

Mahler Symphonie n° 7 Evgeny Svetlanov

CD 1

Gustav Mahler / Symphonie n° 7

1. I. Adagio 24:49
2. II. Allegro Moderato. 21:03
3. III. Scherzo. 10:36
4. IV. Andante Amoroso 14:40

Durée totale : 71:08

CD 2

Gustav Mahler / Symphonie n° 7

1. V. Rondo-Finale. 15:59

Bonus

Maurice Ravel

2. Daphnis & Chloé Suite n° 2 . . 18:50

Durée totale : 34:49

Russian State Symphony Orchestra, direction : Evgeny Svetlanov

Mahler : Enregistrement public inédit au Corum de Montpellier, France, le 29 juillet 1998

Ravel : Enregistrement public inédit au Corum de Montpellier, France, le 30 juillet 1998

PDD061

©2026 Le Palais des Dégustateurs

Le Palais des Dégustateurs
lepalaisdesdegustateurs.com

Domaine Bizot

Les sortilèges slaves du Chant de la nuit

Colmar. Août 1995. Chaleur accablante. Le chef d'orchestre russe Evgeni Svetlanov nous reçoit dans sa chambre d'hôtel, reclus entre deux répétitions avec son Orchestre de la Fédération de Russie. Volets fermés, climatisation maximale. Trois ans et demi après la dislocation de l'URSS, nous entamons une discussion sur tous les sujets de cette époque chargée de menaces. D'une lucidité toute sarcastique, mutique à certains moments puis brusquement volubile à d'autres, Svetlanov décrit les tremblements de la société russe : les artistes s'interrogent quant aux incertitudes du temps présent. Des anonymes aux noms les plus célèbres de la scène internationale dont le sien. Tant d'années passées à la tête de l'Orchestre symphonique d'Etat d'URSS - devenu Orchestre de la Fédération de Russie - cela représente aux yeux de Svetlanov, un apostolat digne des héros soviétiques !

Durant cet entretien réécouté trente ans plus tard, l'auteur de ces lignes garde en mémoire la détermination passionnée d'un musicien attaché à l'identité et au génie russes. Il a cette formule : « je demande à mes musiciens de jouer comme si leur vie en dépendait. » Et quand nous évoquons la sonorité si particulière des orchestres russes jusque dans le répertoire mahlérien, il détourne la question : « notre grand chef, Igor Golovanov disait qu'un orchestre est celui qui sait chanter. Cela est valable pour tous les répertoires et bien évidemment pour la musique de Gustav Mahler. »

Mahler, précisément. Dans ce répertoire, la tradition russe d'interprétation

ne s'est construite qu'à partir des années soixante. Tout dans la personnalité de Mahler et jusque dans les influences juives qui ont nourri sa musique était suspect aux yeux du régime soviétique. Kirill Kondrachine, Gennadi Rojdestvensky et Evgeni Svetlanov furent les premiers à se lancer dans l'aventure mahlérienne, au concert puis au disque. Leur univers symphonique ne se résumait pas seulement au répertoire russe, de Tchaïkovski à Chostakovitch. Une personnalité russe eut une importance notable dans la diffusion de la musique de Mahler en URSS : le critique et musicologue Ivan Sollertinsky (1902-1944).. Il transmit sa passion pour l'œuvre de Mahler auprès des chefs d'orchestre, mais également auprès des compositeurs de son époque dont Chostakovitch. A la fin de sa vie, ce dernier affirma que *Das Lied von der Erde (Le Chant de la Terre)* était la partition de son "île déserte". Pour autant, les univers des deux compositeurs étaient fort éloignés l'un de l'autre. Svetlanov, nous l'affirme : « bien que Chostakovitch ait été un fervent admirateur de Mahler, l'influence du viennois ne concerne que des traits généraux et la musique du russe se reconnaît en quelques mesures. Pour moi, l'un et l'autre demeurent les deux derniers titans de la symphonie du 20e siècle. »

La *Symphonie n°7* de Mahler demeure la moins programmée du cycle et de fait, la moins enregistrée. Sa première gravure indexée date de 1950. Il n'est pas inutile de préciser que ce sont avant tout les interprètes versés dans le répertoire de leur époque et férus de créations, qui se sont passionnés pour la

partition. Hermann Scherchen, Hans Rosbaud, Bruno Maderna en furent les premiers défenseurs au disque. Contrairement aux chefs occidentaux attentifs à l'avant-gardisme de l'écriture, les Russes ont toujours privilégié l'expression postromantique de la partition. Cette approche évidente sous les baguettes de Kondrachine, Rojdestvensky et Svetlanov a, dans une certaine mesure, perduré avec les générations suivantes représentées par Valery Gergiev, Mariss Jansons, Vladimir Ashkenazy, Kirill Petrenko, Semyon Bychkov. Expression romantique et expressionnisme… L'approche de la symphonie par ces chefs demeure avant tout narrative. Le sous-titre de l'œuvre « Chant de la nuit » porte déjà en lui, l'un des thèmes principaux du romantisme germanique. Nul doute que la dimension grandiose de l'œuvre en cinq mouvements et qui exploite si profondément les cultures de l'Europe danubienne trouve un écho dans les incantations musicales et littéraires du désespoir russe. On ne peut se défaire de l'idée que l'imaginaire lyrique des grandes fresques de Tchaïkovski teinte sous la baguette de Svetlanov, les couleurs mahlériennes. De son côté, Mahler aimait tant diriger les opéras de Tchaïkovski dont *Eugène Onéguine* à l'Opéra de Vienne.

Evgeni Svetlanov appréciait particulièrement la *Symphonie n°7*. Il en livra trois témoignages. Un premier édité par Warner Classics puis un second avec l'orchestre de la NHK de Tokyo, lors d'un concert en 1997 et, l'année suivante, la présente version en concert avec son Orchestre symphonique d'Etat de Russie. Sous sa baguette, les marches guerrières sont portées par

un souffle et un élan au tempo retenu comme s'il ne pouvait exister d'armée victorieuse, mais des victoires amèrement remportées. Placée sous le signe de la nuit, l'œuvre se déploie dans une prodigieuse instabilité vers la lumière, ce que révèle sa tonalité évolutive passant des modulations du si mineur initial à l'ut majeur.

Lorsque Mahler regagne sa résidence de Maiernigg-am-Wörthersse en Carinthie, à l'été 1905, il a l'intention d'achever son septième opus symphonique dont le plan détaillé a été établi durant l'été précédent. L'architecture repose sur les deuxième et quatrième mouvements, les deux fameuses *Nachtmusike.* On s'interroge aujourd'hui encore sur le fait que Mahler ait intitulé ainsi ces mouvements. Faut-il voir l'empreinte d'une sérénade destinée à être jouée la nuit, d'une "ronde de nuit", d'un hommage aux *Nachtstücke* de Schumann dont Mahler se sentait si proche ? Dans la première *Nachtmusik*, Mahler demandait au percussionniste en charge des clochettes de les faire sonner le plus lointainement possible, comme si leur son devait parvenir aux oreilles d'un montagnard. Objectivement, le scherzo central devenu le cœur de l'ouvrage car il structure la partition en forme de miroir, peut également être qualifié de *Nachtmusik.* Mais, comme à son habitude, Mahler refusa de donner un quelconque programme au public.
Il n'en demeure pas moins que cette œuvre demeure, aux côtés des sixième et neuvième symphonies, incontestablement la plus audacieuse et complexe du cycle en terme d'écriture.

La dimension visuelle, filmique presque de la symphonie n'échappe pas à Svetlanov. Sous sa direction, le vaste premier mouvement, *Adagio* lance une machinerie d'allure claudiquante. Le climat est pathétique, sombre et mystérieux à la fois. L'élan est grandiose et volontairement massif, coloré des sonneries du bugle ténor (*tenorhorn*). La marche introductive n'a pas cette tension guerrière, funèbre et oppressante, inexorable de la symphonie précédente. Les cuivres écrasent de leur poids l'harmonie dissonante. Peut-on imaginer ouverture plus sombre, rideau levé sur une tragédie ? Mahler l'affirme : « c'est la Nature qui rugit ! ».

D'après le chef d'orchestre Willem Mengelberg, promoteur insatiable de l'œuvre au Concertgebouw d'Amsterdam (il la dirigea 18 fois avant 1920!), Mahler aurait été inspiré pour la première *Nachtmusik* par la célèbre toile la *Ronde de Nuit* de Rembrandt exposée au Rijksmuseum d'Amsterdam. Il en mêla les clairs-obscur au souvenir des soldats de plomb de son propre *Wunderhorn*. Dans ce deuxième mouvement, l'ironie a toute sa place comme dans la *Symphonie n°5* : voici ces figurines figées et l'orgue de barbarie qui nous distrait de l'élégie jusqu'au grotesque. La marche militaire ou plus exactement la danse de Bohème est domestiquée par les solos de cor, les effets d'écho et de profondeur puis des chants d'oiseaux transcrits aux bois. L'orchestre de Svetlanov nous "raconte" une randonnée alpestre. Elle évoque l'ordre immuable des choses, mais aussi le bruissement salvateur et inquiétant de la Nature. Chaque pupitre participe à l'immense respiration :

bois tressaillants, timbales chantantes, danses esquissées des cordes non pas à la manière viennoise, suggérée, mais dans la vision d'un ballet naissant ou bien d'un concerto grosso.

Il en va bien différemment du *Scherzo* précisé *schattenhaft* (fantomatique). Il repose sur la puissance souterraine de l'orchestre, la danse n'étant que l'élément mouvant de ce véritable poème symphonique. Le lyrisme de cette page entrouvre la porte de l'expressionnisme, déjà aux timbales puis aux cordes hurlantes, aux bois à contre-emploi. Le déhanchement rythmique organisé par Svetlanov assemble les esprits maléfiques, le pressentiment de la *Valse* de Ravel. L'univers de la Nature est peuplé de spectres *fliessend, aber nicht schnell (coulant, mais pas trop vite).* En réalité ce scherzo classique avec son trio plus lyrique au centre - le hautbois et le violoncelle y sont superbement mis en valeur - s'apparente davantage à une valse "glissante". Sur sa partition, Willem Mengelberg a noté un précieux commentaire de Mahler : « c'est une danse des morts comme on en voit dans les vieilles fresques […] la mort joue du violon, invite à danser et bientôt, tous doivent suivre… ».

La seconde *Nachtmusik (andante amoroso)* fait appel à la mandoline et à la guitare unies aux deux harpes. Leurs courbes harmoniques se développent aux limites de la tonalité. L'orchestre est épuré, le pathos a disparu pour laisser place à une confession digne d'une musique de chambre. Anton Webern exprimera toute l'admiration qu'il portait à ce morceau qu'il dirigea

pour la BBC en 1934.

Une telle sérénade italienne rend hommage aux sérénades nocturnes du 18e siècle, à Mozart également par les figures syncopées des clarinettes et hautbois. La parodie n'est "qu'amoureuse" et comme indiqué dans l'expression du mouvement, sans raillerie. L'orchestre est épuré, le pathos a disparu au profit d'une orchestration transparente et polychrome. Nous entrons dans l'univers d'une confession digne d'une musique de chambre, mais dans laquelle Mahler fait appel aux formes populaires qu'il n'a cessé de mettre en musique dans ses lieder du *Wunderhorn.*

Le finale, enfin, est le mouvement le plus controversé de la partition, d'autant que son exubérance prend le contre-pied du climat précédent. D'ailleurs, son exécution en est particulièrement difficile et problématique. Le collage semble avoir été le principe fondamental de ce rondo d'une gaieté débordante, mais aussi d'une nature surréaliste avec ses cloches de vaches. L'humour n'y est pas absent avec une référence non-déguisée à l'acte II des *Maîtres chanteurs* de Wagner. Le rire et la grimace, la joie et la douleur jaillissent du même moule dans une surenchère qui s'épuise par des sonorités crues, une parodie de musique turque (grosse-caisse et cymbales) dans le *fugato.* Faut-il y voir un aveu de faiblesse, une théâtralité superficielle ou une démonstration de puissance ? Il revient au chef d'orchestre d'en régler le chaos apparent, les enchaînements d'une fête foraine, le persiflage revendiqué, mais aussi de résoudre le malaise que ressentent bien des musiciens devant cette conclusion

agressivement… tonale. Pour sa part, Svetlanov restitue l'atmosphère d'une fête populaire avec les pinceaux et brosses de Moussorgski et de Rimski-Korsakov.

Mahler s'interrogea longtemps sur la date et le lieu de la création de la symphonie. L'Exposition internationale de 1908 fut organisée à Prague, à l'occasion du Jubile de l'empereur François-Joseph. En choisissant cet événement, Mahler sous-estima le nationalisme des Tchèques qui virent dans la création de la partition, la manifestation de la puissance impériale. L'échec était inévitable. Devant la difficulté de la partition, la direction de l'Orchestre philharmonique Tchèque accorda vingt-quatre répétitions au compositeur - chef d'orchestre avant la première qui eut lieu le 19 septembre 1908.

Il n'existe pas de document attestant d'une rencontre entre Gustav Mahler et le compositeur français Maurice Ravel. Deux génies de l'orchestration, deux univers sans correspondance. Il faut alors se tourner vers une certaine tradition d'interprétation russe de la musique française et tout particulièrement de *Daphnis et Chloé* de Ravel. Une tradition récente au disque. En effet, Svetlanov fit partie des précurseurs aux côtés de Yuri Temirkanov puis de Gennadi Rojdestvensky et plus récemment de Valery Gergiev et Kirill Petrenko. Les liens entre la musique russe et Ravel sont autrement plus pertinents. L'influence des Ballets russes fut déterminante dans l'écriture du compositeur français. Ravel acheva sa pièce orchestrale

la plus imposante après avoir assisté à la création du ballet *Petrouchka* de Stravinsky, le 13 juin 1911 à Paris, sous la direction de Pierre Monteux.

Le sujet de *Daphnis et Chloé* est tiré d'une *Pastorale* de Longos, un poète Grec des II^e^ et III^e^ siècles de notre ère. Deux enfants trouvés sont élevés par des bergers. Chloé est enlevée par des ravisseurs. Daphnis éprouve la douleur de la séparation. Le dieu Pan fait en sorte de réunir à nouveau les deux amants. Ravel rédigea lui-même un livret pour être certain que les chorégraphes ne travestissent pas son œuvre. *Daphnis et Chloé* s'éloigne considérablement de la dimension méditerranéenne de ses origines au profit d'un univers panthéiste sans lien direct avec l'Antiquité. Des fragments symphoniques furent donnés le 2 avril 1911 aux Concerts Colonne, sous la direction de Gabriel Pierné. Ni la critique, ni Serge de Diaghilev ne furent convaincus par cette présentation étrangère aux réalités purement chorégraphiques. Le ballet fut créé au Théâtre du Châtelet, le 8 juin 1912. Moins d'un an plus tard, le 29 mai 1913, la création du *Sacre du Printemps* eut un tel retentissement que le souvenir de *Daphnis et Chloé* s'estompa. La création londonienne de l'ouvrage, en 1914, puis la première à l'Opéra de Paris en 1921, installèrent définitivement l'œuvre au grand répertoire des orchestres.

Les deux suites doivent être considérées comme une véritable symphonie faisant appel à un orchestre imposant dans les vents (quatre cors et trompettes, trois trombones, un tuba) et la percussion (une quinzaine

d'instruments différents dont une "machine à vent" connue sous le nom d'éoliphone). La seconde Suite est la plus célèbre des deux, certainement parce qu'elle concentre durant son quart d'heure de musique toutes les richesses accumulées depuis le début de l'œuvre. Elle s'organise en trois parties enchaînées : *Lever du jour*, *Pantomime* et *Danse générale*.

Le *Lever du jour* dépeint les retrouvailles des amoureux sauvés par Pan. Le monde s'éveille et le chant des oiseaux (violons et flûte piccolo) se répand dans tous les pupitres de l'orchestre. Des voix les plus graves surgies de la Terre jaillit un crescendo d'une puissance expressive extraordinaire.

Dans la *Pantomime, Daphnis et Chloé* rendent hommage à l'amour de Pan qui courtise la nymphe Syrinx. La flûte de pan dont les couleurs sont imitées, présente les amours du dieu et prépare l'auditeur à la *Danse générale.* Sous la baguette de Svetlanov, les timbres sont acérés, éminemment personnalisés comme l'étonnante flûte solo. La violence hymnique s'inscrit dans un combat, une lutte entre des forces opposées et irréconciliables. Dans l'âme russe, on n'accorde pas de pitié quand l'espace s'ouvre, immense. Les cuivres hurlent, les masses de violons agrippent l'auditeur sans possibilité de fuite. La page célèbre l'amour dans une apothéose dont les rythmes font irrésistiblement songer aux *Danses Polovtsiennes* du *Prince Igor*, une œuvre qui avait subjugué le jeune Ravel et dont Svetlanov demeure, à jamais, l'un des coloristes les plus flamboyants.

Stéphane Friédérich



The Slavic Spells of the Song of the Night

Colmar. August 1995. The heat is oppressive. Russian conductor Evgeni Svetlanov receives us in his hotel room, secluded between rehearsals with his Orchestra of the Russian Federation. Blinds closed, air conditioning on full blast. Three and a half years after the collapse of the USSR, we began a discussion on all the issues of this era, which was fraught with threats. With a distinctly sarcastic lucidity, at times taciturn and at others suddenly voluble, Svetlanov describes the upheavals in Russian society: artists are questioning the uncertainties of the present era. From the unknown to the most famous names on the international stage, including his own. So many years spent at the helm of the State Symphony Orchestra of the USSR – now the State Academic Symphony Orchestra of the Russian Federation – in Svetlanov's eyes, this represents a mission worthy of Soviet heroes!

Listening to this interview thirty years later, the author of these lines remembers the passionate determination of a musician deeply attached to Russian identity and genius. He has a saying: 'I ask my musicians to play as if their lives depended on it.' And when we bring up the very distinctive sound of Russian orchestras, even in Mahler's repertoire, he deflects the question: «Our great conductor, Igor Golovanov, used to say that an orchestra is one that knows how to sing. This applies to all repertoires and, of course, to Gustav Mahler's music. »

Mahler, specifically. In this repertoire, the Russian performance tradition

only began to develop from the 1960s onwards. Everything about Mahler's personality, and even the Jewish influences that shaped his music, was viewed with suspicion by the Soviet regime. Kirill Kondrachine, Gennadi Rojdestvensky and Evgeni Svetlanov were the first to embark on the Mahlerian adventure, first in concert and then on record. Their symphonic world was not limited to the Russian repertoire, from Tchaikovsky to Shostakovich. One Russian figure played a particularly important role in the dissemination of Mahler's music in the USSR: the critic and musicologist Ivan Sollertinsky (1902–1944). He passed on his passion for Mahler's work not only to conductors but also to composers of his time, including Shostakovich. At the end of his life, Shostakovich stated that *Das Lied von der Erde (The Song of the Earth)* was his «desert island» score. However, the worlds of the two composers were very different. As Svetlanov tells us: «Although Shostakovich was a fervent admirer of Mahler, the Viennese composer's influence is limited to general features, and the Russian's music can be recognised in just a few bars. For me, both remain the last two titans of 20th-century symphonic music.» »

Mahler's *Symphony No. 7* remains the least frequently performed work in the cycle and, indeed, the least recorded. Its first catalogued recording dates from 1950. It is worth noting that it was primarily performers who were well-versed in the repertoire of their time and keen on new works who became enthusiastic about the score. Hermann Scherchen, Hans Rosbaud and Bruno

Maderna were its first champions on record. Unlike Western conductors, who pay close attention to the avant-garde nature of the composition, Russians have always favoured the post-Romantic expression of the score. This approach, evident under the batons of Kondrachine, Rojdestvensky and Svetlanov, has, to a certain extent, continued with subsequent generations, represented by Valery Gergiev, Mariss Jansons, Vladimir Ashkenazy, Kirill Petrenko and Semyon Bychkov. Romantic expression and Expressionism… These conductors' approach to the symphony remains primarily narrative. The work's subtitle, «The Song of the Night», already encapsulates one of the main themes of Germanic Romanticism. There is no doubt that the grandiose scope of this five-movement work, which draws so deeply on the cultures of Danubian Europe, finds an echo in the musical and literary invocations of Russian despair. One cannot help but feel that, under Svetlanov's baton, the lyrical imagery of Tchaikovsky's great symphonies takes on Mahlerian hues. For his part, Mahler greatly enjoyed conducting Tchaikovsky's operas, including *Eugene Onegin* at the Vienna State Opera.

Evgeni Svetlanov held a particular fondness for *Symphony No. 7*. He recorded it three times. The first was released by Warner Classics, followed by a second recording with the NHK Symphony Orchestra in Tokyo during a 1997 concert, and, the following year, this live version with his State Academic Symphony Orchestra of the Russian Federation. Under his baton, the warlike marches are carried by a breath and a momentum in a restrained

tempo, as if there could be no victorious army, only bitterly won victories. Set against the backdrop of night, the work unfolds with a remarkable sense of instability as it moves towards the light, a journey revealed by its evolving key, which shifts from the initial B minor modulations to C major.

When Mahler returned to his residence in Maiernigg-am-Wörtherssee in Carinthia in the summer of 1905, he intended to complete his seventh symphonic opus, the detailed plan for which had been drawn up the previous summer. The work's structure is built around the second and fourth movements, the two famous *Nachtmusike.* Even today, the reason why Mahler gave these movements such a title remains a mystery. Should we see in this the imprint of a serenade intended to be played at night, of a «night round», of a tribute to Schumann's *Nachtstücke*, to which Mahler felt so close? In the first *Nachtmusik*, Mahler asked the percussionist responsible for the bells to ring them as far away as possible, as if their sound were intended to reach the ears of a mountain dweller. Objectively, the central scherzo, which has become the heart of the work because it structures the score in the form of a mirror, can also be described as *Nachtmusik.* However, as was his custom, Mahler refused to provide the public with any programme notes.

Nevertheless, alongside the Sixth and Ninth Symphonies, this work undoubtedly remains the most daring and complex of the cycle in terms of composition.

The symphony's visual, almost cinematic, dimension did not escape Svetlanov. Under his direction, the vast first movement, *Adagio*, sets in motion a ponderous, halting mechanism. The mood is moving, dark and mysterious at the same time. The momentum is grandiose and deliberately massive, infused with the sonorous tones of the *tenor horn*. The introductory march lacks the warlike, funereal, oppressive and inexorable tension of the previous symphony. The brass instruments overwhelm the dissonant harmony with their weight. Can one imagine a more sombre overture, the curtain rising on a tragedy? As Mahler put it: «It is Nature that roars!» ».

According to the conductor Willem Mengelberg, an indefatigable promoter of the work at the Concertgebouw in Amsterdam (he conducted it 18 times before 1920!), Mahler was inspired for the first *Nachtmusik* by Rembrandt's famous painting *The Night Watch*, on display at the Rijksmuseum in Amsterdam. He combined its chiaroscuro effects with the memory of the tin soldiers from his own *Wunderhorn*. In this second movement, irony plays a prominent role, as in *Symphony No. 5*: here we have these frozen figurines and the barrel organ, which diverts us from the elegiac to the grotesque. The military march, or more precisely the Bohemian dance, is tamed by horn solos, echoes and depth effects, followed by birdsong rendered on the woodwinds. Svetlanov's orchestra «narrates» an alpine hike for us. It evokes the unchanging order of things, but also the life-giving and unsettling rustle of Nature. Each section of the orchestra contributes to this immense

breath: the woodwind quiver, the timpani sing, and the strings sketch out dances – not in the suggested Viennese manner, but with the vision of an emerging ballet or a concerto grosso.

The *Scherzo*, marked *schattenhaft* (ghostly), is quite different. It is based on the orchestra's underlying power, with the dance serving merely as the moving element of this veritable symphonic poem. The lyricism of this page opens the door to Expressionism, first with the timpani, then with the roaring strings, and finally with the woodwinds used in an unconventional way. The rhythmic undulation orchestrated by Svetlanov summons malevolent spirits, evoking the foreboding of Ravel's *Valse*. The world of Nature is populated by spectres, *fliessend, aber nicht schnell (flowing, but not too fast).* In reality, this classical scherzo, with its more lyrical trio at its core – in which the oboe and cello are superbly brought to the fore – is more akin to a «flowing» waltz. On his score, Willem Mengelberg noted a valuable comment by Mahler: «It is a dance of the dead, as seen in old frescoes […] Death plays the violin, invites everyone to dance, and soon, all must follow…» ».

The second *Nachtmusik (andante amoroso)* features the mandolin and the guitar, joined by the two harps. Their harmonic curves unfold at the very limits of tonality. The orchestration is pared down; the pathos has disappeared, giving way to a confession worthy of chamber music. Anton Webern expressed his great admiration for this piece, which he conducted

for the BBC in 1934.

This Italian serenade pays homage to the nocturnal serenades of the 18th century, and also to Mozart, through the syncopated figures on the clarinets and oboes. The parody is «merely amorous» and, as indicated by the movement's expression, devoid of mockery. The orchestration is pared down; the pathos has disappeared, giving way to a transparent, polychromatic orchestration. We enter the world of a confession worthy of chamber music, but one in which Mahler draws on the popular forms he consistently set to music in his *Wunderhorn* Lieder.

Finally, the finale is the most controversial movement in the score, particularly as its exuberance stands in stark contrast to the preceding mood. Moreover, its performance is particularly difficult and challenging. Collage seems to have been the fundamental principle of this rondo, which is overflowing with cheerfulness but also has a surrealist quality, with its cowbells. Humour is not absent, with an undisguised reference to Act II of Wagner's *Die Meistersinger von Nürnberg*. Laughter and grimaces, joy and pain, all spring from the same source in an escalation that culminates in raw sonorities, a parody of Turkish music (bass drum and cymbals) in the *fugato.* Should we understand it as an admission of weakness, superficial theatricality, or a display of power? It is up to the conductor to bring order to the apparent chaos, the fairground-like sequences and the deliberate mockery, but also to resolve the unease felt by many musicians in the face

of this aggressively… tonal... conclusion. For his part, Svetlanov evokes the atmosphere of a popular festival using the broad strokes of Mussorgsky and Rimsky-Korsakov.

For a long time, Mahler wondered about the date and place of the symphony's premiere. The 1908 International Exhibition was held in Prague to mark the Jubilee of Emperor Franz Joseph. In choosing this event, Mahler underestimated the nationalism of the Czechs, who saw the creation of the score as a manifestation of imperial power. Failure was inevitable. Given the difficulty of the score, the management of the Czech Philharmonic Orchestra granted the composer-conductor twenty-four rehearsals before the premiere, which took place on 19 September 1908.

There is no documented evidence of a meeting between Gustav Mahler and the French composer Maurice Ravel. Two orchestration geniuses, two worlds that never crossed paths. We must therefore turn to a certain tradition of Russian performance of French music, and in particular of Ravel's *Daphnis et Chloé*. This is a recent tradition on record. Indeed, Svetlanov was one of the pioneers, alongside Yuri Temirkanov, then Gennadi Rojdestvensky, and more recently Valery Gergiev and Kirill Petrenko. The links between Russian music and Ravel are far more relevant. The influence of the Ballets Russes was decisive in the French composer's work. Ravel completed his most ambitious orchestral work after attending the premiere of Stravinsky's ballet *Petrouchka*, on 13 June 1911 in Paris, conducted by Pierre Monteux.

The subject of *Daphnis et Chloé* is taken from a *Pastoral* by Longus, a Greek poet of the 2nd and 3rd centuries AD. Two foundlings are raised by shepherds. Chloe is abducted by kidnappers. Daphnis experiences the pain of separation. The god Pan arranges for the two lovers to be reunited. Ravel himself wrote a libretto to ensure that the choreographers did not distort his work. *Daphnis et Chloé* moves significantly away from the Mediterranean dimension of its origins in favour of a pantheistic world with no direct link to antiquity. Symphonic excerpts were performed on 2 April 1911 at the Concerts Colonne, under the direction of Gabriel Pierné. Neither the critics nor Serge Diaghilev were impressed by this performance, which was far removed from purely choreographic concerns. The ballet premiered at the Théâtre du Châtelet on 8 June 1912. Less than a year later, on 29 May 1913, the premiere of the *Rite of Spring* had such an impact that the memory of *Daphnis et Chloé* faded. The work's London premiere in 1914, followed by its first performance at the Opéra de Paris in 1921, firmly established it in the major orchestral repertoire.

The two suites should be regarded as a veritable symphony, calling for a substantial orchestra in terms of wind instruments (four horns and trumpets, three trombones, one tuba) and percussion (around fifteen different instruments, including a «wind machine» known as the aeoliphone). The second Suite is the more famous of the two, undoubtedly because, over the course of its fifteen minutes of music, it condenses all the richness

accumulated since the beginning of the work. It is structured in three consecutive sections: *Daybreak*, *Pantomime* and *General Dance*.

Dawn depicts the reunion of the lovers, saved by Pan. The world awakens, and the song of the birds (violins and piccolo flute) fills all sections of the orchestra. From the deepest voices rising from the Earth erupts a crescendo of extraordinary expressive power.

In the *Pantomime, Daphnis et Chloé* pay homage to the love of Pan, who is courting the nymph Syrinx. Pan's flute, whose colours are imitated, depicts the god's amorous exploits and prepares the listener for the *General Dance.* Under Svetlanov's baton, the timbres are sharp and highly individual, as is the striking solo flute part. The hymn-like violence is part of a battle, a struggle between opposing and irreconcilable forces. In the Russian soul, no mercy is shown when space opens up, vast and immense. The brass instruments roar, and the masses of violins seize the listener, leaving no possibility of escape. This passage celebrates love in an apotheosis whose rhythms irresistibly bring to mind the *Polovtsian Dances* from *Prince Igor*, a work that had captivated the young Ravel and for which Svetlanov remains, forever, one of the most flamboyant colourists.

Stéphane Friédérich



Production : Eric Rouyer
Tableau de couverture : Korin - www.korinlaque.fr
Mastering : Alain Gandolfi
Remerciements à Max Trebosc