

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Le sentiment de grandeur originelle, et même de distanciation

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

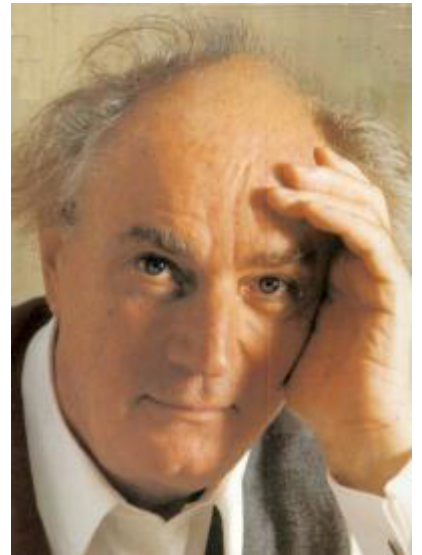
En juillet 1896, la matrice du premier mouvement est achevée et Mahler éclaire son disciple Bruno Walter de l'importance de ce qui a été réalisé : un accomplissement qui « dépassera toutes les limites admises ».

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

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

Kubelik, une vision exemplaire

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



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

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

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

Gustav Mahler : Symphonie n°2

» Résurrection » (Kubelik)

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



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

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

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

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

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

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

Gustav Mahler, portrait

Célébrons Mahler! L'agenda symphonique de la saison nouvelle (avec le cycle Mahler par Daniele Gatti et le National de France...) continue de mettre à l'honneur l'oeuvre mahlérienne. Le compositeur reste une découverte récente du milieu musical mais aujourd'hui preuve est faite que les champs sillonnés par sa conscience et son génie singuliers inspirent les orchestres et les salles. Après une réédition de choc (chez Audite par Kubelik), l'intégrale en dvd de Bernstein (DG), plusieurs intégrales pour le disque se poursuivent dont celle passionnante de David Zinman (RCA)... Chaque nouvelle publication ou concert est l'occasion de dresser un bilan de

l'oeuvre concernée. D'autant que 2010 marque les 150 ans de la naissance et 2011, le centenaire de la mort. Les mois qui viennent seront résolument mahlériens. ET nous avec, pour notre plus grand plaisir. Faisons le point.

Gustav Mahler (1860-1911), destin d'un coeur foudroyé

Gustav Mahler (né en 1860 et mort en 1911) ne cesse aujourd'hui de stimuler les chefs, soucieux d'éprouver les capacités de leur orchestre, tout en exprimant le message humaniste et poétique du compositeur.

C'est pendant les mois de juillet d'août que le musicien pouvait enfin prendre le temps de composer : contemplation de la nature, marches, excursions et baignades, autant de loisirs salutaires pour son inspiration active.

De son vivant, Gustav Mahler s'affirme comme chef d'orchestre, en particulier à l'opéra de Vienne où il occupe le poste de directeur musical pendant 10 années (1897 à 1907).

Aujourd'hui, la figure du compositeur s'impose à nous. Grâce au disque surtout. Mahler est sorti peu à peu de l'oubli. Son oeuvre si décriée pour sa vulgarité, occupe une place prépondérante dans la vie des grands orchestres, dans les saisons des salles symphoniques.

✖ **Mahler nous laisse un cycle de 10 symphonies** parmi les plus déconcertantes, les plus visionnaires jamais écrites. La Dixième est restée à l'état d'esquisses.

A l'heure où Picasso révolutionne le langage pictural (*Les Demoiselles d'Avignon*, 1907), Mahler indique de nouvelles perspectives, poétiques, musicales, philosophiques aussi pour l'orchestre. Aux côtés d'une écriture autobiographique qui

exprime ses angoisses et ses aspirations, en particulier les épisodes d'une existence tragique, se précise peu à peu le désir des hauteurs, un élan mystique dont l'arc tendu de la prière appelle apaisement et sérénité. Dans l'écriture, chaque symphonie est un défi pour les musiciens. Mahler y repousse progressivement les limites et les horizons de la forme classique.

Ce sont aussi l'usage particulier des timbres, le recours aux percussions, la couleur grimaçante des certains bois, la douleur, l'amertume voire l'aigreur. L'orchestre de Mahler palpite en résonance avec le cœur meurtri, durement éprouvé d'un homme frappé par le destin, mais il reconstruit aussi, un lien avec les mouvements et le souffle de la divine et mystérieuse nature. Une nature réconfortante dont il cherchait chaque été, la proximité et la contemplation, deux éléments propices à l'écriture.

L'actualité des parutions cds et dvds, en 2006 réserve au compositeur, une attention particulière. La richesse des dernières publications nous invite à nous plonger dans l'océan symphonique conçu par Mahler. Il s'agit moins de dresser un bilan de la discographie parue que de profiter de l'actualité, et de ses surprises convaincantes voire jubilatoires, pour rendre hommage à l'un des symphonistes les plus originaux, dans la première décennie du XX^{ème} siècle.

Cd

Audite (distributeur : Intégral) vient de rééditer l'intégrale des symphonies par Rafael Kubelik, mahlérien d'une incontestable puissance, poète et peintre des élans cosmiques. Les enregistrements opérés sur le vif, principalement menés dans le Salon d'Hercule de La Residenz à Munich, de 1967 à 1982, recueillent le bénéfice d'une lecture époustouflante par son ampleur et son attention analytiques aux épisodes dramatiques.

[Symphonie n°1](#), « Titan »

[Symphonie n°2](#), « Résurrection »

[Symphonie n°3](#)

Symphonie n°4

[Symphonie n°5](#)

[Symphonie n°6](#) « tragique »

[Symphonie n°7](#)

[Symphonie n°8](#) des Mille

[Symphonie n°9](#)

C'est aussi une récente version de la 8^{ème} *Symphonie des Mille* qui sous la baguette d'[Antoni Wit](#) à la tête de la Philharmonie Varsovie, est plus que recommandable (parue sous étiquette Naxos).

Dvd

En parallèle, **EuroArts** édite les captations filmées dirigées par **Claudio Abbado** au Festival de Lucerne, et avec le Gustav Mahler Jugendorchester à Rome.

[Symphonie n°2](#)

[Symphonie n°5](#)

[Symphonie n°7](#)

[Symphonie n°9](#)

Lire notre dossier consacrée à l'intégrale parue en dvd en novembre 2006, que [Leonard Bernstein](#) dirigea entre 1972 et 1976 pour DG/unitel

Deux premiers volumes de la collection « *Juxtapositions* » , éditée par Idéale Audience (distributeur : Intégrale).

Volume 1

Gustav Mahler, « Attrazione d'amore » + Berio, « Voyage to Cythera »

Volume 2

« Conducting Mahler ». Documenaire réalisé par Franck Scheffer sur l'interprétation des symphonies de Mahler. Témoignages des chefs : Rattle, Chailly, Muti, Abbado, Haitink, à l'occasion du festival Mahler de mai 1995. Incontournable.

Approfondir

Ravel en compositeur lyrique

Ravel et l'écriture lyrique

De l'Heure espagnole

à l'Enfant et les sortilèges

(2007, 70 ans de la mort de Maurice Ravel)

A la différence du piano qui n'inspire plus le compositeur à partir de 1920, la voix et son prolongement dramatique, occupent sa vie durant, l'auteur de *l'Enfant et les sortilèges*. C'est une passion continue, déclarée, qui par perfectionnisme, ne trouvant pas tout de suite, une forme nouvelle capable de renouveler un genre qui n'a guère changé, et même qui n'a pas « évolué d'un pouce », ne se concrétise que sur le tard, à l'époque de la pleine maturité. Certes il y eut les cycles courts, exercices plutôt qu'aboutissements, tous expressions d'une passion à demi assouvie: *Shéhérazade* dès 1898, puis, entre autres, ses trois cantates pour le Prix de Rome: *Myrrha* (1901), d'après le Sardanapale de Byron, *Alcyone* (1902) d'après Ovide, *Alyssa* (1903), soit trois essais lyriques qui n'eurent coup sur coup, aucun effet sur le jury du Prix.

Une Heure exquise

Ravel pense surtout à fusionner action et musique, dans le sens d'une parfaite fluidité, et d'un accomplissement immédiat. Pas de contraintes, aucune pression du cadre, quel qu'il soit. Le compositeur fut-il comme on l'a dit, convaincu par le cinéma, au point d'y reconnaître un moment « la forme » tant recherchée? Peut-être.

Quoiqu'il en soit, les premières mentions autographes de

L'heure espagnole, indiquent cet esprit allant de la partition, portée par une action non contrainte, « légère et bon enfant ». Pauvre Ravel: quand il propose son oeuvre à l'Opéra-Comique, les censeurs crient tout d'abord, à la vulgarité devant un sujet où il est question d'amant caché dans une horloge et que l'on transporte jusqu'à la chambre de l'épouse. Mais la première a lieu le 19 mai 1911.  Ravel s'est longuement expliqué. Après le scandale des Histoires naturelles dont la prosodie prépare directement celle de L'heure espagnole, et le quiproquo sur ses réelles intentions, le compositeur a précisé l'objet de sa première oeuvre théâtrale. C'est une relecture du buffa italien, dans le style d'une conversation, où le chant est proche d'un parlando expressif, souvent ironique voire sarcastique: d'une finesse inaccessible et redoutablement pertinente, le compositeur aime souligner le « mélange de conversation familière et de lyrisme ridicule ». Ravel parle d'une fantaisie burlesque qui prolonge l'expérience du Mariage de Moussorgski, un compositeur dont il se sent proche. Les lignes vocales ondulent, se cabrent avec élégance, favorisant les portamentos; l'articulation s'autorise des contractions de syllabes, des précipités déclamatoires expressifs. Ici, l'épouse, Conception, aussi séduisante qu'infidèle, mariée à Torquemada, l'horloger de Tolède, éreintée par les beaux parleurs Inigo et Gonzalve, qui ne concrétisent jamais, minaudent et se fixe sur le muletier à l'allure chaloupée, Ramiro, un costaud pudique à son goût. L'humour ravélien, délicat et subtil qui jubile à jouer des registres et des degrés du comique, enchante Koechlin et Fauré mais exaspère Lalo que le style pincé et raide de Ravel, agace comme d'ailleurs bon nombre de critiques décontenancés: il parle d'un style qui serait un nouveau Pelléas, « étroit, menu, étriqué ». D'ailleurs, l'inimitié de Lalo à l'endroit du musicien fixe une idée souvent reprise après lui, sensibilité de Debussy, insensibilité de Ravel. Quant aux vers de Franc-Nohain, ils sont tout autant critiqués, assassinés pour leur « platitude ». Et même les amateurs conscients des dons de

Ravel, sont aussi fatigués de les voir gâchés dans un amusement de placard, quand, selon les mots de Vuillermoz, le musicien est « un magicien créé pour se mouvoir dans le rêve et la féerie ». Jugement juste mais sévère. Pour Ravel, L'heure espagnole constitue un point d'aboutissement auquel il n'avait cessé de réfléchir.

Un enfant pas sage sur le chemin de la compassion

Avec L'enfant et les sortilèges, l'écriture de Ravel évolue; du moins change-t-elle de registre. Après la fine ironie, la mordante satire, à peine appuyée, le compositeur empreinte un chemin où on l'attendait davantage, celui de l'onirisme et de la féerie. Qui plus est, sous le sceau de l'enfance. Avant d'occuper le poste de directeur de l'Opéra de Paris, en juillet 1914, Jacques Rouché avait demandé à Colette d'écrire le livret d'une féerie-ballet, tout en pressentant Ravel comme compositeur. Mais lorsque le compositeur reçoit le texte en 1916, il est soldat volontaire, peu enthousiasmé par cette intrigue anecdotique. Deux années passent, pas de retour de flamme. Ravel semble indifférent. Entre temps, Colette a adressé le livret à Stravinsky.

Or, brutalement en février 1919, Ravel se manifeste auprès de l'écrivain et lui demande s'il est toujours possible de composer la musique. Le travail peut commencer. Dès le début de son travail, Ravel songe à la figure de l'écureuil (absent dans le premier texte de Colette qui accepte de l'intégrer); le musicien de plus en plus inspiré par son sujet, affine l'épisode des chats et surtout le duo swingant de la tasse et de la théière.  Le Music-hall et l'esprit de la comédie américaine dépoussièrent le vieux genre opéra. Colette enthousiaste, encourage le musicien qui orfèvre sa partition jusqu'au printemps 1920.

Puis viennent des semaines et des mois de dépressive inactivité. Mais sous la pression du directeur de l'Opéra de Monte-Carlo, Raoul Gunsbourg qui souhaite faire créer l'ouvrage dans sa salle, Ravel doit poursuivre. Finalement, l'oeuvre tant attendue est créée le 21 mars 1925: pas moins de

cinq ans pour achever une oeuvre qui dans son projet initial n'avait rien de stimulant. Au moment de sa création parisienne à l'Opéra-Comique, le 1er février 1926, le parterre resta de marbre. Arthur Honegger prit la défense de la partition. André Messager de son côté, fustigea ce que Lalo avait exécré de la même façon dans L'heure espagnole: son insensibilité. Et tous les critiques s'entendirent pour ne trouver aucune entente entre le texte de Colette et la musique de Ravel.

L'intérêt et la nouveauté de l'oeuvre viennent principalement du relief des voix. Pas moins de 31 rôles aux couleurs et aux intonations spécifiques, qui composent une brillante mosaïque de tonalités, en particulier animales (huit rôles d'animaux au total!). Mais la force de la partition ne réside pas uniquement dans sa capacité d'invention et de timbres. Le sujet suit une gradation émotionnelle extrêmement subtile là encore. Effets lyriques, action contrastée dans la première partie, puis, hymne à la compassion, à l'humanité quand l'enfant cruel et barbare, sadique et capricieux révèle son essence innocente, pure, compatissante. En définitive, l'accord, texte/musique se dévoile dans cette ultime partie dont la tendresse et l'appel au pardon atteignent des sommets d'émotions.

Illustrations

Vuillard, Intérieur et scène domestique (DR)

Portrait de Colette (DR)

A propos de Ravel, Cocteau parlait de « chef des petits maîtres de l'impressionnisme », remarquable par la texture extrêmement raffinée de sa palette et de ses couleurs. Un commentaire qui pourrait tout aussi convenir s'agissant des toiles de Vuillard.

Gustav Mahler : Rückert lieder (1901-1902)

En 1901-1902, Mahler compose un cycle bienheureux d'un rare accomplissement dans son oeuvre, ailleurs si marquée par l'épreuve et la douleur. Les Rückert incarnent une période de pleine maturité dans l'écriture de Mahler, et affirment son génie du lied. On y perçoit l'équilibre et la sérénité qui ont inspiré le coeur du musicien, lequel écrit dans la nature, dans sa maison-atelier Häuschen, qu'il s'est fait construire, rien que pour lui et pour favoriser sa créativité.



Après l'enchantement du Knaben Wunderhorn, Mahler passe une autre étape de son écriture vocal et symphonique en mettant en musique les poèmes de Friedrich Rückert (1788-1866), poète ordinairement apprécié comme « mineur ». Mahler a choisi en particulier ses vers extraits du recueil Liebesfrühling (Printemps d'amour, édité en 1824) que le poète dédie à sa jeune épouse: ce que fait également, de façon implicite, le compositeur vis à vis d'Alma. Rückert se joue des sonorités propres de la langue: allitérations, fausses symétries ou fausses répétitions des mots, et effets linguistiques priment sur le sens réel des vers. Ainsi à titre d'exemple, le jeu sur la proximité sémantique et musicale des deux mots presque gémellaires: lider (paupières) et lieder (mélodies) dans le chant I (Blicke mir nicht in die Lieder...).

Elegance, finesse, sensibilité, pudeur aussi: l'écriture de Rückert a tout pour séduire Mahler. Pour suivre la couleur intime des textes, Mahler abandonne danses et rythmes

déclaratifs, ailleurs si familiers et réguliers dans son univers strictement orchestral. Mahler y développe une clarté sombre, cette lumière grave où l'optimisme lyrique, porté par son amour pour Alma, n'est jamais éloigné d'un profond sentiment amer. Ici, l'état d'extase porte aussi le sentiment du deuil et du sanglot.

Gustav Mahler

Rückertlieder 1901-1902

Chants d'amour, l'été, à Maiernigg

Contemporains de la Cinquième Symphonie, les Rückertlieder sont composés à l'été 1901 puis 1902 (pour le dernier) dans la villa Maiernigg, loué chaque période estivale par Gustav Mahler.

Dès le 14 juin, le compositeur, inspiré par la beauté du site naturel, écrit le premier lied: « Blicke mir nicht »... Quatre autres mélodies devaient ainsi voir le jour... Le dernier lied est marqué par le récent mariage récent du musicien avec la plus belle femme de Vienne, Alma dont le journal intime a restitué la genèse et le sens caché de l'ultime opus: « Liebste um Schönheit ». Mis en musique en juillet 1902, le lied renferme les interrogations du marié, à la fois fasciné et inquiet par la beauté rayonnante mais aussi le bel esprit de sa femme. Gustav fait la surprise à son épouse: il lui a dédié la partition et la lui révèle alors qu'au piano, Alma est occupée à déchiffrer avec passion, la partition de Siegfried de Wagner. C'est un lied en forme de déclaration amoureuse. Sa profondeur touche Alma jusqu'aux larmes.

Les Rückert Lieder sont créés en janvier 1905 à Vienne lors d'un concert où Mahler dévoile alors ses plus récentes oeuvres: les quatre Rückert de 1901 mais aussi les cinq Kindertotenlieder (achevés l'année précédente), ainsi que les quatre Wunderhorn Lieder de 1892 à 1898 et les deux Lieder empruntés au même recueil poétique et composés en 1899 et 1901. Le programme intimiste est réservé dans la petite salle du



Musiverein. Si les cantatrices actuelles ont pris l'habitude de chanter les lieder de Mahler, la création viennoise de ce programme de lieder est assurée par des hommes: le ténor Fritz Schrödter et les barytons Anton Moser et Friedrich Weidemann (dont Mahler a fait son interprète préféré, en particulier pour les Kindertotenlieder).

La justesse émotionnelle des oeuvres ainsi dévoilées au public saisit l'audience: c'est un triomphe qui confirme le génie de Mahler dans la forme introspective, celle noble qui exprime les chants intérieures propres au romantisme germanique.

1. Blicke mir nicht in die Lieder.
2. Ich atmet' einen linden Duft.
3. Ich bin der Welt abhanden gekommen.
4. Um Mitternacht.
5. Liebste du um Schönheit.

Illustrations: Alma Mahler, Gustav Mahler (DR)

CD. Denisov : Au plus haut des cieux. Daniel Kawka (Harmonia Mundi)

CD. Denisov : Au plus haut des cieux. Daniel Kawka (Harmonia Mundi). 12 solistes d'exception en empathie concertante sous la baguette de Daniel Kawka, illustrent cet art millimétré de la conversation atmosphérique tel qu'Edison Denisov (décédé en 1996) l'a subtilement maîtrisée dans le premier volet du programme, la *Symphonie de chambre n°1* (1982). Les musiciens soulignent sans appui d'aucune sorte la transparence du flux polyphonique, jusqu'au murmure d'une forme ciselée qui s'achève dans le silence. Ce souci du timbre converge finalement vers le chant: Denisov étant fasciné par la voix humaine comme en témoigne le cycle poétique et vocal » **Au plus haut des cieux** » (qui donne le titre du programme), daté de 1987 ; dans une forme là encore des plus raffinées, Denisov reste subjugué par le texte de Georges Bataille dont l'hypersensibilité séditieuse, série de tableaux visionnaires, ajoute aux couleurs instrumentales. En écho aux vers de Bataille, Denisov s'est ouvert sur sa propre expérience parfois douloureuse de l'impuissance viscéral de l'être confronté à son destin, au vide de la nuit, au désert sans fin de son errance solitaire... La musique n'apaise pas : elle nourrit la quête (l'infini du bleu) et la tension qui en découle ; c'est ce qu'expriment admirablement les musiciens ;



chacun des sept épisodes vocaux accumule le désir et l'attente, l'espoir et le désespoir, ponctué par les courts intermezzi purement instrumentaux qui font respirer une trame parsemée d'éclairs et de conflits intérieurs, de désirs enivrés qui veulent atteindre cet inaccessible but céleste :
» au plus haut des cieux, les anges... « . Hautbois fédérateur, cloche et célesta scintillants et suggestifs... l'orchestre fait entendre cet appel ardent et humain vers les cimes, la pureté impossible, le dépassement de soi qui s'effondre toujours. Espérance, chute, mais volonté sublimée par la divine musique...
Quête, prémonitions...

Le sentiment du vide et du néant le plus sinistre se précise aussi dans le cycle des mélodies, **Cinq romances d'Anna Akhmatova** (1988) d'après les textes désespérés de la poétesse russe. La musique est conçue par l'épouse de Denisov, d'une fluidité toute » denisovienne « , avec un souci des images poétiques, du sens progressif, de la prosodie suggestive.

On ne s'étonne plus du tempérament raffiné du chef français, depuis toujours habité et porté par la passion palpitante des œuvres contemporaines. Apôtre de Boulez, **Daniel Kawka** enchante littéralement chez Denisov: le scrupule et l'attention millimétrée aux nuances les plus infimes, la musique se fait verbe: elle réussit même là où le mot vacille. Flamboyante et accomplie dans sa formulation poétique grâce à un chef qui en a saisi toute la portée salvatrice et infinie. De l'éclatement au constat d'une amertume qui cite parfois Mahler (hautbois rêveur et mordant), l'écriture de Denisov gagne une cohérence de ton éblouissante sous la direction d'un chef visiblement touché par son message de dépassement comme de transcendance sonore. L'agitation (le début comme une boîte ouverte délivrant les effluves d'une tempête intérieure) et les prémonitions de **la Symphonie n°2** atteignent une surexpressivité maîtrisée qui disent idéalement l'angoisse irrépressible du compositeur dont l'œuvre de 1994 avait annoncé un accident. Rien n'est gratuit ni bénin: en inscrivant l'écriture de Denisov au cœur de l'expérience

humaine, tel un chant en miroir, Daniel Kawka signe ici l'un de ses plus beaux disques : secret, mystérieux, incarné, pudique. Superbe accomplissement.

Edison Denisov (1929-1996): Au plus haut des cieux. Symphonie de chambre N°1, N°2. Au plus haut des cieux, Cinq romances d'Anna Akhmatova. Brigitte Peyré, soprano. Ensemble Orchestral Contemporain. Daniel Kawka, direction. 1 cd Harmonia Mundi 3 149020 526828

Compte-rendu, concert. Paris. Amphithéâtre Bastille, le 16 décembre 2013. Hommage à Witold Lutoslawski. Atelier Lyrique de l'Opéra de Paris.

Les anniversaires sont toujours injustes. En 2013, le bicentenaire de mastodontes tels que Verdi et Wagner a bien failli éclipser l'hommage nécessaire à des compositeurs plus méconnus, parmi lesquels Witold Lutosławski (1913–1994).



Plusieurs concerts prestigieux ont pourtant contribué à sa réhabilitation, avec le concours de Simon Rattle et l'Orchestre Philharmonique de Berlin, Krystian Zimerman ou Jukka-Pekka Saraste, pour la plupart à la Salle Pleyel. Le concert du 16 décembre dernier à l'Amphithéâtre Bastille achevait donc le portrait du compositeur polonais avec une belle sélection de ses œuvres vocales.

L'Atelier Lyrique a intelligemment mis à profit la présence de deux de ses membres d'origine polonaise (Agata Schmidt et Piotr Kumon) ainsi que de deux anciens (Ilona Krzywicka et Michał Partyka) et de la soprano roumaine Andreea Soare pour constituer son programme de mélodies polonaises. Lutosławski alternait ainsi avec ses compatriotes Paderewski, Karłowicz, Szymanowski et Chopin. Et, pour achever ce dialogue franco-polonais, Debussy s'est invité au programme, interprété par Elodie Hache, Armelle Khouroïan et Tiago Matos.

Contrastes et cohérences

Lutosławski, figure particulière dans le paysage musical du XXe siècle, échappe comme ses contemporains Bartók et Prokofiev, à une classification rigide en « écoles » ou en « styles », lui qui s'est aventuré du néo-classicisme au

dodécaphonisme avant de trouver sa propre esthétique. Un monde sépare évidemment ses mélodies, au langage harmonique très libre, de celles beaucoup plus postromantiques de Paderewski, Karłowicz, Chopin et même de celles de Szymanowski sélectionnées ici.

La soprano Ilona Krzywicka ouvrait le programme avec cinq belles mélodies de Lutosławski, oscillant entre expressionnisme et poésie éthérée, tandis qu'Andreea Soare concluait avec les Chantefleurs et Chantefables écrites en 1991 sur des poèmes en français de Robert Desnos. Une superbe découverte, où la naïveté des textes est tantôt illustrée, tantôt contredite, par l'aridité de la musique. En milieu de programme, la polonaise Agata Schmidt a superbement incarné les Deux chansons pour enfant, servies par une voix ronde et chaleureuse. Son français fera malheureusement défaut durant les deux mélodies de Paderewski sur des poèmes de Catulle Mendès.

Les autres œuvres de Karłowicz, Chopin, Paderewski, et Szymanowski chantées par les barytons Piotr Kumon et Michał Partyka se révéleront peut-être un peu plus anecdotiques, mais leur texte sera évidemment mis en valeur par une très belle (et rare !) précision dans la diction. La belle voix sombre de Michał Partyka évoquera même parfois celle d'un Sergueï Leiferkus.

De Debussy, la soprano Elodie Hache interprétait des Chansons de Bilitis poignantes et palpitantes, malgré une prononciation un peu floue (des r parfois roulés, parfois grasseyés), tandis que la soprano léger Armelle Khouardoïan a démontré une technique extrêmement solide dans cinq autres mélodies (Pierrot, Claire de lune, Apparition, Nuit d'étoiles et La Romance d'Ariel). Le baryton portugais Tiago Matos, dans Le promenoir des deux amants, a lui aussi fait preuve de beaucoup de sensibilité, avec notamment de très jolis aigus pianissimo.

Tous ces jeunes chanteurs parmi les plus prometteurs de l'Atelier Lyrique ont rarement été (sauf quelques petites

exceptions) employés avec autant de justesse, chacun dans le répertoire et style qui le met le plus en valeur. Une véritable réussite, tant sur le papier que dans sa réalisation. De telles entreprises ne peuvent qu'être saluées, pour leur originalité, leur intelligence... et leur beauté.

Paris. Amphithéâtre Bastille, le 16 décembre 2013. Hommage à Witold Lutoslawski. Atelier Lyrique de l'Opéra de Paris : Elodie Hache, soprano ; Armelle Khouardoïan, soprano ; Agata Schmidt, mezzo-soprano ; Andreea Soare, soprano ; Piotr Kumon, baryton ; Tiago Matos, baryton. Avec Ilona Krzywicka, soprano et Michał Partyka, baryton.

Directs sur internet. 3 événements depuis l'ORW à Liège

En direct sur Internet ... L'opéra en accès libre et gratuit, en live depuis l'Opéra royal de Wallonie à Liège. L'opéra se démocratise. Régulièrement au cinéma, dans le confort de fauteuils habituellement réservés aux blockbusters, les live depuis le Met ou depuis l'Opéra de Paris se multiplient avec un succès phénoménal. Qui a dit que l'opéra était un genre condamné à mourir ? Les salles lyriques n'ont jamais connu un tel regain d'intérêt... la machine lyrique fait rêver et réenchante le monde. Plus personne n'en doute à présent. En voilà bien la preuve.



Depuis plusieurs années, l'Opéra royal de Wallonie se met au diapason du numérique en offrant en accès libre, l'accès en direct de nombreuses productions de la saison lyrique en

cours. En 2013, les internautes ont déjà pu voir en direct et dans d'excellentes conditions de diffusion : Attila de Verdi (le 24 septembre 2013), puis L'enlèvement au sérail de Mozart (le 31 octobre 2013), et récemment pour les fêtes : La Grande Duchesse de Gerolstein d'Offenbach, l'opéra déjanté antimilitariste du Mozart des Champs Elysées, le 27 décembre dernier.

A venir, 3 autres direct sur Internet depuis la scène liégeoise, exemplaire aujourd'hui en permettant au plus grand nombre de découvrir son offre lyrique grâce à la fenêtre du Net :

l'opéra en direct sur internet
L'Opéra royal de Wallonie
au diapason du numérique

3 prochains direct sur
internet depuis l'ORW
Opéra royal de Wallonie à
Liège



Fidelio de Beethoven, Direct live le 6 février 2014

Paolo Arrivabeni, direction

Mario Martone, mise en scène

Jennifer Wilson (Leonore), Zoran Todorovitch (Florestan),
Franz Hawlata (Rocco), Conzia Forte (Marzelline)...

[A l'affiche du 31 janvier au 11 février 2014](#)

L'amour d'une femme. L'action se situe en Espagne, dans une prison près de Séville à la fin du XVIIIe siècle. Florestan a été jeté en prison par le gouverneur Don Pizarro, dont il avait dénoncé les agissements illégaux. Leonore, épouse de Florestan, est déterminée à sauver son mari. Déguisée en garçon, sous le nom de Fidelio, elle parvient à s'introduire auprès du geôlier Rocco, à gagner sa confiance et à libérer Florestan, aidée par l'arrivée providentielle du ministre venu mettre fin à l'arbitraire tyrannique de Don Pizarro... Fidelio, opéra romantique, recueille les fruits solaires des Lumières, soulignent la vertu d'une épouse fidèle et loyale prête à sauver jusqu'à la mort celui qu'elle aime : telle Alceste de Gluck, c'est une figure de femme droite et déterminée que l'amour conduit jusqu'au sublime exemplaire. Livret Josef Sonnleithner et Georg Friedrich Treitschke.

Lire notre dossier spécial Fidelio de Beethoven



Aida de Verdi, Direct live le 2 avril 2014

Paolo Arrivabeni, direction

Ivo Guerra, mise en scène

Barbara Frittoli, Isabelle Kabatu, Stuart Neill,
Rudy Park, Nino Surguladze, Anna Maria Chiuri, Mark Rucker ...

[9 dates. A l'affiche du 25 mars au 4 avril 2014](#)

En pleine Egypte pharaonique, l'amour de Radamès, général égyptien, et d'Aïda, esclave nubienne, est menacé par la guerre que vont se livrer les deux pays. Mais un autre danger les guette : Amneris, fille du roi d'Egypte, est éprise de Radames et voit en Aïda une rivale. La victoire des troupes égyptiennes est totale. En guise de récompense, le roi offre sa fille à Radamès. Par amour, le héros guerrier victorieux adoré par le pharaon lors de la fameuse scène du défilé de la victoire -tableau collectif qui revisite le grand opéra à la française-, trahit les siens, le peuple qui l'adule, Pharaon qui lui a remis l'or des dieux ... Condamnés à être ensevelis vivants, cependant que la fille de Pharaon Amnérís observe impuissante à l'accomplissement de cet amour fatal qu'elle n'a pu infléchir, Radamès et Aïda incarnent jusqu'à la mort, la souveraineté d'un amour qui dépasse les conflits et le destin des individus qui en sont traversés. La force de l'opéra égyptien de Verdi demeure son réalisme archéologique (l'égyptologue Mariette a collaboré au livret pour la vraisemblance de l'action sur scène, jusqu'à la justesse de certaines sonorités purement égyptiennes...), mais aussi son intimisme. En faisant d'Aïda, un opéra surtout psychologique à la façon d'un huit clos qui se joue à 3 personnages : Radamès pris entre les sentiments d'Amnérís et d'Aïda, la princesse et son esclave captive, Verdi a réussi un authentique chef d'œuvre lyrique, évitant le superficiel et le creux qu'un prétexte historique aurait pu causé... Livret Antonio Ghislanzoni.

Lire notre dossier spécial Aïda de Verdi



La Gazetta de Rossini, Direct live le 26 juin 2014

Jan Schultsz, direction

Stefano Mazzonis di Pralafera, mise en scène

Cinzia Forte, Enrico Marabelli, Laurent Kubla, Edgardo Rocha, Julie Bailly ... [5 dates. A l'affiche du 20 au 28 juin 2014](#)

Pour fêter le printemps 2014, rien ne saurait mieux célébrer la légèreté subtile et la pétillance nouvelle qu'une comédie de Rossini, de surcroît peu connue. Ce défrichement est à inscrire au crédit du directeur de l'Opéra royal de Wallonie, Stefano Mazzonis di Pralafera, toujours soucieux de redécouverte et d'inédits au programme de sa saison lyrique. Don Pomponio (Enrico Marabelli) et Anselmo (Jacques Catalayud) s'installent dans une auberge parisienne avec leurs deux filles, Lisetta (Cinzia Forte) et Doralice (Julie Bailly). Pomponio passe une annonce dans une gazette pour marier Lisetta, mais celle-ci entretient une idylle avec l'aubergiste Filippo (Laurent Kubla). De son côté, Doralice est courtisée par le beau Traversen, mais préfère convoler avec Alberto (Edgardo Rocha) qui parcourt le monde à la recherche de l'épouse parfaite.

Après de multiples quiproquos, Pomponio acceptera de céder à l'inclinaison de Lisetta. L'amour peut-il être commandé ? Sous le joug paternel, deux beautés piquantes et à fort tempérament sauront-elles en imposer à leur père ? Rossini exploite toutes les facettes expressives et les ressources dramatiques d'une intrigue propice aux quiproquos et rebondissements... L'ORW nous offre une véritable surprise, prouvant une fois encore que le genre comique et léger est souvent synonyme d'excellence et de plaisir délectable.

Livret de Giuseppe Palomba. □ Nouvelle production Opéra Royal de Wallonie-Liège.

Chaque séance débute à 20h, accessible depuis le site de

l'Opéra royal de Wallonie.

Les Live Web de l'Opéra royal de Wallonie, consultez la page dédié » web & tv » sur [le site de l'Opéra royal de Wallonie ORW à Liège](#)