

Cité de la musique

Ligeti / Mahler

**Du mercredi 14
au lundi 26 mai 2003**

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



sommaire

4	Avant-propos
7	mercredi 14 mai - 20h
13	samedi 17 et dimanche 18 mai - 15h : Forum György Ligeti
17	samedi 17 mai - 20h
23	mardi 20 mai - 20h
31	mercredi 21 mai - 20h
37	vendredi 23 mai - 20h
43	samedi 24 mai - 20h
51	lundi 26 mai - 20h

C'est la magie d'une programmation que de pouvoir créer des rencontres là où elles ne se sont pas produites. Appelons-les des « perspectives croisées ».

Voici deux compositeurs que tout sépare. Le temps, bien sûr. Mais aussi bien des traits musicaux.

L'un, Ligeti, a donné au piano (avec ses *Études*, avec son *Concerto*...) des pages qui font date, tandis que l'autre a presque ignoré cet instrument. L'un, Mahler, reste comme le compositeur de l'orchestre symphonique et de la voix, tandis que l'autre aura mobilisé quasiment tout ce qui existe en termes de moyens musicaux, depuis l'électronique jusqu'au clavecin, en passant par l'orgue ou le théâtre musical.

Et pourtant.

Et pourtant, il y a déjà chez Mahler, comme le souligne si justement Henry-Louis de La Grange, toutes les semences de l'avenir : « *nouvelle liberté polyphonique, orchestration qui fait du timbre un paramètre de la composition, manipulation accumulative de matériaux hérités du passé* ».

Il y a Vienne, la *Mitteleuropa* et le brassage des cultures, le parfum des idiomes populaires, mais aussi l'immobilité des grands espaces orchestraux, les formes musicales à la fois continues et néanmoins accidentées ou imprévisibles : autant de croisements que leurs différences, précisément, font surgir de manière encore plus saisissante.

Et voici que l'on se met à tendre l'oreille autrement à des signes de parenté qui désormais prolifèrent : les scherzos macabres et autres danses des morts, les déplorations, jusqu'au bien nommé *Grand Macabre* ;

le bruissement des éléments, les appels du cor, la nature chère au romantisme allemand et les *Atmosphères*...
Il y a enfin, par-delà la distance, un rapport au temps, à ce que certains appellent l'Histoire. Ligeti et Mahler seraient tous deux « contemporains » à la mesure de leur jeu avec les archaïsmes qu'ils sollicitent pour mieux en faire jaillir l'inouï.
Contemporains de qui ? De « nous », sans doute, mais aussi peut-être l'un de l'autre.

Ligeti et Mahler côte à côte. Première tentative de voisinage improbable : c'est ici comme si l'un parlait de l'autre.

Lontano de Ligeti, comme certains passages de son Concerto pour violoncelle, évoluent dans l'espace raréfié d'un orchestre aussi bruisant que le monde. « Wie ein Naturlaut » (comme le son de la nature), écrivait Mahler en tête de l'ouverture de sa Première Symphonie.

Dans un autre registre, le Concerto de chambre de Ligeti, par ses mécaniques obstinées, par ses horlogeries détraquées, n'est pas non plus sans évoquer les scherzos mahlériens. Mais il faut également faire droit à l'hypothèse inverse, aussi inouïe qu'elle puisse paraître : Mahler prêtant l'oreille à l'humour macabre, à l'absurde de son contemporain à venir. Dans Totenfeier, dans cette « fête des morts » en forme de marche funèbre qui deviendra plus tard le premier mouvement de sa Deuxième Symphonie, il entendait résonner cette question : « Tout n'est-il en définitive qu'énorme et tragique plaisanterie ? »

Ce pourrait être la « morale » d'un certain Grand Macabre...

Mercredi 14 mai - 20h

Salle des concerts

György Ligeti (1923)

Lontano, pour grand orchestre*

11'

Concerto de chambre

1. Corrente
2. Calmo sostenuto
3. Movimento preciso e meccanico
4. Presto

17'

entracte

Concerto pour violoncelle

1. ♩ = 40 – *attaca*
2. (*Lo stesso tempo*) ♩ = 40

14'

Gustav Mahler (1860-1911)

*Totenfeier**

22'

Pierre Strauch, violoncelle

Jonathan Nott, direction

Ensemble Intercontemporain

Orchestre National de France*

(directeur musical : Kurt Masur)

Durée du concert (entracte compris) : 1h30

Les œuvres de ce programme interprétées par l'Orchestre National de France
sont enregistrées par France musiques.

Coproduction Cité de la musique / Radio France / Ensemble Intercontemporain

György Ligeti*Lontano*

Composition : 1967.

Création le 22 octobre 1967, au festival de Donaueschingen, par l'Orchestre symphonique du Südwestfunks Baden-Baden sous la direction d'Ernest Bour.

Dédicace : à l'Orchestre symphonique du Südwestfunks Baden-Baden et à son chef Ernest Bour.

Effectif : 4 flûtes, 4 hautbois, 4 clarinettes, 4 bassons – 4 cors, 3 trompettes, 3 trombones, 1 tuba – cordes (14/14/12/10/8).

Éditeur : Schott.

Ironie, recherches sur le tempérament, les constellations d'intervalles et les structures rythmiques : bien des œuvres datant de sa « période hongroise » annoncent les préoccupations à venir de Ligeti. Néanmoins, fortement isolée culturellement et artistiquement, la Hongrie d'alors ne pouvait offrir au compositeur les moyens esthétiques et techniques nécessaires à la réalisation de ses projets. Ceux-ci ne purent aboutir qu'en 1956, après son passage à l'Ouest. *Apparitions* (1958-1959), *Atmosphères* (1961) sont, aux côtés du *Requiem*, deux œuvres maîtresses de cette période au cours de laquelle Ligeti expérimente une technique d'écriture très particulière, la « micropolyphonie » ou « polyphonie sursaturée ». Il en résulte une musique de « textures », dont la densité et la nature sont déterminées par les différents types de mouvements affectés à chacune des lignes individuelles de la polyphonie. Le statisme et la fluidité marquent également *Lontano* (1967), assez proche d'*Atmosphères* à cet égard, mais sonnante de manière beaucoup plus déliée et beaucoup moins « verticale » du fait d'une écriture contrapuntique complexe (multiples canons entre les différentes voix). En fait, *Lontano* n'est pas la seule œuvre dans laquelle le compositeur a recours à des procédés de spatialisation : dégradé des couleurs dans *Apparitions* et *Atmosphères*, contraste entre blocs rythmiques et continuité statique dans le *Requiem*, combinaison du principe de « *clocks* » (c'est-à-dire une musique pulsée, mécanique, hachée), et de « *clouds* » (c'est-à-dire une musique contemplative, nuageuse et fondée sur l'harmonie) dans le *Concerto pour violoncelle* – toutes ces œuvres suggèrent aussi l'éloignement. Mais c'est dans *Lontano* que les effets de distance sont les plus visibles : intervalles progressivement absorbés par les textures, sons uniques qui finissent par se dissoudre en d'imperceptibles halos. À l'éloignement spatial s'ajoute ce que l'on pourrait appeler « l'éloignement temporel », par le jeu de l'allusion stylistique, comme le note le compositeur : « *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 post-romantisme, ce quasi-éloignement, si je puis dire, ne se manifesterait aucunement dans cette œuvre. C'est la raison pour laquelle l'œuvre est à double entente ; d'une certaine manière également traditionnelle, mais sans procéder par citations comme chez Stravinski : elle n'utilise pas de citations explicites du post-romantisme, elle se contente d'en côtoyer certains modèles. »

Karol Beffa

Concerto de chambre

Composition : 1969-1970.
 Commande des Berliner Festwochen 1970, pour le IV^e mouvement.
 Dédicaces : I à Maedi Wood, II à Traude Cerha, III à Friedrich Cerha, IV à Walther Schmieding.
 Création le 1^{er} octobre 1970 au Festival de Berlin par l'Ensemble « die Reihe » sous la direction de Friedrich Cerha.
 Effectif : flûte/flûte piccolo, hautbois/hautbois d'amour/cor anglais, clarinette/clarinette basse – cor, trombone – piano/célesta, clavecin/orgue Hammond (ou harmonium) – cordes (1/1/1/1/1).
 Éditeur : Schott.

Le titre de Concerto fait allusion au fait que les treize instrumentistes ont tous des parties d'égale importance à jouer. Il n'y a pas d'articulation en *sol*i et *tutti* comme dans le concerto traditionnel, mais des groupements toujours nouveaux de solistes qui se détachent, la texture polyphonique demeurant toujours très visible. Le langage musical de cette œuvre – et cela s'applique en général à ma musique depuis le milieu des années 60 – n'est ni tonal, ni atonal. Il n'y a pas de sons servant de centres, ni de combinaisons ou de progressions harmoniques à interpréter de façon fonctionnelle ; il n'y a pas non plus égalité des douze sons à l'intérieur de la gamme chromatique, comme dans l'atonalisme de la musique sérielle. Des constellations spécifiques, dominantes d'intervalles, déterminent la marche de la musique, le déploiement de la forme. La polyphonie complexe des voix singulières est endiguée dans une coulée musicale d'harmonies et d'intervalles dans laquelle les harmonies (c'est-à-dire les combinaisons verticales d'intervalles) ne changent pas soudainement, mais mûrissent les unes dans les autres : une combinaison d'intervalles clairement audible s'efface peu à peu, et à partir de ce brouillage, une nouvelle combinaison d'intervalles se cristallise.

Des textures rythmiques et des types de mouvements spécifiques caractérisent chaque partie du *Concerto de chambre*. Dans la première, le mouvement est doux et coulant, les figures rythmiques hétérogènes forment un réseau musical uniforme. Dans la deuxième, d'abord presque statique, la texture est plus homophone ; le mouvement est ensuite interrompu par des formes rythmiques expressives. Pendant cette séquence dynamique, la structure harmonique se modifie graduellement pour arriver à un empilement de nombreuses quintes les unes sur les autres. La troisième partie est quasi mécanique, comme si un curieux appareil de précision à moitié détraqué se mettait en mouvement. La polymétrie et la polyrythmie sont, dans cette partie, particulièrement marquées (ces techniques sont également présentes dans les autres parties, mais de façon moins dominante). La quatrième partie, très rapide et très virtuose, a aussi quelque chose du *perpetuum mobile*, mais peu à peu le mouvement presto se désagrège, la musique se perfore et pour ainsi dire se dilacère, et pour finir, elle se liquéfie complètement : des fleurs de rhétorique mélodiques surgissent, s'égarent, ne conduisent nulle part – la musique est comme envahie de lianes.

György Ligeti

Traduction François Regnault

Concerto pour violoncelle

Création le 19 avril 1967 à Berlin
par Siegfried Palm et l'Orchestre
Symphonique de la Radio de Berlin
sous la direction de Henryk Czyz.
Effectif : violoncelle solo – flûte/flûte
piccolo, hautbois/cor anglais,
clarinette, clarinette/clarinette basse,
basson – cor, trompette/trompette
en ré, trombone ténor-basse –
harpe – cordes (1/1/1/1/1).
Éditeur : Peters.

Ligeti avait initialement projeté d'écrire une œuvre en un seul mouvement, faite de vingt-sept fragments enchaînés. Au cours du travail de composition, ce projet a été modifié. La version définitive comprend deux mouvements : le premier, lent et statique, est l'élaboration d'un seul des fragments ; le second regroupe les vingt-six autres, qui restent toutefois indistincts du fait de leur recouvrement partiel.

Le *Concerto pour violoncelle* s'organise donc en deux volets de durée égale, semblables par leurs dernières mesures, à la façon d'un distique librement rimé. La cadence

du soliste qui clôt le second volet – « cadence chuchotée », elle se situe au plus loin du pathos des concertos traditionnels – est comme la version figurée de l'événement final du mouvement précédent : un *fortissimo* abrupt dévoile soudain l'abîme qui sépare les basses profondes du fragile suraigu tenu par le violoncelliste. Le compositeur a pu comparer ce dernier à un « funambule » : la conquête – toute silencieuse dans son vertige même – des harmoniques de plus en plus impraticables l'amène aux limites du possible. Le second mouvement a également tout d'une « aventure instrumentale ». Mais, contrairement aux œuvres vocales ainsi intitulées (*Aventures* et *Nouvelles Aventures* ont été composées respectivement en 1962 et 1965), ce n'est plus celle du (non) sens, mais celle d'un point de vue, d'une perspective : ce que Ligeti a appelé la « technique des fenêtres ». Un même paysage sonore qui défile, percé d'ouvertures qui ouvrent sur lui-même, ou sur d'autres percées qui à leur tour le dévoilent... (Peut-on encore parler de « variations » ?) Dans cette aventure, un procédé cher au compositeur – et appelé à un développement important dans les œuvres ultérieures – trouve sa place : la superposition en différentes strates de figures rythmiques asynchrones, à la façon d'un mécanisme de précision déréglé. (Comment ne pas songer au *Poème symphonique pour 100 métronomes* de 1962 ?)

Le premier mouvement, quant à lui, évolue dans l'atmosphère raréfiée si caractéristique de certaines pièces antérieures – celle, précisément, d'*Atmosphères* (1961). Une seule note – quand a-t-elle commencé d'exister ? – est imperceptiblement brouillée pour former un cluster ; dans le même calme, celui-ci conduit à une nouvelle immensité : un *si* bémol qui s'étend sur cinq octaves (c'est un tel espace qui ouvre la première *Symphonie* de Mahler).

Peter Szendy

Gustav Mahler
Totenfeier

Datée sur le manuscrit du 10 septembre 1888, la *Totenfeier* (*Fête des Morts*) de Mahler n'est autre que la version originale du premier mouvement de sa *Deuxième Symphonie*, dite « Résurrection » et achevée en 1894. Le titre fut vraisemblablement repris par Mahler de l'épopée fragmentaire du même nom de l'écrivain polonais Adam Mickiewicz, parue en traduction allemande en 1887. Le personnage principal, prénommé Gustav (!), se suicide après le mariage de sa bien-aimée, Marie, avec un autre. « *C'est le héros de ma Première Symphonie que je porte au tombeau* », déclara Mahler. D'où sans doute l'apparition du *Dies Irae* dans le développement central. Globalement, l'œuvre diffère peu du premier mouvement de la *Deuxième Symphonie*. Le développement central comprend néanmoins deux brefs passages disparus par la suite, et dont le second cite une fugue de Bach (BWV 578). Dans la symphonie, l'orchestre est plus fourni.

Marc Vignal

Samedi 17 mai - 15h à 19h
Dimanche 18 mai - 15h à 19h
 Amphithéâtre

Forum György Ligeti

Conception et analyses musicales : **Pierre-Laurent Aimard**
 Avec la participation des étudiants du Conservatoire de Paris
 et de **Pierre Charial**, orgue de Barbarie

Samedi 17 mai

15h

Atelier

György Ligeti : *Monument pour 2 pianos*

Analyse et mise en regard avec des adaptations pour orgue
 de Barbarie d'autres pièces du compositeur

16h30

Atelier

György Ligeti : *Trio pour violon, cor et piano*

Analyse de l'œuvre

18h

Concert

Pierre Charial, orgue de Barbarie

Étudiants du Conservatoire de Paris, pianos et cordes

György Ligeti :

Musica ricercata (extraits)

Trio pour violon, cor et piano

Monument pour deux pianos

22'

Dimanche 18 mai

15h

Atelier

György Ligeti : *Études* pour piano

Analyse de plusieurs *Études*

Pierre-Laurent Aimard, piano

16h30

Concert

Étudiants du Conservatoire de Paris, pianos

Un choix de huit *Études* de György Ligeti confronté à un choix
de huit études du répertoire

C'est avec un plaisir étonné que l'on suit l'affirmation de Ligeti au milieu de ses premières influences (Bartók et Kodály), ses lectures poétiques de jeunesse (Sándor Weöres, le grand poète hongrois du XX^e siècle), son approche vocale plus tardive du non-sens ou de l'absurde linguistique et, enfin, son écriture suspendue, si caractéristique de ses œuvres instrumentales « atmosphériques », dans un Lux aeterna choral dont Stanley Kubrick s'était saisi pour la bande-son du célèbre 2001 : l'odyssée de l'espace.

Le Chant de la terre de Mahler (qu'il n'entendit jamais de son vivant) n'est assurément pas étranger à un certain pentatonisme folklorisant que l'on entend dans les premiers chœurs de Ligeti. Mais c'est surtout, en guise de chant du cygne, comme un condensé poignant des symphonies avec ou sans voix : il y a là floraison d'une invention déroutante et dérangeante dans ses lenteurs ou ses fulgurances – une invention que la réduction pour piano, paradoxalement, est à même de magnifier.

Samedi 17 mai - 20h

Salle des concerts

György Ligeti*Két Kánon**Haj, ifjúság**Ejszaka**Reggel**Magány**The Alphabet* (extrait des *Nonsense Madrigals*)*Lux aeterna***50'****Laurence Equilbey**, direction**Chœur de chambre Accentus**

entracte

Gustav Mahler*Das Lied von der Erde*

transcription pour deux voix et piano réalisée par le compositeur

1. Das Trinklied vom Jammer der Erde

2. Der Einsame im Herbst

3. Von der Jugend

4. Von der Schönheit

5. Der Trunkene im Frühling

6. Der Abschied

55'**Andrea Baker**, mezzo-soprano**Daniel Kirch**, ténor**Cyprien Katsaris**, piano**Durée du concert (entracte compris) : 2h05**

Le Chœur de Chambre Accentus est associé à Léonard de Vinci / Opéra de Rouen. Il 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 subventionné par la Ville de Paris, la Région Île-de-France, la Région Haute-Normandie, la DRAC Haute-Normandie 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.

**La musique
pour chœur a cappella
de György Ligeti**

Longtemps considérée comme anecdotique dans l'œuvre de György Ligeti, sa musique pour chœur a cappella ne s'est révélée que tardivement, au fur et à mesure que le compositeur a accepté de faire publier et jouer en public ces pages composées, pour l'essentiel, dans sa période hongroise, avant son départ pour Cologne puis Vienne en 1956. On mesure aujourd'hui tout le prix de cet ensemble, témoignant à la fois du chemin parcouru par Ligeti depuis ses jeunes années et de la permanence, dès cette période, d'une pensée profondément originale, qui demandait pour s'épanouir que se levât la chape de plomb stalinienne qui, depuis 1948, pesait sur la Hongrie. En ces années, Debussy, Webern, Schönberg, Stravinski et *a fortiori* l'avant-garde internationale étant à l'index, la modernité était incarnée par Bartók, dont quelques partitions circulaient sous le manteau. La musique vocale était la mieux tolérée par le régime, pourvu que l'on évitât toute dissonance et que l'on s'en tint à une inspiration populaire ou aux poètes hongrois « classiques ». En outre, le gigantesque réseau de chœurs amateurs et professionnels mis sur pied par Kodály favorisait la commande et l'exécution de telles pièces. À l'instar de toute une génération, Ligeti composa donc de nombreuses adaptations de chants populaires (hongrois, mais aussi tsiganes ou roumains), voire des compositions libres sur des poésies populaires, comme *Haj, ifjúság* (Ah ! la jeunesse !), qui fut pourtant interdite, car jugée coupable d'« insoumission pubertaire ».

Avant la dictature, en 1946, Ligeti avait produit des pages beaucoup plus « subversives » : *Magány* (solitude), *Éjszaka* (nuit) et *Reggel* (matin). Ces partitions splendides d'un jeune homme de vingt-deux ans étaient inspirées par l'un des plus grands poètes hongrois de ce siècle : Sándor Weöres (qui serait lui-même censuré), que Ligeti illustrerait encore dans des pièces de maturité comme *Magyar Etüdök* (1983) et *Síppal, dobbal, nádihegedűvel* (*Sifflats, tambours, violons-roseaux*, 2000). Cette poésie

jouant sur les sonorités de la langue, et souvent difficile à traduire, se prêtait beaucoup plus volontiers que les textes populaires à la véritable nature de Ligeti, que l'on sent germer : une musique de couleurs, long continuum sonore fait d'une subtile polyphonie en perpétuelle mutation. Déjà, les syllabes sont utilisées pour leurs résonances plus que pour leur sens.

La découverte de Joyce et de la poésie abstraite, en même temps que l'épanouissement stylistique après le passage à l'Ouest, accentuerait cette tendance, jusqu'aux textes dépourvus de sens d'*Aventures* (1962), *Nouvelles Aventures* (1962-65) ou *Clocks and Clouds* (1972-73).

Claire Delamarche

Gustav Mahler

Das Lied von der Erde

Composition : 1908.

Création à Munich le 20 novembre 1911
sous la direction de Bruno Walter:

Effectif : 3 flûtes / piccolo, 3 hautbois /
cor anglais, 5 clarinettes, 3 bassons /
contrebasson – 4 cors, 3 trompettes,
3 trombones, 1 tuba – timbales,
percussions – glockenspiel, célesta,
mandoline – 2 harpes – cordes.

Entrepris à Toblach durant l'été 1908, au plus tard en juillet, *Das Lied von der Erde* (*Le Chant de la terre*) est une symphonie en six parties pour ténor, alto (ou baryton) et orchestre sur des anciens poèmes chinois adaptés en allemand par Hans Bethge (1876-1946) à partir de traductions en allemand, en anglais et en français. Toujours dans l'été 1908, Mahler en réalisa lui-même une version avec piano, longtemps restée inconnue, publiée en 1989 seulement et conservée dans une collection privée. Tant pour la musique que le texte, cette version est antérieure à l'achèvement du travail de composition proprement dit. Elle diffère donc plus ou moins de la version orchestrale connue, menée à bien aux États-Unis dans l'hiver suivant. C'est vrai surtout des deux parties extrêmes, les plus vastes et les plus complexes. Considérée par Mahler comme très importante pour son travail ultérieur, cette version pour piano ne fut cependant ni révisée ni publiée par lui. En mai 1910, il signa avec Universal Edition un contrat pour la publication du *Chant de la terre* et de la *Neuvième Symphonie*, l'éditeur s'engageant à faire paraître pour chaque œuvre une réduction

pour piano. Universal confia ce travail à Josef Venantius von Wöss, dont Mahler avait apprécié la réduction pour piano de la *Huitième Symphonie*. La réduction pour piano du *Chant de la terre* par Wöss parut en 1911. Elle diffère grandement de celle de Mahler, plus « pianistique » et que très probablement Wöss ne connaissait pas. En 1942, Universal publia une autre version pour piano moins compliquée que celle de Wöss et confiée cette fois à Erwin Stein, qui peut-être avait eu vent de celle de Mahler.

Marc Vignal

Portraits ou autoportraits d'un Ligeti plus protéiforme, plus mobile que jamais. On croise, dans ce concert, une foule de figures, surgissant au détour des chemins. Dans Monument - Selbstportrait - Bewegung, c'est un « autoportrait Reich et Riley (Chopin y est aussi) » : les deux pianos distillent les allusions au Minimal Art américain à travers la technique dite des « touches bloquées ». Dans la Sonate pour alto, outre les échos du folklore des Carpates, outre le jazz de Loop (qui doit être joué « élégant et relaxed »), on trouve encore un hommage posthume à Sándor Veress (« mon bien-aimé professeur de composition »).

S'il y a une continuité à travers ces portraits et autoportraits, c'est peut-être Continuum, une pièce pour clavecin de 1968, qui l'énonce au mieux ; selon les mots de Ligeti : « La vitesse aboutit à la fusion des sons successifs, de telle manière que le vol du prestissimo donne l'impression d'une quasi-immobilité. Mais cette immobilité, si souvent reconnue dans mes œuvres, cliquette et bourdonne ici comme un fantôme... »

Mardi 20 mai - 20h

Amphithéâtre

György Ligeti

Mysteries of the Macabre, réduction pour trompette et piano *

8'

Continuum, pour clavecin

4'

Gustav Mahler

Quatuor, pour piano et trio à cordes *

14'

entracte

György Ligeti

Sonate, pour alto

1. Hora Lungă (Lento rubato, ma ritmico)
2. Loop (molto vivace, ritmico – with swing)
3. Fascar (andante cantabile ed espressivo)
4. Presto con sordino (so schnell wie möglich)
5. Lamento (tempo giusto, intenso e barbaro)
6. Chacone chromatique (vivace appassionato, molto ritmico e feroce)

18'

Monument – Selbstportrait – Bewegung, pour deux pianos

15'

Solistes de l'Ensemble Intercontemporain

Jean-Jacques Gaudon, trompette

Michael Wendeborg, clavecin, piano

Dimitri Vassilakis, piano *

Ashot Sarkissjan, violon

Odile Auboin, alto

Eric-Maria Couturier, violoncelle

Durée du concert (entracte compris) : 1h35

Coproduction Cité de la musique / Ensemble Intercontemporain

György Ligeti*Mysteries of the Macabre*

Composition : 1991.

Création : ?

Œuvre dédiée à ?

Effectif : trompette solo – piano solo

Éditeur : Schott.

L'opéra *Le Grand Macabre* (1974-1977, d'après Michel de Ghelderode) constitue, selon Ligeti, un « *spectacle démoniaque, une grande extravaganza* ». L'ouvrage, assez unique en son genre, ne se réfère pas à la tradition du début du XX^e siècle (celle issue de Berg, par exemple), ne se veut pas un opéra littéraire, mais tente plutôt un rapprochement avec le film, le dessin animé ou certaines conceptions théâtrales de Jarry ou Ionesco.

La caractérisation des personnages ou des situations y constitue l'une des préoccupations majeures du compositeur, et l'on en trouve un exemple représentatif dans les trois airs très expressifs de soprano colorature du troisième tableau, c'est-à-dire dans les apparitions successives du Chef de la Police Secrète (Gepopo, soprano colorature) visant à annoncer sous forme de « *nouvelles secrètes* cryptées » l'approche du Grand Macabre. Ces épisodes révèlent un profil bien précis du personnage qui est en quelque sorte entouré de références stylistiques, des grands gestes vocaux de Rossini à la samba brésilienne en passant par l'auto-citation du *Concerto de chambre* (troisième mouvement) au début du deuxième air, et exposé, comme le souligne le compositeur, à la plus haute virtuosité : « ... ce sont les trois airs les plus difficiles de toute l'histoire de la musique, plus difficiles que Zerbinetta ou la Reine de la Nuit ».

Dans *Mysteries of the Macabre*, Ligeti a réuni et juxtaposé, sans césures, ces trois airs de Gepopo normalement séparés par divers épisodes incluant Gogo, le « chœur » et les « Ministres noir et blanc ». Cette composition existe en plusieurs versions, avec voix ou trompette soliste, avec accompagnement de piano, avec orchestre de chambre ou grand orchestre. Le chef d'orchestre Elgar Howarth, qui avait créé l'opéra à Stockholm en 1978 et qui l'a souvent redonné depuis – par exemple à Paris en 1981 –, avait eu l'idée en octobre 1987 à Vienne de remplacer la voix de soprano du Chef de la Police Secrète par une trompette, celle de Hakan Hardenberger, pour faire

face à un incident d'ordre pratique lors de la préparation d'une version de concert de l'opéra – la chanteuse étant tombée malade. György Ligeti accepta cette possibilité qui, par un pur hasard, donna donc naissance à une œuvre nouvelle, ou plus précisément à un arrangement de Elgar Howarth dans le cas de la version pour trompette et piano. Paul Griffiths y relève des « *hululements* » ainsi que des passages abrupts entre une certaine hystérie et une extrême réserve dans cette version pour deux solistes. Le champ est ouvert à l'interprète pour une mise en évidence de ses qualités instrumentales (les indications *con bravura !* ou *virtuosissimo* soulignent la vélocité dans la partition) et scéniques : il doit dire une petite partie du texte et exécuter une sorte de théâtre imaginaire dont la musique a gardé les caractères très changeants sur le plan expressif. Le pianiste est lui aussi sollicité de façon inattendue : il doit frapper sur le couvercle du piano, prononcer certaines onomatopées, etc. L'auditeur connaissant déjà l'opéra pourra remarquer que la partie de piano reprend le chœur correspondant au Peuple de Breughelland avant l'entrée du soliste dans le troisième air, et notera aussi que la fin de ce même air a été légèrement modifiée pour donner une véritable conclusion à *Mysteries of the Macabre*.

Pierre Michel

Continuum

Composition : 1968.
Commande d'Antoinette Vischer.
Création : ???? 1968, à Bâle,
par Antoinette Vischer.
Éditeur : Schott.

Composée en janvier 1968, à la demande de la claveciniste Antoinette Vischer, la pièce est techniquement faite pour le clavecin. Il faut jouer dans la même position sur les deux claviers. Un mouvement « idéal » provient alors de la superposition des tonalités, comme deux vagues qui s'accordent l'une l'autre puis se repoussent. Il est possible de jouer encore plus vite au clavecin qu'au piano, avec une grande rapidité, avec une légèreté extrême du toucher. Cette vitesse aboutit à la fusion des sons successifs, de telle manière que le vol du *prestissimo*

donne l'impression d'une quasi-immobilité. Mais cette immobilité, si souvent reconnue dans mes œuvres, cliquette et bourdonne ici comme un fantôme, cela grâce au clavecin. Tout est sous les doigts, « dans » les doigts. J'ai pensé les notes comme si elles sortaient des doigts. J'obtiens facilement cette rapidité fulgurante parce qu'il n'y a pas de basses et que la position de la main est toujours la même. Seul l'écartement des doigts change. J'ai voulu composer pour les deux mains du claveciniste comme pour deux objets mobiles. Malgré le pincement de la corde, on a des sons plus précis que ceux du piano, mais qui parviennent cependant à se fondre en une seule et même ligne. C'est la tension de cette attaque ponctuelle qui permet d'arriver au continu. Le passage du rythme au non-rythme est pour moi un moyen de recherche de l'immobilité statique. *Continuum* a donc des parentés visibles avec *Lontano* et l'*Étude pour orgue* n°1 « Harmonies ».

Gyorgy Ligeti

(extrait d'une lettre à Ove Nordwall du 19 février 1968)

Gustav Mahler *Quatuor*

Le Quatuor avec piano (en la mineur) de Mahler, comme celui de Richard Strauss, est une œuvre de jeunesse. Il remonte aux années d'études du compositeur, qui n'en termina que le premier mouvement et une partie du scherzo. La date la plus probable de composition est 1877 ou 1878. La première exécution publique du premier mouvement n'eut lieu qu'en 1964 à New York. Marqué *Nicht zu schnell* (pas trop vite) et de forme sonate, ce mouvement est fondé sur trois thèmes contrastés. Le premier, d'une solennité assez brahmsienne, est énoncé au piano. Le deuxième, de caractère résolu, est suivi du troisième au bout de seulement treize mesures. Le développement central fait entendre de nouvelles idées, et après une cadence du violon, la fin se réfugie dans

le silence. En 1988, à la demande du festival de Kuhmo, le scherzo a été « terminé » par le compositeur Alfred Schnittke.

Marc Vignal

György Ligeti
Sonate pour alto

Composition : 1991-1994.
Commande de la Ville de Gütersloh (Allemagne), en association avec le South Bank Center de Londres et le Festival d'Automne à Paris.
Création le 23 avril 1994 par Tabea Zimmermann, au festival de Gütersloh.
Les 1^{er} et 6^e mouvements sont dédiés à Tabea Zimmermann, le 2^e a été composé en guise de cadeau d'anniversaire pour Alfred Schlee, le 3^e est dédié à la mémoire de Sándor Veress, le 4^e à Klaus Klein et le 5^e à Louise Duchesneau.
Effectif : alto solo.
Éditeur : Schott.

Le premier mouvement, *Hora Lungă*, évoque l'esprit de la musique populaire roumaine qui a fortement marqué mon enfance en Transylvanie, avec la musique populaire hongroise et celle des Tsiganes. Je ne compose cependant pas de folklore, et n'introduis pas de citations folkloristes : il s'agit plutôt d'allusions. *Hora lungă* signifie « danse lente ». Dans la tradition roumaine, il ne s'agit cependant pas de danse, mais de chansons populaires (dans la province la plus septentrionale du pays, celle du massif des Maramures, au cœur des Carpates), nostalgiques et mélancoliques, à l'ornementation riche, qui ont une similitude frappante avec le *cante jondo* d'Andalousie et les musiques populaires du Rajasthan. Il est difficile de dire si ce phénomène est lié aux migrations tsiganes, ou s'il s'agit d'une ancienne tradition indo-européenne, diatonique et mélodique. Ce mouvement est intégralement joué sur la corde de *do*. J'utilise ici des intervalles naturels (une tierce majeure juste, une septième mineure juste, ainsi que le onzième harmonique).

Le titre du deuxième mouvement, *Loop*, se réfère à la forme ; les mêmes motifs mélodiques sont répétés sans cesse mais rythmiquement toujours variés et à tempo de plus en plus rapide. On joue exclusivement en doubles-cordes, l'une des deux cordes demeurant à vide. Cela force l'interprète à des changements de position hasardeux, ce qui produit, dans la partie rapide du mouvement, une « dangereuse virtuosité ». Ce mouvement doit être joué dans l'esprit jazz, élégant et *relaxed*.

Falsar, intitulé du troisième mouvement, est un verbe hongrois qui signifie « tordre » ou « contracter », employé

aussi pour décrire l'impression d'amertume ou de tiraillement que l'on éprouve dans le nez lorsqu'on est sur le point de pleurer. C'est également une pièce en doubles-cordes, une sorte de danse modérée, pseudo-tonale, avec des modulations folles, faussées. Le quatrième mouvement, *Presto con sordino*, débute à partir d'un mouvement perpétuel et régulier (comme déjà, dans ma pièce pour clavecin, *Continuum*) ; des fragments mélodiques à demi dissimulés, comme des illusions, se dévoilent peu à peu, par une accentuation polyrythmique et par l'utilisation maximale des caractères contrastés des différentes cordes, un peu dans l'esprit de Mauritz Escher. Le cinquième mouvement, *Lamento*, est une composition rigoureusement à deux voix, constituée pour l'essentiel de secondes et de septièmes parallèles. Influence directe de diverses cultures ethniques : on trouve des musiques en secondes dans les Balkans (Bulgarie, Macédoine, Istrie), en Côte d'Ivoire (Guéré) et en Mélanésie (sur l'île Manus). Pour le sixième mouvement, *Chaconne chromatique*, qu'on ne s'attende pas à une allusion à la célèbre chaconne de Bach : ma sonate est beaucoup plus modeste, elle ne revêt aucune historicité et n'implique aucune forme monumentale. J'emploie le mot de chaconne dans son sens originel : celui d'une danse sauvage, turbulente, avec une mesure en 3/4 fortement accentuée et une ligne de basse *ostinato*.

György Ligeti

(Festival d'Automne à Paris, programme du concert du lundi 7 novembre 1994)

Monument – Selbstportrait – Bewegung, pour deux pianos

Composition : 1976.

Dédicace : à Alfons et Aloys Kontarsky.

Création le 15 mai 1976 à Cologne

dans le cadre de « Musik der Zeit » par Alphonse et Aloys Kontarsky.

Effectif : 2 pianos.

Éditeur : Schott.

Dans la première pièce, *Monument*, « la tâche technique principale est la différenciation des intensités ». Les dynamiques – au nombre de six, de *fortissimo* à *pianissimo* – sont en effet comme stratifiées : aucune transition ne vient niveler leur « succession dense et abrupte ». Associées à des hauteurs précises, on peut suivre leur « cheminement ». L'effet recherché est celui d'une « illusion spatiale » qui s'accompagne d'un caractère « statuaire, immobile » : monumental. La musique semble alors être « tridimensionnelle, comme

un hologramme dans un espace imaginaire ».

La seconde pièce s'intitule « Autoportrait avec Reich et Riley (et Chopin y est aussi) ». Le clin d'œil au *minimal art* et à la musique répétitive (ainsi qu'au Presto de la *Sonate en si bémol mineur*) est l'occasion de bâtir un morceau sur la « technique du blocage des touches », due à Karl-Erik Welin et Henning Siedentopf. Le pianiste enfonce certaines touches sans émettre de son et les maintient ; de l'autre main, il joue des figures rapides qui, lorsqu'elles traversent ces touches, sont ajourées par des silences. Les touches muettes étant constamment changées, des rythmes complexes et discontinus apparaissent. Les deux pianistes jouent « *aussi vite que possible, ou encore plus vite* » ! Ce flot se brise par endroits en échos ; ou bien les deux interprètes se relaient, en croisant un *crescendo* et un *diminuendo*.

La pièce se perd dans le grave et l'on entend les résonances des touches bloquées s'éteindre l'une après l'autre.

Dans le dernier mouvement – *Bewegung* –, certaines notes émergent des traits ascendants ou descendants, comme par rémanence, et nouent des rapports complexes d'imitation. L'accélération et l'intensification s'interrompent soudain pour révéler un étrange canon aux résonances de choral.

Peter Szendy

Ligeti et Mahler face à face, et face à leur passé. Avec chacun ses « tournants », chacun sa manière de revenir sur ce que l'on croyait tracé, pour le revisiter et le réinventer.

Le Concerto pour piano aura été un tel moment dans le parcours de Ligeti, comme le fut la Quatrième Symphonie dans celui de Mahler. Certains ont cru pouvoir déceler, chez le compositeur hongrois, un « retour à Bartók ». Ligeti, qui préfère attirer l'attention sur ce que son Concerto doit à sa découverte des polyrythmies africaines ou des géométries fractales, reconnaît lui-même que l'on peut y lire un credo esthétique, un gage d'« indépendance à l'égard des critères de l'avant-garde traditionnelle ».

De même, avec la Quatrième Symphonie, Mahler tourne le dos à ce qu'on attendait de lui : retour aux traditionnels quatre mouvements, allègement de l'instrumentation, choix d'un sol majeur qui évoque Haydn...

Mercredi 21 mai - 20h

Salle des concerts

György Ligeti

Concerto pour piano

1. Vivace molto ritmico
2. Lento e deserto
3. Vivace cantabile
4. Allegro risoluto
5. Presto luminoso

22'

entracte

Gustav Mahler

*Symphonie n° 4 en sol majeur, pour soprano et orchestre**

1. Bedächtig. Nicht eilen
2. In gemächlicher Bewegung. Ohne Hast
3. Ruhevoll
4. Sehr behaglich (« Wir geniessen die himmlischen Freuden »)

50'

Pierre-Laurent Aimard, piano

Soile Isokoski, soprano

Myung-Whun Chung, direction

Orchestre Philharmonique de Radio France*

Ensemble Intercontemporain

Durée du concert (entracte compris) : 1h30

Coproduction Cité de la musique, Radio France

Les œuvres de ce programme interprétées par l'Orchestre Philharmonique de Radio France sont enregistrées par France musiques.

György Ligeti
Concerto pour piano

Composition : 1985-1988.

Dédicace : à Mario di Bonaventura.

Création des 3 premiers mouvements par Anthony di Bonaventura, piano, et des membres de l'Orchestre philharmonique de Vienne, sous la direction de Mario di Bonaventura, le 23 octobre 1986 au festival Steidischer Herbst de Graz ; création intégrale par Anthony di Bonaventura, piano, et l'Orchestre symphonique de la Radio autrichienne (ORF), direction Mario di Bonaventura, le 29 février 1988 au Konzerthaus de Vienne.

Effectif : piano solo – flûte/flûte piccolo, hautbois, clarinette en si bémol / clarinette en la, ocarina en sol, basson – cor, trompette, trombone ténor-basse – 2 percussions – 2 violons, alto, violoncelle, contrebasse.

Éditeur : Schott.

J'ai composé ce concerto en deux phases : les trois premiers mouvements en 1985-1986, les deux derniers en 1987 (la copie définitive du cinquième mouvement a été achevée en janvier 1988). Le *Concerto* est dédié au chef d'orchestre américain Mario di Bonaventura. L'œuvre, dans sa version en trois mouvements, fut créée le 23 octobre 1986 à Graz. Mario di Bonaventura dirigeait, et la partie de soliste était tenue par son frère, Antonio di Bonaventura. Deux jours plus tard, une seconde exécution eut lieu au Konzerthaus de Vienne. À la deuxième écoute, il m'apparut que le troisième mouvement ne constituait pas une conclusion satisfaisante ; mon sens formel exigeait une extension et un parachèvement.

Je composai donc les deux derniers mouvements. L'œuvre, dans sa forme définitive, fut donnée pour la première fois le 29 février 1988 au Konzerthaus de Vienne, avec le même chef et le même pianiste, flûte, hautbois et clarinette, basson, cor, trompette, trombone ténor, percussions et cordes. Le flûtiste doit aussi jouer de la flûte piccolo, et le clarinetiste de l'ocarina alto. La partie de percussion, pour laquelle de nombreux instruments sont mis à contribution, peut être interprétée par un seul instrumentiste s'il est virtuose. Il est cependant plus rationnel que deux musiciens (ou même trois) se partagent la tâche. Elle fait appel, en plus des instruments couramment utilisés, à deux instruments à vent, utilisés de manière simple : le sifflet à coulisse et l'harmonica chromatique.

Les parties de cordes – violons 1 et 2, alto, violoncelle et contrebasse – peuvent être jouées chacune par un seul musicien, puisque les instruments ne sont jamais divisés. Pour obtenir un bon équilibre, il est préférable que les parties soient jouées par plusieurs instrumentistes, par exemple 6-8 premiers violons, 6-8 seconds, 4-6 altos, 4-6 violoncelles et 3-4 contrebasses.

J'ai, dans ce concerto, mis en œuvre des conceptions nouvelles tant pour l'harmonie que pour le rythme. Lorsque l'œuvre est bien jouée, c'est-à-dire à la vitesse requise et avec l'accentuation correcte dans chaque « strate de tempo », elle finit au bout d'un certain temps par « décoller » comme un avion : la complexité rythmique empêche de distinguer chaque structure élémentaire et crée un univers sonore qui paraît planer. Cette dissolution

de plusieurs structures élémentaires dans une structure globale, de nature complètement différente, est un des postulats fondamentaux de mes compositions. Depuis la fin des années cinquante, c'est-à-dire depuis les pièces pour orchestre *Apparitions* et *Atmosphères*, j'explore cette idée de base en tentant de l'exploiter chaque fois de manière renouvelée.

Le deuxième mouvement (le seul des cinq qui soit lent) possède une construction rythmique rigoureuse, toutefois plus simple que celle du premier mouvement. Du point de vue mélodique, il est basé sur le déploiement d'un mode d'intervalles strictement contrôlé, alternant deux secondes mineures et une seconde majeure de neuf notes par octave (cf. le « Mode 3 » de Messiaen). Ce mode est transposé aux diverses hauteurs et détermine les harmonies du mouvement à l'exception de la section finale.

L'orchestre continue alors dans le mode à neuf tons, tandis qu'au piano apparaît une combinaison diatonique (les touches blanches) et pentatonique (les touches noires), créant un miroitement scintillant de « quasi-mélanges ».

J'ai également utilisé, dans ce mouvement, des timbres inusités et des registres extrêmes : piccolo très grave, basson très aigu ; canons de sifflet à coulisse, l'ocarina alto et cuivres avec sourdines ; combinaisons sonores tranchantes du piccolo, de la clarinette et du hautbois au registre le plus aigu ; alternance entre le sifflet-sirène et le xylophone.

Le troisième mouvement possède un rythme complexe particulier. Des configurations mélodiques et rythmiques illusoires apparaissent, superposées à la pulsation fondamentale rapide et constante.

J'ai conçu le quatrième mouvement comme le mouvement central du concerto. Ses éléments mélodiques-rythmiques (cellules germinales ou fragments de motifs) sont en eux-mêmes rudimentaires. Le mouvement commence simplement, avec des successions puis des superpositions de ces éléments, formant des mélanges harmoniques.

Il en résulte une structure kaléidoscopique, car il n'y a qu'un nombre limité d'éléments qui, tels les éclats du kaléidoscope, réapparaissent toujours sous diverses formes d'augmentation et de diminution. Mystérieusement émerge alors un ordre rythmique complexe de *talea** secrète, d'abord sous forme abstraite, puis, très progressivement

comme dans le premier mouvement, composé en deux vitesses, décalées l'une de l'autre (encore une fois avec triolets et duolets, mais avec d'autres structures asymétriques que dans le premier mouvement). Graduellement, les longues pauses initiales s'emplissent de fragments de motifs, et l'on se trouve dans un maelström rythmique-mélodique. Sans changement de tempo, uniquement par la densité croissante des événements musicaux, une rotation d'éléments successifs et superposés, augmentés et diminués, engendre l'accroissement de la densité qui suggère, en soi, l'accélération.

Le cinquième mouvement, un presto très bref, est le plus complexe quant à la structure rythmique. Il repose sur un développement de l'idée des configurations illusoires du troisième mouvement. Ce mouvement final est caractérisé par une alternance des champs harmoniques comprenant d'une part la combinaison des gammes diatonique et pentatonique, et d'autre part une « équidistance diagonale » résultant des combinaisons des deux gammes par tons décalées d'un demi-ton. Cette étrange combinaison domine aussi la structure harmonique du troisième mouvement.

Mon évolution, dans les années quatre-vingt, a été influencée par la conception rythmique des musiques africaines sub-sahariennes, la conception métrique et rythmique de la musique proportionnelle du XIV^e siècle et la nouvelle science des systèmes dynamiques et des configurations géométriques fractales. Les illusions acoustiques et musicales, si importantes pour moi, ne sont pourtant pas recherchées comme des fins en soi ; elles forment plutôt la base de mes considérations esthétiques. J'aime les formes musicales qui sont moins des processus que des objets ; la musique comme temps suspendu comme un objet dans un espace imaginaire, la musique comme une construction qui, malgré son développement dans le déroulement réel du temps et sa simultanéité dans notre imagination, est présente dans tous ses moments. Abolir le temps, le suspendre, le confiner au moment présent, tel est mon dessein suprême de compositeur.

György Ligeti

* En latin classique : pieu, piquet, tenon. Désigne une cellule rythmique qui se répète identique à elle-même sur l'ensemble ou seulement une partie de la pièce.

Gustav Mahler
Symphonie n° 4

Composition : 1899-1900.
Création le 25 novembre 1901
à Munich sous la direction
du compositeur.
Effectif : soprano – 4 flûtes, 3 hautbois,
3 clarinettes, 3 bassons – 6 cors,
3 trompettes – percussions, timbales,
harpe – cordes (16/14/12/10/8).

La Quatrième Symphonie commence par un faux départ : les flûtes comptent les temps, en une sorte de signal qui reviendra plusieurs fois pour articuler le premier mouvement dans son ensemble ; mais le décompte tourne court et c'est dans un autre tempo que la mélodie des violons s'élève, en *sol* majeur.

Dans le menuet de sa *Troisième Symphonie*, Mahler avait pour la première fois mis en œuvre cette technique de réexposition disloquée des thèmes que le musicologue Donald Mitchell a nommée « télescopage » : au moment où la tonalité initiale fait retour, la reprise du thème est déjà amorcée. Le premier mouvement de la *Quatrième Symphonie* en est un autre exemple remarquable, où le retour vers *sol* majeur s'accompagne de ces mêmes appels de trompette qui signeront bientôt la marche funèbre de la *Cinquième Symphonie*.

Dans une première esquisse pour la *Quatrième Symphonie*, le mouvement initial portait un titre programmatique : *Die Welt als ewige Jetztzeit* (le monde comme éternel présent). Quant au scherzo qui suit, Mahler l'a doté d'un exergue qui disparaîtra de la partition imprimée : *Freund Hein spielt auf*, que l'on traduit souvent par « la mort conduit le bal ». L'« ami Hein » incarne un joyeux guide vers l'au-delà, sorte de violoneux qui mène sa troupe au son grinçant de son instrument, accordé un ton plus haut.

Le troisième mouvement alterne des variations en majeur et en mineur, de plus en plus contrastées. Il conduit au lied final, sur un poème tiré du recueil *Des Knaben Wunderhorn* (*Le Cor merveilleux de l'enfant*). Après l'« éternel présent » de ce monde, après le violoneux passeur et les contrastes accusés, ce sont les joies de la vie céleste (*das himmlische Leben*).

Peter Szendy

Cavalier seul : Ligeti, sans Mahler

Ligeti a donné quelques-unes de ses plus belles œuvres à la littérature pianistique du XX^e siècle. Sa Musica ricercata de 1953, composée avant qu'il ne quitte la Hongrie en 1956, entretient un rapport ambivalent à Bartók : tentative de rupture avec la figure du maître, tentative de faire surgir « une nouvelle musique à partir de rien » (deux notes seulement dans la première pièce) ; mais aussi réminiscences, affinités par exemple avec la fugue chromatique de la Musique pour cordes, percussion et célesta (même si ces échos sont apparemment masqués par le jeune Ligeti sous un hommage à Frescobaldi).

Quant aux Études, qui se sont augmentées d'un second livre achevé en 1993, elles témoignent d'une liberté souveraine dans l'invention tant technique que poétique. On l'entend résonner jusque dans leurs titres : Touches bloquées, Arc-en-ciel, Automne à Varsovie, Métal, L'Apprenti sorcier, En suspens...

Vendredi 23 mai - 20h

Salle des concerts

György Ligeti*Musica Ricercata*, 11 pièces pour piano

1. Sostenuto/Misurato, stringendo poco a poco sin al prestissimo
2. Mesto. Parlando
3. Allegro con spirito
4. Tempo di valse (poco animato)
5. Rubato. Lamentoso
6. Allegro un poco capriccioso
7. Con moto giusto
8. Vivace. Energico
9. Adagio. Mesto (Béla Bartók in memoriam)
10. Vivace. Capriccioso
11. Andante misurato e tranquillo (Ommaggio a Girolamo Frescobaldi)

23'*Études pour piano*, 1^{er} livre

1. Désordre
2. Cordes vides
3. Touches bloquées
4. Fanfares
5. Arc-en-ciel
6. Automne à Varsovie

20'

entracte

Études pour piano, 3^e livre

15. White on white
16. Pour Irina
17. À bout de souffle
18. Canon

10'*Études pour piano*, 2^e livre

7. Galam borong
8. Fém
9. Vertige
10. Der Zauberlehrling
11. En suspens
12. Entrelacs
13. L'escalier du diable
14. Coloana infinita

11'**Pierre-Laurent Aimard**, piano**Durée du concert (entracte compris) : 1h40**

La musique pour piano de Ligeti

Le piano a toujours attiré Ligeti, même s'il n'est pas devenu le pianiste qu'il aurait aimé être : « *Ce n'est qu'à l'âge de quatorze ans que je suis arrivé à convaincre mes parents de me faire suivre des cours de piano. Comme nous n'avions pas de piano à la maison, je me rendais tous les jours chez des amis pour travailler. Lorsque j'ai eu quinze ans, nous avons enfin loué un piano à queue. J'aurais tant aimé être un pianiste prodigieux !* ». Et, dès ses débuts de compositeur, c'est l'instrument privilégié pour lequel il a écrit.

Pendant la période qui s'étend de 1941 à 1956, Ligeti a composé quantité d'œuvres pour ou avec piano. Citons un *Trio* pour violon, violoncelle et piano (1941-1942), une *Marche* (1942), une *Étude polyphonique* (1943), un *Duo* pour violon et piano (décembre 1946), trois *Danses nuptiales* et une *Sonatine* pour piano à quatre mains (1950), ainsi que de nombreuses mélodies pour voix et piano.

Ces travaux d'étudiants, effectués alors que Ligeti était encore l'élève de Sándor Veress, sont souvent des pastiches, placés sous le signe des baroques (Couperin et Rameau), des classiques (Haydn et Mozart) ou des romantiques (Schubert et Schumann).

Ligeti a consenti à publier certaines de ces pièces : une *Valse* (1946), deux *Capriccios* et une *Invention* (janvier 1948). Recherches sur les constellations d'intervalles (*Capriccio* n° 1) et sur les structures rythmiques (*Capriccio* n° 2), les *Capriccios* annoncent certaines des préoccupations à venir de Ligeti. Quant à l'*Invention*, avatar d'un ensemble d'inventions à deux et trois voix placées sous le signe de Bach, elle témoigne d'une veine mélodique et d'un travail rythmique reposant sur le principe de l'imitation et utilisant toutes les ressources du contrepoint.

Musica ricercata

Ligeti écrit ensuite entre 1951 et 1953 un ensemble de onze pièces réunies en recueil sous le titre *Musica ricercata* et dont la création devra attendre plus de quinze ans. C'est qu'à l'époque, selon les dires mêmes de Ligeti, « *les dissonances et les chromatismes relevaient "d'un cosmopolitisme ennemi du peuple"* ». Placée sous la double influence de Bartók et de Stravinski, cette œuvre de jeunesse, comme le *Premier Quatuor* (1953-1954), reflète déjà

les options théoriques de Ligeti, « *ricercar* » devant être pris au sens d'expérimenter, essayer. Le cycle se présente sous une forme mi-ludique, mi-sérieuse et consiste en une élaboration progressive autour d'un ensemble de notes allant croissant : d'une seule (le *la*), pour la première pièce, jusqu'à douze pour la dernière (*Omaggio a Frescobaldi*, adaptation pour piano de l'œuvre éponyme dédiée à l'orgue en 1951), qui apparaît comme une fugue sur un sujet très chromatique et qui annonce le musicien soucieux d'une utilisation simple mais efficace des tessitures du piano qu'allait devenir Ligeti. D'une conception très novatrice, la première pièce joue sur des transpositions à l'octave de la note *la* et sur des irrégularités rythmiques donnant une impression de polyrythmie. Elle ne présente plus que le squelette d'une mélodie accompagnée et cherche à créer une dynamique à l'intérieur d'une uniformité. Certaines des nouveautés qu'on y trouve annoncent déjà le Ligeti à venir : accélérations et décélérations notées, défi consistant à s'imposer des contraintes *a priori* pour le plaisir d'arriver à les déjouer *in extremis* (telle la « cadence » finale sur un *ré*, en rupture avec le tissu uniforme des *la*) et surtout abandon des notions de mélodie et d'accompagnement en tant que tels au profit d'un découpage du matériau musical en trois plans – arrière-plan, plan moyen et avant-plan. Les autres pièces du recueil sont moins « révolutionnaires ». Néanmoins, elles aussi contiennent en germe des idées qui deviendront par la suite des constantes du style ligetien : un matériau volontairement réduit au minimum, du moins pour les premières des onze pièces, la trouvaille du « mécanisme détraqué » pour la dixième, enfin l'intention d'assigner à chaque pièce un problème compositionnel particulier autour duquel elle se construira et qu'elle devra traiter sous toutes ses facettes, jusqu'à épuisement total des possibilités.

Études pour piano

Vient alors une période de près de vingt-cinq ans (de 1953 à 1976) durant laquelle Ligeti semble se détourner du piano, abstraction faite de ses *Trois Bagatelles pour un pianiste* écrites en 1961. Lorsque

le compositeur publie le premier Livre de ses *Études pour piano*, il a déjà écrit les *Trois Pièces pour deux pianos* (1976), qui marquent un infléchissement stylistique par l'importance accordée au rythme. L'intérêt pour ce paramètre ira croissant quand, au début des années quatre-vingt, Ligeti découvre la musique pour piano mécanique de Conlon Nancarrow et les polyphonies des pygmées Aka.

Le premier Livre (six études) date de 1985. Le deuxième (huit études) a été achevé en 1994. Quant au troisième, entamé en 1995, il compte à ce jour quatre études, et le compositeur dit avoir encore suffisamment d'idées pour en écrire au minimum trois de plus. Par rapport aux œuvres des décennies précédentes, l'harmonie, fondée sur des consonances (intervalles de tierces et de sixtes, notamment), s'est considérablement épurée. On note aussi un recours fréquent à l'idée de répétition, dans la lettre comme dans l'esprit (basses obstinées). Enfin, on assiste à la résurgence du thématisme et à des réminiscences tonales.

Les dix-huit études déjà disponibles offrent un éventail de pièces d'une très grande diversité. Une étude presque entièrement construite autour du procédé technique qui lui vaut son titre (*Touches bloquées*), des études lentes aux sonorités irisées (*Cordes à vide*, *Arc-en-ciel*, *En suspens*), d'autres essentiellement rythmiques et chorégraphiques (*Fanfare*, *Fém*), d'autres encore qui magnifient un processus en déclinant toutes ses variantes (*Désordre*, *Der Zauberlehrling*), certaines qui, jouant sur les illusions acoustiques, donnent la sensation d'une montée ou d'une descente ininterrompue (*Vertige*, *L'Escalier du diable*, *Colonne infinie*), certaines qui créent des effets surprenants par la superposition savante de plusieurs couches rythmiques (*Automne à Varsovie*, *Galamb borong*, *Entrelacs*). Enfin, dans le troisième Livre, le retour à l'idée de canon, celui-ci donnant d'ailleurs son titre à la dernière étude en date, la dix-huitième. L'inventivité, la subtilité et le raffinement de l'écriture de Ligeti font de ces *Études* la référence majeure des pianistes et des compositeurs d'aujourd'hui.

Karol Beffa

Ligeti et Mahler confrontés à la perte, à la mort.

Clocks and Clouds est dédié à la mémoire de Harald Kaufman, musicologue autrichien qui, dans d'amicaux échanges, fut à l'origine d'idées musicales nouvelles. Mais, au-delà de l'hommage endeuillé, Clocks and Clouds est aussi la première conséquence musicale que Ligeti tire de sa rencontre avec les minimalistes américains Terry Riley et Steve Reich.

Le deuil de Mahler, dans ses Kindertotenlieder (Chants pour des enfants morts), est quant à lui fictif, exclusivement emprunté à la poésie de Rückert. Mais sa présence musicale est bien réelle : marches funèbres, stases, douloureuses lenteurs.

Deux autres œuvres de Ligeti viennent ramifier cette rencontre : ses Melodien de 1971, pour orchestre, et son Concerto pour violon de 1992, où les jeux rythmiques du Concerto pour piano alternent avec une floraison mélodique auréolée de fines discordances.

Le Chœur de chambre Accentus est associé à Léonard de Vinci / Opéra de Rouen. Il 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 subventionné par la Ville de Paris, la Région Île-de-France, la Région Haute Normandie, la DRAC Haute Normandie 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.

Le Mahler Chamber Orchestra est soutenu par la Ernst von Siemens Musikstiftung.

Samedi 24 mai - 20h

Salle des concerts

György Ligeti*Clocks and Clouds*, pour douze voix de femmes et orchestre

15'

Concerto pour violon

1. Præludium : vivacissimo luminoso
2. Aria, Hoquetus, Choral : andante con moto
3. Intermezzo : presto fluido
4. Passacaglia : lento intenso
5. Appassionato : agitato molto

27'

entracte

Melodien

11'

Gustav Mahler*Kindertotenlieder*

1. Nun will die Sonn' so hell aufgehn
2. Nun seh' ich wohl, warum so dunkle Flammen
3. Wenn dein Mütterlein tritt zur Tür herein
4. Oft denk' ich, sie sind nur ausgegangen
5. In diesem Wetter, in diesem Braus

30'

Jeanne-Marie Conquer, violon**Lilli Paasikivi**, mezzo-soprano**Accentus / Axe 21****Laurence Equilbey**, direction artistique**Denis Comtet**, préparation musicale**Jonathan Nott**, direction**Mahler Chamber Orchestra****Ensemble Intercontemporain****Durée du concert (entracte compris) : 1h55**

Ce concert est enregistré par France Musiques,
partenaire de l'Ensemble Intercontemporain et de la Cité de la musique.

Coproduction Cité de la musique / Ensemble Intercontemporain.

György Ligeti
Clocks and Clouds

Composition : 1972-1973.
 Dédié à la mémoire de Harald
 Kauffmann. Création le 15 octobre 1973
 par le Chœur et l'Orchestre de la radio
 autrichienne (ORF) sous la direction
 de Friedrich Cerha, chef des chœurs
 Gottfried Preinfalk, lors du festival
 Musikprotokol de Graz.
 Effectif : 12 voix solistes (4 sopranos,
 4 mezzo-sopranos, 4 contraltos) –
 5 flûtes/3 piccolos/flûte alto, 3 hautbois,
 4 bassons/contrebasson –
 2 trompettes – glockenspiel,
 vibraphone, célesta,
 2 harpes – cordes (0/0/4/6/4).
 Éditeur : Schott.

Le titre de l'œuvre est lié à un article du philosophe autrichien-anglais Sir Karl Raimund Popper, intitulé « Sur les montres et les nuages ». Il y est question des processus dans la nature qu'on peut mesurer de façon exacte (« les montres ») et des processus indéterminés qu'on peut seulement décrire statistiquement (« les nuages »). Mon œuvre n'a en fait rien à voir avec le contenu de l'article de Popper, mais son idée m'a plu et a éveillé en moi des associations musicales reliées en un processus formel dans lequel des caractéristiques rythmiques et harmoniques précises se transforment progressivement en textures sonores diffuses, et inversement. Le mouvement musical se constitue donc dans les processus de dissolution des « montres » et leur transformation en « nuages », ainsi que dans les processus de condensation et de matérialisation des « nuages » en « montres ».

Ces processus ne sont pas linéaires, le passage de « clocks » à « clouds » et vice-versa est irrégulier et complexe ; aussi trouve-t-on constamment des morceaux qui se recouvrent, des juxtapositions de processus musicaux, si bien que l'on entend le bruit des « clocks » à l'intérieur des « clouds » et que les « clouds », en quelque sorte, creusent et dissolvent des « clocks » de l'intérieur.

Comme le phénomène de « pattern transformation » rythmique va de pair avec le même phénomène au plan harmonique, j'ai utilisé un système harmonique qui permet un passage imperceptible entre des intervalles non tempérés et tempérés, des harmonies aussi. Tous les instruments à vent et à cordes sont capables d'exécuter des variations d'intonation non précisées à partir du système de références fixé par le tempérament égal – la flûte est l'instrument privilégié pour ces variations car de multiples études ont été faites récemment sur cet instrument et les innovations dans les modalités du jeu. (Pour la notation musicale, j'utilise une forme mixte faite de notations des hauteurs et de tablatures. Dans cette notation, les variations de hauteur que l'on ne peut pas indiquer

de manière précise sont suggérées par des indications sur la manière dont il faut jouer). Ainsi, dans *Clocks and Clouds*, c'est un groupe de cinq flûtes qui constitue l'armature instrumentale pour l'exécution de micro-intervalles précisément fixés et de variations d'intonations. En étroite combinaison avec les flûtes, il y a cinq clarinettes et un chœur de douze voix de femmes : cette combinaison donne une sonorité dominante particulièrement douce et claire, qui convient pour rendre les textures « fluides » – les « patterns » rythmiques précis sont au contraire réalisés par des instruments accordés d'après le tempérament, et dont le son, qui disparaît rapidement, est rythmiquement très net. Ces instruments sont : deux harpes, un métallophone, un vibraphone et un célesta.

Le dispositif instrumental comprend encore : trois hautbois, quatre bassons, deux trompettes, quatre altos, six violoncelles, quatre contrebasses. Alors que les variations d'intonation des flûtes sont définies par la tablature, les autres instruments à vent et à cordes jouent des variations imprécises des hauteurs – le chœur des femmes chante aussi des micro-intervalles qui sont soutenus dans l'intonation par les instruments à vent, en particulier les flûtes.

Le « texte » chanté par les voix n'a pas de valeur sémantique et il est noté en alphabet phonétique international.

Les combinaisons de ces sons ont une fonction rythmique articulatoire, ainsi qu'une fonction de couleur sonore.

Elles servent tour à tour à la fusion et à l'indépendance des voix.

J'ai dédié *Clocks and Clouds* à la mémoire de mon ami Harald Kaufmann : nos innombrables conversations m'ont amené souvent à de nouvelles idées, sa mort prématurée laisse un vide dans ma vie que rien ne pourra combler.

György Ligeti

Traduction Marie-France Thivot

Ce texte a d'abord paru dans *Passage du XX^e siècle*, Paris, Centre Pompidou, 1977.

Concerto pour violon

Composition : 1990 – 1992.
 Commande du violoniste Saschko Gawriloff, qui en est le dédicataire, et du Westdeutscher Rundfunk (WDR) de Cologne. Création de l'œuvre dans sa version définitive le 8 octobre 1992 à Cologne avec l'Ensemble Modern dirigé par Peter Eötvös.
 Effectif : violon solo, flûte/flûte en sol/flûte à bec soprano, flûte/flûte piccolo/flûte à bec alto, hautbois/ocarina sopranino en *ut*, clarinette en *si* bémol/clarinette en *mi* bémol/ocarina sopranino en *fa*, clarinette en *si* bémol/clarinette basse/ocarina alto en *sol*, basson/ocarina soprano en *ut* – 2 cors, trompette, trombone ténor – 2 percussions – violon (*scordatura*), 4 violons, alto (*scordatura*), 2 altos, 2 violoncelles, contrebasse.
 Éditeur : Schott.

« J'ai toujours eu une image mentale et une impression sensuelle et tactile de l'instrument pour lequel j'écris... Quand je me préparais à écrire ce concerto pour violon, j'ai énormément lu sur la technique violonistique et, comme je le fais toujours, j'ai étudié de façon approfondie la littérature pour l'instrument. Mes modèles étaient Paganini, les sonates de Bach pour soliste, les sonates d'Ysaÿe pour soliste, Wieniawski et Szymanowski. »

György Ligeti

Ce concerto se caractérise par la très grande hétérogénéité des matériaux qu'il met en œuvre. Hétérogénéité métrique, d'abord, qui témoigne de l'intérêt que le compositeur porte aussi bien aux études pour piano mécanique de Conlon Nancarrow qu'à la rythmique des musiques africaines traditionnelles. Hétérogénéité des timbres, également, avec l'introduction d'instruments populaires qui ne sont pas accordés comme ceux de l'orchestre classique (les ocarinas des mouvements 2 et 4). L'ensemble de ces matériaux est soumis à des transformations constantes, car chez Ligeti les objets sonores importent moins en eux-mêmes que par rapport aux processus qui assurent leur métamorphose. L'œuvre, ainsi placée sous le signe de l'illusion, témoigne de l'influence qu'ont exercée sur le compositeur aussi bien la géométrie fractale que certains paradoxes acoustiques. Le concerto comporte cinq mouvements arrangés de façon à former un plan plus ou moins symétrique. Le premier mouvement, *Præludium*, présente un caractère « miroitant » qui est dû à la fois à sa texture polymétrique complexe et à l'accord particulier du violon et de l'alto, fixé par rapport aux harmoniques « naturels » de la contrebasse. Le triptyque *Aria*, *Hoquetus*, *Choral* du second mouvement enchaîne instabilité métrique et tonale, disjonction harmonique et rythmique, reminiscences formelles et sonorités inouïes. L'*Intermezzo* central est un glissando perpétuel qui envahit progressivement tout l'orchestre. Dans la *Passacaglia* qui suit, l'orchestre, d'abord suspendu au son suraigu du violon, semble peu

à peu démultiplier l'ensemble de ses plans. Le finale *Appassionato*, dont les dernières mesures intègrent une cadence, porte au paroxysme les complexités et illusions des mouvements précédents.

Guy Lelong

Melodien

Composition : 1971, pour l'anniversaire de la naissance de Dürer.
Création le 10 décembre 1971
à Nuremberg, ville natale du peintre,
sous la direction de Hans Gierster.
Effectif : flûte/flûte piccolo,
hautbois/hautbois d'amour, clarinette,
basson – 2 cors, trompette, trombone
ténor-basse, tuba – percussion –
piano/célesta – cordes (6/6/4/4/3).
Éditeur : Schott.

Le titre *Melodien* a été donné parce que les lignes mélodiques autonomes, fermées sur elles-mêmes, jouent un rôle dominant. Il s'agit de mélodies hétérogènes, qui ne tiennent ensemble que par la succession des champs harmoniques qui les ordonne. Trois plans se superposent nettement : au premier plan, un enchevêtrement de mélodies ou de brefs motifs ; un plan moyen consistant en des figures de type *ostinato* ; un arrière-plan de sons longuement tenus. De nombreuses configurations mélodiques résonnent en même temps, selon des vitesses et des articulations métriques et rythmiques différentes. Cette polyrythmie est réduite dans l'écriture au dénominateur commun d'une battue régulière, afin que la pièce puisse être dirigée par un seul chef. Les musiciens doivent être conscients que cette battue de base recouvre en fait une grande diversité métrique. De plus, chaque musicien, quand il joue des mélodies solistes ou de caractère ornemental, doit leur donner une interprétation plus ou moins indépendante, « élastique ». Chaque partie, acquérant ainsi une vitalité intérieure propre, un dynamisme et un profil particuliers, s'oppose à la battue régulière du chef. En somme, chaque « mélodie » respire individuellement.

György Ligeti

Traduction François Regnault

Ce texte a d'abord paru dans *Passage du XX^e siècle*, Paris, Centre Pompidou, 1977.

Gustav Mahler
Kindertotenlieder

Composition : 1901-1904.
 Création le 29 janvier 1905
 à Vienne par Friedrich Weidemann
 et l'Orchestre Philharmonique
 de Vienne sous la direction
 de Gustav Mahler.
 Effectif : 3 flûtes, 3 hautbois,
 3 clarinettes, 3 bassons – 4 cors –
 timbales, percussions – harpe,
 célesta – cordes.

Alma Mahler écrivait dans ses Mémoires : « *Je ne le comprenais pas : si l'on n'a pas d'enfants, ou si on les a perdus, j'admets que l'on mette en musique des paroles aussi terrifiantes, mais autrement ? De plus, ces élégies déchirantes n'avaient pas été inspirées à Friedrich Rückert par sa seule imagination. Elles lui avaient été dictées par la perte la plus cruelle de toute sa vie. Comment donc comprendre qu'une heure après avoir embrassé et cajolé des enfants en pleine santé, au physique comme au moral, on se lamente sur leur mort ? Je m'exclamais alors : Pour l'amour de Dieu, ne tente pas la fatalité !* »

Quelles que soient les raisons qui ont présidé au choix de ces textes de Rückert, quelles que soient ces motivations qu'Alma Mahler dit ne pas comprendre (elles ont donné lieu à nombre d'exégèses psychanalytiques, notamment de Theodor Reik dans *The Haunting Melody*), le cycle de Mahler, la série de ces cinq chants met en scène un jeu de forces restreintes et d'autant plus obsédantes. Il n'y a guère que le cinquième Lied qui présente une rupture de ton. La figuration musicale du tonnerre en est presque rassurante : il y a du mouvement, ça bouge – même si ce ne sont que des chutes chromatiques sans cesse relancées. Et d'ailleurs, après cette véritable douche froide, après le vide d'une interruption des flûtes et des cordes dans l'aigu, c'est l'accalmie d'une harmonie aux accents de comptine qui se perd peu à peu dans le grave : la mélodie est au cor, on a presque oublié la voix.

Dans les trois premiers chants, au contraire, la voix se déplace dans un paysage sonore que peuplent et parcourent trois forces qui semblent avoir du mal à vaincre la résistance, la pesanteur du matériau sonore.

Le hautbois, que Mahler mettra également au premier plan dans *Le Chant de la terre*, incarne ici la force du *melos* ; ou plutôt, il semble l'entraver, lui interdire toute fluidité : la ligne, le dessin s'efforcent vers une impossible élasticité. De même, l'harmonie n'est que rarement épanouie :

ça frotte, ça passe mal, l'accord semble toujours vouloir se figer dans le grave, les chorals des cuivres ne sont pas loin de s'immobiliser dans la densité de la matière. Les rares percées des vents ou des percussions argentines n'ont rien d'aéré : pas de souffle, mais plutôt un vide, un espace sans écho. Du jeu conjugué de ces trois forces naissent les effets de marche funèbre, de stases, de douloureuses lenteurs. Il faut attendre (et l'attente est partout dans ce paysage) le quatrième Lied pour que la musique retrouve un ton plus narratif, une démarche un peu plus cadencée : « *Souvent je pense, ils sont seulement sortis...* »

Peter Szendy

Ligeti et Mahler, plus éloignés que jamais.

D'un côté, un ensemble de lieder contant l'errance d'un compagnon trahi par celle qu'il aime, lieder proches eux aussi de l'univers symphonique de ces années, puisant dans le recueil populaire Des Knaben Wunderhorn (Le Cor merveilleux de l'enfant) ; puis, vers 1900, la résurgence tardive d'une veine analogue dans Revelge et Tambourg'sell.

De l'autre côté, un Ligeti qui, entre 1969 et 1972, expérimente avec la microtonalité l'intonation non tempérée et légèrement « déviante », pour en tirer, dans Ramifications et dans le Double Concerto, de belles fluctuations et irisations.

À distance l'un de l'autre, ces deux-là s'écoutent-ils ?

Lundi 26 mai - 20h

Salle des concerts

Gustav Mahler

Des Knaben Wunderhorn :

« *Der Tamboursg'sell* »

« *Revelge* »

12'

György Ligeti

Trio, pour violon, cor et piano*

1. Andantino con tenerezza

2. Vivacissimo molto ritmico

3. Alla marcia

4. Lamento (adagio)

22'

entracte

György Ligeti

Double Concerto pour flûte, hautbois et orchestre

15'

Gustav Mahler

Lieder eines fahrenden Gesellen

1. Wenn mein Schatz Hochzeit macht

2. Ging heut' morgens übers Feld

3. Ich hab' ein glühend Messer

4. Die zwei blauen Augen

25'

Nathan Berg, baryton

Chiara Tonelli, flûte

Mizuho Yoshii, hautbois

Solistes de l'Ensemble Intercontemporain*

Hae-Sun Kang, violon

Jens McManama, cor

Dimitri Vassilakis, piano

Jonathan Nott, direction

Mahler Chamber Orchestra

Durée du concert (entracte compris) : 1h40

Le Mahler Chamber Orchestra est soutenu par la Ernst von Siemens Musikstiftung

Gustav Mahler

« *Der Tamboursg'sell* »
« *Revelge* »

Composition : 1899-1901.

Effectif : 6 flûtes, 3 hautbois,

3 clarinettes – 4 cors, 2 trompettes,

1 trombone, 1 tuba – percussions,

harpe – cordes (10/8/6/5/3).

Après sa découverte du *Knaben Wunderhorn* (*Le Cor*

merveilleux de l'enfant) en 1887-1888, Mahler mit en musique vingt-quatre poèmes de ce recueil publié en deux volumes en 1805 et 1808. Trois de ces lieder sont devenus (ou ont été directement composés comme) des mouvements de symphonies. Des vingt et un autres, *Revelge* (*Réveil*) et *Tamburg'sell* (*le Petit Tambour*), datés respectivement de 1899 et de 1901 et publiés en 1905 avec les cinq *Rückert Lieder*, sont les derniers. On a là deux impressionnants lieder « militaires ». *Revelge*, le « nec plus ultra » du *Wunderhorn*, annonce la *Sixième Symphonie*. Il s'agit d'un défilé de squelettes et de fantômes après la bataille, sur un rythme de marche surréaliste. Dans *Tamburg'sell*, un tambour sur le point d'être fusillé pour désertion prend d'un ton déchirant congé de ses camarades et de la vie sur un rythme de marche funèbre.

Marc Vignal

György Ligeti

Trio pour violon,
cor et piano

Composition : 1982.

L'œuvre est sous-titrée « hommage à Brahms » (en référence à l'effectif du *Waldhorn-Trio* op. 40) et est dédiée à Saschko Gawriloff,

Hermann Baumann et Eckart Besch. Création le 7 août 1982

à Hambourg-Bergedorf par Saschko Gawriloff (violon), Hermann Baumann (cor) et Eckart Besch (piano).

Effectif : violon, cor et piano.

Éditeur : Schott.

« **Mon Trio est un "hommage" à Brahms, dont le Trio avec cor flotte dans les cieux musicaux comme un incomparable exemple de ce genre de musique de chambre. Pourtant, il n'y a dans ma pièce ni citations, ni influences de la musique de Brahms. Mon Trio est né à la fin du XX^e siècle ; dans sa construction et son expression, c'est une musique de notre temps.** »

György Ligeti

Écrit après une période de réflexion de quatre ans pendant laquelle Ligeti ne livre aucun opus, ce *Trio* est une œuvre de transition qui doit être située dans le sillage de l'opéra *Le Grand Macabre* (1974-1977) et des deux pièces pour clavecin, *Passacaglia ungherese* et *Hungarian Rock* (1978). L'écriture de Ligeti s'éloigne alors des textures polyphoniques très denses et des processus formels continus au profit d'une harmonie plus claire, à base de consonances et de couleurs modales fortement polarisées. L'idée de répétition se fait également plus présente, aussi bien dans l'organisation formelle (formes ternaires à reprises de l'andantino initial et du troisième mouvement *alla marcia*) que comme

procédé d'écriture (formules en *ostinato* du deuxième mouvement, *vivacissimo molto ritmico*, et principe de passacaille qui régit le quatrième, *lamento*). D'un point de vue stylistique, cette nouvelle période dans l'œuvre de Ligeti, si elle entend se démarquer aussi bien des avant-gardes musicales des années 50-60 que de tout esprit « rétro » de récupération de la musique tonale, s'appuie sur une démarche syncrétique à la croisée de différentes traditions, européennes ou extra-européennes, dont les traces sont aisément perceptibles.

Le premier mouvement, noté « *avec tendresse* », que Ligeti décrit comme « *la vision d'une musique très lointaine, douce et mélancolique, qui nous parviendrait comme à travers des écrans de cristaux de fumée* », repose sur le développement de deux « couches » indépendantes : l'une, harmonique, est donnée par le violon à la manière d'un choral et ponctuée à chaque fin de phrase par le piano ; l'autre, mélodique, se déploie au cor à partir des mêmes intervalles, mais selon une logique propre. Les deuxième et troisième mouvements sont caractéristiques des multiples influences qui nourrissent le travail rythmique du Ligeti des années 80. Le *vivacissimo molto ritmico* est une danse coulante et très rapide – jouant des différentes divisions de la mesure en 3+3+2 ou 3+2+3, etc. – qui crée une sorte de folklore imaginaire où les ascendances hongroises du compositeur seraient comme transposées quelque part entre l'Afrique centrale et les Caraïbes. La complexité croissante dans l'élaboration et l'autonomie acquise par les différentes voix renvoie également aux recherches polymétriques du compositeur américain Conlon Nancarrow. De même, le troisième mouvement repose, de part et d'autre d'une section centrale plus homophone, sur la déconstruction graduelle d'une marche, par décalages successifs d'une cellule rythmique et par jeu sur la vitesse de déroulement entre les instruments. Le *lamento* final est fondé sur un schéma harmonique répété, peu à peu enseveli par les lignes chromatiques. Cette progression dramatique va de pair avec un écartèlement des registres, et un étirement du temps qui donne à cette fin le caractère d'un paysage désolé.

Cyril Béros

Double Concerto

Composition : 1971-1972.
Effectif : 3 flûtes, 3 hautbois,
3 clarinettes, 2 bassons,
2 contrebassons – 2 cors,
1 trompette, 1 trombone –
percussions, harpe –
cordes (0/0/4/6/4).

Le Double Concerto (1971-1972) pour flûte (et même flûte alto et flûte basse), hautbois et orchestre n'est pas érigé sur une gamme exactement tempérée, à la différence du *Kammerkonzert*, de *Melodien*, et même de *San Francisco Polyphony*. J'ai utilisé les micro-intervalles sur une grande échelle, non pas les quarts de tons exacts mais plutôt de petits écarts à l'intonation juste. À l'aide d'une technique de doigté et d'embouchure particulière, les bois, en particulier, peuvent produire un grand nombre de micro-intervalles différenciés, et la couleur sonore varie selon les différences de hauteurs.

Dans le premier mouvement, à l'expression lente et retenue, j'ai recherché une nouvelle sorte d'harmonie qui ne soit ni chromatique ni diatonique mais d'un caractère constamment flottant. Ces écarts micro-tonaux figurent également dans l'orchestre où les bois dominent.

Le deuxième mouvement commence par un doux roulis de vagues qui s'accélère ensuite jusqu'à un prestissimo furieux exigeant une technique extrêmement virtuose.

La musique s'éclaircit et se clarifie pour finalement briller comme en état de frigorigéfaction où elle bouge avec raideur et par secousses comme les figures d'un théâtre de guignol.

György Ligeti

Gustav Mahler

Lieder eines fahrenden Gesellen

Composition : 1884.
Création le 16 mars 1896 à Berlin
par Anton Stermans (baryton)
et l'Orchestre Philharmonique de Berlin,
sous la direction du compositeur.
Effectif : 3 flûtes, 2 hautbois, 3 clarinettes,
2 bassons – 4 cors, 2 trompettes,
3 trombones – harpe – cordes
(10/8/6/5/3).

« Toute musique est aveu, bien sûr ; toute musique trahit son auteur de la façon la plus indiscrète... » C'est Pierre Boulez qui l'écrit, s'avouant peut-être une sorte de loi générale de la musique. Et il le fait à travers Mahler, au sujet de Mahler, dont la musique *« ne dénie point l'argument biographique »*. C'est une litote : la musique de Mahler est éminemment autobiographique – elle l'est de manière superlative, tout entière *« confession »* ou *« confidence »* –, et toujours elle demeure *« étroitement liée au vécu original »*. Dans une lettre du 1^{er} janvier 1885 à Fritz Löhr, Mahler parle d'*« elle »*, de la nuit qu'il a passée à *« pleurer en rêve »* en la quittant. Elle, c'est la cantatrice Johanna Richter. Mahler lui dédie un cycle de poèmes écrits en 1884, où apparaît la figure de ce *« compagnon errant »* (selon

la traduction consacrée pour *fahrender Geselle*) qui donnera son titre aux lieder à venir. À Löhr, il parle donc de la rupture, des pleurs ; et il note, lapidaire :

« *Mes poteaux indicateurs : j'ai écrit un cycle de lieder, six pour le moment, qui lui sont tous dédiés. Elle ne les connaît pas. Que peuvent-ils d'ailleurs lui dire d'autre que ce qu'elle sait déjà ? Je vais t'envoyer le dernier lied, bien que ces pauvres paroles puissent à peine rendre une petite partie [de ce que je ressens]. – J'ai pensé pour l'ensemble des lieder à un compagnon que son destin met en route de par le monde, pour y errer en marchant devant soi.* »

De ces six poèmes naîtront seulement quatre chants. C'est un ornement (une broderie mélodique) qui ouvre le cycle. D'emblée, il est tiraillé entre deux gestes, de même que le motif de quarte qui s'y attache : le mouvement allant est aussitôt retenu, imité lentement par la voix. Ce balancement, cette démarche hésitante entre plusieurs allures (entre l'églogue et le *lamento*) caractérise l'ensemble du premier lied.

La mélodie en *ré* majeur qui se glisse sur l'*ostinato* rythmique du second lied est celle que reprendra Mahler dans sa première symphonie. Mais la pastorale (avec harpe, pizzicatos et triangles) se délite. Incisifs, les alliages métalliques des cuivres tranchent le cours de l'idylle : dans le troisième lied, la quarte descendante du premier est renversée, batailleuse. La parenthèse centrale (l'*ut* majeur de *Wenn ich in den Himmel seh...*) est vite refermée, et le chant s'achève sur une lente reptation. La marche funèbre du quatrième lied passe, telle un cortège, à travers les tonalités ; elle traverse, indifférente, les ambiguïtés du majeur et du mineur. Son mouvement imperturbable se dilue, balayé par la harpe, pour laisser surgir une ample mélodie en *fa* majeur. Elle se perdra à son tour, en mineur, dans l'évanescence d'un souvenir.

Peter Szendy

Prochainement...

réservation ouverte durant l'entracte
ou au 01 44 84 44 84
www.cite-musique.fr/resa

BIENNALE D'ART VOCAL

du lundi 2 au dimanche 8 juin

22 concerts avec le **Chœur de chambre Accentus**, le **Concerto Italiano**, le **RIAS Kammerchor**,
le **Huelgas Ensemble**, les **Éléments**, le **Poème harmonique**, **Eric Ericson**...