

PIAS
PRODUCTIONS INTERNATIONALES ALBERT SARFATI

P CITÉ DE LA MUSIQUE
PHILHARMONIE
DE PARIS

Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks – Mardi 31 janvier 2017

MARDI 31 JANVIER 2017 – 20H30

GRANDE SALLE PIERRE BOULEZ – PHILHARMONIE

Vladimír Sommer
Antigone

Gustav Mahler
Kindertotenlieder

ENTRACTE

Sergueï Rachmaninov
Danses symphoniques

Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks
Mariss Jansons, direction
Waltraud Meier, mezzo-soprano

Coproduction Productions internationales Albert Sarfati, Philharmonie de Paris.

Concert diffusé en direct sur Radio Classique.

Ce concert est diffusé en direct sur le site live.philharmoniedeparis.fr
où il restera disponible pendant six mois. Il sera également disponible ultérieurement
sur mmediatv.com

FIN DU CONCERT VERS 22H20.

Deloitte

 **MECENAT
MUSICAL**
SOCIÉTÉ GÉNÉRALE

Vladimír Sommer (1921-1997)

Antigone, ouverture sur la tragédie de Sophocle, pour grand orchestre

Composition : 1956-1957.

Effectif : 3 flûtes, 3 hautbois, 3 clarinettes, 3 bassons – 4 cors, 4 trompettes, 3 trombones, 1 tuba – timbales – percussions – cordes.

Durée : environ 13 minutes.

Né à Dolní Jiřetíně, en territoire tchèque, Vladimír Sommer est un compositeur peu connu en Europe occidentale. Après avoir suivi des études de violon et de composition au Conservatoire de Prague, il obtient son diplôme de compositeur auprès de Pavel Bořkovec, à l'Académie des arts et de la musique, avec un *Concerto pour violon* rédigé en 1950. Il travaille par la suite avec des groupes choraux, produit divers travaux pour la Radio de Prague et pour l'Union des compositeurs tchèques, écrit de la musique de film puis se consacre essentiellement à l'enseignement, au détriment, parfois, de son propre métier de créateur. Son activité comprend un volet social – des conférences sur l'histoire de la musique et des cours donnés aux jeunes travailleurs – ainsi que l'arrangement de chants populaires et de chansons. Son œuvre vocale regroupe, de fait, la majeure partie de sa production face à un corpus de pièces instrumentales plutôt limité comptant notamment un concerto pour violoncelle, deux quatuors à cordes, une suite orchestrale (*Le Prince Bajaja*) et une symphonie pour cordes, piano et timbales. Influencé par Dostoïevski, Kafka ou Pavese, Vladimír Sommer aime mettre en musique des sujets traitant de l'affrontement du mal et du bien, de la brutalité humaine et des souffrances qui en résultent, de la proximité de la mort et de la fragilité de la vie. Son style, marqué par l'héritage de Prokofiev, Honegger ou Chostakovitch, est clair, direct, caractérisé par une volonté d'expressivité immédiate. Son langage reste tonal mais le chromatisme y est dense, parfois saturé, comme poussé en ses ultimes limites.

Composé en 1956, le prélude pour orchestre sur *Antigone* reflète l'esthétique du musicien en ses premières années. À l'instar du *Quatuor en ré mineur*, de quelques mois postérieur, le ton y est résolument âpre et dénué de toute sensualité sonore. L'opus reflète la noirceur de la tragédie de Sophocle. Le souhait d'Antigone d'enterrer son frère malgré l'interdit prononcé par Polynice mène en effet à un affrontement où s'opposent idéalisme et réalisme politique. Le caractère obstiné des deux protagonistes

comme leur opposition à toute forme de compassion ou de compromission conduisent inéluctablement au drame : pour sa désobéissance, Antigone est condamnée par Créon et enfermée vivante dans le tombeau des Labdacides, dont elle est la descendante.

Intitulée initialement *Prélude symphonique à une tragédie*, l'ouverture de Sommer répond à la pièce en offrant peu de contrastes et de revirements de ton. Les moments de pause y sont rares, la dialectique absente, à l'image des héros monolithiques et intransigeants de Sophocle. Les mêmes idées reviennent constamment sur elles-mêmes, enfermant l'auditeur dans un réseau étroit de motifs et élaborant un véritable « engagement » sonore dont nul ne peut sortir. Le tissu est constamment chromatique et la forme fondée sur des séquences brèves, qui impriment un rythme rapide à l'ensemble et mènent sans trêve au chaos final.

Les premières mesures mettent en abyme l'ouvrage en instaurant un climat de tension entretenu tout du long par le mouvement de surface agité des cordes, les dessins obstinés et la succession de motifs brefs. Le déploiement, en plusieurs phases, d'un thème chromatique, sur un va-et-vient incessant des violons, mène vers un sommet puis un nouveau départ, anticipant le mouvement constant de flux et de reflux des éléments au sein de l'ouverture. Une courte période d'accalmie, au centre de la pièce, est rapidement brisée par une percée des percussions ; quelques ébauches mélodiques annoncent la reprise variée des mêmes idées, qui se vident peu à peu de leur substance avant la catastrophe finale. Abstraction sombre et tourmentée du drame, la partition s'ajoute à la floraison d'adaptations de la pièce de Sophocle depuis la traduction par Hölderlin jusqu'à la réalisation cinématographique de Jean-Marie Straub et Danièle Huillet. Le sens de l'honneur poussé jusqu'au sacrifice et la loi du cœur y posent les bornes d'une loi éthique opposée à l'affirmation de l'autorité de l'État – conflit éternel qui semble ici ne pouvoir se résoudre que dans l'asthénie et la mort.

Jean-François Boukobza

Gustav Mahler (1860-1911)

Kindertotenlieder [Chants pour les enfants morts]

I. Nun will die Sonn' so hell aufgehn (Et maintenant le soleil va se lever radieux)

II. Nun seh' ich wohl, warum so dunkle Flammen (Je sais maintenant pourquoi de si sombres flammes)

III. Wenn dein Mütterlein tritt zur Tür herein (Lorsque ta mère chérie pénètre dans la chambre)

IV. Oft denk' ich, sie sind nur ausgegangen (Je me dis souvent, ils n'ont fait que sortir)

V. In diesem Wetter, in diesem Braus (Par ce temps, par cette averse)

Poèmes : Friedrich Rückert.

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

Création : le 29 janvier 1905, à Vienne, par le baryton Friedrich Weidemann et l'Orchestre Philharmonique de Vienne, sous la direction du compositeur.

Effectif : baryton (ou mezzo-soprano) solo – piccolo, 2 flûtes, 2 hautbois, cor anglais, 2 clarinettes, clarinette basse, 2 bassons, contrebasson – 4 cors – glockenspiel, timbales, tam-tam – harpe - célesta – cordes.

Durée : environ 26 minutes.

Jusqu'au début du xx^e siècle, la mortalité infantile, tout juste compensée par de nombreuses naissances, était considérée en Occident comme un mal pour ainsi dire inévitable. L'histoire nous oblige à constater la relative insensibilité de nos ancêtres : il existait peu de tombes d'enfants avant le xvii^e siècle, et il est révélateur qu'il n'y ait même pas de mot dans notre langue pour désigner le parent qui a perdu son enfant. Le changement des mentalités n'a été décisif qu'à la fin du xviii^e siècle, sous l'influence des idées rousseauistes ; puis le siècle suivant, avec son culte du progrès, a commencé à ressentir la disparition de l'enfant comme un phénomène franchement insupportable.

Entre 1858 et 1879, la mère de Gustav Mahler a donné le jour à quatorze enfants, dont huit sont morts. L'aîné, Isidor, s'est noyé avant la naissance de Gustav : puis celui-ci a vu périr de maladie six petits garçons en bas âge, ainsi que son cadet très aimé Ernst, âgé de 13 ans. Avant de se marier et même de connaître sa future épouse Alma, Mahler conjure ce souvenir traumatisant en recourant à Friedrich Rückert, qui consacra quatre cent vingt-trois poèmes à la mémoire de ses deux plus jeunes enfants morts en 1834. Quand le compositeur perdra sa propre fille Maria en 1907, il avouera

qu'il n'aurait jamais été capable d'écrire ce cycle sous l'effet de ce choc. On a beaucoup parlé de prémonition car il a complété l'œuvre en 1904 quand il est devenu père de famille, et ce malgré les inquiétudes de son épouse.

« J'ai de la peine pour le monde qui devra un jour entendre ces lieder, tant leur contenu est terriblement triste », confie Mahler. Si la plume endeuillée de Rückert était impensable cent ans plus tôt, le musicien innove à son tour, il introduit dans le domaine du lied un sujet pénible mais inédit. Contrairement à la mode démonstrative de son temps (statues d'enfants morts dans les cimetières, photographies des petits cadavres dans l'album de famille), il adopte une écriture moderne et sobre, il exige de ses interprètes l'intensité dans la retenue ; l'orchestre est un bouquet fragile d'instruments solistes, aux motifs simples et déchirants.

Le prélude navré du premier lied, à deux voix, dans un ré mineur indécis, contemple le lever du jour avec hébètement ; le timbre du hautbois prend une connotation enfantine, reléguée dans le domaine du déjà plus, et le cor symbolise cette Nature dont la vie imperturbablement continue. Au long des quatre strophes A-A-B-A, les rares paroles semblent écouter les sanglots étouffés de l'accompagnement. Dans la troisième strophe, la phrase se tord dans un effort psychologique, les cordes se font plus présentes et denses, annonçant le lied suivant : l'acceptation de l'épreuve est dite du bout des lèvres, pas avec le cœur. À la dernière strophe, le « salut à la joyeuse lumière du monde » est chanté deux fois, alourdi d'un triste abandon : les gouttes de glockenspiel tombent, à la fois pureté matinale et larmes sur l'enfant disparu.

Le deuxième lied emprunte au langage wagnérien pour envelopper le jeune défunt d'une aura romantique : il était un peu voyant, il savait sa présence éphémère ici-bas. Rarement Mahler aura usé d'harmonies aussi libres, non résolues ou faussement résolues, révélatrices de tourment et de rétrospection. La langueur sombre des cordes, tantôt désassemblée tantôt tournée vers un au-delà hypothétique, se souvient du motif du regard de *Tristan et Isolde*. À la fin de chacune des deux strophes, la harpe s'envole comme un « peut-être ».

L'intimiste troisième lied s'ouvre sur un prélude de cor anglais et basson, très régulier, comparable à ceux qui encadrent les arias de Bach. Le paisible décor quotidien, la lumière de la bougie sont encore tout habités d'une

petite présence dont le souvenir fait mal. La partie vocale énonce une sorte de chanson enfantine aux motifs répétés par deux : mais chacune des deux strophes se termine sur une arche dont la souffrance s'étale sans fin : « Ô toi, issue de ton père, rayon de joie trop vite, trop vite éteint ! »

Le quatrième lied, un peu brahmisien, se montre peut-être le plus détendu, à l'instar du beau temps qu'il évoque. Le prélude est une ondulation, synonyme chez Mahler de nature et de terre ; ce balancement parcourt la pièce de bout en bout, même s'il est parfois freiné par une oppression, même si le mineur vient contredire le majeur. Une certaine réconciliation avec le paysage – peut-être pas si indifférent que cela aux sentiments humains – est traduite par les couleurs fondues, la présence du cor, les hautbois ou clarinettes en sixtes parallèles et douces. La plainte du violon solo rappelle que la promenade des enfants est imaginaire ou allégorique d'un paradis éloigné.

Le dernier lied est le plus véhément par sa révolte contre l'arbitraire du destin, mais aussi le plus contrasté par sa conclusion sereine. Dans les quatre premières strophes, l'orage dans la nature correspond aux larmes devenues brûlantes de colère ; globalement, ce déchaînement des éléments ne comporte aucun *fortissimo* et les cordes y jouent en sourdine presque d'un bout à l'autre, en une trame très chromatique de trilles, arpèges, gouttes de harpe et *pizzicati* cinglants. Après cette grisaille agressive survient la lumière tonale, aussi sécurisante que tendre, de la cinquième strophe ; cette dernière partie occupe quarante et une mesures sur cent trente-neuf, et, en durée réelle, la moitié du lied. Une transition évoque aussi bien la tempête qui se calme que les larmes qui tarissent enfin : les motifs s'espacent, le tempo se régularise, le *glockenspiel* du premier lied est de retour : la musique se met à clignoter tels des rayons de soleil à travers le paysage détrempé. « *Lentement, comme une berceuse* », ainsi que l'indique Mahler, le sourire de la terre maternelle devient une certitude de l'après-vie. Il n'y a pratiquement plus que des violons, très au-dessus de la voix ; des motifs consolateurs de cor, de violoncelles s'élèvent, chaleureux et protecteurs comme une aile. Mahler ajoute une frise de célesta (il a découvert l'instrument en 1903), qui tinte comme une discrète boîte à musique près du berceau d'un ange.

Isabelle Werck

Sergueï Rachmaninov (1873-1943)

Danses symphoniques op. 45

I. Non allegro

II. Andante con moto – Tempo di valse

III. Lento assai – Allegro vivace

Composition : 1940.

Création : le 3 janvier 1941, à Philadelphie, sous la direction d'Eugène Ormandy.

Effectif : piccolo, 2 flûtes, 2 hautbois, cor anglais, 2 clarinettes en *la* et *si*, clarinette basse

en *si*, saxophone alto en *mi*, 2 bassons, contrebasson – 4 cors en *fa*, 3 trompettes en *do*, 3 trombones, tuba – timbales, triangle, tambour de basque, caisse claire, grosse caisse, tam-tam, xylophone, glockenspiel, carillon tubulaire – harpe – piano – cordes.

Durée : environ 35 minutes.

Dernière œuvre de Rachmaninov, les *Danses symphoniques* (1940) ont été conçues d'abord comme un ballet, resté inachevé. Elles portèrent un moment le titre de *Danses fantastiques*. Cet aspect s'entend bien dans le premier mouvement : une marche rapide, un défilé que l'on ne pourrait arrêter, avec une séquence centrale très onirique présentant un ensemble de vents un peu particulier (hautbois, clarinettes, cor anglais, saxophone, bassons...). La dimension chorégraphique de cette musique est omniprésente et s'exprime à la fois dans l'efficacité de l'orchestration (grands blocs sonores bien contrastés favorisant la représentation du mouvement des corps) et dans le choix de deux mouvements de danses spécifiques (valse pour le mouvement central, fandango pour le finale).

Mais les *Danses symphoniques* sont surtout intéressantes pour la multiplicité des univers qu'elles rassemblent. Du point de vue orchestral, elles ouvrent de nouveaux champs : utilisation originale du saxophone, intégration d'un piano dans l'orchestre (sans rôle soliste, ce qui est assez étrange de la part du pianiste concertiste qu'était aussi Rachmaninov)... Un écho du très catholique *Dies iræ* parcourt le finale, associé au thème orthodoxe « *Blagosloven yesi Gospodi* » (« Béni sois-tu, Seigneur »), suscitant des croisements harmoniques non dénués d'intérêt (sans même parler du hiatus religieux !). Le plus intéressant étant l'intégration de ces thèmes liturgiques dans un mouvement de fandango, comme un portrait

de Dieu en danseuse espagnole... Rien de blasphématoire pourtant dans cette fantaisie. Rachmaninov écrit sur son manuscrit « *Alleluia* » et, sur sa partition d'orchestre, « Merci à toi Seigneur »... comme si la danse de l'esprit que lui inspire la révérence à Dieu ne pouvait s'exprimer mieux que dans le flamboiement d'une Espagne rêvée.

Hélène Pierrakos



Partenaire de la Philharmonie de Paris

**MET À VOTRE DISPOSITION SES TAXIS POUR FACILITER VOTRE RETOUR
À LA SORTIE DES CONCERTS DU SOIR.**

Le montant de la course est établi suivant indication du compteur et selon le tarif préfectoral en vigueur.

Gustav Mahler

Kindertotenlieder

Friedrich Rückert

I. Nun will die Sonn' so hell aufgehn

Nun will die Sonn' so hell aufgehn,
als sei kein Unglück die Nacht

[geschehn!

Das Unglück geschah nur mir allein!
Die Sonne? Sie scheint allgemein!

Du musst nicht die Nacht

[in dir verschränken,

musst sie ins ew'ge Licht versenken!
Ein Lämplein verlosch in meinem Zelt!
Heil sei dem Freudenlicht der Welt!

Chants pour les enfants morts

I. Et maintenant le soleil va se lever radieux

Et maintenant le soleil va se lever radieux,
comme si la nuit n'avait apporté

[aucun malheur.

Le malheur n'est arrivé qu'à moi seul,
mais le soleil luit pour tout l'univers.

Tu ne dois pas enfouir en toi cette nuit,
mais la verser dans la lumière éternelle.

Une lampe s'est éteinte dans ma tente.

Que rayonne la lumière des joies

[du monde !

II. Nun seh' ich wohl, warum so dunkle Flammen

Nun seh' ich wohl, warum so dunkle

[Flammen

ihr sprühtet mir in manchem Augenblicke.
O Augen!

Gleichsam, um voll in einem Blicke
zu drängen eure ganze Macht zusammen.

Doch ahnt' ich nicht, weil Nebel

[mich umschwammen,

gewoben, vom verblendenden Geschehe,
dass sich der Strahl bereits

[zur Heimkehr schicke,

dorthin, von wannen alle Strahlen

[stammen.

II. Je sais maintenant pourquoi de si sombres flammes

Je sais maintenant pourquoi

[de si sombres flammes

jaillissaient parfois de vos regards,
ô yeux !

Vous vouliez en un seul éclair
rassembler toute votre force.

Je ne savais pas, car le brouillard

[m'aveuglait,

que, tissée d'une main divine,
la lumière de ce regard s'en retournait

[déjà

vers le lieu où toute lumière a sa source.

Ihr wolltet mir mit eurem Leuchten sagen:
wir möchten nah dir bleiben gerne!

Doch ist uns das vom Schicksal

[abgeschlagen.

Vous vouliez me dire avec votre éclat
nous aimerions demeurer à tes côtés,
mais le destin ne nous le permet pas,

regarde-nous, car bientôt nous serons loin !

Sieh' uns nur an, denn bald sind wir	Ce ne sont que des yeux pour toi
[dir ferne!	[en ces jours,
Was dir nur Augen sind in diesen Tagen	en d'autres nuits ce ne seront
in künft'gen Nächten sind es	[que des étoiles.
[dir nur Sterne.	

**III. Wenn dein Mütterlein tritt
zur Tür herein**

Wenn dein Mütterlein tritt zur Tür herein,
und den Kopf ich drehe, ihr entgegensehe,
fällt auf ihr Gesicht erst der Blick mir nicht,
sondern auf die Stelle, näher nach
[der Schwelle,
dort, wo würde dein lieb Gesichtchen sein,
wenn du freudenhelle trätest mit herein,
wie sonst, mein Töchterlein.

Wenn dein Mütterlein tritt zur Tür herein,
mit der Kerze Schimmer, ist es mir,
[als immer
kämst du mit herein, huschtest hinterdrein,
als wie sonst ins Zimmer!

O du, des Vaters Zelle,
ach, zu schnell erloschner Freudenschein!

**III. Lorsque ta mère chérie pénètre
dans la chambre**

Lorsque ta mère chérie pénètre
[dans la chambre,
et que je tourne la tête pour la voir entrer,
ce n'est pas sur elle que mon premier
[regard se porte,
mais sur ce coin, près du seuil,
là où paraissait ton cher visage,
quand, rayonnante de joie, tu entrais
[à ses côtés,
comme autrefois, ma petite fille.

Lorsque ta mère chérie pénètre
[dans la chambre,
à la lumière de sa bougie, il me semble
[comme toujours
que tu entres aussi, te glissant derrière elle
comme autrefois dans ma chambre,

ô toi qui fus de la maison de ton père
le rayon de joie hélas trop tôt éteint.

IV. Oft denk' ich, sie sind
nur ausgegangen

Oft denk' ich, sie sind nur ausgegangen!
Bald werden sie wieder nach Hause
[gelangen!

Der Tag ist schön! O, sei nicht bang!
Sie machen nur einen weiten Gang!

Jawohl, sie sind nur ausgegangen
und werden jetzt nach Hause gelangen!
O, sei nicht bang, der Tag ist schön!
Sie machen nur den Gang zu jenen Höh'n!

Sie sind uns nur vorausgegangen
und werden nicht wieder nach Hause
[gelangen!

Wir holen sie ein auf jenen Höh'n!
Im Sonnenschein!
der Tag ist schön auf jenen Höh'n!

IV. Je me dis souvent, ils n'ont fait
que sortir

Je me dis souvent, ils n'ont fait que sortir,
bientôt ils reviendront à la maison !
La journée est belle ! Ô ne crains rien !
Ils font seulement une longue randonnée.

Oui, sûrement, ils n'ont fait que sortir
et vont rentrer maintenant à la maison !
Oh ! ne crains rien, la journée est belle
Ils se promènent sur ces hauteurs là-bas !

Ils sont seulement partis en avance
[sur nous,
et ne sont plus attendus à la maison !
Nous les rejoindrons sur ces hauteurs,
dans le clair soleil !
La journée est belle sur ces hauteurs !

V. In diesem Wetter, in diesem Braus
In diesem Wetter, in diesem Braus,
nie hätt' ich gesendet die Kinder hinaus!
Man hat sie getragen hinaus,
Ich durfte nichts dazu sagen!

In diesem Wetter, in diesem Saus,
nie hätt' ich gelassen die Kinder hinaus,
Ich fürchtete sie erkranken;
das sind nun eitle Gedanken.

In diesem Wetter, in diesem Graus,
nie hätt' ich gelassen die Kinder hinaus,
Ich sorgte, sie stürben morgen;
das ist nun nicht zu besorgen.

In diesem Wetter, in diesem Graus,
nie hätt' ich gesendet die Kinder hinaus,
man hat sie hinaus getragen,
Ich durfte nichts dazu sagen!

In diesem Wetter, in diesem Saus,
[in diesem Braus,
sie ruh'n als wie in der Mutter Haus,
von keinem Sturm erschreckt,
von Gottes Hand bedeckt,
sie ruh'n wie in der Mutter Haus.

V. Par ce temps, par cette averse
Par ce temps, par cette averse,
je n'aurais jamais envoyé les enfants
[dehors.
On les a portés dehors,
je n'ai pu rien dire à cela !

Par ce temps, par cette tempête,
je n'aurais jamais laissé sortir les enfants,
j'eusse craint qu'ils ne deviennent
[malades,
ce ne sont que vaines pensées
[maintenant.

Par ce temps, par cette tourmente,
si j'avais permis aux enfants de sortir,
j'eusse craint qu'ils ne meurent demain,
cela n'est plus à craindre maintenant.

Par ce temps, par cette tempête,
je n'aurais jamais envoyé les enfants
[dehors.
On les a portés dehors,
je n'ai pu rien dire à cela !

Par ce temps, par cette tempête,
[par cette averse
ils reposent comme dans le sein
[de leur mère,
nul orage ne les effraye,
protégés par la main de Dieu,
ils reposent comme dans le sein
[de leur mère.

*Traduction : Arlette de Grouchy
avec l'aimable autorisation de EMI France.*

Vladimír Sommer

Après des études à l'école normale, Vladimír Sommer intègre le Conservatoire de Prague, où il est l'élève de Bedřich Voldan (violon) et de Karel Janáček (composition). Il complète sa formation en composition à l'Académie de musique de Prague auprès de Pavel Bořkovec et obtient son diplôme en 1950 avec son *Concerto pour violon en sol mineur*. En plus de ses activités de compositeur, qui lui valent un prix national, il enseigne la composition à l'Académie de musique puis la théorie musicale au sein du département de musicologie de la faculté de philosophie de l'université Charles de Prague. Comptant parmi les fleurons de la créativité musicale tchèque après la Libération, l'œuvre de Vladimír Sommer témoigne des qualités artistiques d'un homme pour lequel l'indifférence sociale est impossible. La création lui permet d'exprimer avec ampleur ce qui embrase l'existence humaine ; c'est pourquoi, en dépit d'une écriture intellectuelle sophistiquée, ses compositions sont dotées d'une forte charge expressive. Il choisit son camp : du côté des classiques du xx^e siècle, ceci dès l'écriture de son concerto de fin d'études et de son *Quatuor à cordes en ré mineur*. À côté de ces confessions intimes dans le domaine instrumental, Sommer s'attaque avec succès à l'écriture de chants sacrés et de chœurs. Sa *Symphonie vocale*, aussi soignée qu'émouvante, représente le sommet de son effort créatif. Cette allégorie

de l'humanité hantée par le conflit se développe à partir du tableau d'une nuit d'angoisse, en passant par un rêve d'une cruauté terrible pour aboutir à une vision apaisante de la mort. La pièce reflète le talent mélodique du compositeur, sa capacité à faire évoluer la signification de structures musicales simples, son art de l'instrumentation pure et surtout sa profonde sensibilité. La pièce est bien accueillie dans son pays comme à l'étranger. Doté d'un véritable sens du théâtre, Sommer s'est également imposé avec succès en tant que compositeur de musique de film. Sa forte tendance à l'autocritique explique qu'il ait soumis si peu de compositions au public. On lui doit encore dans la dernière partie de sa carrière une *Sinfonia da Requiem*, une *Symphonie pour cordes*, une *Sonate pour piano*, un *Quatuor à cordes en si mineur* ainsi qu'un *Concerto pour violoncelle*.

Gustav Mahler

Né en 1860 dans une famille modeste de confession juive, Mahler passe les premières années de sa vie en Bohême, d'abord à Kaliste puis à Jihlava (Iglau en allemand), où il reçoit ses premières impressions musicales (chansons de rue, fanfares de la caserne proche... dont on retrouvera des traces dans son œuvre) et découvre le piano, instrument pour lequel il révèle rapidement un vrai talent. Après une scolarité sans éclat, il se présente au Conservatoire de Vienne, où il est admis en 1875 dans

la classe du pianiste Julius Epstein. Malgré quelques remous, à l'occasion desquels son camarade Hugo Wolf est expulsé de l'institution, Mahler achève sa formation (piano puis composition et harmonie, notamment auprès de Robert Fuchs) en 1878. Il découvre Wagner, qui le frappe surtout par ses talents de musicien, et prend fait et cause pour Bruckner, alors incompris du monde musical viennois ; sa première œuvre de grande envergure, *Das klagende Lied*, portera la trace de ces influences tout en manifestant un ton déjà très personnel. Après un passage rapide à l'université de Vienne et quelques leçons de piano, Mahler commence sa carrière de chef d'orchestre. C'est pour cette activité qu'il sera, de son vivant, le plus connu, et elle prendra dans sa vie une place non négligeable, l'empêchant selon lui d'être plus qu'un « compositeur d'été ». Mahler fait ses premières armes dans la direction d'opéra dans la petite ville de Ljubljana (alors Laibach), en Slovénie, dès 1881, puis, après quelques mois en tant que chef de chœur au Carltheater de Vienne, officie à Olomouc (Olmütz), en Moravie, à partir de janvier 1883. Période difficile sur le plan des relations humaines, le séjour permet au compositeur d'interpréter les opéras les plus récents mais aussi de diriger sa propre musique pour la première fois et de commencer ce qui deviendra les *Lieder eines fahrenden Gesellen*. Il démissionne en 1885 et, après un remplacement bienvenu à Prague, prend son poste à

l'Opéra de Leipzig. Il y dirige notamment, suite à la maladie d'Arthur Nikisch, l'intégrale de *L'Anneau des Nibelungen* de Wagner, mais aussi crée l'opéra inachevé de Weber, *Die drei Pintos*. Comme souvent, des frictions le poussent à mettre fin à l'engagement, et, alors qu'il vient d'achever sa *Symphonie n° 1* (créée sans grand succès en 1889), il part pour Budapest à l'automne 1888, où sa tâche est rendue difficile par les tensions entre partisans de la magyarisation et tenants d'un répertoire germanique. En même temps, Mahler travaille à ses mises en musique du recueil populaire *Des Knaben Wunderhorn* et revoit sa *Symphonie n° 1*. En 1891, après un *Don Giovanni* triomphal à Budapest, il poursuit son activité sous des cieux hanséatiques, créant au Stadttheater de Hambourg de nombreux opéras et dirigeant des productions remarquées (Wagner, Tchaïkovski, Verdi, Smetana...). Il consacre désormais ses étés à la composition (*Symphonies n°s 2 et 3*). Récemment converti au catholicisme, le compositeur est nommé à la Hofoper de Vienne, alors fortement antisémite, en 1897. Malgré de nombreux triomphes, l'atmosphère est délétère et son autoritarisme fait là aussi gronder la révolte dans les rangs de l'orchestre et des chanteurs. Après un début peu productif, cette période s'avère féconde sur le plan de la composition (*Symphonies n°s 4 à 8*, *Rückert-Lieder* et *Kindertotenlieder*), et les occasions d'entendre la musique du compositeur se font plus fréquentes,

à Vienne (*Symphonie n° 2* en 1899, *Kindertotenlieder* en 1905...) comme ailleurs. Du point de vue personnel, c'est l'époque du mariage (1902) avec la talentueuse Alma Schindler, élève de Zemlinsky, par laquelle il rencontre nombre d'artistes talentueux comme Klimt ou Schönberg. La mort de leur fille aînée, en 1907, et la nouvelle de la maladie cardiaque de Mahler jettent un voile sombre sur les derniers moments passés sur le Vieux Continent avant le départ pour New York, où Mahler prend les rênes du Metropolitan Opera (janvier 1908). Il partage désormais son temps entre l'Europe, l'été (composition de la *Symphonie n° 9* en 1909, création triomphale de la *Huitième* à Munich en 1910), et ses obligations américaines. Gravement malade, il quitte New York en avril 1911 et meurt le 18 mai d'une endocardite, peu après son retour à Vienne.

Sergueï Rachmaninov

Né dans une famille d'aristocrates bien-tôt confrontés à d'importantes difficultés financières, Rachmaninov débute l'étude du piano à l'âge de 4 ans. Installé à Saint-Petersbourg, élevé par sa mère et sa grand-mère, le jeune garçon continue sa formation au conservatoire de la ville. À 12 ans, il entre au Conservatoire de Moscou, où il suit notamment les cours de piano de Nikolaï Zverev, pédagogue aussi renommé que sévère, mais aussi ceux d'Anton Arenski, Serge Taneïev ou Alexandre Siloti. La composition de ses premières œuvres (*Aleko*, *Concerto*

pour piano n° 1...) commence à lui valoir l'estime d'une partie du monde musical, notamment de Tchaïkovski, et sa carrière de virtuose s'annonce également prometteuse. Cependant, la création désastreuse de la *Symphonie n° 1* le plonge dans l'impuissance créatrice trois ans durant ; il finit par surmonter l'épisode avec l'aide du docteur Nicolas Dahl, et le *Concerto pour piano n° 2*, créé peu avant son mariage avec sa cousine Natalia Satine, signe son retour à la composition. Les années qui suivent sont heureuses, tant du point de vue personnel que professionnel. Tout en exerçant des fonctions de chef d'orchestre ou en se produisant en soliste, notamment en tournée, il compose de nombreuses œuvres, parmi lesquelles des opéras, des pièces chorales (*Les Cloches* en 1912-1913, les *Vêpres* en 1915), des ouvrages symphoniques (dont le célèbre *Concerto n° 3*, écrit pour les États-Unis en 1909, mais aussi le poème *L'Île des morts*, de la même année, ou la *Symphonie n° 2*, légèrement antérieure). Au piano, il accouche de ses grands recueils : il complète les *Préludes* op. 23 par l'*Opus 32* en 1910 et compose en deux salves (1911 et 1916-1917) ses *Études-Tableaux*. L'éclatement de la guerre et surtout la révolution d'Octobre mettent un terme définitif à cette période faste. Obligé de quitter la Russie, Rachmaninov entame une vie errante et se tourne fermement vers une (brillante) carrière de pianiste concertiste afin de subvenir aux

besoins de sa famille. Le temps passé à élargir son répertoire, à travailler sa technique et à se produire des deux côtés de l'Atlantique ainsi que le chagrin lié à son déracinement sont autant de raisons qui ralentissent considérablement sa production artistique. Il ne revient à la composition qu'en 1926 avec le *Concerto pour piano n° 4*, prolongé quelques années plus tard, toujours dans le genre concertant, par la *Rhapsodie sur un thème de Paganini*. Rares, définitivement déconnectées des évolutions modernes du langage musical, les œuvres qu'il compose durant cette dernière période de sa vie passée entre les États-Unis et la Suisse n'en sont pas moins d'une grande qualité : ce sont les *Variations sur un thème de Corelli*, la *Rhapsodie*, la *Symphonie n° 3* et les *Danses symphoniques*. Un mois après avoir obtenu la nationalité américaine, en mars 1943, il meurt d'un cancer du poumon.

Waltraud Meier

Née à Würzburg, Waltraud Meier participe dès ses années d'école et de collège à cinq chœurs. Elle entreprend des études d'anglais et de langues romanes tout en suivant des cours de chant. En 1976, elle fait le choix de se concentrer sur sa carrière de chanteuse et débute avec *Lola (Cavalleria rusticana, Mascagni)*. Avec le temps, elle se forge un vaste répertoire grâce à des engagements réguliers à Mannheim (1978-1980), Dortmund (1980-1983), Hanovre (1983-1984) et Stuttgart

(1985-1988). Ses débuts internationaux ont lieu en 1980 au Teatro Colón de Buenos Aires, où elle incarne Fricka (*La Walkyrie*, Wagner). Forte de son triomphe en Kundry (*Parsifal*, Wagner) au Festival de Bayreuth en 1983 (1983-1993), elle débute une brillante carrière et évolue vers des rôles de soprano dramatique, faisant très forte impression sur la critique comme sur le public en Isolde dans la production légendaire de *Tristan et Isolde* mise en scène par Heiner Müller et dirigée par Daniel Barenboim (1993-1999). Toujours à Bayreuth, lors du festival Millennium Ring en 2000, elle est Sieglinde (*La Walkyrie*, Wagner) sous la direction de Giuseppe Sinopoli. Très applaudie en Kundry, Isolde, Ortrud, Venus et Sieglinde, Waltraud Meier est considérée aujourd'hui comme l'une des meilleures chanteuses wagnériennes au monde. Dans les répertoires italien et français, sa forte présence dramatique lui donne d'être partout invitée dans les rôles d'Eboli, Amneris et Didon. Sa fantastique Santuzza sous la baguette de Riccardo Muti lui acquiert le public italien. Waltraud Meier collabore avec de grands metteurs en scène et d'éminents chefs d'orchestre, en particulier Daniel Barenboim, Riccardo Muti, Claudio Abbado, James Levine, Zubin Mehta, Christian Thielemann et Valery Gergiev. L'étroite collaboration qui la lie à Daniel Barenboim et la Staatsoper Unter den Linden de Berlin ainsi qu'à la Bayerische Staatsoper de Munich l'amène à se produire régulièrement en tournée au

Japon dans *La Walkyrie*, *Wozzeck*, *Tristan et Isolde* et *Fidelio*. Parmi les temps forts de sa carrière, citons étalement sa Didon (*Les Troyens*, Berlioz) au Festival d'Opéra de Munich et de nouvelles productions au Festival de Salzbourg (*Isolde*) et à l'Opéra de Paris (*Isolde*). Elle débute à Chicago en *Léonore (Fidelio, Beethoven)*, de nouveau sous la baguette de Daniel Barenboim, rôle qu'elle incarne également avec grand succès à Munich et à Milan. Suite à sa collaboration fructueuse avec Patrice Chéreau sur *Wozzeck* d'Alban Berg, Waltraud Meier chante dans la production de *Tristan et Isolde* 2007-2008 à la Scala de Milan. Sa collaboration avec Patrice Chéreau s'est poursuivie avec une improvisation scénique des *Wesendonck Lieder* de Wagner au Musée du Louvre. Depuis des années, Waltraud Meier s'identifie fortement aux préoccupations du West-Eastern Divan Orchestra, qu'elle suit lors de plusieurs tournées. Elle s'intéresse également au chant dans sa forme la plus pure et a dédié sa saison 2003-2004 exclusivement aux récitals et aux concerts. Depuis, elle consacre une large partie de son travail à ce vecteur d'expression. Une vaste discographie et de nombreuses productions enregistrées en DVD témoignent de la polyvalence de cette artiste au pouvoir expressif et aux qualités vocales hors du commun. Récompensée par de nombreux prix, Waltraud Meier a reçu le titre de *Kammersängerin* à la fois de la Bayerische Staatsoper de Munich et de la Staatsoper de Vienne.

Mariss Jansons

Mariss Jansons s'impose comme l'un des chefs d'orchestre les plus marquants d'aujourd'hui. Né à Riga en 1943, fils du chef d'orchestre Arvids Jansons, il suit une formation poussée en violon, piano et direction au Conservatoire de Leningrad puis se perfectionne à Vienne auprès d'Hans Swarowsky et à Salzbourg auprès d'Herbert von Karajan. En 1971, il est lauréat du Concours de direction de la Fondation Herbert von Karajan de Berlin et est nommé la même année assistant d'Evgeny Mravinsky face à l'Orchestre Philharmonique de Leningrad (aujourd'hui Orchestre Philharmonique de Saint-Pétersbourg). Il a su maintenir des liens étroits avec cet orchestre, qu'il dirige régulièrement jusqu'à 1999. De 1979 à 2000, Mariss Jansons est chef titulaire de l'Orchestre Philharmonique d'Oslo, qu'il hisse au rang d'ensemble international. Il est également chef invité permanent du London Philharmonic Orchestra (1992-1997) et directeur musical du Pittsburgh Symphony Orchestra (1997-2004). Depuis 2003, Mariss Jansons occupe le poste de chef titulaire du Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks (BRSO). À l'automne 2004, il est également nommé chef titulaire de l'Orchestre Royal du Concertgebouw d'Amsterdam. En plus de ces deux formations, il collabore régulièrement avec les Berliner et les Wiener Philharmoniker. Que ce soit avec le BRSO ou l'Orchestre du Concertgebouw, Mariss Jansons est

l'invité de quasiment toutes les capitales et villes de festival du monde. Rappelons sa première tournée avec le BRSO en Chine et au Japon à l'automne 2005, dont les concerts ont été salués par la presse japonaise comme les meilleurs de la saison. En 2012, la société des critiques musicaux japonais a nommé leur cycle des symphonies de Beethoven Meilleur concert d'un ensemble étranger de l'année. Par ailleurs, le BRSO et Mariss Jansons se produisent régulièrement au Festival de Pâques de Lucerne, où l'orchestre est en résidence. La collaboration avec les jeunes musiciens constitue une priorité pour Mariss Jansons. À Munich, il donne de nombreux concerts avec divers orchestres de jeunes de Bavière ainsi qu'avec l'Académie du BRSO. Nombre de CD et de DVD enregistrés avec le Chœur et l'Orchestre de la Radio Bavaroise témoignent du vaste répertoire de Mariss Jansons (notamment une intégrale des symphonies de Chostakovitch en 2005). En 2006, son enregistrement de la *Symphonie n° 13* reçoit le Grammy Award de la meilleure performance orchestrale. En 2007, Mariss Jansons est récompensé du prix ECHO Klassik (chef d'orchestre de l'année) et en 2008, son enregistrement du *Concerto pour orchestre* et du *Mandarin merveilleux* de Bartók ainsi que de la *Suite n° 2 de Daphnis et Chloé* de Ravel reçoivent la mention « Meilleur enregistrement de l'année ». Sous sa direction, le BRSO reçoit le prix ECHO Klassik en 2010 (orchestre de l'année) pour

l'enregistrement de la *Symphonie n° 7* de Bruckner. Récompensé à de nombreuses reprises pour ses réalisations dans le domaine de l'art et de la culture, Mariss Jansons est décoré de l'ordre royal du Mérite de Norvège, de la croix d'honneur pour les Sciences et l'Art d'Autriche, de la médaille des Trois Étoiles de la République de Lettonie et de l'ordre de Maximilien de Bavière. En 2013, il reçoit la croix fédérale du Mérite d'Allemagne, est fait chevalier de l'ordre du Lion des Pays-Bas et commandeur des Arts et des Lettres. Pour l'ensemble de sa carrière, il se voit remettre, en mars 2015, le grand prix de musique de Lettonie, plus haute distinction artistique du pays. En mars 2015, le ministère de la Culture nomme Mariss Jansons commandeur de l'ordre des Arts et des Lettres.

Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks

Fondé en 1949 par Eugen Jochum, le Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks s'est très vite acquis une solide réputation internationale que ses chefs titulaires, Rafael Kubelík, Sir Colin Davis et Lorin Maazel, ont chacun contribué à asseoir. Mariss Janson, qui occupe cette fonction depuis 2003, définit aujourd'hui de nouvelles perspectives pour l'orchestre. En plus des œuvres classiques et romantiques, l'ensemble met fortement l'accent sur le répertoire contemporain, en lien avec la série *musica viva* fondée en 1945 par Karl Amadeus Hartmann. Dès

sa création, il s'est donné pour priorité de promouvoir le travail de compositeurs tels qu'Igor Stravinski, Darius Milhaud, ou plus récemment Karlheinz Stockhausen, Mauricio Kagel, Luciano Berio et Peter Eötvös – lesquels sont aussi venus diriger leurs œuvres. De grands chefs invités ont marqué l'histoire de l'orchestre : des maestros comme Erich et Carlos Kleiber, Otto Klemperer, Leonard Bernstein, Sir Georg Solti, Maria Giulini, Kurt Sanderling ou, plus récemment, Bernard Haitink, Riccardo Muti, Esa-Pekka Salonen, Herbert Blomstedt, Daniel Harding, Yannick Nézet-Séguin, Sir Simon Rattle et Andris Nelsons. En plus de ses nombreux concerts à Munich et dans d'autres villes d'Allemagne, l'ensemble est régulièrement conduit dans de vastes tournées dans presque tous les pays d'Europe, en Asie ainsi qu'en Amérique du Nord et du Sud. Il est régulièrement invité à se produire au Carnegie Hall de New York et dans les capitales musicales du Japon. Depuis 2004, sous la direction de Mariss Jansons, il est également orchestre en résidence du Festival de Pâques de Lucerne. L'orchestre accorde un intérêt particulier à l'encouragement des nouvelles générations. Dans le cadre du Concours international de l'ARD, il accompagne les jeunes musiciens lors des derniers tours puis les lauréats pour le concert symphonique de clôture. Depuis octobre 2001, il organise une académie qui prépare de jeunes musiciens à leur carrière et leur offre

un pont entre formation et vie professionnelle. Par ailleurs, l'orchestre développe avec conviction une large palette d'activités pour sensibiliser les jeunes à la musique classique. Travaillant avec de grands labels et, depuis septembre 2009, avec le label de la Radio Bavaroise BR-KLASSIK, l'ensemble enregistre une vaste discographie qui lui vaut régulièrement des prix nationaux et internationaux. Son enregistrement de la *Symphonie n° 6* de Mahler sous la direction de Daniel Harding, paru en novembre 2016, a obtenu un Diapason d'or. Le Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks a été classé à plusieurs reprises parmi les dix premiers orchestres au monde par la critique musicale, nommé à la sixième place par le magazine anglais *Gramophone* (2008) et à la quatrième par le magazine japonais *Mostly Classic* (2010).

br-so.de

facebook.com/BRSO

Twitter : @BRSO

Violons I

Radoslaw Szulc

Anton Barachovsky

Florian Sonnleitner

Tobias Steymans

Julita Smolén

Michael Christians

Peter Riehm

Corinna Clauser-Falk

Franz Scheuerer

Michael Friedrich

Andrea Karpinski

Daniel Nodel
Marije Grevink
Nicola Birkhan
Karin Löffler
Anne Schoenholtz
Daniela Jung
Andrea Kim

Violons II

Korbinian Altenberger
Jehye Lee
Heather Cottrell
Yi Li
Wolfgang Gieron
Andreas Wohlmacher
Angela Koeppen
Nicolaus Richter de Vroe
Leopold Lercher
Key-Thomas Märkl
Bettina Bernklau
Valérie Gillard
Stephan Hoever
David van Dijk
Susanna Pietsch
Celina Bäumer

Altos

Hermann Menninghaus
Wen Xiao Zheng
Ben Hames
Andreas Marschik
Anja Kreynacke
Mathias Schessl
Inka Ameln
Klaus-Peter Werani
Christiane Hörr-Kalmer
Véronique Bastian
Giovanni Menna
Alice Marie Weber

Violoncelles

Lionel Cottet
Hanno Simons
Stefan Trauer
Eva-Christiane Laßmann
Jan Mischlich-Andresen
Uta Zenke
Jaka Stadler
Frederike Jehkul-Sadler
Samuel Lutzker
Katharina Jäckle

Contrebasses

Heinrich Braun
Philipp Stubenrauch
Wies de Boevé
Alexandra Scott
Karl Wagner
Frank Reinecke
Piotr Stefaniak
Teja Andresen

Hautbois

Stefan Schilli
Ramón Ortega Quero
Emma Schied
Tobias Vogelmann

Clarinettes

Stefan Schilling
Christopher Corbett
Bettina Faiss
Werner Mittelbach
Heinrich Treydte

Bassons

Eberhard Marschall
Marco Postinghel
Wolfgang Piesk
Rainer Seidel
Susanne Sonntag

Cors

Eric Terwilliger
Carsten Duffin
Ursula Kepser
Thomas Ruh
Ralf Springmann
Norbert Dausacker
Francois Bastian

Trompettes

Hannes Läubin
Martin Angerer
Wolfgang Läubin
Thomas Kiechle
Herbert Zimmermann

Trombones

Hansjörg Profanter
Thomas Horch
Lukas Gassner
Uwe Schrodi
Joseph Bastian

Tuba

Stefan Tischler

Timbales

Stefan Reuter
Raymond Curfs

Percussions

Markus Steckeler
Guido Marggrander
Christian Pilz

Piano

Lukas Maria Kuen

Harpe

Emily Hoile



Concert diffusé en direct sur Radio Classique.

**VOUS AIMEZ LA MUSIQUE
NOUS SOUTENONS CEUX QUI LA FONT**



GRAND MÉCÈNE
DE LA PHILHARMONIE DE PARIS

MECENATMUSICAL.SOCIETEGENERALE.COM

 **MECENAT
MUSICAL**
SOCIÉTÉ GÉNÉRALE

**DEVELOPPONS ENSEMBLE
L'ESPRIT D'EQUIPE**