CD. Concert du Nouvel An à Vienne 2014. Daniel Barenboim (Sony)

CD. Concert du Nouvel An à Vienne 2014. Wiener Philharmoniker. Daniel Barenboim, direction. Il était venu en 2009, le revoici en 2014 pour un nouveau concert du Nouvel An à Vienne à la tête des instrumentistes de l'Orchestre Philharmonique de Vienne (Wiener Philharmoniker) : Sony Classical édite derechef le cd de ce programme événement qui avait ouvert avec élégance et raffinement l'année nouvelle 2014. Pendant le programme du concert, ce sont les goûts du chef choisi par les musiciens de l'orchestre qui se précisent.

Daniel Barenboim : retour viennois réussi



Ceux de Daniel Barenboim sont plutôt traditionnels cette année, faisant toujours la part belle aux Strauss célébrissimes (les deux Johann, père et fils) mais aussi cette année, Josef, le frère cadet de Johann II. On note aussi la présence des Français, autres acteurs de l'élégance musicale dont Offenbach (La Belle Hélène inspire le Quadrille d'ouverture, signé Eduard Strauss, l'autre frère de Johann et de Josef), mais aussi le sublime Léo Delibes,

symphoniste de premier ordre, et » roi » lui aussi du ballet romantique (un extrait, trop court du Pizzicato de son ballet Sylvia est ici joué à Vienne).
Les téléspectateurs du Concert hyper médiatisé ce 1er janvier 2014 (80 pays diffuseurs) auront pu se régaler des séquences simultanées réalisées sur la musique par le Ballet de l'Opéra de Vienne, et aussi deux danseurs sportifs pour une version de salon de la valse enivrante ; ce fut aussi en fin de programme, les vœux du chef et des musiciens adressés à la salle et au monde, et aussi un nouveau rituel instauré par Barenboim lui-même : saluer en fin de programme et alors que les musiciens entament le dernier morceau (La Marche de Radetzky de Johann Strauss père), chaque instrumentiste de l'illustre phalange.
Lire aussi notre compte rendu critique complet du Concert du nouvel An à Vienne 2014

CD1
1 Helenen-Quadrille, Op. 14
2 Friedenspalmen, Walzer, Op. 207
3 Carolinen-Galopp, Op. 21a
4 Egyptischer Marsch, Op. 335
5 Seid umschlungen, Millionen, Walzer, Op. 443
6 Stürmisch in Lieb' und Tanz, Polka schnell, Op. 393
7 Waldmeister: Ouvertüre
8 Klipp-Klapp, Galopp, Op. 466
9 G'schichten aus dem Wiener Wald, Walzer, Op. 325

CD2

1 Vielliebchen, Polka francaise, Op. 1
2 Bouquet-Polka, Polka schnell, Op. 188
3 Capriccio: Mondscheinmusik

En plus du cd, Sony classical édite aussi le vd et le blu ray du Concert du Nouvel An à Vienne 2014 sous la direction de Daniel Barenboim

CD. Wagner : extraits du Ring. Philippe Jordan (Erato)

Après un précédent symphonique tout aussi jubilatoire dédié à la Symphonie Alpestre de Strauss, autre massif orchestral d'envergure – et aussi de ciselure instrumentale-, Philippe Jordan et les musiciens de » son » orchestre de l'Opéra de Paris, retrouvent ici le studio d'enregistrement pour la totalité wagnérienne, miroir des représentations du Ring, doublement présenté à Bastille pour l'année Wagner 2013.

Wagner : chambrisme somptueux



On reste déçus par le minutage chiche du double coffret, bien économe et plutôt très synthétique sur la somme totale ainsi dirigée dans la fosse parisienne. Mais reconnaissons que le transfert du geste, de Bastille au studio souligne les qualités propres de l'orchestre parisien et du chef : transparence, lumière, cohésion, rondeur… Souvent le visuel de couverture renseigne sur l'intention poétique du projet : ici un superbe paysage montagneux, – la cime wagnérienne n'est pas si loin- dont

l’arête impressionnante et toute la structure se laissent deviner – impressionnante- sous une brume esthétisante et poétique… un voile suggestif qui n’empêche pas la claire définition du détail.
D’emblée, la lecture parisienne sous l’impulsion musicale du chef suisse se distingue à toute autre approche : sonorité onctueuse et coulante, d’une cohésion irréprochable avec cette nuance de clarté et de transparence, lumineuse et éloquente, qui fait la caractéristique majeure de la lecture. C’est un Wagner à la fois somptueusement lyrique et surtout chambriste qui se réalise ici, étirant le temps et sa suspension jusqu’à rompre la corde dramatique. La scène finale où Brunnhilde récapitule en une vision pleine de promesse pour le futur, l’ensemble de l’épopée manque parfois de frisson et de fulgurance (la faute en revient à Ninna Stemme – invitée à Bastille aussi pour chanter Elisabeth dans Tannhäuser : voix ductile et chaude, mais verbe sans accent ni fièvre) , ce qui fait habituellement le prix d’une captation live… mais l’unité et la distance poétique au service d’une opulence constante des couleurs instrumentales s’imposent à nous de façon irrésistible.
Voici un Wagner, pensé, mûri, mesuré, esthétisant dont l’équilibre dans sa réalisation nous rappelle la leçon récente menée à Dijon par Daniel Kawka, dans un Ring réécrit (donc très contesté) mais musicalement irréprochable. En 2013, Wagner a donc connu les honneurs des musiciens dans l’Hexagone. Ce double disque magnifique en recueille les fruits les plus scrupuleusement travaillés, les plus immédiatement chatoyants et convaincants. Bravo à Erato d’en permettre la gravure pour notre plus grand plaisir. Car au moment des représentations parisiennes, le Ring de Jordan avait quelque peu pâti des critiques épinglant à torts le travail scénique du metteur en scène Günter Krämer.

WAGNER : Extraits du Ring

L‘or du Rhin : Prélude
La Walkyrie : La Chevauchée des Walkyries – L‘incantation du feu
Siegfried : Les murmures de la forêt
Le crépuscule des Dieux : Voyage de Siegfried sur le Rhin – Marche funèbre de Siegfried,
Scène finale “Starke Scheite“ (Nina Stemme, soprano). Chœurs & Orchestre de l’Opéra National de Paris. Philippe Jordan, direction. 2CD ERATO 5099993414227

Rameau 2014 : année miraculeuse ? Edito (1/2)

Edito. 2014 : l’année Rameau. *Année foisonnante ou chiche ? Rameau révélé ou abordé en demi-teintes ? 2014 s’annonce prometteuse sans pourtant nous convaincre en particulier dans le genre des tragédies lyriques. De toute évidence, le grand retour de Rameau à l’Opéra de Paris est un rendez vous manqué. Ne pas jouer aujourd’hui ni Castor ni Dardanus, en version scénique, s’est écarter le génie dramatique le plus exceptionnel du XVIIIème siècle français.Et rendre bancales voire incomplètes des célébrations qui s’annonçaient superbes.*

Sans tragédies en version scénique, un anniversaire à l’économie



Parce qu’il s’est éteint en 1764, en pleines répétitions à l’Opéra de son dernier ouvrage, Les Boréades, Jean-Philippe Rameau (1683-1764) se voit fêté en 2014, pour les 250 ans donc de sa mort.
Gageons comme Lully, son prédécesseur dans le genre tragique et lyrique, que cette année verra enfin une réhabilitation moderne pour celui qui avant Berlioz, incarne le génie français de la couleur, du rythme, de l’écriture orchestrale… Aucun compositeur n’arrive à la cheville de l’harmoniste ; fut-ce Rousseau son contradicteur, Rameau l’harmoniste les supplante tous et il serait temps en 2014 de reconnaître outre ce que nous savons déjà (sa science, son érudition, son intellect…) : une sensibilité parfaite qui en fait un dramaturge né pour exprimer les passions humaines. Le scientifique est un sensuel, un homme de coeur, dont la pensée sait palpiter, s’alanguir, transcender les sentiments

les plus délicats. Jean-Philippe a su s'associer le concours du chanteur vedette Pierre Jélyotte (1713-1797) pour lequel, agent d'une cohérence dramatique et poétique à réécrire, le compositeur conçoit les rôles les plus divers et les plus audacieux du répertoire : l'amour (Hippolyte, 1733 : Jélyotte n'a que 20 ans), Valère et Don Carlos (Les Indes Galantes, 1735), puis Damon (Entrée des Sauvages des Indes Galantes, ajoutée en 1736), Castor (Castor et Pollux, 1737. Jélyotte fait ses adieux à l'Opéra en 1755 dans le rôle de Castor justement), Dardanus (1739), Platée (rôle travesti qui incarne la reine des marais coassante, 1745), Pygmalion (1748), Zoroastre (1749)… Un parcours qui résume tout le métier et l'arche psychologique du plus grand savant analyste du Baroque français.

Savant et sensuel, cérébral et profond

Alors pourquoi aujourd'hui jouons-nous plus de Haendel et de Vivaldi quand leur contemporain et pair, Rameau le grand, attend toujours sa juste renaissance à l'opéra ? Un symptôme de ce vide criant ? Voyez la programmation 2013-2014 de l'Opéra de Paris – pourtant l'héritier de l'Académie royale de musique pour laquelle le génie dijonais a composé tous ses grands chefs d'oeuvre… aucun opéra et justement en ce début 2014, du Haendel (reprise d'Alcina). Le cas vaut emblème : Rameau peine toujours quand ses oeuvres maîtresses, certes Hippolyte et Aricie (le premier, révolutionnaire de 1733), surtout Castor et Pollux, Dardanus, Zoroastre attendent encore leur résurrection auprès du grand public (aucun de ses trois opéras n'a été monté à Paris depuis des lustres et certainement pas à l'Opéra national !).
En 2014, les parisiens pourront applaudir néamoins Platée (sous la direction de l'inestimable et inégalable William Christie, souverain de l'éloquence et du sentiment ramiste) ou Les Indes Galantes… Pas de tragédies lyriques dignes de la grande maison et du génie – immense de Jean-Philippe.

Bill l'enchanteur

Depuis les années 1970, c'est en effet Bill l'enchanteur, William Christie qui nous a appris à reconsidérer Rameau. Les disques en témoignent : Hippolyte et Aricie, Dardanus, Castor et Pollux, et sur le registre plus chorégraphique, Les Fêtes d'Hébé, Les Indes Galantes, autant de sommets de la France baroque qui sait être élégante tout en dansant…
Un Britannique vaut Bill, mais par intermittence : John Eliot Gardiner (qui a oublier depuis 1983 à Aix, l'Hippolyte et Aricie où brillait la torche tragique incadescente et fulgurante d'alors, Jessye Norman en Phèdre ?). Après Christie et Gardiner, ce ne sont que pâles flambeaux d'un art trop subtil et désormais hors de portée de main ou de baguette : ni les Minkowski ni les Rousset n'atteignent ce lâcher prise, cette poésie tragique de l'abandon qui se pâme propres à Bill le plus raméllien d'entre tous.

La route est encore longue. Bien astucieux ceux qui pourront écouter le son et l'énergie dramatique d'une tragédie lyrique de Rameau en 2014 (ce n'est pas non plus un certain Raphaël Pichon et son ensemble Pygmalion, encore trop vert et pas assez mûr pour comprendre et Dardanus, et Castor et Pollux…). Pas l'ombre d'une mise en scène pour Rameau le tragique.
On rêvait de vivre l'aventure de Castor ou de Dardanus sous la direction de Christie pour cette année annoncée miraculeuse… vains désirs. 2014 programme plutôt comédie (Platée) ou opéra ballet. Pour découvrir les événements de l'année Rameau, consultez notre dossier spécial Rameau 2014 : nos spectacles et événements coups de cœur.

Fin 2014, que pourrons nous dire comme bilan ? Que Rameau, empereur de l'harmonie a su imposer comme nul autre la puissance de la musique pure : avant Mozart, son orchestre est le plus fabuleux du XVIIIè. Il réinvente le son du cosmos (ouverture de Zaïs avec son chaos percutant) et l'apporte flamboyant et sensuel sur la scène des théâtres. Il faudra donc encore attendre pour voir et écouter à l'Opéra, une nouvelle grande tragédie de Rameau.

Pour se consoler, **découvrez les événements et coups de coeurs de l'année Rameau 2014.**

Carl Philipp Emanuel Bach (1714-1788) : portrait



Car 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 émergeants à son époque: Aufklärung, Sturm und drang, Empfinsamkeit… 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



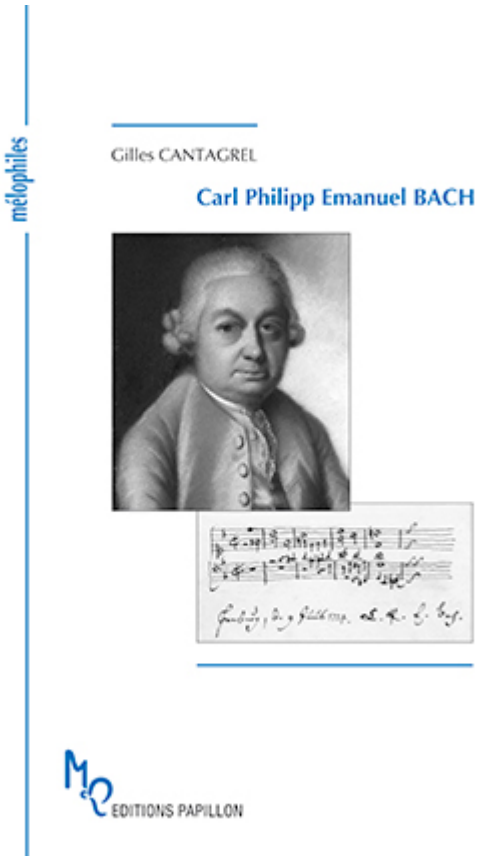
La récente découvertes de plusieurs partitions inédites (déposées à Kiev par Goebbels et qui proviennent du Conservatoire historique de Berlin) dont les fameuses Passions écrites pour Hambourg (restituées à l'Allemagne en 2001) apporte un nouvel éclairage sur l'écriture de CPE et son évolution dans son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

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 excellente 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 choeurs, 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 S*ymphonies 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'archévêque 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 Marciniec) 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 Marciniec, Maria Aegyptica
Timothy Bentch, Doctor Marianus
Wojtek Drabowicz, Pater Ecstaticus
Piotr Nowacki, Pater Profundis

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

Textes et traductions du livret.

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.

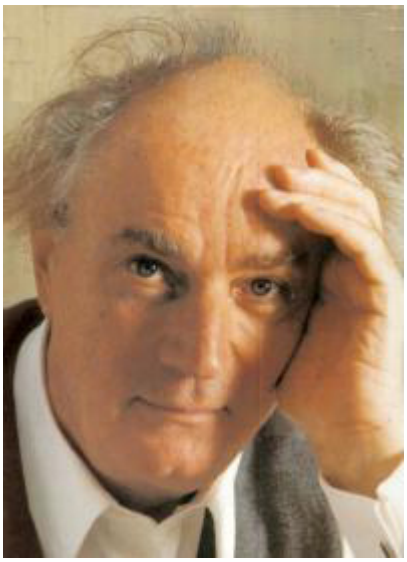
En 1908, Alma loue une villa à Alt-Schluderbach et fait même construire un ermitage de bois afin que son époux retrouve le contact avec la nature qui l'avait tant inspiré jusque là. A Bruno Walter qui lui demande de préciser son état, Gustav Mahler exprime la convalesnce d'un être terrassé, atteint parce 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 les 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 paritition 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 *Troisème 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 sypmphonie*, 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 Mhaler 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'extrêmité 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 Milles*, dans les rues de Munich a marqué les imaginations : la création de la *8ème 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 familier (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 le *première partie,* il s’agit de retrouver le texte complet en latin de Hrabamus Maurus, l’archevèque 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 quil 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 référenes 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 réuni 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 résoluton 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, extrêment 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 Zemlinsy, 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 imprime 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 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 clôture 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

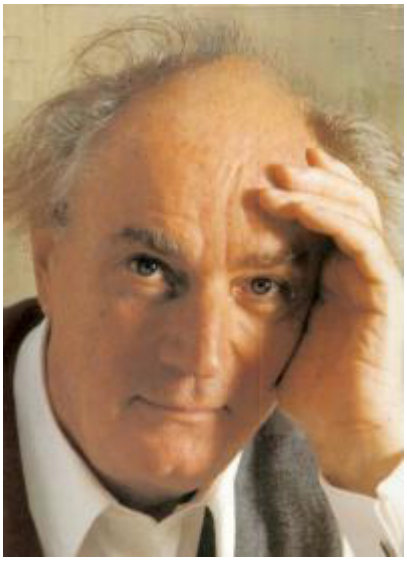
cadre du Festival de l'*Allgemeiner Deutscher Musikverein* à Essen dans la Ruhr, rien ne lui laisse encore penser aux événements à venir. Pendant la création, il se sent mal. Alma et Mengelberg, présent, s'inquiètent de son apparent malaise. Œuvre personnelle, trop peut-être pour celui qui est invité 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 réconfortante 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 seul 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, inconstestablement 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 terrrestres?
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)

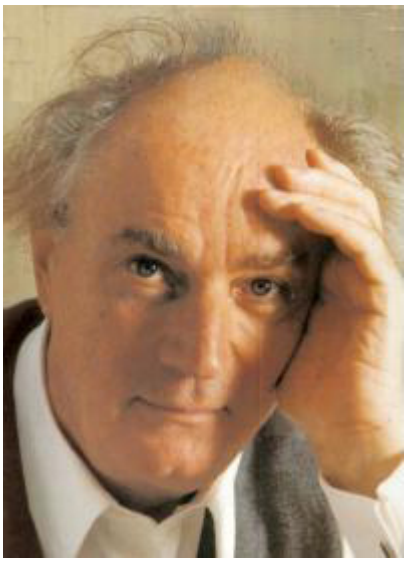
Après avoir atteint le sentiment d'éternité et l'expérience de la résurrection, ni plus ni moins, dans l'ultime mouvement de sa deuxième symphonie, Mahler pour sa Troisième symphonie, conservant la nostalgie des hauteurs célestes, compose un partition qui logiquement se place à l'échelle du cosmos.
L'exaltation 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 renouvellé la perception du plein air et transformé radicalement les modes et règles du paysages, 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 dyonisiaque de l'élément naturel le touche infinement plus que la vision ordonnée d'une nature maîtrisée, à l'échelle humaine. L'univers mahlérien plonge dans le mystère et l'équilibre éternelement 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 qe 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 publique 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 coeur 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.