

PHILHARMONIE DE PARIS



CHRISTIAN GERHAER
GEROLD HUBER

Vendredi 5 juin 2015



PHILHARMONIE
DE PARIS

VENDREDI 5 JUIN 2015 20H30

SALLE DES CONCERTS

Gustav Mahler

Lieder eines fahrenden Gesellen

Lieder aus Des Knaben Wunderhorn

ENTRACTE

Gustav Mahler

Lieder aus Des Knaben Wunderhorn (suite)

Kindertotenlieder

CHRISTIAN GERHAHER, BARYTON

GEROLD HUBER, PIANO

Ce concert est surtitré.

FIN DU CONCERT VERS 22H30.

GUSTAV MAHLER (1860-1911)

***Lieder eines fahrenden Gesellen* [Chants d'un compagnon errant]**

Wenn mein Schatz Hochzeit macht [Quand ma bien-aimé se marie]

Ging heut' morgen über's Feld [Ce matin, j'allais sur le pré]

Ich hab' ein glühend Messer [J'ai un couteau brûlant dans le cœur]

Die zwei blauen Augen [Les deux yeux bleus]

Composition : Kassel, 1884-1885 pour la version piano : 1895-1896 ? pour la version orchestre.

Création : le 16 mars 1896 à Berlin, en version orchestre.

Durée : environ 17 minutes.

Tandis qu'il travaille comme second chef d'orchestre dans la petite ville de Kassel, dans un théâtre à la rigidité prussienne très antipathique, Gustav Mahler tombe amoureux d'une jeune cantatrice dont nous ne savons que le nom, Johanna Richter. Cet amour déçu lui inspire ce cycle de lieder, dont la bien-aimée ne prendra semble-t-il jamais connaissance, chef-d'œuvre dont plus d'un motif annonce la *Première Symphonie* de 1888. Le thème de l'itinérance, comparable au *Voyage d'hiver* de Schubert, se présente ici en quatre étapes psychologiques, associées à un fervent sentiment de la nature. Un intervalle unificateur revient fréquemment : la quarte, tout comme dans la future symphonie.

Le premier lied est basé sur deux poèmes du *Wunderhorn* (voir ci-dessous) ; les textes des trois chants suivants sont du compositeur. Les deux premiers lieder campent des coins de plein air séduisants ; les deux derniers sont beaucoup plus avancés dans l'amère désillusion. Aucun ne se termine dans la tonalité de départ. À la fin, le poète trouve l'apaisement sous la protection d'un tilleul un peu surnaturel.

Dans le premier lied, les échos de la fête sonnent très centre-européens, avec leurs quintes vides, leurs ornements mélodiques ; la voix reprend ces derniers dans un tempo lent, désolé. En partie centrale tinte une

musette populaire à 6/8, pleine d'innocence pour invoquer une campagne du sous-bois, témoin d'un moment heureux... Le battement final dans le grave annonce la marche funèbre du dernier morceau.

Le deuxième lied, en quatre strophes variées, est le seul du cycle qui soit gai, même s'il s'achève dans la mélancolie ; il a été très admiré, entre autres, par Gabriel Fauré. Ses motifs sont dans l'ensemble ascendants ; les effets de clochettes fusent, les gouttes répandues en notes piquées rappellent la première des *Nuits d'été* berliozziennes. Le thème dansant, aux courbes fermes et souples, qui réapparaîtra dans le premier mouvement de la *Première Symphonie*, reste un des emblèmes de la jeunesse chez Mahler : les noires piquées à la main gauche du piano concrétisent ce gazon élastique sur lequel le pied rebondit ; le piano se voit attribuer d'importants interludes, symphoniques avant l'heure.

Le troisième lied laisse de côté tout folklore pour éclater en un désespoir furieux. Deux épisodes se suivent : un *Stürmisch, wild* (en tempête, sauvage), puis une partie plus lente et affligée. L'émotion, comme un cheval emballé, lance un motif d'appel sur une septième diminuée, accord dissonant, inquiétant par son déséquilibre. La voix exprime sa panique de l'abandon en phrases courtes, haletantes, qui couvrent une extension excessive ; un motif chromatique, en boucle, plane comme un nuage menaçant. Puis quelques notes piquées dans l'aigu rappellent le bonheur du lied précédent : mais le voile de l'obsession s'interpose entre le poète et le monde, hier « si beau ». Le souvenir du rire argentin de la jeune fille s'accompagne d'une véritable montée de terreur : il conduit au sommet critique de toute l'œuvre, à un désir de mort : *Je voudrais être allongé dans la sombre bière, et ne plus jamais rouvrir les yeux !* Originale est la terminaison du lied, où l'énergie du motif en arpèges s'épuise d'elle-même, et sombre dans une sorte d'inconscience.

En quatrième position, Mahler signe sa première marche funèbre. Le chant traverse un paysage pianistique terni, désespérément plat, qui sur quelques trilles graves frissonne de froid. La douleur, qui a cessé

d'être paroxysmale, tient au poète une compagnie morne et objective. « *Je suis parti dans la nuit silencieuse, sur la sombre lande* »... Le battement imperturbable des basses, comme un glas, s'étend sur vingt mesures, portant un *adieu*, qui chromatiquement, descend.

Mais la dernière strophe apporte sa consolation dans le style populaire d'une berceuse. Le tilleul – ici, arbre cosmique – est assimilé à un archétype maternel, qui ne trahira jamais le narrateur. Le piano, par des triolets, restaure la réceptivité à la Nature qui était perdue ; il égrène une quasi-anticipation du « motif de la Terre » dans le *Chant* du même nom. Mais c'est le motif funèbre, quelque peu interrogatif, qui a le dernier mot.

**Lieder aus Des Knaben Wunderhorn [Lieder sur des textes
du Cor merveilleux de l'enfant]**

Wer hat dies Liedlein erdacht [Qui a inventé cette chansonnette ?], 1892

Ablösung im Sommer [La relève en été], vers 1887-1890

Ich ging mit Lust durch einen grünen Wald [Je traversais avec plaisir une verte forêt],
vers 1887-1890

Um schlimme Kinder artig zu machen [Pour rendre sages les méchants enfants], vers
1887-1888

Rheinlegendchen [Petite légende du Rhin], 1893

Der Schildwache Nachtlied [Chant nocturne de la sentinelle], 1892

ENTRACTE

Lied des Verfolgten im Turm [Chant du persécuté dans la tour], 1898

Das indische Leben [La vie terrestre], vers 1893

Zu Strassburg auf der Schanz [À Strasbourg, sur le rempart], vers 1890

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

« Aujourd'hui, par exemple, j'avais en tête un thème ; j'ai feuilleté le Wunderhorn et j'ai vite trouvé les vers d'une charmante chanson qui correspondaient à mon rythme. Je l'appelle Tanzreime [futur Rheinlegendchen], cela est très différent dans sa manière des lieder antérieurs. C'est beaucoup plus direct, d'une espièglerie enfantine et intime. Même l'instrumentation est douce et ensoleillée, ce sont de pures couleurs de papillons. Mais malgré toute la simplicité et le caractère populaire, l'ensemble est très original, en particulier dans l'harmonisation, au point que les gens ne sauront qu'en faire et la qualifieront de maniérée. Et pourtant c'est la plus naturelle que l'on puisse trouver, celle que la mélodie réclamait tout simplement ».
Gustav Mahler, 1893

Pendant les années 1885-1892, Mahler, très pris par une activité écrasante de chef d'orchestre ainsi que par le souci de soutenir ses frères et sœurs, ne dispose que de peu de temps pour composer. Dès qu'il a un peu de loisir, il se plonge dans le fameux recueil de poèmes populaires : le *Wunderhorn*, collectés au début du XIX^e siècle par Arnim et Brentano, qu'il connaît pense-t-on depuis 1887, mais qu'il a certainement découvert auparavant, si l'on en croit les *Gesellenlieder* (voir ci-dessus). Ces textes en vieil allemand, dont certains remontent aux XVII^e-XVIII^e siècles, naïfs, parfois un peu obscurs, mais très directs dans leur critique sociale, leurs satires, leur humour, rafraîchissent le jeune compositeur de son quotidien si accablant ; ils lui permettent d'exercer son brin d'ironie, sa tendresse pour les humbles de ce monde, et même de se réinventer une enfance : il est probable que certains lieder, les plus primesautiers, aient été écrits avant 1889 à l'intention de trois enfants, ceux de son amie Marion von Weber à Leipzig.

Ces lieder n'ont pas été très bien accueillis en leur temps, du moins par la critique, qui n'aimait pas leur mélange subtil de candeur populaire et de science raffinée, ce qui, présentement, nous semble au contraire une qualité. Nous ne soupçonnons pas aujourd'hui l'antisémitisme qui couvait sous ces attaques : on trouvait volontiers qu'un juif n'avait pas à se mêler de folklore et que l'âme paysanne, l'esprit de la terre germanique ne seraient jamais de son fait ! Mais on n'écrivait pas ouvertement ce point de vue... Actuellement, le préjugé subsiste souvent, même si son origine anti-juive a été oubliée : Mahler ne percevrait le folklore que derrière une infranchissable barrière ! Justement, c'est son regard familial, affectueux et en même temps un peu distancié, nostalgique sur un pan de vieille culture rurale qui aujourd'hui nous touche, puisque nous nous sentons tous déracinés de ce soi-disant paradis perdu.

Qui a inventé cette chansonnette ? Le **laendler** alpestre, gracieusement bondissant, devient savant à la fin de chaque strophe, avec sa vocalise digne d'une aria de Bach, qui n'en évoque pas moins le grand air, l'euphorie sur l'alpage. Même tempo insouciant à trois temps pour la

Petite légende rhénane, dont Mahler disait lui-même qu'il emprisonnait un rayon de soleil ; l'historiette d'un poisson récupérant une bague, variante villageoise de la légende du roi grec Polycrate, fait l'objet d'un laendler à la mélodie légèrement « fausse » par moments.

Laendler : danse populaire autrichienne, à trois temps, considérée comme l'ancêtre de la valse.

Le coucou, remplacé de façon désinvolte par le rossignol dans *La relève en été*, chante dans un lied aussi bref qu'archaïque, modal, qui sera élargi dans le grand scherzando *Ce que me racontent les animaux de la forêt* de la *Troisième Symphonie* (1896). Même onomatopée coucou-coucou (*Kuckuck*) pour rendre sages les méchants enfants, dans un lied qui trotte, plein d'une bonne humeur un peu guignol, sur une partie de piano bien marquée.

Je traversais une verte forêt... Le texte originel un peu leste d'une jeune femme trompée par son amant a été coupé par Mahler, qui ne veut y voir qu'un paisible rendez-vous amoureux au clair de lune, exprimé par des moyens aussi simples que délicieusement doux, avec des gazouillis de rossignol au piano.

La vie terrestre, fable tragique d'un enfant qui meurt d'inanition ou plutôt d'éternelle attente, ronronne sur un mouvement perpétuel grinçant ; la nuance *mezzo-piano* suppose une certaine perfidie de la vie, de ses routines. Mahler en écrivant ce lied avouait ses propres déceptions quant à sa carrière de compositeur qui démarrait difficilement : « *Je demande du pain et on me donne des pierres !* », se plaignait-il, citant ainsi les Évangiles... qui promettent exactement l'inverse.

Le thème du soldat malheureux, thème subversif à peine effleuré par les prédécesseurs de Mahler, trouve sous sa plume une verve féroce ou au contraire des accents à briser le cœur, grâce au *Wunderhorn*, triste

témoin de l'effroyable guerre de Trente Ans. *Le persécuté*, la *sentinelle* sont des ruffians fous et fanatiques ; une jeune femme leur donne la réplique, essayant de les séduire ou peut-être simplement de les calmer. Deux genres de mesures s'opposent dans ces lieder, les deux temps d'une marche forcenée, trépigante, et le laendler ternaire beaucoup plus détendu, sur des paroles évoquant les vertes prairies montagnardes.

Le petit déserteur condamné dans *À Strasbourg, sur les remparts* n'est qu'un enfant dont les inflexions dans l'aigu suscitent la compassion. Le décor pianistique où résonne le cor des Alpes, la résignation sur une marche funèbre, dans ce lied si navré et si sobre, dressent une accusation antimilitariste aussi humaine qu'émouvante. *Là où sonnent les belles trompettes* est un dialogue entre une jeune femme et son amoureux déjà tué sur le champ de bataille ; le compositeur choisit de traiter ce sujet avec tendresse et mystère, les « belles trompettes » appellent dans un lointain onirique, les strophes du jeune mort sont une valse délicate et enveloppante. Il promet à son aimée qu'elle le rejoindra bientôt, dans « *sa maison au gazon vert* », qui nous rappelle *Le dormeur du val* de Rimbaud.

Six de ces *Wunderhornlieder* ont été orchestrés par Mahler : *Qui a inventé cette petite chanson* / *Petite légende du Rhin* / *Chant nocturne de la sentinelle* / *Chant du persécuté* / *La vie terrestre* / *Là où sonnent les belles trompettes*. D'autres lieder, pour piano seul, ont fait l'objet d'orchestrations, signées notamment Luis de Pablo, David Matthews, Luciano Berio.

ISABELLE WERCK

Kindertotenlieder [Chants des enfants morts] – version pour piano

Nun will die Sonn' so hell aufgehn [Et maintenant le soleil va se lever radieux]

Nun seh' ich wohl, warum so dunkle Flammen [Je sais maintenant pourquoi de si sombres flammes]

Wenn dein Mütterlein [Lorsque ta mère chérie]

Oft denk' ich, sie sind nur ausgegangen [Je me dis souvent, ils n'ont fait que sortir]

In diesem Wetter, in diesem Braus [Par ce temps, par cette averse]

Composition : Maiernigg près de Klagenfurt, étés 1901 puis 1904.

Création de la version orchestrale : Vienne, le 29 janvier 1905, avec Friedrich Weidemann (baryton) et des musiciens de l'Orchestre Philharmonique de Vienne, sous la direction du compositeur.

Durée : environ 30 minutes.

« Les Kindertotenlieder me frappèrent comme la chose la plus personnelle et la plus profondément affligée que Gustav ait jamais écrite. »

Souvenirs de l'amie Natalie Bauer-Lechner

Durant quelque vingt ans, presque tous les lieder de Mahler ont puisé à la même source : celle, fraîche et claire, du recueil de chants populaires publiés sous le titre de *Knaben Wunderhorn* par Arnim et Brentano au début du XIX^e siècle. Puis, à l'orée du siècle nouveau, le quadragénaire se tourne comme Schubert et Schumann avant lui vers la poésie de Friedrich Rückert. Le célèbre orientaliste, qui fut un poète prolifique, lui inspire alors la matière de deux collections de lieder : ceux parus sous le titre *Rückert-Lieder* et ceux qui forment le cahier plus unitaire des *Kindertotenlieder*, les *Chants des enfants morts*. Les quelque 400 élégies écrites par Rückert (dont 160 furent publiées après sa mort) en 1833-1834 disent la douleur de la perte de deux de ses enfants, emportés par la maladie à quelques semaines d'intervalle. De ce que Hans

Wollschläger considère comme « *le plus grand chant funèbre de la littérature mondiale* », Mahler extrait cinq poèmes qu'il met en musique les étés 1901 et 1904, s'attirant l'incompréhension de sa femme Alma : « *Si l'on n'a pas d'enfants, ou si on les a perdus, j'admets que l'on mette en musique des paroles aussi terrifiantes, mais autrement ? De plus, ces élégies déchirantes n'avaient pas été inspirées à Friedrich Rückert par sa seule imagination. Elles lui avaient été dictées par la perte la plus cruelle de toute sa vie. Comment donc comprendre qu'une heure après avoir embrassé et cajolé des enfants en pleine santé, au physique comme au moral, on se lamente sur leur mort ? Je m'exclamais alors : Pour l'amour de Dieu, ne tente pas la fatalité !* » (*Mémoires*, traduction Nathalie Godard).

Le lien tragique entre l'enfance et la mort expérimenté par Mahler dès ses jeunes années (huit de ses frères et sœurs n'atteignirent pas l'âge adulte) devait douloureusement se réactiver quelques années après, lorsqu'il perdit sa fille aînée en 1907 – le compositeur confia alors à Guido Adler : « *Après avoir véritablement perdu ma fille, je n'aurais plus pu écrire ces chants* ».

« Ils sont si tristes que cela a été une douleur pour moi de les écrire, comme ce sera une douleur pour le monde qui devra un jour les entendre. »

Mahler à propos des *Kindertotenlieder*

Bien que les lieder soient plus connus dans leur version orchestrale, ils furent également publiés avec un accompagnement de piano, dont on sait que Mahler l'interpréta à plusieurs reprises, même après la création orchestrale de l'œuvre. L'atmosphère pesante, parfois à la limite de l'immobilité, de ce recueil se trouve comme concentrée par l'absence des timbres instrumentaux dont Mahler était un maître, le noir et blanc des touches entrant en résonance avec les images d'ombre et de lumière qu'amène la thématique funèbre. Paysages sonores obsédants, lenteurs obsessives et douloureuses, harmonies instables ou tendues réverbèrent la douleur retenue mais incommensurable de ce

père¹ en deuil, avant que le tempétueux dernier lied ne porte au jour la violence et ne permette finalement d'achever ces chants de mort dans la sérénité, « *comme une berceuse* ».

ANGÈLE LEROY

¹ Mahler n'a pas interdit que l'œuvre soit interprétée par une femme, mais il l'a clairement écrite pour voix d'homme et l'a toujours dirigée avec un chanteur et non une chanteuse.

CHRISTIAN GERHAHER

Tout en effectuant des études dans le domaine médical, Christian Gerhaher a pris des cours particuliers de chant avec Raimund Grumbach et Paul Kuen, et participé à des master-classes de Dietrich Fischer-Dieskau et Elisabeth Schwarzkopf. Il se produit depuis de nombreuses années maintenant en compagnie du pianiste Gerold Huber. Leurs interprétations font date et leurs enregistrements ont reçu de nombreuses récompenses. En 2006, leur disque Schubert intitulé *Abendbilder* a obtenu le Prix Gramophone. En 2009, pour le disque *Melancholie*, consacré à Schumann, Christian Gerhaher a obtenu le Prix Echo Klassik de chanteur de l'année et le Prix de la BBC. Christian Gerhaher se produit également sur les scènes d'opéra. Il a été nommé chanteur de l'année 2010 par le magazine *Opernwelt* pour ses interprétations du rôle-titre du *Prinz von Homburg* de Hans Werner Henze et de Wolfram dans *Tannhäuser* de Wagner à Vienne et Munich. En 2011, il a reçu le Prix Laurence Olivier et, en

2013, le prix de théâtre allemand « Le Faust » pour ses talents scéniques. Christian Gerhaher se produit aux côtés de chefs et d'orchestres aussi renommés que l'Orchestre de la Radio Bavaroise et les Berliner Philharmoniker. Ces deux formations, tout comme le Musikverein de Vienne et le Wigmore Hall de Londres, l'ont accueilli en tant qu'artiste en résidence. Les disques de Christian Gerhaher sont publiés en exclusivité chez Sony Classical.

GEROLD HUBER

Gerold Huber a étudié le piano avec Friedemann Berger à la Musikhochschule de Munich et a suivi les cours de lied de Dietrich Fischer-Dieskau à Berlin. En 1998, il a reçu le Prix International Pro Musicis avec Christian Gerhaher. Gerold Huber donne des master-classes à l'Université Yale, au Festival d'Aldeburgh et au Festival de Schwetzingen. Il s'est produit dans de nombreux festivals et salles de concert aux côtés de Christian Gerhaher, Christina Landshamer, Franz-Josef Selig, Mojca Erdmann, Diana Damrau, Ruth Ziesak, Maximilian Schmitt, Christiane Karg, Rolando Villazón... Ses enregistrements aux côtés de Christian Gerhaher, parus chez Sony Classical, ont reçu de nombreuses récompenses. Leur disque consacré à Schumann, *Melancholie* (RCA Red Seal) a obtenu le Prix Gramophone en 2009. Parmi ses parutions récentes, mentionnons le récital *Die ferne Geliebte*, réunissant des lieder de Beethoven, Haydn, Berg et Schönberg, toujours avec Christian Gerhaher (Sony), et des

enregistrements avec Franz-Josef Selig (AVI), Ruth Ziesak (Phoenix) et Maximilian Schmitt (Oehms Classics).

01 44 84 44 84
221, AVENUE JEAN-JAURÈS 75019 PARIS PORTE DE PANTIN
PHILHARMONIEDEPARIS.FR

