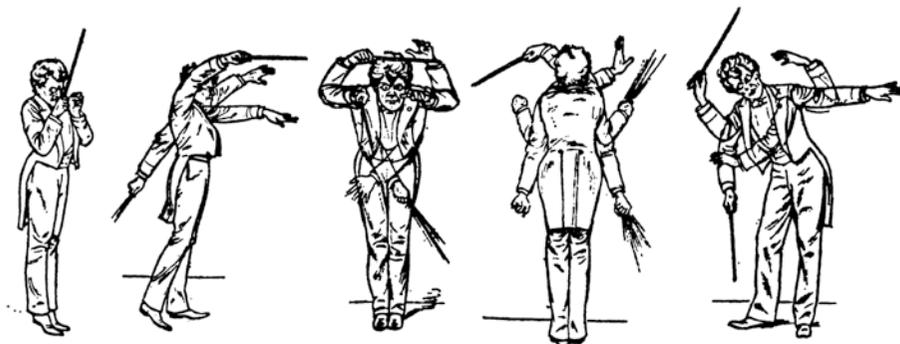


Dimanche 20 janvier 2019 | 16h
Liège, Salle Philharmonique



Mahler 9

● LES CONCERTS DU CHEF

GUSTAV MAHLER (1860-1911)

Symphonie n° 9 en ré majeur (1908-1910) > env. 85'

1. *Andante comodo*
2. *Im Tempo eines gemächlichen Ländlers. Etwas täppisch und sehr derb [Dans le tempo d'un paisible Ländler. Un peu pataud et très frustré]*
3. *Rondo-Burleske. Allegro assai. Sehr trotzig [Très décidé]*
4. *Adagio. Sehr langsam und noch zurückhaltend [Très lent et encore retenu]*

Chuanru He, *concertmeister*

Orchestre Philharmonique Royal de Liège

Christian Arming, *direction*

Avec le soutien du Tax Shelter
du Gouvernement fédéral de Belgique

EN PARTENARIAT AVEC  uFund

Ultime partition achevée d'un compositeur marqué par les stigmates de la vie, la *Neuvième* de Mahler (1909-1910) est une symphonie crépusculaire traversée par l'idée de l'au-delà : la confession-fleuve d'un homme qui dit adieu à la vie, sans amertume. Bouleversant !

Rencontre avec Christian Arming

Y a-t-il un programme spécifique dans la *Neuvième Symphonie* de Mahler ?

L'idée générale qui plane sur chaque mouvement est celle d'un adieu à la vie. Pour être plus précis, il s'agit même de l'adieu de l'âme à la vie terrestre avant son départ vers un monde meilleur. C'est une thématique typique du symbolisme viennois que l'on peut retrouver dans la peinture de Klimt à la même époque. Le mot *Lebewohl*, qui fait référence à l'idée de l'adieu, est mentionné sur la première page du manuscrit. L'idée est renforcée par le premier thème que Mahler fait entendre et qui est, à une note près, celui qui ouvre la *Sonate pour piano n° 26* « *Les Adieux* » de Beethoven. On peut même considérer que ce thème est un emprunt à la mélodie du choral plus ancien encore, « Reste avec moi, Seigneur, lorsque je m'en irai », choral dans lequel, là encore, le voyage au pays de la mort est évoqué...

Le grand chef d'orchestre mahlérien Willem Mengelberg (1871-1951) a décrit certains de ces mouvements...

Les petites phrases que Mengelberg écrit sur la symphonie laissent toutes transparaître cette idée de finitude : le 2^e mouvement est une « danse des morts qui invite l'auditeur à rejoindre sa tombe car le destin de l'homme est de mourir ». Il dit du 3^e mouvement : « Tout notre labeur sur Terre est une tentative vaine car, au final, nous ne pouvons échapper à la mort. » Et pour l'*Adagio* conclusif : « L'âme chante le dernier adieu. »

Quelles sont les nouveautés orchestrales de cette *Neuvième* au regard des huit premières symphonies ?

La *Neuvième* est certainement ma symphonie préférée de Mahler ! Elle est poignante et dense psychologiquement, tant pour les interprètes que pour le public. Elle me fascine par ses innombrables trouvailles qui rompent avec les techniques du passé, à commencer par le fait d'ouvrir et de clôturer l'œuvre avec un mouvement lent. Mahler abandonne également les grands thèmes mélodiques si typiques de ses œuvres précédentes, au profit de motifs plus courts. Il ouvre ainsi la voie aux structures mélodiques fragmentées d'un Anton Webern. Il rompt aussi avec l'architecture classique de la forme-sonate : il se contente d'un seul thème (monothématisme) au lieu de deux dans un mouvement, il renverse la valeur hiérarchique du premier et du second thème dans un autre... Sans compter que Mahler imagine aussi quelques extraordinaires voyages harmoniques où le chromatisme est totalement exacerbé, où les repères de tonalités deviennent flous (les premières mesures de la partition sont en ré majeur, les dernières en ré bémol majeur, ce qui signifie une rupture totale avec les conventions !). Tout cela est d'une modernité confondante. À la création de l'œuvre, le public fut complètement dérouté par ces innovations, à l'exception de Schoenberg et Berg, qui ont mesuré et apprécié cette rupture avec les structures traditionnelles et conservatrices du passé.



On dit souvent de cette œuvre qu'elle est exigeante techniquement. Partagez-vous cet avis ?

Elle présente différents degrés de difficulté. D'un point de vue technique, la *Neuvième* est redoutable pour les cordes (tout comme la *Septième Symphonie*). Elle représente un véritable défi pour les musiciens. Par ailleurs, il est très difficile d'obtenir l'atmosphère que requiert la partition. L'œuvre est longue, il faut pouvoir garder la tension pendant plus de 85 minutes. C'est un challenge tant pour les musiciens que pour le chef.

Quelles sont vos versions préférées ?

Je ne l'écoute plus tellement au disque, mais je recommande cependant l'excel-

lente version de Bruno Walter qui était un ami proche de Mahler et savait exactement ce que souhaitait le compositeur dans cette musique. J'aime aussi le *live* d'Abbado à Lucerne. Le chef est déjà fort malade, ce qui explique sans doute que son interprétation se rapproche étroitement de l'essence même de l'œuvre. Enfin, je reste fasciné par Leonard Bernstein qui a une vision très personnelle et plus libre de la partition, absolument géniale.

PROPOS RECUEILLIS
PAR STÉPHANE DADO



Alma Mahler (1879-1964) et ses filles
Maria Anna (1902-1907)
et Anna Justine (1904-1988).

Mahler **Symphonie n° 9** (1908-1910)

DESTIN. Depuis Beethoven, les neuvièmes symphonies ont acquis une signification spéciale. Schubert, Dvořák et Vaughan Williams terminèrent leurs cycles symphoniques avec leurs neuvièmes, tandis que Bruckner ne parvint pas à achever la sienne. Schoenberg écrivit dans son essai sur Mahler : « Il semble que la *Neuvième* soit une limite. Celui qui veut aller au-delà doit quitter ce monde. » Mahler conçut *Le Chant de la Terre* comme une symphonie, et l'on a affirmé – bien qu'il n'en existe pas de preuve catégorique) qu'il ne lui avait pas attribué le numéro neuf par superstition, mais que lorsqu'il avait composé sa *Neuvième Symphonie* proprement dite, il s'imaginait hors de danger parce qu'il s'agissait en réalité de sa *Dixième*. Si c'était le cas, il ne parvint pas à se jouer du destin, car la *Dixième Symphonie*, bien qu'on puisse l'exécuter dans l'état où il l'a laissée, resta inachevée à sa mort.

TRAUMATISMES. En 1907, la vie de Mahler subit un changement traumatique : sa fille aînée Maria Anna (surnommée Putzi) mourut, victime de la scarlatine et de la diphtérie, et le médecin qui la soignait avertit le compositeur qu'il avait lui-même un cœur très fragile. Il se peut que ce diagnostic ait été exagéré, mais la pensée de la mort, jamais bien éloignée, se mit alors à obséder Mahler. *Le Chant de la Terre*, qu'il composa en 1908, inaugure cette atmosphère d'adieux, soulignant la fugacité de la vie tout en célébrant l'éternelle beauté de la nature. Ce fut l'été suivant, en 1909, qu'il écrivit la *Neuvième Symphonie*, son œuvre la plus hantée par la mort. Si elle donne l'impression d'un adieu, ce ne fut pourtant pas le dernier mot du compositeur : la *Dixième Symphonie*, qu'il esquissa en 1910, arrive à une conclusion plus vitale. Comme le fit remarquer Deryck Cooke, « Mahler n'avait pas encore atteint le bout

de son rouleau quand il fut emporté par la mort : la *Dixième Symphonie* révèle que, telle la *Sixième*, la *Neuvième* avait été une phase à laquelle il avait fait face et qu'il avait surmontée. »

DANS LES DOLOMITES. Quasiment toute la musique de Mahler, à dater de la *Deuxième Symphonie*, fut composée pendant ses vacances d'été – qu'il passait dans le cadre idyllique des montagnes d'Autriche. Au cours de l'été 1908, les Mahler louèrent deux étages dans une ferme située près de Toblach (maintenant Dobbiaco, en Italie), dans la partie septentrionale des Dolomites, et Mahler se fit construire une cabane en bois (qui existe d'ailleurs toujours) à peu de distance de la maison. Ce fut dans ce paysage grandiose qu'il passa ses trois derniers étés et composa ses trois œuvres finales. Lorsque Mahler retourna à Toblach, le 13 juin 1909, il faisait toujours un froid glacial, et il ne trouva le courage d'aller composer dans sa cabane qu'une semaine plus tard. Il resta seul à Toblach pendant un mois tandis qu'Alma Mahler faisait un séjour dans un sanatorium avec leur fille cadette Anna Justine (surnommée Gucki) ; il travailla intensément et parvint à finir l'esquisse de la partition complète au début de septembre. Pendant l'hiver il réalisa, à New York, une copie au net de la partition, et l'hiver suivant il entreprit d'y apporter des révisions majeures qu'il termina avant l'apparition des premiers signes de la maladie cardiaque qui devait lui être fatale, en février 1911. Il mourut sans avoir entendu sa musique postérieure à la *Huitième Symphonie*, et il incombait à son ami Bruno Walter de créer *Le Chant de la Terre* et la *Neuvième Symphonie*, respectivement en 1911 et 1912.

DAVID MATTHEWS
(TRAD. MARIANNE FERNÉE-LIDON)

La pensée polyphonique

ESQUISSE PROGRESSIVE. La polyphonie, à savoir l'art de combiner plusieurs voix autonomes, logiques en soi, pour en faire un tout sensé et convaincant, parcourt la *Neuvième* de Mahler du premier au dernier mouvement. Dans l'*Andante comodo* initial, après une brève introduction, les seconds violons énoncent le premier thème, constitué de motifs minuscules, de formules proches de la parole, de traductions musicales de ce *Leb'wohl* (« Adieu ») que Mahler nota sur sa partition. C'est en changeant de structure et en s'accompagnant toujours de nouveaux contre-chants que ce thème en ré majeur, allusion claire au motif descendant de la *Sonate pour piano n° 26 « Les Adieux »* de Beethoven, apparaît à sept reprises au cours du mouvement. Dotés de leur caractère propre, ces contre-chants disputent la préséance à l'idée principale, avec laquelle ils se dissolvent dans les silences qui suspendent le cours de la musique.

CHANTS D'OISEAUX. Vers la fin de cet *Andante*, un passage de musique de chambre vient trancher sur tout ce qui s'est déroulé auparavant. Les évocations de chants d'oiseaux y sont nombreuses, et chaque partie instrumentale possède son profil individuel. Alban Berg voyait en ces mesures diaphanes, à la polyphonie extrême, une « pensée de l'au-delà ».

POLYPHONIE DE FORMES. La polyphonie est synonyme de pensée simultanée sur plusieurs plans. Or ici, Mahler ne limite pas le principe polyphonique au déploiement conjoint de lignes mélodiques, il l'étend à la forme musicale. L'*Andante* se réclame ainsi de la forme lied, de la forme rondo (retour du thème principal), mais surtout de la forme sonate classique (développement fondé sur des thèmes op-

posés), sans répondre tout entier à aucun de ces schémas. Comparée aux modèles traditionnels, sa structure formelle reste ambiguë – cette ambiguïté caractérisant tout autant le détail du propos.

SIGNAUX ET SYMBOLES. Car l'œuvre fait entendre non seulement d'amples thèmes musicaux, mais encore un certain nombre de signes, signaux et symboles. Ce sont ces éléments qui constituent la brève introduction. Les six premières notes (violoncelles et cors), au riche potentiel de développement, définissent un rythme que l'on retrouve aux différentes charnières qui articulent l'*Andante* initial; on y pressent tout le pouvoir de destruction qu'il exercera au terme d'une longue montée en puissance. Suit – « comme un lourd convoi » – une marche funèbre : une musique au son de laquelle on porte quelqu'un en terre. Sur le motif de marche (trois notes à la harpe) – dont Alban Berg, dans son opéra *Lulu* (1929-1935), fera précisément son « rythme de mort » – vont se fonder les pages sombres du mouvement. Le signal de cor qui lui succède sera le noyau commun des différents thèmes, leur « idée originelle ». Il s'opposera aux puissants signaux de marche – superposés au motif de marche lui-même, au pas du « convoi » – qui pousseront au bord de la violence un passage marqué « avec fureur ». Les trois petites structures musicales qui ouvrent la *Symphonie* sont ainsi la clef du réseau sémantique de l'œuvre.





Mahler et son épouse Alma.

De la polyphonie au montage

TOUTES LES DANSES. La polyphonie revêt d'autres traits dans le deuxième mouvement, noté *Im Tempo eines gemächlichen Ländlers. Etwas täppisch und sehr derb* (« Dans le tempo d'un paisible Ländler. Un peu pataud et très frustré »). Constantin Floros y a vu « la somme des danses mahlériennes ». « Tous les types de danse que l'on rencontre chez Mahler, écrit-il, sont ici représentés : le Ländler modéré, les deux types de valse et le Ländler lent. À noter qu'ils sont de tempi bien distincts les uns des autres. » En faisant ainsi valoir que Mahler se souvient – et dresse en quelque sorte son bilan –, Floros souligne que la *Neuvième* est une symphonie d'adieu.

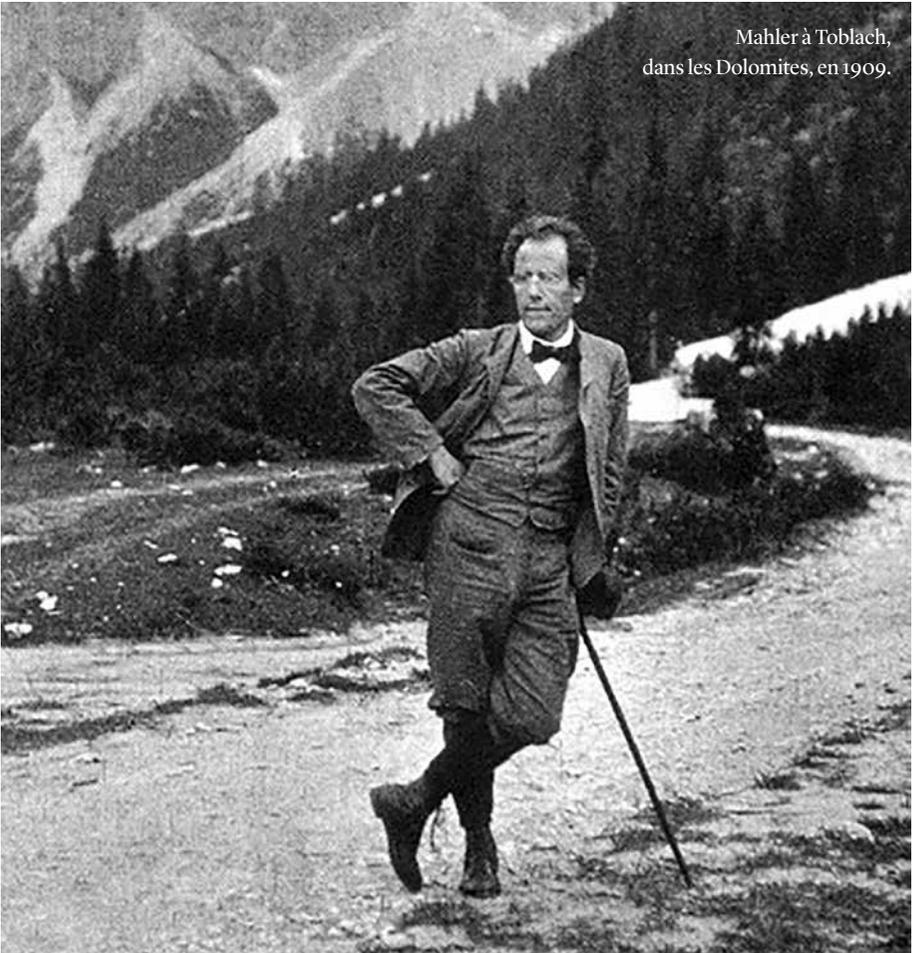
AIRS FAMILIERS. À cela s'ajoute autre chose. Qui connaît un tant soit peu les chansons populaires allemandes, saisira en permanence des bribes d'airs familiers : tout au début, ce sera *Bald gras ich am Neckar* (texte que Mahler a lui-même mis en musique sous le titre

Rheinlegendchen), puis la petite chanson du vent de Bohême, *Hab mir mein Weizen am Bergl g'sät, hat ihn der böhmische Wind verweht*, ou encore un chant pastoral bohémien, que l'on chante à Noël (et dont Mahler fait une citation identique dans *Des Antonius von Padua Fischpredigt*, l'un de ses *Wunderhorn-Lieder*). Or les citations en elles-mêmes importent moins que leur tournure, typique de l'espace culturel regroupant l'Allemagne du Sud, l'Autriche et la Bohême, dont la musique populaire est bien différente de celle des autres régions germanophones. Mahler y passa sa jeunesse. On en revoit ici défiler un fragment – brisé, déchiré, tout en étant jeté pêle-mêle, projeté simultanément, comme dans les rêves. La polyphonie se mue en montage. « *Le ton de ces montages [...] est non pas celui de la parodie, mais plutôt [...] de la danse macabre* » (Theodor W. Adorno). Les mesures finales du mouvement, sombres, où tout s'écroule et se perd, parlent en faveur de cette thèse.

Où tout bascule dans le grotesque

DÉRISION. Dans le troisième mouvement, *Rondo-Burleske*, la polyphonie mahlérienne bascule pour sombrer dans la « dérision ». Ce mouvement virtuose a quelque mal à réellement prendre son élan. D'ordinaire, un rondo n'est pas tant pourvu d'imitations, de fugues et de contrepoint. Ici, le grand art verse dans le grotesque. Mahler, en jouant avec le registre terre à terre, se permet tout. Il va jusqu'à emprunter à Lehár une mélodie de

La Veuve joyeuse pour en faire une vulgaire rengaine jouée au cor. Mais le propos, si cru soit-il, obéit à une forme savante, où les rôles alternent en permanence. Ce qui était accompagnement devient thème, lequel est lui-même accompagné par un motif qui reprend à son tour la conduite mélodique. Cette progression en spirale ne cessera qu'avec un épisode lent, dont le lyrisme annonce l'apaisement que pourrait apporter l'*Adagio* final.



Mahler à Toblach,
dans les Dolomites, en 1909.

Réminiscences et citations

INTERNE ET EXTERNE. La *Neuvième* de Mahler est un adieu en elle-même, et non au sens biographique. Le souvenir, qui relève de l'adieu, y trouve son expression musicale à travers la citation ou la réminiscence. Nombreux sont ces renvois. On peut en distinguer de deux sortes : d'une part, réminiscences au sein de la *Symphonie* elle-même, d'autre part, réminiscences renvoyant à d'autres œuvres ou à l'histoire de la musique. Et toutes deux peuvent se mêler. Il existe ainsi un antécédent du thème principal de l'*Adagio*. *Sehr langsam und noch zurückhaltend* (« Très lent et encore retenu »), aussi bien dans la *Burleske* que dans le mouvement final du *Chant de la Terre*, lui-même intitulé « L'Adieu ». Cette double référence apparaît de plus en plus claire au fur et à mesure que se déroule l'*Adagio*. Elle affirme la présence d'une pensée commune, d'un point de fuite commun vers lequel tendent différentes œuvres de Mahler.

REQUIEM. C'est cependant aux dernières mesures, lorsque tout finit par se retrancher dans le *pianissimo*, que l'on saisit encore mieux les intentions du compositeur. Le premier violon cite le quatrième



Chalet de composition à Toblach dans les Dolomites.

de ses *Kindertotenlieder* (« Chants sur la mort des enfants », 1901-1904), le texte du passage étant le suivant : « ... au soleil. Il fait beau sur ces hauteurs » – des hauteurs que nul n'atteint jamais de son vivant. Si la *Huitième*, selon les propres termes de Mahler, est sa *Messe*, la *Neuvième* recèle son *Requiem*. La fin du dernier mouvement en serait le *Et lux perpetua luceat eis* (« Et que la lumière éternelle les éclaire »), dans la tonalité éloignée de ré bémol majeur où aboutit cette *Symphonie* commencée en ré majeur. Entre ces deux pôles la partition a cheminé avec douleur à travers les vastes champs du souvenir et le purgatoire du grotesque – ce *Purgatorio* qui allait devenir le troisième mouvement de la *Dixième Symphonie*. Une œuvre que Mahler ne put achever.

HABAKUK TRABER
(TRAD. VIRGINIE BAUZOU)

REPOS ÉTERNEL. Leonard Bernstein disait que, dans ce dernier mouvement, il lui semblait que Mahler « essayait de voir ce que cela ferait d'être désincarné, d'être loin de la réalité, de faire partie de l'univers, d'être moléculaire – au lieu d'avoir un ego, une identité ou un nom. L'orchestration devient extrêmement dépouillée et presque froide, en fait complètement froide. Elle semble suspendue dans une espèce d'éther ». La musique devient de plus en plus fragmentée, souvent aux confins de l'audible, et c'est le silence qui devient de plus en plus important lorsque la fin approche : un moment que Henry-Louis de La Grange décrit comme un repos éternel, infiniment doux et pleinement accepté.

NIGEL SIMEONE (TRAD. DENNIS COLLINS)

Christian Arming, direction



Directeur musical de l'OPRL depuis 2011, Christian Arming (1971) est né à Vienne et a grandi à Hambourg. Disciple de Leopold Hager et proche collaborateur de Seiji Ozawa (1992-1998), il a été Directeur musical à Ostrava (1995-2002), Lucerne (2001-2004) et Tokyo (2003-2013). Depuis 2017, il est Premier Chef invité de l'Orchestre Symphonique de Hiroshima. Il a enregistré des œuvres de Brahms, Beethoven, Mahler, Janáček et Schmidt (notamment avec le New Japan Philharmonic), chez Fontec et Arte Nova/BMG, Escaich avec l'Orchestre National de Lyon (Universal/accord), et avec l'OPRL, Franck (Fuga Libera), Saint-Saëns (3 CD ; Zig-Zag Territoires/Outhere), Gouvy (Palazzetto Bru Zane), Wagner (Naïve), Jongen (Musique en Wallonie), Sirba Orchestra! (DGG) et Bloch/Elgar (La Dolce Volta, 5 étoiles de *Classica*, 5 Diapasons, 5/5 de *L'Écho*, 3 étoiles de *La Libre*, Clé de *Resmusica*).

Orchestre Philharmonique Royal de Liège

Créé en 1960, l'Orchestre Philharmonique Royal de Liège (OPRL) est la seule formation symphonique professionnelle de la Belgique francophone. Soutenu par la Fédération Wallonie-Bruxelles (avec le concours de la Loterie Nationale), la Ville de Liège, la Province de Liège, il se produit à Liège, dans le cadre prestigieux de la Salle Philharmonique (1887), dans toute la Belgique et dans les grandes salles et festivals européens. Sous l'impulsion de son fondateur Fernand Quinet et de ses Directeurs musicaux Manuel Rosenthal, Paul Strauss, Pierre Bartholomé, Louis Langrée, Pascal Rophé, François-Xavier Roth et aujourd'hui Christian Arming, l'OPRL s'est forgé une identité sonore au carrefour des traditions germanique et française. www.oprl.be



OPRL

DIRECTEUR GÉNÉRAL

Daniel WEISSMANN

DIRECTEUR MUSICAL

Christian ARMING

CONSEILLER

ARTISTIQUE,

DÉLÉGUÉ À LA

PROGRAMMATION

Robert COHEUR

CONCERTMEISTER

George TUDORACHE

NN.

PREMIERS VIOLONS

Olivier GIOT***

Virginie PETIT**

Izumi OKUBO*

Maéva LAROQUE *

Maria BARANOWSKA

Ann BOSSCHEM

Yinlai CHEN

Sophie COHEN

Rossella CONTARDI

Pierre COX

Anne-Marie DENUTTE

Hanxiang GONG

Hélène LIEBEN

Barbara MILEWSKA

Laurence RONVEAUX

SECONDS VIOLONS

Aleš ULRICH***

Ivan PERCEVIC**

Maria OSINSKA*

Daniela BECERRA*

Michèle COMPÈRE

Audrey GALLEZ

Marianne GILLARD

Roland HEUKMES

Aude MILLER

Urszula
PADALA-SPERBER

Astrid STÉVANT

NN.

NN.

ALTOS

Ralph SZIGETI***

Ning SHI**

Artúr TÓTH*

Corinne CAMBRON

Sarah CHARLIER

Éric GERSTMANS

Isabelle HERBIN

Patrick HESELMANS

Juliette MARICHAL

Jean-Christophe
MICHALLEK

Violaine MILLER

VIOLONCELLES

Thibault LAVRENOV***

Jean-Pierre BORBOUX*

Paul STAVRIDIS*

Étienne CAPELLE

Ger CHAPPIN

Cécile CORBIER

Marie-Nadège DESY

Théo SCHEPERS

Olivier
VANDERSCHAEGHE

CONTREBASSES

Hristina
FARTCHANOVA***

Zhaoyang CHANG**

Mario MAURANO*

Simon VERSCHRAEGE*

Francis BRUYÈRE

François HAAG

Koen TOTÉ

FLÛTES

Lieve GOOSSENS***

Valerie DEBAELE**

Miriam ARNOLD*

Liesbet DRIEGELINCK*

PICCOLO

Miriam ARNOLD**

HAUTBOIS

Sylvain CREMERS***

Sébastien GUEDJ**

Jeroen BAERTS*

Alain LOVENBERG*

COR ANGLAIS

Jeroen BAERTS**

CLARINETTES

Jean-Luc VOTANO***

Théo VANHOVE**

Martine LEBLANC*

Lorenzo de VIRGILIIS*

CLARINETTE MI

BÉMOL

Lorenzo de VIRGILIIS**

CLARINETTE BASSE

Martine LEBLANC**

BASSONS

Pierre KERREMANS***

Joanie CARLIER**

Philippe
UYTTEBROUCK*

Bernd WIRTHLE*

CONTREBASSONS

Philippe
UYTTEBROUCK**

Bernd WIRTHLE*

CORS

Nico DE MARCHI***

Benjamin CHARTRE**

Geoffrey GUÉRIN*

David LEFÈVRE*

Bruce RICHARDS*

TROMPETTES

François RUELLE***

NN.**

Sébastien LEMAIRE*

Philippe RANALLO*

TROMBONES

Alain PIRE***

Gérald EVRARD**

Alain JANTI*

TROMBONE BASSE

Pierre SCHYNS**

TUBA

Carl DELBART**

TIMBALES

Stefan MAIRESSE***

Geert

VERSCHRAEGEN**

PERCUSSIONS

Peter VAN TICHELEN***

Arne LAGATIE**

Jean-Marc

LECLERCQ**

*** Premier soliste, Chef de pupitre

** Premier soliste

* Second soliste

À écouter

MAHLER, 9^e SYMPHONIE

- Orchestre de la Radio de Cologne, dir. Jukka-Pekka Saraste (HÄNSSLER)
- Orchestre Philharmonique de Berlin, dir. Simon Rattle (EMI)
- Orchestre Symphonique de la Radio bavaroise, dir. Mariss Jansons (BR KLASSIK)
- Orchestre Philharmonique de Vienne, dir. Claudio Abbado (DGG)
- Orchestre Philharmonique de Berlin, dir. Herbert von Karajan (DGG)
- Orchestre Philharmonique de Berlin, dir. Leonard Bernstein (DGG)

