

LUNDI 3 NOVEMBRE - 20H

Gustav Mahler

Des Knaben Wunderhorn - extraits

Rheinlegendchen

Das irdische Leben

Verlor'ne Müh

Wo die schönen Trompeten blasen

Wer hat dies Liedlein erdacht?

Lob des hohen Verstandes

entracte

Symphonie n° 4

Staatskapelle Berlin

Pierre Boulez, direction

Dorothea Röschmann, soprano

Ce concert est diffusé en direct par France Musique.

Fin du concert vers 21h50.

Gustav Mahler (1860-1911)

Des Knaben Wunderhorn [Le Cor merveilleux de l'enfant] - extraits

Durée : environ 21 minutes.

En 1887, Gustav Mahler âgé de vingt-sept ans découvre, ou redécouvre peut-être, un volume intitulé *Des Knaben Wunderhorn*. Il s'agit d'une collection de chants populaires allemands, du moins leurs textes, compilés entre 1805 et 1808 par Achim von Arnim et Clemens Brentano. Leur entreprise, dédiée à Goethe, connaît un vif succès dans l'Allemagne romantique, tout comme les contes des frères Grimm. Ces poèmes, écrits vers les XVII^e-XVIII^e siècles dans une langue archaïque ou naïve, ont parfois inspiré d'autres musiciens que Mahler : Schumann, Brahms, Richard Strauss, mais c'est à Mahler que l'on associe principalement le *Wunderhorn*, tant ce compositeur a pris plaisir à l'explorer longuement. Le recueil monopolise sa production chantée pendant quinze ans, de 1887 à 1901 : vingt-quatre lieder avec accompagnement de piano ou d'orchestre, et un chœur, à la quasi-exclusion d'autres poèmes. D'autre part, l'esprit du *Wunderhorn* s'introduit également dans les symphonies, la deuxième, la troisième, la quatrième : elles comportent des lieder inclus, innovation mahlérienne ; ou bien elles développent certains lieder en des mouvements purement instrumentaux (scherzos des deuxième et troisième).

Les sujets traités sont multiples : l'amour – souvent décevant et traité avec ironie –, la condition paysanne, la guerre, les sketches comiques. « *Je me suis consacré corps et âme, confie Mahler, à la manière et au ton de cette poésie, qui est essentiellement différente de toute sorte de "poésie littéraire", et qui s'apparente plutôt à la Nature et à la vie.* » En se penchant sur cet univers aux couleurs vives, le compositeur, qui n'a pas été heureux en ses premières années, se réinvente une nouvelle enfance. Il n'hésite pas à modifier, fusionner les textes, à changer les titres : au fond c'est la loi du genre populaire, adaptable par définition. Le style musical est assez proche de Borodine et de Moussorgski, que le compositeur ne connaît vraisemblablement pas : même schématisation de la psychologie, même esthétique mi-primitive, mi-savante. Tantôt c'est la mélodie qui a l'air simplette – mais les harmonies sous-jacentes sont très recherchées ; ou alors, sur des pédales, des bourdons populaires, la ligne vocale, originale ou virtuose, exige une interprétation professionnelle. La plupart des *Wunderhornlieder* peuvent être chantés indifféremment par un homme ou par une femme.

Rheinlegendchen [Petite légende rhénane], 1893

L'insouciant *Rheinlegendchen* est un *ländler* (valse autrichienne rustique). Mahler a dit que ce chant était un « *rayon de soleil fait prisonnier* », et il comparait son orchestration, essentiellement tissée de cordes et de bois, à « *de pures couleurs de papillons* ».

Le démarrage, avec son ritardando coquettement hésitant, comme celui du *Beau Danube bleu*, anticipe aussi le premier thème de la *Quatrième Symphonie*. La ligne vocale dansante, aux intervalles en dents-de-scie, est entourée par les tyroliennes des violons, dont un solo. Quant à l'histoire du poisson qui a avalé une bague, on la trouve déjà chez Hérodoté, à propos du roi Polycrate...

Das irdische Leben [La Vie terrestre], sans date (c. 1893)

Das irdische Leben s'intitulait à l'origine *Verspätung*, « Le Retard » ; cette « vie terrestre » s'oppose à la « vie céleste » de la *Quatrième Symphonie*, exactement contemporaine, et présente pour la première fois dans l'œuvre mahlérien le thème de l'enfant mort.

Un petit garçon affamé réclame du pain et sa mère ne l'apaise qu'avec des promesses pour le lendemain, jusqu'à ce qu'il succombe. Mahler s'identifiait à ce personnage dans la mesure où il n'était pas satisfait de l'accueil réservé à sa musique : « *Je mendie du pain et on me donne des pierres !* », se plaignait-il en 1896, et il pressentait que sa véritable consécration serait posthume. L'orchestre en cordes divisées tourne une sorte de fileuse perverse ; au long des quatre strophes, l'enfant essaie de se faire entendre avec ses cris, en intervalles de plus en plus grands, tandis que sa mère lui répond sur une formule imperturbablement identique. Ce quasi *Roi des Aulnes*, affreusement quotidien, se termine sur un coup fatal de cymbale suspendue.

Verlor'ne Müh [Peine perdue], 1^{er} février 1892

Verlor'ne Müh est une comédie champêtre un peu cruelle : une jeune fille maniérée tente en vain de séduire un garçon. L'accompagnement folklorique (quintes vides, effets pastoraux de bois) encadre le texte en patois. Chacune des trois strophes se termine par la rebuffade du berger à la bergère, dont les chatteries maladroites restent sans effet ; certaines paroles dûment répétées, les arpèges ascendants et enjôleurs, les appoggiatures, les inflexions plaintives et chromatiques campent le personnage féminin avec une sorte de pitié goguenarde.

Wo die schönen Trompeten blasen [Là où sonnent les belles trompettes], 1898

Dans *Wo die schönen Trompeten blasen*, le bien-aimé est un soldat tué ; son amante s'entretient mélancoliquement avec une ombre. Plusieurs lieder du *Wunderhorn* dénoncent la guerre, et celui-ci s'exprime avec discrétion, en ralentissant de façon irréaliste la musique militaire. Le dialogue (chanté par une seule soliste) se partage entre les appels à deux temps, très rêveurs, pour la jeune femme, et une sorte de valse lente, un peu tzigane, pour son compagnon. Les fameuses trompettes sont le plus souvent des cors très doux ou des bois atténués, perdus dans la brume ; une seule trompette, élégiaque, est voilée d'une sourdine et ne s'accompagne d'une deuxième trompette qu'à la fin. Ultérieurement, la *Septième Symphonie* (1905) trouvera des coins de nuit comparables, où les clairons se feront susurrants comme des oiseaux.

Wer hat dies Liedlein erdacht? [Qui a inventé cette petite chanson ?], 6 février 1892

Wer hat dies Liedlein erdacht? relève du même folklore aisé, aimable et gracieusement féminin que *Rheinlegendchen* ; de coupe A-B-A, cette adorable tranche d'*Alpenmusik* (musique alpestre) ne comporte qu'un élément savant, deux vocalises longues et souples comme le vol d'une alouette.

Lob des hohen Verstandes [Éloge de la haute compétence], début été 1896

La petite fable *Lob des hohen Verstandes* met en conflit un coucou et un rossignol, chacun se prétendant le meilleur chanteur. Nommé juge pour les départager, l'âne trouve les roulades du rossignol bien trop compliquées et récompense le « choral » basique du coucou. Des amis de Mahler l'ont dissuadé d'intituler la pièce *Éloge de la critique* ; quoi qu'il en soit, cette dernière a parfaitement senti ses oreilles s'allonger et a fait la grimace. Ce lied est contemporain de la *Troisième Symphonie* et de ses animaux de la forêt (troisième mouvement), parmi lesquels s'égarent aussi quelques braiements. La mélodie, délibérément enfantine, est cependant d'une articulation difficile ; l'orchestre s'ébat, tout en cordes et en bois voletants, mais il s'alourdit de timbales, de trombone et de tuba dès que l'âne se met à pontifier ; les hi-han réalistes sont redoublés par l'impertinente petite clarinette en *mi* bémol.

Symphonie n° 4 en sol majeur

Bedächtig, nicht eilen [Modéré, sans presser]

In gemächlicher Bewegung, ohne Hast [Dans un tempo modéré, sans hâte]

Ruhevoll [Tranquille]

Das himmlische Leben. Sehr behaglich [Très à l'aise]

Composition : juillet 1899-août 1900.

Création : le 25 novembre 1901 à Munich sous la direction du compositeur.

Durée : environ 55 minutes.

En 1900, Gustav Mahler, depuis trois ans le directeur de l'Opéra de Vienne, est au sommet de sa carrière de chef d'orchestre. Son travail est harassant et, pour se changer les idées, ce « compositeur d'été » consacre ses vacances à une activité encore plus sérieuse, sa création personnelle. À l'époque, il ne connaît pas encore sa future épouse Alma, mais il a auprès de lui depuis une dizaine d'années une amie fraternelle, l'altiste Natalie Bauer-Lechner, qui note avec soin ses déclarations les plus intéressantes, aujourd'hui publiées : c'est pourquoi nous connaissons bien la genèse et le contenu du *Wunderhorn*, dont Natalie est l'exacte contemporaine, et de cette *Quatrième Symphonie*.

La *Quatrième* est la plus courte des symphonies de Mahler, la plus allégée dans ses effectifs (elle se passe même de trombones) et la plus spontanée en esprit. Le compositeur a failli l'appeler « humoresque ». C'est aussi son œuvre la plus néo-classique, comme si l'installation de son auteur à Vienne l'avait rapproché de Haydn et de Mozart, qu'il réinterprète à sa façon. Les ironies de l'ouvrage ont d'ailleurs été surestimées. En fait, l'humour – et le charme – de trois mouvements sur quatre réside dans leur écriture en cellules courtes, petits appels, formulettes, gazouillis en tous genres, à la frontière entre le bestiaire d'onomatopées et la magie du scintillement. Justement, ce style a été très mal perçu à la création ; le public, convaincu que Mahler se payait sa tête, a déclenché sifflets et agressivité ; mais c'est avec sérénité qu'aujourd'hui nous savourons ce pointillisme. Que l'on songe également à la peinture de Klimt avec ses semis de figures géométriques sur fond d'or. Notre compositeur avait en tête des images, non pas subversives, mais remplies de merveilleux. « *Malgré la teneur égale de l'ensemble, confiait-il à Natalie, il règne la plus grande mobilité de rythmes et d'harmonies dans cette œuvre – et surtout quelle polyphonie ! Oui, les milliers de petites pierres kaléidoscopiques de l'image changent souvent, de façon à ce qu'on ne puisse plus les reconnaître. C'est comme si nous voyions un arc-en-ciel se dissoudre dans ses milliards de gouttelettes toujours dansantes et changeantes* ». »

La *Quatrième* suit un plan de symphonie classique, à cette originalité près que le finale est un lied pour soprano ; en fait Mahler avait déjà écrit ce dernier en 1892.

Le premier mouvement, très champêtre, démarre par de sympathiques grelots auquel succède un premier thème langoureux, très viennois dans son départ hésitant. La forme

sonate de ce mouvement regorge d'idées, non moins de sept mélodies, dont un pont impertinent, avec une richesse d'imagination qui fait penser à Mozart. Mahler a souligné le côté concertant de son ouvrage, très évident ici, car les instruments solistes prennent successivement le devant de la scène, pour de brèves interventions, facétieuses, piquantes et droites comme des aigrettes. Dans le développement, un ravissant solo de quatre flûtes ouvre des horizons de paradis ; mais après cette idylle, une kermesse beaucoup plus terre-à-terre tourne à la mini-pagaïe ; les volatiles des bois s'affolent, les grelots sont perdus, la trompette essaie de remettre tout ce petit monde en ordre et... la réexposition peut repartir, comme si de rien n'était. La coda, remplie de douceur et de béatitude, est d'une inspiration mi-mystique, mi-pastorale : le premier thème semble comblé de grand air après une belle journée d'été ; puis il boucle le morceau sur une farandole très enlevée.

Le deuxième mouvement est un scherzo où l'extrême finesse le dispute à l'étrangeté. *« Il n'y a que des toiles d'araignée dans le scherzo, confie Mahler, ou bien un de ces châles de laine finement ouvragés qui tiennent dans une coquille de noix, mais qui, si on les déploie, s'étendent à l'infini et montrent un motif tissé aussi fin qu'une chevelure »*. Arachnéenne est en effet cette texture où beaucoup de sonorités sont un peu forcées ou déguisées, cors dans le grave, altos dans leur aigu, sourdines, violons divisés en nombreuses voix... On remarquera que le premier violon utilise alternativement deux instruments : un violon normal et un autre accordé un ton plus haut. Ce violon soi-disant « désaccordé » ne joue pas « faux » pour autant : sa partie est écrite un ton au-dessous ; rappelons que la *scordatura*, dont Mahler n'est pas l'inventeur et dont il existe trace dès la Renaissance, vise simplement à faire ressortir le timbre avec plus d'acidité. Pour Mahler, ce crin-crin personifie *« le frère Hein (la mort) qui mène la danse »*. Mais ce mouvement n'est pas si macabre ; il est alambiqué et inquiétant par moments, sans plus, comme le sous-bois humide de la forêt de Maiernigg où l'œuvre fut écrite. Deux « trios » (intermèdes) introduisent de la détente sur des thèmes calmes et folkloriques, voire lumineux.

Le mouvement lent tranche avec les trois autres par ses phrases liées, son lyrisme. *« Une mélodie divinement sereine et profondément triste le traverse, sur laquelle vous ne pourrez que rire et pleurer »*, disait Mahler. En réalité, comme la plupart des adagios mahlériens, il est bâti sur deux thèmes variés tour à tour. Le compositeur n'hésite pas à creuser l'opposition entre un premier thème recueilli, d'une intériorité presque religieuse, que chantent surtout les cordes, et un deuxième thème dolent, confié dans son premier exposé au hautbois ; plus loin, ce deuxième thème sera attribué à un trio, hautbois, cor anglais et cor, assortiment de couleurs aussi chagrinées qu'indépendantes les unes des autres. Les variantes du premier thème mènent à des airs de danse de plus en plus délurés et qui atteignent un sommet burlesque tandis que le deuxième thème ouvre des gouffres de désespoir de plus en plus profonds. Cette symphonie n'est donc pas totalement dénuée de drame ; mais rarement on aura rencontré un adagio plus contrasté, comme soucieux d'explorer tous les états de l'âme humaine, depuis l'horreur du vide jusqu'à la fuite en avant dans le divertissement. Peu avant la fin, un tutti explose dans un *mi* majeur éblouissant : c'est la révélation de l'ouvrage, étrangement située ici et non dans le finale, et qui télescope, comme de fulgurantes visions, plusieurs motifs du premier mouvement

et du dernier. Les ultimes mesures, apaisées, sont une des méditations les plus magnifiques de la plume mahlérienne ; le compositeur voulait traduire une « musique des sphères » ; l'ex-deuxième thème s'abandonne à une douce extase, à travers tout un nuancier de tonalités.

Extrait du *Wunderhorn*, le texte du lied final, *Le ciel est rempli de violons*, a été rebaptisé par Mahler *La Vie céleste* ; il donne la parole à un enfant, sans doute le même que celui de *La Vie terrestre*, qui nous décrit le paradis. La voix de soprano doit imiter l'enfance mais sans affectation. Comme le poème a été rédigé par des paysans il y a plus de deux siècles, des pauvres diables qui ont certainement eu faim, leur bonheur posthume apparaît sous la forme bien concrète d'un festin ininterrompu et quelque peu carnassier. Toutefois, musique et danse font également partie de ces plaisirs dans l'au-delà. Dans ces quatre strophes, le compositeur s'adonne alternativement à deux manières : l'une tendre et liée, évocatrice d'une Arcadie, où la soliste peut prendre le temps de quelques vocalises ; l'autre vive, farceuse, à l'écriture serrée, syllabique, où les grelots du premier mouvement refont leur apparition. Dès qu'il est question des animaux que l'on tue, une frénésie légèrement barbare s'empare de cette image d'Épinal et les plaintes de l'agneau et du bœuf sont imitées à l'orchestre par des vents qui gémissent. Cependant, comme nous sommes au Ciel, et sous la protection de saints adorables, trois strophes sur quatre se terminent sur un choral religieux aux harmonies pseudo-médiévales, que Mahler comparait à une icône ancienne sur fond d'or. Pour lui, c'est l'idylle qui prédomine : elle conclut la page sur la vision très poétique de sainte Cécile charmant les bienheureux aux sons de ses célestes concerts. La fin est tout en pointillé, sur un bercement de harpe... l'instrument des anges.

Isabelle Werck

Gustav Mahler

Das Knaben Wunderhorn - extraits

Rheinlegendchen

Bald gras ich am Neckar,
bald gras ich am Rhein;
Bald hab' ich ein Schätzel,
bald bin ich allein!

Was hilft mir das Grasen,
wenn d' Sichel nicht schneid't!
Was hilft mir ein Schätzel,
wenn's bei mir nicht bleibt.

So soll ich denn grasen
am Neckar, am Rhein,
So werf ich mein goldenes Ringlein hinein.

Es fließet im Neckar
und fließet im Rhein,
Soll schwimmen hinunter
ins Meer tief hinein.

Und schwimmt es, das Ringlein,
so frißt es ein Fisch!
Das Fischlein tät kommen
auf's König sein Tisch!

Der König tät fragen,
wem's Ringlein sollt sein?
Da tät mein Schatz sagen:
„das Ringlein g'hört mein.“

Mein Schätzlein tät springen
bergauf und bergein,
Tät mir wiedrum bringen
das Goldringlein mein!

Kannst grasen am Neckar,
kannst grasen am Rhein,
Wirf du mir nur immer dein Ringlein hinein!

Petite Légende rhénane

Tantôt je coupe de l'herbe au bord du Neckar,
tantôt au bord du Rhin,
tantôt j'ai une belle,
tantôt je suis seul.

À quoi bon couper de l'herbe
si la faucille ne coupe pas ?
À quoi bon une belle
si elle n'est pas avec moi ?

Donc, si le dois couper de l'herbe
au bord du Neckar, au bord du Rhin,
j'y jetterai ma petite bague en or.

Elle : s'en ira avec le Neckar,
avec le Rhin,
au fond des eaux,
jusqu'à la mer.

Et elle s'enfoncera,
et un poisson la gobera,
et le petit poisson
paraîtra au menu du Roi.

Le Roi demandera,
à qui est cette bague ?
Et ma chérie dira :
« Cette petite bague est à moi ! »

Ma chérie viendra en courant,
par monts et vallées,
me rapporter
ma belle petite bague en or.

Coupez de l'herbe au bord du Neckar,
au bord du Rhin,
mais jetez-y toujours votre petite bague !

Das irdische Leben

„Mutter, ach Mutter, es hungert mich,
gib mir Brot, sonst sterbe ich.“
„Warte nur, mein liebes Kind,
morgen wollen wir ernten geschwind.“

Und als das Korn geerntet war,
rief das Kind noch immerdar:
„Mutter, ach Mutter, es hungert mich,
gib mir Brot, sonst sterbe ich.“
„Warte nur, mein liebes Kind,
morgen wollen wir dreschen geschwind.“

Und als das Korn gedroschen war,
rief das Kind noch immerdar:
„Mutter, ach Mutter, es hungert mich,
gib mir Brot, sonst sterbe ich.“
„Warte nur, mein liebes Kind,
morgen wollen wir backen geschwind.“
Und als das Brot gebacken war,
tag das Kind auf der Totenbahr’.

La Condition terrestre

« Mère, ah Mère, j’ai faim !
Donne-moi du pain ou je meurs ! »
« Attends, attends un peu, mon chéri, au matin,
nous ferons la moisson. »

Et quand le grain fut moissonné,
l’enfant pleurait toujours :
« Mère, ah Mère, j’ai faim !
Donne-moi du pain ou je meurs ! »
« Attends, attends un peu, mon chéri,
au matin, nous battons le blé. »

Et quand le blé fut battu,
l’enfant pleurait toujours :
« Mère, ah Mère, j’ai faim !
Donne-moi du pain ou je meurs ! »
« Attends, attends un peu, mon chéri,
au matin, nous cuisons le pain. »
Et quand le pain fut cuit,
l’enfant gisait dans son cercueil.

Verlorne Mühl

Sie

Büble, wir wollen außre gehe!
Wollen wir? Unsere Lämmer besehe?
Komm', lieb's Büberle,
komm', ich bitt'!

Er

Närrisches Dinterle,
ich geh dir holt nit!

Sie

Willst vielleicht ä bissel nasche?
Hol' dir was aus meiner Tasch'!
Hol', lieb's Büberle,
hol', ich bitt'!

Er

Närrisches Dinterle,
ich nasch' dir holt nit!

Sie

Gelt, ich soll mein Herz dir schenke!?
Immer willst an mich gedenke!?
Nimm's! Lieb's Büberle!
Nimm's, ich bitt'!

Er

Närrisches Dinterle,
ich mag es holt nit!

Peine perdue

Elle

Cher garçon, sortons ensemble !
Veux-tu ? Nous garderons nos moutons.
Viens, viens, cher garçon,
viens, je t'en prie !

Lui

Fillette, tête folle,
je n'irai pas avec toi !

Elle

Peut-être veux-tu manger quelque chose ?
Prends quelque chose dans mon sac.
Prends, cher garçon,
prends, je t'en prie

Lui

Fillette, tête folle,
je ne mangerai pas avec toi !

Elle

Dois-je donc te donner mon cœur ?
Penseras-tu toujours à moi ?
Prends-le, cher garçon,
Prends-le, je t'en prie !

Lui

Fillette, tête folle,
je ne veux rien de toi !

Wo die schönen Trompeten blasen

Wer ist denn draußen und wer klopft an,
Der mich so leise, so leise wecken kann?
„Das ist der Herzallerliebste dein,
Steh auf und laß mich zu dir ein!

Was soll ich hier nun länger stehn?
Ich seh die Morgenröt aufgehn,
Die Morgenröt, zwei helle Stern,
Bei meinem Schatz, da wär ich gern,
bei meiner Herzallerliebsten.“

Das Mädchen stand auf und ließ ihn ein;
Sie heißt ihn auch willkommen sein.
„Willkommen, lieber Knabe mein,
So lang hast du gestanden!“

Sie reicht ihm auch die schneeweiße Hand.
Von ferne sang die Nachtigall
Das Mädchen fing zu weinen an.

„Ach weine nicht, du Liebste mein,
Aufs Jahr sollst du mein eigen sein.
Mein Eigen sollst du werden gewiß,
Wie's keine sonst auf Erden ist.
O Lieb auf grüner Erden.

Ich zieh in Krieg auf grüner Heid,
Die grüne Heide, die ist so weit.
Allwo dort die schönen Trompeten blasen,
Da ist mein Haus, von grünem Rasen.“

Où les fières trompettes sonnent

Qui donc frappe au dehors à ma porte ?
Qui si doucement me réveille ?
« C'est le plus cher à ton cœur,
lève-toi et me laisse venir à toi !

Pourquoi devrais-je rester ici plus longtemps à t'attendre ? Je
vois se lever l'aube,
l'aube, deux pâles étoiles.
Près de mon amour j'aimerais être,
près de la plus chère à mon cœur ! »

La jeune fille se leva et le laissa entrer,
elle lui souhaita la bienvenue.
« Bienvenue mon cher enfant,
qui as si longtemps patienté ! »

Elle lui tend aussi sa main, blanche comme neige.
Au loin chantait un rossignol,
et là elle se mit à pleurer.

« Ah, ne pleure pas ma chérie,
d'ici un an tu seras mienne.
Mienne, sûrement
comme nulle autre au monde.
Ô mon amour, sur cette verte Terre.

Je pars pour la guerre sur la lande verte ;
lande verte si vaste !
Partout où sonnent les fières trompettes,
c'est là qu'est ma demeure, ma demeure de vert gazon ! »

Wer hat dies Liedlein erdacht?

Dort oben am Berg in dem hohen Haus, in dem Haus,
Da gucket ein fein's, lieb's Mädel heraus.
Es ist nicht dort daheime,
Es ist des Wirts sein Töchterlein!
Es wohnt auf grüner Heide!

„Mein Herzle ist wund!
Komm, Schätzle, mach's g'sund!
Dein' scharzbraunen Äuglein,
Die hab'n mich verwund't!

Dein rosiger Mund
Macht Herzen gesund,
Macht Jugend verständig,
Macht Tote lebendig,
Macht Kranke gesund.“

Wer hat denn das schöne Liedlein erdacht?
Es haben's drei Gäns' übers Wasser gebracht.
Zwei graue und eine weiße!
Und wer das Liedlein nicht singen kann,
Dem wollen sie es pfeifen!

Qui a inventé cette petite chanson ?

De la haute maison sur la montagne,
Une belle et gentille fille regarde.
Mais ce n'est pas sa maison,
Elle est fille de l'aubergiste
Et vit sur la lande verte.

« Mon cœur souffre.
Viens, petit trésor, guéris-le !
Tes yeux noirs comme charbon
M'ont blessé !

Ta bouche rose
Donne la santé aux cœurs,
À la jeunesse, la sagesse,
Aux morts, la vie,
Aux malades, la guérison. »

Qui a inventé cette belle petite chanson ?
Trois oies l'ont apportée par-dessus les eaux,
Deux grises et une blanche,
Et à qui ne peut la chanter,
Elles la lui siffleront !

Lob des hohen Verstandes

Einstmals in einem tiefen Tal
Kukuk und Nachtigall
Täten ein Wett' anschlagen:
Zu singen um das Meisterstück,
Gewinn' es Kunst, gewinn' es Glück:
Dank soll er davon tragen.

Der Kukuk sprach: „So dir's gefällt,
Hab' ich den Richter wählt“,
Unt tät gleich den Esel ernennen.
„Denn weil er hat zwei Ohren groß,
So kann er hören desto bos
Und, was recht ist, kennen!“

Sie flogen vor den Richter bald.
Wie dem die Sache ward erzählt,
Schuf er, sie sollten singen.
Die Nachtigall sang lieblich aus!
Der Esel sprach: „Du machst mir's kraus!
Du machst mir's kraus! I-ja! I-ja!
Ich kann's in Kopf nicht bringen!“

Der Kukuk drauf fing an geschwind
Sein Sang durch Terz und Quart und Quint.
Dem Esel g'fiels, er sprach nur
„Wart! Wart! Wart! Dein Urteil will ich sprechen.
Wohl sungest du, Nachtigall!
Aber Kukuk, singst gut Choral!
Und hältst den Takt fein innen!
Das sprech' ich nach mein' hoh'n Verstand!
Und kost' es gleich ein ganzes Land,
So laß ich's dich gewinnen!“

Éloge de la raison

Jadis, dans une haute vallée,
coucou et rossignol firent un pari :
qui, des deux,
chanterait la plus belle chanson ?
Celui que l'art ou la chance favoriserait
serait un maître.

Le coucou dit : « Avec votre permission,
je choisirai le juge. »
Et il désigna aussitôt l'âne.
« Car il a deux grandes oreilles,
aussi peut-il mieux distinguer
le mauvais du bon ! »

Ils s'envolèrent vite vers le juge
et lui expliquèrent la chose.
Alors, il leur ordonna de chanter.
Le rossignol chanta suavement !
L'âne dit : « Trop compliqué pour moi !
Hi-han ! Hi-han !
je ne puis me le mettre en tête ! »

Le coucou commença vivement
sa chanson en tierces, quarts et quintes.
Elle plût à l'âne qui dit :
« Attendez ! Que je prononce mon verdict.
Tu as bien chanté, Rossignol !
Mais toi, Coucou, tu as chanté un beau choral
et gardé strictement la mesure.
Aussi, du haut de ma raison,
et dût-il m'en coûter un royaume,
je te proclame vainqueur ! »

Symphonie n° 4

IV. Das himmlische Leben

Wir genießen die himmlischen Freuden.
D'rum tun wir das Irdische meiden.
Kein weltlich Getümmel
Hört man nicht im Himmel!
Lebt Alles in sanftester Ruh!

Wir führen ein englisches Leben!
Sind dennoch ganz lustig daneben!
Wir tanzen und springen,
Wir hüpfen und singen!
Sanct Peter in Himmel sieht zu!

Johannes das Lämmlein auslasset
Der Metzger Herodes drauf passet!
Wir führen ein geduldig's
Unschuldig's, geduldig's,
Ein liebliches Lämmlein zu Tod!

Sanct Lucas den Ochsen tät schlachten
Ohn' einig's Bedenken und Achten;
Der Wein kost kein Heller
Im himmlischen Keller;
Die Englein, die backen das Brot.

Gut' Kräuter von allerhand Arten,
Die wachsen im himmlischen Garten!
Gut' Spargel, Fisolen,
Und was wir nur wollen!
Ganze Schüsseln voll sind uns bereit!

Gut Äpfel', gut Birn' und gut' Trauben.
Die Gärtner, die Alles erlauben!
Willst Rehbock, willst Hasen?
Auf offener Strassen
Sie laufen herbei!

Nous goûtons à la volupté céleste
Aussi fuyons-nous ce qui est terrestre
On n'entend pas au ciel
Le tumulte du monde !
Tous y vivent dans la paix la plus douce !

Nous menons une vie angélique !
Mais nous sommes néanmoins fort gais!
Nous dansons et bondissons,
Nous sautons et chantons !
Saint Pierre au ciel nous observe.

Jean laisse aller l'agnelet.
Hérode le boucher le guette !
Nous menons un patient,
Un innocent, un patient,
Un adorable agnelet à la mort !

Saint Luc égorge le bœuf
Sans aucune considération ;
Le vin ne coûte pas un sou
Dans la cave céleste ;
Les angelots font cuire le pain.

De bons choux de toutes sortes,
Poussent dans le jardin céleste !
De bonnes asperges, des haricots verts,
Et tout ce dont nous avons envie !
Des plats entiers en sont préparés !

De bonnes pommes, de bonnes poires, de bons raisins.
Les jardiniers permettent tout !
Voulez-vous du chevreuil, voulez-vous du lièvre ?
Ils courent par ici
Au milieu des routes.

Sollt' ein Fasttag etwa kommen
Alle Fische gleich mit Freuden angeschwommen!
Dort läuft schon Sanct Peter
Mit Netz und mit Köder
Zum himmlischen Weiher hinein.
Sanct Martha die Köchin muss sein!

Kein Musik ist ja nicht auf Erden
Die unsrer verglichen kann werden.
Elftausend Jungfrauen
Zu tanzen sich trauen!
Sanct Ursula selbst dazu lacht!

Cäcilia mit ihren Verwandten
Sind treffliche Hofmusikanten!
Die englischen Stimmen
Ermuntern die Sinnen.
Dass alles für Freuden erwacht.

Lorsqu'un jour de fête approche
Tous les poissons arrivent en nageant joyeusement
Saint Pierre part en courant
Avec un filet et un appât
Vers le vivier céleste.
Il faut que Sainte Marthe fasse la cuisine!

Il n'est pas sur terre de musique
Qui puisse se comparer à la nôtre !
Onze mille vierges
S'enhardissent à danser !
Sainte Ursule elle-même en rit !

Cécile et toute sa parenté
Sont d'excellentes musiciennes !
Les voix angéliques
Ravissent les sens,
Si bien que tout s'éveille à la joie !

Dorothea Röschmann

Dorothea Röschmann est née à Flensburg (Allemagne). Elle a fait ses débuts en 1995 en interprétant Susanna sous la direction de Nikolaus Harnoncourt au Festival de Salzbourg – où elle a depuis été applaudie dans les rôles de la Comtesse Almaviva, d'Illia, de Servilia, de Nanette, de Pamina et de Vitellia sous la direction de chefs comme Claudio Abbado, Daniel Harding, Charles Mackerras et Christoph von Dohnányi. Elle a été à l'affiche du Metropolitan Opera de New York (Susanna, Pamina et Illia avec James Levine), de Covent Garden (Pamina et Fiordiligi avec Sir Colin Davis, la Comtesse Almaviva avec Antonio Pappano), de la Staatsoper de Vienne (Susanna avec Seiji Ozawa) et de la Staatsoper de Bavière (Zerline, Susanna, Annette, Drusilla, Almirena, Marcellina, Anne Trulove et Rodelinda). Étroitement associée à la Deutsche Staatsoper de Berlin, elle s'y est notamment produite sous la direction de Zubin Mehta (Annette), de Claudio Abbado (Nanette), de Daniel Barenboïm (Eva, Pamina, Fiordiligi, Susanna, Zerlina, Micaela, Donna Elvira) et de René Jacobs (Elmira dans *Croesus* de Kaiser et le rôle-titre de *Griselda* de Scarlatti). Elle a enfin incarné Norina à La Monnaie de Bruxelles et Pamina à l'Opéra de Paris. La saison en cours permettra de l'entendre dans le rôle de la Comtesse Almaviva au Festival de Salzbourg, dans celui d'Elsa (*Lohengrin*) à la Deutsche Staatsoper de Berlin et dans celui de la Maréchale (*Le Chevalier à la rose*) à la Deutsche Staatsoper de Berlin et à la Staatsoper de Bavière. Les derniers concerts de Dorothea Röschmann l'ont amenée à collaborer avec l'Orchestre du Concertgebouw d'Amsterdam,

l'Orchestre Philharmonique de Vienne, l'Orchestre de la Radio de Munich et le Concentus Musicus de Vienne (direction Nikolaus Harnoncourt), l'Orchestre de l'Académie Sainte-Cécile (direction Wolfgang Sawallisch), le London Symphony Orchestra (direction Antonio Pappano), l'Orchestre Philharmonique de Berlin (direction Bernard Haitink, Nikolaus Harnoncourt et Daniel Barenboïm), l'Orchestre Symphonique de Chicago (direction Daniel Barenboïm), l'Orchestre Philharmonique de Munich (direction James Levine) et l'Orchestre de Cleveland (direction Franz Welser-Möst). Dorothea Röschmann a donné des récitals à Anvers, Lisbonne, Madrid, Cologne, Bruxelles, New York, Londres et Vienne, mais aussi au Concertgebouw d'Amsterdam et aux festivals d'Édimbourg, de Munich et de Schwartzberg. Elle a enregistré un album de lieder de Schumann avec Ian Bostridge et Graham Johnson, les neuf *Airs allemands* de Haendel avec l'Akademie für Alte Musik de Berlin, les rôles de Pamina et de Nanette avec Claudio Abbado et celui de la Comtesse Almaviva avec Nikolaus Harnoncourt, *Le Messie* de Haendel avec Paul McCreech, *Un requiem allemand* de Brahms avec Simon Rattle (récompensé par un Gramophone Award et un Grammy Award), *Sœur Angelica* de Puccini avec Antonio Pappano, la *Symphonie n° 4* de Mahler avec Daniel Harding, le *Stabat Mater* de Pergolèse avec David Daniels et *L'Europe galante* avec Fabio Biondi.

Pierre Boulez

Né en 1925 à Montbrison (Loire), Pierre Boulez suit les cours d'harmonie d'Olivier Messiaen au Conservatoire de Paris. Il est nommé directeur de

la musique de scène à la Compagnie Renaud-Barrault en 1946. Soucieux de la diffusion de la musique contemporaine et de l'évolution des rapports du public et de la création, Pierre Boulez fonde, en 1954, les concerts du Domaine musical (qu'il dirige jusqu'en 1967), puis, en 1976, l'Institut de Recherche et Coordination Acoustique/Musique (Ircam) et l'Ensemble intercontemporain. Parallèlement, il entame une carrière internationale de chef d'orchestre et est nommé en 1971 chef permanent du BBC Symphony Orchestra et directeur musical du New York Philharmonic Orchestra. Professeur au Collège de France de 1976 à 1995, Pierre Boulez est l'auteur de nombreux écrits sur la musique. Il quitte la direction de l'Ircam en 1992 et se consacre à la direction d'orchestre et à la composition. L'année de son 70^e anniversaire est marquée par une tournée mondiale avec le London Symphony Orchestra et une production de *Moïse et Aaron* de Schönberg à l'Opéra d'Amsterdam dans une mise en scène de Peter Stein. Invité au Festival d'Art Lyrique d'Aix-en-Provence en juillet 1998, il dirige une nouvelle production du *Château de Barbe-Bleue* de Bartók en collaboration avec la chorégraphe Pina Bausch. Une grande série de concerts avec le London Symphony Orchestra en Europe et aux États-Unis, mettant en perspective le répertoire orchestral du XX^e siècle, domine les huit premiers mois de l'année de son 75^e anniversaire. En 2002, il est compositeur en résidence au Festival de Lucerne. Depuis 2004, il est directeur artistique de l'Académie du Festival de Lucerne. En 2003/2004, il dirige *Renard* de Stravinski, *Les Tréteaux de Maître Pierre*

de Falla et *Pierrot lunaire* de Schönberg dans une mise en scène de Klaus Michael Grüber au Festival d'Art lyrique d'Aix-en-Provence et aux Festwochen de Vienne. Presque 30 ans après ses débuts à Bayreuth, il y revient, en 2004 et 2005, pour diriger *Parsifal*, mis en scène par Christoph Schlingensief. L'année de ses 80 ans est marquée par de nombreux hommages et célébrations qui accompagnent ses tournées de concerts. Il se retire ensuite quelques mois pour se consacrer à la composition. Pierre Boulez reprend ses nombreuses activités en été 2006 ; il dirige l'œuvre symphonique de Mahler en alternance avec Daniel Barenboïm à Berlin à Pâques 2007, ainsi qu'une nouvelle production de *De la maison des morts*, mise en scène par Patrice Chéreau à Vienne, Amsterdam et Aix-en-Provence. Tout à la fois compositeur, auteur, fondateur et chef d'orchestre, Pierre Boulez se voit décerner des distinctions telles que le Prix de la Fondation Siemens, le Prix Leonie-Sonning, le Praemium Imperiale du Japon, le Prix Polar Music, le Grawemeyer Award pour sa composition *sur Incises*, le Grammy Award de la meilleure composition contemporaine pour *Répons*, et il est à la tête d'une importante discographie qu'il développe en exclusivité chez Deutsche Grammophon depuis 1992. Son catalogue comprend une trentaine d'œuvres allant de la pièce soliste (*Sonate pour piano*, *Dialogue de l'ombre double* pour clarinette, *Anthèmes* pour violon) aux œuvres pour grand orchestre et chœur (*Le Visage nuptial*, *Le Soleil des eaux*) ou pour ensemble et électronique (*Répons*, ... *explosante-fixe...*). Ses dernières compositions sont *sur Incises*, créée en 1998 au Festival d'Édimbourg, *Notations*

VII, créée en 1999 par Daniel Barenboïm à Chicago, et *Dérive 2*, créée à Aix-en-Provence en été 2006.

Staatskapelle de Berlin

La Staatskapelle de Berlin a été créée par le prince électeur Joachim II de Brandebourg en 1570. Riche d'une tradition de près de 450 ans, elle est aujourd'hui l'un des plus vieux orchestres au monde. Initialement au service exclusif de la cour, elle a élargi son champ d'activité avec la création de l'Opéra de la Cour royale par Frédéric le Grand en 1742. Depuis cette époque, elle est étroitement liée à la Staatsoper Unter den Linden. Que ce soit dans des opéras ou dans le cadre des séries de concerts qu'elle donne régulièrement depuis 1842, la Staatskapelle de Berlin a été dirigée par des musiciens aussi importants que Gaspare Spontini, Felix Mendelssohn, Giacomo Meyerbeer, Felix von Weingartner, Richard Strauss, Erich Kleiber, Wilhelm Furtwängler, Herbert von Karajan, Franz Konwitschny ou Otmar Suitner (pour n'en citer que quelques-uns). Chacun de ces chefs a laissé son empreinte sur la qualité instrumentale et la tradition d'interprétation de l'orchestre. Depuis que Richard Wagner a personnellement dirigé l'Orchestre de la Cour royale de Prusse lors de la création de son *Vaisseau fantôme* en 1844 puis, en 1876, pendant les préparations de la création berlinoise de *Tristan et Isolde*, ses œuvres sont un pilier du répertoire de la Staatsoper et de son orchestre. Depuis 1992, la Staatskapelle de Berlin a pour directeur musical Daniel Barenboïm - qui a également été élu chef à vie en 2000. À chacune de ses apparitions en Europe, mais aussi en Israël, au Japon, en Chine,

en Amérique du Nord et en Amérique du Sud, l'orchestre a confirmé son statut international. Parmi les événements marquants de ces dernières années, on retiendra l'intégrale des symphonies et des concertos pour piano de Beethoven à Vienne, Paris, Londres, New York et Tokyo, l'intégrale des symphonies de Schumann et de Brahms, un cycle consacré aux principaux opéras de Wagner, la *Tétralogie* au Japon en 2002 et, dans le cadre des Festtage 2007 de la Staatsoper, les symphonies et les lieder avec orchestre de Gustav Mahler sous la direction de Daniel Barenboïm et de Pierre Boulez à la Philharmonie de Berlin - ce cycle sera repris au Musikverein de Vienne cette saison, ainsi qu'au Carnegie Hall de New York. Élu « orchestre de l'année » en 2000, en 2004, en 2005, en 2006 et en 2008 par le magazine *Opernwelt*, la Staatskapelle de Berlin a aussi été récompensée par le Prix Furtwängler en 2003. L'importante discographie de l'orchestre se développe principalement dans les domaines de l'opéra et de la symphonie. Son enregistrement des symphonies de Beethoven a obtenu un Grand Prix du disque en 2002, celui de *Tannhäuser* de Wagner un Grammy Award en 2003 et celui de la *Symphonie n° 9* de Mahler le Prix ECHO en 2007. Dernièrement, elle a par ailleurs enregistré en DVD les cinq concertos pour piano de Beethoven avec Daniel Barenboïm dirigeant depuis son clavier. Depuis 1997, l'Orchesterakademie permet à de jeunes musiciens d'acquérir une expérience professionnelle dans le domaine de l'opéra ou du concert au contact des membres de la Staatskapelle. Certains de ces membres sont en outre associés à titre bénévole au Musikkindergarten

de Berlin, créé à l'initiative de Daniel Barenboïm. En marge des représentations d'opéras et des grands concerts symphoniques auxquels ils participent avec la Staatskapelle, d'autres encore ont choisi de se consacrer à des formations de musique de chambre et à l'ensemble Preussens Hofmusik, principalement dédié à la musique de la tradition berlinoise du XVIII^e siècle. Ces différentes activités ont donné lieu à des séries de concerts dans la Salle Apollon de la Staatsoper.

Violons I

Wolf-Dieter Batzdorf
Thorsten Rosenbusch
Axel Wilczok
Christian Trompler
Susanne Schergaut
Ulrike Eschenburg
Susanne Dabels
Michael Engel
André Witzmann
Titus Gottwald
Eva Römisch
David Delgado
Andreas Jentzsch
Petra Schwieger
Tobias Sturm
Rüdiger Thal

Violons II

Knut Zimmermann
Daniela Braun
Mathis Fischer
Teresa Kammerer
Johannes Naumann
Sascha Riedel
Detlef Krüger
Ellen Bogisch
André Freudenberger
Beate Schubert
Franziska Uibel
Sarah Michler
Barbara Weigle
Laura Volkwein

Altos

Yulia Deyneka
Volker Sprenger
Holger Espig
Boris Bardenhagen
Matthias Wilke
Katrin Schneider
Bernd Mögelin
Franz Pleyl
Clemens Richter

Friedemann Mittenentzwei
Helene Schütz
Stanislava Stoykova

Violoncelles

Andreas Greger
Claudius Popp
Michael Nellessen
So Jung Lee
Marumo Sasaki
Egb. Schimmelpfennig
Ute Weltzien
Tonio Henkel
Dorothee Gurski
Lillia Keyes

Contrebasses

Manfred Pernutz
Christoph Anacker
Mathias Winkler
Joachim Klier
Axel Scherka
Alf Moser
Harald Winkler
Kasper Loyal

Harpe

Stephen Fitzpatrick

Flûtes

Guy Eshed
Claudia Ehse
Christiane Weise
Simone van der Velde

Hautbois

Fabian Schäfer
Sabine Kaselow
Gerd-Albrecht Kleinfeld

Clarinettes

Heiner Schindler
Unolf Wäntig
Hartmut Schuldt

Bassons

Holger Straube
Sabine Müller
Frank Heintze

Cors

Hans-Jürgen Krumstroh
Sebastian Posch
Axel Grüner
Frank Demmler

Trompettes

Peter Schubert
Rainer Auerbach
Dietrich Schmuhl

Trombone

Joachim Elser

Tuba

Thomas Keller

Timbales

Willi Hilgers

Percussions

Andreas Haase
Matthias Petsch
Matthias Marckardt
Dominic Oelze



Concert enregistré par France Musique

Salle Pleyel

Président: Laurent Bayle

Notes de programme

Éditeur: Hugues de Saint Simon
Rédacteur en chef: Pascal Huynh
Rédactrice: Gaëlle Plasseraud
Maquettiste: Ariane Fermont
Correctrice: Angèle Leroy
Stagiaires: Marie Laviéville, Romain Pangaud

Salle Pleyel | Prochains concerts

DU MERCREDI 5 AU DIMANCHE 16 NOVEMBRE 2008

MERCREDI 5 NOVEMBRE, 20H

50 ans de Bossa Nova

Première partie

Márcio Faraco, chant, guitare

Mariana de Moraes, chant

Philippe Baden Powell, piano

Marcel Powell, guitare

Trio Esperança, chant

Seconde partie

Milton Nascimento, chant, guitare

Daniel Jobim, chant, piano

Paulo Jobim, chant, guitare

Paulo Braga, batterie

Rodrigo Villa, basse

JEUDI 6 NOVEMBRE, 20H

Trilok Gurtu

20 ans de Talking Tabla

Trilok Gurtu, tabla

Jan Garbarek, saxophone

Oumou Sangaré, chant

Phil Drummy, didjeridoo, santoor

Carlo Cantini, violon

Roland Cabezaz, guitare

Johann Berby, basse

SAMEDI 8 NOVEMBRE, 20H

Noa

Genes & Jeans

Production Encore Productions

MARDI 11 NOVEMBRE, 20H

Johannes Brahms

Concerto pour piano n° 2

Antonín Dvořák

Symphonie n° 8

Orchestre du Conservatoire de Paris

Yutaka Sado, direction

Cédric Tiberghien, piano

Coproduction Conservatoire National Supérieur de
Musique et de Danse de Paris, Salle Pleyel.

MERCREDI 12 NOVEMBRE, 20H

Piotr Ilitch Tchaïkovski

Ouverture de Roméo et Juliette

Variations sur un thème rococo

Francesca da Rimini

Orchestre de Paris

Christoph Eschenbach, direction

Xavier Phillips, violoncelle

Avec un prélude au concert à 18h

Entrée libre, programme de musique de chambre

VENREDI 14 NOVEMBRE, 20H

Johann Sebastian Bach

Messe en si mineur

Amsterdam Baroque Orchestra & Choir

Ton Koopman, direction

Sandrine Piau, soprano

Marie-Claude Chappuis, alto

Jörg Dürmüller, ténor

Klaus Mertens, basse

SAMEDI 15 NOVEMBRE, 16H

Bedrich Smetana

La Moldau

Antonín Dvořák

La Colombe sauvage

Robert Schumann

Concerto pour piano

Maurice Ravel

La Valse

Orchestre Padeloup

Wolfgang Doerner, direction

François Chaplin, piano

Production Concerts Padeloup.

DIMANCHE 16 NOVEMBRE, 10H45

Concert éveil

Maurice Ravel

Gaspard de la nuit (extraits)

Modeste Moussorgski

Les Tableaux d'une exposition (extraits)

Orchestre Colonne

Laurent Petitgirard, direction

Jean-Philippe Collard, piano

Production Orchestre Colonne

Deloitte Mécène de l'art de la voix

Les partenaires média de la Salle Pleyel

