

György Ligeti
Dimitri Chostakovitch

Tabea Zimmermann

Pierre-Laurent Aimard



Lundi 7 novembre 1994

Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique

György Ligeti

Quatorze Etudes pour piano*

8. Fém
7. Galamb borong
4. Fanfares
5. Arc-en-ciel
1. Désordre
3. Touches bloquées
6. Automne à Varsovie

Sonate pour alto solo

Première audition en France

Quatorze Etudes pour piano*

12. Entrelacs
11. L'Arrache-cœur
10. Der Zauberlehrling
2. Cordes à vide
9. Vertige
13. L'Escalier du Diable
14. Coloana infinita

**Les Quatorze Etudes pour piano sont jouées pour la première fois intégralement.
L'ordre d'exécution a été établi pour ce concert
par Pierre-Laurent Aimard en accord avec György Ligeti.*

entracte

Dimitri Chostakovitch

Sonate pour alto et piano, opus 147

Tabea Zimmermann, alto

Pierre-Laurent Aimard, piano

France Musique, partenaire du Festival d'Automne à Paris, enregistre ce concert



György Ligeti

Quatorze Etudes pour piano

Ordre initial des Etudes :
Premier Livre : 1. Désordre - 2. Cordes à vide -
3. Touches bloquées - 4. Fanfares -
5. Arc-en-ciel - 6. Automne à Varsovie

Second Livre : 7. Galamb borong - 8. Fém - 9. Vertige - 10.
Der Zauberlehrling - 11. L'Arrache-cœur -
12. Entrelacs - 13. L'Escalier du Diable -
14. Coloana infinita

Durée totale, environ 45 minutes

Les quatorze pièces qui constituent les deux livres d'Etudes pour piano de György Ligeti ont été composées en deux temps : le 1er livre, qui comporte six études, a été écrit durant la seule année 1985, tandis que la composition des huit dernières études regroupées dans le 2ème livre s'est étendue sur un intervalle de cinq ans entre 1989 et 1994. Ensemble, elles constituent un cycle pianistique d'une très grande importance que l'on pourrait rapprocher dans l'histoire de la musique occidentale des Etudes de Chopin ou celles de Debussy, bien que d'un point de vue stylistique elles en diffèrent de façon très considérable et qu'elles portent la marque bien reconnaissable de leur auteur.

Au moment de l'achèvement du 1er livre de ses Etudes, György Ligeti écrivait : " *la conception d'un nouveau genre d'articulation rythmique a été 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 de vitesses simultanées, phénomène musical qui n'était possible ni dans la technique européenne traditionnelle de l'hémiole, ni dans la polyphonie africaine. Nancarrow n'a pu venir à bout de ce problème qu'en programmant des cylindres pour piano mécanique. En écrivant pour un interprète vivant, au contraire, il m'a été possible de déjouer notre perception en greffant un pattern d'accentuation "européen" à une rapide succession "africaine" de pulsations non accentuées. Un peu plus tard, après avoir terminé la composition de sa 9ème Etude, il ajoutera qu'une de ses intentions était de créer "un espace musical d'illusion, au sein duquel ce qui à l'origine était mouvement et temps s'actualise en quelque chose d'immobile et d'intemporel".*

C'est à la lumière de ces intentions compositionnelles de base qu'il convient donc d'écouter l'ensemble de ses quatorze Etudes : déphasages et disjonctions multiples du point de vue rythmique et métrique de la 1ère et la 6ème études, l'aspect extérieur heurté et mécanique de la 1ère s'opposant à la fluidité très coulante de la 6ème : ostinatos rythmiques contrariés des 3ème et 4ème études, soit par l'intervention d'un processus physique et mécanique (le blocage de certaines touches) dans la 3ème étude, soit par le jeu entre la régularité et l'irrégularité qui procède d'une écriture rythmique très précise et méticuleuse dans la 4ème étude ; polyphonies de vitesse résultant de la superposition d'un mouvement perpétuel régulier et de pulsations rythmiques additives d'intensité et de périodicité différentes dans la 6ème et la 12ème études, etc...

Ces Etudes peuvent être exécutées soit individuellement, soit en cycle. Dans ce dernier cas, l'on notera l'équilibre compositionnel général qui a présidé à l'ordonnement de chacun des deux livres (ainsi par exemple, dans le 1er livre, les correspondances internes entre la 1ère et la 6ème étude, entre la 2ème et la 5ème, entre la 3ème et la 4ème, l'ensemble constituant globalement une forme en arche) ; mais l'on ne manquera pas non plus de remarquer les échos à distance qui existent entre certaines études du 1er et du 2ème livre : à cet égard, la 14ème et dernière étude du livre II (*Coloana infinita*), qui se propulse progressivement dans un tempo très rapide et une nuance dynamique maximale de l'extrême grave vers l'extrême aigu du clavier au moyen de vagues successives qui se relaient constamment, apparaît comme une sorte d'inversion de la dernière étude du livre I (*Automne à Varsovie*) dont le thème chromatique de pleureuses, son traitement perpétuellement descendant et l'écroulement terminal dans l'extrême grave auquel il aboutit semblent s'opposer à la spirale ascendante de la "Coloana infinita".

Francis Bayer

György Ligeti

Sonate pour alto solo

Six mouvements : *Hora Lunga, Loop, Facsar, Presto con sordino, Lamento, Chaconne chromatique*
Commande de la Ville de Gütersloh, en association avec le South Bank Centre/Londres et le Festival d'Automne à Paris, dédiée à Tabea Zimmermann
Durée, environ 18 minutes
Création Gütersloh, 23 avril 1994

En apparence, l'alto n'est qu'un grand violon, simplement accordé une quinte plus bas. Mais en fait, un monde sépare les deux instruments. Ils ont en commun les trois cordes de la, ré et sol. La corde de mi donne à la sonorité du violon une force lumineuse et une pénétration métallique qui manquent à l'alto. Le violon mène, l'alto reste dans l'ombre. En revanche, la corde grave de do donne à l'alto une âpreté singulière, compacte, un peu rauque, avec un arrière-goût de bois, de terre et de tannin.

Depuis de nombreuses années déjà, deux oeuvres de musique de chambre avaient éveillé en moi l'amour de la corde de do : le dernier Quatuor à cordes en sol majeur de Schubert et le mouvement lent du Quintette pour piano de Schumann, où la sombre élégance de l'alto vient au premier plan ; j'ai ensuite fréquemment éprouvé le même sentiment avec les oeuvres pour orchestre de Berlioz.

Lors d'un concert de la WDR à Cologne en 1990, j'ai entendu Tabea Zimmermann jouer de l'alto ; son jeu sur la corde de do, particulièrement énergique et vigoureux -et pourtant toujours tendre- fut le "déclencheur" de mes fantaisies de sonate pour alto solo. J'avais déjà à l'esprit le plan d'une sonate que j'écrirais ultérieurement, et composais en 1991 *Loop* (pièce brève qui est aujourd'hui le deuxième mouvement de la sonate) en guise de cadeau d'anniversaire pour l'exceptionnel éditeur Alfred Schlee.

En 1992, je composais *Facsar* (aujourd'hui troisième mouvement), en mémoire de mon bien aimé professeur de composition, mort à Berne, Sandor Veress, un compositeur considérable et injustement oublié.

En 1993, Klaus Klein me demanda de composer une oeuvre pour le Festival de Gütersloh ; je complétais alors les mouvements de la sonate que Tabea Zimmermann avait entretemps accepté de créer. Les nouveaux mouvements sont donc les premier, cinquième et sixième ; j'ai dédié les deux mouvements extrêmes à Tabea Zimmermann, le quatrième à Klaus Klein et le cinquième à ma collaboratrice depuis de longues années, Louise Duchesneau.

1er mouvement, *Hora lungà* : il 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 lungà* signifie littéralement "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 coeur des Carpathes), 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).

2ème mouvement, *Loop* : le titre se réfère à la forme : les mêmes motifs mélodiques sont répétés sans cesse mais rythmiquement toujours variés et à un 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 positions 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".

3ème mouvement, *Facsar* : le titre est un verbe hongrois qui signifie "tordre" ou "contracter", employé aussi pour décrire l'impression d'amertume et 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.

4ème mouvement, *Prestissimo con sordino* : 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 Maurice Escher.

5ème mouvement, *Lamento* : 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).

6ème 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

Dimitri Chostakovitch

Sonate pour alto et piano, opus 147

I. Aria – Moderato

II. Scherzo – Allegretto

III. Adagio – " A la mémoire de Beethoven ".

Durée, environ 30 minutes

Dernière composition achevée de Chostakovitch (il en corrigea les épreuves sur son lit d'hôpital à Moscou, les 4 et 5 août 1975, quelques jours avant sa mort), la *Sonate* est dédiée à Fédor Droujinine, altiste du Quatuor Beethoven et premier interprète de l'oeuvre, avec le pianiste Mikhail Mountian, lors de la création à Leningrad (1^{er} octobre 1975, salle Glinka).

Le *Scherzo* est une réécriture de la réduction de l'Ouverture et du début des " Scènes dans l'hôtel " de l'opéra inachevé de 1941-1942 : *Les Joueurs* (" Scènes d'après Gogol "). Quant au dernier mouvement, il est traversé par une citation de l'*incipit* de la Sonate dite " Clair de lune " de Beethoven (op. 27, n° 2).

En 1975, l'année de la composition de la *Sonate*, Chostakovitch écrivait, sans doute à propos des *Hymnen* de Stockhausen, qu'il avait entendus en concert : " [...] la musique était une juxtaposition (ou mieux : un mélange) de fragments de mélodies populaires de différents pays, élaborés, selon les idées de la plus récente "avant-garde". Était-ce un passe-temps, une provocation, une arrogance ? Je ne sais. Je suis seulement certain que ce n'était pas de l'art. " Les quelques citations et autocitations qui apparaissent dans la *Sonate* n'ont donc rien d'un collage, d'une " juxtaposition " ou d'un " mélange " : elles sont plutôt les échos d'un autre monde : des revenants, des fantômes, ceux d'un compositeur dont l'oeuvre est toujours plus hantée par les figures tantôt déploratoires, tantôt arides ou grimaçantes de la mort.

Peter Szendy

FRFAP - 1994 - M-04 - PKGS