



Festival des musiques d'aujourd'hui, Genève
23 mars - 1^{er} avril 2007

Atelier Cosmopolite

Hommage à Ligeti

vendredi 30 mars - 17h, Maison communale de Plainpalais, Grande salle

Vendredi 30 mars 2007 - 17h

Maison Communale de Plainpalais, Grande salle
1h45'

György Ligeti

(Hongrie, 1923-2006)

Quatuor à cordes n°2 (1968) [21']

György Ligeti

Sonate pour alto (1991-1994) [18']

György Kurtág

(Hongrie, 1926)

Moments musicaux, op.44 (2005) [13']

pour quatuor à cordes

György Ligeti

Sippal, dobbal, nádihegedüvel (2000) [14']

pour mezzo-soprano et quatre percussions

Jacques Lenot

(France, 1945)

Lux Æterna (2006) [10']

In memoriam György Ligeti, pour piccolo,
hautbois, clarinette, basson, trompette,
trombone, 2 altos, contrebasse

Laure-Anne Payot : mezzo-soprano

Tomoko Akasaka : alto

Quatuor Leonis (Classe de Gábor Takács-Nagy)

Thomas Gautier et Guillaume Antonini, violons ; Alphonse
Dervieux, alto ; Jean-Lou Loger, violoncelle

Percussions du CIP

Ensemble Contemporain du Conservatoire

Paolo Taballione, flûte ; Ivan Podyomov, hautbois ; Jasmin
Haag, clarinette ; Sophie Bœuf, basson ; Sébastien Dourdin,
trompette ; Francisco D'Urso, trombone ; Carmen Maria
Martinez Cruz, alto ; Mariko Hara, alto ; Anne Coly,
contrebasse

Jean-Jacques Balet : direction



CONSERVATOIRE
DE
MUSIQUE
DE
GENÈVE
HAUTE ÉCOLE DE MUSIQUE

CIP

CENTRE
INTERNATIONAL
DE PERCUSSION

György Ligeti : *Quatuor à cordes n°2* (1968) [21']

Créé le 14 décembre 1969, Baden-Baden par le Quatuor Lasalle

Écrit de mars à juillet 1968 et créé par le Quatuor Lasalle - dédicataires de l'œuvre - le 14 décembre 1969 à Baden-Baden, le *Deuxième Quatuor* intervient dans une période de création particulièrement féconde puisqu'il se situe au centre d'une concentration de chefs-d'œuvre avec *Lontano* pour orchestre (1967), les deux *Études* pour orgue, le célèbre *Continuum* pour clavecin, les *Dix Pièces pour quintette à vent*, *Ramification* pour douze cordes, et le fameux *Concerto de chambre* (1969-1970). Quatorze ans après le *Premier Quatuor*, celui-ci est l'une des rares œuvres de la période occidentale de Ligeti à faire appel à une formation constituée.

Ligeti a précisé à quel point il a tenu compte de la tradition du genre pendant la composition - les *Quatuors* de Beethoven en particulier -, s'attachant surtout à des partitions « telle que la *Suite lyrique* de Berg, les *Quatrième* et *Cinquième Quatuors* de Bartók, et les quatuors de Webern - tout particulièrement les *Bagatelles* - qui étaient mes points de repère ».

Ces références, pour la plupart aisément identifiables, sont moins présentes dans la partition à l'état de citations que d'allusions en forme d'hommage : de la *Suite lyrique*, hormis la préoccupation du timbre avec la diversification des modes de jeu, on trouvera des « gestes » qui en sont directement issus, - par exemple dans la façon de noter rythmiquement un *accelerando-ritardando* au début du troisième mouvement (début du *Largo desolato* chez Berg), ou comment le quatuor « s'effiloche » avant de disparaître à la fin du mouvement (fin de la *Suite lyrique*) ; de Bartok, Ligeti a retenu la combinaison entre chromatisme et diatonisme, qui définit ici la trajectoire du *Quatuor* du premier au dernier mouvement, ainsi que dans la manière d'aboutir à des « clusters » par le biais du contrepoint (Bartok, début du *quatrième Quatuor*) ; de Webern enfin, on retrouvera le souci d'organisation autour du total chromatique recréé par complémentarité entre les diverses parties, tel qu'il est présent dans la *Cinquième Bagatelle* par exemple, et appliqué ici en particulier dans le premier mouvement.

Sans refaire nécessairement l'historique du quatuor jusqu'à celui-ci, il est difficile de ne pas citer Beethoven et notamment le *Seizième Quatuor op. 135* dont le second mouvement *Vivace*, présentant un cas de destabilisation rythmique remarquable - il s'agit véritablement d'un « mécanisme détraqué » - n'a pas manqué d'attirer l'attention de Ligeti. Il faut enfin citer l'influence d'une œuvre comme *Farben (cinq pièces pour orchestre op.16)* de Schoenberg, par le recours à des procédés contrapuntiques affectant le timbre comme le canon sur les modes de jeu du second mouvement.

Quant à l'écriture expérimentale, elle est rendue complexe d'abord par des polyrythmies très élaborées à partir de canons (premier et troisième mouvements), ensuite par les types de timbres demandés, toujours notés avec une grande précision, et concernant les harmoniques - voire doubles harmoniques dans le dernier mouvement -, les différentes techniques d'archet (tremolos, sur la touche, ponticello, flautando, con legno) dans les deuxième et quatrième mouvements, ou encore les multiples façons de produire les pizzicatos (avec la main gauche, avec l'ongle, ou des formes approchantes comme « taper sur la corde avec le bout du doigt ») dans la partie centrale du second mouvement.

Stylistiquement, le *Deuxième Quatuor* constitue un point de convergence entre la « forme statique » des premières oeuvres d'orchestre (*Apparitions*, *Atmosphères* et *Lontano*) et la fragmentation des oeuvres suivantes (*Aventures* et *Nouvelles Aventures*). Alors que ces deux types d'écriture avaient été distincts jusque-là, le *Quatuor* amorce une tentative de fusion qui sera accentuée peu après dans les *Dix Pièces pour quintette à vents*. Formellement, chacun des cinq mouvements répond à un même schéma en éventail, ouvert puis fermé, partant et aboutissant au même point après être passé par la situation contraire. Voire succinctement les cinq schémas, - avec, à chaque fois, les situations aux extrêmes des mouvements opposés à leur « antipode » centrale : départ et fin sur un son (registre *suraigu*, *ppp*) opposé au registre très large avec saturation chromatique (*fff*) ; statisme en micro-polyphonie (*pp*) opposé aux événements violents (*fff*) ; pizzicato synchrone en *accelerando/ritenuto* (*p/pp*) opposé aux archets en désynchronisation (*fff*) ; archet au talon (*fff*) opposé aux sons tenus (*pp*), et diatonisme « mesuré » sur Fa dièse - Ré dièse (*pp*) opposé au chromatisme et à la « cadence » centrale (*ff*).

Resitués chacun dans la perspective des oeuvres périphériques, les cinq mouvements explorent successivement les changements abrupts (tempo/texture) provenant du « Dies Irae » du *Requiem* dans le premier mouvement, le statisme de *Lontano* à partir d'un unisson progressivement enrichi dans le second (*Sostenuto*, *molto calmo*), le procédé du « mécanisme détraqué » issu des « Horloges démoniaques » des *Nouvelles Aventures* dans le *Come un meccanismo di precisione*, le style haché et violent déchiré des *Aventures* - avec un clin d'oeil au *Sacre du Printemps* selon l'auteur - dans le *Presto furioso*, et le flot ininterrompu du modèle répété du type *Continuum* dans la finale (*Allegro con delicatezza*), que l'on retrouvera dans *Ramifications* et dans la deuxième *Etude pour orgue* « Coulée » (1969). Signalons enfin que la plupart des éléments concourant à individualiser chacun des mouvements réapparaissent dans le cinquième, - qui constitue ainsi le point d'aboutissement de toute la partition.

Chef-d'oeuvre exceptionnel, le *Deuxième Quatuor* résume à lui seul l'ensemble de l'écriture de Ligeti des années soixante, - ne trouvant d'équivalent que dans le *Concerto de Chambre* (1969-1970) ; il s'impose comme l'un des quatuors les plus remarquables depuis 1945, avec ceux de Carter, Ferneyhough, ou Boucourechliev, et prouve, s'il le fallait encore, combien le genre est susceptible de se renouveler.

Fayard - *Guide de la musique de chambre*, Paris - 1989

György Ligeti : Sonate pour alto (1991-1994) [18']

Hora Lungâ (*lento rubato, ma ritmico*) • *Loop* (*molto vivace, ritmico - with swing*) • *Facsar* (*andante cantabile ed espressivo*) • *Presto con sordino* (*so schnell wie möglich*) • *Lamento* (*tempo giusto, intenso e barbaro*) • *Chaconne chromatique* (*vivace appassionato, molto ritmico e feroce*)

Créée le 23 avril 1994, Festival de Gütersloh, Allemagne

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 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 tanin.

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 Radio ouest-allemande (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 entre-temps 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.

Premier mouvement, *Hora Lungâ* : 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 Lungâ* signifie littéralement « danse lente ». Dans la tradition roumaine, il ne s'agit cependant pas de danses, 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).

Deuxième mouvement, *Loop* : le titre 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 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 ».

Troisième 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.

Quatrième mouvement, *Presto 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 Mauritz Escher.

Cinquième 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 (île Manus).

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

György Kurtág : Moments musicaux, op.44 (2005) [13']
pour quatuor à cordes

Cette pièce a fait l'objet d'une commande du Concours International de Quatuor à Cordes de Bordeaux 2005.

Kurtág, autant connu pour la minutie de son travail et l'extrême précision de ces indications, que pour la recherche du geste musical épuré, nous livre une œuvre pleine de légèreté par sa forme et de profondeur par son contenu.

Le chiffre six ou ses multiples se retrouve continuellement dans la musique de Kurtág. On peut y voir une sorte de mystique de l'inachèvement ou simplement une allusion à la musique de Bach dont il cite le thème B.A.C.H au cours du quatrième *Moment*.

György Ligeti : Sippal, dobbal, nádihegedüvel (2000) [14']

pour mezzo-soprano et quatre percussions

Fabula • Tanc Dal • Kinai Templom • Kuli • Alma Alma • Keserédes • Szajko

Sándor Weöres était l'un des plus grands poètes hongrois, un poète moderne, à la fois universel et expérimental, qui explorait comme personne d'autre les possibilités et impossibilités sémantiques et métrico-rythmiques de la langue hongroise. Profond et espiègle, élitiste et vulgaire, il était le Mozart hongrois.

Dans le présent cycle, j'ai utilisé sept poèmes ou fragments fortement contrastés. *Szajkó* semble être un non-sens mais est complètement compréhensible. A contrario, *Táncdal* est seulement un jeu rythmique bien que le poème semble avoir un sens. À travers l'utilisation de mono-syllabes, *Kínai templom* évoque les mots chinois imaginaires alors que *Fabula* est un grotesque-agressif et que *Alma álma* est un poème expérimental de gentillesse surnaturelle. Quatre percussionnistes accompagnent la mezzo-soprano : l'Ensemble hongrois Amadinda m'a demandé de composer une oeuvre pour eux et Kati Károlyi.

György Ligeti, 6 septembre 2000

With Whistles, drums and reed violins

[Avec sifflets, tambours et vièles]

[Veuillez nous excuser. Nous n'avons trouvé qu'une traduction anglaise des poèmes de Sándor Weöres]

Kuli

Fabula - « Fable »

One mountains goes.
Within eyesight comes the other
mountain.
They scream the shepherds scream :
« Don't crumble us ! »
I am a mountain.
For us howaver, one goes.

Táncdal - « A song for Dance »

Composer's note : the voice is virtuoso,
dangerous, capricious

Kínai temploru - « Chinese Temple »

Sacred garden plentiful boughs
extended green wing,
Above, below open night exists, in blue
shadow.
Four steel bells ring : beautiful, good,
news, ringing,

As a result deep silence floats likes
cooled sound.

Kuli with a stick hacks. Kuli goes, just
rolls...
Carriage! Car! Dragon carriage! Kuli
pulls along with him the carriage,
Kuli pulls the car
Kuli pulls the dragon carriage : just
rolls...
Kuli on foot goes. Kuli white as the
beard of an old man.
Kuli tired. Kuli hungry. Kuli old.
Kuli is a grain of rice, Kuli is a small
bean, Kuli is a poppy seed,
Kuli is a small shield : beats small
Kuli big bad people. Just
rolls...Carriage ?
Car ? Dragon carriage ? Pulls carriage ?
Pulls car ?
Has Kuli died ? Kuli cannot die!!!
Kuli is unending. Just rolls...

Alma álma - « Apple dream »

Apple on a branch. Apple rocks on the
branch.
Apple rocks on the boughs filled.

Rocks and rocks on the long and strong
branch, rocking, hanging, swinging.
The apple's dream is the sentiment's
dream. Dream !
Now you are sleeping without
movement, singing
Cooling wind, in shade on dream
branches dreams.
Rocking, rotational swinging here. One
place this sails
To is India, Africa. The moon world's
dream.
Apple is dreaming ? Or asleep ?

Keserédes - « Increased Sorrow »

I plowed with seven fiery dragons. Oh
to the end
I planted nothing but lily of the valley.

I plowed with a beautiful diamond how,
oh
To the end I planted the falling tears.
About a hundred opening roses in the
forest I dreamed,
More not sleeping, but half awake I
was.
In the dawn I awoke to a cuckoo song.
I counted, oh, they are carrying me to a
wedding with my dear dove.

Szajko - « Fooling Game » (trick)

*This song is percussive, play on the
sounds of the words. No translation
available.*

Traduit du Hongrois par Anna Pelczer

Jacques Lenot : Lux Æterna (2006) [10']

*In memoriam György Ligeti, pour piccolo, hautbois, clarinette, basson, trompette,
trombone, 2 altos, contrebasse*

C'est en juillet 1966 que j'ai rencontré Ligeti, à Darmstadt, aux célèbres Ferienkürse für Neue Musik, alors qu'il analysait en anglais mélangé de français, d'allemand et de hongrois, les *Bagatelles* op.9 de Webern. Si le souvenir en est resté très vif jusqu'à maintenant, il n'y eut pas d'autres rencontres personnelles mais je suis devenu très attentif à toute sa production, sans en subir une réelle influence. Sa démarche rythmique, sa constante inventivité, sa généreuse prospective ont, en revanche, toujours été précieuses pour le compositeur autodidacte que je suis. Sa disparition a immédiatement déclenché en moi le besoin de lui rendre hommage. Je pensais pouvoir alors le faire par une proposition à un ensemble français de musique contemporaine. Elle est restée lettre morte : ce qui n'a pas empêché son écriture, avec l'appropriation du titre d'une de ses oeuvres phares qui m'avait tant impressionné lors de sa création : *Lux aeterna*, pour chœur mixte.

Cette pièce d'une dizaine de minutes environ est composée pour flûte piccolo, hautbois, petite clarinette, basson, trompette, trombone basse, deux altos et contrebasse. Les registrations, ainsi que celles d'un orgue, sont très opposées, utilisant notamment la superposition voulue des extrêmes - aigu et grave. Des figures virtuoses, acidulées et isorythmiques survolent une sorte de cantus firmus ou choral inexorable, où viennent aussi se sédimenter les ritournelles incantatoires et inséparables des deux altos. L'œuvre a été créée par l'Ensemble Contemporain du Conservatoire de Genève le samedi 3 février dernier lors d'un concert "carte blanche" au Foyer du Grand-Théâtre, alors que se jouait dans la grande salle, mon opéra *J'étais dans ma maison et j'attendais que la pluie vienne* d'après Jean-Luc Lagarce.

Biographies

Jacques Lenot (France, 1945)

composition

Originaire de Saint-Jean-d'Angély (Charente-Maritime), Jacques Lenot revendique un parcours atypique : autodidacte (même si sa route a croisé celles de Stockhausen, Ligeti et Kagel à Darmstadt, de Bussotti à Rome, de Donatoni à Sienna) ; dévoué au seul processus créateur (« *ni instrumentiste ni chef d'orchestre* ») ; indépendant des institutions musicales (son seul poste officiel a été – brièvement – un poste... d'instituteur). Depuis la création, en 1967, de *Diaphanéïs* au festival de Royan, avec l'appui d'Olivier Messiaen, il impose une écriture complexe, tourmentée, très pointilleuse dans le détail de la nuance, de l'attaque, du rythme (« *D'origine sérielle, résume le compositeur, j'essaie d'élargir ce système à un univers qui m'est propre* »). La virtuosité instrumentale y tient un rôle central et, de plus en plus, Jacques Lenot collabore avec les créateurs de ses œuvres pour en repousser encore les frontières. Pourtant, quel que soit leur degré d'abstraction, ses œuvres dévoilent un univers poétique d'une rare intensité.

En 1992, le département du Gers lui offre une résidence de compositeur et lui permet de concrétiser différents projets : conférences, stages et journées pédagogiques, lors desquelles sont créées ses 109 pièces pédagogiques pour orgue. Il se consacre également à l'écriture d'un grand nombre de pièces pour piano, qui n'ont pas encore été créées, et de ses *Deuxième* et *Troisième Livres d'orgue* (exécutés par six organistes à l'église Saint-Eustache à Paris, le 15 décembre 1995, à l'occasion de ses cinquante ans).

En 1997, on lui propose de s'installer à Groffliers, dans le Pas-de-Calais. Il peut s'y consacrer à l'écriture d'œuvres plus ambitieuses : les pièces commandées par l'Orchestre national de Lyon et l'Orchestre symphonique et lyrique de Nancy, son premier quatuor à cordes, créé au musée Guggenheim de New York en décembre 1998, et enfin un premier opéra, commande du Grand Théâtre de Genève sur un sujet accepté puis refusé, après son écriture, par les ayants-droit.

À partir de 2000, il choisit de vivre à Roubaix, dans le département du Nord, où il mène de front plusieurs projets : œuvre pour l'Orchestre de Bretagne, commande de Musique nouvelle en liberté et de la Sacem ; concerto pour violoncelle à l'intention de Marc Coppey, commande de l'Orchestre philharmonique de Liège, créé dans cette ville et à Lille en décembre 2002 ; hommage à Franco Donatoni pour la Villa Médicis à Rome ; solo de basson pour Pascal Gallois, joué en direct sur France Musiques et redonné à plusieurs reprises ; aria pour le Quatuor Lalo (membres de l'Orchestre national de Lille) ; pièce pour les quatre-vingts ans du pianiste Claude Helffer.

Le conseil général du Nord lui a commandé une « installation sonore » pour l'exposition temporaire *Le Crépuscule des dieux* au musée et site d'archéologie de Bavay, inaugurée en juin 2003 ; cela lui a permis de s'initier aux musiques de studio, aux techniques mixtes et aux mixages de ses propres musiques enregistrées.

Il vient d'achever un nouvel opéra pour le Grand Théâtre de Genève, *J'étais dans ma maison et j'attendais que la pluie vienne*, d'après Jean-Luc Lagarce.

György Ligeti (Hongrie, 1923-2006)
composition

Né le 28 mai 1923 à Dicsöszenmárton (Transylvanie), György Ligeti effectue ses études secondaires à Cluj où il étudie ensuite la composition au Conservatoire auprès de Ferenc Farkas (1941-1943). De 1945 à 1949, il poursuit ses études de composition avec Sándor Veress et Ferenc Farkas à l'Académie Franz Liszt de Budapest où il enseigne lui-même l'harmonie et le contrepoint entre 1950 et 1956. Il fuit alors la Hongrie suite à la révolution de 1956 et se rend d'abord à Vienne, puis à Cologne où il est accueilli notamment par Karlheinz Stockhausen . Là, il travaille au Studio électronique de la Westdeutscher Rundfunk (1957-1959) et rencontre Pierre Boulez, Luciano Berio, Mauricio Kagel ... En 1959, il s'installe à Vienne et obtient la nationalité autrichienne en 1967.

Dans les années soixante, György Ligeti participe chaque année aux cours d'été de Darmstadt (1959-1972) et enseigne à Stockholm en tant que professeur invité (1961-1971). Lauréat de la bourse du Deutscher Akademischer Austausch Dienst de Berlin en 1969-1970, il est compositeur en résidence à l'Université de Stanford en 1972. De 1973 à 1989, il enseigne la composition à la Hochschule für Musik de Hambourg. Ensuite, il partage son existence entre Vienne et Hambourg.

György Ligeti a été honoré de multiples distinctions, dont le Berliner Kunstpreis, le Prix Bach de la ville de Hambourg, et le Prix de composition musicale de la Fondation Pierre de Monaco.

Durant la période hongroise, sa musique témoigne essentiellement de l'influence de Bartók et Kodály . Ses pièces pour orchestre *Apparitions* (1958-1959) et *Atmosphères* (1961) attestent d'un nouveau style caractérisé par une polyphonie très dense (ou micro-polyphonie) et un développement formel statique. Parmi ses oeuvres les plus importantes de cette période, on peut citer le *Requiem* (1963-1965), *Lux aeterna* (1966), *Continuum* (1968), le *Quatuor à cordes n°2* (1968) et le *Kammerkonzert* (1969-1970).

Au cours des années soixante-dix, son écriture polyphonique se fait plus mélodique et plus transparente, comme on peut le remarquer dans *Melodien* (1971) ou dans son opéra *Le Grand Macabre* (1974-1977/1996). Nombre de ses oeuvres témoignent également de son souci d'échapper au tempérament égal, à commencer par *Ramifications* (1968-1969).

Plus récemment, il a développé une technique de composition à la polyrythmie complexe influencée à la fois par la polyphonie du XIVe siècle et différentes musiques ethniques, et sur laquelle se fondent ses oeuvres des quinze dernières années : *Trio* pour violon, cor et piano (1982), *Etudes pour piano* (1985-1995), *Concerto pour piano* (1985-1988), *Concerto pour violon* (1990-1992), *Nonsense Madrigals* (1988-1993) et la *Sonate pour alto solo* (1991-1994).

György Ligeti est mort à Vienne, le 12 juin 2006.

György Kurtág (Hongrie, 1926)

composition

Né en Roumanie en 1926, György Kurtág étudie le piano à partir de 1940 avec Magda Kardos et la composition avec Max Eisikovits. Parti à Budapest en 1946, il étudie la composition, le piano et la musique de chambre à l'Académie de musique. En 1957 et 1958, il réside à Paris où il est élève de Marianne Stein et suit les cours d'Olivier Messiaen et de Darius Milhaud. Ces influences, auxquelles s'ajoutent celles des concerts du Domaine Musical dirigé par Pierre Boulez, l'imprègnent des techniques de l'Ecole de Vienne (Arnold Schoenberg et Anton Webern) puis des *Gruppen* de Karlheinz Stockhausen. Ce séjour à Paris marque profondément ses idées sur la composition. La première œuvre qu'il signe de retour à Budapest, le *Quatuor à cordes*, est qualifiée d'*opus 1*. Professeur de piano puis de musique de chambre à l'Académie de Budapest de 1967 à sa retraite en 1986, il poursuit encore aujourd'hui sa tâche de pédagogue. L'essentiel de ses œuvres est dévolu à la petite forme et en particulier la voix, en laquelle il reconnaît un instrument aux possibilités nouvelles qui dépasse son rôle narratif habituel ou opératique.

Prochains événements

Concerts :

Vendredi 30 mars /20h

Maison communale de Plainpalais
52 rue de Carouge, Genève
Concert - Portails 2
Ensemble vocal Séquence. Direction : Laurent Gay. Programme : Xavier Dayer, Stefano Gervasoni, Nicolas Bolens.

Vendredi 30 mars / 22h30

Théâtre Pitoëff
52 rue de Carouge, Genève
Film/Musique - Le son fait du cinéma 1
La Muse en Circuit production et réalisation électronique. AMEG acousmonium.
Programme : créations mondiales de Marc Chalosse, Bryan Jacobs, Robert Mackay, John Menoud.
Création suisse de Julien Tarride.

Samedi 31 mars /17h

Conservatoire de Musique de Genève
Place Neuve, Genève
Concert - Qui chevauche si tard dans la nuit et le vent ?
François-Frédéric Guy piano. Programme : Hugues Dufourt.

Samedi 31 mars /20h

Maison communale de Plainpalais
52 rue de Carouge, Genève
Concert - Pascal Contet/Wu Wei : d'Est en Ouest
Pascal Contet accordéon, Wu Wei sheng.

Programme : Zao Xiao-Sheng, Ézéquiél Menalled, Pascal Contet-Wu Wei, Klaus Hinrich Stahmer, Tomi Räisänen.

Samedi 31 mars /22h30

Théâtre Pitoëff
52 rue de Carouge, Genève
Film/Musique - Le son fait du cinéma 2
Paolo Pachini projection du son et de l'image.
Programme : musiques de Paolo Pachini, Agostino Di Scipio, etc..., films de Hans Richter, Walter Ruttmann, Laszlo Moholy-Nagy.

Exposition:

Maison communale de Plainpalais
52 rue de Carouge, Genève
Exposition Giacinto Scelsi « O SOM SEM O SOM »
Entrée libre - jusqu'au 1^{er} avril

Billetterie :

Abonnement général à CHF. 100/75 (tarif réduit)
Billets en vente sur place une heure avant le début du concert
Par téléphone au 022 329 24 22
Ou au Service culture Migros Genève
7 rue du Prince, Genève

Festival Archipel

8 rue de la Coulouvrenière

1204 Genève

T. 022 329 42 42 / info@archipel.org

www.archipel.org

