

En ouverture de ManiFeste-2012, festival-académie de l'Ircam

**György
Ligeti** 1923-2006
Atmosphères

**Philippe
Manoury** né en 1952
Echo-Daimónon, concerto pour piano, orchestre et électronique en
temps réel, création mondiale

Entracte

**György
Ligeti**
Lontano

**Gustav
Mahler** 1860-1911
Symphonie n° 10, Adagio

Fin du concert aux environs de 21h45

Ingo Metzmacher direction
Jean-Frédéric Neuburger piano
Thomas Goepfer réalisation informatique musicale Ircam
Orchestre de Paris
Philippe Aïche violon solo
Julien Aléonard ingénieur du son Ircam
Coproduction Orchestre de Paris / Ircam-Centre Pompidou
Avec le soutien de la Sacem



Le concert est diffusé
le 4 juin à 20h
sur France Musique



Vendredi 1er juin
20h • Salle Pleyel

L'Orchestre de Paris et le pianiste Jean-Frédéric Neuberger réunis par l'œuvre de Philippe Manoury inaugurent le nouveau rendez-vous de la création à l'Ircam : ManiFeste-2012. Festival international et académie pluridisciplinaire rassemblant quatre-vingts artistes à Paris, ManiFeste-2012 replace la musique parmi les arts du temps – théâtre, danse, arts numériques... Protagonistes essentiels de ces intrigues temporelles, l'interprète et la technologie sont au cœur de ManiFeste-2012. Un manifeste pour la création et la formation, les têtes d'affiche du festival dirigeant les ateliers de l'académie ; une échappée hors des cadres disciplinaires ou historiques, comme dans le programme de ce soir.

L'auteur de l'intrigue Echo-Daimónon, Philippe Manoury, accomplit depuis longtemps l'alliance entre instruments et électronique, entre l'homme et la machine. En l'occurrence le héros de son concerto est un virtuose aux prises avec des instruments réels et des "pianos fantômes" qui envahissent l'espace du concert. Autre maître de l'illusion et du continuum, Ligeti bouleversait la musique dans les années 1960 par l'invention d'un matériau inouï. Atmosphères et Lontano, sans électricité aucune, révèlent la trace de l'expérience électronique par l'unique médium orchestral. Ligeti et Manoury côtoient enfin le dernier Mahler, celui de la Dixième symphonie restée inachevée. Son Adagio initial a tout pour fasciner l'homme du XXI^e siècle et le compositeur d'aujourd'hui : ampleur de la forme, de la phrase et de l'expression, irréversibilité du déroulement, intégration et désintégration harmonique, art suprême de "prendre congé" sans jamais se résoudre à finir.

Rejoignez-nous sur Facebook : facebook.com/orchestredeparis



Visionnez nos vidéos sur YouTube : youtube.com/orchestredeparis



Suivez-nous sur notre blog : orchestredeparis.com/blog

MANI- FESTE 2012



festival
académie

musique théâtre danse / arts sciences technologies

FESTIVAL

| | | |
|--|--------------------------------|---|
| OUVERTURE LIGETI, MANOURY, MAHLER/ORCHESTRE DE PARIS | 1^{ER} JUIN/20H | SALLE PLEYEL |
| WORKSHOP MIR ET CRÉATION | 2 JUIN/9H30-18H | IRCAM |
| NIGHT : LIGHT RICHARD, CENDO, SIGWARD | 2 JUIN/19H ET 22H | IRCAM |
| LE VOYAGE GENTILUCCI, HARVEY, STAUD/LES CRIS DE PARIS | 2 JUIN/20H30 | CENTRE POMPIDOU |
| UN MAGE EN ÉTÉ CADIOT, LAGARDE | 3 JUIN/15H | THÉÂTRE DU ROND-POINT |
| NIGHT : LIGHT RICHARD, CENDO, SIGWARD | 3 JUIN/16H ET 19H | IRCAM |
| YOU'VE CHANGED HAUERT/COMPAGNIE ZOO | 6, 7, 8 JUIN/20H30 | CENTRE POMPIDOU |
| JOURNÉE D'ÉTUDE CANAT DE CHIZY | 7 JUIN/14H30-18H | CDMC |
| DIGITAL TZORTZIS, MANOURY, NODÁIRA | 8 JUIN/20H | IRCAM |
| EX MACHINA MANOURY, BERIO/ENSEMBLE INTERCONTEMPORAIN | 9 JUIN/20H | CITÉ DE LA MUSIQUE |
| ARDITTI QUARTET MANOURY, VERUNELLI, FERNEYHOUGH/QUATUOR ARDITTI | 10 JUIN/16H30 | CITÉ DE LA MUSIQUE |
| DIOTIMA - CONTET HUREL, CANAT DE CHIZY, MANOURY/QUATUOR DIOTIMA | 11 JUIN/20H30 | THÉÂTRE DES BOUFFES DU NORD |
| JOURNÉE D'ÉTUDE MANOURY | 12 JUIN/9H30-18H30 | IRCAM |
| ACCROCHE NOTE FRANCESCONI, MANOURY, DONATONI/ACCROCHE NOTE | 12 JUIN/20H | ÉGLISE SAINT-MERRI |
| INFERNO - SYNAPSE MANOURY, ROBIN/ORCHESTRE PHILHARMONIQUE DE RADIO FRANCE | 13 JUIN/20H | CITÉ DE LA MUSIQUE |
| COLLOQUE PRODUIRE LE TEMPS | 14, 15 JUIN/9H30-18H30 | IRCAM |
| ATELIER VILLANI, BEFFA, NEUBURGER | 14 JUIN/20H | IRCAM |
| CONFÉRENCE SCHOELLER | 15 JUIN/18H30 | IRCAM |
| CONFÉRENCE MANOVITCH, LECTURE DE CADIOT | 15 JUIN/20H | CENTRE POMPIDOU |
| ALÉAS RIVAS, STOCKHAUSEN, ADÁMEK/ENSEMBLE INTERCONTEMPORAIN | 16 JUIN/19H30 | CENTRE POMPIDOU |
| TO CRY CACCIATORE, FRANCESCONI/LES CRIS DE PARIS | 16 JUIN/22H | IRCAM |
| CARTE BLANCHE À THOMAS ADÈS ADÈS, COUPERIN, JANÁČEK, PROKOFIEV, STRAVINSKY/INTERNATIONALE ENSEMBLE MODERN AKADEMIE (IEMA) | 17 JUIN/17H | LÉGION D'HONNEUR, FESTIVAL DE SAINT-DENIS |

ACADÉMIE

| | | |
|--|-----------------------------------|-----------------------------|
| ATELIER-CONCERT BACH/BOULEZ/BEYER, KANG, GERZSO | 18 JUIN/19H ET 20H | IRCAM |
| CONFÉRENCE DE MEY | 19 JUIN/18H | IRCAM |
| RENCONTRE DE MEY, FRANCESCONI, MANOURY | 20 JUIN/18H | IRCAM |
| CONFÉRENCE MANOURY | 21 JUIN/18H | IRCAM |
| FÊTE DE LA MUSIQUE (CONCERT MONDON TOUTES LES 30 MINUTES JUSQU'À 22H) | 21 JUIN/19H-22H | CENTQUATRE |
| CONFÉRENCE FRANCESCONI | 22 JUIN/18H | IRCAM |
| AU LOIN ADÈS, KURTÁG, BERTELLI, HARVEY/QUATUOR ARDITTI | 22 JUIN/21H | IRCAM |
| TABLE RONDE CADIOT, LAGARDE, ROUSSET, ROY, TESTE | 23 JUIN/18H | CENTQUATRE |
| CONCERT DES VIOLONCELLISTES DE LA MASTER CLASS DE P. STRAUCH | 24 JUIN/18H | CENTQUATRE |
| CONCERT DE QUATUORS À CORDES DE LA MASTER CLASS DU QUATUOR ARDITTI | 25 JUIN/19H | IRCAM |
| RENCONTRE AIMARD | 26 JUIN/19H | IRCAM |
| IN VIVO THÉÂTRE VINCENT, LAGARDE | 27, 28, 29 JUIN/19H | THÉÂTRE DES BOUFFES DU NORD |
| IN VIVO THÉÂTRE ROUSSET, ROY, TESTE | 27, 28, 29 JUIN/21H | CENTQUATRE |
| CONFÉRENCE JOURDAIN | 28 JUIN/18H | CENTQUATRE |
| CRÉATIONS DE L'ATELIER DE COMPOSITION POUR ENSEMBLE/ENSEMBLE INTERCONTEMPORAIN | 28 JUIN/20H30 | CENTQUATRE |
| CONCERT DES PIANISTES DES MASTER CLASSES DE P.-L. AIMARD ET DE S. VICHARD ET DES CHANTEURS DE LA MASTER CLASS DE C. OELZE | 29 JUIN/17H30 | IRCAM |
| IN VIVO DANSE HAUERT, DE MEY | 29 JUIN/21H | CENTRE POMPIDOU |
| CONCERT DE MUSIQUE MIXTE DES ÉTUDIANTS DU DAI, DU CNSMDP ET CONCERT DE L'IEMA | 30 JUIN/18H | CENTQUATRE |
| CRÉATIONS DES COMPOSITEURS DE L'ATELIER DE COMPOSITION POUR QUATUOR À CORDES/QUATUOR ARDITTI | 30 JUIN/21H | IRCAM |
| CRÉATIONS DE L'ATELIER DE COMPOSITION POUR CHŒUR ET CRÉATION DE SARTO/LES CRIS DE PARIS | 1^{ER} JUILLET/18H | CENTQUATRE |
| FINAL FRANCESCONI, KURTÁG, ADÈS, DONATONI/IEMA | 1^{ER} JUILLET/21H | CENTRE POMPIDOU |

György
Ligeti 1923–2006
Atmosphères

Composée en 1961 sur une commande de l'Orchestre symphonique SWF de Baden-Baden
Créée le 22 octobre 1961 au Festival de Donaueschingen par l'Orchestre symphonique
du Südwestfunk Baden-Baden, placé sous la direction de Hans Rosbaud

Dédicace : “In memoriam Mátyás Seiber”

Éditeur : Universal Edition

Durée approximative : 9 minutes

Quand l'Union soviétique réprima la révolution hongroise en 1956, György Ligeti s'enfuit en Europe de l'Ouest, au péril de sa vie. Si l'Autriche fut son premier point de chute (il s'y installera en 1959), il décida bientôt de se rendre à Cologne, où travaillait Karlheinz Stockhausen : quelques semaines avant de quitter la Hongrie, il avait entendu une retransmission radiophonique de *Gesang der Jünglinge* (*Chant des adolescents*) et de *Kontra-Punkte*, deux œuvres du compositeur allemand. Une chance inespérée, car les ondes étaient habituellement brouillées afin d'interdire l'accès aux chaînes étrangères. Ligeti découvrit ainsi les nouvelles possibilités offertes par l'électronique, dont témoignait *Gesang der Jünglinge*. Au studio de la Radio de Cologne, il élaborait quelques pièces pour bande magnétique mais abandonna rapidement ce domaine, jugeant les moyens techniques insuffisants. Cette expérience allait cependant l'influencer de façon significative : il s'agissait à présent de transposer dans la musique instrumentale et vocale les subtiles transformations de timbre et la superposition de nombreuses couches sonores que permettait l'électronique. En 1960, la création d'*Apparitions* (première partition symphonique composée à l'Ouest) révéla Ligeti sur la scène internationale. Un an plus tard, *Atmosphères* (que Stanley Kubrick utilisera dans *2001, L'Odyssée de l'espace*) imposa définitivement l'un des compositeurs majeurs du XX^e siècle.

Bien que Ligeti donne un titre évocateur à la plupart de ses partitions, il n'écrit pas de musique “illustrative”, mais – pour reprendre ses propres termes – “une musique à programme sans programme”. *Atmosphères* ne s'appuie sur aucun substrat littéraire ou visuel précis. Néanmoins, l'intitulé suggère une relation avec les procédés compositionnels employés : comment ne pas songer à un nuage, dont la forme, la texture et la couleur se transforment lentement ? Un nuage dont on ne perçoit que l'apparence globale, mais qui est constitué de myriades de particules en mouvement ? De façon analogue, l'auditeur d'*Atmosphères* ne distingue plus de lignes mélodiques, de pulsation, de cellules rythmiques, ni le détail des

timbres instrumentaux. Il entend une masse qui évolue très progressivement et de façon continue, une masse modelée par des variations d'intensités, de timbres, de registres et de l'activité interne. Cette idée était dans l'air du temps, car Iannis Xenakis dans *Metastasis* (1953) et Krzysztof Penderecki dans *Anaklasis* (1960) avaient manifesté des intentions similaires, ce que Ligeti ignorait quand il composa *Atmosphères*. On songera aussi à une œuvre plus ancienne, qui s'aventurait déjà dans cette direction : *Farben (Couleurs)*, la troisième des *Cinq pièces pour orchestre* op. 16 d'Arnold Schönberg (1909), que Ligeti entendit pour la première fois lors de son séjour à Cologne.

La recherche d'une nouvelle sonorité orchestrale va de pair avec l'abandon de la dialectique formelle traditionnelle et l'absence de répétitions. Le discours comporte des séquences en apparence statiques, où le rythme produit par la succession des sons et les variations d'intensité devient "une irisation de timbre". Le plus souvent, la musique évolue par augmentation ou diminution de la dynamique et de la densité orchestrale. Si "les harmonies ne changent pas soudainement mais mûrissent les unes dans les autres", comme le signale le compositeur, on observe pourtant une rupture qui produit une nette articulation formelle : au centre de la pièce, les sonorités crissant dans le suraigu s'effacent soudain pour laisser place à un grouillement dans l'extrême grave.

Contrairement à Xenakis et Penderecki, Ligeti reste fidèle à une notation traditionnelle : "Je veux toujours "fixer" ; pour moi, une pièce d'art est un objet", affirme-t-il. De fait, il consigne avec une extrême précision les lignes instrumentales, car en notant "de manière moins précise, le résultat est moins intéressant". *Atmosphères* repose sur une écriture polyphonique très dense utilisant parfois le canon (chacun des quatre-vingt neuf instruments possède sa propre partie), que le compositeur désigne par le terme de "micropolyphonie". Il remarquera plus tard que "polyphonie saturée" serait une formulation plus appropriée. En effet, les individualités instrumentales se dissolvent en raison de la profusion des lignes mélodiques superposées et de leur entrelacement constant : "Des transformations harmonie-polyphonie prennent l'aspect de modifications de couleurs." Cette écriture permet de contrôler les moindres détails de l'œuvre et, parallèlement, "de ne pas travailler avec des hauteurs, des durées ou des mélodies, mais avec des complexes, des tissus sonores", souligne Ligeti, qui ajoute : "Je n'aurais jamais pu développer cette pensée sans l'expérience de la musique électronique."

Hélène Cao

► *Atmosphères de Ligeti est au répertoire de l'Orchestre de Paris depuis 1977, où l'œuvre fut dirigée par Uri Segal au Palais des Congrès. Elle ne fut pas reprise avant ce soir.*

Philippe

Manoury *né en 1952*

Echo-Daimónon, concerto pour piano, orchestre et électronique en temps réel,
création mondiale

Composé en 2011/2012, sur une commande conjointe de l'Orchestre de Paris, de la
Filharmonia Wroclawska et de l'Ircam-Centre Pompidou

Remerciements : "Je tiens à remercier particulièrement Thomas Goepfer pour son expertise
dans tous les domaines de l'informatique musicale, sa disponibilité et son écoute." Philippe
Manoury

Editions Durand

Durée approximative : 20 minutes

À certains égards, *Echo-Daimónon* fait suite à *Passacaille pour Tokyo*, créée en 1994 par le
pianiste Ichiro Nodaïra : à commencer par le piano soliste et le geste théâtral autour duquel
se cristallise la composition. Dans *Passacaille pour Tokyo*, c'était le souvenir de la résonance,
floue et diffuse, d'un piano accompagnant une répétition de danse, réverbérée au long des
sinueux couloirs de la Salle Pleyel – au premier piano soliste répondait ainsi comme son
ombre un second, installé dans les coulisses.

Dans *Echo-Daimónon*, c'est la figure même du soliste qui est mise au centre d'un dispositif,
quasi dramaturgique. Ainsi Philippe Manoury décrit-il cette image, qui semble tout droit
sortie d'une tragédie de Shakespeare : "quatre pianos-fantômes viennent hanter le soliste et
prendre progressivement possession de lui, écrit-il". L'orchestre, faisant office de décor ou de
confident au monologue pianistique, vient commenter, appuyer et souligner l'évolution des
relations entre les cinq protagonistes : le pianiste, bien réel, et les quatre démons qui l'obsèdent.

Ces quatre pianos fantômes ne sont d'abord qu'un spectre à la présence diffuse, puis,
s'affirmant peu à peu, ils reprennent le discours du soliste pour le déformer aussitôt, le
décomposer, le morceler, le désagréger, le déliter – chacun des quatre se disloquant à son tour
jusqu'à ce que 16 à 20 pianos envahissent l'espace sonore. Dans un sursaut de conscience, le
soliste va tâcher de reprendre le dessus et, pour un moment au moins, semblera contrôler ces
démons qui lui font écho. Ce moment de paix – qui pourrait évoquer, de loin, le mouvement
lent d'un concerto "romantique" – sera hélas de courte durée. Les fantômes se réveillent à
nouveau, et s'ébrouent avec une liberté presque sauvage en réponse à une sorte de "toccata"
endiablée et virtuose entonnée par le soliste. Et si, à l'issue de cette chevauchée ardente, le

soliste et l'orchestre semblent être venus à bout de ces apparitions – les pianos fantômes ne réagissent plus que par bribes –, un coup de théâtre final nous révèle que ce n'est qu'illusion : c'est même exactement l'inverse qui s'est produit. Le pianiste est bel et bien possédé. Pour la première (et unique) fois de la pièce – et fait rarissime dans la musique de Philippe Manoury –, le pianiste se lève de son siège, se penche sur la caisse de son instrument pour poser son doigt sur les cordes et produire un son harmonique – un mode de jeu jusque là réservé aux fantômes.

La synthèse par modèle physique permet également à Philippe Manoury de pallier à certaines “insuffisances” relatives de la facture instrumentale : “Je suis un peu frustré de constater que le piano n'évolue presque plus aujourd'hui : aucune innovation majeure depuis l'apparition de la troisième pédale, *sostenuto*, qui, en maintenant levés les étouffoirs des cordes qui viennent d'être frappés et pas les autres, permet d'obtenir des halos sonores qu'aucun autre instrument ne peut produire. Mais c'est un concept fascinant, qui pourrait être élargi : on peut ainsi imaginer un système d'étouffoirs, éventuellement contrôlé par ordinateur, qui en lèverait certains et laisseraient les autres baissés, indépendamment des cordes frappées...”

À défaut d'un dispositif instrumental approprié, c'est donc grâce à l'électronique que Philippe Manoury expérimente les possibilités de sa pédale *sostenuto* améliorée sur la résonance du piano, pour donner vie et substance à ses quatre pianos fantômes. Dans le même ordre d'idées, il imagine de modifier l'accord des cordes de cette caisse de résonance virtuelle, pour obtenir des textures et de spectres inouïes, tout en gardant une identité pianistique indéniable.

“Les instruments ont certes été conçus à une certaine époque, pour produire une esthétique sonore bien précise, mais ils sont toujours bien plus que cela. “Piano” pourrait être un terme générique pour nommer toute une famille d'instruments. Tout est si standardisé aujourd'hui, qu'il nous faut aller chercher des esthétiques sonores nouvelles non prévues dans la conception de ces instruments. Comme me l'a dit un jour Pierre Boulez : “Quand Stradivarius construisait ses violons, il n'imaginait pas ce que Paganini allait en faire.”

Jérémie Szpirglas

György Ligeti

Lontano

Composée en 1967 et créée le 22 octobre 1967 au Festival de Donaueschingen par l'Orchestre symphonique du Südwestfunk de Baden-Baden sous la direction d'Ernest Bour
Dédiée "À l'Orchestre symphonique du Südwestfunk Baden-Baden et son chef Ernest Bour"
Éditions Schott

Durée approximative : 11 minutes

À première vue, *Lontano* s'inscrit dans la continuité d'*Atmosphères* car il s'agit d'une œuvre orchestrale reposant sur la micropolyphonie. Mais cette nouvelle partition est fondée presque en permanence sur le canon, procédé qui restait occasionnel dans *Atmosphères*. Ligeti avait étudié cette technique dans des œuvres de la Renaissance et du Baroque, en particulier celles d'Ockeghem (XV^e siècle) et de Bach. Il souligne également l'influence de la musique électronique "dans le fait de pouvoir copier une même succession de sons enregistrés sur bande d'après différentes vitesses ou différentes distances". Par conséquent, le canon constitue "une sorte de rencontre de la tradition et des possibilités du studio".

Lontano reprend la succession de notes élaborée pour *Lux aeterna* (1966), partition pour seize voix mixtes *a cappella* qui utilise elle aussi l'écriture canonique. Tandis qu'*Atmosphères* s'ouvrait sur un conglomérat harmonique complexe, *Lontano* commence avec un unisson. Cette note est progressivement brouillée par l'entrée de nouveaux instruments, lesquels jouent le même enchaînement de hauteurs, mais décalés dans le temps et avec un rythme différent. Le canon ne s'entend pas en tant que tel. "J'ai utilisé le canon afin d'établir une unité entre le successif et le simultané", explique Ligeti. "Je pense toujours en voix, en couches, et je construis mes espaces sonores comme des textures, comme les fils d'une toile d'araignée, la toile étant la totalité et le fil l'élément de base. Le canon offre la possibilité de composer une toile de fils mélodiques selon des règles assez bien définies." Par ailleurs, le nombre de lignes superposées varie au cours de l'œuvre. Des passages à quatre voix évoluent vers une texture plus dense, ce que le compositeur compare à "un tapis en cours de fabrication" : "J'ai le tapis tissé jusqu'à un certain endroit, puis des fils encore libres. Il m'est possible d'augmenter le nombre des voix réelles ou irréelles. Une voix peut devenir ainsi une voix en elle-même à un moment donné, puis se transformer à un autre moment en une voix parallèle (en octave) à une autre. Je peux donc toujours échanger une voix réelle (qui compte dans la polyphonie) contre une voix qui

n'est qu'un redoublement. J'ai aussi la possibilité d'avoir un canon et, en même temps, le même canon en augmentation ou en diminution, ce qui ne donne pas l'effet du canon, mais celui d'une masse sonore, d'une harmonie très complexe qui se transforme."

Ligeti met ici en évidence l'une des caractéristiques de *Lontano* : par moments, plusieurs instruments jouent la même note, soit à l'unisson comme au début de la pièce, soit dans différents registres (grave, médium, aigu). Le renforcement d'une hauteur vise à obtenir "un son d'orchestre proche d'un son d'orgue, un son d'orchestre un peu brucknerien". Il produit de surcroît la sensation d'une plus grande clarté. Cette transparence est ensuite voilée par l'introduction de sons "parasites" de plus en plus nombreux, qui opacifient la texture. On observe alors la trajectoire inverse : quelques sons émergent progressivement, comme un faisceau traversant la masse nébuleuse. Ligeti rapproche cet effet de *La Bataille d'Alexandre* (1529), tableau d'Albrecht Altdorfer conservé à l'Alte Pinakothek de Munich, "dans lequel les nuages – ces nuages bleus – se déchirent ; derrière, il y a le rayon lumineux doré du soleil couchant, qui transparait au travers".

La musique produit ainsi une illusion d'espace, car des éléments semblent émerger du lointain ou s'y fondre. Le compositeur se réfère à Schumann, qui utilise l'expression "*Wie aus der Ferne*" (Comme venant du lointain) dans les *Davidsbündlertänze*, et à Berlioz : "La musique orchestrale de Berlioz m'a également beaucoup influencé ; par exemple le cinquième mouvement de la *Symphonie fantastique* qui commence sur les timbales avec baguettes d'éponge, avant que ne vienne ce signal joué au hautbois et au piccolo, et imité ensuite (ce sont les sorcières) par le cor. Berlioz écrit à cet endroit : "du lointain". C'était donc vraiment une idée qui trouvait sa source dans la musique du XIX^e siècle, Debussy y compris, un peu en opposition à l'avant-garde." *Lontano* frappe par sa modernité et ses sonorités inouïes tout en affirmant son ancrage dans la tradition symphonique. Ligeti insiste d'ailleurs sur l'importance de la culture musicale et de la mémoire lorsqu'il commente l'apparition des cors avec sourdine qui succède à un sommet d'intensité : "Une entrée soudaine des cors après un tutti éveille en nous, spontanément, sinon une association directe, du moins une allusion à certains éléments du postromantisme. Je pense ici avant tout à Bruckner et Mahler, mais aussi à Wagner. Notamment à un passage de la *Huitième symphonie* de Bruckner, dans la *coda* du mouvement lent, où, dans un profond silence et une grande douceur, les quatre cors jouent subitement un passage qui sonne comme une citation de Schubert, mais vue par Bruckner. J'aimerais préciser qu'à l'éloignement spatial s'ajoute ici de plus l'éloignement temporel, c'est-à-dire que nous ne pouvons saisir l'œuvre qu'à travers notre tradition, qu'à l'intérieur d'une certaine formation musicale. Si l'on ne connaissait pas tout le postromantisme, ce quasi-éloignement, si je puis dire, ne se manifesterait aucunement dans cette œuvre."

Toujours soucieux de se renouveler, Ligeti abandonnera la micropolyphonie à la fin des années 1960, jugeant qu'il en avait épuisé les potentialités. Il y reviendra sporadiquement, par exemple dans le *Quatuor à cordes n° 2*, pour évoquer une écriture et des sonorités qui appartiennent déjà au passé, au même titre que la musique de Schumann, Berlioz ou Bruckner.

► *Lontano de Ligeti est au répertoire de l'Orchestre de Paris depuis 1971, où l'œuvre fut dirigée par Marius Constant. Lui ont succédé depuis Matthias Bamert en 1993 et Jean Deroyer en 2007.*

Gustav Mahler 1860-1911

Adagio, extrait de la Symphonie n° 10

Symphonie composée en 1910

Créée le 14 octobre 1924 à Vienne, par l'Orchestre philharmonique de Vienne placé sous la direction de Franz Schalk

Édition : établie par Erwin Ratz pour Universal Edition

Durée approximative : 25 minutes

Gustav Mahler travaillait à la *Dixième symphonie* quand il découvrit la liaison que sa femme Alma entretenait avec l'architecte Walter Gropius. Bouleversé et conscient qu'une profonde remise en question pouvait seule sauver son couple, il se rendit à Leyde pour consulter Sigmund Freud. Son ultime partition orchestrale constitue un journal intime de cette période tendue. Le manuscrit est en effet émaillé d'annotations qui révèlent son angoisse, ses doutes et son indéfectible amour. La dernière page porte l'exclamation : "Pour toi vivre, pour toi mourir, Almschi !"

À la mort de Mahler, le 18 mai 1911, la *Dixième symphonie* restait inachevée. Après la Première Guerre mondiale, Alma interrogea son gendre, le compositeur Ernst Krenek, sur la possibilité de terminer l'œuvre. Jugeant la tâche irréalisable, Krenek se limita à la transcription de l'*Adagio* initial et à l'orchestration du bref *Purgatorio* prévu en troisième position. Ces deux volets furent créés en 1924. Si l'on en croit les esquisses, l'œuvre aurait adopté un plan en cinq mouvements, comme les *Cinquième* et *Septième symphonies* (et la version initiale de la *Première*). Mais elle se distingue par l'*Adagio* placé en tête d'une partition qui ne comporte pas d'autre mouvement lent. Par la suite, plusieurs musicologues et compositeurs

complètement la Symphonie. Certains chefs d'orchestre et spécialistes de Mahler – tel Erwin Ratz, président de l'Internationale Gustav Mahler Gesellschaft – contestèrent cependant cet achèvement, estimant que le manuscrit était trop lacunaire, et parfois difficile à déchiffrer. De surcroît, rien ne prouve que le compositeur n'aurait pas remanié ce qu'il a laissé. Car il révisa la plupart de ses œuvres avant de les livrer au public, voire après leur première audition. Ce soir, l'Orchestre de Paris jouera la version publiée par Erwin Ratz en 1964, dotée d'un rigoureux appareil critique.

Dernière pièce que Mahler composa entièrement, l'*Adagio* s'est imposé comme son chant du cygne, tandis que la symphonie en cinq mouvements est plus rarement programmée. Son ampleur, son intensité expressive et sa trajectoire formelle autorisent en effet une exécution isolée. Trois éléments principaux alternent durant le mouvement : une mélodie énoncée par les altos dans les premières pages, produisant une sensation d'errance douloureuse ; un thème au lyrisme intense, confié aux cordes, pour lequel Mahler demande une expression "très chaleureuse" ; un motif mordant et narquois, distribué entre les cordes et les bois. En dépit de leur différence de caractère, ces éléments sont pourtant apparentés, comme s'ils représentaient plusieurs visages d'un même être. Maintes fois repris, ils ne sont jamais redonnés à l'identique. Chaque épisode se nourrit de ce qui a déjà été entendu, traduisant ainsi l'irréversibilité du temps. De plus, les progressions d'intensité se dissolvent rapidement sans se résoudre, conservant la continuité d'un discours dépourvu de pauses, toujours tendu vers son devenir. Ligeti pourra voir là un reflet de ses propres préoccupations : comme chez le compositeur hongrois, des instruments émergent de la riche texture qui les dissimulait. L'*Adagio* culmine sur un accord *fortissimo*, la plus terrifiante dissonance que Mahler ait osée, avant de conclure dans un climat apaisé. La délicatesse et la fragilité des sonorités expriment peut-être une confiance retrouvée. Elles suggèrent aussi une question qui restera éternellement sans réponse.

Hélène Cao

► *L'Adagio de la Symphonie n° 10 de Mahler est au répertoire de l'Orchestre de Paris depuis 1977, où il fut dirigé par Pierre Boulez, qui le reprit en 1999. Adam Fischer l'a dirigé en 1999, et Christoph Eschenbach en 2006.*

Retrouvez l'historique des concerts de l'Orchestre de Paris depuis 1967 en consultant la base de données sur www.orchestredeparis.com.