

CD. Berliner Philharmoniker. Great recordings. Abbado I Karajan I Rattle (8 cd Deutsche Grammophon)

CD. Berliner Philharmoniker.
Great recordings. Abbado I
Karajan I Rattle (8 cd Deutsche
Grammophon). Le coffret est
d'autant plus intéressant que
concernant un seul et même
orchestre, il permet de
distinguer les qualités ou
certaines limites des chefs
divers ici choisis pour
illustrer le cycle
d'enregistrements. De Klemperer



à Abbado, sans omettre Boehm ou Kubelik en dehors des
spécificités de chacun, on reste saisi par les capacités
d'engagement expressif comme par l'équilibre plein et tendu de
la sonorité qui se détache, la capacité d'engagement de la
part des instrumentistes est évidente, quelque soit l'époque
et tout au long de la durée investie : des années 1950 avec le
mythique Furt jusqu'au début 2000 avec l'incroyable et
passionnant humaniste Abbado. Relevons les documents sonores
qui restent les bandes les plus significatives.

**Le cd Wagner fait valoir l'exceptionnelle tension du grand
Furtwängler** expert en grandeurs brûlée jusqu'à l'incandescence
dans des temps ralentis trop peut être pour l'extase puis le
prélude et la mort d'Isolde. Mais son Parsifal atteint des
vagues habitées et mystiques de haute volée, et la formidable
ouverture des Maitres chanteurs impose une fièvre dramatique
rarement écoutée jusque là si Parsifal est la flamme qui

s'élève jusqu'à l'esprit le mieux distillé évanescant, se réalisant dans le mystère le plus énigmatique, le feu de ces Maîtres chanteurs est le brasier primitif d'où coule l'armure qui libère l'art et glorifie la culture. Cette maîtrise du temps où l'instant se fait gouffre, abyme, éternité, Furt en est habité jusque là moelle. Des crépitements de titan sauvage et visionnaire ...

Curieusement dans ce jeu inévitable de la comparaison des baguettes pour un même orchestre et quel orchestre! – **c'est Boehm qui s'en sort le mieux bien**. Serviteur d'un Schubert puissamment symphonique dans les n°8 « Inachevée » et N°9, sa baguette certes onctueuse et riche manque parfois d'activité, de diversité agogique. .. l'équilibre et la beauté très introspective du son sont louables mais on finit par s'ennuyer ferme dans une 8 ème trop ... classicisée, ...comme lointaine dont le maestro très estimable cependant aurait comme gommé toutes les secousses. C'est comme si l'excellent dramaturge lyrique s'ammolissait lui-même sans chanteurs. Mais en 1966 défendre Schubert à l'orchestre relève du même défi que celui de Bernstein ou Kubelik lorsqu'ils défendent de façon aussi originale qu'audacieuse le cycle Mahler tout entier tel que nous ne le contestons plus désormais dans son intégralité comme une totalité organique. Boehm aura permis ici d'ouvrir des perspectives dont les phalanges sur instruments d'époque savent aujourd'hui tirer tout le bénéfice. Donc pas si mal si on replace Boehm dans le contexte du goût des sixties.

D'un fini millimétré, à la fois analyste et architecte, solennel dans la grande forme comme d'une subtilité arachnéenne, **l'immense Karajan** amorce la formidable machine cosmique et climatique d'Une Symphonie Alpestre : maître à vie du Berliner, Karajan fait tout entendre... depuis l'ascension des cimes, le maestro démiurge brosse l'immensité du paysage, exprime le colossal et l'organique, fait souffler un vrai grand vent, une houle organique (la tempête sur les reliefs pendant la descente) dans cette fresque qui sait palpiter

instrumentalement malgré l'ampleur et la démesure de son sujet. Avec Ainsi parla Zarathoustra, Don Juan ou Don Quixotte, la symphonie alpestre reste l'une des partitions straussiennes les plus abouties de Karajan. Les amateurs séduits par l'équation Karajan Strauss se re porteront avec bénéfice à l'excellent coffret spécial Strauss par Karajan édité par Deux schéma Gramophone pour les 25 ans de la mort du chef salzbourgeois.

Schumann ... Symphonies n°2 et n°4. Dans le flux orchestral se détache une nette et vive activité, des arêtes très nerveusement sculptées qui portent peu à peu tout le discours vers la lumière et l'exaltation annoncée. .. réalisée telle une inextinguible et irrépessible énergie. Kubelik creuse l'élan et le vertige des seconds plans superbement ciselés aux cordes (I de la 2). D'une matière sonore primordiale dont il fait un maelström bouillonnant, il fait jaillir la pure volonté qui organise peu à peu le déroulement à coups d'éclairs, de passionnantes précipitations, accélérations prémonitions, toute une palette d'élans divers, frénétiques et bruts puis injectés tels des ferments prometteurs réalisent peu à peu la moisson orchestrale finale d'un puissant et de plus en plus irrépessible sentiment de conquête. Le Scherzo est une affirmation répétée crépitante, exaltée même : Kubelik s'appuie sur le relief très détaillé des instruments le tout emporté dans un feu de plus en plus dansant qui n'empêche pas la tendresse nostalgique.

La surprise vient de la 9ème de Beethoven portée par un Giulini au sommet de son art en 1990... la puissance mesurée, l'énergie des contrastes surtout la vision humaniste et fraternelle globale édifient une lecture passionnante de bout en bout. Le chef fait sortir du chaos avec déflagration superbement ciselé aux tutti des cuivres, le flux de la pensée et tout l'allant de la symphonie vers cet ordre nouveau, source d'espérance et d'abandon lyrique et fraternel (adagio) et de nouveau monde (le final) la vitalité immense qui

semble jaillir de l'instant où elle s'accomplit place Giulini à l'exact opposé d'un Karajan si contrôlé, si discipliné et maître absolu de tout : son Concerto pour violon avec Muter trop lisse, trop artificiel nous ennuie quand la sincérité et la finesse de Giulini font sortir la musique de toute solennité trop esthétique (désincarnée). En lettré fin et subtil, Giulini réussit avec une clarté exemplaire le passage de l'équilibre des Lumières à la vitalité romantique, cette ardeur et cette foi pour le renouveau qui soutend la génération de Beethoven.

Adieu, renoncement et geste d'une éloquente sérénité au monde, la 9^e de Mahler revêt la forme d'un adieu personnel, intimement partagé par le chef **Claudio Abbado**, un chef qui en 2002, dans ce live irrésistible, par sa tendresse élégiaque et la gravité visionnaire annonciatrice de la fin proche, est affecté par une maladie longue, certes remis, mais qui porte en lui les séquelles d'une lutte terrible et viscérale. Tout cela s'entend ici tant dans l'activité opulente de l'orchestre, tous les courants contradictoires et mêlés du tissu mahlérien se déploient avec une sincérité et une clarté absolue. Le geste est millimétré, les intentions serties de finesse et de profondeur. La conscience de la mort croise constamment une ardeur pour la vie chevillée au corps et à l'âme qui font de ce témoignage enregistré sur le vif, une expérience musicale mémorable. Un must absolu évidemment.

Brahms (2005) : Concerto pour piano et orchestre. Piano extrêmement alerte de Zimmerman parfois trop lisse sans guère de caractérisation alors que de son côté Simon Rattle, d'une invention prodigieuse, ne cesse d'affiner une partition qui exprime au delà de sa seule élocution pure, les gouffres et les vertiges des tempêtes sentimentales qui sont en jeu. Mais la limpidité du jeu, son délié impérial qui toujours préserve l'articulation et l'extrême élégance de ton, délivre certes un message intense, violent, passionné, éruptif même mais un Brahms olympien : où a-t-on écouté un final aussi Jupitérien

et d'une absolue confiance? La construction dramatique de l'orchestre sous la vision puissante et profonde du chef est un sommet. Toute la science du chef lyrique et conteur fait jour ici dans la finesse des climats enchaînés : elle confère à la lecture une humanité héroïque que l'enchaînement sans discontinuité des morceaux souligne. C'est organique, noble, élégant. .. un must évidemment sur le plan orchestral.

CD. Berliner Philharmoniker. Great recordings. Abbado I Karajan I Rattle I Kubelik I Giulini I Boehm I Karajan (8 cd Deutsche Grammophon).

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 d'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.

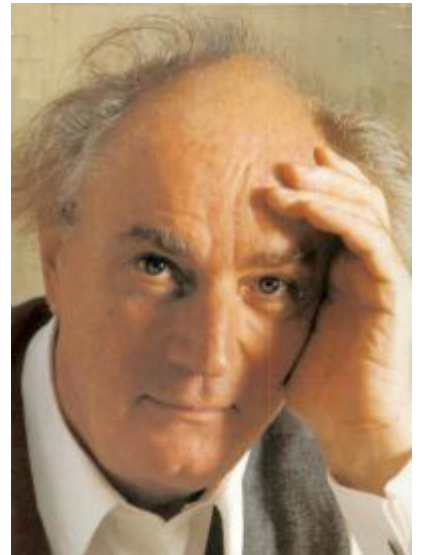
Il a besoin d'absorber la tension et les conflits incontournables de la vie, la musique remplit cet office. Tout en approfondissant ses souvenirs rétrospectifs, dans la matière des symphonies, il prend du recul, il s'en échappe en y puisant aussi, une nouvelle énergie salutaire.

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 ressenti bouleversant, d'autant que chaque mouvement développe presque indépendamment des autres, sa propre tonalité. Ainsi traversant ce vaste champ 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.

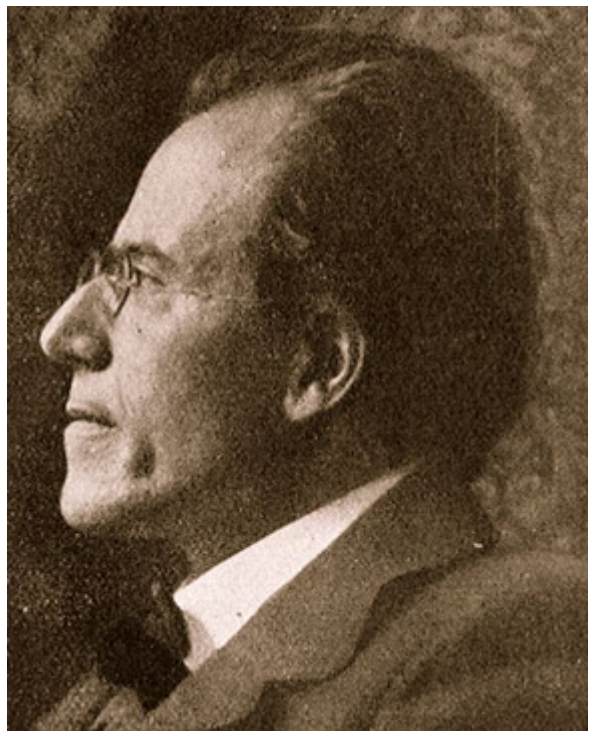
Le *Rondo Burleske*, *allegro assai. Sehr trotzig* (très décidé) pointe ses arêtes grotesques et acides. Kubelik montre combien Mahler ici en usant et abusant même, mais avec expertise de la polyphonie, se moque du contrepoint, principe d'imitation parodique dont il est spécialiste. Il s'y délecte à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

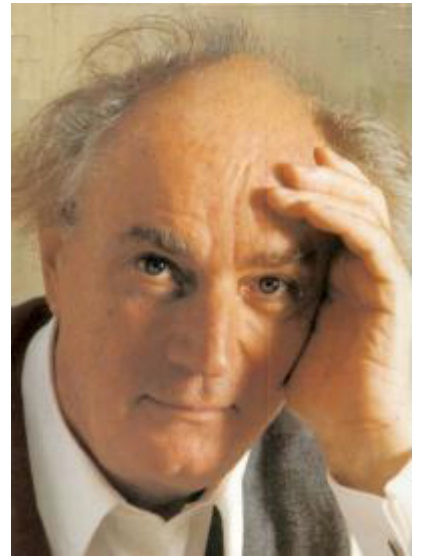
Contrairement aux symphonies précédentes bercées malgré leur aigreur, par le chant idéal du *Knaben Wunderhorn*, la *Sixième* indique un déchirement : Mahler y peint un monde presque désenchanté, cruel et violent. Cette conscience nouvelle de la vie, de sa cruauté et sa froideur, il l'a déjà exprimé 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 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 dionysiaque 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

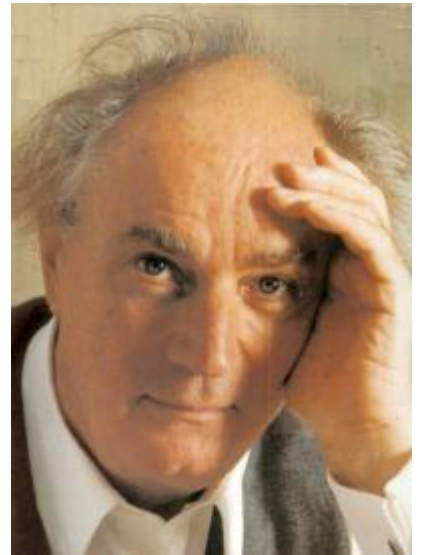
et Mahler éclaire son disciple Bruno Walter de l'importance de ce qui a été réalisé : un accomplissement qui « dépassera toutes les limites admises ».

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°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.

CD. Mahler: symphonie n°5. Kubelik

Gustav Mahler: 5 ème symphonie. (Rafael Kubelik)



Nouvelle symphonie, nouvel acte de foi... Mais aussi sombre et parfois douloureux soit-il, le chant mahlérien est un combat pour la vie. Même s'il exprime une amertume terrifiante voire vertigineuse, l'acte musical chez Mahler dépasse les contingences réelles et concrètes car, en dépit des rictus et des contractions de l'esprit malmené, s'élève une prière pleine d'espoir.

Genèse. La Cinquième n'échappe pas au sentiment de l'inéluctable et du fatalisme. Symphonie du destin certes, et même d'un accablement terrible que Mahler développera encore dans la *Sixième* dont l'acier s'écoule dans la gangue d'un désespoir encore plus sombre. Mais les angoisses sont fondées car le destin ne l'a pas épargné. Il a faillit mourir dans la nuit des 24 au 25 février 1901, à cause d'une hémorragie intestinale, soignée in extremis par des docteurs vigilants.

A l'été 1902, revenu à Mayernigg, Mahler peut compter auprès de lui sa jeune épouse Alma, musicienne et pianiste, qui s'appliquera à copier au propre la partition de la nouvelle *Symphonie*. Selon un rituel bien réglé, le compositeur travaille dans un ermitage au cœur de la forêt, une cabane en bois, propice au contact direct avec le motif naturel, si précieux pour son équilibre et son inspiration. Pour lui témoigner son amour, le musicien dédie à sa femme adorée, le lied *Liebst du um schönheit*. Fin août, tout est écrit, et Mahler invite Alma à écouter toute la symphonie au piano.

L'hiver suivant permet les derniers ajustements. La remise de la copie définitive est effective à l'automne 1903. L'éditeur C.F. Peters lui propose de publier la partition. Autre indice favorable, la création est présentée au sein des *Gürzenich Konzerte* de Cologne, comme l'événement de sa saison 1904/1905. Mais Mahler prit de doute sur l'orchestration finale de la Symphonie pourtant déjà imprimée, décide d'en reprendre le manuscrit: il y rectifie les défauts d'une ouvrage qui est selon les mots d'Alma, une « *symphonie pour percussions* ». Les versions se succèdent, et la dernière, celle de 1909, ne sera publiée qu'en 1964 !

Le patron de la société éditrice, Henrich Hinrichsen, consterné par l'ampleur du déficit de la nouvelle Symphonie qui ne suscite pas le succès escompté, avait cessé toute nouvelle édition en dépit des promesses faites au musicien, de son vivant. Il est même prêt à supprimer les plaques d'impression et s'en ouvre au jeune Schönberg qui par réaction et consterné, écrit en 1912, un article de défense sur l'œuvre symphonique de Mahler. Auparavant la première a lieu à Cologne le 18 octobre 1904 par le Philharmonique de Cologne sous la direction du compositeur. Depuis la création triomphale de sa Troisième symphonie en 1902, Mahler jouit d'une renommée européenne. Or si le public applaudit, l'effet déconcerte les auditeurs et le lendemain, surtout lors de la création Viennoise, en 1905, les critiques se montrent à nouveau d'une violence néfaste et hargneuse.

✖ **Kubelik** renforce le sentiment de rupture observé dans la *Cinquième*. Rompre avec les enchantements d'hier (bercements du *Knaben Wunderhorn*) pour renouveler le langage d'autant plus violent et abrupt que les derniers événements de la vie de l'auteur ont été tragiques. Il a eu le sentiment de jouer sa vie. L'orchestre fouille cette nouvelle odyssée qui puise dans la forme symphonique, et dans la volonté de structuration de l'écriture (nombreux rappels thématiques, citations des motifs précédents, réseau entre les épisodes, réexpositions...), les éléments d'une métamorphose de la sensibilité sous le jeu d'une prise de conscience renouvelée. Ainsi Mahler opte pour l'abandon de la forme sonate (dans le premier mouvement), pour des micros épisodes qui nourrissent la texture, le sentiment d'activité. Il y cite aussi les appels de la fanfare militaire dont il assistait, depuis la maison de ses parents à Iglau, aux démonstrations cérémonielles...

Le *Scherzo* affiche une santé presque insolente : ample développement de plus de 15 minutes, les mouvements de danse se fondent à la marche de la nature, en un flamboiement sauvage. L'*Adagietto*, ce lied sans paroles qui suit, connu pour être l'emblème musical de *Mort à Venise* de Visconti, se fait sous la baguette de Kubelik, ample respiration, irrépressible aspiration à l'au-delà, déjà préfiguration du

finale du *Chant de la terre* et du dernier mouvement de la *Neuvième symphonie*, ces tremplins vers l'éternité rêvée. Kubelik éclaire dans le *cinquième* et *dernier mouvement*, l'empressement d'en finir, et même le climat d'euphorie qui emporte finalement la partition sur un air de victoire. Mais une victoire qui a conscience de son élan factice. Nature équivoque et pluralité des lectures, l'esprit de la *Cinquième* pose plus d'interrogations qu'elle ne résout la problématique du héros : elle est dans ce balancement sérieux/parodique à l'échelle du monde, et exprime en miroir, cet équilibre périlleux et imprévisible de forces chaotiques et antagonistes. Cette ambivalence structurelle, Kubelik l'a parfaitement comprise. C'est tout ce qui donne sa saveur particulière à son intégrale Audite. Episme du héros combattif, mais aussi cynisme lié à l'expérience profonde du malheur. Action/ impossibilité. Optimisme/obsessions. Espérance/aigreur et cynisme.

Ernst Van Bek – mercredi 21 juin 2006