



**Orchestre**

National Bordeaux Aquitaine  
Kwamé Ryan

---

**ORCHESTRE NATIONAL  
BORDEAUX AQUITAINE**

---

**Kwamé Ryan**, *direction*

---

**GUSTAV MAHLER**  
(1860-1911)

*Symphonie n°9 en Ré majeur*  
*I - Andante comodo*

*II - Im Tempo eines gemächlichen Länders.*

*Etwas töppisch und sehr derb*

*III - Rondo-Burleske.*

*Allegro assai. Sehr trotzig*

*IV - Adagio*

*Sehr langsam und noch zurückhaltend*

---

*Durée totale du concert : 1h25 environ*

---

**7 JAN. 20H00 - Palais des Sports**

---

**Opéra**

National de Bordeaux



# La manifestation sans réplique de « la mort en personne »

Fait éminemment dramatique, Mahler n'entendit jamais son *Chant de la terre* ni sa *Symphonie n°9*, dont le numéro — « ultime » entre tous depuis Beethoven ! — lui avait inspiré une grande appréhension, alors même qu'il n'était pas d'un tempérament superstitieux. Toutefois, les « chants du cygne » ou les « testaments » ne se définissant comme tels qu'après coup, il est aussi intéressant de considérer d'abord ces deux partitions en elles-mêmes, sans limiter leur écoute à ce qui transforma la vie de Mahler en destin peu après leur achèvement.

La *Symphonie n°9*, tout particulièrement, peut d'abord s'entendre comme le chef-d'œuvre orchestral que produit un musicien à l'apogée de ses moyens, à la fin de sa première saison à New York. En à peine deux mois de l'été 1909, dans sa nouvelle villégiature de Toblach, Mahler semble en effet avoir entièrement établi la « *Particell* » — écriture pour ainsi dire sténographique mais intégrale — de ce qui deviendra son ultime symphonie achevée. Au moment de ce travail créateur d'une incroyable intensité, le musicien effectue un profond retour sur son expérience de compositeur — d'où par exemple la référence, souvent jugée paradoxale, qu'il opère lui-même dans sa correspondance à la transparence d'écriture de la *Symphonie n°4*, de plus de dix ans antérieure — pour mieux se projeter vers de nouveaux horizons.

Clairement, avant même d'y entendre les terrifiantes prémonitions que nos sensibilités peuvent discerner dans certains de ses climats, la *Neuvième* de Mahler doit être ressentie comme le chaînon reliant intimement le romantisme tardif aux révolutions musicales du début du XX<sup>e</sup> siècle, imposant par des actes créateurs l'idée qu'aucune œuvre ne peut plus désormais être grande sans contenir et exprimer sa propre négation. Contrairement à Schoenberg, Mahler n'a jamais perdu de vue les rivages du monde tonal, mais il a conduit son propre navire

en sachant qu'il existait un grand large inconnu et d'autres horizons à explorer. Après l'exécution de la *Symphonie de chambre* de son jeune confrère, il confia d'ailleurs à Alma cette pensée dont tous ceux qui s'approchent de la vieillesse devraient s'inspirer : « *Je ne comprends pas sa musique, mais il est jeune, il doit avoir raison.* »

Dès les premières mesures de l'**Andante comodo** initial, il est impossible de ne pas ressentir une impression d'éclatement, de surgissement de bribes d'un univers musical ravagé par un cataclysme. Quelques notes se répartissent entre les basses, les cors, la harpe et les altos, constituant un univers sonore arraché au silence avec une infinie nostalgie de toutes les musiques possibles. Et cet univers est tout à la fois épars et unifié, comme le sera la partition entière. « *Chez Mahler, écrit Adorno, l'opposition intégration/désintégration inclut en même temps leur identité : les éléments centrifuges de la musique, qui ne se laissent plus assujettir, se rassemblent tous et s'articulent pour former un second tout.* »

Il résulte de cette façon d'écrire une tension permanente qui explique la fascination que cette page exercera sur Berg, parce que, comme le dira Dieter Schnebel, elle « *pourrait sans cesse s'interrompre [...] mais aussi ne jamais s'arrêter* ». Nos sensibilités, en même temps, ne peuvent s'empêcher de relier l'essence d'un tel style à l'idée de la mort et du combat désespéré que livra contre elle un homme de génie et l'un de ceux dont la personnalité a le mieux incarné la grandeur de notre espèce, à l'aube d'un siècle qui portera aussi à leur comble les puissances démoniaques également actives en nous. La « *mort* » métaphorique de l'art aussi bien que la présence réelle de l'impensable s'insinuent l'une et l'autre dans l'esprit de ceux qui écoutent attentivement les métamorphoses d'une ligne mélodique continue et sublime, dont on a pu dire qu'elle était « *chantante mais non chantable* ». Berg encore doit être évoqué ici, qui entendait surgir « *la mort en personne* » d'un certain épisode d'une extrême violence, lorsque, loin dans le mouvement (mes. 314 et suiv.), s'effectue aux trombones jouant *fff* le retour du rythme énoncé par les violoncelles au tout début de la partition.

Ce qui soudain se détruit dans ce passage d'une merveilleuse brutalité, c'est non seulement l'évocation présumée de la joie de vivre, mais encore et surtout l'idée d'un art dont les règles seraient capables de faire office de protection contre l'horreur de l'innommable. Mais

la mise en scène de la décomposition vers laquelle tend le mouvement ne doit surtout pas se faire dans le *débrillé*, avec cette fameuse *Schlamperei* dont Mahler avait horreur et à laquelle il assimilait la soi-disant « tradition » dont se réclamaient ses détracteurs. Aussi, il importe de l'évoquer par les raffinements du contrepoint le plus pur, savant et libre, atteignant un sommet absolu avec les trois plans superposés dans lesquels, peu avant l'anéantissement terminal, se meuvent la flûte, le cor et les basses durant quelques instants extraordinaires (mes. 382-390). Webern lui-même ne taillera jamais dans son atelier de haute précision un diamant sonore d'une plus éclatante transparence.

Les deux mouvements centraux diffèrent profondément entre eux mais présentent le trait commun d'une « positivité » qui se retrouve, à un degré plus haut encore, dans le sublime *Adagio* final et tranche avec la « négativité » de l'*Andante comodo*.

Noté **Im Tempo eines gemächlichen Länders**, le deuxième mouvement justifie pleinement cette appellation (littéralement : « Dans le tempo d'une danse rustique qu'il ne faut pas presser »). Le basson — associé aux altos —, puis la robuste santé du thème qu'exposent les seconds violons et enfin les roucoulements des trilles du cor introduisent une vertigineuse démonstration de folklore imaginaire, dont Stravinski seul — qui ne sera pourtant jamais un admirateur de Mahler — saura retrouver le chemin, à peine esquissé naguère par la « *Pastorale* » de Beethoven et le troisième mouvement de la *Symphonie n°2* de Brahms. Cette musique émane du peuple allemand avec une justesse extrême, faisant soupçonner qu'un juif né en Bohême a su être, bien plus que Wagner ou Strauss, l'absolu compositeur germanique, le magnifique illustrateur des contes du *Knaben Wunderhorn*, le musicien « national » par excellence, capable d'exprimer l'essence vivante d'une culture bien mieux que ceux qui s'arrogent le droit de parler de son « identité » comme d'une réalité immuable. Mais cette clarté lucide a elle-même un coût exorbitant pour celui qui sait s'y maintenir et Jean Matter a bien montré comment un certain nombre d'épisodes et surtout la fin du deuxième mouvement « retrouvent ce ton tragique qui n'a d'ailleurs cessé de sourdre par-dessous la liesse populaire dont il est ici au fond si peu question ».

Le **Rondo-Burleske** parvient à apporter une autre rupture, tant son climat diffère profondément de celui du *scherzo*

précédent, de sorte qu'il n'y a aucun sentiment ni de trop grande insistance ni de monotonie qui puisse naître de la juxtaposition des deux mouvements rapides de la symphonie. Le premier contraste provient de la sonorité même de l'orchestre, bien moins « éclatée » que dans les deux premiers mouvements et fréquemment traitée en « blocs » abrupts. Mais c'est surtout le parti pris savant de l'écriture contrapuntique et virtuose qui frappe ici, surclassant dans le genre les mouvements conclusifs de la *Cinquième* et de la *Septième* et même le tour de force du *Veni Creator* de la *Huitième*. Après Mahler, seul Chostakovitch approchera cette capacité à faire souffler un vent de panique par un tel paroxysme technique, semblable au risque mortel d'un équilibriste sans filet. Soudain (mes. 347), le *fugato* pour ainsi dire infini cesse ses métamorphoses diaboliques et le sublime ressurgit, souligné par un coup d'arrêt porté au temps lui-même par les cymbales et les batteries aigues des violons et des quatre flûtes jouant en *Flatterzung*, l'orchestre étant un instant tétanisé par une « transe immobile », selon la belle expression proposée par Henry-Louis de La Grange. Pour la dernière fois, Mahler nous fait entendre ce qu'Adorno appelle une « percée », solennelle comme une vision et annonciatrice de l'*Adagio* conclusif, pour ainsi dire par delà le retour impitoyable (mes. 522) du pandémonium contrapuntique.

Car c'est bien le sublime qui aura le dernier mot, par une transfiguration en Ré bémol majeur dont la plénitude rappelle Bruckner. L'**Adagio**, alors, peut conclure, permettant que l'œuvre s'achève loin du désespoir, de la parodie ou des sarcasmes, pour adopter le noble ton de la résignation et de la beauté mélodique, ornée du *gruppetto* dont la voix de la trompette avait prophétisé la victoire dès le début de la « percée » du centre du mouvement précédent (mes. 352-353, avec l'indication « *subito poco espressivo* »). Après les diverses possibilités de désintégration présentées par les trois autres volets, s'impose finalement le sentiment d'un accomplissement purement musical du temps et de la vie elle-même, sans texte ni dogme, sans théorie philosophique ou foi religieuse ni chœur pour l'énoncer et annoncer avec elle un quelconque salut. Peu de partitions conduisent au silence avec une aussi déchirante évidence.



## ORCHESTRE NATIONAL BORDEAUX AQUITAINE

**Kwamé Ryan**  
direction

Né au Canada, Kwamé Ryan a grandi sur l'île de Trinidad dans les Caraïbes où il a reçu sa première éducation musicale. A l'âge de 14 ans, il étudie la direction, le chant, le piano et la contrebasse dans un pensionnat en Angleterre, puis la musicologie au collège Gonville and Caius de l'Université de Cambridge ainsi que la direction avec Peter Eötvös, chef et compositeur. Kwamé Ryan est nommé Directeur général de l'Opéra de Fribourg et de l'Orchestre Philharmonique de Fribourg entre 1999 et 2003. Il y dirige *Der fliegende Holländer*, *Tosca*, *Fidelio*, *Katya Kabanova* (Janáček), *Eugène Onéguine* et *Die Zauberflöte*. Il poursuit son étroite collaboration avec Peter Eötvös. Aussi est-il à l'origine de la renaissance française de l'œuvre de celui-ci en dirigeant *Trois sœurs* à l'Opéra de Lyon ainsi que la première allemande du *Balcon* mis en scène par Gerd Heinz à l'Opéra de Fribourg. Ils ont d'ailleurs co-dirigé la production de Bob Wilson, *Prometeo* de Luigi Nono à la Monnaie de Bruxelles. Depuis le début des années 90, Kwamé Ryan a été régulièrement invité à diriger, entre autres, les Orchestres de Stuttgart, Fribourg et Baden-Baden, le Bavarian Radio Orchestra, le Bamberg Philharmonic, l'Orchestre Symphonique de la Ville de Birmingham, l'Orchestre de Chambre des Pays-Bas, le Deutsche Kammerphilharmonie, l'Ensemble intercontemporain, le Klangforum Wien, et l'ensemble Moderne. De 1998 à 1999, il a assisté Lothar Zagrosek à l'Opéra de Stuttgart où il a dirigé la production *Simplicius simplicissimus* de Hartmann en 2004 et *La Pastorale* de Gérard Pesson au printemps 2006. Parmi ses récents

engagements, il a dirigé *Salome* de Strauss à l'English National Opera, *Jeanne d'Arc au bûcher* de Honegger lors du concert d'ouverture du Festival d'Édimbourg en 2004 ainsi que la première de *L'Espace dernier* de Pintscher à l'Opéra de Paris-Bastille en janvier 2005. Au-delà des concerts symphoniques de la saison 2006-2007, Kwamé Ryan dirige l'Orchestre National Bordeaux Aquitaine dans *La Mort de Cléopâtre* (Berlioz) et *La Voix humaine* (Poulenc) aux côtés de Mireille Delunsch en janvier 2007. Très demandé en Amérique du nord, Kwamé Ryan dirige pendant la saison 2006/2007 à Detroit, Dallas, Indianapolis et pour le Cincinnati Symphony Orchestra et l'Orchestre symphonique de Milwaukee ainsi que dans le New Jersey, à Houston et à Atlanta. Kwamé Ryan a été nommé Directeur artistique et musical de l'Orchestre National Bordeaux Aquitaine. Il a pris officiellement ses fonctions en septembre 2007. Avec l'Orchestre National Bordeaux Aquitaine, il a effectué une tournée notamment dans le cadre des Folles Journées en France (Nantes), en Espagne (Bilbao) et au Japon (Tokyo). Il a également commencé une série d'enregistrements avec l'ONBA pour le label (Mirare). En 2008/09, Kwamé Ryan est en tournée avec l'ONBA en Espagne (Bilbao, Pamplona, San Sebastian) et en Suisse (Zurich, Saint-Gall, Montreux, Genève). En 2009, il dirige la nouvelle production de *Tosca* à l'Opéra National de Bordeaux ainsi qu'une nouvelle production du *Balcon* de Peter Eötvös en novembre. Nommé Directeur musical de l'Orchestre Français des Jeunes avec lequel il se produit notamment au Grand Théâtre de Provence à Aix-en-Provence dans un programme Bernstein-Rachmaninov. Avec l'ONBA, Kwamé Ryan enregistre *La Symphonie n°9* de Schubert (2008) et *La Symphonie n°2* de Rachmaninov (2009) publiées chez Mirare.

## PROCHAIN RENDEZ-VOUS

CONCERT SYMPHONIQUE

11 FÉV. 20H00 - Palais des Sports

ORCHESTRE NATIONAL BORDEAUX AQUITAINE  
DARRELL ANG, direction - Yan Levionnois, violoncelle  
RAVEL - TCHAIKOVSKI - STRAVINSKI

# OPÉRA NATIONAL DE BORDEAUX

05 56 00 85 95 - [www.opera-bordeaux.com](http://www.opera-bordeaux.com) - Grand-Théâtre - Place de la Comédie - BP 95 - 33025 Bordeaux

Éditeur responsable : Opéra National de Bordeaux (05 56 00 85 20) - n° de Licences : 331559-T1 331560-T2331561-T3 - Rédaction, iconographie et maquette : Service Communication - © couverture : Gaëlle Hamalian-Testud - © ONBA/K. Ryan : Roberto Giostra - Décembre 2009