

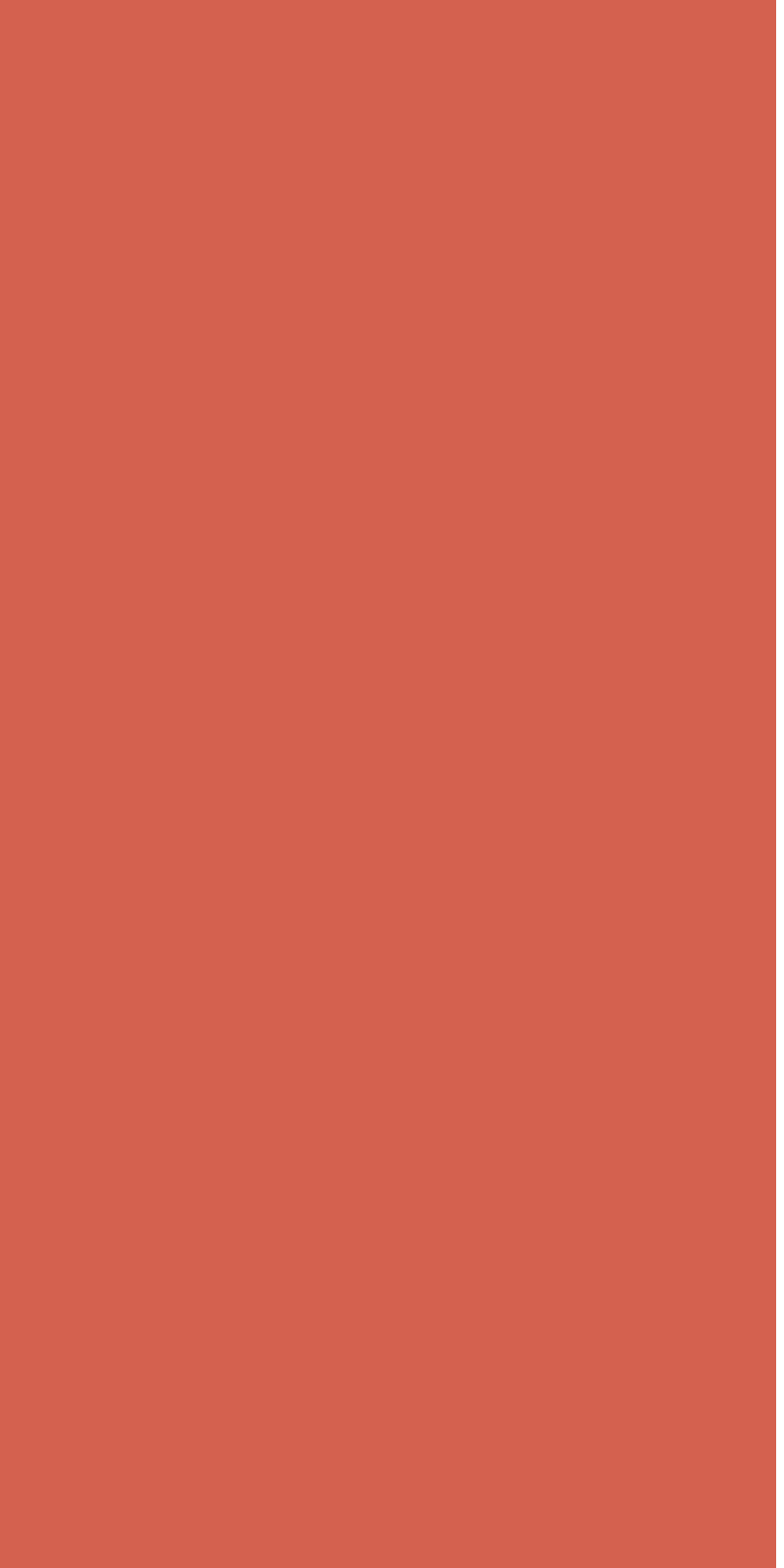
# CAHIER DES ATELIERS CONTEMPORAINS

# 6

GYÖRGY LIGETI



<b>ÉDITORIAL / WILLIAM BLANK</b>	<b>5</b>
<b>GYÖRGY LIGETI, UN PORTRAIT</b>	<b>7</b>
<b>BIOGRAPHIE</b>	<b>8</b>
<b>TRAJECTOIRE MUSICALE</b>	<b>11</b>
<b>LES ŒUVRES</b>	<b>18</b>



*Le poète est moins l'artisan de la rupture que le gardien des métamorphoses*  
Elias Canetti, *Le Métier du Poète*

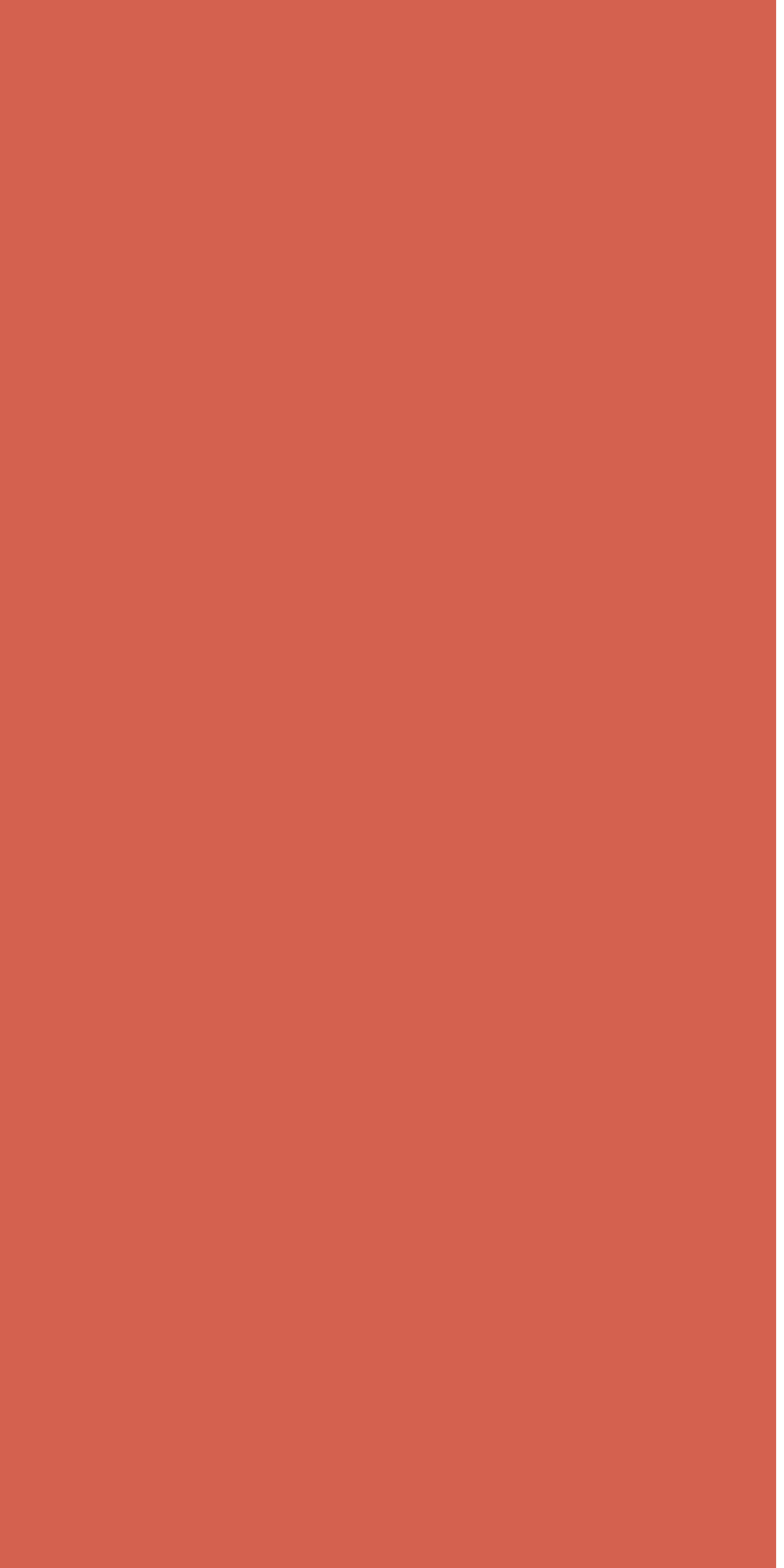
Pendant plus d'un demi-siècle, dans nos conservatoires, la musique dite *contemporaine* n'a fait l'objet d'aucune pédagogie raisonnée. Il faut dire que les conditions sociologiques qui ont isolé progressivement la création musicale de son public n'y sont pas étrangères. Depuis Schönberg et Stravinsky en effet, la défiance envers toute forme de pensée prospective conduisait à opposer la musique venant du cœur, à celle prétendument issue exclusivement de l'esprit par une forme de spéculation intellectuelle, incompatible avec la notion d'art. La musique, par nature liée aux affects, est devenue parfois emblématique de la *mélancolie* – d'une nostalgie du temps passé, où toute valeur humaine et sentimentale serait encore préservée.

Aujourd'hui, l'une des missions premières assignée aux Hautes Écoles de Musique, est de faire de la recherche. En musique, les recherches «fondamentales» pourraient être notamment celles liées à la composition et au développement de nouvelles lutheries, électroniques ou acoustiques. Voilà qui aura sans doute pour effet de replacer la question de la création musicale *au cœur* du débat sur l'apprentissage de notre art, c'est-à-dire au cœur des pratiques musicales, et non plus en périphérie – comme seul terrain d'expérimentation annexe et complémentaire à la «grande» musique.

Dans ces conditions, la tentation est immense de passer à pieds joints par-dessus le XX<sup>e</sup> siècle et d'entrer de plein pied dans la création d'aujourd'hui, pour répondre précisément aux enjeux nouveaux, que le processus dit «de Bologne» a le mérite de normaliser au niveau européen. Mais ne nous leurrons pas sur la nature même de l'évolution musicale : elle n'est pas faite d'éléments interchangeable, mais d'une filiation qui se caractérise par un continuum de métamorphoses successives, lesquelles s'inscrivent dans une prise en compte consciente des éléments du passé ; c'est les quatuors de Haydn qui fondent ceux de Ligeti, via Beethoven et Bartók.

Il nous appartient donc de veiller à ce qu'aucun chaînon ne manque dans la formation de nos étudiants. Si dans un premier temps la pratique des musiques du début du XX<sup>e</sup> siècle est un passage obligé, la confrontation ultérieure avec les grands créateurs du même siècle en est un autre. Après Berio, Carter, Jolas, Harvey et quelques autres, c'est le portrait le György Ligeti qui est proposé aujourd'hui à nos étudiants, car il incarne à merveille ce qui est exposé plus haut, cette continuité dans l'art de la métamorphose et de l'invention de nouveaux éléments.

Ayant opéré des synthèses saisissantes dans des domaines multiples, parfois en réconciliant des éléments contraires ou fort éloignés, et ayant inventé, presque à chaque décennie, un langage d'une incroyable nouveauté, Ligeti restera probablement comme l'un des génies créateurs les plus puissants du XX<sup>e</sup> siècle. Le trajet vertigineux qui mène de ses premières œuvres aux dernières, et qui révèle paradoxalement une fidélité inébranlable en ses convictions sur l'éthique et son espoir dans le devenir de l'homme, est un exemple pour tous.



## GYÖRGY LIGETI, UN PORTRAIT

*Je suis né en Transylvanie et suis ressortissant roumain. Cependant, je ne parlais pas roumain dans mon enfance et mes parents n'étaient pas transylvains. (...) Ma langue maternelle est le hongrois, mais je ne suis pas un véritable Hongrois, car je suis juif. Mais, n'étant pas membre d'une communauté juive, je suis un juif assimilé. Je ne suis cependant pas tout à fait assimilé non plus, car je ne suis pas baptisé.*

## BIOGRAPHIE

### *Origines*

Né le 28 mai 1923 avec des ascendances juives et allemandes (ses parents portaient les noms de Auer et Schlesinger), Ligeti a vécu au croisement de différentes cultures, langues, nationalités et religions : dans la région de sa ville natale (Dicsöszentmárton, aujourd'hui Tirnaveni), la population parlait le hongrois et l'allemand, mais elle devint roumaine en 1920, comme toute la Transylvanie. La famille ayant déménagé en 1929 dans la capitale de la région, Cluj (Klausenburg en allemand, Kolosvár en hongrois), Ligeti y fera ses études et y apprendra le roumain. Comme ressortissant hongrois et comme juif, il affrontera bien des problèmes à partir de 1933 (la moitié de la Transylvanie, dont Cluj, redeviendra hongroise en 1940) : il se voit notamment refuser l'entrée à l'Université de Kolosvár en 1941 où il désirait suivre des cours de physique. En 1944, les juifs doivent porter l'étoile jaune et sont victimes de déportation de masse (le père et le frère du compositeur mourront dans les camps, seule sa mère en reviendra vivante). Engagé de force par l'armée pour remplir des tâches utilitaires, Ligeti échappe par deux fois à la mort, en changeant de compagnie d'abord, puis en fuyant la sienne ensuite. L'appartement familial vers lequel il revient est alors occupé par des étrangers ; c'est là qu'il retrouvera sa mère, rescapée du camp d'Auschwitz-Birkenau. Quittant Kolosvár (qui redevient roumaine et s'appelle à nouveau Cluj) après la guerre, Ligeti va commencer des études supérieures de musique à l'Académie Franz Liszt de Budapest où il aura pour professeurs Sándor Veress, Pál Jádrányi et Ferenk Farkas.

### *Un apprentissage musical chaotique*

Son apprentissage de la musique connaît les mêmes vicissitudes : son père le destine à la carrière scientifique qu'il n'a pas pu embrasser lui-même, et le petit György ne reçoit que des cours de solfège à l'âge de six ans. Profitant du fait qu'un professeur de violon remarque les dons de son frère Gábor, de cinq ans son cadet, il obtient des cours de piano après avoir voulu apprendre lui aussi le violon (il a quatorze ans, et la famille Ligeti ne possède pas de piano !). Il écrit d'emblée des pièces pour son instrument, se laisse impressionner par des poèmes symphoniques de Richard Strauss et se jette dans la lecture d'un traité d'orchestration de Siklós, entamant la composition d'un quatuor à cordes et d'une symphonie (Ligeti raconte que dès son plus jeune âge, il entendait de la musique intérieurement, pensant que c'était le lot de chacun).

L'étude approfondie de l'harmonie et du contrepoint ne sera possible qu'après la guerre à l'Académie de Budapest, entre 1945 et 1949. Ligeti a évoqué le début de ses études, marqué par l'apparition d'un drapeau



noir au-dessus de l'Académie qui signifiait la mort de Bartók en Amérique, et sa rencontre avec György Kurtág, venu étudier là comme lui. Grâce à l'appui de Kodály, Ligeti enseigne l'écriture dès 1949 et rédige deux traités d'harmonie qui feront plus tard référence. Toujours à l'incitation de Kodály, il entame des travaux ethnomusicologiques en Transylvanie, profitant de son bilinguisme. Il écrit de nombreuses œuvres, certaines inspirées par le folklore, d'autres plus ésotériques qu'il garde par-devers lui. Si la période qui suit immédiatement la fin de la guerre est encore relativement libérale, malgré de nombreuses manipulations politiques, à partir de 1948, le stalinisme s'abat brutalement sur la Hongrie, conduisant à une véritable répression et à une censure culturelle généralisée : les œuvres les plus audacieuses de Bartók sont interdites, comme toute la musique moderne ; les radios occidentales sont brouillées, les échanges quasi impossibles. Ligeti avouera lui-même un certain radicalisme politique et artistique durant cette période ; il fonde son rejet de tout système coercitif dans l'une et l'autre sphère. Après la révolution de 1956, réprimée par les troupes soviétiques, Ligeti s'enfuit clandestinement avec sa femme et se réfugie en Autriche.

### **Humour et tragédie**

C'est le point final d'une histoire personnelle mouvementée qui fonde, bien qu'en partie secrètement, les choix esthétiques du compositeur. La dimension tragique, dans sa musique, est travestie sous des traits ironiques ou humoristiques, comme l'expressivité est toujours médiatisée par un travail de construction poussé à l'extrême. Sa musique échappe au pathos immédiat comme aux systèmes fermés sur eux-mêmes ; elle se veut iconoclaste justement en ce qu'elle joue sur la contradiction, les formes de dérision renvoyant à une sensibilité où les nerfs sont à vif. Cet esprit critique, volontiers provocateur, Ligeti se l'est appliqué à lui-même en échappant aux catégories dans lesquelles il risquait de se laisser enfermer ; la technique bouscule l'expression spontanée et lui donne une dimension autre. Sa défiance vis-à-vis d'une mise en scène pathétique du sujet, que l'on pourrait qualifier d'anti-romantique, est adossée aux tragédies que Ligeti a vécues. À l'exemple d'un Celan, cette expression subjective meurtrie par l'histoire est recomposée *dans* la langue musicale, dans une langue qui n'est jamais une « forme de représentation ». L'exemple le plus explicite de cette démarche est une « œuvre » qui fut perçue comme une véritable provocation au moment de sa création à l'occasion de la remise d'un prix officiel à Hilversum : le *Poème symphonique pour cent métronomes* (1962). Le titre est déjà, en soi, porteur de multiples significations teintées d'ironie ; le processus qui conduit

inexorablement à l'extinction du mouvement des métronomes, après un début chaotique puis des superpositions de structures rythmiques différentes, en grande partie aléatoires, transforme les objets mécaniques en véritables personnages (là où les individus avaient été transformés en objets) ; il possède une réelle force expressive, une force tragique, comme un souffle de mort qui atteint de façon implacable chacun des cent métronomes jusqu'au dernier rôle du dernier d'entre eux. Mais Ligeti n'a rien dit des significations cachées d'un tel processus d'anéantissement, plus éloquent qu'une musique pathétique dans laquelle l'intégrité du sujet donnerait l'impression d'être préservée. Le *Requiem* composé peu après entre 1963 et 1965 est peut-être la seule œuvre de Ligeti où cette expression de la tragédie humaine apparaît directement, dans une forme monumentale, même si elle est composée dans un contrepoint d'une extrême complexité.

### Période hongroise

Dans la trajectoire de Ligeti, la division en trois périodes s'impose d'elle-même. La première, en Hongrie, est marquée par l'ambivalence entre œuvres publiques et œuvres « réservées ». Les premières utilisent les éléments du folklore comme matériau ; beaucoup sont pour voix (mélodies ou chœurs) ; elles vont d'une écriture presque traditionnelle à des formes plus sophistiquées, aux limites de ce qui était alors admis.

Les secondes correspondent davantage à ce que visait le compositeur, sans avoir toujours les moyens de mener à bien son travail. Le titre du recueil pianistique composé au début des années cinquante, *Musica Ricercata* (1951-53), est à cet égard significatif : Ligeti a parlé d'une musique pour le tiroir. Lors de la création des *Six Bagatelles* pour quintette à vent qui en furent tirées en 1953, la censure élimina la dernière à cause d'une trop grande présence de secondes mineures... *Le Premier Quatuor à cordes*, «*Métamorphoses nocturnes*», composé juste après en 1953-54, et dont le sous-titre n'est pas moins révélateur, est sans conteste le point d'aboutissement de cette première période : l'héritage bartokien y est poussé à son extrême, dans une forme d'un seul tenant qui contient déjà plusieurs traits prémonitoires du futur style ligetien (Kurtág en a parlé comme du septième quatuor de Bartók). La pièce qui devait suivre, *Visiók* pour orchestre (1956), représentait un pas décisif que Ligeti ne pourra réaliser qu'après son exil, lorsqu'il aura pris connaissance des différentes œuvres de la modernité occidentale (et ce sera *Apparitions*).

### Après l'exil

Ligeti avait développé, dans sa première période, un type d'écriture fondé d'une part sur une « tonalité » chromatique dérivée du modèle bartokien, où les intervalles s'organisent autour d'un centre, et qui permet d'intégrer certaines structures modales ou certains contours mélodiques liés au folklore, et d'autre part sur le travail motivique-thématique provenant également de Bartók et permettant la construction de grandes architectures formelles. Mais dès le début des années cinquante, Ligeti cherche à se dégager de cette forme de pensée et de cette emprise du style bartokien ; il ne parviendra à une telle libération qu'après son exil. Sa musique, dès lors, repose sur des formes en mouvement dans lesquelles les intervalles sont neutralisés et les éléments thématiques éliminés. Le déroulement temporel n'y apparaît que sous une forme statique, comme déplacement dans l'espace. L'harmonie a pour base des clusters caractérisés par leurs structures internes (ambitus, tessiture, échelle de référence, dynamique, timbre), disposés formellement selon les principes du montage ou du collage : les liaisons entre les moments sont de caractère associatif plutôt que déductif, incluant des

types d'expression aussi bien angoissants qu'oniriques ; dans des œuvres comme *Apparitions* (1958-59) ou *Atmosphères* (1961), l'écriture est liée à des images visuelles, à des effets synesthésiques, sorte de « musique à programme sans programme », selon les mots du compositeur. Ces « conglo-mérats statiques, sans mélodie, sans rythme, construits d'après des proportions géométriques », s'inspirant de peintures comme celles de Klee ou Miró, proviennent en partie de l'expérience électro-acoustique menée par Ligeti dès son arrivée à Cologne (il vécut plusieurs mois chez Stockhausen, au bénéfice d'une bourse), et en partie de sa réception critique de la musique récente et de celle de Webern. Il compose par couches, conçoit un « tissage » des voix perdant toute individualité à l'intérieur de la densité polyphonique. On ne peut détacher cette forme de pensée, parallèle à ce que les jeunes Polonais imaginent au même moment, d'une tentative d'exprimer quelque chose d'une histoire faite de déplacements et d'exterminations de masse dans lesquels l'individualité avait été broyée – une forme d'expression post-humaniste en quelque sorte qui rejoindrait, mais différemment, celle de la nouvelle musique occidentale au sortir de la guerre.

### **Stratégie de la dérision**

Il est significatif que juste après ces premières œuvres qui établissent la réputation internationale de Ligeti, le compositeur se soit tourné vers des formes plus ironiques, marquées par l'idée du happening, comme *L'Avenir de la musique*, les *Trois Bagatelles pour un pianiste*, réponse humoristique au John Cage de 4'33, ou *Fragment* pour orchestre de chambre, qui raille *Apparitions*, trois expériences réalisées en 1961. Le *Poème symphonique pour cent métronomes* déjà mentionné date aussi de cette époque (1962). Mais l'œuvre marquante de cette tendance est une brève pièce de théâtre musical, *Aventures*, composée en 1962 pour 3 chanteurs virtuoses et 7 instrumentistes, une œuvre dans laquelle Ligeti brise le continuum de ses compositions récentes, liées à la transformation des clusters, au profit d'une discontinuité fondée sur l'importance du geste et sur des archétypes expressifs. Il s'agit pour lui, en effet, de « traduire directement des émotions et des comportements humains », sans passer par la médiation du texte, mais en utilisant des éléments purement phonétiques. Des catégories expressives comme « ironie », « tristesse », « humour », « érotisme » et « peur » structurent la forme, divisée en neuf parties. En 1966, le compositeur ajoutera un deuxième volet à cette pièce, *Nouvelles Aventures*, où le principe de formalisation s'applique aux structures musicales elles-mêmes, puisées dans le répertoire historique. On retrouve cette ambivalence entre l'humour et le tragique dans plusieurs pièces, et notamment dans les *Dix Pièces pour quintette à vent* de 1968.

### Nuages et horloges

Ligeti développe par ailleurs ce qu'il a lui-même désigné par le concept de micro-polyphonie : les conglomerats sonores apparemment informes, parce que non thématiques, ont laissé place dès le *Requiem* à des entrelacs de lignes contrôlées par des procédés contrapuntiques utilisant des principes polymétriques élémentaires : les voix sont dans un rapport d'imitations / déformations, disposées en couches temporelles différentes, leur mouvement étant perçu globalement comme quelque chose de statique. Mais si l'on y regarde de près, on décèle des formes mélodiques en degrés conjoints, comme un enfouissement thématique, des formes mélodiques ayant toutefois perdu toute individualité, sans être des formes statistiques à l'intérieur d'une structure globale. On remarque aussi le développement du principe chromatique autour d'un axe, déjà présent dans la première période : souvent, les structures d'intervalles s'élargissent jusqu'à un point de rupture, amenant une autre forme de présentation sonore, comme on l'observe dans une miniature telle que la première des *Dix Pièces pour quintette à vent* : les lignes mélodiques s'entrecroisent à l'intérieur d'un intervalle restreint, selon une structuration diatonique, et gagnent progressivement un plus grand espace, rempli chromatiquement ; c'est alors un anti-apogée, une sorte de borborygme dans la tessiture grave, suivi sans médiation par la note jusque-là manquante du total chromatique jouée fortissimo ; se déploie alors un nouveau champ harmonique et timbrique, avec des différentiels d'intervalles déchirants, jusqu'à la « cadence » finale, qui renvoie à la structure de départ. On retrouve des processus semblables dans la plupart des œuvres de cette époque, et notamment dans le *Concerto de chambre* pour 13 instruments de 1969-70, son œuvre la plus célèbre de l'époque, et la plus représentative sans doute du style de sa seconde période.

Mais Ligeti adopte un traitement semblable du rythme, que l'on peut observer aussi bien dans les *Dix Pièces* que dans le *Concerto de chambre* : elle repose sur des polymétries, la superposition et l'intrication de structures différentes. Le deuxième mouvement du *Concerto de chambre*, « *Movimento preciso e meccanico* », est à cet égard typique : il est fondé sur des notes répétées qui vont créer un champ harmonique à évolution lente, jusqu'à des points de rupture et de renversement. Les entrelacs de ligne et les polyphonies rythmiques formalisent les images que Ligeti s'était forgées à la lecture (trop) précoce d'un roman hongrois fantastique où le personnage principal est confronté, dans une demeure abandonnée, à des toiles d'araignée envahissantes et aux tic-tacs déréglés des horloges (images récurrentes dans les rêves du compositeur). Mais on peut aussi parler d'une dialectique de l'ombre et de la lumière, du trouble et du net, qui constituent les deux faces d'une même réalité. Elles sont programmiquement réunies dans une pièce au titre explicite, *Clocks and Clouds* pour douze voix de femmes et petit orchestre (1972-73).

## Méodies

En gelant la dimension temporelle afin d'éviter les formes à développement fondées sur le travail motivique-thématique, Ligeti a privilégié des formes musicales se transformant et se déployant par elles-mêmes, selon un processus interne, comme si des formes géométriques étaient soumises à des forces qui en modifient l'aspect, les mettent en mouvement : il a comparé cela à un filet sur lequel s'exerce une force qui crée des nœuds et des trous, reconfigurant le tout. Cela l'a conduit à une conception de la forme détachée des modèles traditionnels, tout en préservant une dimension rhétorique, voire narrative, dans laquelle il a su réintroduire l'élément de surprise qui manquait tant à la musique de son époque. La logique des développements est ainsi remplacée par des formes d'illuminations, des ruptures et des visions imprévisibles. C'est ce qui rapproche Ligeti des mouvements surréalistes ou dadaïstes, ou de mouvements type Fluxus, et des œuvres à l'époque jugées marginales de compositeurs expérimentaux ou des minimalistes américains. Mais c'est aussi ce qui confère à la musique de Ligeti une aura magique : un développement presque systématique de certaines idées simples, sous la forme de processus quasi objectifs, et leur brisure sous l'effet de leur propre logique ou d'une intervention subjective d'ordre poétique.

Vers la fin de cette deuxième période, Ligeti déploie ses lignes mélodiques de façon nouvelle, notamment dans une œuvre comme *Melodien*, préparant le passage à une troisième période dans laquelle les structures jusque-là cachées sont replacées à la surface et mises en évidence.

Cette troisième période s'annonce aussi avec l'opéra *Le Grand Macabre*, composé entre 1974 et 1977 à partir d'un texte de Michel de Ghelderode. C'est un immense collage, truffé de citations plus ou moins reconnaissables, plus ou moins déformées, à commencer par les sifflets de l'ouverture qui évoquent les trompettes du début de *l'Orfeo* de Monteverdi aux débuts de l'histoire du genre. L'ironie mordante sape le tragique de la situation – une fin du monde imminente. On n'a guère vu à l'époque à quel point le *Trio avec cor* (19) prolongeait un tel programme, déjà inscrit dans des œuvres comme *Monument*, *Selbstportrait*, *Bewegung* pour deux pianos (1976) et dans des brèves pièces comme *Hungarian Rock* et *Passacaglia ungherese* pour clavecin (1978). Le Trio défraya la chronique, parce qu'après avoir joué avec Chopin ou Steve Reich dans la pièce pour deux pianos, avec le rock et la passacaille dans les pièces de clavecin, et avec un vaste répertoire de références dans son opéra, Ligeti affrontait l'idée de la postmodernité au travers de Brahms et Beethoven dans une pièce de musique de chambre en quatre mouvements reposant sur des structures thématiques faciles à identifier et sur une disposition de l'écriture apparemment redevenue conventionnelle. Mais cette série

d'œuvres était le passage nécessaire à un style nouveau, dans lequel Ligeti allait renouer avec certains éléments de sa première période à un niveau totalement différent.

### Synthèse

Les entités motiviques ou thématiques, traitées dans une polymétrie généralisée et dans une écriture de couches simultanées, reparaissent ainsi dans le *Concerto pour piano* (1985-88) puis dans celui pour violon (1990-92), deux formes de grande dimension qui caractérisent le style du dernier Ligeti. Les différentes sections, comme la forme de chaque mouvement, sont conçues comme des suites de processus menant jusqu'au point de rupture. Dans le quatrième mouvement du *Concerto pour piano*, Ligeti a développé l'idée d'une même structuration s'appliquant aux structures locales et à la structure globale, s'inspirant des formes fractales révélées par le mathématicien Benoît Mandelbrot. La musique ne comporte pas la moindre note secondaire, ou ornementale : elle acquiert une densité maximale. On peut relever une certaine continuité dans l'application de structures géométriques ou mathématiques à la forme musicale, depuis son engouement pour la section d'or à ses débuts, liée aux analyses de la musique de Bartók faites par Ernő Lendvai, jusqu'aux formes fractales, en passant par les structures illusionnistes de Escher, dont il a tenté certaines transpositions.

La troisième période est celle d'une vaste synthèse. On y retrouve le lien au folklore, mais élargi aux musiques de l'Afrique et des Caraïbes, la volonté de développer une écriture mélodico-harmonique diatonique, aussi éloignée des restaurations tonales que du chromatisme généralisé, et incluant les intervalles naturels (qu'il a particulièrement développés dans l'écriture de cor ou par différentes scordatura aux cordes, comme dans le *Concerto pour violon*), la généralisation du contrepoint, aussi bien mélodique que rythmique, comme forme d'organisation du discours musical, dans la construction des textures, et l'idée d'une musique essentiellement pulsée, partiellement abandonnée durant sa seconde période. La virtuosité, toujours présente chez Ligeti comme forme d'expression et comme traitement du matériau poussés à leurs limites, est ici centrale, et en particulier dans les *Études pour piano* (1985-2001). Dans les dernières œuvres, un *impetus* souvent irrésistible s'accompagne de figures de lamentations laissant transparaître un ton plus subjectif : c'est le cas dans la *Sonate pour alto solo* (1991-94) et en maints endroits d'autres pièces, qui reprennent un tel caractère apparu dans le *Trio avec cor*, et qui renvoie à certaines musiques populaires hongroises. La forme même du concerto, comme l'effort maintenu tout au long de sa trajectoire créatrice par Ligeti entre une forme de subjectivité totalement libre, indomptable, et une construction rigoureuse,

renvoient à la difficile question du rapport entre l'individu et la collectivité dans l'art et la société modernes. Toute prétention à la domination d'un sujet capable de préserver sa plénitude idéale est ici bannie, mais sans verser dans une forme d'aliénation ou d'auto-aliénation que Ligeti n'a cessé de débusquer à l'intérieur même de son processus créateur. L'humour, la dérision et la provocation, qui apparaissent encore dans la dernière œuvre du compositeur, écrite sur des poèmes de Sándor Woerres, sont précisément là pour rendre possible l'équilibre précaire entre une expression authentiquement personnelle et une réalité qui ne cesse de la menacer.

L'œuvre de Ligeti, dont l'influence a été considérable, est sans doute l'une des plus fortes et des plus originales de l'après-guerre. Elle s'est développée, comme le fruit d'une situation historique et géographique marginale, sur la voie parallèle des avant-gardes européennes qu'elle a croisées et réévaluées à la fin des années cinquante, prolongeant la différence qui fut celle de Bartók par rapport à l'opposition entre Schoenberg et Stravinski, entre sérialisme et néoclassicisme, entre subjectivité exacerbée et retrait dans l'objectivité. En tant que projet et pensée compositionnels, elle est riche d'avenir, même si elle est irréductible à la très forte personnalité de son auteur.

**Philippe Albèra**

### **Orientation bibliographique et discographique**

On trouve en français un choix de textes de Ligeti réalisé par lui-même : *Neuf essais sur la musique*, traduits par Catherine Fourcassié, éditions Contrechamps, Genève, 2001.

Il existe un livre de Pierre Michel intitulé *György Ligeti, compositeur d'aujourd'hui*, qui contient un entretien avec le compositeur : éditions Minerve, Paris, 1985. Un essai récent de Joseph Delaplace, *György Ligeti, un essai d'analyse et d'esthétique musicales*, Presse Universitaires de Rennes, 2007. La *Revue Contrechamps* avait consacré un numéro à Ligeti en 1993, avec des études sur sa musique (n° 12/13, épuisé).

Il existe bien sûr plusieurs livres en anglais et en allemand. On notera l'édition complète des écrits de Ligeti chez Schott/Fondation Paul-Sacher, parue récemment en trois volumes.

L'œuvre complète de Ligeti a fait l'objet d'une série de disques financée par un mécène et admirateur du compositeur : commencée chez Sony elle s'est poursuivie chez Teldec et fait appel aux meilleurs interprètes de sa musique.





## LES ŒUVRES

### **Quatuor n° 1 « Métamorphoses nocturnes » (durée : env. 22')**

Cette œuvre écrite entre 1953 et 1954 est l'aboutissement du travail compositionnel mené par Ligeti dans sa première période, alors qu'il était coupé de la plus grande partie de l'héritage moderne et des œuvres de ses contemporains d'Europe de l'Ouest. Il l'a d'ailleurs gardée secrète jusqu'aux années soixante-dix. On y trouve, poussées à l'extrême de leurs possibilités, les caractéristiques du langage bartokien qui a tant marqué sa première manière, ce qui a fait dire à György Kurtág qu'il s'agissait là du septième quatuor de Bartók.

C'est le cas notamment en ce qui concerne l'organisation du matériau des hauteurs : ni diatonisme pur, ni chromatisme intégral, mais un mélange des deux, qui s'annonce déjà dans la structure du thème initial, fait d'une suite de tons et de demi-tons. Ligeti pousse ce mélange, où se superposent souvent des éléments mélodiques diatoniques avec une harmonie chromatique, ou l'inverse, jusqu'aux clusters, qui seront plus tard un élément primordial de son écriture. Il reprend aussi à Bartók les frottements de demi-tons qui durcissent la sonorité. Le chromatisme est toutefois organisé autour de notes centrales qui donnent un sentiment quasi tonal. Le style bartokien est aussi présent dans les structures rythmiques, qui font apparaître des mesures irrégulières, des ostinatos, des déplacements d'accents, des formes de danses, etc. Il se marque enfin dans le travail de transformation des idées musicales qu'évoque le terme de « métamorphoses » dans le titre. Pour cela, Ligeti utilise toutes les ressources du contrepoint, comme les renversements thématiques, l'imitation de cellules mélodiques ou l'écriture en canons. L'œuvre apparaît comme un cycle de variations, même si au lieu d'un thème de référence, Ligeti substitue le noyau motivique mentionné plus haut.

Toutefois, le terme de « métamorphoses » dit plus que l'idée d'un développement ou d'une suite de variations : dans cette pièce d'un seul tenant, les caractères et les types d'écriture, mais aussi le tempo et la pulsation changent constamment. Si le début, « *allegro grazioso* », est mystérieux, avec des montées infinies de gammes chromatiques sur lesquelles se détache le thème joué par les différents instruments, la partie qui suit, « *vivace, capriccioso* » est presque brutale, avec des figures rythmiques très marquées, jouées *fortissimo*. La rudesse alterne avec le caractère capricieux, légèrement ironique, jusqu'à un apogée fait de glissandos et d'accords pleins. C'est l'une des lois de cette œuvre : les transformations s'effectuent brusquement, sans transition, et l'on passe d'un extrême à un autre du point de vue expressif : le second degré côtoie le premier, l'ironie ou l'humour le tragique, les musiques éthérées les références stylistiques, qu'il s'agisse d'une danse paysanne ou d'une valse. Ainsi, le quatuor offre une riche palette de sonorités et de modes de jeu différents, ainsi qu'un monde expres-

sif complexe, pourtant dénué de tout sentimentalisme. L'adjectif « nocturne » du titre pourrait alors renvoyer à ces sensations éprouvées dans les rêves, où des images parfois antinomiques se succèdent sans lien apparent, mélange de terreur et d'onirisme que Ligeti n'a cessé de cultiver dans ses œuvres par la suite. On retrouve d'ailleurs dans la logique compositionnelle les opérations propres à l'inconscient : le déplacement et la condensation. Le fait que la pièce se termine dans un climat irréel, où le thème réapparaît comme un souvenir voilé sur un fond de glissements en harmoniques, annulant toute sensation d'accord et de pulsation, est en ce sens révélateur : c'est une transfiguration – une métamorphose – de la partie initiale, où le tissu des chromatismes, dans une moindre mesure, brouille également les structures harmoniques et métriques.

Dans les deux cas, on perçoit combien une telle forme d'imagination sonore préfigure la micropolyphonie des œuvres que Ligeti composera après son exil. De même, les rythmes irréguliers, quasi mécaniques, et les polymétries des œuvres de la maturité apparaissent en germe dans ce premier quatuor. Il en va de même des oppositions brusques de caractère, de cet humour grinçant qui provient aussi de Bartók, masque d'un tragique qui se refuse à tout pathos, et de l'épuisement des idées par un traitement systématique qui ne laisse aucune part à l'anecdote.

### **Dix Pièces pour quintette à vent (durée : env. 15')**

Composées parallèlement au *Deuxième Quatuor à cordes*, les *Dix Pièces pour instruments à vent* constituent une série de miniatures où alternent des morceaux d'ensemble et des morceaux solistiques, véritables concertinos dédiés à chacun des cinq musiciens. La deuxième pièce met ainsi la clarinette sur le devant de la scène, la quatrième est réservée à la flûte, la sixième au hautbois, la huitième au cor, et la dernière au basson. Dans ces pièces paires, l'écriture du soliste est extrêmement virtuose, visant les limites mêmes de la réalisation technique, ce qui renvoie chez Ligeti à l'idée d'une expressivité poussée à ses extrêmes. Parmi les pièces de groupe, on notera un intérêt manifeste pour la rencontre de certains timbres dans l'extrême-aigu, rencontres qui produisent des interférences, appelées sons différentiels, qui se substituent aux sons notés (ils peuvent être douloureux pour l'oreille !). On les trouve dans la conclusion de la première pièce, et surtout dans la neuvième, réservée au piccolo, au hautbois et à la clarinette. Ligeti raconte qu'il avait entendu enfant de tels sons différentiels en écoutant les voix de jeunes filles hongroises chantant de faux unissons. Ce phénomène qui lui paraissait alors étrange et fascinant, il le comprendra physiquement en travaillant dans les studios électroacoustiques. On retrouve par ailleurs une écriture de textures propre au Ligeti de cette période, où

les mouvements mélodiques indépendants de chacun des instruments, dans des vitesses et des rythmes légèrement différents, créent des entrelacs où l'on ne distingue plus les voix individuelles. Il existe un rapport entre ces micropolyphonies et les sons différentiels : on entend le produit des rencontres non comme la synthèse ou la somme des notes mises en jeu, mais comme leur métamorphose dans une dimension nouvelle – une harmonie résultante, douce ou déchirante.

Ces *Dix Pièces* forment un kaléidoscope de figures ramenées à des traits génériques – mélodie, accord, échos, figurations, passages, etc. – qui sont constamment recombinaison ensemble. Il y a là un mélange entre une pensée du développement fondée sur des motifs caractéristiques et une pensée du collage brassant les éléments afin de leur donner des formes toujours nouvelles. C'est ce qui permet à Ligeti des sautes stylistiques qui renvoient à des changements d'expression, à des alternances entre le trivial et le spirituel, entre des traits brillants et des passages amorphes, entre le grotesque et le tragique.

### **Ramifications (durée : env. 9')**

Dans cette œuvre composée pour douze instruments à cordes solistes en 1968-1969 et dédiée à Serge et Nathalie Koussevitzky, Ligeti explore l'univers des quarts de ton ; mais pour éviter les inévitables problèmes qui surgissent dans l'usage des microintervalles, Ligeti a choisi d'accorder six cordes un quart de ton au-dessus des six autres, chaque groupe jouant par conséquent normalement (une version pour orchestre à cordes est également possible). Les deux groupes de cordes ne sont pas tout à fait équivalents : le premier (qui joue un quart de ton plus haut que normal) comprend quatre violons, un alto et un violoncelle ; le second : trois violons, un alto, un violoncelle et une contrebasse. L'harmonie résultante de ces deux ensembles diatoniques-chromatiques superposés produit des interférences et des battements irréguliers que l'on peut rapporter à l'expérience des sons différentiels dans les *Dix Pièces pour quintette à vent* ; ils constituent une autre manière de créer des entrelacs sonores complexes. Le choix des quarts de ton est en effet une conséquence de la micropolyphonie développée dans les œuvres précédentes : des croisements de petits motifs dans un ambitus restreint, créant une sorte de brouillage où l'on ne distingue pas les voix individuelles, mais la résultante de leur interaction (voir par exemple la première des *Dix Pièces*). Dans l'imaginaire du compositeur, ces fils mélodiques tissés de façon serrée s'apparentent à des toiles d'araignée présentant une structure parfaite, et capables de se modifier selon les circonstances. Un des processus les plus courants est l'élargissement progressif de la tessiture et la modification du rythme interne

des voix, créant des modifications subtiles et progressives de la sonorité. C'est ce qui se passe dans la première partie de *Ramifications* ; ce processus initial débouche alors sur un large accord en trémolo qui permet de faire vibrer les rapports de quarts de ton, avant que le processus de tissage reprenne différemment jusqu'à un nouvel apogée de caractère plus mélodique, joué « con tutta la forza », comme si les mélodies cachées dans la polyphonie apparaissaient en toute lumière. Mais ce mouvement mélodique s'effondre sur une tenue grave de la contrebasse, sorte de trou béant dans le tissu polyphonique, long moment d'attente qui prépare à une nouvelle métamorphose en guise de coda, fondée sur des notes répétées en pizzicato. Cette fin ouverte, inattendue, marque aussi la difficulté éprouvée par Ligeti pour développer cette écriture en quarts de ton qu'il reprendra différemment dans ses œuvres de la dernière période, notamment à travers l'idée de la *scordatura* (dans le *Concerto de violon* par exemple) ou de l'utilisation des notes naturelles non tempérées (dans la *Sonate pour alto* ou dans le concerto pour cor).

### **Melodien (durée : env. 13')**

Cette œuvre composée en 1971 développe en les transformant certains aspects du *Concerto de chambre*, œuvre majeure du compositeur composée juste avant, chaque pièce nouvelle, pour Ligeti, devant entretenir un rapport critique avec la précédente, en la remettant en question et en la dépassant. Le travail sur des cellules superposées dans un ambitus restreint, qui créent une micropolyphonie dans laquelle l'identité des voix disparaît au profit d'un effet global, est ici transformé par le caractère mélodique des différentes parties instrumentales, plus transparent et plus lisible : il s'incarne dans de véritables figures expressives. Cette écriture mélodique s'inscrit toutefois dans une polyphonie complexe, presque surchargée, qui produit une forme de bouillonnement, une irisation du son renforcée par l'utilisation d'instruments métalliques comme le glockenspiel, le célesta et les crotales qui, selon Ligeti lui-même, « éparpillent une poussière d'or sur toute la partition ». Plus exactement, Ligeti travaille ici sur toutes les transitions possibles entre une mélodie entendue clairement en tant que telle et une polyphonie complexe qui l'absorbe. Cette dernière repose sur une polymétrie généralisée qui développe l'écriture proportionnelle de la polyphonie franco-flamande si chère à Ligeti : chaque voix pourrait être écrite dans un rythme et une mesure différente.

La pièce, d'un seul tenant, est une suite de métamorphoses sonores. Selon Ligeti, une première écoute peut donner le sentiment d'un ensemble chaotique qu'une seconde audition corrige en laissant apparaître des liens internes ainsi que la structure harmonique et formelle sous-jacente. L'idée de faire

apparaître des formes mélodiques caractérisées à partir d'une sorte de magma sonore conduit à une perception de l'espace et de la forme qui oblige à un changement de perspective de l'écoute. Elle provient, au-delà même de la polymétrie généralisée, d'une stratification en trois plans principaux qui se déroulent à des vitesses différentes. La structure harmonique fondamentale constitue un arrière-plan que l'on perçoit de façon intuitive. Les différentes couches d'activités, toutefois, échangent leurs rôles au cours de la pièce. Les passages constants entre des formes d'écoute différentes – tantôt à partir de la courbe des voix individuelles qui se détachent de l'ensemble, tantôt à partir du tout – s'inscrivent dans un temps élastique qui se transforme insensiblement au gré des caractéristiques de l'écriture: il est tantôt statique, tantôt dynamique. Au milieu de la pièce, l'arrivée sur un *do* joué dans plusieurs octaves simultanément crée un moment réflexif avant un nouveau déploiement de la polyphonie qui se reconstruit sur la base d'une structure diatonique. La fin suspendue fait entendre des frottements dans le suraigu rappelant l'usage des sons différenciels, conçus ici comme une sorte de processus d'idéalisation, ou de sublimation, la contrebasse descendant au contraire, dans le même temps, jusqu'aux abysses. Cette œuvre qui plus que toute autre fait ressentir la « physicalité » du son et fait éclore des mélodies d'une grande plasticité expressive témoigne de la vision organiciste de Ligeti ; elle s'articule à une forme d'onirisme qui plonge l'auditeur dans un rêve sonore et coloré. Le compositeur rappelle que le terme de mélodie était presque tabou dans le cadre de l'avant-garde des années soixante, et sa démarche, en composant *Melodien*, visait tout autant à se démarquer de ses propres traits stylistiques, afin de ne pas devenir épigone de soi-même, que des conventions de la musique la plus avancée. L'équilibre entre une écriture polyphonique et une écriture individualisée renvoie aux rapports complexes de l'individu et du groupe qui marquent notre époque, mais aussi à la dialectique du subjectif et de l'objectif dans le processus même de la composition, question centrale de l'esthétique contemporaine.

**Philippe Albèra**

**Dans la même collection :**

*Isabel Mundry*, février 2009

*Elliott Carter*, octobre 2008

*Jonathan Harvey*, octobre 2007

*Betsi Jolas*, mars 2007

*Luciano Berio*, novembre 2006

