

Président du Conseil d'administration
Jean-Philippe Billarant

Directeur général
Laurent Bayle

Cité de la musique

LACHENMANN/MOZART

DU MERCREDI **11** AU SAMEDI **21** JANVIER 2006

Vous avez la possibilité de consulter
les notes de programme en ligne,
2 jours avant chaque concert :
www.cite-musique.fr

SOMMAIRE

- 6 MERCREDI 11 JANVIER - 20H**
Massimiliano Damerini, piano
Radio-Sinfonieorchester Stuttgart des SWR
Emilio Pomárico, direction
- 9 VENDREDI 13 JANVIER - 20H**
Helmut Lachenmann, récitant
Ensemble intercontemporain
Orchestre des Champs-Élysées
Heinz Holliger, direction
- 16 SAMEDI 14 JANVIER - DE 9H À 17H45**
DIMANCHE 15 JANVIER - DE 9H À 16H
Citésopie Mozart et le style classique
- 17 DIMANCHE 15 JANVIER - 15H**
Solistes de l'Ensemble intercontemporain
- 23 DIMANCHE 15 JANVIER - 16H30**
Zaïde, le dernier rêve d'un condamné
Orchestre de l'Opéra de Rouen/Haute-Normandie
Oswald Sallaberger, direction
Emmanuelle Cordoliani, dramaturgie et mise en espace
- 29 MERCREDI 18 JANVIER - 20H**
Accentus/Axe 21
Accentus
Laurence Equilbey, direction du chœur
La Chambre Philharmonique
Emmanuel Krivine, direction
- 35 VENDREDI 20 JANVIER - 20H**
Gianluca Cascioli, piano
Walter Grimmer, violoncelle
Orchestre Philharmonique de Radio France
Lothar Zagrozek, direction
- 39 SAMEDI 21 JANVIER - DE 15H À 19H**
Forum Helmut Lachenmann
17H30 : Concert
Solistes de l'Ensemble intercontemporain
- 44 SAMEDI 21 JANVIER - 20H**
Ernesto Molinari, clarinette
SWR Sinfonieorchester Baden-Baden und Freiburg
Hans Zender, direction
Experimentalstudio der Heinrich-Strobel-Stiftung des Südwestrundfunks
e.V., Freiburg (Breisgau), réalisation électronique
Michael Acker, régie son
Sven Kestel, bande magnétique

Dans les années soixante-dix, Helmut Lachenmann est parti de l'idée d'une « musique concrète instrumentale » : il s'agissait d'ouvrir, de retourner le « son philharmonique » pour faire apparaître et représenter les processus ou l'énergie qui sous-tendent sa production, cela au moyen de techniques de jeu extrêmement diversifiées, qui utilisent tout le spectre allant du son vibré au bruit. Dans cette logique « gestuelle », l'instrument est considéré comme un objet ustensile qui peut produire un éventail illimité de sons virtuels qu'aucun luthier n'avait prévus. Les sons sont alors regroupés au sein de « familles » – sons pressés, soufflés, ponctuels, discontinus, tremblés... – et on peut composer avec eux en les combinant, en les opposant, en les variant, pour jouer avec l'identité et la différence : un souffle sans hauteur précise répondra à la pression d'un archet, un pizzicato à un frottement de blocs de polystyrène. Jusque dans les années quatre-vingt, c'est un peu comme si chez Lachenmann on regardait la musique par en dessous, ayant retourné le tapis pour mettre en lumière l'envers des beaux sons, que l'on ouvre comme des fruits. En même temps, il ne s'agit pas simplement de trouver des effets, d'herboriser des sonorités étranges, très souvent après d'ailleurs, mais de dessiner précisément des paysages sonores à partir de correspondances ou de rimes – la « musique concrète instrumentale » est aux yeux du compositeur une découverte à la fois « rationnelle et ludique ». Sa systématisation hérite d'ailleurs de l'esprit de la musique sérielle, transmis au jeune Lachenmann par Luigi Nono, chez qui il avait étudié pendant deux années à Venise.

Puisqu'il ne s'agit pas de produire de nouveaux sons, mais une nouvelle écoute, celle-ci doit également se mettre à l'épreuve du « beau son » traditionnel, qui sera recontextualisé, déplacé ; ce type d'approche pourra s'appliquer à toutes sortes d'objets – des accords classés par exemple, un rythme de tango (à la fin de *Salut für Caudwell* pour deux guitaristes), des mélodies, un hymne, l'idée de la résonance (voir le concerto *Ausklänge*), ou le geste du pizzicato, infiniment varié et déplié (étouffé ou non, sec ou zinguant, avec ou sans plectre...) dans le quatuor *Reigen seliger Geister*.

Cette esthétique devient prépondérante chez Lachenmann à partir de *Tanzsuite mit Deutschlandlied* (1980). Afin d'obtenir une écoute nouvelle (un peu comme Cézanne, selon la formule de Lyotard, « fait voir ce qui

fait voir, et non ce qui est visible ») le compositeur se saisit également d'un matériau « non transformé : car je rencontre là des points de contact avec l'ancien vocabulaire, je joue d'une certaine manière sur des instruments qui me sont étrangers, et mes efforts pour rendre authentique cette pratique usée sont du coup moins héroïques que subtils ». La palette sonore deviendra alors plus large : dans *Allegro sostenuto* (1988), où Lachenmann lui-même voit un retour vers le pur plaisir du jeu instrumental (cette verve que l'allemand désigne du terme de *musikantisch*), des accords tonaux et des octaves brillent d'un éclat étrange, comme gauchis. Il y a là un retour du son philharmonique, mais non pas à sa valeur « auratique », à ce que le compositeur appelle une magie « préfabriquée » – car ce ne sont jamais les objets musicaux eux-mêmes qui devraient être inouïs, mais le regard que l'on pose sur eux et l'éclairage sous lequel ils apparaissent.

C'est là ce que Lachenmann nomme une « dialectique » musicale. Si Mozart est le modèle d'un compositeur de l'équilibre et de la grâce, celui qui réconcilie tous les paramètres, tous les styles et tous les affects, l'écriture savante et le registre populaire, Lachenmann serait plutôt de la famille de Haydn et de Beethoven – musiciens analytiques, constructivistes, dialecticiens, ironistes. Leur musique fait comprendre que rien n'est donné, que rien ne va de soi ; chacune de leurs œuvres semble reprendre la question du langage musical lui-même, alors qu'ils ont en horreur (comme Charles Rosen le dit au sujet de Schönberg) les « blocs de préfabriqué » recyclés tels quels sans être mis en perspective. Lachenmann ainsi n'aime pas les « objets d'art » trop polis, et même le son de l'électronique lui semble trop lisse, occultant l'effort et la tension qui fait vivre la musique.

Il en appelle alors à une écoute qui saurait lier la fusion avec le son et la réflexion sur le fait musical – non pas une fascination seulement (ou un rejet), mais, comme pour Brahms et Webern, un auditeur qui sait suivre, même décortiquer un peu, et y trouver éventuellement un plaisir en soi.

Martin Kaltenecker

Mercredi 11 janvier - 20h

Salle des concerts

Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791)*Symphonie n° 32 en sol majeur K. 318*

Allegro spiritoso

Andante

9'**Helmut Lachenmann** (1935)*Ausklang, pour piano et orchestre***50'****Wolfgang Amadeus Mozart***Symphonie n° 39 en mi bémol majeur K. 543*

Adagio – Allegro

Andante con moto

Menuetto. Allegretto

Finale. Allegro

29'**Massimiliano Damerini**, piano**Radio-Sinfonieorchester Stuttgart des SWR****Emilio Pomárico**, direction**Durée du concert (entracte compris) : 2h05**

Ce concert est enregistré par Radio France pour le Südwestrundfunk.

Wolfgang Amadeus**Mozart***Symphonie n° 32*

Composition : achevée

le 26 avril 1779.

Effectif : 2 flûtes, 2 hautbois –

2 bassons, 2 cors en sol et ré – cordes.

La Symphonie n° 32 K. 318 en sol majeur de Mozart est en vérité une *sinfonia*, c'est-à-dire une ouverture d'opéra, mais sans constituer un simple pot-pourri de motifs. Mozart écrit un *Allegro spiritoso* de forme sonate, avec deux thèmes (rythme pointé pour l'un, répétition régulière de quatre notes piquées pour le second), puis un court développement, qui ne débouche guère sur la réexposition, mais sur un *Andante* enchâssé (toujours en *sol* majeur), de forme lied, après lequel on reprend le cours des événements (second thème dans le ton principal, coda avec un bel effet de cadence rompue). Ce type formel se trouve parfois chez Grétry – il faut se souvenir que Mozart avait fait un voyage à Paris un an avant la composition de cette pièce. La date du 26 avril 1779 figure à la fin de l'autographe, qui ne comprend ni la partie des trompettes (écrite sur une feuille à part, sans doute au moment d'une reprise ultérieure de l'ouverture), ni celle des timbales (souvent improvisée directement au concert à cette époque). On ne sait à quel type de spectacle cette ouverture était destinée – peut-être à la représentation de comédies, à Salzbourg, ou de son propre singspiel *Zaïde*.

Helmut Lachenmann*Ausklang*

Composition : 1984-85.

Commande de la Radio

de Cologne (WDR).

Dédicace : À Yukiko [Sugawara].

Création : le 18 avril 1986 à Cologne

par Massimiliano Damerini (piano)

et le Rundfunk-Sinfonieorchester

de Cologne (WDR)

sous la direction de Peter Eötvös.

Effectif : piano solo - piccolo, 2 flûtes

(prenant aussi le piccolo), flûte alto,

3 hautbois, 3 clarinettes, clarinette

basse, 3 bassons, contrebasson -

4 cors, 3 trompettes, 3 trombones,

tuba – percussions (4 joueurs) –

piano (dans l'orchestre) – cordes.

Le rêve « de ruser avec la force d'attraction de la terre », dit Lachenmann, répond peut-être à celui d'empêcher le son de retomber, de produire l'illusion qu'il se prolongerait indéfiniment, tel qu'il caractérise la technique pianistique depuis le Romantisme. La résonance (« *Ausklang* ») et de façon générale la courbe du son (attaque/résonance/extinction) sert ici au compositeur de « modèle » musical – différenciation extrême des attaques (dures, douces, progressives, sèches), images diverses de prolongement ou d'entretien du son (par exemple une répétition rapide de notes), résonances par paliers, échos filtrés et sélectionnés, voire faux échos greffés sur une autre attaque, ou encore écho « retourné » par l'écriture. La notion de résonance est donc comme projetée sur d'autres plans, le compositeur la fait travailler dans tous les registres de l'écriture.

À maints endroits, l'orchestre est censé représenter le piano lui-même, se lançant par exemple dans des passages en *martellato* qui font l'effet d'un agrandissement monstrueux des marteaux en action, « *avalant leur propre*

Wolfgang Amadeus Mozart
Symphonie n° 39

Composition : achevée
 le 26 juin 1788.
 Effectif : 1 flûte, 2 clarinettes,
 2 bassons – 2 cors, 2 trompettes –
 timbale – cordes.

La Symphonie n° 39 en *mi* bémol majeur K. 543 inaugure la triade des dernières symphonies de Mozart, toutes composées en l'été 1778 (la 39^e fut achevée le 26 juin). Une longue introduction pathétique (gammes, rythmes pointés, frottements dissonants) souvent rapprochée du début de l'ouverture de *Don Giovanni*, précède l'*Allegro*, qui expose le premier thème dans la nuance *piano*, alors que le second, qui s'avère discret, se fera longuement attendre – il s'agit avant tout d'installer le registre noble, héroïque. Le développement est concis, comme souvent chez Mozart (quarante mesures, c'est-à-dire un tiers de l'exposition). L'*Andante* en *la* bémol majeur est construit sur une courte formule close qui retombe sur son point de départ et que le compositeur met sur orbite en la faisant voyager dans des tons éloignés, avec une liberté presque schubertienne déjà (*fa* mineur, *la* bémol mineur, *si* mineur). Le menuet (*Allegretto*), aux fermes appuis, est d'un caractère populaire, assorti d'un poétique trio où la clarinette (qui remplace dans cette symphonie les habituels hautbois) vient sur le devant de la scène. L'*Allegro* rappelle certains finales rapides de Haydn : là aussi, une courte formule omniprésente et immuable va être « éclairée » par de brèves modulations dans des tons très éloignés, produisant une impression d'excitation, d'une joie un peu nerveuse.

Martin Kaltenecker

écho », comme dit Lachenmann, qui s'est souvenu aussi, dans les passages martelés du soliste, du pianiste américain Charlemagne Palestine. À d'autres moments, l'unisson des cordes divisées est censé représenter les « *chœurs des cordes* » à l'intérieur de l'instrument, des sons bruités de l'orchestre font écho aux notes suraiguës du piano (là où la part inharmonique du son est la plus élevée), alors que des figures de glissando fonctionnent comme des colorations, des ombres qui soulignent telle figure du soliste. Formellement, l'œuvre prend comme point de départ la représentation de différents types de résonances, elle va ensuite vers une autonomisation des mécanismes et images suscités, et verse à la fin dans ce que le compositeur nomme un « *immense cantabile perforé* ».

VENDREDI 13 JANVIER - 20H

entracte

Vendredi 13 janvier - 20h

Salle des concerts

Helmut Lachenmann * (1935)

Mouvement (– vor der Erstarrung) pour ensemble
 21'

Wolfgang Amadeus Mozart * (1756-1791)

Maurerische Trauermusik (Musique funèbre maçonnique)
en ut mineur K. 477
 7'

Helmut Lachenmann *

« ...Zwei Gefühle... », *Musik mit Leonardo*, pour ensemble
 et récitant
 20'

Wolfgang Amadeus Mozart **

Symphonie n° 40 en sol mineur K. 550
 Molto allegro
 Andante
 Menuetto. Allegretto
 Allegro assai
 35'

Helmut Lachenmann, récitant

Ensemble intercontemporain *

Orchestre des Champs-Élysées **

Heinz Holliger, direction

Durée totale du concert : 1h45

Coproduction Cité de la musique, Ensemble intercontemporain.

Ce concert est enregistré par Radio France, partenaire de la Cité de la musique et de l'Ensemble intercontemporain pour la saison 2005/06.

Helmut Lachenmann*Mouvement*(– *vor der Erstarrung*)

Composition : 1982-1984.

Commande : Ensemble
intercontemporain.

Dédicace : à Peter Eötvös.

Création : le 12 novembre 1984

au Théâtre du Rond-Point, Paris,

par l'Ensemble intercontemporain,
direction Peter Eötvös.

Effectif : flûte/flûte piccolo, flûte

en sol/flûte piccolo, clarinette,

clarinette/clarinette basse,

clarinette basse, 2 trompettes en ut,

3 percussions, 3 *Klingelspiele*,

2 altos, 2 violoncelles,

contrebasse à 5 cordes.

Éditeur : Breitkopf & Härtel.

La musique de Helmut Lachenmann met en crise les conventions et les habitudes d'écoute avec une radicalité sans précédent. Chez lui, rien ne va de soi. L'œuvre est tout à la fois une analyse implacable de ce qui s'est sédimenté dans le matériau et dans la pratique musicale, et une expérience inouïe – une sorte d'illumination –, à travers laquelle plus rien ne peut être comme avant. La mémoire voudrait être sauvée, sans pourtant sacrifier aux citations littérales ou à la reprise des éléments traditionnels en tant que tels ; en même temps, l'œuvre tente une percée au-delà du connu. De là naît un déchirement subjectif, alors que des processus apparemment rationalisés donnent l'illusion d'une objectivation du matériau. Mais le sujet, brisé, n'entonne plus la fanfare héroïque d'un moi resté intact, et la musique renonce à l'accord parfait défraîchi du consensus social. En rejetant les formes conventionnelles de beauté (qu'il désigne lui-même sous le terme de « son philharmonique ») et une signification musicale abâtardie, Lachenmann en dénonce la réification.

Mouvement (– *vor der Erstarrung*) retrace d'une façon sismographique ce double mouvement de construction et de destruction, d'analyse et d'invention. Ce sont d'abord des bribes sonores, comme les dernières convulsions d'un insecte posé sur le dos, et qui s'agit dans le vide : *vor der Erstarrung*, avant d'être figé par la mort. Les formes perçues – des rythmes pointés, des triolets, ainsi que quelques intervalles comme la tierce mineure – apparaissent comme des figures fantomatiques, comme les ruines d'un discours musical conventionnel. Toute la première partie de l'œuvre dévoile pourtant, derrière ces formes élémentaires et brisées, ces contours sonores décharnés, une vie intense faite de frottements, de grincements, d'effets de souffle, de bruits divers et de titillements. Les trois *Klingelspiele*¹, claviers-jouets disposés à l'intérieur de l'orchestre, vibronnent, à la fois figures purement sonores qui influencent le jeu instrumental et élément programmatique. Ce matériau apparemment sans aura constitue la face cachée du « beau son ».

En rendant audible cet aspect du monde sonore (comme Klee demandait à la peinture de « rendre visible »), Lachenmann dévoile toute une expressivité insoupçonnée, parfois même pathétique, qui rend presque banale

l'apparition progressive de formes sonores plus conventionnelles, fondées sur la plénitude du son. Car cette machine grippée, un peu après le milieu de la pièce, retrouve soudain son élan et développe de façon enjouée ses rythmes et ses intervalles entendus jusque-là de façon fragmentaire. La réalité de structures musicales étranges, énigmatiques, qui fonctionnaient comme de mystérieux signaux, révèle soudain une forme de trivialité. L'écoute se retourne contre ce qu'elle appelait de ses vœux et la satisfaction éprouvée à suivre un discours musical « normal » s'accompagne d'une distanciation critique. C'est alors qu'on peut reconnaître, à côté d'autres éléments empruntés, le fantôme d'une célèbre chanson viennoise, « *O du lieber Augustin* », à travers laquelle Schönberg avait déjà transcrit ironiquement son désespoir dans le *Quatuor à cordes* op. 10 avec soprano. La partie finale, où cet emballement éphémère se détruit à nouveau, est selon les mots de l'auteur « *suggérée par la fracture structurelle du son* ».

À travers le mouvement de l'œuvre, qui conduit du son à peine audible jusqu'à des textures virtuoses, d'une musique figée jusqu'à des moments d'exubérance, le compositeur sollicite tantôt une écoute capable de descendre à l'intérieur du son et d'arpenter des territoires inconnus en construisant au fur et à mesure ses propres critères, tantôt de se laisser emporter par un discours qui offre des repères évidents et une continuité rythmique simple. Les sons inhabituels de l'œuvre ne sont pas un ensemble anarchique de bruits anecdotiques, ou de simples gestes ; ce ne sont pas non plus des événements isolés : ils sont subsumés par des phrases musicales qui ne masquent ni leur fragilité, ni leurs moments de rupture, mais au contraire les exhibent ; le silence y joue un rôle essentiel. C'est à travers cette expérience du négatif que l'œuvre se réalise comme une forme à part entière et s'incarne, objectivement, dans une expression subjective. C'est à sa limite que le mouvement prend conscience de ce qu'il est.

Philippe Albèra

1 - Ici joués par un seul musicien.

Wolfgang Amadeus Mozart
Maurerische Trauermusik

Composition : 1785.
 Création : en novembre 1785,
 à l'occasion d'une réunion
 maçonnique dédiée
 à la mémoire de deux maçons
 récemment décédés, le duc
 Georg August von Mecklenburg et le
 comte Franz Esterhazy von Galantha.
 Effectif : 2 hautbois, clarinette,
 3 cors de basset,
 2 cors, contrebasson,
 4 violons, 2 altos, 2 violoncelles,
 contrebasse.

Terminée en juillet 1785, la *Musique funèbre maçonnique* fut jouée en novembre suivant lors la tenue funèbre du comte Franz Esterhazy von Galantha, membre de la loge *À l'espérance couronnée* et du duc Georg August von Mecklenburg-Strelitz, membre honoraire des *Trois aigles*, deux des aristocrates dont Mozart était devenu « frère » depuis sa propre adhésion en 1784. Cette œuvre constitua pour lui l'une des premières occasions de fondre en une seule et même expression sa foi catholique et sa confiance dans les idées de fraternité, d'égalité, d'œcuménisme et d'acceptation de la mort affirmées au sein de la franc-maçonnerie. Six ans avant les Hommes en armes de *La Flûte enchantée* annonçant l'épreuve de la mort à Tamino dans le style d'un choral luthérien sur la citation d'un *Kyrie* catholique, six ans avant le *Requiem* unissant aux textes liturgiques les couleurs des clarinettes et des cors de basset des loges, Mozart associe déjà ici un *cantus firmus* d'origine religieuse – qu'il réemploiera, d'ailleurs, dans l'*Introit* du *Requiem* – au rituel maçonnique. Pour l'heure, c'est dans la couleur grave de *mi* bémol majeur qu'il le fait sonner – la tonalité de *La Flûte enchantée* – estampillée par trois bémols, symboles de la perfection... symboles de la Trinité. Solennelle et sombre comme une marche de pénitents, fondée sur la tonalité d'*ut* mineur pour les parties extrêmes et sur des lignes descendantes selon l'image de la *catabasis* – figurant la mort –, l'œuvre se résout néanmoins dans la lumière d'*ut* majeur. À la manière de Bach à la fin de ses chorals, cette majoration – la tierce picarde – transmet l'idée de confiance au-delà de l'infinie tristesse. En avril 1787, Mozart écrira lui-même à son père mourant que l'initiation maçonnique lui a appris à envisager la mort comme une compagne familière voire fidèle, qu'il accepte en remerciant Dieu comme « la clé de notre véritable félicité ».

Florence Badol-Bertrand

Helmut Lachenmann
 «...Zwei Gefühle...»,
Musik mit Leonardo

Composition : 1992.
 Création : le 9 octobre 1992 à
 Stuttgart par l'Ensemble Modern.
 Dédicace : à l'Ensemble Modern.
 Effectif : un ou deux récitants, flûte en
 sol, flûte basse, cor anglais, clarinette
 basse, clarinette contrebasse,
 contrebasson, 2 trompettes en *ut*,
 trombone ténor-basse, tuba,
 2 percussions, piano, harpe, guitare,
 2 violons, 2 altos, 2 violoncelles,
 contrebasse à 5 cordes.
 Éditeur : Breitkopf & Härtel.

L'œuvre a vu le jour en 1991-1992. Elle a été écrite en grande partie en Sardaigne, dans la maison inoccupée de Luigi Nono. Nul doute que son souvenir n'ait alors orienté mes choix. Le travail sur ce morceau avait pour point de départ l'expérience selon laquelle l'écoute, dans sa dimension « structurelle », autrement dit la perception attentive du phénomène sonore immédiat et des rapports qui le constituent, est précisément liée à des images et des sensations intimes, qui ne s'éloignent à aucun moment de ce processus d'observation, lui sont indissociables, et lui prêtent même une intensité toute particulière et caractéristique. Il s'agit, au cours du déchiffrement d'un message qui nous concerne, de la nature singulière de ce travail instantané de la perception : la reconnaissance – laborieuse peut-être – et le rassemblement des signes d'un côté, l'impact du message qui se profile de l'autre vont en réalité étroitement de pair, se déterminent réciproquement et forment un ensemble clos d'expériences. Dans «...Zwei Gefühle...», les deux récitants¹ du texte de Léonard apparaissent comme les deux moitiés, presque complémentaires, de la conscience d'un voyageur imaginaire et lecteur silencieux, médusé. En quelque sorte, eux aussi agissent inconsciemment, coopèrent comme les deux mains de celui qui, privé de vue, trouve en tâtonnant ce texte, telle une inscription précieuse, en saisit chacun des segments linguistiques isolément et les assemble de façon juste ou erronée, face à sa propre mémoire. Il est concentré et distancé, « englouti » et « concerné/consterné », car ce qui se révèle sémantiquement conjure justement cette situation de quête fébrile « dans le sentiment d'ignorance », où il se reconnaît. Ce qui sonne se considère doublement : à la fois matériau largement dérivé et transformé du phonétique, et résidu d'un stock hérité de gestes émotifs, re-polarisés en un rapport sonore surgi de champs acoustiques articulés et profondément dissemblables, tels des volcans imprévisibles, embrasés ou refroidis. Paysage sonore méditerranéen dans des hauteurs inhospitalières ; « Pastorale », écrite en mémoire de ce qui m'a lié au compositeur de *Hay que caminar*.

Texte extrait de *Musik als existentielle Erfahrung*, de Helmut Lachenmann.
 Version allemande originale : © 1996, Breitkopf & Härtel, Wiesbaden.
 Traduction Miriam Lopes.

1. L'œuvre prévoit un ou deux récitants. (N.d.T.)

Verlangen nach Erkenntnis

So donnernd brüllt nicht das stürmische Meer, wenn der scharfe Nordwind es mit seinen brausenden Wogen zwischen Scylla und Charybdis hin und her wirft, noch der Stromboli oder Ætna, wenn die Schwefelfeuer im gewaltsamen Durchbruch den großen Berg öffnen, um Steine und Erde samt den austretenden und herausgespienen Flammen durch die Luft zu schleudern, noch auch die glühenden Höhlen von Mongibello, wenn sie beim Herausstoßen des schlecht verwahrten Elements rasend jedes Hindernis verjagen, das sich ihrem ungestümen Wüten entgegenstellt [...]

Doch ich irre umher, getrieben von meiner brennenden Begierde, das große Durcheinander der verschiedenen und seltsamen Formen wahrzunehmen, die die sinnreiche Natur hervorgebracht hat. Ich wand mich eine Weile zwischen den schattigen Klippen hindurch, bis ich zum Eingang einer großen Höhle gelangte, vor der ich betroffen im Gefühl der Unwissenchaft eine Zeit lang verweine. Ich hockte mit gekrümmtem Rücken. Die müde Hand aufs Knie gestützt, beschattete ich mit der Rechten die gesenkten und geschlossenen Wimpern. Und nun, da ich mich oftmals hin und her beugte, um in die Höhle hineinzublicken und dort etwas zu unterscheiden, verbot mir das die große Dunkelheit, die darin herrschte. Als ich aber geraume Zeit verharret hatte, erwachten plötzlich in mir zwei Gefühle: Furcht und Verlangen. Furcht vor der drohenden Dunkelheit der Höhle, Verlangen aber mit eigenen Augen zu sehen, was dann an Wunderbarem sein möchte.

Léonard de Vinci, deux fragments du *Codice Arundel* traduits de l'italien en allemand et pourvus d'un titre (*Verlangen nach Erkenntnis*) par Kurt Gerstenberg

Désir de connaissance

La mer en tempête ne fait pas un tel fracas avec ses eaux tumultueuses entre Charybde et Scylla lorsque fouette l'aquilon venu du nord ; ni Stromboli, ni Mongibello lorsque les sulfureuses flammes qu'ils renferment, forcent et crèvent la haute montagne, projetant dans l'air, en même temps que la flamme jaillissante qu'ils vomissent, des pierres et de la terre ; ni Mongibello lorsque ses cavernes embrasées rendent les éléments contenus à grand peine, lorsqu'elles les crachent et les vomissent rageusement alentour, repoussant tout ce qui fait obstacle à leur élan impétueux [...]

Tiré de ma vaine rêverie et désireux de voir le nombre immense des formes nombreuses et variées créées par la féconde nature, j'atteignis, après avoir erré un moment parmi les rochers ombreux, l'entrée d'une grande caverne devant laquelle je restai un moment, stupéfait et ignorant tout de ce prodige. Je pliai mes reins en arc, ma main gauche posée sur un genou et, de ma main droite, je fis de l'ombre à mes paupières baissées et closes, m'inclinant maintes fois d'un côté et de l'autre pour voir si je pouvais distinguer quelque chose là-dedans ; mais cela m'était interdit par l'obscurité qui y régnait. Bientôt montèrent en moi deux sentiments, la peur et le désir : peur de la grotte mystérieuse et sombre, désir de voir s'il y avait là rien de mystérieux.

Traduit de l'italien par Chantal Moiroud

Wolfgang Amadeus Mozart *Symphonie n° 40*

Composition : juillet 1788

(achevée le 25 juillet).

Date de création inconnue.

Effectif : 1 flûte, 2 hautbois, 2 bassons – 2 cors – cordes.

La Symphonie en sol mineur K. 550 constitue l'une des trois dernières symphonies de Mozart, composées à Vienne entre les mois de juin et d'août 1788.

S'il n'est pas impossible qu'elles aient été jouées la saison suivante, il n'existe cependant pas de trace d'une exécution du vivant de Mozart.

Ses deux seules symphonies dans le mode mineur adoptent la même tonalité de *sol* mineur, associée chez lui à une forte densité expressive. Mais depuis la *Symphonie n° 25* de 1773, que de chemin parcouru ! L'énergie tumultueuse de la jeunesse demeure, tout en laissant apparaître une rigueur formelle supplémentaire, une écriture plus riche et une orchestration plus raffinée. L'exaltation fiévreuse va ici de pair avec une certaine intériorité : il n'est pas fortuit que l'orchestre ne comporte ni trompettes, ni timbales. Mozart décline toutes les nuances d'un trouble intérieur : premier thème agité et haletant du *Molto allegro* initial, au rythme obsessionnel ; douce effusion teintée d'ombres de l'*Andante* ; vigueur étonnante du *Menuetto*, les sonorités champêtres du paisible trio central en *sol* majeur, apportant néanmoins une détente bienvenue ; violence de l'*Allegro assai*, qui ne laisse aucun répit et conclut dans la tonalité initiale, sans la majorisation fréquente dans un finale de cette époque. La puissance de l'expression est encore renforcée par l'utilisation de modulations étonnantes, qui s'aventurent dans des tonalités éloignées (*fa* dièse mineur au début du développement du premier mouvement) et se succèdent rapidement, générant une sensation de précipitation. L'abondance du contrepoint, qui témoigne de la fusion du style classique et du contrepoint hérité de Bach réalisée par Mozart au cours des années 1780, densifie le discours et renforce la tension dramatique, dans des formes au demeurant d'une remarquable concision. La *Symphonie* dite « Jupiter », dernier « acte » de la trilogie de l'été 1788, reprendra de tels procédés, mais la véhémence inquiète laissera place alors à une conclusion solaire et triomphale.

Hélène Cao

Samedi 14 janvier - de 9h à 17h45
Dimanche 15 janvier - de 9h à 16h
 Salle des colloques

Citéscopie Mozart et le style classique

Avec Haydn et Beethoven, Mozart forme la fameuse trilogie des compositeurs fondateurs du style classique viennois. Dans le domaine de l'opéra – *Singspiel*, *dramma giocoso* ou féerie – Mozart transcende l'héritage du dernier baroque au profit d'un théâtre des Lumières, placé sous le signe de l'esthétique du sensible. Dans le domaine instrumental, il traverse toutes les esthétiques, du galant au *Sturm und Drang*, avant de faire éclore ce classicisme musical générateur d'une nouvelle dramaturgie musicale. Cette Citéscopie analyse le langage musical dit classique (parcours harmonique résolument tonal, phrasé, enjeux thématiques...) tout en posant une question qui reste entière : peut-on parler de période classique ou doit-on évoquer ce style comme un simple pont entre l'esthétique du dernier baroque et celle des romantiques ?

DIMANCHE 15 JANVIER - 15H

Dimanche 15 janvier - 15h
 Amphithéâtre

Helmut Lachenmann (1935)
Toccata, pour violon
 3'

Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791)
Duo pour violon et alto en sol majeur K. 423
 Allegro
 Adagio
 Rondeau
 17'

Helmut Lachenmann
Pression, pour violoncelle
 7'

entracte

Johann Sebastian Bach/Wolfgang Amadeus Mozart
Adagio et fugue en sol mineur – arrangement pour violon, alto et violoncelle K. 404a/2
 8'

Helmut Lachenmann
Quatuor à cordes n° 3 « Grido »
 26'

Solistes de l'Ensemble intercontemporain :
Hae-Sun Kang, violon
Jeanne-Marie Conquer, violon
Odile Auboin, alto
Éric-Maria Couturier, violoncelle

Durée du concert (entracte compris) : 1h40

Coproduction Cité de la musique, Ensemble intercontemporain.

Helmut Lachenmann *Toccatina*

Composition : 1986.
Création : le 20 mai 1988 à Stuttgart
par Joachim Schall.
Effectif : violon solo.
Éditeur : Breitkopf & Härtel.

Toccatina, composée en 1988, nous rappelle qu'en un certain sens toute œuvre de Lachenmann repose sur l'idée du « toucher » (*toccare*), afin de découvrir des manières non codifiées de traiter un instrument. Ici, le point de départ consiste à utiliser, pour la production du son, l'écrou-tendeur de l'archet. Cette idée presque ludique – pourquoi s'arrêter au jeu *col legno* [avec le bois de l'archet] ? la vis pourra également servir, afin d'obtenir des couleurs métallisées – va aussitôt susciter tout un éventail de modes de jeu différenciés. L'idée de virtuosité, autre connotation du genre de la toccata, sera ainsi transposée dans le domaine d'une précision infime, à la fois dans le jeu de l'interprète et de l'écoute affinée qu'elle demande à l'auditeur.

Les *pizzicati* avec l'écrou vont déployer tout d'abord des mélodies (souvent des gammes ascendantes ou descendantes), en un mouvement régulier de croches, régularité comme troublée ou narguée par des appoggiatures irrégulières qui interrompent cette douce avancée par des couleurs plus tranchées, celle par exemple du *pizzicato fluido* (où l'on appuie légèrement sur la corde pincée pour faire zinguer la résonance, comme on peut le faire avec un *bottle neck* sur les cordes d'une guitare). Seront utilisés ensuite des *pizzicati* en harmoniques, puis des *saltati* (rebondissements avec ou sans résonance simultanée d'une corde à vide), avant que n'apparaissent des sonorités jouées *col legno*, produisant un son pressé, quasi de souffle, et cela en différents endroits du corps du violon (chevalet, chevilles, volute...). Ces respirations peuvent alors être perçues comme l'exemple d'un son continu, donc à l'opposé du son ponctuel que représente le *pizzicato* : en cela, cette *Toccatina* parcourt le chemin inverse de celui du *Deuxième Quatuor* (achevé l'année suivante), où un champ de sonorités vibrées et soufflées se transforme en un champ de *pizzicati* différenciés. Dans les deux cas, l'œuvre s'achève sur une infime ponctuation métallisée qui, dans l'étude pour violon, rappelle le début.

Martin Kaltenecker

Wolfgang Amadeus Mozart

Duo pour violon et alto K. 423

Composition : 1783.
Effectif : violon et alto.

Certains témoins ont rapporté que Mozart avait composé ses *Duos K. 423* et *424* afin d'aider son ami Michel Haydn à honorer une commande de l'archevêque Colloredo. Contestée par le musicologue A. Einstein, cette anecdote rappelle toutefois la place qu'occupait la musique de chambre à la fin du XVIII^e siècle dans certaines cours d'Europe. Souvent destiné à n'être joué qu'une fois ou écrit pour des amateurs, ce genre souffrait d'un manque évident de reconnaissance, surtout à côté des grandes productions lyriques ou concertantes. Mozart échappe à ce constat en composant un duo d'un raffinement original : l'alto n'est jamais inféodé au violon mais concerte à égalité avec lui. L'influence des œuvres de Johann Sebastian Bach – découvertes en 1782 chez le Baron van Swieten – se fait aussi sentir dans les tournures contrapuntiques assez inhabituelles dans le cadre « léger » de cette formation. Autant de traits stylistiques qui font de ces duos de vivantes miniatures, où la finesse des deux voix n'est jamais vécue comme un pis-aller mais au contraire comme la preuve d'une maîtrise supérieure de la composition.

Emmanuel Hondré

Helmut Lachenmann *Pression*

Composition : 1969.
Dédicace : à Werner Taube.
Création : le 30 septembre 1970
à Côme, Autunno Musicale,
par Werner Taube.
Effectif : violoncelle solo.
Éditeur : Breitkopf & Härtel.

La pièce se présente comme une suite de cinq panneaux, dont chacun exploite un mode de jeu particulier : le premier, des frottements sur les cordes, le deuxième, des *glissandi* avec une extrême pression de l'archet sur les cordes, le troisième, des coups légers et doux, des coups plus sombres sur le corps de l'instrument et des trémolos rapides, le suivant, des sons harmoniques continus, des « sons-morse » ainsi qu'un son plein et « traditionnel » sur une tenue de *ré* bémol, et le cinquième enfin, des variations sur le *pizzicato* (*legno battuto*, traditionnel, *pizzicato* Bartók ou avec la vis de l'archet). À l'intérieur de ces sections, la différenciation est poussée à l'extrême ; au début, par exemple, l'instrumentiste joue avec l'archet sur la première corde et produit un *glissando* de quasi-harmoniques avec la pulpe du doigt, sur cette même corde d'abord, puis simultanément sur la deuxième et, plus loin, la troisième corde, en un étoffement progressif.

La partie qui thématise la pression est elle-même articulée et creusée par la variation de l'endroit où l'archet appuie et le nombre de cordes ; plus loin, une figure régulière de quatre doubles croches en trémolo présente un *col legno* sur la première corde, un trémolo avec les crins sur le bord du chevalet, un trémolo sur le corps de l'instrument et un retour vers le *ponticello*, en une succession de quatre couleurs différentes que l'oreille à ce stade est devenue capable de percevoir : elle s'est réglée sur l'instrument. De même, l'épiphanie du beau son traditionnel, ce *ré* bémol presque ironique après l'agressivité du passage à pression extrême, en apparaît comme l'écho purifié, alors qu'en même temps, l'ombre de ce passage pèse encore sur lui.

Extrait de *Avec Helmut Lachenmann*, de Martin Kaltenecker, Paris, Van Dieren Éditeur, 2001.
Reproduit avec la gracieuse autorisation de l'éditeur.
© M. Kaltenecker/Van Dieren Éditeur.

Johann Sebastian Bach/Wolfgang Amadeus Mozart
Adagio et fugue

Composition : 1782.
Effectif : violon, alto et violoncelle.

Grâce au Baron van Swieten, fervent amateur de Bach, et à la fréquentation de son salon viennois où on le joue, Mozart connaît une passion vive pour la musique de celui-ci dès 1781/1782. C'est une occasion pour lui d'étudier le style et les formes d'écriture des maîtres anciens, dont la fugue : au printemps de l'année 1782, dans la foulée d'un *Prélude et fugue* pour piano (K. 394), il adapte six fugues (K. 404a) pour trio à cordes, tirées du *Clavier bien tempéré*.

Florent Albrecht

Helmut Lachenmann
Quatuor à cordes n° 3
« *Grido* »

Composition : 2000-2001.
Dédicace : au Quatuor Arditti (Graeme Jennings, Rohan de Saram, Irvine Arditti, Dov Scheindlin).
Commande : Festival de Melbourne, WDR de Cologne, Festival de Lucerne, Royal Festival Hall de Londres et Festival de Salzbourg.
Création : le 2 novembre 2001 au Festival de Melbourne par le Quatuor Arditti. Effectif : 2 violons, alto, violoncelle.
Éditeur : Breitkopf & Härtel.

Pour moi, composer signifie, sinon « résoudre un problème », du moins se débattre avec extase dans un dilemme traumatique, consistant à se confronter aux défis techniques – perçus ou acquis – de la composition afin d'être amené à le résoudre. Tandis que cette situation, en soi, n'est pas nouvelle, pour moi, elle demeure néanmoins étrangère, car c'est en elle que je me perds et que, ce faisant, je me retrouve véritablement. Je ne doute pas que cela puisse apparaître comme énigmatique, mais il demeure vrai que, sous quelque forme que ce soit, chaque « problème », chaque « dilemme traumatique » pose la question radicale de la possibilité même d'une musique authentique. Ce concept d'authenticité est devenu problématique en raison de l'omniprésence d'une musique facilement disponible, diffusée à grande échelle de façon à envahir et saturer, par une sorte de magie consumériste auditive, toute une civilisation, qui se retrouve, du fait de cette standardisation, totalement engourdie. Ce questionnement est une réalité collective, reconnaissable bien que souvent inconsciente et généralement étouffée. Il constitue la face visible de notre désir interne refoulé – mais non moins réel – d'un espace libre pour l'esprit percevant, ouvert à une « nouvelle » musique.

Mon troisième quatuor à cordes réagit à cette situation dans des circonstances encore plus difficiles. Avec les deux œuvres précédentes pour la même formation, j'ai joué le jeu « d'en venir aux prises », chaque fois, avec un passé d'expérience différent et tenant compte de conditions préalables différentes. *Gran Torso* (1972) et *Reigen seliger Geister* (« Ronde des esprits bienheureux » 1989) ont constitué des tournants dans ma pratique compositionnelle. Dans *Gran Torso*, j'ai mis en œuvre un de mes concepts fondamentaux visant non pas à s'orienter d'après les principes d'intervalle, de rythme ou de timbre, mais bien à transformer l'énergie concrète en production sonore. Ce concept, je l'ai appelé jadis « musique concrète instrumentale ». Du quatuor, j'ai effectivement fait un seul corps sonore à seize cordes, qui réagissait aux mauvais traitements avec toute sa corporéité : résonance, frémissement, respiration, pression. En soi, la manière traditionnelle de jouer l'instrument ne représentait qu'une

seule variation spécifique de l'ensemble des possibilités de jeu. Dix-huit années plus tard, *Reigen seliger Geister* ne pouvait dépasser ces bornes qu'en se concentrant sur une seule technique patiemment développée, celle du *flautando* sans pression, dans lequel les notes fonctionnent plutôt comme des ombres sonores (et vice versa, lorsque le son, ou plutôt les murmures sans hauteur, deviennent l'ombre de notes et séquences aux intervalles précis et contrôlés). Il s'agissait d'une focalisation – ou plutôt une modification fine et variée – qui, en retour, provoquait notamment une transformation de contre-sujets diamétralement opposés. Utilisant, dans un univers formé essentiellement de *pizzicati*, des coups d'archet en crescendo abrupt, donnant virtuellement l'illusion d'un enregistrement joué à l'envers, un autre monde sonore, une autre expressivité, un autre cliquetis ou fracas pouvaient ainsi prendre place. Avec ces deux œuvres, je pensais avoir surmonté le traumatisme associé au quatuor à cordes, sachant que j'avais atteint l'exact point médian entre ces deux œuvres dans ma *Tanzsuite mit Deutschlandlied* (« Suite de danses avec hymne allemand ») (1980), une sorte de concerto pour quatuor à cordes et orchestre, dans lequel j'avais travaillé avec cette combinaison instrumentale. Et maintenant ? Que fait Robinson Crusoé s'il croit son île développée ? S'installe-t-il à nouveau, revenant dans une ambiance qu'il s'est créée, au style de vie bourgeois ? Doit-il héroïquement détruire à nouveau l'*establishment* ? Doit-il quitter son nid ? Pour celui qui cherche sa voie, quelle est celle-ci, une fois foulé le chemin à travers l'infranchissable ? Il se révèle à lui-même et écrit son troisième quatuor à cordes, car l'apparente autosatisfaction est trompeuse. Les sentiers en art ne mènent nulle part et certainement pas vers une « destination ». Car le but n'est nulle part ailleurs qu'ici, où la tension entre la volonté créatrice et le processus transforme le familier en étranger, et où nous sommes sourds et aveugles.

Grido (« cri », en italien) est dédié personnellement aux membres du Quatuor Arditti (Graeme, Rohan, Irvine, Dov). Il répond aussi à une demande d'Irvine Arditti d'écrire une pièce avec plus de volume sonore que mes précédents quatuors.

Helmut Lachenmann

Traduction Laetitia Scalliet et Éric De Visscher

Dimanche 15 janvier - 16h30

Salle des concerts

Zaïde, le dernier rêve d'un condamné

Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791)

Symphonie n° 31 en ré majeur K. 297 « Paris » – premier mouvement

Allegro assai

7'

Zaïde

Livret de **Johann Andreas Schachtner**

d'après *Das Serail* de **F. J. Sebastiani**

Singspiel en version de concert avec mise en espace

75'

Maurerische Trauermusik (Musique funèbre maçonnique)

en ut mineur K. 477

6'

Shigeko Hata, Zaïde (soprano)

Éric Laporte, Gomatz (ténor)

Vincent Deliau, Allazim (basse)

Jérôme Billy, le sultan Soliman (ténor)

Alain Herriau, Osmin (basse)

Orchestre de l'Opéra de Rouen/Haute-Normandie

Oswald Sallaberger, direction

Emmanuelle Cordoliani, dramaturgie et mise en espace

Durée du concert : 1h30 sans entracte

Coproduction Cité de la musique, Opéra de Rouen/Haute-Normandie

L'Opéra de Rouen/Haute-Normandie est soutenu par la Ville de Rouen, le Ministère de la Culture et de la Communication/DRAC Haute-Normandie, la Région Haute-Normandie, le Conseil Général de la Seine-Maritime et le Conseil Général de l'Eure.

Une représentation de ce spectacle destinée au jeune public a lieu le samedi 14 janvier à 11h.

Zaïde, une première tentative d'« enlèvement au sérail »

Rarement jouée actuellement, trouvée inachevée dans les papiers de Mozart après sa mort, *Zaïde* (intitulée aussi *Das Serail*) reste une œuvre fascinante par ses aspects expérimentaux.

Dans les années 1779-1780, Mozart est lassé de servir l'archevêque Colloredo et médite de quitter Salzbourg pour s'installer à Vienne et y faire jouer des opéras. Il revient de son second voyage à Paris où il a apprécié le nouvel opéra-comique faisant alterner dialogues parlés et ariettes chantées, dans des intrigues mêlant légèreté et sensibilité. Il commence alors à écrire une partie de la musique de ce *Singspiel* (l'équivalent allemand du genre français), sur le livret d'un trompettiste ami de sa famille, Johann Andreas Schachtner. Il s'interrompt cependant avant les numéros conclusifs et laisse la pièce sans ouverture. L'intrigue préfigure celle de *L'Enlèvement au sérail*, créé à Vienne deux ans plus tard, emblématique du goût de l'époque pour les « turqueries ». Elle pêche par un schématisme dommageable des caractères et de la construction dramatique, et surtout par un ton trop uniformément sérieux. Peut-être est-ce la raison du désintérêt du compositeur qui écrit pourtant pour chacun des personnages plusieurs beaux airs et d'intéressants ensembles, la musique insufflant aux héros la dimension humaine qui manque aux paroles. L'œuvre nous intéresse également comme témoignage de l'intérêt momentané de Mozart pour la technique du mélodrame. Ayant écouté avec enthousiasme, à Mannheim en novembre 1778, la *Medea* de Georg Benda, il suit son exemple et remplace, dans *Zaïde*, les récitatifs accompagnés par ce procédé consistant à fournir un soutien orchestral à un texte déclamé.

Dans le monologue désespéré de Gomatz, au premier acte, dans l'explosion de fureur de Soliman, au début du deuxième, les passions violentes qui agitent les personnages sont entrecoupées de bribes de musique instrumentale illustrative. Cette technique du mélodrame (ou mélologue), expérimentée quelques années auparavant par Jean-Jacques Rousseau dans son *Pygmalion*, ne sera

plus employée par Mozart après *Zaïde* et ne se verra jamais intégrée de façon systématique au *Singspiel*, même si l'on en rencontre un bel exemple dans *Fidelio* de Beethoven.

Raphaëlle Legrand

Oswald Sallaberger et Emmanuelle Cordoliani revisitent *Zaïde*, *Singspiel* méconnu de Mozart

Gomatz, esclave chrétien du sultan Soliman, aspire au sommeil pour soulager son corps et reposer son esprit. Il s'étend, s'endort et va rêver les ultimes moments de son existence : son amour pour Zaïde, favorite de Soliman, leur fuite aidée par Allazim, leur poursuite et leur arrestation par Osmin. Emmanuelle Cordoliani, metteur en scène et dramaturge, entend *Zaïde* de Mozart comme « *le dernier rêve d'un condamné* ». L'inachèvement de ce *Singspiel* (opéra en langue allemande ponctué de texte parlé) lui laisse cette latitude. Manquent en effet l'ouverture, les dialogues, la fin et même le titre ! (Le spectacle débute par le premier mouvement de la *Symphonie n° 31* et comprend de nouveaux dialogues, en français, écrits par la dramaturge). Mozart abandonne ses personnages après un quatuor dans lequel Soliman promet la mort aux deux amants malgré les suppliques d'Allazim. Pourquoi ? Impossibilité de faire monter la pièce, collaboration difficile avec le librettiste, Johann Andreas Schachtner, installé à Salzbourg tandis que Mozart vit à Vienne, suspension de tous les spectacles suite à la mort de l'impératrice Marie-Thérèse en 1780, avis défavorable de Johann Gottlieb Stephanie, directeur du Burgtheater de Vienne ? Le compositeur confie pourtant à ce dernier qu'« *en dehors des dialogues, faciles à raccourcir, l'œuvre est très bonne* » mais admet dans une lettre à son père qu'« *elle ne convient pas à Vienne où l'on voit plutôt des pièces comiques* ». Sur les quinze numéros que compte la partition, un seul en effet (celui d'Osmin, n° 10, « *Wer hungrig bei der Tafel sitzt* ») prête à sourire. Aussi paraît-il « *particulièrement malvenu* » à Emmanuelle Cordoliani de compléter *Zaïde* par le finale de *L'Enlèvement au sérail* ou de considérer la pièce « *comme un simple théâtre de marionnettes* ».

Composée entre 1779 et 1780, cette œuvre ne sera découverte qu'en 1799 par Constance, la veuve du compositeur. L'éditeur Johann Anton André la publie en 1838 et choisit pour titre le nom de l'héroïne. La musique se fait entendre pour la première fois à Francfort le 27 janvier (anniversaire du compositeur) 1876, accompagnée de textes écrits pour la circonstance. Une fin heureuse révèle la fraternité des jeunes gens, enfants d'Allazim, autrefois sauveur du sultan. Une conclusion que réfute Emmanuelle Cordoliani qui, en collaboration avec le chef Oswald Sallaberger, décide d'achever *Zaïde* par la solennelle *Musique funèbre* : le sultan n'a rien du monarque éclairé cher au siècle des Lumières mais apparaît au contraire « *comme un vrai sauvage* ». Ranger *Zaïde* parmi les pages de jeunesse ou, pire, les brouillons (celui de *L'Enlèvement au sérail*, perpétré dans un même Orient) de Mozart relève donc de la grossière erreur. Dans cette « *fausse turquerie* » où règne une « *inquiétante étrangeté* », la dramaturge perçoit en effet une dualité des personnages suggérée et entretenue par la musique. « *Mozart ouvre la porte, laisse entrevoir la perspective, mais il ne franchit pas le seuil* ».

Philippe Venturini

Mille portes d'accès

Il y a mille portes d'accès à l'œuvre de Mozart. Dans ce corpus si connu et pourtant encore mystérieux par certains aspects, *Zaïde* occupe une place tout à fait à part. Bien qu'aujourd'hui injustement méconnue, *Zaïde* est probablement une des œuvres qui représentent le mieux l'incroyable richesse de ce compositeur génial et européen avant l'heure.

L'ancêtre de *L'Enlèvement au sérail*

On présente souvent *Zaïde* comme l'ancêtre inachevé de *L'Enlèvement au sérail*. Ce n'est pas faux mais cela ne doit pas nous faire oublier que ce *Singspiel* contient aussi des éléments d'autres opéras de Mozart en devenir. On y trouve déjà des esquisses qui seront développées dans *La Flûte enchantée*, *Così fan tutte* ou même *Don Giovanni*. *Zaïde* se présente comme un creuset

où bouillonne la matière première des grands ouvrages lyriques que Mozart composera en cette fin agitée du XVIII^e siècle et qui nous semblent toujours aussi vivants, aussi importants.

Peindre la vie

On n'est jamais en repos avec Mozart, qui est toujours là où on ne l'attend pas, qui passe tout à coup d'un sentiment à un autre mais... qui est déjà revenu au premier alors que nous commençons à peine à le suivre. Ainsi, la musique peut être triste quand le texte exalte la beauté de la vie et de la jeunesse ; elle devient par exemple joyeuse au moment où se noue la tragédie. Bref, comme souvent, Mozart a voulu fondre en un subtil mélange les ingrédients et les épices qu'il tenait à sa disposition dans le réservoir sans fond de ses fantasmes et de son imagination. Mais s'il tient à cette abondance, ce n'est pas pour nous éblouir par une palette de couleurs chatoyantes, c'est afin de peindre, de la façon la plus réaliste qui soit, la diversité, la dualité, la contradiction que l'on trouve au quotidien chez tous les hommes, chez les hommes vivants.

Et au moment où les mots ne suffisent plus à traduire l'émotion, Mozart donne sa musique. Le chant est alors l'ultime représentation de la vérité. L'éternelle dualité de la vie, transcendée par la musique, est offerte dans sa nudité et révèle sa beauté ambiguë. Dès lors, comment imaginer un dénouement heureux, ce *happy end* que ses commanditaires voulaient imposer au compositeur. Mozart n'y consentira pas, « mis en échec » par son propre génie.

Comment pénétrer au cœur du mystère de la partition ?

Pour cette version avec l'Orchestre de l'Opéra de Rouen, nous avons pris une décision. Nous allons évoquer une sonorité plus XVIII^e siècle en modifiant nos instruments. Nous allons en effet remplacer les cordes en métal par des cordes en boyau et l'archet moderne par l'archet classique. Naturellement, le travail des instruments à vent s'ajuste à ce choix par un éventail de propositions différentes dans les nuances. Pour compléter ce travail « à l'ancienne », le timbalier utilisera des timbales en peau animale. Enfin, le style de l'interprétation sera fondé sur le jeu

d'interaction du quatuor à cordes classique. La présence de textes parlés (le mélologue), qui ne fonctionnent pas comme des récitatifs, permet de donner sens aux contradictions évoquées. On est davantage dans un théâtre avec musique que dans un opéra traditionnel. Et voilà la direction que prendra aussi le travail avec les chanteurs. Texte, musique, tempo, tout doit être délicatement nuancé pour retrouver une pureté du style et pour créer la représentation des petits drames comme du grand drame.

Nous allons donc travailler la matière sonore aujourd'hui sans oublier la couleur spécifique qui appartient au compositeur et à son style. Sans oublier que ce bijou occupe une place de choix dans l'orfèvrerie musicale mozartienne. Les conditions seront ainsi réunies pour nous permettre de sentir plus fort les battements de cœur des personnages et nous ouvrir (et vous ouvrir), je l'espère, quelques-unes des mille portes d'accès à cette œuvre si foisonnante, si complexe et cependant toujours si simplement séduisante.

Oswald Sallaberger

MERcredi 18 JANVIER - 20H

entracte

Mercredi 18 janvier - 20h

Salle des concerts

Helmut Lachenmann (1935)

Consolation I, pour 12 voix et 4 percussions
9'

Consolation II, pour 16 voix
6'

Accentus/Axe 21

Sébastien Draux, Gilles Durot, Nicolas Lamothe,

Jean-Baptiste Leclerc, percussions

Denis Comtet, direction

Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791)

Messe en ut mineur K. 427

Kyrie
Gloria
Credo
Sanctus
60'

Sandrine Piau, soprano

Anne-Lise Sollied, soprano

Paul Agnew, ténor

Frédéric Caton, basse

Accentus

Laurence Equilbey, direction du chœur

La Chambre Philharmonique

Emmanuel Krivine, direction

Durée du concert : 1h50 sans entracte

Coproduction Cité de la musique, Accentus et Instant Pluriel.

Accentus est aidé par le Ministère de la Culture et de la Communication – DRAC Île-de-France au titre de l'aide aux ensembles conventionnés. Il est associé à l'Opéra de Rouen/Haute-Normandie. Il est subventionné par la Ville de Paris, la Région Île-de-France, et reçoit également le soutien de la SACEM, de Musique Nouvelle en Liberté et de l'AFAA (Association Française d'Action Artistique) pour ses tournées à l'étranger. Mécénat Musical Société Générale est le partenaire privilégié d'Accentus.

Mécénat Musical Société Générale est le partenaire privilégié de la Chambre Philharmonique. La Chambre Philharmonique est subventionnée par le Ministère de la Culture et de la Communication. Production : Instant Pluriel.

Helmut Lachenmann *Consolation I*

Composition : 1967 ;
retravaillée en 1990.
Création : le 3 mai 1968 au festival
Pro musica nova de Brême par la
Schola Cantorum Stuttgart, Siegfried
Fink, Karl Peinkofer, Michael W. Ranta
et Hermann Gschwendtner, sous la
direction de Clytus Gottwald.
Éditeur : Breitkopf & Härtel.

En 1967 et 1968, je composai *Consolation I* à partir d'un texte extrait de *Masse Mensch* de Ernst Toller, puis *Consolation II* à partir de la *Wessobrunner Gebet* (Prière de Wessobrunn). Les deux textes, considérés comme une forme de « consolation » face à l'incertitude et à la peur de l'existence, ont un caractère contemplatif opposé : « *C'est toi qui es aujourd'hui au mur, reconnais-toi* » – « *À l'époque où il n'y avait rien, ni terre ni frontières, il y avait le Dieu tout-puissant* ».

Il me semble aujourd'hui que c'est le désespoir total de ces deux textes qui m'a inspiré à l'époque le titre « Consolation ». Le projet que je nourrissais alors de poursuivre cette série s'est modifié. La « Dé-consolation » si elle existait en serait la pensée première et secrète.

Helmut Lachenmann, 1968

Gestern standst du An der Mauer Jetzt stehst du Wieder an der Mauer Das bist du Der heute An der Mauer steht Mensch, das bist du Erkenn dich doch Das bist du.	Hier, tu étais debout Contre le mur Maintenant tu es de nouveau debout Contre ce même mur C'est toi Qui aujourd'hui Es debout contre ce mur Homme c'est toi Reconnais-toi Cela est toi.
---	--

Ernst Toller, *Masse Mensch*

Traduction : Volker Haller

Consolation II

Composition : 1968.
Création : le 15 juin 1969 à Bâle par
la Schola Cantorum Stuttgart sous la
direction de Clytus Gottwald.
Éditeur : Breitkopf & Härtel.

Consolation II pour 16 voix est l'élément, ou plutôt la couche, d'un cycle pour chœur et percussion prévu à l'origine en quatre parties. D'un point de vue différent, chaque texte inclus ici représente un savoir capable de faire dépasser à chacun ses propres limites existentielles. Le texte de base est la version en nouveau haut allemand de la *Wessobrunner Gebet* (Prière de Wessobrunn). Dans *Consolation II*, le texte n'est plus compréhensible. Une telle « incompréhensibilité » me semble légitime et quasiment inévitable là où la musique et la forme musicale ont échangé leurs anciennes légitimités qui se ferment à un accouplement superficiel en puisant dans une évolution linguistique orientée sur la sémantique et la grammaire.

« Composer » un texte en dépassant la mise en musique signifie intervenir dans l'ordre imposé par ce texte et y réagir. Ainsi, *Consolation II* – tout comme *Consolation I* – repose sur une façon de traiter un texte dans laquelle la signification sémantique reste pratiquement signalisée « de loin » grâce à l'économie caractéristique du matériau, et malgré l'isolation, l'aliénation et le changement total de la particule textuelle. Étant donné que les éléments phonétiques au sein des structures ainsi formées ne deviennent pas seulement moyen mais aussi objet d'expression musicale, le texte et l'œuvre se présentent eux-mêmes comme une partie de cette matière dont la temporalité est évoquée ici.

Une œuvre religieuse ? Peut-être, mais elle n'évoque pas le péché et l'absolution. Elle parle d'une expérience qui est la racine de toute pensée : l'étonnement des mortels.

Helmut Lachenmann, 1969

Mir gestand der Sterblichen Staunen als Höchstes Daß Erde nicht war, noch oben Himmel Noch Baum, noch irgend ein Berg nicht war Noch die Sonne, nicht Licht war Noch der Mond nicht leuchtete, Noch das gewaltige Meer Da noch nirgends nichts war An Enden und Wenden Da war der eine allmächtige Gott.	La stupeur des mortels m'avoua Que la terre n'était pas, ni n'était en haut le ciel Ni l'arbre, ni la moindre montagne Ni le soleil, ni la lumière Ni la lune avec ses rayons Ni la mer immense Ni rien nulle part Aux bouts et aux tournants Alors était l'unique Dieu tout-puissant.
--	--

Texte extrait de la *Wessobrunner Gebet*
(Prière du IX^e siècle)

Traduction : Volker Haller

Wolfgang Amadeus Mozart *Messe K. 427*

Composition : 1782-1783.
Création : le 26 octobre 1783
en l'Église Saint-Pierre de Salzbourg.
Effectif : 1 flûte, 2 hautbois,
2 bassons – 2 cors, 2 trompettes –
orgue – cordes.

Après la période salzbourgeoise de Mozart, où la composition de musique liturgique faisait partie de ses obligations, le compositeur n'écrira que deux grandes œuvres religieuses, le *Requiem* et cette messe composée en 1782-83. Si le *Requiem* répond à une commande, la messe résulte d'un vœu fait à sa femme (très probablement pour fêter son accouchement) – Constance allait d'ailleurs chanter dans l'exécution de l'œuvre à l'église Saint-Pierre de Salzbourg, en octobre 1783. Le manuscrit n'est cependant pas complet : il manque une partie du « Credo »

et l'« Agnus dei » (peut-être remplacés lors de la première exécution par des pièces déjà écrites). Deux esquisses montrent que Mozart avait cependant l'intention d'achever cette œuvre.

Le plan en était ambitieux et, si Mozart avait achevé la messe, comparable à celui de la Messe en *si* mineur de Bach. Mozart emploie deux hautbois (il n'y avait pas de clarinettes à Salzbourg), la flûte n'intervient que dans le « Et incarnatus est », alors que les trombones doublent la plupart du temps les basses. Le « Kyrie » est d'une majesté inquiétante, alors qu'un solo de soprano traduira la douceur du Fils de l'homme dans le « Christe ». Les sept parties du « Gloria » sont extrêmement diversifiées, avec une alternance entre chœur et parties solistes (solo, puis duo, puis trio) : *ut* majeur éclatant pour l'invocation à la gloire de Dieu (1), un solo très opératique pour la louange (2), chœur solennel à cinq parties pour le « Gratias » (3), un « Domine » (4), un « Qui tollis » (5) en *sol* mineur qui annonce le *Requiem* avec des accords qui tombent comme des coups de fouet. Le « Quoniam » (6) affirme l'assurance de la foi avec une musique presque alerte, alors que la double fugue du « Jesu Christe » rappelle qu'au printemps 1782, Mozart passait ses dimanches chez le baron Van Swieten à écouter du Bach et du Haendel.

Du « Credo » nous restent donc une affirmation de la foi en un *ut* majeur joyeux, aux rythmes carrés et martiaux, et un « Incarnatus » voilé où le soprano dialogue, comme souvent dans les airs d'opéra chez Mozart, avec les bois. Le « Sanctus » est un bloc sonore intense (double chœur, tout l'orchestre) et le « Hosannah » une fugue virtuose qui revient, mais écourtée, après un « Benedictus » écrit pour les quatre solistes. Suivant un plan rigoureux, cette messe propose ainsi un microcosme des formes et des affects mozartiens.

Martin Kaltenecker

Missa in C K. 427

Kyrie

Kyrie eleison.
Christe eleison.
Kyrie eleison.

Gloria

Gloria in excelsis Deo,
et in terra pax hominibus
bone voluntatis.

Laudamus te,
benedicimus te,
adoramus te,
glorificamus te.

Gratias agimus tibi propter
magnam gloriam tuam.

Domine Deus, Rex caelestis,
Deus Pater omnipotens,
Domine Fili unigenite, Iesu Christe,
Domine Deus, Agnus Dei, Filius Patris.

Qui tollis peccata mundi,
miserere nobis.
Qui tollis peccata mundi,
suscipe deprecationem nostram.
Qui sedes ad dexteram Patris,
miserere nobis.

Quoniam tu solus sanctus,
tu solus Dominus,
tu solus altissimus, Iesu Christe
cum Sancto Spiritu
in gloria Dei Patris.
Amen.

Credo

Credo in unum Deum,
Patrem omnipotentem,
factorem caeli et terrae,
visibilium omnium et invisibilium.
Et in unum Dominum, Iesum Christum,
Filius Dei unigenitum,
et ex Patre natum ante omnia saecula.

Messe en ut K. 427

Kyrie

Seigneur, ayez pitié de nous.
Christ, ayez pitié de nous.
Seigneur, ayez pitié de nous.

Gloria

Gloire à Dieu au plus haut des cieux
et paix sur la terre aux hommes
de bonne volonté.

Nous vous louons.
Nous vous bénissons.
Nous vous adorons.
Nous vous glorifions.

Nous vous rendons grâce
pour votre gloire immense.

Seigneur Dieu, Roi du ciel,
Dieu le Père tout puissant.
Seigneur, Fils unique de Dieu, Jésus Christ.
Seigneur Dieu, Agneau de Dieu, Fils du Père.

Vous qui effacez les péchés du monde,
ayez pitié de nous.
Vous qui effacez les péchés du monde,
recevez notre prière.
Vous qui êtes assis à la droite du Père,
ayez pitié de nous.

Car vous êtes le seul Saint.
Le seul Seigneur.
Le seul Très Haut, Jésus Christ.
Avec le Saint Esprit,
dans la gloire de Dieu le Père.
Ainsi soit-il.

Credo

Je crois en un seul Dieu,
Père tout puissant,
créateur du ciel et de la terre,
De toutes les choses visibles et invisibles.
Je crois en un seul Seigneur Jésus-Christ,
Fils unique de Dieu.
Né du Père avant tous les siècles.

Deum de Deo,
lumen de lumine,
Deum verum de Deo vero,
genitum, non factum,
consubstantialem Patri,
per quem omnia facta sunt.
Qui, propter nos homines
et propter nostram salutem,
descendit de caelis.

Et incarnatus est de Spiritu Sancto
ex Maria virgine,
et homo factus est.

Sanctus

Sanctus, sanctus, sanctus
Dominus Deus Sabaoth.
Pleni sunt caeli et terra gloria tua.

Hosanna

Hosanna in excelsis.

Benedictus

Benedictus qui venit
in nomine Domini.
Hosanna in excelsis,

Dieu de Dieu,
Lumière de lumière,
vrai Dieu de vrai Dieu.
Qui n'a pas été fait, mais engendré,
Consubstantiel au Père,
Par qui, tout a été fait.
Qui pour nous autres hommes,
Et pour notre salut
est descendu des cieux.

Qui s'est incarné par l'opération du Saint-Esprit
Dans le sein de la Vierge Marie
et s'est fait homme.

Sanctus

Saint, Saint, Saint est le Seigneur,
Dieu des armées.
Les cieux et la terre sont remplies de sa gloire.

Hosanna

Hosanna au plus haut des cieux.

Benedictus

Béni soit celui qui vient
au nom du Seigneur.
Hosanna au plus haut des cieux.

VENDREDI 20 JANVIER - 20H

entracte

Vendredi 20 janvier - 20h

Salle des concerts

Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791)

Sérénade pour instruments à vents n° 12 en ut mineur K. 388

Allegro

Andante

Menuet

Allegro

22'

Helmut Lachenmann (1935)

Notturmo, pour violoncelle et orchestre

17'

Wolfgang Amadeus Mozart

Concerto n° 20 pour piano et orchestre en ré mineur K. 466

Allegro

Romance

Rondo

28'

Symphonie n° 27 en sol majeur K. 199

Allegro

Andantino grazioso

Presto

20'

Gianluca Cascioli, piano

Walter Grimmer, violoncelle

Orchestre Philharmonique de Radio France

Lothar Zagrozek, direction

Durée du concert (entracte compris) : 1h50

Coproduction Cité de la musique, Radio France.

Ce concert sera diffusé en direct sur France Musique et dans le cadre des échanges franco-allemands (EFA).

Wolfgang Amadeus Mozart

Sérénade K. 388

Composition : 1782, Vienne.
Effectif : 2 hautbois, 2 clarinettes, 2 cors, 2 bassons.

Le goût pour la musique en plein air et les ensembles d'instruments à vents s'était répandu à Vienne dans les années 1760. Les grands aristocrates tenaient alors à demeure des musiciens (souvent venus de Bohême) formant une *Harmonienmusik*, pour égayer festivités et banquets. Mozart, qui s'installa à Vienne en 1781 comme « travailleur indépendant », remarqua qu'il y avait là un « créneau » possible. Par rapport aux divertimentos écrits dans les années 1770, les « sérénades » des années 1780 ont une étendue et un poids particuliers. Cependant, le K. 388, achevé le 16 juillet 1781, montre aussi qu'il ne s'agit pas simplement d'un décor sonore, d'une sorte de Muzak de luxe, mais d'une partition très travaillée – « entende qui pourra », semble suggérer le compositeur, qui utilise la tonalité d'*ut* mineur (inhabituelle pour un divertissement) et recourt même à l'écriture contrapuntique dans le menuet avec canon. Mozart transformera d'ailleurs cette œuvre en un quintette à cordes (K. 406), ce qui permet de restituer la dernière page, manquante dans l'autographe de la *Sérénade*.

Helmut Lachenmann

Notturmo

Composition : 1966-68.
Création : le 25 avril 1969
à Bruxelles par Itab Gomez
et le Karr'merorchester de la Radio
belge sous la direction
de Giampiero Taverna.
Effectif : violoncelle solo –
2 flûtes – trompette – marimba –
percussion (2 musiciens) –
harpe – cordes.
Éditeur : Breitkopf & Härtel.

L'idée poétique de cette œuvre est celle d'un renversement du rapport entre orchestre et soliste : celui-ci doit, selon Lachenmann, « accompagner » celui-là. Voilà qui implique également, de la part de l'auditeur, un renversement du rapport entre l'œil et l'oreille : essayer de ne pas regarder le soliste, de ne pas le considérer comme central, mais comme une présence qui surveille ou lie les gestes du groupe. L'œuvre marque un passage entre deux esthétiques chez Lachenmann : commencée dans le sillage de l'enseignement de Nono, elle « considère d'abord le son comme résultat et expression de structurations abstraites », puis expose une manière de faire où de telles structures sont « au service d'un réalisme sonore aussi concret et immédiat que possible ». Écrite en deux temps, l'œuvre comporte donc deux versants, reliés par la cadence méditative (où le soliste entrera en dialogue avec certains instruments), la partie de violoncelle étant censée également assurer une « médiation ». C'est donc ici la toute première tentative d'appliquer à l'orchestre une « musique concrète instrumentale ».

Le compositeur Wolfgang Rihm dira trente ans plus tard de son aîné : « *Le premier "scandale Lachenmann" venait tout simplement du fait qu'il ne faisait pas sagement de la musique d'avant-garde normale, vitale et bruitiste, avec les moyens prévus à cet effet, mais qu'il tenait à un idéal compositionnel classique, dialectique, travaillant avec les bruits mêmes que recelait celui-ci. Qu'il confie donc la plupart de ses œuvres à l'appareil symphonique (un des véritables compositeurs d'orchestre de notre temps), qu'il mette au centre de son invention des formations classiques comme le quatuor à cordes, voilà qui renforçait l'inquiétude. Sa musique revêt consciemment un caractère événementiel. Pour cela, il place ses événements dans des contextes où ils tirent tout leur éclat d'une friction et d'un conflit.* »

Wolfgang Amadeus Mozart

Concerto pour piano n° 20

Composition : achevé
le 10 février 1785.
Effectif : piano – 1 flûte, 2 hautbois,
2 bassons – 2 cors en ré,
2 trompettes en ré – timbales –
cordes.

Ce concerto date de la période où Mozart rencontre de grands succès comme pianiste dans le « *Klavierland* » qu'est Vienne à ses yeux. Il le crée le 1^{er} février 1785 (donc pendant le carême, période faste pour les organisateurs de concerts, puisque la représentation d'opéras était interdite). Très en retard, il n'avait pu répéter le rondo final, tout à la relecture des épreuves que les copistes venaient de livrer. Le concerto est écrit dans une tonalité que Mozart associe au registre tragique ou dramatique, et le début syncopé rappelle aussi bien l'air de la fureur de la Reine de la Nuit dans *La Flûte enchantée* que le chœur infernal de *Don Giovanni*. Il est remarquable pour l'extrême enchevêtrement des voix, où le soliste et les instruments à vent se renvoient des motifs mélodiques en un dialogue permanent. La *Romance* tranche avec le caractère du premier mouvement, mais le passage central agité semble balayer toute sa sérénité de façon abrupte, alors que le *Rondo* final débutera avec un geste vigoureux, deux fois répété, qui se fige sur une septième diminuée presque agressive – on comprend que certains contemporains (tel Cramer) parlaient alors d'un Mozart âpre, qui aimait trop les difficultés et lâchait l'auditeur parmi les « épines » et les « roches escarpées ». Quand on demanda en 1786 à Mozart une liste d'œuvres à exécuter devant le prince de Hesse-Darmstadt (donc un possible mécène...), il se garda de mentionner ce concerto,

recommandant des œuvres plus aimables. C'est précisément le caractère sombre, préromantique, qui assurera à ce concerto son entrée immédiate dans le répertoire – Beethoven composera pour lui une (longue) cadence, Brahms une autre encore (touffue), un siècle plus tard.

Symphonie n° 27

Composition : 1773.
Effectif : 2 flûtes – 2 cors – cordes.

La Symphonie n° 27 en sol majeur K. 199, écrite en 1773, ne comporte que trois mouvements et n'emploie que deux flûtes et deux cors en sus des cordes. Comme dans quelques autres symphonies datant de cette période, Mozart tente d'établir un lien entre les thèmes principaux du premier et du dernier mouvement. Par ailleurs, la disposition rappelle davantage une *sinfonia* d'opéra en trois volets (avec de nouveaux motifs dans le développement) qu'une symphonie en quatre mouvements à la manière de Haydn. L'empreinte du style italien – vivacité, brillant, violons mis au premier plan – est d'ailleurs sensible : le troisième voyage en Italie datait alors de l'année précédente. Mais tous les mozartiens s'accordent à percevoir un ton nouveau dans le finale et l'influence marquée de Haydn, plus précisément dans la récupération de la veine dansée d'une certaine musique populaire viennoise.

Martin Kaltenecker

SAMEDI 21 JANVIER - DE 15H À 19H

Samedi 21 janvier - de 15h à 19h

Amphithéâtre

Forum Helmut Lachenmann

À travers un documentaire, une rencontre et un concert, le portrait d'une des personnalités musicales majeures d'aujourd'hui : Helmut Lachenmann, parlant de l'« *inquiétude créative* » qui l'anime. Avec la pudeur qu'on lui connaît, Lachenmann refuse les clichés que sa musique a suscités : « *saint Jean-Baptiste dans le désert des bruits* », « *refus de la beauté* », autant de slogans qu'il balaye pour relancer sans trêve sa quête d'une pureté sonore derrière les façades musicales qui s'érigent et se figent.

15h : Documentaire

« *Tableaux d'une exposition* », Michael Gielen/Fassade
Film de **Helmut Laci**, Allemagne, 1996
50'

Avec l'autorisation de la SWR.

16h : Rencontre

animée par **Martin Kaltenecker**
avec la participation de **Helmut Lachenmann**
60'

17h30 : Concert

Helmut Lachenmann (1935)

Trio fluido, pour clarinette, alto et percussion
18'

Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791)

Trio « Kegelstatt » (Trio « des quilles ») en mi bémol majeur, pour clarinette, alto et piano K. 498

Andante
Menuetto
Rondeaux. Allegretto
18'

Helmut Lachenmann

Allegro sostenuto, pour clarinette/clarinette basse, violoncelle et piano
30'

Solistes de l'Ensemble intercontemporain :

Alain Billard, clarinette

Samuel Favre, percussion

Hidéki Nagano, piano

Odile Auboin, alto

Éric-Maria Couturier, violoncelle

Durée du concert : 1h10 sans entracte

Coproduction Cité de la musique, Ensemble intercontemporain.

Helmut Lachenmann

Trio fluido

Composition : 1966-1967.
Dédicace : à Fritz Büchtger
et au Münchner Studio für neue Musik.
Création : le 5 mars 1968 à Munich,
Städtische Galerie Lenbachhaus,
par Eduard Brunner (clarinette),
Franz Schessl (alto),
Michael W. Ranta (percussion) et
Helmut Lachenmann (direction).
Effectif : clarinette, alto et percussion.
Éditeur : Breitkopf & Härtel.

Composé avant même *Intérieur I* pour percussion solo – mon « opus 1 » –, *Trio fluido* appartient à une phase de création encore fortement marquée par le structuralisme, dans laquelle rapports et développements étaient, au sein du travail compositionnel, exclusivement orientés par le matériau acoustique. Ce qui ressort toujours dans cette pièce, de ludique d'une part, de distanciation et de dissolution sonore d'autre part, « résulte » de l'observation de ces règles de caractère immanent et nullement d'une spéculation visant l'expressivité.

D'un point de vue formel, il s'agit d'une ligne fréquemment brisée mais qui, dans l'ensemble, décrit une courbe ascendante et descendante. Issues d'un arrière-plan constitué de sections en apparence mal ajustées, certaines propriétés du matériau émergent, de plus en plus ostensibles, s'associent, provoquent ensemble une recrudescence qui se mue brusquement en un champ statique contrastant, animé de fluctuations internes. Ce champ, de son côté, s'effiloche progressivement jusqu'à la fin et, ce faisant, derrière les figures musicales apparaissent les composantes du bruit, derrière celles-ci l'expérience de la nature physique du tissu sonore et, derrière encore, le temps, ainsi vidé, mis à jour, offert à la conscience et intégré au musical.

« Composition structurale » : voilà le paradoxe. Dans *Trio fluido*, la musique fait elle-même la découverte d'une telle contradiction et s'en nourrit. Se dégage alors de cette dissolution croissante (et simultanément du déferlement virtuose de la percussion) une perception nouvelle du matériau doublée de la puissance expressive qui en découle. Toutes deux forment le point de départ d'œuvres postérieures, et tout d'abord de *temA*, *Air* et *Klangschatten*, permettant d'engager, au cœur même de l'écoute, une réflexion sur les relations entre écoute et production musicale.

Helmut Lachenmann

Texte extrait de *Musik als existentielle Erfahrung*, de Helmut Lachenmann.
Version allemande originale : ©1996, Breitkopf & Härtel, Wiesbaden.
Traduction Miriam Lopes

Wolfgang Amadeus Mozart

Trio « Kegelstatt » K. 498

Composition : manuscrit
daté du 5 août 1786.
Effectif : clarinette, alto et piano.

Écrit pour clarinette, alto et piano, ce trio continue de susciter un certain nombre de questions : fut-il ou non composé par Mozart à l'occasion d'une partie estivale de quilles, en compagnie de son ami le clarinettiste Stadler, dans le jardin viennois de ses amis les Jacquin ? Réunissant une formation très originale pour l'époque, ce trio reste de facture classique : à un andante initial succède un menuetto – de forme A/B(trio)/A' – pour s'achever sur un rondo allegretto. Quelle qu'en demeure sa légende, par la couleur de ses timbres, par l'emploi de la tonalité de *mi* bémol majeur – empreinte de gravité chez Mozart –, le *Trio* « des quilles », loin d'être une badinerie bucolique, s'affirme comme une œuvre de la maturité.

Florent Albrecht

Helmut Lachenmann

Allegro sostenuto

Composition : 1986-1988.
Dédicace : Eduard Brunner.
Commande : Eduard Brunner.
Création : le 3 décembre 1989
à Cologne, Kölner Philharmonie,
par Eduard Brunner (clarinette),
Walter Grinner (alto)
et Gerhard Oppitz (piano).
Effectif : clarinette/clarinette basse,
violoncelle, piano.
Éditeur : Breitkopf & Härtel.

Ainsi que dans une œuvre composée précédemment pour piano et orchestre, le matériau musical se définit ici aussi par la médiation entre les catégories « Résonance » d'une part (variantes *tenuto* entre une sonorité « secco » et un « laisser vibrer » naturel ou artificiel) et « Mouvement » d'autre part. Les deux aspects du son se rencontrent dans la représentation de la structure comme un « *arpeggio* » ambivalent multiple, c'est-à-dire comme processus éprouvé de construction, déconstruction, transformation successives qui nous est communiqué comme un geste figuratif, à la fois sur une période très restreinte et en projection sur des périodes plus importantes.

Forme et expression résultent de confrontations qui se succèdent en six zones :

- une grande séquence d'ouverture (1) qui utilise la totalité de l'espace des sonorités graves : des cantilènes *legato* composées de simples prolongements de la sonorité, c'est-à-dire des champs de résonance naturels ou artificiels, directs et indirects, quasiment « faux », dont le dernier se termine sur une cadence (« arrêt » / « *stillstand* » : concept typique par lequel résonance et mouvement se joignent aux extrêmes) ;

- un jeu multiple très varié (2) de sons très secs gradués entre *secchissimo* et une longue sonorité soutenue ;
- la partie *allegro* proprement dite (3), dans laquelle la résonance semble se figer comme mouvement avec une grande vitesse (ou inversement) ;
- interrompu et détourné par une sorte d'« hymne vidé » (4), récitatif consistant en appels qui se propagent dans des espaces de résonance différents et parfois dans des « espaces sourds » ;
- retrouvant un mouvement (5), en escalade et s'agrippant ainsi aux limites de la violente sonorité instrumentale perforée ;
- finissant, pour ainsi dire, à travers une cadence finale (6) consistant en mélanges de timbres à l'intérieur desquels résonance et mouvement fusionnent à nouveau.

Helmut Lachenmann

Samedi 21 janvier - 20h

Salle des concerts

Helmut Lachenmann (1935)

Accanto, pour clarinette et orchestre

25'

Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791)

Symphonie n° 34 en ut majeur K. 338

Allegro vivace

Andante di molto

Allegro vivace

26'

Helmut Lachenmann

Schreiben

25'

Ernesto Molinari, clarinette

SWR Sinfonieorchester Baden-Baden und Freiburg

Hans Zender, direction

Experimentalstudio der Heinrich-Strobel-Stiftung

des Südwestrundfunks e.V., Freiburg (Breisgau), réalisation
électronique

Michael Acker, régie son

Sven Kestel, bande magnétique

Helmut Lachenmann

Accanto

Création : le 30 mai 1976
à Sarrebruck par Eduard Brunner
et le Rundfunk-Sinfonieorchester
de Sarrebruck sous la direction
de Hans Zender.
Éditeur : Breitkopf & Härtel.

Dans cette œuvre, un enregistrement du *Concerto pour clarinette* de Mozart défile tout du long en silence : à certains endroits, le son doit être brièvement « monté », produisant des sortes de *sforzati* bruitistes, ou bien, l'espace de quelques secondes, la possibilité de reconnaître l'œuvre de référence. Cette musique représente, pour Lachenmann, « la quintessence de la beauté, de l'humanité, de la pureté, mais aussi, et en même temps, l'exemple d'un moyen fétichisé, qui permet une fuite devant soi-même » – donc un objet culturel auquel on ne se confronte plus, mais que l'on consomme tranquillement, manière de le trahir. *Accanto* veut de son côté « éviter » l'objet admiré en dessinant une « tangente », faite de « vénération et d'un amour angoissé », une parabole qui se déploie à côté (« *accanto* ») d'un chef-d'œuvre intimidant.

Mozart est donc ici l'objet d'un conflit, qui se déroule au sein d'une musique sombre, teintée de gravité et sourdement agitée. Le compositeur n'utilise ni hautbois ni cors, « réfléchissant » en revanche le soliste par le son de trois autres clarinettes. On peut repérer tout d'abord trois sections (où prédominent successivement l'idée du souffle, l'idée de la gamme et celle de l'ostinato) ; la musique se bloque ensuite sur une section où elle tourne, voire s'endort (passage aléatoire non dirigé, et une sorte de « scène de sommeil »). Puis un « prélèvement » reconnaissable de Mozart lui insuffle une nouvelle énergie, le soliste prend la clarinette basse et, après une cadence à trois (piano, tuba), un passage animé aboutira sur des exclamations du soliste dans son instrument (« *Je ne peux pas !* », « *Oh mon Dieu !* » etc.). Dans la dernière partie, des éléments déjà entendus reviennent : une gamme de *fa dièse mineur* prise chez Mozart, citée par les instruments (comme si le compositeur analysait le matériau de base du concerto, le langage tonal lui-même), la représentation d'une respiration, quelques motifs rythmiques du début.

entracte

Durée du concert (entracte compris) : 1h50

Wolfgang Amadeus Mozart
Symphonie n° 34

Composition : achevée
 le 29 août 1780.
 Effectif : 2 hautbois,
 2 bassons – 2 cors en ut –
 timbales en ut et sol – cordes.

Cette symphonie, la dernière de celles que Mozart composa à Salzbourg, fut achevée le 29 août 1780. Mozart n'utilisait, au départ, ni flûtes, ni hautbois, même si à l'occasion d'un concert ultérieur, à Vienne, l'œuvre fut redonnée, selon la remarque de Nikolaus Harnoncourt, avec un effectif quatre fois plus important ; c'est à cette occasion également que Mozart rajouta un menuet. La composition se situe donc après que le compositeur eut découvert le célèbre orchestre de Mannheim, formé d'une « armée de généraux » (Charles Burney), et quelque chose de son enthousiasme (même à travers les moyens réduits dont il disposait à Salzbourg) est perceptible ici, dans l'ampleur et la richesse musicale des différents mouvements. Le premier se présente comme une marche solennelle, théâtrale, au plan tonal mobile (premier thème s'infléchissant aussitôt vers *fa* mineur) et un développement énergique, presque beethovénien, s'ouvrant sur une séquence en *sforzatos*. Il n'y a pas de réexposition régulière ; la citation des deux thèmes est renvoyée à la toute fin, comme un écho. Mozart a sans doute écouté le second mouvement dans une interprétation trop lente : lors d'une reprise de l'œuvre, il modifia sur la partie du *Konzertmeister* (le premier violon, celui qui « dirigeait » habituellement une exécution à l'époque) l'indication *Andante di molto* en *piutosto Allegretto*. Le dernier mouvement est une gigue, qui fait la part belle au hautbois.

Helmut Lachenmann
Schreiben

Création : le 4 décembre 2003 au
 Suntory Hall par l'Orchestre
 Symphonique de Tokyo sous la
 direction de Kazuyoshi Akiyama.
 Éditeur : Breitkopf & Härtel.

L'idée de l'écriture musicalisée (*Schreiben* signifie « écrire ») se rencontre déjà dans une scène de l'opéra de Lachenmann *La Petite Fille aux allumettes*, où un texte découpé en slogans ou mots d'ordre est traduit instrumentalement, à travers l'image du graffiti, par des frottements de la main sur la peau des caisses claires. Au sens figuré, Lachenmann a également défini sa musique comme étant à la recherche de sa définition même – toutes les formes, gestes ou images doivent être réinventés au sein du nouvel espace que constituera l'œuvre à faire : c'est un peu, disait Lachenmann en 1996, comme si chaque pièce « *épelait à nouveau le mot "musique"* ». L'idée d'une avancée tâtonnante, également chère au compositeur, est liée à la fois à cette vision

d'une écriture qui inventerait à mesure ses propres signes, et à la vision de l'instrument comme un objet dont il s'agit de tirer des effets non répertoriés – c'est-à-dire à le « décrire » musicalement. Lachenmann insiste sur cette parenté entre décrire/écrire (*schreiben/beschreiben*) ainsi que sur l'inclusion de « cri » dans « écrire » (*Schrei* dans *Schreiben*), symbole de l'expressivité de ce geste pour lui fondamental.

Un premier passage d'écriture musicalisée est placé au début de l'œuvre (les balais frottent sur les peaux des tambours, des tiges en métal ou en bois « écrivent » sur les pupitres, mais aussi toutes sortes de sonorités continues, vibrées ou « perforées », c'est-à-dire discontinues, comme les trémolos ou les *Flatterzunge*). On retrouvera ensuite des *topoi* ou techniques chers à Lachenmann depuis l'opéra : des suites d'accords classés qui naissent les uns des autres quand un accord d'abord recouvre puis « libère » le suivant ; un passage presque naturaliste qui fait penser à des ailes d'oiseaux dont les battements « s'inscrivent » dans l'air ; des appels de cuivres (avec leur écho dans le couvercle du piano) ; des passages en points isolés où la musique, presque trouée, semble chercher une nouvelle direction ; une section à l'orchestration plus opulente, qui rappelle le tableau de *l'Ascension* dans l'opéra, et enfin le retour aux gestes d'écriture, dans une instrumentation différente.

Martin Kaltenecker

PROCHAINS CONCERTS

DOMAINE PRIVÉ ANNE SOFIE VON OTTER

DIMANCHE 22 JANVIER - 16H30
Music for a While
Anne Sofie von Otter, mezzo-soprano
Jacob Lindberg, luth
Jory Vinikour, clavecin

MARDI 24 JANVIER - 20H
Chamber Orchestra of Europe
Mark Minkowski, direction
Anne Sofie von Otter, mezzo-soprano
Œuvres de **Johann Strauss**, **Gustav Mahler**
et **Johannes Brahms**

MERCREDI 25 JANVIER - 20H
Ciné-concert
Le Trésor de M. Arne
Film de **Mauritz Stiller**, musique improvisée
de **Bengt Forsberg**

JEUDI 26 JANVIER - 20H
Anne Sofie von Otter, mezzo-soprano
Bengt Forsberg, piano
Jan Bengtson, flûte
Mats Lidstroem, violoncelle
Matthieu Petit, contrebasse
Quatuor Belcea
Œuvres de **Frank Martin**, **Maurice Ravel**,
Reynaldo Hahn, **Olivier Messiaen**, **Darius Milhaud**
et **Gabriel Fauré**

VENDREDI 27 JANVIER - 20H
Quatuor Belcea
Œuvres de **Wolfgang Amadeus Mozart** et **Béla Bartók**

SAMEDI 28 JANVIER - 20H
Pop & Folk
Anne Sofie von Otter et ses musiciens

EXTASE ET TRANSE

MARDI 31 JANVIER - 20H
Marie-Josèphe Jude, **Michel Béroff**, pianos
Œuvre de **Olivier Messiaen**
The Hilliard Ensemble
Œuvres de **Guillaume de Machaut**

MERCREDI 1^{er} FÉVRIER - 20H
The Hilliard Ensemble et **Xenia Ensemble**
Œuvres de **Arvo Pärt**

Orthodox Singers
Valery Petrov, direction
Chants sacrés orthodoxes

SAMEDI 4 FÉVRIER - 20H
Neue Vocalsolisten Stuttgart, **Compagnie Le Grain**
Les Ailes du vent, d'après **Karlheinz Stockhausen**

David Hykes et le **Chœur harmonique**
Œuvres de **David Hykes**

MERCREDI 8 FÉVRIER - 20H
Ictus et **Synergie Vocals**
Georges-Elie Octors, direction
Œuvres de **Steve Reich**

Aaron Amram, chant
Chants traditionnels juifs yéménites du Diwan (Israël)

COLLÈGE

MUSIQUE CONTEMPORAINE
Cycle de 15 séances du jeudi 23 février
au jeudi 22 juin, de 19h30 à 21h30
Pierre-Albert Castanet, musicologue

LEÇON MAGISTRALE

SCHÖNBERG, CONTEMPORAIN
DE L'INVENTION MUSICALE DU DISQUE :
PROBLÈMES D'INTERPRÉTATION
MARDI 24 JANVIER, 14H
Nicolas Donin, musicologue, chercheur à l'Ircam