



**Münchner Philharmoniker**

*Lundi 22 janvier – 20h30*



— PROGRAMME —

**Piotr Ilitch Tchaïkovski**

*Francesca da Rimini*

**Richard Wagner**

*Wesendonck-Lieder*

ENTRACTE

**Richard Strauss**

*Une vie de héros*

**Münchner Philharmoniker**

**Valery Gergiev**, direction

**Anja Harteros**, soprano

FIN DU CONCERT VERS 22H35.

Livret page 24.

**Piotr Ilitch Tchaïkovski** (1840-1893)

*Francesca da Rimini, fantaisie symphonique op. 32*

Composition : octobre-novembre 1876.

Création : le 9 mars 1877 à Moscou lors d'un concert de la Société russe de musique, sous la direction de Nicolai Rubinstein.

Dédicace : à Sergueï Taneïev.

Effectif : 3 flûtes (la 3<sup>e</sup> prenant le piccolo), 2 hautbois, 1 cor anglais, 2 clarinettes, 2 bassons, 4 cors, 2 cornets à pistons, 2 trompettes, 3 trombones, 1 tuba, 3 timbales, cymbales, grosse caisse, tam-tam, 1 harpe, cordes.

Durée : 21 minutes environ.

Quand Dante descendit aux Enfers, il rencontra Francesca da Rimini, assassinée par son époux Giovanni Malatesta dont elle avait aimé le frère Paolo. Seule femme à prendre la parole dans la première partie de la *Divine comédie*, elle captiva les artistes romantiques parce qu'elle incarnait l'amour absolu, entravé par le poids des conventions sociales. Dans le domaine musical, elle inspira de nombreux opéras (notamment à Mercadante, Ambroise Thomas, Rachmaninov et Zandonai) et quelques poèmes symphoniques.

Après avoir envisagé un opéra, Tchaïkovski choisit d'évoquer l'amante réprouvée sans le support des mots. Il relit Dante pendant son séjour parisien de 1876, s'enthousiasma pour les illustrations que Gustave Doré avait réalisées en 1861. En tête de sa « Fantaisie symphonique », il plaça un cours résumé de la trame dramatique : « Dante descend dans le second cercle de l'Enfer. Il y voit le châtement des débauchés, que torture un ouragan incessant et cruel, qui souffle dans cet espace sombre et lugubre. Parmi les damnés, il reconnaît Francesca qui lui raconte son histoire. » Les dissonances, l'instabilité tonale et harmonique accompagnent le cheminement du poète, avant que le déferlement orchestral ne figure le décor effrayant du Chant V de *L'Enfer*. Au centre de l'œuvre, un épisode dont le lyrisme s'amplifie progressivement correspond au récit de Francesca, à l'expression de sa douleur et de sa passion.

Certains des premiers auditeurs remarquèrent des ressemblances avec la *Dante-Symphonie* de Liszt (1856) et la musique de Wagner, ce que reconnut Tchaïkovski tout en s'étonnant: «L'observation concernant l'influence du *Ring* sur mon écriture est tout à fait exacte. Je l'ai moi-même ressentie pendant que j'y travaillais. N'est-il pas étrange que je sois tombé sous l'influence d'une œuvre d'art pour laquelle j'éprouve, en général, une franche antipathie?» Mais d'autres critiques dénoncèrent des accents «trop russes»! En 1909, alors que ces débats s'étaient apaisés, Saint-Saëns souligna la singularité d'une partition à la puissance dramatique intacte: «Le plus doux et le plus affable des hommes a déchaîné là une terrible tempête, et n'a pas eu plus de pitié pour ses exécutants et ses auditeurs que Satan pour les damnés. Tel est le talent, l'habileté suprême de l'auteur, qu'on prend plaisir à cette damnation et à cette torture.»

Hélène Cao

## Le poème symphonique

Comme le terme le laisse deviner, le poème symphonique s’inspire d’une source extra-musicale (picturale, historique, le plus souvent littéraire). Liszt lui donne une impulsion décisive en inventant le terme de *symphonische Dichtung*, (« poème symphonique ») en 1848. Dans certains cas, la musique transpose une action dramatique (*Les Djinns* de Franck d’après le poème de Victor Hugo, *Till l’espiègle* de Strauss). Elle peut aussi suggérer une trajectoire spatiale et temporelle dépourvue d’« intrigue » (les *Fontaines de Rome* de Respighi, qui évoquent une journée dans la Ville éternelle, de l’aube au crépuscule) ou brosser le portrait psychologique d’un personnage (*Hamlet* et *Orpheus* de Liszt).

Dans les pays qui luttent pour leur indépendance, le poème symphonique participe à l’affirmation de l’identité nationale (*Ma vlast* de Smetana, les partitions de Sibelius inspirées par le *Kalevala*). Toutefois, il est rarement possible d’identifier son sujet à la seule écoute, sans connaître ni le titre de la partition ni les intentions du compositeur. Généralement en un seul mouvement de forme libre, il coïncide exceptionnellement avec une structure préétablie (par exemple, la forme « thème et variations » dans *Don Quixote* de Strauss). Dans la musique contemporaine, de nombreuses œuvres s’inspirent de sources extra-musicales mais n’emploient pas le terme de poème symphonique, peut-être en raison de sa connotation postromantique. En 1962, Ligeti avait d’ailleurs tourné le genre en dérision, avec son *Poème symphonique pour 100 métronomes* !

Hélène Cao

## **Richard Wagner** (1813-1883)

### **Wesendonck-Lieder**

I. Der Engel

II. Stehe still!

III. Im Treibhaus

IV. Schmerzen

V. Träume

Composition: 30 novembre 1857-1<sup>er</sup> mai 1858.

Création: privée, le 30 juillet 1862, dans la villa des Schott à Laubenheim près de Mayence, avec Hans von Bülow au piano.

Orchestration: *Träume* est orchestré par Wagner lui-même pour l'anniversaire de Mathilde Wesendonck le 23 décembre 1857; les autres lieder sont orchestrés par Felix Mottl vers 1890.

Publication de la version originale: 1862, Schott, *Fünf Gedichte für eine Frauenstimme mit Pianoforte-Begleitung*.

Effectif orchestral: 2 flûtes, 2 hautbois, 2 clarinettes, 2 bassons – 4 cors, trompette – timbales – cordes.

Durée: environ 21 minutes.

« *Quand les yeux boivent la joie dans d'autres yeux / que l'âme entière se noie dans une autre âme / que l'être se retrouve dans un autre être / et que le but de tous les espoirs est proche / les lèvres sont muettes, silencieuses dans leur étonnement / et notre cœur secret n'a plus aucun désir* » : l'on pourrait se croire au milieu du duo d'amour de *Tristan et Isolde*, mais il s'agit du deuxième morceau des *Wesendonck-Lieder*, qui en sont les contemporains. Sur les deux œuvres plane la même figure tutélaire, celle de Mathilde Wesendonck, épouse d'un protecteur de Wagner avec laquelle le compositeur noue une idylle passionnée au cours de l'hiver 1857-1858.

Il s'agit d'ailleurs de la seule des œuvres de maturité à utiliser un texte qui n'est pas du compositeur (Wagner compose au fur et à mesure ses lieder sur les poèmes que Mathilde écrit) – ainsi que d'une des très rares incursions en dehors du monde de l'opéra. L'influence wagnérienne (et,

à travers le compositeur, celle de Schopenhauer) se laisse déceler dans certains des thèmes traités par la jeune femme, tandis que d'autres font appel à des topoï du romantisme ou de la littérature amoureuse.

La proximité entre le recueil et *Tristan et Isolde* est musicalement décelable dès le premier instant dans *Im Treibhaus* (qui utilise le thème de la solitude de Tristan du début de l'acte III) et *Träume* (esquisse de l'hymne à la nuit du deuxième acte, dans le même la bémol majeur), sous-titrés « études pour Tristan et Isolde ». Le langage reste cependant très marqué par les opéras précédents ; certains motifs dérivent des pages déjà composées de *L'Anneau du Nibelung* (que Wagner vient de laisser en suspens au milieu de *Siegfried*), tandis que la tempête qui ouvre *Stehe still!* se souvient aussi bien de *La Walkyrie* que du *Vaisseau fantôme*.

Angèle Leroy



## **Le lied avec orchestre**

En 1855, Liszt orchestre l'accompagnement pianistique de ses *Lieder aus Schillers* «Wilhelm Tell». Le 23 décembre 1857, Wagner dirige *Träume* (dernier des *Wesendonck-Lieder*) dans une version avec orchestre de chambre. Le piano ne suffirait-il plus aux confidences du lied et à son théâtre intérieur? Toujours repousser les frontières de l'idéal, voilà un geste bien romantique!

Dans la foulée de Liszt et de Wagner, certains compositeurs orchestrent leurs propres œuvres (Wolf, Zemlinsky, Strauss), ainsi que des lieder écrits par d'autres musiciens (Schubert notamment). D'habiles artisans comme Robert Heger et Felix Mottl se chargent parfois de ce travail. Mais la symphonisation s'effectue avec plus ou moins de bonheur, car une partie de piano fondée sur des gestes idiomatiques (notes et accords répétés, mains alternées) supporte mal la mutation et perd son pouvoir de suggestion. Elle se prête à l'orchestration quand elle privilégie une facture contrapuntique, comme chez Mahler, dont les lignes entremêlées appellent des instruments à son continu. Chez ce compositeur et chez Berg, les lieder avec piano possèdent une dimension symphonique immanente. À partir des années 1890, certains lieder sont d'emblée conçus avec orchestre (*Herr Oluf* de Pfitzner, *Kindertotenlieder* de Mahler, *Altenberg-Lieder* de Berg, *Vier letzte Lieder* de Strauss), ce qui conduit à modifier la conception de la ligne vocale: celle-ci exige souvent la projection et la longueur de souffle d'un air d'opéra, tout en préservant le climat introspectif du lied. En 1948, les phrases infinies des *Vier letzte Lieder* s'élancent vers l'horizon d'un crépuscule ardent, comme un adieu au monde d'hier.

Hélène Cao

**Richard Strauss** (1864-1949)

*Une vie de héros, poème symphonique op. 40*

I. Der Held [le Héros]

II. Des Helden Widersacher [les adversaires du Héros]

III. Des Helden Gefährtin [la compagne du Héros]

IV. Des Helden Walstatt [la bataille du Héros]

V. Des Helden Friedenswerke [les œuvres de paix du Héros]

VI. Des Helden Weltflucht und Vollendung [la retraite du Héros et l'accomplissement]

Composition : 1830-1832.

Création : 3 mars 1899, Francfort-sur-le-Main, sous la direction du compositeur.

Dédicace : au jeune chef d'orchestre Willem Mengelberg et à l'orchestre du Concertgebouw d'Amsterdam.

Effectif : piccolo, 3 flûtes, 3 hautbois, cor anglais (également hautbois), clarinette en *mi* bémol, 2 clarinettes en *si* bémol, clarinette basse, 3 bassons, contrebasson – 8 cors, 5 trompettes, 3 trombones, tuba ténor, tuba basse – timbales, batterie (dont grosse caisse, petit tambour militaire, grande caisse roulante, tam-tam) – 2 harpes – cordes.

Durée : 45 minutes environ.

*« Mais sans même parler de la puissance et de la richesse techniques que possède la musique de M. Strauss, on voit éclater dans Heldenleben une énergie nerveuse si extraordinaire, une si fiévreuse passion, [...] dont l'inflexible furie va si droit au but en surmontant ou brisant les obstacles, qu'on est contraint de reconnaître là des forces exceptionnelles, par quoi les défauts sont emportés comme par un tourbillon. »*

Pierre Lalo, *Le Temps*, 6 novembre 1907

Avec *Une vie de héros*, composé quelque dix ans après *Don Juan*, Strauss prend congé du poème symphonique (*Tondichtung*), un sillon qu'il a creusé avec enthousiasme pendant ces quelques années: voici l'une de ses dernières « gammes » (mais quelles gammes!) avant d'aborder l'opéra si désiré, frôlé déjà – mais non étreint – avec *Guntram* en 1894. Depuis *Don Juan* ou *Macbeth*, l'orchestre s'est étoffé (*Une vie de héros*, comme ses deux cadettes symphoniques, la *Sinfonia domestica* de 1904 et *Une symphonie alpestre* en 1915, utilise l'orchestre « par quatre »), les durées se sont allongées (ici, trois quarts d'heure); mais surtout, la polyphonie s'est développée et certains jeux de mélodies polytonales distendent à l'extrême l'harmonie fonctionnelle, préfigurant les opéras du début du siècle (*Salomé* ou *Elektra*). Cette « audace harmonique à faire dresser les cheveux sur la tête » a fortement marqué Dukas, qui note dans la *Revue hebdomadaire* en 1900: « On n'avait rien osé de pareil avant M. Strauss et M. Strauss lui-même n'avait encore rien écrit de si hardi. »

*Une vie de héros*: nombre de musicologues, s'appuyant sur les multiples autocitations de la cinquième partie de l'œuvre (« Les œuvres de paix du héros »), ont identifié Strauss lui-même au héros, considérant la partition comme une autobiographie musicale. Cependant, si autobiographie il y a, celle-ci ne peut être que fictive (contrairement à la *Sinfonia domestica*, qui trace, comme son nom le suggère, « un portrait familial et un autoportrait symphoniques »): cette intériorité qui s'exprime dans son combat contre le monde – l'œuvre devait s'appeler *Héros et monde* – peut bien prendre parfois les traits du compositeur, elle n'est pas le compositeur lui-même. Si Strauss, dans ses notes, parle en général de « héros », il utilise aussi parfois, de façon symptomatique, le terme bien plus distancié de « force héroïque ». En fait, en tant qu'expression parfois fantasmagique d'un « moi », l'œuvre rejoint ce que Liszt nommait « *épopée philosophique* » et n'est finalement pas si éloignée, par exemple, des symphonies de Mahler qui lui sont contemporaines...

Les trois premiers « mouvements » (il s'agit là de mouvements enchaînés, unis par une profonde communauté thématique) présentent les protagonistes, en commençant, comme il se doit, par « le héros »: thème large de cors et de cordes dans un *mi* bémol majeur héroïque hérité de Beethoven, dont la courbe emplie d'élan n'est pas sans rappeler le premier thème

de *Don Juan*. Deux autres mélodies lui sont bientôt adjointes et leurs combinaisons forment la matière sonore de cette première partie toute de vigueur et d'extériorité. Le scherzo ricanant des « adversaires du héros » met fin à l'héroïsme : sonorités aigres de flûte, de piccolo ou de hautbois, grognements des tubas, mélodie hachée de sauts malaisés, polyrythmie bancale. Le héros d'abord mis à mal (sonorités mineures, contrechant plaintif) finit par triompher des caquètements ; son thème de fanfare, issu du mouvement précédent, retentit avant de laisser la place au violon solo, voix de « la compagne du héros » (inspirée de Pauline, la femme du compositeur), tour à tour languissante, espiègle, sentimentale, joueuse, aimable ou frénétique, comme l'indique la partition. À la pyrotechnie violonistique (accords, polyphonie, balayages, groupes-fusées...) répond un orchestre à l'éclat plus mat, débarrassé des vents aigus, puis un grand adagio lyrique réunit soliste et orchestre dans un écrin sonore chatoyant.

Un lointain rappel du thème des adversaires fait basculer l'œuvre dans sa seconde partie et une fanfare venant de l'arrière-scène lance « la bataille du héros », où Strauss fait preuve de tout son génie orchestral : sonorités colorées (batterie, vents aigus, modes de jeu des cordes), superpositions rythmiques complexes, thèmes fondus ou au contraire violemment opposés (on croirait presque, par moments, les collages d'un Stravinski dans *Petrouchka*). Un passage d'un lyrisme exalté mène aux « œuvres de paix du héros », qui ne sont autres... que les œuvres précédentes de Strauss lui-même : *Don Juan*, *Macbeth*, *Zarathoustra*, *Mort et Transfiguration*, *Don Quichotte*, mais aussi *Guntram* et le lied *Traum durch die Dämmerung* forment les pièces d'un « catalogue » (Antoine Goléa) ultra-savant d'autocitations. La citation de *Mort et Transfiguration* qui achève les *Quatre Derniers Lieder* sera bien plus simple, mais bien plus émouvante aussi. Quelques brutaux sursauts de violence viennent encore déchirer les dernières pages, mais c'est bien vers un apaisement que mène « la retraite du héros et l'accomplissement » : temps étale, sonorités pures, émotion profonde.

Comme pour bien des héros straussiens, la solution se trouve dans le renoncement, ici non pas à la vie (c'était le cas de *Don Juan*, de *Macbeth*, de l'homme malade de *Mort et Transfiguration*, de Till ou de *Don Quichotte*), mais au monde : comme Zarathoustra s'abandonne

à la nuit, le héros se retire dans le monde du rêve. Trois fins éthérées (*Mort et Transfiguration, Ainsi parlait Zarathoustra, Une vie de héros*) auxquelles répondra, un demi-siècle plus tard, celle des *Quatre Derniers Lieder*, qui elle aussi murmure avec soulagement la fin de l'errance.

*Angèle Leroy*

### **Piotr Ilitch Tchaïkovski**

Formé en droit à Saint-Pétersbourg, Piotr Ilitch abandonne le Ministère de la Justice (1859-1863) pour la carrière musicale. L'année de son inauguration (1862), il entre au conservatoire de Saint-Pétersbourg dirigé par Anton Rubinstein, dont il est l'élève. Sa maturation est rapide. Dès sa sortie (en décembre 1865), il est invité par Nikolai Rubinstein, le frère d'Anton, à rejoindre l'équipe du conservatoire de Moscou, qui ouvrira en septembre 1866 : Tchaïkovski y enseignera jusqu'en 1878. Sa première décennie passée à Moscou regorge d'énergie : il se consacre à la symphonie (n<sup>os</sup> 1 à 3), à la musique à programme (*Francesca da Rimini*), compose son *Premier Concerto pour piano* et ses trois quatuors. *Le Lac des cygnes* (1876) marque l'avènement du ballet symphonique. Intégré dans la vie des concerts, publié par Jurgenson, Tchaïkovski se fait rapidement un nom. Au tournant des années 1860/1870, il se rapproche du Groupe des Cinq, partisan d'une école nationale russe (avec la *Deuxième Symphonie* « *Petite-russienne* », puis *Roméo et Juliette* et *La Tempête*). Mais il se voudra au-dessus de tout parti. L'année 1877 est marquée par une profonde crise, lorsqu'il se marie, agissant à contre-courant d'une homosexualité acceptée. C'est aussi l'année de la *Quatrième Symphonie* et de son

premier chef-d'œuvre lyrique, *Eugène Onéguine*. Nadejda von Meck devient son mécène : cette riche admiratrice, veuve, lui assure l'indépendance financière pendant treize années, assorties d'une correspondance régulière. Tchaïkovski rompt avec l'enseignement. Entre 1878 et 1884, il ne cesse de voyager, à l'intérieur de la Russie et en Europe (Allemagne, Italie, Autriche, Suisse, France). Outre le *Concerto pour violon* et l'opéra *Mazeppa*, il se réoriente vers des œuvres plus courtes et libres (*Suites pour orchestre*), et la musique sacrée (*Liturgie de saint Jean Chrysostome*, *Vêpres*). S'il jette l'ancre en Russie en 1885, il repart bientôt en Europe, cette fois pour diriger lors de tournées de concerts, cultivant des contacts avec les principaux compositeurs du temps. La rupture annoncée par Mme von Meck, en 1890, est compensée par une pension à vie accordée par le tsar (à partir de 1888) et des honneurs internationaux. Après la *Cinquième Symphonie* (1888), Tchaïkovski retrouve une aisance créatrice. Il collabore avec le chorégraphe Marius Petipa pour le ballet *La Belle au bois dormant*, auquel succède un nouveau sommet lyrique : *La Dame de Pique*. L'opéra *Iolanta* et le ballet *Casse-noisette* connaîtront une genèse plus rebelle. La *Sixième Symphonie* « *Pathétique* » est créée une dizaine de jours avant sa mort, dont la cause n'a jamais été

élucidée (choléra ? suicide ? insuffisance des médecins ?). Parmi les Russes, Tchaïkovski représente l'assimilation des influences occidentales et de l'héritage classique, unis au génie national. Ce romantique qui vénérât Mozart marque l'histoire dans les domaines de l'opéra, de l'orchestre et du ballet.

### **Richard Wagner**

Orphelin de père presque à la naissance (1813), Wagner est élevé durant ses premières années par Ludwig Geyer, dramaturge et acteur, qui lui donne le goût du théâtre, un milieu que la famille Wagner continuera de fréquenter après la mort du beau-père, en 1821. L'influence de son oncle Adolphe Wagner, qui lui fait découvrir Homère, Dante, Shakespeare et Goethe, achève de donner à l'enfant le désir d'une carrière dramatique. En parallèle, le jeune Wagner reçoit ses premières leçons de musique, formation qu'il poursuit à l'université de Leipzig en 1831. Weber, Beethoven et Liszt rejoignent alors son panthéon musical. Cette double casquette musico-littéraire lui inspire, après quelques essais dans chacun des genres, son premier opéra, *Les Fées*. Celui-ci, dont il écrit, comme il le fera toute sa vie par la suite, le livret et la musique, est composé à l'époque de son premier poste musical à Wurtzbourg. Plusieurs engagements se succèdent ensuite, tandis que Wagner compose son deuxième opéra et épouse l'actrice Minna Planer, un mariage qui durera trente ans malgré

des dissensions immédiates. Criblé de dettes, le couple quitte en 1839 Riga pour Paris. Époque de l'achèvement de *Rienzi* et de la composition du *Vaisseau fantôme*, le séjour français est peu productif en termes de reconnaissance, et c'est à Dresde que Wagner rencontre le succès. Après la création triomphale de *Rienzi* en 1842, il y devient Kapellmeister en 1843. C'est l'occasion d'y donner *Le Vaisseau fantôme* ainsi que *Tannhäuser* (1845). La fin de la décennie n'est pas moins active : le compositeur achève *Lohengrin* en 1848 et jette les bases de ce qui deviendra sa tétralogie *L'Anneau des Nibelungen*. Son engagement dans les milieux anarchistes et sa participation à l'insurrection de 1849 lui vaut de se trouver sous le coup d'un mandat d'arrêt et il doit quitter l'Allemagne. Installé à Zurich, dans une situation financière difficile, Wagner continue d'affiner les orientations de son esthétique, et rédige plusieurs ouvrages où il expose entre autres ses théories sur l'œuvre d'art totale : *L'Art et la Révolution*, *L'Œuvre d'art de l'avenir*, *Opéra et Drame*. C'est aussi l'époque de la parution de son pamphlet antisémite *Le Judaïsme dans la musique*. Le travail sur la *Tétralogie* se poursuit, avec l'achèvement du livret et la composition de *L'Or du Rhin* et de *La Walkyrie*. Mais Wagner, enivré de sa passion pour Mathilde Wesendonck, l'épouse de son mécène de l'époque, s'arrête en plein milieu de *Siegfried* pour composer *Tristan et Isolde* (1857-1859).

Un nouveau séjour parisien, à la fin de la décennie, s'achève sur le scandale de la création de *Tannhäuser*; en 1862, Wagner peut enfin retourner en Allemagne. Sa séparation définitive d'avec Minna précède de peu sa rencontre avec Louis II de Bavière, qui va lui devenir un protecteur incroyablement dévoué (1864). Les années suivantes sont celles de la naissance des enfants de Wagner et de Cosima von Bülow, qu'il pourra épouser en 1870, de la création triomphale de *Tristan* (1865) ainsi que de la composition des *Maîtres chanteurs de Nuremberg* et de la reprise du travail sur la *Tétralogie*, partiellement créée en 1869 et 1870. En parallèle, il écrit son autobiographie (*Ma Vie*) et publie son essai sur Beethoven.

Les dernières années de sa vie voient Wagner occupé à réaliser son rêve d'un festival entièrement dédié à son œuvre, où *L'Anneau du Nibelung* pourrait être créé dans les conditions qu'il désire. L'année 1872 est marquée par le début des travaux de construction à Bayreuth, et après d'importants efforts pour réunir les fonds nécessaires, le premier festival, consacré à la *Tétralogie* achevée, a lieu en 1876. C'est à la fois un immense succès et un désastre financier, et il faut attendre 1882 pour une deuxième édition, à l'occasion de laquelle est créé *Parsifal*, dernière œuvre du compositeur qui meurt l'année suivante à Venise.

## **Richard Strauss**

Enfant prodige, fils d'un excellent corniste, Richard Strauss découvre la musique par l'étude des classiques allemands. Il pratique le piano à quatre ans, compose ses premières œuvres à six, apprend le violon à huit et entame avant l'adolescence des cours de composition. C'est son père qui l'influence le plus durant ses jeunes années, son conservatisme l'incitant à se plonger dans la musique de Mozart, Haydn, Beethoven et Schubert plutôt que dans celle de Wagner. Au cours de son apprentissage, il se passionne pour la musique orchestrale, qu'il complète avec des études d'histoire de l'art et de philosophie à l'Université de Munich. À Meiningen, sous l'influence d'Alexandre Ritter, il se passionne enfin pour Wagner et Brahms, que son père abhorre. Cette période munichoise est féconde pour le jeune musicien : il compose dix-sept *Lieder*, une *Sonate pour violon* (1888); ainsi qu'une œuvre symphonique, *Aus Italien* (1887), inspirée par un grand voyage en Italie. Tandis que ses activités de chef d'orchestre se multiplient, il compose plusieurs poèmes symphoniques qui, peu à peu, renforcent sa réputation : *Mort et transfiguration* (1889), *Macbeth* (1891), *Till Eulenspiegel* (1894-95), *Ainsi parlait Zarathoustra* (d'après Nietzsche, 1896), *Don Quichotte* (1897) et *Une vie de héros* (1898). Le tournant du siècle apporte deux inflexions fondamentales dans la carrière de Richard Strauss : il délaisse la forme du poème



symphonique pour se consacrer à l'opéra, et il fonde, avec d'autres artistes, la première société protégeant les droits d'auteur des compositeurs allemands. Entre 1903 et 1905, il œuvre à son opéra *Salomé*, tiré de la pièce de théâtre d'Oscar Wilde, elle-même inspirée par Gustave Flaubert. Ce chef-d'œuvre fait scandale lors de sa création, mais son succès dépasse rapidement les frontières allemandes. Dans la foulée, il écrit *Elektra*, qu'il achève en 1908 et présente au public l'année suivante. Travailleur infatigable, Strauss maîtrise parfaitement la forme orchestrale, qu'il déploie avec talent. *Le Chevalier à la rose* (1911), opéra en trois actes, est un autre immense succès, présenté deux mois après sa première dresdoise à la Scala de Milan et l'année suivante à Londres et New York. *La Femme sans ombre* (1919) est considéré par le compositeur comme son « dernier opéra romantique » : imaginée en temps de paix, écrite pendant la guerre et jouée après la signature du traité de Versailles, cette œuvre marque un tournant dans la vie créatrice de Strauss. Il s'installe à Vienne et prend la direction de l'Opéra d'État, qu'il occupe jusqu'en 1924, emmène l'Orchestre philharmonique de Vienne en tournée en Amérique du Sud, et dirige des orchestres aux États-Unis. Ses relations avec le régime nazi ont longtemps été source de polémique. Strauss accepte de présider la Chambre de la musique du Reich (*Reichsmusikkammer*) en 1933 ainsi

que de composer l'hymne des jeux Olympiques de 1936. Néanmoins, il s'attire les foudres du régime lorsqu'il demande à Stefan Zweig d'écrire le livret de son opéra *La Femme silencieuse*, créé à Dresde en 1935 avant d'être retiré de l'affiche. Son conflit avec les nazis se renforce lorsque ceux-ci apprennent que sa belle-fille, Alice, est juive. Il garde néanmoins des contacts avec des responsables, ce qui lui permet d'intervenir en faveur de sa belle-fille et de ses petits-enfants lorsque ceux-ci sont arrêtés. En 1944, du fait de l'intensification de la guerre, la première de son opéra *L'Amour de Danaé* est annulée sur ordre de Goebbels (l'ouvrage ne sera créé qu'en 1952). Après la guerre, Strauss comparait lors des procès de dénazification ; de nombreux artistes témoignent en sa faveur. Strauss est blanchi de toute collaboration. Dans un dernier élan créatif, il écrit ses *Vier letzte lieder* (« Quatre derniers lieder », 1948) avant de s'éteindre des suites d'une crise cardiaque, le 8 septembre 1949.

### **Anja Harteros**

Après ses études avec Liselotte Hammes à Cologne, Anja Harteros fait ses débuts à l'âge de 23 ans sur les scènes de Gelsenkirchen et Bonn. Après avoir remporté en 1999 le Concours Cardiff Singer of the World, sa carrière prend dès lors un essor international et les engagements se multiplient sur les plus prestigieuses scènes lyriques internationales. Elle chante sous la direction de Marco Armiliato, Daniel Barenboim, Ivor Bolton, Sylvain Cambreling, Jesús López Cobos, James Conlon, Sir John Eliot Gardiner, Mariss Jansons, James Levine, Fabio Luisi, Zubin Mehta, Ingo Metzmacher, Riccardo Muti, Kent Nagano, Sir Roger Norrington, Antonio Pappano, Christian Thielemann. Elle reçoit le Prix du Festival d'Opéra de Munich pour la saison 2004-2005, le Kölner Opernpreis 2010 et elle est nommée Kammersängerin du Bayerische Staatsoper en 2007. Plus récemment, elle chante Leonora du *Trouvère* et de *La Force du destin*, Amelia du *Bal masqué*, Maddalena d'*Andrea Chénier* et Elisabeth de *Tannhäuser* à la Bayerische Staatsoper de Munich, Elisabetta de *Don Carlo* au Festival de Salzbourg, à Covent Garden de Londres, à la Staatsoper de Vienne, à l'Opéra de Zurich et à la Deutsche Oper de Berlin, Amelia Grimaldi de *Simon Boccanegra* à la Staatsoper de Berlin, la Maréchale du *Chevalier*

à la rose à la Staatsoper de Vienne, le rôle-titre de *Tosca* à l'Opéra national de Paris et à la Deutsche Oper de Berlin, Sieglinde (*La Walkyrie*) au Festival de Pâques de Salzbourg, Elsa (*Lohengrin*) à la Deutsche Oper de Berlin. Elle se produit aussi en concert avec les grandes formations symphoniques (*Quatre Derniers Lieder* de Strauss, *Requiem* de Verdi, *Missa Solemnis* de Beethoven). Parmi ses projets, citons *Un bal masqué* et le rôle-titre d'*Arabella* à la Bayerische Staatsoper de Munich, *Tosca* au Festival de Salzbourg, *Andrea Chénier* à la Staatsoper de Vienne, *Un bal masqué* et *Don Carlo* à la Deutsche Oper de Berlin, *Lohengrin* au Festival de Bayreuth.

### **Valery Gergiev**

Né à Moscou, Valery Gergiev a commencé ses études de direction avec Ilya Musin au Conservatoire de Leningrad – aujourd'hui Conservatoire Rimski-Korsakov de Saint-Pétersbourg – et remporté alors qu'il était encore étudiant le Concours de Direction Herbert von Karajan de Berlin. En 1978, à l'âge de vingt-quatre ans, il a été nommé assistant de Yuri Temirkanov au Théâtre Mariinsky – alors le Kirov – où il a fait ses débuts en dirigeant l'adaptation de Prokofiev de *Guerre et Paix* de Tolstoï. Il y a plus de vingt ans, il a été engagé au poste qui est toujours le sien de directeur du Théâtre Mariinsky de

Saint-Pétersbourg, devenu depuis la pierre angulaire de la culture opératique de Russie. Une étroite collaboration unit de longue date Valery Gergiev aux Münchner Philharmoniker et remonte à la saison 2011-2012. Depuis, il les a dirigés, ainsi que l'Orchestre du Théâtre Mariinski, dans toutes les symphonies de Chostakovitch et dans un cycle Stravinski. Nommé chef titulaire en 2015-2016 et aujourd'hui *Maestro der Stadt* (maestro de la ville), il a permis aux Philharmoniker d'atteindre un public toujours plus large. Une riche saison pour abonnés assortie de concerts pour les jeunes, de générales publiques, de concerts en plein air sur l'Odeonsplatz et du festival MPHIL 360° favorise l'implantation locale de l'ensemble, tandis que la retransmission radio et TV des programmes enregistrés à la Philharmonie im Gasteig accroît son rayonnement international. En septembre 2016, le label de l'orchestre MPHIL a fait paraître les premiers enregistrements CD retraçant leur travail commun. De nouveaux volets sont en préparation autour des symphonies de Bruckner. Sous la direction de Valery Gergiev, les Münchner Philharmoniker se sont produits dans de nombreuses villes d'Europe ainsi qu'au Japon, en Chine, en Corée et à Taiwan.

### **Münchner Philharmoniker**

Depuis leur fondation en 1893, les Münchner Philharmoniker enrichissent la vie musicale munichoise sous la baguette des chefs les plus

illustres. Gustav Mahler les a dirigés pour la création mondiale de ses *Symphonies n° 4 et 8*, Bruno Walter en novembre 1911 pour celle du *Chant de la Terre*. Ferdinand Löwe a posé les jalons d'une tradition Bruckner brillamment poursuivie par Siegmund von Hausegger et Oswald von Kabasta. C'est durant l'ère Rudolf Kempe que les Philharmoniker ont fait leur première tournée en U.R.S.S. Le succès des concerts Bruckner sous la direction musicale de Sergiu Celibidache a permis d'asseoir la réputation internationale de l'orchestre. Avec James Levine comme chef titulaire, les Münchner Philharmoniker ont reçu le prix du meilleur programme d'orchestre 2002-2003 de l'Association des Éditeurs de Musique d'Allemagne. Zubin Mehta a été le premier chef lauréat de leur histoire. Pour marquer le 100<sup>e</sup> anniversaire de la création de la *Symphonie n° 8* de Mahler à Munich, Christian Thielemann, alors chef titulaire, a dirigé deux concerts de cette œuvre. Lorin Maazel lui a succédé à ce poste jusqu'à son décès en 2014. Depuis la saison 2015-2016, l'actuel chef titulaire est Valery Gergiev. Avec lui, les Münchner Philharmoniker ont sillonné l'Europe, l'Asie (Japon, Chine, Corée) et les États-Unis. La riche programmation conçue par Gergiev comprend des cycles symphoniques de Chostakovitch, Stravinski, Prokofiev et Rachmaninov ainsi que de nouveaux concepts tels que le festival MPHIL 360°. Les concerts sont régulièrement diffusés

en direct, à la radio et la télévision. En septembre 2016, le label de l'ensemble MPHIL a fait paraître les premiers enregistrements CD retraçant le travail de l'orchestre avec Valery Gergiev. Ils travaillent aujourd'hui à l'enregistrement de l'intégrale des symphonies de Bruckner dans l'abbaye Saint-Florian de Linz. Avec *Spielfeld Klassik*, les Münchner Philharmoniker ont développé un vaste programme d'éducation musicale pour toutes les tranches d'âge. Plus de trente-cinq mille personnes toutes générations confondues assistent chaque année aux cent cinquante événements et plus proposés par l'ensemble. Des concerts pour les enfants et les jeunes, des répétitions publiques, des présentations d'instruments et des abonnements pour les écoliers et les étudiants offrent autant d'opportunités aux nouvelles générations de découvrir la musique classique et le travail au quotidien d'un grand orchestre. Avec pour devise *MPhil vor Ort* (MPhil sur place), les Münchner Philharmoniker peuvent également quitter leur base – la Philharmonie Gasteig – pour se produire dans des cadres aussi divers et inattendus que la taverne Hofbräuhaus, les prairies alpines, les clubs ou les bâtiments industriels.

**Chef principal**  
Valery Gergiev

**Chef lauréat**  
Zubin Mehta

**Violons I**  
Sreten Krstič (*1<sup>er</sup> violon solo*)  
Lorenz Nasturica-Herschcowici (*1<sup>er</sup> violon solo*)  
Julian Shevlin (*1<sup>er</sup> violon solo*)  
Odette Couch (*soliste associé*)  
Claudia Sutil  
Philip Middleman  
Nenad Daleore  
Peter Becher  
Regina Matthes  
Wolfram Lohschütz  
Martin Manz  
Céline Vaudé  
Yusi Chen  
Iason Keramidis  
Florentine Lenz  
Vladimir Tolpygo  
Georg Pfirsch

**Violons II**  
Simon Fordham (*soliste*)  
Alexander Möck (*soliste*)  
Ilona Cudek (*co-soliste*)  
Matthias Löhlein (*co-soliste*)  
Katharina Reichstaller  
Nils Schad  
Clara Bergius-Bühl  
Esther Merz  
Katharina Schmitz  
Ana Vladanovic-Lebedinski

Bernhard Metz  
Namiko Fuse  
Qi Zhou  
Clément Courtin  
Traudel Reich  
Asami Yamada  
Johanna Zaunschirm

### **Altos**

Jano Lisboa (*soliste*)  
Burkhard Sigl (*co-soliste*)  
Dakyung Kwak (*co-soliste*)  
Max Spenger  
Herbert Stoiber  
Gunter Pretzel  
Wolfgang Berg  
Beate Springorum  
Konstantin Sellheim  
Julio López  
Valentin Eichler

### **Violoncelles**

Michael Hell (*violoncelle solo*)  
Floris Mijnders (*soliste*)  
Stephan Haack (*co-soliste*)  
Thomas Ruge (*co-soliste*)  
Herbert Heim  
Veit Wenk-Wolff  
Sissy Schmidhuber  
Elke Funk-Hoever  
Manuel von der Nahmer  
Isolde Hayer  
Sven Faulian  
David Hausdorf  
Joachim Wohlgemuth

### **Contrebasses**

Stawomir Grenda (*soliste*)  
Fora Baltacigil (*soliste*)  
Alexander Preuß (*co-soliste*)  
Holger Herrmann  
Stepan Kratochvil  
Shengni Guo  
Emilio Yepes Martinez  
Ulrich von Neumann-Cosel

### **Flûtes**

Michael Martin Kofler (*soliste*)  
Herman van Kogelenberg (*soliste*)  
Burkhard Jäckle (*co-soliste*)  
Gabriele Krötz (*piccolo*)  
Martin Belič

### **Hautbois**

Ulrich Becker (*soliste*)  
Marie-Luise Modersohn (*soliste*)  
Kai Rapsch (*cor anglais*)  
Bernhard Berwanger  
Lisa Outred

### **Clarinettes**

Alexandra Gruber (*soliste*)  
László Kuti (*principal*)  
Annette Maucher (*co-soliste*)  
Albert Osterhammer (*clarinette basse*)  
Matthias Ambrosius

### **Bassons**

Raffaele Giannotti (*soliste*)  
Jörg Urbach (*contrebasson*)  
Jürgen Popp  
Johannes Hofbauer

## **Cors**

Jörg Brückner (*soliste*)

Matias Piñeira (*soliste*)

Ulrich Haider (*co-soliste*)

Maria Teiwes (*co-soliste*)

Alois Schlemmer

Hubert Pilstl

Mia Aselmeyer

## **Trompettes**

Guido Segers (*soliste*)

Florian Klingler (*soliste*)

Bernhard Peschl (*co-soliste*)

Markus Rainer

## **Trombones**

Dany Bonvin (*soliste*)

Matthias Fischer (*co-soliste*)

Benjamin Appel (*trombone basse*)

Quirin Willert

## **Tubas**

Ricardo Carvalhoso

## **Timbales**

Stefan Gagelmann (*soliste*)

Guido Rückel (*soliste*)

## **Percussion**

Sebastian Förschl (*soliste*)

Jörg Hannabach

Michael Leopold

## **Harpe**

Teresa Zimmermann (*soliste*)

PHILHARMONIE DE PARIS  
GRANDES CONFÉRENCES

# Alain Badiou

## La fuite de l'œuvre

*Mercredi 7 février 2018 – 18h30*

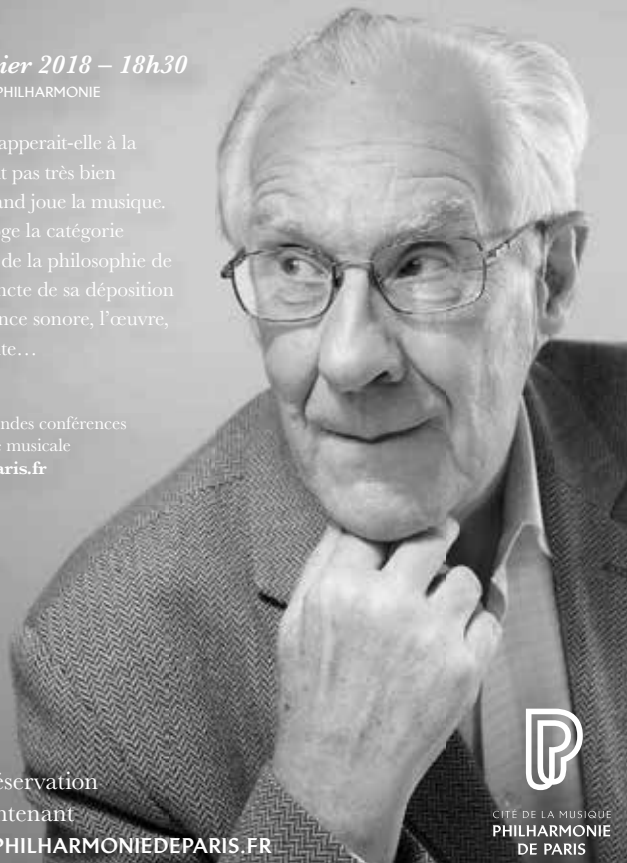
SALLE DE CONFÉRENCE – PHILHARMONIE

L'œuvre musicale échapperait-elle à la rationalité ? On ne sait pas très bien « ce qui se passe » quand joue la musique. Le philosophe interroge la catégorie d'œuvre, un impensé de la philosophie de la musique. Car, distincte de sa déposition écrite et de son existence sonore, l'œuvre, en musique, est en fuite...

Retrouvez toutes les Grandes conférences dans la rubrique Culture musicale sur [philharmoniedeparis.fr](http://philharmoniedeparis.fr)

Entrée libre sur réservation  
Réservez dès maintenant

01 44 84 44 84 - [PHILHARMONIEDEPARIS.FR](http://PHILHARMONIEDEPARIS.FR)



CITÉ DE LA MUSIQUE  
PHILHARMONIE  
DE PARIS

**Richard Wagner**  
*Wesendonck-Lieder*

**Der Engel**

In der Kindheit frühen Tagen  
Hört'ich oft von Engeln sagen,  
Die des Himmels hehre Wonne  
Tauschen mit der Erdensonne,  
Daß, wo bang ein Herz in Sorgen  
Schmachtet vor der Welt verborgen,  
Daß, wo still es will verbluten,  
Und vergehn in Tränenfluten,  
Daß, wo brünstig sein Gebet  
Einzig um Erlösung fleht,  
Da der Engel niederschwebt  
Und es sanft gen Himmel hebt.  
Ja, es stieg auch mir ein Engel nieder,  
Und auf leuchtendem Gefieder  
Führt er, ferne jedem Schmerz,  
Meinen Geist nun himmelwärts.

**L'Ange**

Aux premiers jours de l'enfance,  
J'ai souvent entendu dire des anges  
Qu'ils échangeaient les sublimes félicités célestes  
Contre la lumière du soleil terrestre.  
Ainsi, quand un cœur en peine  
Cache son chagrin au monde,  
Quand il saigne en silence  
Et se consume en larmes,  
Quand il prie avec ferveur,  
Ne demandant que sa délivrance,  
L'ange descend vers lui  
Et le porte doucement au Ciel.  
Oui, un ange est aussi descendu vers moi,  
Et sur ses ailes étincelantes  
Emporte, loin de toute douleur,  
Mon esprit vers le Ciel!



## Stehe still!

Sausendes, brausendes Rad der Zeit,  
Messer du der Ewigkeit;  
Leuchtende Sphären im weiten All,  
Die ihr umringt den Weltenball;  
Urewige Schöpfung, halte doch ein,  
Genug des Werdens, laß mich sein!  
Halte an dich, zeugende Kraft,  
Urgedanke, der ewig schafft!  
Hemmet den Atem, stilltet den Drang,  
Schweiget nur eine Sekunde lang!  
Schwellende Pulse, fesselt den Schlag;  
Ende, des Wollens ew'ger Tag!  
Daß in selig süßem Vergessen  
Ich mög' alle Wonnen ermesen!  
Wenn Aug'in Auge wonnig trinken,  
Seele ganz in Seele versinken;  
Wesen in Wesen sich wiederfindet,  
Und alles Hoffens Ende sich kündigt;  
Die Lippe verstummt in staunendem Schweigen,  
Keinen Wunsch mehr will das Inn're zeugen:  
Erkennt der Mensch des Ew'gen Spur,  
Und löst dein Rätsel, heil'ge Natur!

...

## Ne bouge pas!

Bourdonnant, bruissant rouet du temps,  
Arpenteur de l'éternité,  
Sphères étincelantes du vaste univers  
Qui encercler notre globe,  
Création originelle, halte!  
Cessez votre perpétuel devenir, laissez-moi être!  
Halte, force créatrice,  
Pensée première qui toujours crée!  
Arrêtez, soufflez! Taisez-vous, désirs!  
Donnez-moi une seule seconde de silence!  
Pouls affolé, calme tes battements!  
Cesse, jour éternel de la volonté!  
Afin que, dans un heureux et doux oubli,  
Je puisse prendre la mesure de ma joie!  
Quand les yeux boivent la joie dans d'autres yeux,  
Que l'âme entière se noie dans une autre âme,  
Que l'être se retrouve dans un autre être,  
Et que le but de tous les espoirs est proche,  
Les lèvres sont muettes, silencieuses dans  
leur étonnement,  
Et notre cœur secret n'a plus aucun désir.  
L'homme reconnaît le sceau de l'éternité  
Et résout son énigme, sainte Nature!

...

...

### Im Treibhaus

Hochgewölbte Blätterkronen,  
Baldachine von Smaragd,  
Kinder ihr aus fernen Zonen,  
Saget mir, warum ihr klagt?  
Schweigend neiget ihr die Zweige,  
Malet Zeichen in die Luft,  
Und der Leiden stummer Zeuge,  
Steiget aufwärts süßer Duft.  
Weit in sehnnendem Verlangen  
Breitet ihr die Arme aus,  
Und umschlinget wahnbefangen  
Öde Leere nicht'gen Graus.  
Wohl, ich weiß es, arme Pflanze:  
Ein Geschicke teilen wir,  
Ob umstrahlt von Licht und Glanze,  
Unsre Heimat ist nicht hier!  
Und wie froh die Sonne scheidet  
Von des Tages leerem Schein,  
Hüllet der, der wahrhaft leidet,  
Sich in Schweigens Dunkel ein.  
Stille wird's, ein säuselnd Weben  
Füllet bang den dunklen Raum:  
Schwere Tropfen seh'ich schweben  
An der Blätter grünem Saum.

...

### Dans la serre

Couronnes de feuillage, en hautes arches,  
Baldaquins d'émeraude,  
Vous, enfants des régions lointaines,  
Dites-moi pourquoi vous vous lamentez.  
En silence, vous inclinez vos branches,  
Tracez des signes dans l'air,  
Et, témoin muet de vos peines,  
S'exhale un doux parfum.  
Tout grand, dans votre désir ardent,  
Vous ouvrez vos bras,  
Et étreignez vainement  
L'horreur du vide affreux.  
Je sais bien, pauvres plantes,  
Que nous partageons le même destin.  
Même si nous vivons dans une lumière éclatante,  
Notre foyer n'est pas ici!  
Comme le soleil quitte heureux  
L'éclat vide du jour,  
Celui qui souffre vraiment  
Se drape dans l'obscur manteau du silence.  
Tout devient calme. Un bruissement  
Remplit d'effroi l'obscurité:  
Je vois de lourdes gouttes suspendues  
À la lisière verte des feuilles.

## Schmerzen

Sonne, weinest jeden Abend  
Dir die schönen Augen rot,  
Wenn im Meeresspiegel badend  
Dich erreicht der frühe Tod;  
Doch erstehst in alter Pracht,  
Glorie der düstern Welt,  
Du am Morgen neu erwacht,  
Wie ein stolzer Siegesheld!  
Ach, wie sollte ich da klagen,  
Wie, mein Herz, so schwer dich sehn,  
Muß die Sonne selbst verzagen,  
Muß die Sonne untergehn?  
Und gebieret Tod nur Leben,  
Geben Schmerzen Wonnen nur:  
O wie dank' ich, daß gegeben  
Solche Schmerzen mir Natur.

...

## Douleurs

Soleil, tu pleures tous les soirs  
De tes beaux yeux rougissants,  
En te baignant dans le miroir de la mer,  
Terrassé par une mort prématurée.  
Mais tu reviens dans ton ancienne splendeur,  
Gloire du monde obscur,  
Réveillé au petit matin,  
Comme un fier héros vainqueur!  
Pourquoi devrais-je donc me lamenter,  
Pourquoi mon cœur devrait-il être si lourd,  
Puisque le soleil lui-même doit désespérer,  
Puisque le soleil doit disparaître ?  
Et si la mort donne naissance à la vie,  
Si les douleurs apportent la joie,  
Oh, comme je te remercie  
Des douleurs que tu m'as données,  
Nature!

...

...

## Träume

Sag, welch' wunderbare Träume  
Halten meinen Sinn umfängen,  
Daß sie nicht wie leere Schäume  
Sind in ödes Nichts vergangen?  
Träume, die in jeder Stunde,  
Jedem Tage schöner blühen,  
Und mit ihrer Himmelskunde  
Selig durchs Gemüte ziehn?  
Träume, die wie hehre Strahlen  
In die Seele sich versenken,  
Dort ein ewig Bild zu malen:  
Allvergessen, Eingedenken!  
Träume, wie wenn Frühlingssonne  
Aus dem Schnee die Blüten küßt,  
Daß zu nie geahnter Wonne  
Sie der neue Tag begrüßt,  
Daß sie wachsen, daß sie blühen,  
Träumend spenden ihren Duft,  
Sanft an deiner Brust verglühen,  
Und dann sinken in die Gruft.

...

## Rêves

Dis, quels rêves merveilleux  
Gardent mon âme prisonnière  
Et ne sont pas, comme bulles de savon,  
Évanouis dans un néant désolé?  
Rêves qui, à chaque heure  
De chaque jour, fleurissent, plus beaux,  
Et qui, préfigurant le ciel,  
Traversent bienfaisants mon esprit.  
Rêves qui, comme des rayons de gloire,  
S'enfoncent dans l'âme  
Pour y peindre une éternelle image:  
Oubli de tout, souvenir unique!  
Rêves semblables au soleil de printemps,  
Dont les baisers font sortir des fleurs de la neige,  
Qui, avec une félicité inimaginable,  
Accueillent le jour nouveau.  
Et croissent, et fleurissent,  
Et, rêvant, exhalent leur parfum,  
Et se fanent, doucement, sur ta poitrine,  
Puis descendent au tombeau.