

# châtelet

THEATRE MUSICAL DE PARIS

---



## Les Midis Musicaux

12h45

Cycle de créations du Festival d'Automne à Paris

**Pierre-Laurent Aimard**

**Irina Kataeva**

Pianos

**György Ligeti**

### **Etudes pour piano , premier livre (1985)**

Désordre

Cordes vides

Touches bloquées

Fanfares

Arc-en ciel

Automne à Varsovie

### **Etudes pour piano, deuxième livre (1989)**

*Création française*

Galamb borong

Fém

### **Monument, Selbstportrait, Bewegung.**

Trois pièces pour deux pianos

## Etudes pour piano, premier livre (1985)

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

La conception d'un nouveau genre d'articulation rythmique fut ma préoccupation principale dans ces Etudes. Ce qui est vraiment nouveau ici, c'est la possibilité de produire, à l'aide d'un seul interprète, l'illusion de plusieurs niveaux différents de vitesses simultanées, un phénomène musical qui n'était possible ni dans la technique européenne traditionnelle de l'hémiole, ni dans la polyrythmie africaine. En écrivant pour un interprète vivant, il m'a été possible de déjouer notre perception en greffant un schéma d'accentuation "européen" à une rapide succession "africaine" de pulsations non-accentuées. Ainsi, dans l'Etude de Varsovie (N°6), le pianiste joue en 4/4 un trait de notes égales qui contient seize pulsations rapides par mesure (bien entendu dans la notion seulement car les mesures ne sont pas audibles comme telles). Il y a ensuite un passage dans cette pièce où la main droite accentue chaque cinquième pulsation et la main gauche chaque troisième. Ces chaînes d'accents deviennent pour l'auditeur des super-signaux, comme si deux mélodies se déroulaient simultanément à deux vitesses différentes: l'accentuation à cinq produit une mélodie plus lente, celle à trois une plus rapide. Même si le rapport de cinq à trois est arithmétiquement simple, il est quand même trop complexe pour que nous le percevions: nous ne comptons plus les pulsations, mais sentons plutôt deux niveaux de vitesse qualitativement différents. De la même façon le pianiste ne compte pas quand il joue: il produit les accents selon la notation, sent dans ses doigts un certain réseau de tensions musculaires, mais entend autre chose: les différentes vitesses qu'il n'aurait pu produire consciemment avec ses doigts.

Plus loin dans l'oeuvre, il y a des passages qui contiennent trois ou même quatre différentes vitesses simultanées et où les accents sont répartis non seulement entre les mains du pianiste mais aussi entre les doigts d'une même main. En raison des limitations anatomiques j'ai dû, pour ainsi dire, faire naître la musique de la position des dix doigts sur le clavier.

Dans l'Etude de Varsovie, la technique romantique de l'hémiole et la pulsation additive africaine furent combinées afin de produire des illusions de différentes vitesses. Dans la première Etude (Désordre), qui est rythmiquement un peu plus complexe, cette même combinaison fut utilisée afin de produire des transitions de l'ordre au désordre métrique. De nouveau le pianiste joue une pulsation coordonnée égale dans les deux mains. Une succession irrégulière d'accents est imposée à cette pulsation et elle se déroule par moments simultanément dans les deux mains, produisant ainsi une illusion d'"ordre". La succession d'accents commence ensuite à ralentir peu à peu dans une main tandis que l'autre garde le tempo jusqu'à ce que les rapports métriques deviennent graduellement si confus qu'il n'est plus possible de distinguer laquelle des deux mains retarde ou accélère. Les successions d'accents se rapprochent alors peu à peu jusqu'à ce que les accents individuels coïncident dans les deux mains, rétablissant ainsi l'ordre avant que le tout recommence aussitôt à s'embrouiller de nouveau. Il s'agit encore une fois d'une illusion et l'interprète n'a qu'à se préoccuper de la distribution donnée des accents qu'il lit dans la partition. La grille superposée s'embrouille sans l'entremise de l'interprète, les transformations rythmiques résultent de la distribution et de la fréquences des accents, le cycle d'ordre et de désordre est produit pour ainsi dire automatiquement.

Les six Etudes pour piano peuvent être exécutées soit individuellement soit en cycle. Lors d'une exécution complète, l'ordre prescrit doit être respecté afin que la forme globale soit respectée. Etude de Varsovie tient lieu de coda pour le cycle entier.

GYÖRGY LIGETI

## Etudes pour piano, deuxième livre (1989)

Création française

*Galamb borong*, le titre de la septième Etude, évoque un genre de gamelan imaginaire, originaire d'une île étrangère qu'on ne trouve sur aucune carte. Que ce titre ait un tout autre sens pour qui comprend le hongrois, est sans importance pour le caractère spécifique de la musique: ce qui est essentiel est la sonorité des mots. La musique, elle, est composée dans un système tonal "obliquement équidistential". Le tempérament habituel du piano admet une équidistancialité de 12 ou de 6 sons, mais non de 5 sons (comme dans le "slendro" javanais), un système dont les intervalles seraient introuvables dans le système tempéré. Je me suis donc imaginé un monde sonore, dans un genre de slendro, qui n'est ni chromatique, ni diatonique et ni en gammes par tons: il existe, caché, dans le tempérament habituel du piano mais n'a pu être entendu avant *Galamb borong*.

Le titre de la huitième Etude, le mot hongrois *Fém*, est important non seulement pour sa sonorité mais aussi pour son sens. La musique a un caractère dur, métallique, dominée harmoniquement par la quinte, mais incluant aussi d'autres harmoniques. *Fém*, qui signifie "métal" en hongrois, est enveloppé d'une aura émotionnelle plus intense que son équivalent français. *Fém* a une sonorité semblable à "fény" qui signifie "lumière", et possède, pour qui parle hongrois, une sonorité plus claire, plus lumineuse et plus vive que le mot "métal".

G.L.

## Monument, Selbstportrait, Bewegung

Trois pièces pour deux pianos (1976)

Dans ce tryptique, Ligeti renoue avec ses premières oeuvres purement pianistiques élaborées avant son émigration de Hongrie en 1956. Sa technique d'écriture conserve une fidélité absolue au piano acoustique, sans pour autant céder aux tentations stylistiques du répertoire traditionnel. "Il ne faut jouer que sur les touches-explique Ligeti-et les possibilités de l'instrument et des mains sont exploitées comme dans Scarlatti, Schumann ou Chopin". Dans *Monument*, Ligeti s'attache à différencier les intensités. Les interprètes déroulent une succession rapide et brutale de fortissimos, pianos, mezzopianos, forte, pianissimos..., en prenant soin de permuter ces effets aux deux pianos, afin que l'auditeur perçoive, non plus des variations d'intensités relatives, mais des "couches" de fortissimos, des couches de pianos etc. La musique tridimensionnelle semble alors "comme un hologramme dans un espace imaginaire".

(Ligeti)

*Selbstportrait*, utilise une technique de blocage des touches mise au point par Karl-Erik Welin et Henning Seidentopf, transformée en "blocage mobile des touches" (Ligeti), cette technique permet d'exploiter des schémas rythmiques inédits: "Une main appuie sur les touches sans bruit, en les changeant, l'autre main joue aussi bien sur les touches qui fonctionnent que sur celles qui sont bloquées". (Ligeti)

Quant à *Bewegung*, que l'on peut considérer comme une étude de vélocité, elle est entièrement bâtie autour de réminiscences et d'allusions au romantisme de Schumann et de Brahms, aboutissant à un canon réversible à huit voix.

DANIELLE COHEN LEVINAS

**Irina Kataeva et Pierre-Laurent Aimard** se produisent régulièrement en duo dans un répertoire allant de Mozart aux compositeurs contemporains. Citons pour la saison passée leur participation au cycle des années 50 , l'intégrale *des visions de l'Amen* de Messiaen à Lyon, les *Perspektiven* de Zimmermann pour le CNSM de Paris et un récital Schumann-Kurtàg-Stravinsky en Avignon. Ils ont joué *Monument, Selbstportrait und Bewegung* de Ligeti au Queen Elizabeth Hall de Londres, avant d'enregistrer *les visions* de l'Amen de Messiaen.

Prochains concerts:  
Pierre-Laurent Aimard et Irina Kataeva  
Mercredi 25 Octobre 12h45  
Vendredi 27 Octobre 12h45

FRFAP-1989-M-05-PGRS