2013

cd

Les Israélites dans le désert. William Christie (1 cd HM).

aperçu biographique

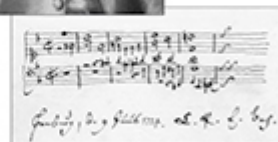
Né à Weimar, fils de Maria Barbara, CPE suit son père à Coethen puis Leipzig où tout en étant formé par son père, Jean-Sébastien, le jeune musicien entre à l'école Saint-Thomas. C'est l'époque où quand CPE est âgé de 9/10 ans, son père compose le Magnificat et la Passion selon Saint-Jean. A 12 ans, CPE écrit ses premières compositions sous l'œil du père, très bon pédagogue. Après que Rameau triomphe par un scandale retentissant à l'Opéra (Hippolyte et Aricie, 1733), CPE entre à 'Université de Francfort/Oder (1734).

Commence alors ses fonctions au service des grands: le Prince héritier de Prusse à Rheinsberg (1738) puis comme claveciniste

mélodiques

Gilles CANTAGREL

Carl Philipp Emanuel BACH



 EDITIONS PAPILLON

de l'orchestre de Frédéric II à Berlin en 1740. Du fait de ses excellentes aptitudes, grâce à l'enseignement du père, CPE est à 26 ans, l'un des claviéristes les plus doués de sa génération. Les années 1740 sont fécondes pour le compositeur: CPE publie plusieurs recueils de Sonates : Sonates prussiennes en 1742, puis Sonate Wurtembergeoises en 1744 (quand son père Jean-Sébastien publie le volume du Clavier bien tempéré).

Quand meurt Jean-Sébastien en 1750, CPE postule pour lui succéder à Leipzig comme Director Musices... mais il échoue. Il recueille son demi frère, Johann Christian, fils de la seconde épouse de JS, Anna Magdalena.

A Berlin, CPE végète, se sent à l'étroit. S'il est reconnu comme excellent claveciniste, ses œuvres comme compositeur sont ignorées. Frédéric II de Prusse n'a jamais eu un goût musical avant-gardiste et moderne : il préfère alors les œuvres plus conformes voire décoratives de Graun et de Quantz.

Le salut vient de Hambourg : en 1767 (53 ans), CPE succède à Telemann comme directeur de la musique de la ville hanséatique, une consécration exceptionnelle et méritée pour le fils le plus doué de Jean-Sébastien Bach. Très vite, CPE prend très au sérieux, ses nouvelles fonctions. Il compose dès 1768, l'oratorio Les Israélites dans le désert, et sa Passion selon Saint-Matthieu.



Compositeur pour le clavier, pour l'église, CPE est aussi particulièrement inspiré par l'orchestre : il écrit ses 6 Symphonies pour cordes en 1773 (à l'époque où il rédige aussi pour Burney sa propre biographie). C'est une rédaction précieuse qui dévoile les traits de son caractère, à la fois jovial, généreux, séduisant et séducteur qui sait aussi riposter contre les attaques de ses rivaux,

trop jaloux de son talent. En 1776, CPE composent les 4 Symphonies avec instruments obligés. D'une sensibilité extrême, variant les plaisirs du compositeur entre fantaisie, expérimentation et humeur, CPE est surtout un mélancolique qui prélude au pur sentiment romantique affleurant déjà chez le jeune Mozart et surtout chez Haydn.

Musique pour le clavier et pour l'orchestre, auteur d'œuvres sacrées (comme son père et Haendel qu'il admira et dont il dirigea les oeuvres, comme le Messie en 1775, comme celles de son père), Carl Philipp Emanuel Bach est un génie mésestimé, acteur primordial à l'époque du néoclassicisme et du préromantisme. A l'époque de la maturité à Hambourg, c'est désormais une personnalité estimée et recherchée, que l'on visite avec respect et déférence. Le baron von Swieten, en poste diplomatique à Hambourg, se rapproche de CPE et par son intermédiaire, permet au jeune Mozart alors à Vienne, d'apprendre à la source des Bach, père et fils. Ce point de transmission, capitale dans l'évolution de Wolfgang, suffirait à restituer à CPE, la place qu'il mérite dans l'histoire de la musique au XVIIIème siècle.

sélection cd, dvd, livres CPE Bach 2014

✖ **CD. CPE Bach: Concertos & Symphonies. Berliner Barock Solisten, 1 cd DHM (Goltz, 2013).** Les oeuvres retenues par **Gottfried von der Goltz**, ailleurs directeur musical du

Freiburger Barockorchester,, réputé (à raisons) pour son engagement et l'énergie de ses lectures trépidantes, met en lumière, sur le mode concertant, l'art du dialogue et de la conversation musicale du fils Bach.

2 Concertos, pour flûte et pour hautbois révèlent un souci constant de la forme à la fois imaginative et équilibrée, aux confins du baroque tardif vers déjà cette distinction concertante qui annonce les grands accomplissements de Haydn et de Mozart dans la formulation proprement classique du Concerto orchestral. [En lire +](#)

CD. Carl Philipp Emanuel Bach. The collection CPE Bach (13  cd Warner classics). Pour le tricentenaire en 2014 du fils le plus doué de Jean-Sébastien, Warner classics sort ce coffret événement de 13 cd. Pour son tricentenaire, il méritait bien un coffret dédié. D'autant que fort du fonds de son catalogue sur instruments anciens, Warner classics réédite ici plusieurs interprétations majeures défendues par les plus grands chefs et leurs ensembles respectifs : notons surtout au sommet de l'évidence et du naturel mordant vif, expressif, léger et élégant simultanément, les superbes Symphonies pour cordes et Symphonies orchestrales (W182, W183) par Gustav Leonhardt et l'excellent, bondissant, affûté Orchestre de l'Âge des Lumières (Orchestra of the Age of enlightenment) ; même enthousiasme pour les concertos pour clavecin, ceux de Hambourg dont CPE Bach était directeur musical dès 1767 (W43, nos 1-6 par Bob van Asperen et Melante Amsterdam). [Lire notre critique complète du coffret Carl Philipp Emanuel Bach](#)

Lire

[Carl Philipp Emanuel Bach. Gilles Cantagrel, Editions Papillon.](#)  Parution : décembre 2013. A l'époque de JJ Rousseau et dans le courant esthétique mouvant qui mène du Baroque tardif au néoclassicisme et à l'avènement progressif du romantisme, perce la personnalité du fils Bach, CPE pour **Car Philip Emanuel (1714-1788)**. Il est rare qu'un fils de génie en fut aussi un : c'est bien l'apport fondamental des dernières recherches sur l'homme et son oeuvre, immenses, incontournables à leur époque (ce qu'a bien compris Haydn qui l'a scrupuleusement étudié et admiré) ... CPE Bach s'est taillé une réputation aussi grande que celle de son père et il fut de facto, aussi estimé que Gluck. En modifiant la perspective sur une œuvre aussi fantasque/tique que diversifiée, l'auteur, déjà reconnu pour ses études sur le père, défend ici avec conviction et argumentation, le profil très estimable du fils.
[En lire +](#)

cd

Les Israélites dans le désert. William Christie (1 cd HM).

Gustav Mahler: 8 ème symphonie

Le chef polonais Antoni Wit édifie peu à peu son intégrale Mahler. Sens épique, vitalité et souffle des accents de l'orchestre, cohérence du plateau de solistes, unité articulée des chœurs, rien ne manque à cette indiscutable symphonie des Mille.



Créée à Munich au moment de l'Exposition Internationale, le 12 septembre 1910, la *Symphonie des Mille* ou *Symphonie n°8* de Gustav Mahler est un immense chant d'espoir qui marque aussi la pleine maturité d'une écriture enfin apaisée, après les tourments plus ou moins contrôlés et assumés des *Symphonies n°5, n°6* et *surtout n°7*, symphonies autobiographiques où le conflit, la noirceur, la présence de forces cosmiques insurmontables sont le sujet principal. Ici rien de tel, sinon, une arche grandiose dont les tensions canalisées convergent vers une prière de réconciliation, une aspiration profonde à la paix éternelle.

Antoni Wit dispose avec une indiscutable vision de ses ressources chorales, solistiques, orchestrale, toutes polonaises.

L'odyssée mahlérienne de la 8ème doit son unité à la constance attendrie, exaltée mais toujours élégante des interprètes. D'autant plus que les deux parties sont d'un étonnant contraste : premier volet construit autour du *Veni, Creator Spiritus*, selon le texte médiéval de l'archevêque de Mayence, Hrabanus Maurus. Le compositeur a reçu la révélation de cette hymne au Créateur, d'autant plus bienvenue pour son âme inquiète et de plus en plus mystique. Tout le développement est une variation sur le thème de cette fulgurance personnelle dont il souhaite nous faire partager l'intensité.

Les troupes conduites par un Wit visiblement habité lui aussi par la partition, abordent vaillement ce chant de triomphe et

d'extase mystique.

Le chef prend son temps, pose chaque climat, souligne la tendresse des croyants récepteurs du miracle, témoins d'une vision sidérante partagée.

Dans le second volet, qui reprend la traduction du *Veni Creator* par Goethe, pendant littéraire au premier volet d'origine sacrée, mais non moins extraordinairement exalté, solistes, chœurs et orchestre façonnent une superbe peinture de la foi où l'évocation du mystère, grâce à des épisodes suggestifs, un sens évident de l'articulation et des nuances (bois somptueux, cuivres grandioses, cordes amples et suspendues) donne le format de cette seconde *Passion*. Pater Profundis (Piotr Nowacki), Maria Aegyptica (Ewa Marciniak) accompagnent le croyant vers l'étreinte finale que lui réserve, ô comble du bienheureux, Maria Gloriosa (Marta Boberska).

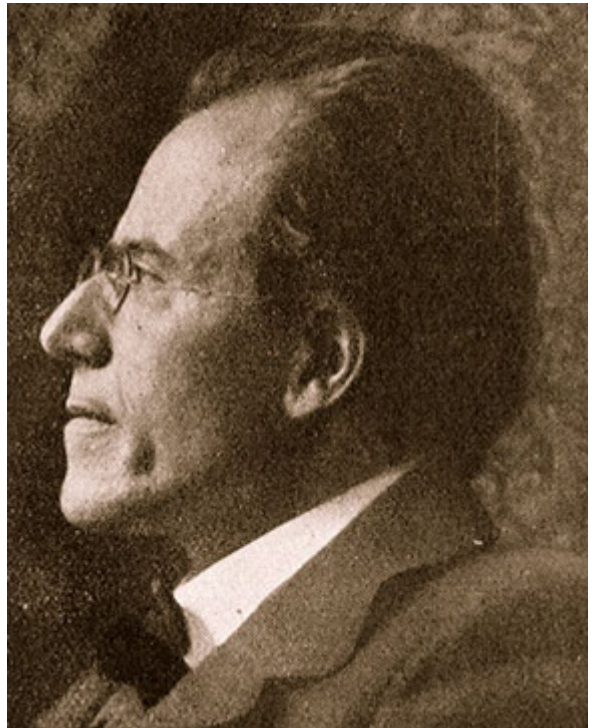
Rien ne manque à l'évocation de ce diptyque religieux. Ni l'élan fervent, ni la sensibilité. Wit impressionne même par l'éclat et la respiration de ces tempos d'une grandeur épique parfaitement à propos. A l'éclosion de l'effusion mystique, il exprime parfaitement la résonance cosmique des éléments. Homme et univers ne font plus qu'un : le but ciblé, espéré, exaucé d'un Mahler enfin en paix avec lui-même, est atteint.

Barbara Kubiak, Magna Peccatrix
Izabela Klosinska, Una Poenitentium
Marta Boberska, Mater Gloriosa
Jadwiga Rappé, Mulier Samaritana
Ewa Marciniak, Maria Aegyptica
Timothy Bentch, Doctor Marianus
Wojtek Drabowicz, Pater Ecstaticus
Piotr Nowacki, Pater Profundis

Polish Radio choir in Krakow
Cardinal Stefan Wyszyński University choir
Warsaw Boys choir

Gustav Mahler: 9^{ème} symphonie (Rafael Kubelik)

Même malade, à 49 ans, Gustav Mahler ne manque ni d'énergie créatrice ni d'envie de composition. Et déjà, l'activité qu'il mène pour la première saison des concerts philharmoniques de New York, en 1909, atteste d'une hyperactivité stupéfiante.



Les morsures du destin. La couleur funèbre de la Neuvième symphonie annonce pour beaucoup de commentateurs les prémices de la fin, la présence de la Faucheuse, celle qui d'ailleurs a toujours marqué la texture de ses symphonies précédentes. Mahler qui a perdu pas moins de sept frères et sœurs en bas âge, a toujours été meurtri par le deuil et la fatalité de la perte.

1907 fut une année terrible : fin de sa direction à l'Opéra de Vienne, après dix ans de fonction, décès de sa fille, Maria, âgée de quatre ans, diagnostic affectué sur son état physique alarmant : Mahler souffre d'une « insuffisance mitrale ». Chaque pas lui est désormais compté, pas 'émotions ni de chocs. Entre deux répétitions au Metropolitan Opéra, il s'allonge, reprend son souffle et ses esprits. L'ombre de la mort semble planer à chaque minute.

En 1908, Alma loue une villa à Alt-Schluderbach et fait même construire un ermitage de bois afin que son époux retrouve le contact avec la nature qui l'avait tant inspiré jusque là. A Bruno Walter qui lui demande de préciser son état, Gustav Mahler exprime la convalescence d'un être terrassé, atteint parce que désormais ce qu'il aimait le plus au monde, la marche, la rame, la randonnée, lui sont à présent interdits: *« Car depuis que m'a saisi cette terreur panique à laquelle j'ai un jour succombé, je n'ai rien tenté d'autre que de regarder et d'écouter autour de moi. Si je dois retrouver le chemin de moi-même, alors il faut que je me livre encore aux terreurs de la solitude.(...) En tout cas, il ne s'agit absolument pas d'une crise hypocondriaque de la mort, comme vous avez l'air de le croire. J'ai toujours su que j'étais mortel. Sans essayer de vous expliquer ni de vous décrire quelque chose pour quoi il n'existe sans doute pas de mots, je vous dirai que j'ai perdu d'un seul coup toute la lumière et toute la sérénité que je m'étais conquises et que je me trouve devant le vide, comme si, à la fin de ma vie, il me fallait apprendre de nouveau à me tenir debout et à marcher comme un enfant. »*

L'écriture dans un cadre naturel proche, qui lui permet de vivre à nouveau d'inestimables contemplations, lui offre la possibilité de se reconstruire.

Quinze mois après la mort de sa fille Maria, il compose tout d'abord le *Chant de la terre*, à la fois cycle de lieder et symphonie. De sorte que si l'on inclut le *Chant de la terre* dans le cycle des symphonies, la 9ème est bel et bien un dixième opus.

Genèse. Esquissée dès 1908, la 9ème est quasiment achevée à l'été 1909. Mahler occupe l'hiver suivant à la mettre au propre. Il écrit à Bruno Walter : *« Qu'est ce donc en nous qui pense et qui agit? Comme c'est étrange! Lorsque j'écoute de la musique ou lorsque je dirige, j'entend très précisément la réponse à toutes ces questions et j'atteins alors une sécurité et une clarté absolues. Mieux, je ressens avec force qu'il n'existe même pas de questions! »*.

Mahler a déposé dans la 9ème symphonie, la somme des dernières années douloureuses et éprouvantes. Pourtant jamais il n'a laissé un témoignage aussi lumineux sur sa pleine maturité.

Est-il arrivé à un nouveau plan de conscience ?

Alban Berg donne peut-être la clé : « Je viens de rejouer la Neuvième Symphonie de Mahler. Le premier mouvement est le plus admirable qu'il ait jamais écrit. Il exprime un amour inouï de la terre et son désir d'y vivre en paix, d'y goûter encore la nature jusqu'à son tréfonds, avant que ne survienne la mort. Car elle viendra inéluctablement. Ce mouvement tout entier en est le pressentiment. Sans cesse elle s'annonce à nouveau. Tous les rêves terrestres trouvent ici leur apogée (et c'est là la raison d'être de ces montées gigantesques qui toujours se remettent à bouillonner après chaque passage tendre et délicat), surtout à ces moments terrifiants où l'intense désir de vivre atteint à son paroxysme (Mit höchster Kraft), où la mort s'impose avec le plus de violence. Là-dessus les terrifiants solos d'altos et de violons, les sonorités martiales: la mort en habit de guerre. Alors il n'y a plus de révolte possible. Et ce qui vient ensuite ne semble que résignation, toujours avec la pensée de l'au-delà ».

La Neuvième est bien la prière d'un homme qui souhaite dire « adieu », de la manière la plus apaisée. Symphonie crépusculaire, traversée par l'idée de l'au-delà, la parition est suivie par les premiers mouvements de la 10ème symphonie dont le caractère donne la clé sur les oeuvres du dernier Mahler.

Pendant l'été 1910, Mahler sait qu'Alma lui préfère un autre. Leur couple s'est définitivement fissuré. Malade, atteint dans sa vie privée, Mahler n'en est pas pour autant un condamné, comme on l'a dit. C'est un homme courageux qui garde un sens de l'action et une détermination toujours plus affûtée.

Il a besoin d'absorber la tension et les conflits incontournables de la vie, la musique remplit cet office. Tout en approfondissant ses souvenirs rétrospectifs, dans la matière des symphonies, il prend du recul, il s'en échappe en y puisant aussi, une nouvelle énergie salutaire.

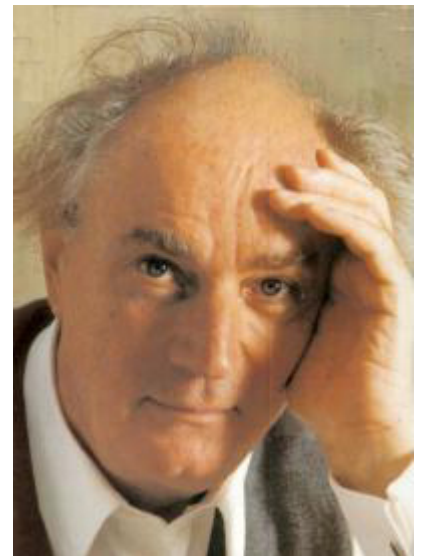
D'ailleurs en prenant la hauteur qui s'impose, celle dont

Mahler nous a révélé qu'il était capable, dans ses *Deuxième* et *Troisième symphonies*, ne s'agit-il pas après tout, non des souffrances d'un homme qui se lamente sur son propre destin, que l'évocation du destin de l'humanité confrontée à sa propre fin ?

Le *Scherzo* délivre des sourires devenus grimaces, rictus de douleur incontrôlé, mais aussi un sens de la dérision sauvage, amer et sombre.

En quatre mouvements comme la *Quatrième symphonie*, la *Neuvième*, mêle quatre épisodes d'une profondeur de vue et de ressentiment bouleversant, d'autant que chaque mouvement développe presque indépendamment des autres, sa propre tonalité. Ainsi traversant ce vaste de champs des métamorphoses où l'âme ressent toutes les peines et toutes les joies de ce monde, Mahler nous fait passer du ré majeur initial au ré bémol majeur.

La vision de Rafael Kubelik. Dans l'*Andante* du début, Kubelik inverse avec une clarté et une hauteur de regard les deux versants de la quête mahlérienne, les adieux en majeur, l'énergie reconquise en mineur. Ce qui est frappant c'est le poids de l'inéluctable, parfaitement assumé par l'auteur qui ne réalise presque aucune réexposition de thème ; ici, le flux se déroule sans possible retour en arrière, ce qui accentue le sens profond de la distanciation, et la maturité d'un Mahler philosophe. C'est tout un monde auquel les trois Viennois, Berg, Webern, Schönberg puiseront les matériaux de l'avenir. Kubelik souligne ce rythme de marche lente où se pressent nostalgie, tristesse et résignation, mais l'épisme qu'il instaure donne son ouverture au mouvement, non pas un repli désespéré mais une porte vers l'infini. Le mouvement entier n'esquisse pas un chant de fin, plutôt l'amorce d'une nouvelle existence.



Pour le second mouvement, « *dans le tempo d'un Ländler confortable* » (*Im tempo eines gemächlichen Ländler*), l'orchestre exprime les sauts et les aspérités des mouvement de danse (au départ Mahler avait pensé à un menuet) : cynisme et aigreur mènent ici le rythme. Tranchant expressionnisme échevelé d'une valse précipitée à laquelle s'oppose la lenteur étirée d'un menuet à l'ancienne.

Le *Rondo Burleske*, *allegro assai. Sehr trotzig* (très décidé) pointe ses arêtes grotesques et acides. Kubelik montre combien Mahler ici en usant et abusant même, mais avec expertise de la polyphonie, se moque du contrepoint, principe d'imitation parodique dont il est spécialiste. Il s'y délecte à jouer des niveaux de lectures. Les citations se font ici course à l'abîme.

L'*Adagio final*, indiqué « *sehr langsam und noch zurückhaltend* (très lent et encore retenu) est le plus pénétrant : ascensionnel, le chant des cordes semble étirer à l'extrémité de la conscience et de l'espace, toute notion de temps. C'est une ample respiration/aspiration/expiration, une fin totalement apaisée qui aurait tout réconciler, absorber conflits et douleurs, pour s'éteindre au plus haut. Les fondements de la philosophie mystique de Mahler sont exposés dans cette ample prière : l'homme aspire à la paix divine en recherchant à fusionner avec la Nature, mère nourricière, mère protectrice, mère consolatrice. Kubelik tient son orchestre, une phalange de rêve où cordes, cuivres, vents, fusionnels, dessinent un somptueux accomplissement.

Gustav Mahler: 8^{ème} symphonie (Rafael Kubelik)

La première audition à Munich, dans la vaste salle de concert de l'Exposition Internationale, ce 12 septembre 1910, relève d'un événement considérable : pas moins de 3400 spectateurs font face aux... 850 choristes (500 adultes et 350 enfants), auxquels sont associés les 146 musiciens et les huit solistes placés sous la direction du compositeur.



Politiques et journalistes, se sont déplacés, et tout le milieu musical dont Richard Strauss, Camille Saint-Saens, mais encore les écrivains Arthur Schnitzler et Stefan Zweig... le metteur en scène Max Reinhardt, futur fondateur du festival de Salzbourg, -avec Strauss-, sont dans les rangs de l'audience. L'abbatage promotionnel autour de la *Symphonie des Mille*, dans les rues de Munich a marqué les imaginations : la création de la 8^{ème} symphonie de Gustav Mahler est bien un événement immanquable... que de chemin parcouru depuis ses premières symphonies !

Pour Mahler lui-même, il s'agit d'une date importante, elle est liée à l'importance de l'œuvre pas seulement par les effectifs, surtout par son sujet dont témoigne la qualité des textes chantés, et l'action qui s'y joue : une partition capitale où l'on entend « *non pas des voix humaines, mais les chants des planètes et des soleils qui tournent dans l'espace* ».

L'écriture de ce monument remonte à l'été 1906 où dans son ermitage désormais familial (häuschen) au cœur des forêts de Carinthie, Mahler reçoit comme une révélation fécondante, les paroles de l'Hymne de la Pentecôte : « *Veni Creator Spiritus* ». Lui qui n'a pas toujours la même facilité d'inspiration, car la détente après les mois éreintant comme directeur de l'Opéra de Vienne n'est pas immédiate, doit d'ordinaire travailler avant de concevoir la trame générale d'une nouvelle œuvre.

Pour la *première partie*, il s'agit de retrouver le texte complet en latin de Hrabamus Maurus, l'archevêque de Mayence qui vécut au IX^{ème} siècle. Dans cette quête, le compositeur rentre en transe. Il compose la musique et recevant finalement les paroles intégrales, s'aperçoit que ce qu'il a composé coïncide parfaitement à ce que lui a dicté une force qu'il e dépasse tant il se considère comme un « *instrument dont joue l'univers* ».

En guise de *seconde partie*, il faut choisir un texte de la même élévation. Il hésite à écrire lui-même quelques vers – comme pour sa seconde Symphonie, et finalement s'enthousiasme sur la propre traduction de Goethe d'après le *Veni Creator*. C'est le final du *Second Faust* qui donnera l'unité de sa seconde partie et le prétexte d'un oratorio sans limites, pour voix, chœurs et orchestre.

Kubelik dans ce nouveau concert pris sur le vif à Munich, la ville de la création de l'œuvre, le 24 juin 1970, réalise une lecture stupéfiante du grand œuvre mahlérien. D'autant que la présente réédition profite des performances du traitement SACD, avec entre autres bénéfices, un relief acoustique somptueux, profitant aux cuivres d'une noblesse fracassante. Mahler a souligné en un brillant contraste, le climat et les références musicales des deux parties : lointaine réminiscence de la polyphonie de la Renaissance pour la *première partie*, oratorio libre postromantique, dans la veine des *Scènes de Faust* de Schumann. Au final, la cohérence de la pensée qui les a réunis les rend parfaitement dépendants l'un de l'autre. Le

souffle du mysticisme qui porte et traverse la puissante architecture de la *Huitième symphonie*, est d'une incontestable efficacité. La signification profonde de l'œuvre trouve sa résolution dans le *Chorus Mysticus* final.

Ni adieu serein et pleinement pacifié comme il le développera dans la 9ème, ni constat des forces diverses en présence, la *Huitième* marque surtout une étape cruciale dans le processus créateur de Mahler, parce qu'il semble y rejeter ce qu'il aimait développer auparavant, le sens de la dérision, la parodie cynique et amère, ces auto citations complexes, dont les plans de lectures superposés et mêlés exprimaient une rancœur amère mal assumée. Ni marche à panache caricatural, ni ländler parodique, la *Huitième* exhale un pur chant d'amour, une prière sincère dont la ferveur est exhaucée puisqu'au final, l'homme est accueilli par la *Mater Gloriosa* en personne. La prière est d'autant plus émouvante qu'elle fait écho à la propre solitude tragique de Mahler. Il a perdu sa fille Maria, mais il perd aussi d'une certaine façon, Alma, l'épouse tant adorée, qui le trompe sans se cacher et lui annoncé qu'elle ne l'aimait plus tout en lui confirmant qu'elle ne l'abandonnerait jamais.

Architecte limpide, ciselant l'ossature et le continuum dramatique, en particulier dans les épisodes de la *Seconde partie*, Kubelik captive par l'unité de son propre regard, d'une distance épique à nouveau, d'une tendresse si profondément humaine, d'une simplicité de ton, indiscutable. Malgré la masse chorale, les plans de détachent, la transparence des pupitres s'impose. D'autant que le plateau vocal préserve sa coloration humaine à l'odyssée interprétative. Martina Arroyos, Dietrich Fischer-Dieskau, Edith Mathis composent entre autres, de superbes incarnations. La création de la *Huitième* suscita un immense triomphe pour celui qui fêtait alors ses 50 ans et dont les exercices précédents s'étaient surtout soldés par des échecs à répétitions et une incompréhensions tout aussi tenace. Offrande légitime pour un auteur en pleine possession de ses

moyens artistiques, que le destin frappera encore. Huit mois plus tard, une infection devait décider de son sort, en l'emportant en quelques jours.

Gustav Mahler: 7^{ème} symphonie (Rafael Kubelik)

Le propre de la 7^{ème} symphonie de Mahler est peut-être de ne présenter d'un premier abord aucune unité de plan. Cinq morceaux en guise de développement progressif, avec au cœur du dispositif, le scherzo central, encadré par deux « nachtmusiken ». Pourtant, il s'agit bien d'un massif exceptionnel par ses outrances sonores, ses combinaisons de timbres, son propos certes pas narratif ni descriptif...



Plutôt affectif et passionnel, dont la texture même, extrêmement raffinée, souhaite exprimer un sentiment d'exacerbation formelle et même d'exaspération lyrique. Un sentiment dans lequel Mahler désire faire corps avec la Nature, une nature primitive et imprévisible, constituée de forces premières et d'énergie vitale que le musicien restitue à la mesure de son orchestre.

Fait important parce que singulier dans son œuvre, à l'été 1904 où il aborde la composition de cette montagne sonore, Mahler est dans l'intention de terminer sa 6^{ème} symphonie, or, ce sont en plus de la dite symphonie, les deux *nachtmusiken* qui sortiront de son esprit. Ces deux mouvements

originaux à partir desquels il structurera les morceaux complémentaires de sa 7ème symphonie, achevée à l'été 1905, à Mayernigg.

Les excursions dans le Tyrol du Sud lui sont favorables. Le contact avec l'élément naturel et minéral, en particulier des Dolomites, lui fait oublier la tension de l'activité à l'Opéra de Vienne dont il est le directeur. L'intégralité de sa 7ème symphonie est achevée le 15 août 1905.

La partition sera créée sous la direction du compositeur à Prague au mois de septembre 1908. L'accueil dès la création est des plus mitigé. La courtoisie des critiques et des commentaires, y compris des amis et proches, des disciples et confrères du musicien, dont Alban Berg et Alexandre von Zemlinsky, Oskar Fried et Otto Klemperer, présents à la création, ne cachent pas en définitive une profonde incompréhension. Le fil décousu de l'œuvre, son sujet qui n'en est pas un, l'effet disparate des cinq mouvements, ont déconcerté. Et de fait, la 7ème symphonie sans thème nettement développé, sans matière grandiose, clairement explicitée (en apparence), demeure l'opus le moins compris, le moins apprécié de l'intégrale des symphonies. D'ailleurs, le premier enregistrement date de 1953 !

Dans cette captation prise sur le vif, le 5 février 1976, Rafael Kubelik conduit son orchestre symphonique de la Radio Bavaroise, avec un panache lyrique et poétique absolument convaincant.

Le travail sur la très riche texture, la multiplicité des épisodes portés par les instrumentistes qui doivent être des solistes de premier plan, expriment ce sentiment d'essor, d'énergie, de violence et in fine, de triomphe et de victoire vers lequel tend chacun des volets.

Il y a certes le sentiment de la fatalité et de la tragédie, surtout développé dans le premier mouvement, *Langsam* puis *allegro con fuoco*. Il y a aussi les relans d'amertume et de cynisme acides, les grimaces et les crispations d'un destin marqué par la souffrance et la perte, le deuil et les échecs.

Mais ce qui est imprimé à l'ensemble, et lui donne son unité de tons et de couleurs, c'est la vitalité agissante, le

sentiment d'un orgueil qui fait face, une détermination qui veut épouser coûte que coûte, les aspérités de la vie.

A cela s'ajoute, l'éveil du sentiment naturaliste, la contemplation des montagnes et des cimes. Entre deux ascensions, entre le premier mouvement et l'ultime *rondo*, Mahler, le voyageur, s'octroie plusieurs pauses, pleinement fécondes dans la douce évocation des *nachtmusiken*.

On sait qu'il était alors sous l'inspiration d'une contemplation Eichendorffienne (murmures et romantisme de la seconde *Nachtmusik*), surtout comme il l'a écrit lui-même, il est habité par le souffle cosmique, la recherche d'un oxygène au delà de la vie terrestre, la perception d'un autre monde qui puisse lui transmettre la volonté d'affronter l'existence et de poursuivre son œuvre. Il s'agit de communier avec la nature primitive, de l'embraser toute entière, dans sa totalité foudroyante.

Il s'agit moins ici d'un conflit de forces opposées, que l'expression quasi orgiaque, libératrice des énergies fondatrices de la nature. Accord recherché avec la vibration de l'univers, recherche d'une expression inédite et personnelle qui invoque l'esprit de Pan, que l'auteur a lui-même évoqué pour expliquer la richesse plurielle de sa musique, ou plutôt communion avec le rythme dyonisiaque d'un temps nouveau, recomposé. Disons que la profusion des rythmes, des timbres, des couleurs affirment au final, une vision totalement nouvelle des horizons musicaux. S'il y a une empreinte incontestable du destin, de sa force contraignante et barbare, il y a aussi grâce à l'élan propre à la musique de Mahler, l'affirmation de plus en plus éclatant d'une restructuration active. A mesure qu'il absorbe dans l'orchestre, la résonance du chaos, Mahler semble recomposer au même moment, le chant du cosmos. La déstructuration apparente s'inverse à mesure que le principe symphonique s'accomplit. Un magma de puissances telluriques se cabre et danse ici (*Scherzo*).

Le sentiment de grandeur originelle, et même de distanciation

épique que parvient à transmettre Kubelik, restitue à la partition son ampleur poétique et les nombreuses références autobiographiques. Peu à peu, l'ironie et l'amertume sont surmontées, dans ce caractère dansé des *Nachtmusiken*. Non plus déhanchement contraint mais regain de vitalité et de victoire! Ici, la libération du lyrisme (hauteur des cordes), la sensualité jubilatoire des bois et des vents mènent inéluctablement au sentiment de joie et de conquête (malgré tout, contre tout) qui clôtüre le *Finale*. Visionnaire et moderne, Mahler dans sa 7ème lance des ponts vers l'avenir.

Musique audacieuse et même révolutionnaire, et sans équivalent à son époque, et dans le restant de l'œuvre, la 7ème symphonie n'en finit pas de nous interroger sur la manière de l'approcher. Tout y est contenu des sentiments mahlériens, rictus, aigreurs, pollutions et poisons, dérision, ironie et fausse innocence mais aussi, -surtout-, régénérescence à l'œuvre dans la matière sonore, ici d'autant plus fascinante qu'elle est dans la 7 ème, d'une époustouflante diversité, d'une subtile complexité (mandoline, harpe et guitare tissent dans le second *Nachtmusik*, plusieurs mélodies énigmatiques dont Schönberg gardera le souvenir)...

Au sein de l'intégrale des symphonies de Mahler, ce volet est l'une des expériences les plus captivantes. Et le geste de Kubelik, qui y brasse l'olympien et le dyonisiaque, le diabolisme et le lumineux, la désespérance ironique et la pure joie, s'y révèle des plus éloquents !

Lire aussi notre critique de l'interprétation de Claudio Abbado parue en dvd chez EuroArts.

Gustav Mahler: 6^{ème} symphonie (Rafael Kubelik)

La Sixième est un chant désespéré qui peint un paysage dévasté. Son registre est le défaitisme qui marque une expérience amère et sans illusion du héros, sur sa propre carrière et face à l'univers. Cette percée dans un lyrisme défait, mordant, désabusé qui n'a pas perdu, pour autant son orgueil ni sa démesure, est assez surprenant à la période où Gustav Mahler le conçoit.

Sa collaboration pour l'Opéra de Vienne se déroule de mieux en mieux, en partie grâce à la participation du peintre Alfred Roller. Son activité de compositeur commence à être reconnue. Récemment marié, il est père de la petite Maria.

Les sources sur la genèse de l'œuvre sont moins documentées et nombreuses que pour ses autres symphonies. Il semble que Mahler cependant, arrive à Mayernigg, en juin 1903 et compose presque immédiatement son nouvel opus.

Pour se remettre de l'écriture, il prend comme à son habitude le train et sa bicyclette pour parcourir la campagne incomparable des Dolomites. A l'été 1903, seront couchées sur le papier, les deux mouvements intermédiaires, et l'esquisse du premier. L'été 1904 est moins heureux : Alma allitée à la suite de la naissance de leur deuxième fille le rejoint tardivement ; et le temps, orages et pluies, l'empêche de sortir ; il vit claustré et peu inspiré. Pourtant, le compositeur achève les *Kindertotenlieder*. Ce sont encore les massifs et les paysages de ses chères Dolomites qui lui inspirent la suite de sa *Sixième symphonie*. Fin août, le cycle entier est terminé. Mahler en joue une réduction au piano à Alma qui est émue jusqu'aux larmes, affirmant qu'il s'agit d'une œuvre « *foncièrement personnelle* », celle qui semble avoir jailli directement du cœur. Alma ira même jusqu'à reconnaître dans les trois déflagrations du Finale, la prémonition claire des trois événements tragiques qui surviendront en 1907 : la mort de leur fille aînée, le diagnostic de l'insuffisance cardiaque qui frappe Mahler, son départ de l'Opéra de Vienne.

Même lorsque Mahler dirige la *Sixième*, en mai 1906, dans le

cadre du Festival de l'*Allgemeiner Deutscher Musikverein* à Essen dans la Ruhr, rien ne lui laisse encore penser aux événements à venir. Pendant la création, il se sent mal. Alma et Mengelberg, présent, s'inquiètent de son apparent malaise. Œuvre personnelle, trop peut-être pour celui qui est invité à la diriger, la partition suscite sentiments et émotions qui submergent leur auteur.

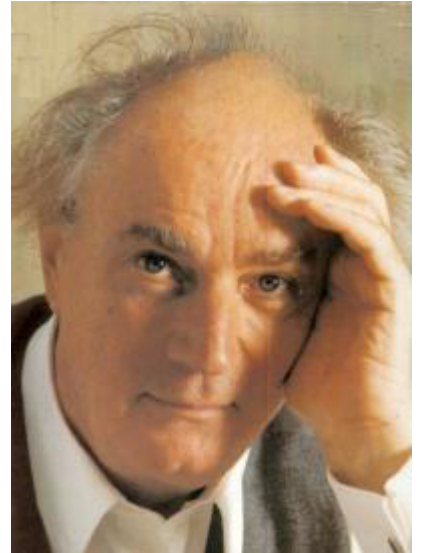
Contrairement aux symphonies précédentes bercées malgré leur aigreur, par le chant idéal du *Knaben Wunderhorn*, la *Sixième* indique un déchirement : Mahler y peint un monde presque désenchanté, cruel et violent. Cette conscience nouvelle de la vie, de sa cruauté et sa froideur, il l'a déjà exprimé dans la texture de la *Cinquième*. La caisse claire marque le rythme haletant et syncopé de la marche initiale, une marche au supplice et une déclaration de guerre. Le déroulement de tant de catastrophes n'ouvrant sur aucun répit ni aucune vision reconfortante est d'autant plus forte, presque insoutenable. Le motif d'Alma, et celui des vaches renforcent l'humeur autobiographique de la partition qui conserve sa force réaliste et son dénuement poétique.

Le *Scherzo* est à la seule une évocation lugubre de la mort, moins dansante que convulsive. L'*andante* offre une pause dans un monde agité sans grâce. Et c'est encore l'évocation du monde pastoral, des oiseaux (flûtes et clarinettes) et des vaches, qui renforce toujours ce lien vital entre Mahler et l'élément naturel, sans lequel il ne pourrait vivre et composer, trouver le mode de vie transitoire, ce pacte régulateur, absorbant ses innombrables angoisses.

Dans le *Finale*, la peinture s'obscurcit encore et les perspectives sont bouchées. Sans issue, muré dans son errance, Mahler fait l'expérience du chaos et de l'effondrement. Il fallait qu'il explore les Ténèbres dans son âme pour mieux s'ouvrir dans les *Huitième* puis *Neuvième*, aux champs élyséens en un chant de paix pleinement atteint. Mais cet accomplissement devait encore passer par des traversées

fondatrices, celle de la *Septième symphonie*, aussi personnelle et dans laquelle le héros est le spectateur et l'observateur, -ni acteur, ni victime-, qui a pris le recul face aux forces insondables qui façonnent l'univers.

Kubelik, fidèle à sa *Troisième* (enregistrée à Munich, en 1967, dans la même salle et en public), engage toutes les ressources expressives de son orchestre. La profonde unité de la lecture restitue au cycle des quatre mouvements un climat de panique et de force barbare, incontestablement prenant, qui évite et la démonstration et le pathos. Cette élégance qui distingue sa baguette donne même dans les replis les plus sombres et



les plus sarcastiques, une nervosité captivante. Un sens de la formule, une compréhension synthétique et poétique de la texture musicale. Disposant d'un orchestre de premier plan, la dramaturgie du cœur dont parle Alma se déverse en flots de plus en plus écumants. On reste encore ici frappé par la noble puissance des cuivres, leur somptuosité de couleurs, y compris l'important arsenal des percussions, imaginé par Mahler – célesta, xylophone, et ce fameux marteau aux coups sourds-. Et que dire de la tenue des cordes, dont l'éclat amer semble recueillir toute les tristesses terrestres?

Kubelik n'est jamais terre-à-terre : il réorganise, restructure, ingère la matière symphonique, pour en déployer les sublimes perspectives musicales, même si le cycle dont il est question dans le *Sixième* s'achève, – a contrario de la [Cinquième](#) par exemple, au chant triomphal final plus équivoque-, sur un sentiment d'échec, aussi insurmontable qu'il est manifeste.

Gustav Mahler: 3^{ème} symphonie. (Rafael Kubelik)

Après avoir atteint le sentiment d'éternité et l'expérience de la résurrection, ni plus ni moins, dans l'ultime mouvement de sa deuxième symphonie, Mahler pour sa Troisième symphonie, conservant la nostalgie des hauteurs célestes, compose une partition qui logiquement se place à l'échelle du cosmos.

L'exaltation spirituelle et mystique développée dans la *Deuxième symphonie*, « *Résurrection* », le laisse à la même altitude, un état d'ascension vertigineux, cultivée ici avec une plénitude exceptionnelle (en particulier dans le *Minuetto*)

A 34 ans, l'homme qui se sent asphyxié par son activité comme directeur d'opéra, – à Hambourg-, ne disposant que d'un temps trop compté pour composer, la seule activité qui compte réellement, veut en se mesurant à l'échelle universelle, démontrer sa pleine maturité de compositeur. Avec lui, le cadre symphonique gagne de nouveaux horizons, des perspectives jusque là inconnues. Affirmation d'un démiurge symphonique, la *Troisième* approfondit davantage le rapport unissant l'homme et la nature.

Pour mieux comprendre l'enjeu et le sens de la partition, évoquons tout d'abord sa genèse.

A l'été 1895, Mahler retrouve son ermitage au bord du lac d'Attersee. La solitude recherchée, le désir de faire communion avec l'élément naturel, la contemplation de la nature lui inspire l'une des partitions les plus démesurées. La proche végétation entourant sa cabane de compositeur lui inspire le menuet *Blumenstück* (morceau de fleurs), déjà cité. La contemplation lui ouvre un univers de sensations inédites, en particulier le sentiment d'une pure jubilation suscitée sur le motif naturel. A la manière des impressionnistes qui ont renouvelé la perception du plein air et transformé radicalement les modes et règles du paysage, en recherchant toujours plus loin et plus intensément la véritable perception rétinienne sur le motif naturel, Mahler emprunte des chemins similaires. Rien ne compte davantage que cette retraite au sein du cœur végétal, dans la captation directe des éléments.

Conscient de l'immensité de la tâche à venir, il couche d'abord le déroulement d'un programme : le titre en est : « *songe d'un Matin d'été* ». C'est l'époque où il lit Nietzsche (le *Gai savoir*). Ses lectures lui donne des pistes formulées dans de nouveaux titres : « *l'arrivée de l'été* » ou « *l'éveil de Pan* » (dont le sujet annonce la trame de sa future [7ème symphonie](#), la plus personnelle de ses œuvres et intimement liée à sa propre expérience de la Nature). Finalement son *premier mouvement*, s'intitulera « *le Cortège de Bacchus* » : l'aspect dionisiaque de l'élément naturel le touche infiniment plus que la vision ordonnée d'une nature maîtrisée, à l'échelle humaine. L'univers mahlérien plonge dans le mystère et l'équilibre éternellement recommencé des forces en présence. Au final, Mahler compose à l'été 1895, son premier mouvement ou partie I, de loin le plus ample et long prélude symphonique jamais écrit (plus de trente minutes), poussant plus loin le gigantisme de la *Deuxième Symphonie*, déjà fortement décriée. C'est que le point de vue des deux symphonies précédentes, est totalement différent : Mahler semble se placer à la droite de Dieu, contempler, embrasser, exprimer la grandeur indicible de la Création. Il compose ensuite les quatre mouvement qui suivent et qui constituent les trois quart de la Seconde partie.

A l'été 1896, Mahler affine les ébauches de 1895. Le *premier mouvement* précisera l'aspect de la nature comme assommée de Soleil, gavée et même emplombée de l'énergie de l'astre vital : c'est le temps où « *toute vie est retenue et qu'aucun souffle n'agite l'air qui vibre et flamboie, ivre de soleil* ». Bacchus paraît : pour incarner son essence orgiaque, libératrice des énergies fécondantes et primordiales de la nature, Mahler pense par référence à une harmonie, et cette musique de marche militaire,- tant entendue pendant sa jeunesse à Iglau-, pleine d'un panache dérisoire, désormais caractéristique de son écriture.

Sa correspondance avec son amie Nathalie Baueer-Lechner, et aussi les lettres adressées à son aventure du moment, la cantatrice Anna von Mildenburg, témoigne de l'extase créatrice qui l'habite alors : « *Ma Symphonie sera quelque chose que le monde n'a encore jamais entendu! Toute la nature y trouve une voix pour narrer quelque chose de profondément mystérieux, quelque chose que l'on ne pressent peut-être qu'en rêve! Je te*

le dis, certains passages m'effrayent presque. Il m'arrive de me demander si réellement cela devait être écrit. »

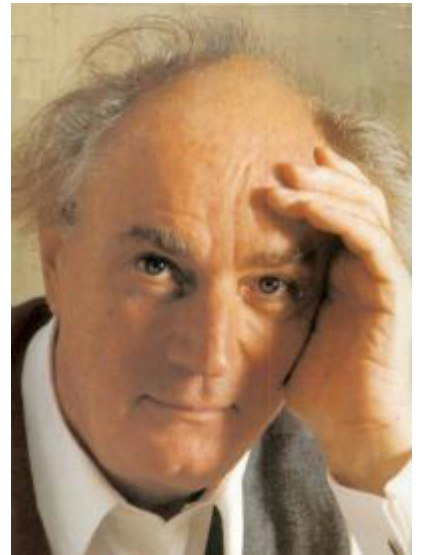
En juillet 1896, la matrice du premier mouvement est achevée et Mahler éclaire son disciple Bruno Walter de l'importance de ce qui a été réalisé : un accomplissement qui « dépassera toutes les limites admises ».

Sans être encore pleinement croyant au sens chrétien du terme, même si l'élévation et l'aspiration dont témoigne la *Deuxième symphonie*, nous laisse du compositeur, un témoignage bouleversant qui pourrait être celui d'un être traversé par le sentiment christique de la compassion et du pardon, Mahler affirme dans la *Troisième symphonie*, son culte viscéral pour l'élément naturel, un panthéisme primitif dont les fulgurances et les déflagrations salutaires, outre l'effet cathartique qu'ils ont du produire sur le compositeur qui souffrait de devoir travailler pour vivre et « jouer » le directeur de théâtre, indiquent que le lien qu'il cultive avec les forces de la nature, embrassées dans leur sauvageries régénératrices, sont l'aliment indispensable à son identité propre, comme l'est le lien qui unit l'enfant à la mère.

L'accueil de la partition jouée par morceaux, – *deuxième mouvement* interprété le 9 novembre 1896 par le Berliner sous la direction d'Arthur Nikkisch-, puis le 9 mars 1897, *deuxième, troisième et sixième mouvements* joués par les mêmes musiciens de la Philharmonie de Berlin sous la baguette de Félix Weingartner-, suscite une horde de critiques néfastes, absolument opposées à la vulgarité de son style, à ses outrances banales. La reconnaissance se précisera six ans après sa création, le 9 juin 1902 par l'orchestre de Cologne sous la direction du compositeur de festival de Crefed en Rhénanie. En présence de Richard Strauss, Humperdinck, Willem Mengelberg, Max Von Schillings, Mahler connut son premier véritable grand triomphe public comme compositeur.

Kubelik, une vision exemplaire

Dans l'*Allegro initial*, « *Kräftig, entschieden* » (avec force et décision), Kubelik doué d'un sens épique époustouflant, exprime la démesure titanesque de la vaste fresque à l'échelle du cosmos. Nous sommes spectateurs médusés, confrontés au combat, ou plus précisément au spectacle vertigineux des forces qui régissent le cycle grandiose de l'univers. L'hymne de la marche initiale clamé par les huit cors qui sert de clé de voûte à cette évocation où résonne le souffle et le chant des planètes, permet aussi à Mahler de citer le finale de la *Première symphonie* de Brahms (qui lui-même s'inspirait de l'*Hymne à la Joie* de Beethoven !). Mais à l'élévation des images convoquées correspond aussi l'enracinement terrestre qu'attestent le *Cortège de Bacchus* et ses réminiscences nettement plus « populaires », si parfaitement explicites dans les marches militaires et la musique de kiosque, dont Kubelik restitue la grandeur dérisoire, comparée à celle qui la dépasse de loin. Embrasser les deux dimensions ou les deux conceptions, terrienne ou cosmique, sensuelle ou spirituelle, créent une permanente confrontation, d'éblouissantes étincelles qui se font pépites d'incandescence tragique, de flamboyant lyrisme, grâce à l'orchestre Symphonique de la Radio bavaroise.



Kubelik libère le flot musical comme le dragon souffle des tempêtes d'un feu primordial. Par le chant souverain du trombone, il semble que musicien et chef partagent une même vision de la vie : celui qui a connu l'abîme profond de la désespérance, reconnaît le chemin parcouru et rétrospectivement, la force d'un tempérament qui malgré les assauts de la fatalité, n'a jamais perdu confiance dans ses propres ressources.

Passé le sentiment plus apaisé du *tempo di menuetto* (grâce aérienne) puis du *comodo, Scherzando, Ohne Hast* (instant de

pure poésie personnelle où Mahler se souvient d'un souvenir d'enfance : il y évoque le monde animal souillé par l'intrusion des hommes), Kubelik rétablit l'échelle du cosmos dans le quatrième mouvement : *Sehr langsam, Misterioso, Durchaus ppp*. Le texte chanté par la contralto Marjorie Thomas revêt le même écho fascinant de *l'Urlicht* de la *deuxième symphonie* : c'est un chant de lamentation, un texte que Mahler emprunte à Nietzsche (*Chant de Minuit*), quand Zarathoustra au comble du désespoir sur le devenir de l'humanité, appelle à méditer sur le sens de la catastrophe aux douze coups de minuit. Le chant sublime s'élève au cœur de la nuit, dans son immobilité incantatoire et hallucinée (respirations de l'orchestre) telle une révélation, un appel à l'éternité.

Ainsi pourront se réaliser la succession des deux derniers mouvements : l'innocence retrouvée du cinquième mouvement, enfin l'extase contemplative du dernier mouvement de plus de vingt minutes. Kubelik y trouve les termes justes d'une conclusion idéale : un pur sentiment de paix et d'apaisement. Mahler n'a-t-il pas jusque là exprimer ses craintes, ses peurs et ses paniques personnelles comme pour mieux, le temps venu, se délecter d'un pur moment de bonheur, comme c'est le cas ici dans cette grandiose fin de cycle.

Gustav Mahler : Symphonie n°2

» Résurrection » (Kubelik)

Créée en 1895, la seconde symphonie de Mahler, aura demandé pas moins de six années pour être affinée et mise au propre. L'activité du compositeur est réduite à mesure que les responsabilités du musicien comme chef principal de l'Opéra de Leipzig lui demandent travail et concentration.



Au terme d'une gestation difficile et allongée, la *Deuxième* est un pèlerinage vécu par le croyant, au préalable soumis à des forces titanesques qui le dépassent totalement. L'expérience des souffrances l'amène à un effondrement des forces vitales, ce qu'exprime le premier mouvement. Aucune issue n'est possible. Une solitude errante (hautbois), et même meurtrie. Mais l'homme se relève dans l'*Andante* qui fait suite : pause, regain de vitalité, et aussi, reprise du souffle. Le vrai combat n'est peut-être pas tant dans l'apparente représentation spectaculaire d'un vaste paysage à la démesure cosmique que bel et bien dans l'esprit du héros, en proie à mille pensées contradictoires, amères et suicidaires. C'est pourtant de la résolution d'un conflit personnel, du compositeur face à lui-même que jaillit la révélation de la fin : la carrière vécue comme une tragédie suscite ses propres sources de régénération grâce à une ferveur quasi mystique qui se dévoile pleinement dans les paysages célestes du dernier mouvement.

Fidèle à lui même, Kubelik s'impose par son recul et cette distanciation épique, un souffle grandiose et tragique dont il enveloppe en un geste précis et élégant, les développements de l'orchestre symphonique de la Radio Bavaroise, et aussi du chœur de la Radio Bavaroise dans le final. Cependant, la somptuosité des couleurs, surtout l'oxygénation qu'il trouve aux moments justes, en particulier dans l'*Andante* et plus

encore dans l'activité dansée et nerveuse du *Scherzo*, qui est ce moment de pause et de repli, celui d'une conscience retrouvée, d'autant plus significatifs après le premier mouvement tendus par le ressentiment tragique, annule tout effet de pesanteur et de grandiloquence.

Les cordes fouillent les accents amers, relancent aussi les grimaces aigres que le héros ne parvient pas à écarter totalement.

Mais la *Symphonie Résurrection*, porte en elle cette aspiration à la sérénité et aussi à la plénitude. C'est bien au final du côté d'un accomplissement que la baguette du chef indique la direction.

L'*Ulricht* de Brigitte Fassbaender recueille toutes les souffrances vécues, assumées. La voix exprime et les épreuves passées et les attentes à l'oeuvre. Enfin, l'ultime et cinquième mouvement laisse s'épanouir en une déflagration cosmique la manifestation du ciel. Le croyant n'aura ni souffert ni vécu en vain : les paradis éthérés lui sont désormais ouverts.

Gustav Mahler : Symphonie n°1 » Titan » (Kubelik)



La première symphonie de Mahler est composée de janvier à mars 1888. Mahler a 28 ans. Comme compositeur il a remporté un premier succès avec *Die drei Pintos* d'après les esquisses inachevées de Weber. Il a toujours souhaité composer.

Alors chef d'orchestre au théâtre de Leipzig, il a profité de la période de deuil consécutive à la mort de l'Empereur Guillaume Ier, pour s'atteler à sa seule vraie passion : l'écriture. En découle, la composition de son « poème symphonique ». La création a lieu à la Philharmonie de Budapest le 20 novembre 1889. Mahler laisse l'audience dans un climat d'incertitude, puis d'indignation. La claque est même sévère : « *par la suite, tout le monde m'a fui, terrorisé, et personne n'a osé me parler de mon oeuvre!* », écrit-il amer. En 1891, il rejoint Hambourg où il est nommé premier chef au Stadt-Theater. Il aura l'occasion de diriger à nouveau son œuvre, en octobre 1893, au programme « *Titan, poème musical en forme de symphonie* ».

Le public applaudit quand la critique s'insurge contre la vulgarité d'une subjectivité excessive. De fait, de son vivant, la *première symphonie* restera un « *enfant de douleur* », une œuvre jamais vraiment comprise, ni analysée à sa juste mesure.

Kubelik déploie un sens épique déjà observé dans la 7ème symphonie. Mais au service du bouillonnement des idées, il y ajoute une nervosité sanguine et palpitante, parfaitement en phase avec les univers subjectifs qui ont été tant décriés après la création. C'est bien un drame personnel qui se joue ici. Le premier mouvement est plein de feu et d'énergie conquérante, nourrie dans l'aube de ce « *printemps naissant et qui ne finit pas* » dont parle le compositeur en référence.

La charge parodique du second mouvement, décrivant le cortège des animaux de la forêt accompagnant le corps du chasseur mort éclate à tous les pupitres. Le climat devient plus sombre et pesant dans le troisième mouvement, à mesure que les plans musicaux et interprétatifs s'interpénètrent, guidant l'auditeur de la pure marche déhanchée, au sentiment d'un profond abattement mêlé d'ironique voire de dérision amère : la fluidité et le sens de la distanciation, révèle que l'affinité du chef Kubelik avec l'effusion mahlérienne est ici une rencontre déterminante, une affaire de sang. Le chef éclaire chacun des aspects de la partition, sa double sensibilité constante qui fait pencher le flux musical, d'un côté vers l'idéalisme le plus lyrique ; de l'autre, dans la dépression la plus terrifiée. Mahler qui a lu E.T.A Hoffmann et Jean-Paul s'y impose définitivement : déjà, tous les climats de ses futures partitions sont là. Il y cultive le sens des contrastes fantastiques, à la façon du graveur français du XVIIIème, Jacques Callot qu'il cite comme référence pour le second mouvement ; surtout, des alliances de timbres d'une sensualité empoisonnée, vénéneuse, d'une lascive et pénétrante torpeur.

Il ne cessera d'ailleurs au fur et à mesure des auditions de son œuvre, de reprendre instrumentation et orchestration, en particulier en 1897, puis en 1906. A propos de l'utilisation des timbres et des notes écrites pour chaque instrument, en particulier dans la partie extrême de leur tessiture, les écrits de Mahler sont éloquents : il s'agit pour le musicien de travailler la pâte instrumentale, d'inaugurer en quelque sorte une nouvelle gamme de résonances, un travail exceptionnel dans la matière et la texture, comme le ferait un peintre, en plasticien réformateur, sur le registre des tons et des nuances de la palette : *« Plus tard dans la Marche, les instruments ont l'air d'être travestis, camouflés. La sonorité doit être ici comme assourdie, amortie, comme si on voyait passer des ombres ou des fantômes. Chacune des entrées du canon doit être clairement perceptible. Je voulais que sa*

couleur surprenne et qu'elle attire l'attention. Je me suis cassé la tête pour y arriver. J'ai finalement si bien réussi que tu as ressenti toi-même cette impression d'étrangeté et de dépaysement. Lorsque je veux qu'un son devienne inquiétant à force d'être retenu, je ne le confie pas à un instrument qui peut le jouer facilement, mais à un autre qui doit faire un grand effort pour le produire et ne peut y parvenir que contraint et forcé. Souvent même, je lui fais franchir les limites naturelles de sa tessiture. C'est ainsi que contrebasses et basson doivent piailler dans l'aigu et que les flûtes sont parfois obligées de s'essouffler dans le grave, et ainsi de suite... », précise-t-il à son amie, Nathalie Bauer-Lechner, en 1900.

Il faut entendre comment dans le dernier mouvement, l'orchestre peu à peu développe la flamboyance d'esprit tchaïkovskienne, où se mêlent aussi l'esprit de Berlioz et de Liszt pour mesurer la gestion de la tension avec laquelle Kubelik organise cette lente montée vers la lumière.

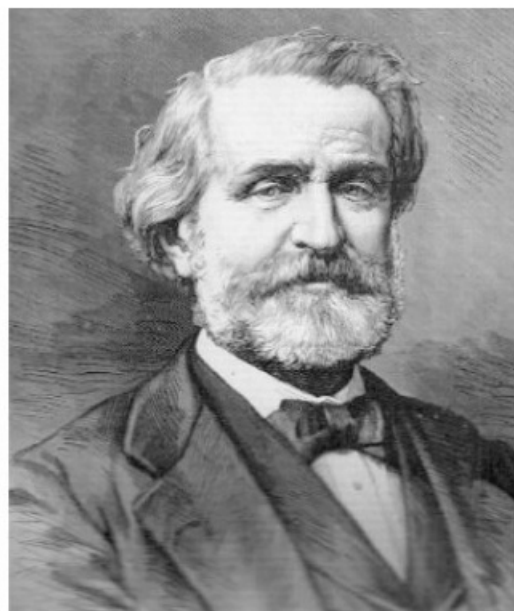
La *Première symphonie* affirme dès le début du cycle symphonique de son auteur, un tempérament sans équivalent. Une personnalité originale et déjà entière. Autant d'attraits et d'accents spécifiques qui sautent aux yeux de ce concert enregistré en public, le 2 novembre 1979, sous la baguette de l'un des chefs les plus incontestablement mahlériens.

Exposition Verdi, Wagner et l'Opéra de Paris

[Paris, Exposition. Verdi, Wagner et l'Opéra de Paris.](#) Du 17 décembre 2013 au 9 mars 2014. Palais Garnier, Bibliothèque-musée de l'Opéra. Verdi / Wagner : deux noms devenus mythiques

qui récapitulent à eux seuls, les querelles esthétiques et l'essence du romantisme européen, à l'heure des nationalismes exacerbés.

À
l'occasion
du
bicentenaire
de la
naissance
de
Giuseppe
Verdi
(1813-1901)
et de
Richard
Wagner
(1813-1883)



3), la Bibliothèque nationale de France et l'Opéra national de Paris éclairent les relations entre ces deux géants de l'art lyrique et l'Opéra de Paris. A travers une exposition située au Palais Garnier et une publication exhaustive réunissant plusieurs contributions majeures sur le sujet. En dépit des vicissitudes parfois amères imposées par la « grande boutique », lieu détesté et vénéré dans le même temps, Giuseppe Verdi et Richard Wagner ont aimé Paris : quelques années après l'échec parisien de son Tannhäuser, Wagner déclare au roi de Bavière, Louis II : « Paris est le cœur de la civilisation moderne. [...] Lorsque, jadis, je voulus devenir un célèbre compositeur, mon bon génie me conduisit aussitôt vers ce cœur ». « Quelle belle chose que ces théâtres de la grande capitale ! » écrit encore Verdi à son agent parisien, Léon Escudier. Les relations passionnelles et tumultueuses qu'entretiennent les deux compositeurs avec la France, et plus particulièrement avec l'Opéra de Paris, ont déjà donné lieu à des études et des expositions dans le cadre du Palais Garnier, mais il s'agit ici de croiser leur destin respectif, aux réalisations immédiates et directes pour Verdi, plus tortueuses et déjà scandaleuses pour Wagner. **Muséographie.** Une

centaine de pièces provenant des collections de la Bibliothèque nationale de France, de l'Opéra national de Paris et du Centre national du costume de scène de Moulins, l'exposition à la Bibliothèque-musée de l'Opéra Garnier montre comment ces deux contemporains amènent à l'Opéra une nouvelle conception du genre lyrique et une nouvelle vision de la scène. Leurs idées se rejoignent d'ailleurs pour partie. Ils ont affaire aussi aux mêmes hommes : c'est sous la même direction, celle d'Alphonse Royer (1856-1862), que *Le Trouvère* de Verdi et *Tannhäuser* de Wagner entrent au répertoire de l'Opéra, respectivement le 12 janvier 1857 et le 13 mars 1861. Les enjeux institutionnels, artistiques, économiques et politiques qui régissent les relations de Verdi et de Wagner avec l'Opéra ne s'évanouissent pas avec le décès des deux compositeurs, bien au contraire : les ambitions artistiques et de modernité des directeurs, mais aussi les évolutions des rapports diplomatiques entre France, Allemagne et Italie (à l'occasion notamment des deux conflits mondiaux qui marquent le XXe siècle) tout comme les mutations de l'économie du spectacle expliquent la dynamique qu'entretient le répertoire de l'Opéra avec l'œuvre monumentale et réformatrice de Verdi et de Wagner, de la première de *Jérusalem* de Verdi en 1847, à la présentation du cycle complet de *L'Anneau du Nibelung* de Wagner à Bastille en 2013. En somme une odyssée lyrique qui continue de s'écrire, tout en montrant l'actualité esthétique des deux compositeurs à l'heure d'internet.

Exposition « [Verdi, Wagner et l'Opéra de Paris](#) », BnF, [site Bibliothèque-Musée de l'Opéra](#), du 17 décembre 2013 au 9 mars 2014. 216 pages. 150 illustrations. Parution : 14 novembre 2013.

Verdi, Wagner et l'Opéra de Paris

Exposition à la Bibliothèque-musée de l'Opéra

Du 17 décembre 2013 au 16 mars 2014

Bibliothèque-musée de l'Opéra, Palais Garnier

place de l'Opéra, Paris 9e

Tous les jours : 10h > 17h

Sauf le 1er janvier 2014.

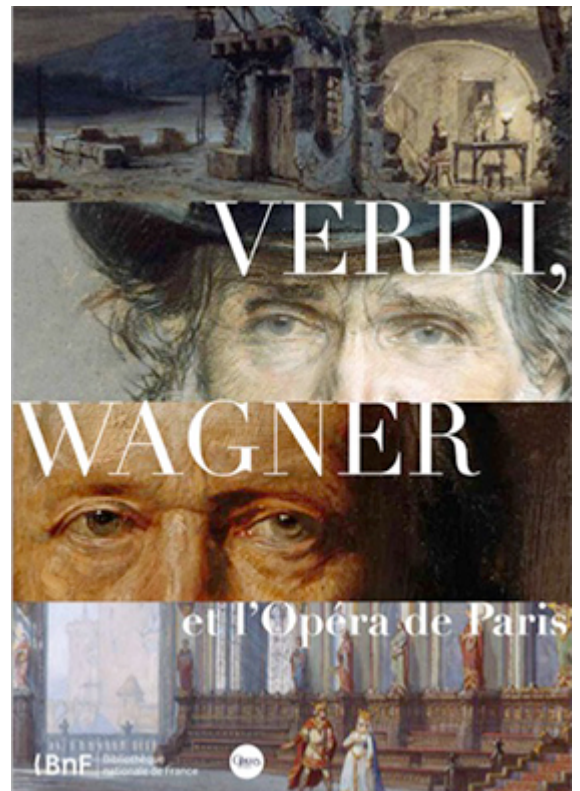
Entrée : 10€ , TR : 6€

(avec la visite du théâtre)

CATALOGUE

[Publication : Verdi, Wagner et l'Opéra de Paris](#)

Verdi, Wagner et l'Opéra de Paris, catalogue d'exposition. En complément de l'exposition événementielle (qui clôt actuellement le bicentenaire des deux compositeurs en 2013) et qui a lieu à la **Bibliothèque-musée de l'Opéra au Palais Garnier jusqu'au 9 mars 2014**, l'Opéra et la BnF co-organisateurs éditent ce remarquable catalogue. La publication rend compte de la richesse du sujet comme de la pertinence de l'approche scientifique et muséologique du parcours. Au XIXème, Paris reste



le cœur de la modernité en marche et pour l'opéra, un temple de toutes les audaces comme le tremplin des carrières les plus prestigieuses. C'est pourquoi les deux contemporains, Wagner comme Wagner (nés en 1813) ont veillé à faire créer leurs œuvres à Paris. Si de leur vivant, les deux compositeurs réalisent différemment ce défi, chacun se confrontent tout en la découvrant, à la grande machine lyrique française : sérieux des répétitions et de la préparation des productions (même Wagner s'en étonne pour son Tannhäuser de 1861 pourtant imposé à l'institution par Napoléon III), surtout obligation pour les deux auteurs en recherche de reconnaissance et de gloire, d'écrire un ballet et de le placer précisément au 2ème acte, vers 10h du soir quand amateurs et abonnés (ceux du Jockey club) rentrent de dîner pour aller au théâtre afin d'y goûter le spectacle des danseuses.

Verdi saura se plier à cette tradition gauloise ... avec le succès et les conséquences que l'on sait pour lui : 7 opéras

seront ainsi produits de son vivant sur la place française ; Wagner moins flexible (et moins diplomate) n'aura pas cette intelligence : s'il écrit pour Paris un grand ballet pour Tannhäuser, il le place au début (pour ne pas rompre le fil dramatique de l'oeuvre) : il n'en fallait pas moins pour susciter un scandale et fâcher définitivement les décisionnaires avec ses oeuvres (du moins de son vivant).

Tout cela est remarquablement expliqué et récapitulé dans les textes richement illustrés, à travers 5 articles qui rétablissent le contexte, les enjeux esthétiques, le fonctionnement des commandes, le suivi des productions pour par exemple outre la création parisienne de Tannhäuser de Wagner en 1861 donc, celle des opéras de Verdi dont les 3 créations Jérusalem, Les Vêpres Siciliennes, Don Carlos (sans omettre les adaptations françaises des partitions déjà créées en Italie ou ailleurs : Nabucco (1845), Aïda (1880), Othello (1894), ...

Verdi sort grand vainqueur des relations à l'institution parisienne : son buste figure dans le décor artistique choisi par Garnier pour le nouvel Opéra inauguré en 1875. Pour sa part, la réhabilitation de Wagner et sa faveur auprès du public et des directeurs, se fera plus tard, dans les années 1890 (après la mort du musicien) constituant jusqu'à aujourd'hui le pilier du répertoire ... avec Verdi : l'association Verdi – Wagner et l'Opéra de Paris est donc totalement justifiée, outre l'opportunité du double bicentenaire 2013.

Au final, contributions et compléments iconographiques précisent de façon idéale, l'activité de Wagner et de Verdi à l'Opéra, de leur vivant, puis, sous l'angle d'une fortune critique, après leur mort, où, dans la programmation de la Maison lyrique, leurs oeuvres respectives attirent toujours autant les foules.

C'est aussi un bilan de l'Institution à leur époque, ce en quoi consiste le " grand opéra " à la française à l'heure du

romantisme tardif, la réalité de la scène alors et une histoire des interprètes dont le choix pour chaque création ou reprise, est toujours le sujet d'échanges musclés entre le Théâtre et les compositeurs.

Fidèle au parcours de l'exposition, le catalogue conclut sa réflexion fructueuse sur une présentation des créations, premières et grandes reprises à l'Opéra de Paris, jalons d'une histoire lyrique passionnante, depuis Les Vêpres Siciliennes (1855) et Le Trouvère (1857) de Verdi (premier dans les lieux donc), Tannhäuser de Wagner (1861) jusqu'à Vaisseau Fantôme (1937) et Un Bal Masqué (1951)... sans omettre leurs échos contemporains incluant la récente Aïda (de 2014 version Olivier Py), comme le premier Ring à Bastille version Günter Krämer (en 2013)...

En vérité, si aucune oeuvre de Verdi ne pose plus de problème aujourd'hui sur le fait de la choisir et de la produire à Paris, il n'en va pas de même avec les opéras de Wagner, en particulier Le Ring, toujours connoté, instrumentalisé, détourné en raison de l'antisémitisme de son auteur, récupéré ensuite par les nazis (les allusions à cette relecture hitlérienne du Ring n'ont pas manqué de susciter leur lot de réactions à Paris en 2013). Sur le plan artistique, l'obligation du grand opéra postmeyerbeerien incite Verdi comme Wagner à se dépasser en créant une forme à la fois grandiose et collective mais aussi intime et psychologique qui stimule l'ingéniosité des équipes techniques de l'Opéra de Paris : longtemps, le Théâtre parisien a compté parmi les meilleures maisons offrant décorateurs et scénographes expérimentés... c'est aussi l'un des enseignements de cette remarquable publication. A lire et à voir à la Bibliothèque Musée de l'Opéra, jusqu'au 9 mars 2014.

[Verdi, Wagner et l'Opéra de Paris. Catalogue de l'exposition à la Bibliothèque-musée de l'Opéra, Palais Garnier à Paris, jusqu'au 9 mars 2014.](#) Ouvrage collectif. ISBN: 978 2 7177 2546 9. Éditions BNF. Bibliothèque nationale de France, avec

l'Opéra national de Paris. Parution : début décembre 2013.
Sous la direction de Mathias Auclair, Christophe Ghristi et
Pierre Vidal. Editions de la BNF. Catalogue de l'exposition,
Éditions de la BNF.