

Pensée musicale exhaustive et vocalité polymorphe : l'exemple de Ligeti

Interroger le corpus de Ligeti sous l'angle du distique de Desnos, « exhausser la pensée, exaucer la voix », permet d'une part de mettre en relief, en évidence, les trames sous-jacentes à la diffusion de l'œuvre (ces trames pouvant être comprises comme la pensée musicale exhaustive de Ligeti), mais d'autre part d'appréhender le style allotropique du compositeur (ce que je nomme *vocalité polymorphe*).

L'œuvre de Ligeti s'étale sur soixante deux années de production, de 1938 à 2000. Entamer une synthèse du corpus de Ligeti nécessite la prise en compte de l'ensemble de sa production – c'est-à-dire considérer les pièces antérieures à 1953 (année marquant une première bifurcation stylistique) tout aussi bien que les œuvres postérieures. Malgré le fait que les œuvres dites de la période hongroises (1938 / 1956) semblent, au point de vue stylistique, relativement disparates, il est toutefois possible de distinguer cinq périodes compositionnelles :

1938 / 52 ; 1953 / 56 ; 1959 / 1968 ; 1969 / 1976 ; enfin, 1977 / 2000.

Ces regroupements mettent en évidence une certaine unité dans le corpus de Ligeti, mais aussi révèlent certains aspects graduels par l'utilisation des systèmes compositionnels contrôlant plus spécialement le temps musical. Ces caractères graduels apparaissent effectivement à chaque stade chronologique, pour aboutir en dernier lieu et de manière ponctuelle, à la synthèse des éléments structurels. Mais l'on ne peut réduire la notion de style à une simple typologie d'écriture. En effet, la typologie émergeant des repères chronologiques ponctuels et graduels, soulignent davantage la variabilité de la langue et le phénomène de

constance stylistique, au détriment de mutations plus fines issues de transformations progressives, celles-ci relevant d'une vocalité polymorphe.

Pour expliciter les tensions entre la pensée exhaustive et sa vocalité polymorphe chez Ligeti, je vais considérer plusieurs périodes de composition continues, conduites entre 1959 et 2000 – œuvres vocales comme œuvres instrumentales autonomes.

La conception et la création d'*Apparitions* est un point de départ, pour un renouvellement de l'esthétique des compositions musicales ligetiennes situées entre 1959 et 2000 ; ces dernières sont par ailleurs jalonnées d'une empreinte stylistique identifiable par des procédés d'écritures récurrents. La pensée musicale exhaustive du compositeur semble ici se manifester, se déployer et s'exprimer simultanément sur plusieurs strates – une vocalité polymorphe. La première strate (le premier signe pourrait-on dire) est caractérisée par une construction formelle dite *micropolyphonique* – une technique compositionnelle singulière mais rappelant des styles antérieurs issus des périodes de la pré-renaissance et de la renaissance.

Par ailleurs, dans son opéra *Le Grand Macabre* Ligeti s'est orienté et rapproché des conceptions de Monteverdi (*L'Orfeo*, *L'Arianna* ou encore *Le Couronnement de Poppée*), de Mozart (*Don Giovanni*), de Rossini (*Le Barbier de Séville*), de Verdi (*Falstaff*), ou encore de Bizet (*Carmen*). Toutefois, les sources et les ressources musicales de références choisies par Ligeti ne constituent pas un premier plan, au contraire, ces rapprochements sont différenciables, distanciés et constituent un fond musical sous-jacent.

Enfin, au-delà du modèle archétypal, de la citation, de la révérence ou bien de la simple allusion, les œuvres vocales de Ligeti révèlent par ailleurs des positions esthétiques et une vocalité polymorphes. La fusion texte/musique/action posée comme principe de perception sémantique idéal se réalise par l'utilisation de textes non signifiants (*Aventures* et *Nouvelles Aventures*) : le traitement musical, selon le paradigme de Ligeti, véhiculerait et exprimerait alors l'ensemble des affects.

Dans le cadre de cette recherche, je centrerai mes propos sur la technique micropolyphonique, technique identitaire de Ligeti mais aussi sur quelques aspects propres aux modèles archétypaux inhérents à l'œuvre du compositeur – ces derniers compris comme l'expression d'une vocalité polymorphe.

1. Les sources de la micropolyphonie

La technique de composition micropolyphonique développée par Ligeti, est une technique identitaire de la période 1959-1976, en marge et novatrice en regard des esthétiques et poétiques musicales élaborées par ses pairs de l'avant-garde – dans ce contexte, les termes en marge et novateur ne sont pas nécessairement en opposition directe avec les conceptions avant-gardistes générales de cette époque, bien au contraire. De manière pragmatique, Ligeti indique la relation étroite existant entre l'expérimentation électronique et la transposition de celle-ci dans le domaine acoustique orchestral :

« [...] *Apparitions* et *Atmosphères* sont de la pure musique instrumentale, et même les effets instrumentaux inhabituels y sont rares. L'apparence "électronique" de la sonorité d'ensemble repose sur l'utilisation du "timbre de mouvement" : c'est une technique que j'ai transposée à l'orchestre après l'avoir expérimentée dans la musique électronique. En franchissant le seuil de fusion, on obtient des transformations du tissu musical et des timbres qui diffèrent sensiblement de ceux que l'on obtient par les combinaisons instrumentales habituelles.

Les expériences que j'avais faites au studio de musique électronique en utilisant la fusion de successivité et en superposant un grand nombre de sons et de séquences sonores conçus séparément, m'avaient amené à imaginer une sorte de polyphonie complexe faite de trames et de réseaux musicaux. J'appelais cette façon de composer "micropolyphonie" car les différents éléments rythmiques descendaient au-dessous du seuil de fusion dans la trame polyphonique. Le tissu atteint une telle densité que les voix ne sont plus perceptibles dans leur individualité et que l'on ne peut appréhender que dans son ensemble, à un niveau de perception supérieur.¹ »

Toutefois les réseaux micropolyphoniques qui caractérisent *Apparitions*, constituent son arrière-plan sonore, dans la mesure où sont privilégiés ici les changements d'états des textures en fonction d'événements brusques, modifiant la forme, apparemment délimitée par l'écoulement temporel discontinu. L'aspect discontinu fonctionnel de cette pièce est traité de manière bipartite – *Apparitions* est formée de deux mouvements –, chaque partie régulée par des tempos opposés : le premier mouvement est noté *lento*, le second *agitato*. Cette opposition de tempos est de surcroît amplifiée par le traitement micropolyphonique de l'orchestre : la micropolyphonie du *lento* privilégie les structures verticales *polarisées*, alors qu'au contraire, le mouvement *agitato* observe une micropolyphonie verticale et/ou horizontale *irisée*. De ce

¹ György Ligeti, *Neuf essais sur la musique*, Genève, Contrechamps, 2001, pp. 198-199.

fait, la première pièce reflète une conception du temps construite autour du statisme, et la seconde, à l'inverse, une conception du temps élaborée autour de la mobilité et de l'instabilité. Mais ces figures micropolyphoniques demeurent un arrière-plan sonore, c'est-à-dire qu'elles assument, dans une relation causale, les termes d'effets soumis à la transformation perpétuelle, soit graduellement et de manière différée ou brusquement, dans l'immédiateté. Par ailleurs, la distribution des dynamiques affectant les figures micropolyphoniques, dans la majorité des cas, se groupe autour de faibles intensités (à partir du quadruple *piano*) – même si, épisodiquement au cours du second mouvement par exemple, les blocs micropolyphoniques confiés aux cordes divisées en 46 parties individuelles interdépendantes (dans ce cas, élaborées de manière verticale, en irisation) constituent le plan sonore prédominant, les dynamiques les plus intenses (triple et quadruple *forte*) leur étant attribuées.

C'est en neutralisant la dualité caractéristique d'*Apparitions*, et en centrant la progression de la forme par la systématisation des réseaux micropolyphoniques, en un premier-plan – leur fusion en quelque sorte –, que Ligeti réalise l'œuvre orchestrale suivante, *Atmosphères* – celle-ci, au contraire, délimitée par un écoulement temporel continu. Ainsi, le traitement particulier de la micropolyphonie dans *Atmosphères*, exclut toute confrontation d'évènements sonores étrangers aux structures établies, celles-ci se formant et se transformant continuellement, inexorablement.

Cependant, si la conception d'une musique continue statique est centrale dans *Atmosphères*, la technique micropolyphonique demeure le support scriptural pour l'élaboration de la forme du temps musical, excluant alors toute perception de son instrumental isolé, de distinction de timbres précis, ainsi que de différenciations directes de fréquences et de durées, afin de concentrer l'écoute aux niveaux du timbre (dans sa globalité) ainsi que de l'intensité – une nouvelle définition du timbre et de la forme musicale, selon Ligeti :

« L'harmonie et le rythme étant dissimulés, deux autres éléments apparaissent au premier plan, à savoir le timbre et la dynamique. [...]. On entend habituellement par "timbre" le résultat, pour la perception sensorielle, des proportions dynamiques des harmoniques d'un son – soit dans sa phase de mise en vibration, soit dans sa phase stationnaire. Cette définition suffit tant qu'il s'agit de sons simples dont les proportions spectrales sont significatives et dont la "coloration" est par conséquent spécifique. Les constellations sonores d'*Atmosphères* sont cependant beaucoup trop complexes : les sons (Klänge) instrumentaux qui les constituent, et qui sont tous formés d'un certain nombre de partiels,

jouent eux-mêmes le rôle de "partiel", et sont complètement absorbés dans la constellation sonore supérieure, perdant ainsi presque totalement leurs timbres individuels. [...]. La succession des états sonores, tantôt contrastants [mais continus], tantôt enchaînés comme par glissement, est apparemment hasardeuse, mais seulement en apparence : l'évolution formelle repose sur un plan fixé précisément et qui concerne les proportions temporelles des différents états, celle de l'ambitus et des intensités, de même que la transformation du timbre [...] et le motif du tissage [les textures alors établies par l'écriture micropolyphonique]. Bien que ce plan soit décisif pour la construction, il n'a qu'une importance indirecte pour la perception. [...]. [...]: le statisme dans son mouvement, l'illimité du temps dans sa finitude.¹ »

Néanmoins, cette architecture sonore construite par des textures irisées extrêmement denses, saturées, micro-discontinues, démultipliées en quelque sorte pour créer la fusion des éléments fondamentaux du langage musical en une vibration globale complexe et continue, ne constitue pas une nouveauté – sauf bien évidemment dans le contexte des années soixante – si l'on examine des styles plus anciens. En effet, ce serait oublier certaines productions de la musique de la Renaissance, comme le motet à 24 parties de Josquin des Prés, *Qui habitat in adiutorio altissimi*, le canon à 36 parties de Johannes Ockeghem *Deo gratias*, ou encore le surprenant motet *Ecce beatam lucem* à 40 parties d'Alessandro Striggio. Je considère, afin d'établir une comparaison cohérente avec l'écriture micropolyphonique de Ligeti, les mesures 78 à 87 du motet de Striggio, un moment polyphonique extrêmement dense, à 40 parties. Le ton général du motet est construit sur le mode mixolydien, d'après le mode tetrardus authentique (finale sol et teneur ré), soit 7^{ème} mode. La succession harmonique de cet extrait est la suivante :

¹György Ligeti, *L'atelier du compositeur : écrits autobiographiques, commentaires sur ses œuvres*, Genève, Contrechamps, 2013, pp. 180-182.

<i>Sections</i>	<i>Mesures</i>	<i>Parcours harmonique modal</i>
A	78 à 80	Emprunt au tetrardus plagal
B	81 à 82	Retour au tetrardus authentique
C	83 à 84	Modulation subite au tritus authentique (lydien) 5 ^{ème} mode
D	85 à 87	Modulation au protus authentique (dorien) 1 ^{er} mode, puis phase cadentielle pré-tonale sur le dorien avec l'enchaînement quarte et sixte # sur la pré-dominante du ton et résolution sur # (tonique), demeurant la transposition du ton original.

Les liens harmoniques, dans le contexte modal pré-tonal polyphonique de la deuxième moitié de la Renaissance, s'effectuent, dans cet extrait du motet de Striggio en fonction des relations entre les finales (toniques) et teneurs (pré-dominantes), comme l'indique le tableau ci-dessous¹ :

<i>Mesures</i>	<i>Tons</i>	<i>Finales, ou toniques</i>	<i>Teneurs, ou pré-dominantes</i>
78 à 80	Hypomixolydien	Sol	Ut
81 à 82	Mixolydien	Sol	Ré
83 à 84	Lydien	Fa	Ut
84 à 87	Dorien / mixolydien transposé	Ré	La

Mélo-diquement, les structures sont établies de manière canonique. Le sujet est construit avec simplicité – une gamme conjointe descendante, à partir de la tonique du mode original (mixolydien) jusqu'à la quinte inférieure. Dans cet extrait, le sujet observe des réponses en

¹ Pour l'analyse du parcours modal de cette pièce, j'ai utilisé le tableau théorique de Boèce, tel qu'il est reproduit dans l'ouvrage de Bescond et Gapsys (Albert-Jacques Bescond et Giedrius Gapsys, *Le chant grégorien*, Paris, Buchet/Chastel, « Les traditions musicales », 1999, p. 45). Cependant, j'ai remplacé le terme *hypomixolydien* peu usité par celui de *hypomixolydien* dont l'usage est plus répandu.

mouvements rétrogrades et subit des transpositions systématiques en fonction du parcours harmonique généré par les superpositions et les emprunts – c'est-à-dire que les transpositions sont fixées sur les toniques et les pré-dominantes des tons. Cependant, si la structure mélodico-rythmique semble claire chez Striggio, la démultiplication du chœur en 40 parties individuelles, accentuée par les entrées successives, différées, ne permet pas d'apprécier la structure dans le détail – sauf la progression des contours modulaires extrêmes. Le parcours harmonique se focalise sur des tons repérables. Mais entre ces instants de courte polarisation, la texture engendrée se retrouve fortement irisée, créant de la sorte des champs de temps quasi amorphes et continus, malgré le déplacement des parties – ce qui est une caractéristique de la micropolyphonie développée par Ligeti.

2. *L'élaboration de la polyrythmie par l'appropriation des techniques mensuralistes de l'Ars Nova, de l'Ars Subtilior, des pratiques sonores européennes et extra-européennes : l'expression d'une vocalité polymorphe.*

En premier lieu, il convient d'apprécier le terme polyrythmie dans son acception la plus large, générale, c'est-à-dire comme les regroupements dissemblables symétriques ou asymétriques de figures de durées égales ou inégales, superposées polyphoniquement, celles-ci étant disposées et organisées par une métrique mesurée ou non mesurée simple et/ou, au minimum, par une disposition bimétrique – une superposition minimale de deux voix différenciées est alors nécessaire pour appréhender et concevoir n'importe quel type de polyrythmie par métrique simple mesurée/non mesurée ou bimétrie.

Afin d'enrichir cette définition, je cite quelques exemples issus de la production de Ligeti, dans lesquels les aspects polyrythmiques s'illustrent selon les termes exposés : pour la création de la polyrythmie dans un contexte non mesuré aux figures de durées idéalement équivalentes, *Continuum*, mesures 56 à 86 ; dans un contexte métrique simple mesuré aux figures de durées égales, *Concerto Hambourgeois*, quatrième mouvement, intégralité du *Kanon*, lettre W à Z plus deux mesures ; dans un contexte métrique mesuré simple aux figures de durées inégales, *Concerto de chambre*, premier mouvement, première mesure – deux premiers temps (mesure à 4/4, noire à 60) superposition de groupes 5 contre 4 contre 1, troisième temps, superposition de 7 contre 6 contre 5, puis, quatrième temps, superposition de

6 contre 5 contre 3 contre 2 – ; enfin, dans un contexte bimétrique mesuré, *Concerto pour violon*, deuxième mouvement. Par conséquent, le phénomène polyrythmique n'est pas obligatoirement dépendant d'une conception polymétrique – cette dernière notion engendrant de fait les phénomènes polyrythmiques, la réciprocité s'en trouve alors limitée. Cependant, les systèmes polyrythmiques et polymétriques, afin d'être contrôlés pour l'élaboration d'une pièce musicale, s'organisent chez Ligeti, en fonction des contextes, de diverses manières. Aussi, exposerai-je les techniques jugées les plus significatives – comme le principe de la *talea*.

J'évoquais ci-dessus le principe de la *talea* – que l'on doit aux théoriciens et compositeur de l'Ars Nova. L'essentiel des traités et des compositions de cette période musicale définissent principalement (et mettent en pratique) une nouvelle conception du rythme, et plus spécialement la division des figures de durées et leur organisation – dans une certaine mesure, les dispositions originales de l'Ars Nova influencent aussi et naturellement les conceptions d'ordre mélodique. Jean de Murs et Philippe de Vitry répandent l'Ars Nova par la diffusion de traités fondamentaux – respectivement *Ars Nova Musicae* et *Ars Nova Musicae* – les compositions polyphoniques de Guillaume de Machaut et de Francesco Landini demeurant sans doute les plus célèbres lorsqu'il s'agit d'illustrer cette époque par des exemples musicaux.

L'invention caractéristique permettant l'unité horizontale et verticale est désignée par le terme isorythmie. Cette dernière est composée à partir de séquences rythmiques périodiques (confiées à la teneur et à la contre-teneur) – *talea* – agrémentée ou plutôt combinée à des séquences mélodiques périodiques – *color* –, comme l'explique Seay :

« [L'isorythmie se présente] comme la combinaison de deux éléments, le timbre et le rythme [...]. Le timbre est appelé color ; c'est une simple série de hauteurs, dénuées de rythme et des contours qui lui confèrent le statut de phrase musicale. A cette série de hauteurs le compositeur applique une formule rythmique particulière : la *talea*. Cette organisation rythmique n'est pas nécessairement en rapport de durée avec la mélodie originale : le *color* vient habiller la *talea*, et l'on obtient un produit final qui résulte de la combinaison des deux éléments, tous deux répétés.¹ »

¹ Albert Seay, *La musique du Moyen-âge*, Arles, Actes Sud, 1988, pp. 192-193.

Néanmoins, et en dépit de la stabilité formelle propre à la combinaison *talea/color*, le principe d'isorythmie entraîne la possibilité de façonner des séquences polyrythmiques complexes. Effectivement, *talea* et *color* sont susceptibles d'être sérialisés de manière différente en intégrant une variabilité des proportions. Ce nouvel outil de composition entraîne de fait des potentialités de déploiement, d'amplification et d'extension considérables – encore aujourd'hui, ce qui n'aura pas échappé à Ligeti, lequel précise sur *Atmosphères* :

« On peut facilement se faire une idée d'ensemble de la construction de ce canon en miroir en prenant la partition complète et en comparant les deux pages qui sont reproduites ici [mesures 48-51] avec les deux précédentes. On peut alors se rendre compte également que le principe du canon ne concerne que les hauteurs. L'articulation rythmique et les structures des hauteurs sont organisées séparément, à l'exemple des constructions en *talea* et *color* du motet isorythmique.¹ »

Et de même, à propos du *Requiem* et de *Lux aeterna* :

« L'important résidait dans cet effacement des structures canoniques. Les règles concernant la structure mélodique et la structure rythmique étaient au service de cet effacement. J'avais étudié assez méticuleusement la Messe de Notre Dame, de Machault [...]. J'ai cependant repris l'idée de *talea*, qui existe chez Vitry et Machault, immédiatement après le *Requiem*, dans *Lux aeterna*. Il y a là des ordres rythmiques indépendants des hauteurs. [...] Mais la *talea*, ses proportions règnent dans toutes les voix, et j'utilise dans chacune les mêmes proportions originales. La combinaison de couches rythmiques complexes permet l'effacement du rythme. L'important n'était toutefois pas la *talea*, mais le fait qu'il y ait un ordre de base unificateur.² »

Cependant, les modèles archétypaux utilisés par Ligeti pour l'élaboration de sa production – je considère de même les modèles archétypaux susmentionnés exposés en un premier plan, donnés à être entendus de manière directe – ne s'engagent pas dans une démarche de remise en question d'ordre historicisante (sinon, lorsqu'il s'agit de critiquer les formes musicales contemporaines). Il semble que les modèles archétypaux sont ici relégués à la fonction d'outil de composition, de structuration, entraînant – régulièrement depuis *Le Grand Macabre* –, une certaine coïncidence (par de surprenantes rencontres), plus

¹ György Ligeti, *op. cit.*, 2001, p. 204.

² Ligeti cité par Michel dans Pierre Michel, *György Ligeti : compositeur d'aujourd'hui*, Paris, Minerve, 1985, pp. 160-161.

précisément pour la construction polyphonique – cette concomitance s'avérant moins évidente dans les productions antérieures. A propos de ces rencontres insolites, Gallot explique :

« L'intérêt pour la polyphonie est une constante de la production ligetienne, la polyphonie sous toutes ses formes et techniques, tant de tradition savante que populaire : polyphonies franco-flamandes, *Ars subtilior*, techniques de hoquet d'Afrique centrale ou *Hoquetus David* de Machaut, isorythmie, hémioles, yodel des Pygmées Aka, etc. La musique de Ligeti va à l'encontre d'une organisation rythmique et métrique simple et régulière. La décomposition de la mesure en articulation asymétrique, présente dans des musiques populaires d'horizon très différents, corrobore cet intérêt.¹ »

Je rappelle tout de même que l'ouvrage de Gallot éclaire l'œuvre de Ligeti sous l'angle des rapports de celle-ci avec la musique populaire. Aussi, les propos ci-dessus mentionnés peuvent paraître, à la première lecture et situés hors de leur contexte propre, proches d'un creuset musical désorganisé – forcément éclectique – pour qualifier les sources et les ressources musicales liées à la production du compositeur.

Effectivement, présentés de la sorte, on peut se demander comment Ligeti construit ses œuvres avec autant de références. Mais en réalité, les rencontres d'ordre esthétique et technique, plutôt que catégorique, pour l'élaboration d'une polyphonie complexe ligetienne, me semblent davantage compartimentées (sans être obligatoirement hermétiques). En fait, il ne me semble pas que toutes les polyphonies énumèrent toutes les sources et ressources sonores. Si l'on examine par exemple des pièces pour chœur mixte a capella – assez peu connues en comparaison avec d'autres œuvres de Ligeti – comme *Magyar Etüdüök* – les ressources et les références utilisées seront moins disparates :

« *Magyar Etüdüök* a été composé en 1983 et créé la même année [...]. Sur le plan stylistique, ces pièces [...] relèvent de ma "nouvelle période", une musique [...] très complexe sur les plans contrapuntique et métrique, ramifiée comme un labyrinthe, avec des configurations mélodiques et harmoniques [...] sans le moindre "retour à", pas tonale mais pas atonale non plus.

Parmi plusieurs milliers de brefs poèmes expérimentaux, Sándor Weöres en a publié plus de cent sous le titre de *Magyar etüdüök*. Il s'agit en quelque sorte d'instantanés poétiques [...] – la dimension expérimentale concerne le traitement

¹ Simon Gallot, *György Ligeti et la musique populaire*, Lyon, Symétrie, 2010, p. 196.

rythmique et métrique et celui du champ associatif et connotatif de la langue hongroise. [...] La première de ces trois brèves pièces [...] d'une construction en canon complexe (canon proportionnel à douze voix dans la proportion métrique trois pour deux, simultanément canon en miroir sur les douze degrés chromatiques) se dissout peu à peu [...]. La troisième pièce déploie simultanément cinq couches de tempo correspondant à cinq petits poèmes différents [...]. Le chœur est réparti en cinq groupes séparés dans l'espace dont les tempi différents sont coordonnés par un dénominateur commun dans la battue (technique polymétrique de Charles Ives). Les cinq strates musicales – deux sont à une voix, trois à deux voix, il en résulte donc une écriture à huit voix – se fondent en un champ harmonique commun (accords en tons entiers entrecoupés de fluctuations tonales et respectivement modales).¹ »

Dans un contexte centré autour de la culture magyare (ici en relation avec la poésie de Weöres – dont l'œuvre a particulièrement influencé celle de Ligeti – celle-ci côtoyant alors les conceptions de Ives), les sources et les préalables de compositions relatives à la construction polyrythmique et polymétrique du temps musical sont alors moins disparates, davantage organisées et limitées, à l'image d'un édifice harmonique plus clair (Ligeti a abandonné les procédés micropolyphoniques et la saturation chromatique systématique), teintés de modalité et de tonalité, sans être traités ni tout à fait comme l'une, ni tout à fait comme l'autre. En fait, ce renouvellement esthétique, cette variation stylistique, obligent Ligeti à considérer de nouveaux paradigmes, de nouvelles configurations archétypales :

« Lors de ma phase "micropolyphonique", j'avais pour modèle les compositeurs franco-flamands de la fin du 15^{ème} siècle et du début du 16^{ème} siècle, mais au cours des années quatre-vingt, je me sentis de plus en plus attiré par la complexité rythmique et métrique de la période précédente, l'époque de la notation mensuraliste. Je me penchais alors sur la musique de Machaut, Solage, Jacob de Senleches, Ciconia et Dufay, et retirai de cette étude – indirectement, car il ne s'agissait pas d'influence stylistique mais de procédés techniques – un grand profit pour mes *Etudes pour piano* et mon *Concerto pour piano* par exemple, ou encore pour les *Nonsense Madrigals*, toutes ces œuvres datant de la deuxième partie des années quatre-vingt.² »

¹ György Ligeti, *op. cit.*, 2013, pp. 286-287.

² György Ligeti, *op.cit.*, 2001, p. 20.

Les *Magyar Etüdök*, d'un certain point de vue, sont alors des études préparatoires, « expérimentales », pour reprendre le terme de Ligeti et de Weöres, à l'élaboration de cette nouvelle manière caractéristique des œuvres du compositeur à partir des années quatre-vingt. Néanmoins, il est tout à fait concevable, pour les développements de la polyrythmie généralisée, que Ligeti ait concentré son attention et ses études analytiques autour des répertoires de l'Ars Subtilior, ne serait-ce pour la notion de complexité relative à l'agencement polyphonique, plus exactement à l'organisation rythmique particulière des polyphonies vocales et instrumentales, ce que Gagnepain explique :

« Toutefois, ce sont les raffinements rythmiques qui ont de tout temps retenu le plus volontiers l'attention des historiens [mais aussi des compositeurs, notamment Ligeti] : emploi de valeurs de plus en plus brèves, graphie très serrée traduisant éloquemment la vélocité de la voix supérieure, et surtout, d'étonnantes superpositions de rythmes conflictuels. La complexité est parfois telle que la réalisation pratique ne pourrait être qu'aléatoire. W. Apel, l'un des plus éminents spécialistes de cette époque, en est réduit à reproduire au-dessus de la portée les valeurs initiales pour faire apparaître, au-delà de monnayage numérique indispensable selon nos exigences, la rythmique authentique.¹ »

Mais de manière plus large, c'est-à-dire par-delà la question de la complexité et de l'expérimentation comme seule fin ou but en soi mais pensée comme renouvellement esthétique, la relation entre le répertoire subtilior et l'œuvre de Ligeti ne fait aucun doute pour Abromont :

« Une tentative systématique de repousser les limites est flagrante, qu'il s'agisse de la graphie, qu'il s'agisse du rythme avec des décalages subtils entre les voix, des chaînes de syncopes, des multiplications de signes de proportions (jusqu'à 23 pour une œuvre) ou encore l'harmonie, avec une *musica ficta* très complexe, [...]. N'oublions pas non plus les arrêts sur des dissonances ou des oppositions de registres. [...] une telle exploration de la virtuosité atteint nécessairement les limites humaines. Mais, comme à chaque époque de transformations importantes, pensons [...] au début de l'ère contemporaine, un chemin nouveau apparaît simultanément au paroxysme de l'ancien. [...] En fait, s'il y a eu une descendance,

¹ Bernard Gagnepain, *Histoire de la musique au Moyen-âge*, Tome 2, 13^{ème}- 14^{ème} siècle, Paris, Editions du Seuil, 1996, pp. 242-243.

on la trouve plutôt chez quelques compositeurs du 20^{ème} siècle, à l'image des canons de l'étude *Automne à Varsovie* de Ligeti [...].¹ » (Abromont, 2005 : 8).

Toutefois, si l'étude des répertoires de la fin du 14^{ème} siècle et du début du 15^{ème} siècle ont été profitables pour la conception des œuvres des années quatre-vingt, les musiques extra-européennes demeurent pour Ligeti une source d'inspiration considérable, notamment pour la composition des livres d'*Etudes pour piano* :

« Une composition pour piano bien constituée procure un plaisir physique. La musique de nombreuses cultures de l'Afrique subsaharienne est une source de plaisirs acoustico-moteurs de ce genre. Le jeu collectif et polyphonique de plusieurs musiciens au xylophone [...] et le jeu d'un seul interprète au lamellophone [...] m'ont incité à rechercher des possibilités techniques analogues sur les touches du piano. (Je dois beaucoup en l'occurrence aux enregistrements et aux écrits théoriques de Simha Arom, Gerhard Kubik, Hugo Zemp [...]).² »

A propos d'*Automne à Varsovie* et de la construction en hémiole de cette pièce, les textures, les patterns polyrythmiques complexes contenues dans cette étude se déploient à partir d'un support de durées répétées continûment, les patterns faisant émerger cinq plans sonores (mesures 43 à 48) en fonction des différents regroupements rythmiques superposés, disposés de manière asymétrique, à travers une pensée mensuraliste (mais dans un contexte scriptural mesuré). L'ensemble de la description semble corroborer les propos du compositeur mais aussi s'adapter aux modèles archétypaux précisés ci-dessus, toutefois, dans une certaine mesure :

« Dans "Automne à Varsovie", un seul pianiste joue simultanément de ses deux mains à des vitesses différentes – en apparence : deux, trois et parfois même quatre vitesses. Cette pièce est une sorte de fugue avec des diminutions et des augmentations de 3 à 4 à 5 à 7. La connaissance des "unités élémentaires" extrêmement rapides de la pensée musicale africaine est à l'origine de la polyrythmie de cette étude. Je ne reprends cependant qu'une idée technique empruntée au répertoire des mouvements des Africains, et non la musique elle-même. En Afrique, une "pulsation" régulière [...] soutient constamment des cycles, ou des périodes, de longueur identique ; les "pulsations" elles-mêmes peuvent se diviser en deux, trois, voire quatre ou cinq "unités élémentaires". Personnellement,

¹ Claude Abromont, « Définitions, le "pourquoi du comment" », *Ars subtilior, Dawn of the Renaissance*, Arles, Harmonia mundi (hmx 2908169), 2005, pp. 3-15.

² György Ligeti, *op. cit.*, 2013, p. 288.

je n'utilise ni la forme cyclique, ni les pulsations ; en revanche, j'emploie les unités élémentaires comme trame fondamentale.¹ »

Par ailleurs, afin de structurer l'étude au plan des hauteurs – pour constituer la forme fugue évoquée par Ligeti – le compositeur utilise alors un geste mélodique de type lamento. Cet enjeu thématique fait référence à un lieu commun de la musique baroque (tétracorde descendant comportant des relations chromatiques). Le lamento apparaît au premier plan dans le quatrième mouvement du *Trio*, mouvement intitulé *Lamento*, et constitue le thème générateur mais aussi le matériau de base de construction du mouvement. Dans les derniers concertos, le lamento est exposé en canon (deuxième mouvement du *Concerto pour piano*), en diminutions (final du *Concerto pour violon*). Toutefois, d'une œuvre à l'autre, la composition intervallique du lamento n'est jamais strictement identique, seule l'allure rappelle ce dernier à chaque occurrence. Ainsi, dans le pénultième mouvement du *Concerto Hambourgeois*, la composition chromatique est-elle très limitée et teintée de déviations micro-intervalliques. Néanmoins, pour Bouliane, le lamento fait aussi référence à des pratiques musicales européennes autres que la tradition baroque :

« Le matériau mélodique [...] est très près de celui employé dans le quatrième mouvement du *Trio pour violon, cor et piano* ou, encore, dans le deuxième mouvement du *Concerto pour piano* [...]. Il s'agit d'une mélodie descendante, mi-chromatique, mi-diatonique, d'un "Lamento" à vague saveur modale, suggérant, entre autres, le *Bocet* roumain [...] ou rappelant les plaintes du *Cante Jondo* d'Andalousie. On peut voir [une parenté avec] *Cintecul bradului* (Chant du sapin) de Transylvanie : un chant funéraire roumain, en mode phrygien [...]. Ce type de motif descendant a été fort souvent utilisé [...] dans la tradition occidentale comme thème de passacaille. [...] Chez Ligeti, ce motif "Lamento" sert de thème à l'élaboration d'un mouvement fugué complexe [...].² » (Bouliane, 1990 : 128-129).

Les propos autour des *Etudes pour piano* concernent ici une écriture musicale pour un instrument au tempérament égal, fixe. Cependant, outre les modèles archétypaux présentés, il convient de considérer un instant l'utilisation de tempéraments hétérogènes au sein de la production de Ligeti, dans la mesure où interviennent régulièrement la superposition et la combinaison de tempéraments différenciés chez le compositeur, par l'adjonction de micro-

¹ *Ibid.*, p. 289.

² Denys Bouliane, « Six études pour piano », in Philippe Albero (dir.), *Ligeti, Kurtag*, Lausanne, Contrechamps, « L'Age d'homme », 1990, pp. 128-129.

intervalles, de systèmes d'accordages et de scordatura obligés – leur utilisation systématique indique par-là même la présence d'un nouveau modèle archétypal.

Ainsi, à travers l'ensemble des éléments présentés, commentés, analysés – des sources de la micropolyphonie à l'élaboration de la polyrythmie –, j'ai tenté de faire émerger les tensions existantes entre une pensée exhaustive et sa vocalité polymorphe dans l'œuvre de Ligeti. Cependant, pour compléter cette exploration non exhaustive, il aurait été tout-à-fait envisageable d'examiner attentivement d'autres modèles archétypaux issus par exemple de techniques contrapuntiques (le canon et le *hoquetus*), ou bien de la combinaison des tempéraments, ou encore du cadre théorique sériel. Autant de ressources sonores permettant la construction d'une vocalité polymorphe chez Ligeti.