

Musica ricercata de György Ligeti

Le texte qui suit est issu de la rencontre *Profils d'une œuvre* organisée conjointement par les sociétés belge et française d'analyse musicale le 19 octobre 2023, consacrée à György Ligeti dont on commémore cette année le 100^e anniversaire de la naissance. J'y jetais un regard analytique détaillé sur trois des onze pièces de *Musica ricercata*, afin de mettre en lumière quelques préoccupations compositionnelles qui deviennent essentielles dans les œuvres plus tardives du compositeur et d'en dévoiler l'artisanat – Ligeti n'a que 28 ans lorsqu'il commence à composer *Musica ricercata*.

L'analyse proposée ici s'articule en deux temps. Elle en décrit d'abord le contexte compositionnel et le projet, puis en analyse les première, deuxième et septième pièces.

Contexte compositionnel

Écrites entre 1951 et 1952, ces onze pièces pour le piano font partie aujourd'hui des grands classiques de l'instrument. Le titre de l'œuvre fait référence à la onzième et dernière pièce du cycle pour laquelle Ligeti reprend le matériau du *Ricercare cromatico – post il Credo* pour orgue de Frescobaldi (cf. citation ci-dessous).

Ligeti vit encore dans une Hongrie prisonnière du bloc de l'Europe de l'Est lorsqu'il entame la composition de cette œuvre. Aussi, à bien des égards [et au risque de tomber dans un discours psychanalytique quelque peu élémentaire], cette œuvre, en particulier, peut être comprise comme représentative de sa captivité (nous y reviendrons plus tard).

Certaines pages de *Musica ricercata* connaissent des versions antérieures. C'est le cas pour la troisième et la septième pièces qui, bien que différentes à plusieurs égards, sont déjà présentes dans les cinq pièces pour piano à quatre mains écrites entre 1942 et 1951 et plus précisément dans les deux premiers mouvements de la *Sonatine*.

En 1953, Ligeti réutilisera le matériau de quelques pièces de *Musica ricercata* pour composer ses six *Bagatelles* pour quintette à vent¹.

Comme Ligeti l'a laissé entendre à plusieurs reprises, la censure opérée par le pouvoir politique en Europe de l'Est était telle que peu d'informations sur ce qui se passait à l'Ouest étaient accessibles. Cette censure explique que ses modèles et donc les influences lisibles dans certaines pièces de *Musica ricercata*, sont essentiellement celles de son compatriote Béla Bartók et d'Igor Stravinski.

Dans deux notices d'introduction à des concerts, Ligeti évoque cette période de sa production et plus particulièrement *Musica ricercata* :

« Il devint clair pour moi vers 1950 que la poursuite du style postbartokien, dans lequel j'avais composé jusque-là, ne me ferait plus progresser. J'avais vingt-sept ans, je vivais à Budapest, complètement isolé de toutes les idées, de tous les courants et techniques de composition qui s'étaient développés en Europe occidentale après la guerre. En 1951, je commençai à faire des expériences avec de simples structures rythmiques et sonores dans le but de construire une « nouvelle musique » quasiment à partir de rien.

¹ Ligeti utilise les *Musica ricercata* nos 3, 5, 7, 8, 9 et 10 pour composer ses six bagatelles.

Je considérai que toute la musique que j'avais connue et aimée jusque-là devenait sans importance pour moi. Je me demandai ce que je pouvais faire avec un seul son, avec son octave, avec un intervalle, avec deux intervalles, avec certaines proportions rythmiques. Ainsi virent le jour plusieurs pièces brèves, surtout pour piano. À partir de mes questionnements et de mes recherches de solutions furent développées certaines caractéristiques qui n'étaient pas sans rapport avec les idées sérielles.

Cela me semble d'autant plus remarquable que j'y parvins en partant d'un tout autre point de départ et selon une tout autre voie que les compositeurs de l'Ouest. Lorsque je vins à l'Ouest, la technique de douze sons de Schoenberg, sans parler de celle de Webern, m'était totalement inconnue. Dans le premier mouvement de *Musica ricercata*, un seul son, un *la*, est utilisé, il apparaît dans différents registres et selon différentes combinaisons, et n'est accompagné d'un *ré* qu'à la fin. Dans le deuxième mouvement, il y a trois sons, dans le troisième quatre, dans le quatrième cinq, et ainsi de suite jusqu'à ce que tous les sons de la gamme chromatique apparaissent dans le onzième et dernier mouvement, qui avait été écrit à l'origine comme un *ricercare* pour orgue sous le titre *Omaggio a Girolamo Frescobaldi*². »

Dans la seconde notice, non datée celle-là, Ligeti met l'accent sur la période où il vivait à Budapest et sur la manière dont certaines pièces de *Musica ricercata* annoncent les particularités stylistiques des « véritables » compositions de Ligeti :

« Ces onze pièces pour piano appartiennent du point de vue stylistique au Ligeti « préhistorique », je les ai composées en 1951-1952, lorsque j'étais encore relativement jeune. À l'époque, je vivais à Budapest, et compte tenu de la situation politique là-bas, j'étais complètement isolé de tout ce qui s'était produit en Europe occidentale. Mes modèles de l'époque étaient Bartók et Stravinski, car leur musique était la plus moderne que je connaissais. Ainsi, le style de ces deux compositeurs est perceptible dans mes pièces pour piano, bien que j'espère que certaines d'entre elles - par exemple la dernière ou les deux premières - fassent apparaître déjà un style personnel. À cette période, je commençais à m'éloigner de la tradition de Bartók et Stravinski, mais ce n'est que durant l'été 1956 que je pus emprunter une voie tout à fait nouvelle, donc peu de temps avant que je quitte la Hongrie.

Le titre *Musica ricercata* renvoie bien à cet « essai » de briser la tradition et de faire quelque chose de nouveau. En même temps, la dernière – sur un motif modifié de Frescobaldi – est apparentée formellement à un *ricercar*, c'est-à-dire à un genre compositionnel proche de la fugue datant de l'époque prébaroque. Ce morceau est intentionnellement monotone : avec la structure rythmique monotone, je voulais neutraliser la technique polyphonique, donc pratiquement la faire disparaître. *Omaggio a Girolamo Frescobaldi* – c'est son titre – est une pièce rigide, presque grandiose, ambivalente par son côté scolaire et sa profondeur : le sérieux et la caricature simultanément.

Le caractère « d'essai » de l'œuvre provient aussi du fait que je me suis moi-même fixé des missions avec des règles strictes, par exemple dans la première pièce : que puis-je

² Texte d'introduction pour une exécution le 13 janvier 1978 dans le cadre de la série de concerts *Das neue Werk* du Norddeutsche Rundfunk de Hambourg. Voir aussi, dans *L'Atelier du compositeur. Écrits autobiographiques, commentaires sur ses œuvres*, C. Fourcassié, Ph. Albera et P. Michel éd., Genève, Contrechamps, 2013, l'article « Compte-rendu de mon propre travail », trad. P. Michel, p. 155-156.

faire avec un seul son et ses transpositions à l'octave (le deuxième son n'est ajouté qu'à la fin) ? La deuxième pièce se développe à partir de trois sons différents, dans la troisième je me limite à quatre sons (*do, mi* bémol, *mi, sol*, donc uniquement un accord de trois sons – majeur/mineur), et cela continue ainsi. Dans chaque pièce un son est rajouté : la onzième et dernière pièce se compose donc de douze sons (aucune « série » véritablement, car je ne connaissais pas encore Schoenberg à cette époque). Le statisme des trois premières pièces constitue une particularité stylistique qui devint ensuite caractéristique des « véritables » compositions de Ligeti apparues dans la seconde moitié des années cinquante³. »

Dans la première notice, Ligeti parle de *Musica ricercata* en tant « qu'expérience avec de simples structures sonores » et dans la seconde « d'essai » afin de briser la tradition et de faire quelque chose de nouveau. Et de fait, comme son titre peut le laisser entendre, l'œuvre est un travail de recherche – Ligeti aimait parfois se présenter comme un « chercheur de musique »⁴.

Projet global et plan général de l'œuvre

Comment composer une première pièce à partir d'une seule note à laquelle vient s'ajouter une seconde note (note que nous qualifierions de *complémentaire* lors de cette analyse), une seconde pièce à partir de deux notes et une note complémentaire, etc., pour arriver à la onzième pièce qui, par le système que le compositeur s'est imposé (infligé ?), contient le total chromatique ?

Cette contrainte toute particulière que Ligeti s'impose explique pourquoi cette œuvre peut être comprise comme une métaphore de l'état de captivité dans lequel il vit et crée. Mais d'autres éléments, plus locaux ceux-là, comme les notes complémentaires, viennent étayer cette hypothèse.

L'arrivée de la note complémentaire à la toute fin de la première pièce fait suite à un *la* omniprésent et profondément obsédant. Pourrait-elle être comprise, symboliquement, comme le besoin d'échappatoire ? Dans la seconde pièce, construite à partir du binôme *mi*[#] et *fa*[#] enfermé dans un registre étroit, la note complémentaire *sol* peut, elle aussi, être perçue comme une échappatoire, voire comme un cri de détresse.

À plusieurs reprises cette note complémentaire se distingue des autres par une arrivée remarquée - c'est le cas dans les pièces n^{os} 1 et 2 comme nous venons de le voir, ainsi que dans la 4^e. Si dans ces trois pièces, son apparition est véritablement théâtralisée, il arrive aussi que celle-ci fusionne avec les autres notes de l'échelle. C'est le cas, entre autres, dans la troisième pièce où les quatre notes de l'échelle sont manifestement sur un pied d'égalité (*do, mi*^b, *mi*[#] et *sol*).

³ Notice de programme non datée. L'original est en langue hongroise, la traduction en allemand est de Eva Pintér (<https://de.gyorgy-ligeti.com/werk/musica-ricercata>). Revue et augmentée en 2002 par le compositeur. Traduit par Pierre Michel dans *György Ligeti, L'Atelier du compositeur*, op. cit., pages 156 et 157.

⁴ Propos tenu lors d'une conférence donnée au festival Ars Musica en compagnie d'Herman Sabbe et Pierre-Laurent Aimard, Bruxelles, le 21 mars 1991.

L'exemple 1 ci-dessous reprend le matériau des onze pièces. La colonne de gauche contient les notes de l'échelle sans la note complémentaire, la colonne centrale l'isole et celle de droite reprend l'échelle complète.

Les cadres rouges signalent l'arrivée très remarquable de la note complémentaire et les cadres rouges en pointillés concernent les notes complémentaires qui, bien que s'intégrant dans la texture générale des échelles, se distinguent de différentes manières. Dans la 7^e pièce, la note complémentaire *la*_b, engendrée par les imitations canoniques, vient rompre momentanément le mode myxolydien dans lequel baigne toute la pièce. Dans la 5^e pièce, la note complémentaire *sol* se fait entendre longuement à la fin de la première section et sert également à la ponctuer. Dans la 6^e pièce, c'est à nouveau un *sol* qui vient compléter l'échelle globale. Son apparition est jouée *sff* au moment de l'entame de l'échelle complète.

En revanche, dans certaines pièces, la note complémentaire s'intègre dans l'échelle générale sans se faire remarquer particulièrement. Dans ce cas, elle est considérée comme complémentaire parce qu'elle est la dernière à compléter l'échelle. C'est le cas, je l'ai évoqué plus haut, dans la 3^e pièce, mais également dans les 8^e, 9^e, 10^e et 11^e pièces. Dans ce cas, aucun cadre n'y est associé.

The image displays a musical score for 11 pieces, numbered 1 to 11 on the left. Each piece is represented by a single staff. The score is organized into three columns: the left column shows scales without the complementary note, the middle column shows the complementary note (isole), and the right column shows the complete scale. Red boxes highlight the complementary notes in pieces 1, 2, 4, 5, 6, and 7. Pieces 5, 6, and 7 have dotted red boxes around their complementary notes. Pieces 8, 9, 10, and 11 do not have boxes around their complementary notes.

Exemple 1 – échelles générales et notes complémentaires.

L'exemple 2 présente les échelles de manière quelque peu différente et met en évidence de nombreuses symétries. Plusieurs d'entre elles offrent une lecture palindromique des intervalles et sont mises en évidence par un cadre bleu tandis que les cadres pointillés signalent les symétries légèrement déformées⁵.

The image displays 11 staves of musical notation, numbered 1 to 11 on the left. Each staff contains a sequence of notes and rests, with fingerings indicated by numbers 1, 2, and 3. The notes are primarily eighth notes. Several patterns are highlighted with blue boxes, indicating palindromic interval structures. For example, staff 3 has two blue boxes around the first and second intervals. Staff 4 has two blue boxes around the first and second intervals. Staff 7 has two blue boxes around the first and second intervals. Staff 8 has two blue boxes around the first and second intervals. Staff 9 has two blue boxes around the first and second intervals. Staff 10 has two blue boxes around the first and second intervals. Staff 11 has a single blue box around the first interval. Additionally, some patterns are highlighted with dotted blue boxes, indicating slightly deformed symmetries. For example, staff 5 has two dotted blue boxes around the first and second intervals. Staff 6 has two dotted blue boxes around the first and second intervals.

Exemple 2 – échelles générales et symétries.

La chronologie de ces onze pièces semble suivre une convention assez commune qui consiste, globalement, à alterner des pièces rapides et lentes. C'est particulièrement frappant pour les trois premières (rapide – lent – rapide), ainsi que pour les trois suivantes.

⁵ Les chiffres représentent la grandeur de l'intervalle en termes de demi-ton.

Analyse

Première pièce

1. *Forme générale*

La pièce inaugurale du cycle commence par une introduction dans un tempo modéré ($\text{♩} = 66$). Elle est jouée **ff** et a toutes les allures d'une ouverture théâtrale avec ses trois ponctuations qui semblent faire référence aux trois coups précédant le lever de rideau au théâtre. Le choix de la note initiale ? Assez logiquement *la* (A)⁶. Le rideau s'ouvre sur une mise en marche laborieuse qui donne la sensation d'une machinerie se mettant en mouvement (référence à *Pacific 231* d'Arthur Honegger ?). Celle-ci est progressive (mesures 6 à 12) et aboutit à un ostinato de croches continues (mesures 12) sur lequel viennent se déposer des motifs rythmiques. Ceux-ci se déploient ensuite progressivement avant d'arriver au climax de la pièce joué prestissimo et **fff** (mesure 60). C'est le moment où Ligeti abandonne l'ostinato.

La section thématique qui aboutira au climax commence dans un tempo relativement calme (Misurato, $\text{♩} = 106$) et dans une dynamique **pp** (mesure 14). Elle doit ensuite être jouée de plus en plus vite et de plus en plus fort jusqu'au climax. La seconde phase de la pièce, la conclusion reprend l'accelerando qui a précédé, mais dans une écriture rythmique cette fois. La pièce se termine par l'arrivée inattendue et très remarquée de la note complémentaire *ré* qui peut être perçue de diverses manières⁷.

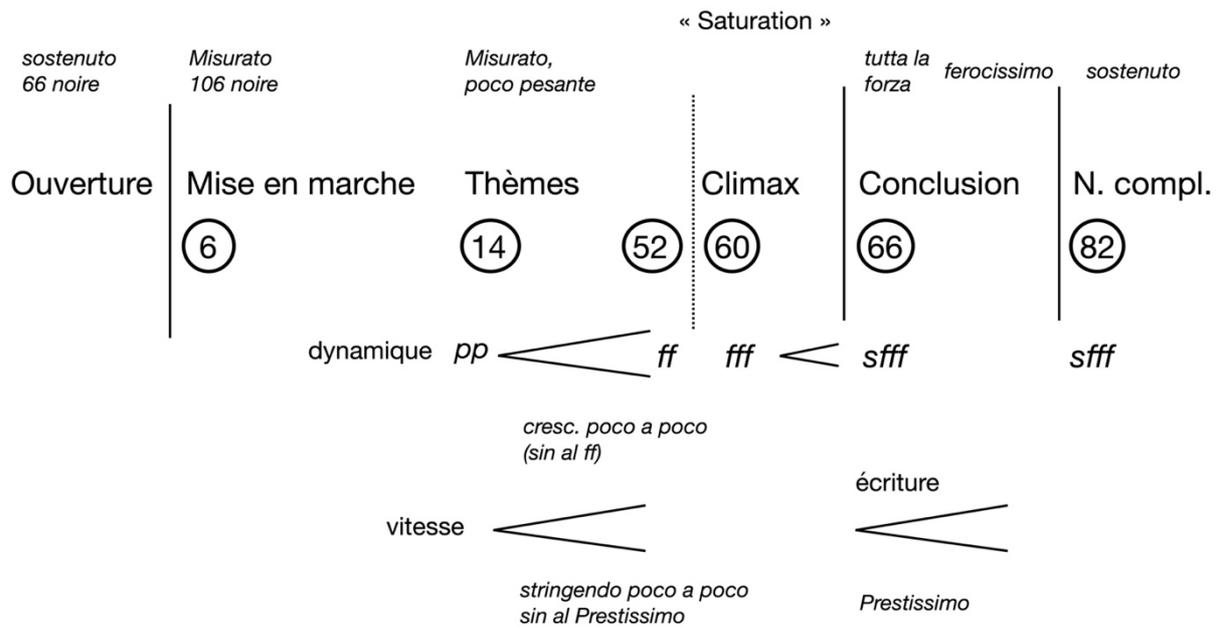
Pour certains, il s'agit d'un geste humoristique ; pour d'autres, d'une résolution cadentielle : sorte de longue dominante qui se résout enfin sur une tonique. Si ces deux interprétations pertinentes sont les plus habituelles, une troisième, moins fréquente, est possible. Ligeti ne nous livre pas un geste humoristique, mais dramatique.

Le *ré* final, c'est mon hypothèse, résonne en nous comme une échappatoire. Une tentative de fuite. Et en allant davantage vers cette hypothèse, nous pourrions nous demander pourquoi Ligeti termine son cycle par un *ricercar*. Veut-il faire une référence déguisée à la fugue ?

Un dernier élément concernant le plan formel est à signaler. Le climax, joué **fff**, est précédé d'une nuance **ff** qui prépare l'arrivée du motif rythmique qui l'accompagne (trois brèves – une longue). Est-ce le hasard ou une volonté ? Toujours est-il que sur un plan purement numérolgique, le **ff** de la mesure 52 arrive précisément à la proposition divine de l'ensemble (exemple 3).

⁶ C'est cette même note qui deviendra la note complémentaire dans la dernière pièce du cycle.

⁷ Les descriptions proposées ici sont liées à la manière dont mes étudiants en parlent lors d'une première audition.



Exemple 3 – forme générale.

2. Le déploiement motivique.

L'exemple 4 ci-dessous concerne les rapports qu'entretiennent les trois motifs rythmiques de la zone proprement thématique qui précède le climax. Comme le montre la réécriture paradigmatique, les deux premiers motifs entendus (A et B) amènent les constituants du motif principal C. Ces deux motifs, que nous considérons comme préparatoires, contiennent les valeurs de bases du motif C (des brèves et des longues), mais également sa désinence (ovales rouges). C'est non seulement la fréquence des apparitions du motif C qui pousse à le considérer comme principal, mais aussi sa réutilisation en tant que motif rythmique générateur du second thème de la troisième pièce (voir exemple 5).

Example 4 is a musical score consisting of 14 staves. The first two staves are treble clef, and the last two are bass clef. The score is divided into sections A, B, and C. Section A covers measures 14-18, B covers 19-22, and C covers 23-28. Measures 37 and 39 contain multi-measure rests of 8 measures each. Measure 44 contains a multi-measure rest of 4 measures. Measures 19, 23, 38, 40, 41, 44, 46, 48, 51, 52, 56, and 58 are circled in red.

Exemple 4 – analyse motivique.

Example 5 is a musical score for piano, consisting of two systems of staves. The first system is marked *p leggiero e giocoso*. The second system is marked *f sub. tre corde* and *ff*. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Exemple 5 – second thème de la troisième pièce

Le déploiement motivique repris à l'exemple 4 se déroule en deux phases.

La première va jusqu'à la mesure 43. Elle est construite à partir de l'alternance des trois motifs à différents registres (nous reviendrons plus loin sur la registration). La seconde phase, comme la colonne de droite le laisse apparaître, s'attelle à la déconstruction du motif principal par une série d'éliions – éliions de la tête dans certains cas et de la désinence dans d'autres. Le rognage le plus important se situe aux mesures 58 et 59 où Ligeti ne garde du motif C que les deux dernières valeurs avant d'attaquer le climax.

3. La registration.

Ce déploiement des motifs peut être présenté sous une autre forme (exemple 6). Celle-ci a l'avantage de mettre en exergue la registration qui, tout au long de la pièce, joue un rôle important. Dans un premier temps, les motifs A et B sont cantonnés dans un registre qui leur est propre avant de céder la place au motif C qui, lui, se fera entendre à différentes hauteurs⁸.

Les flèches de l'exemple 6 ci-dessous signalent que le motif B emprunte une de ses hauteurs au registre du motif A et que le motif C en emprunte une au motif B. Le procédé est le même lorsque le motif A passe au registre aigu et emprunte une hauteur au registre du motif C (mesure 37). Il y a en quelque sorte des relais dans la registration.

Les cadres pointillés rouges marquent les éliions du motif C et le cadre pointillé vert la désinence du motif C lue en rétrogradation.

The diagram illustrates the registration of motifs A, B, and C across five staves (numbered 1 to 5 from bottom to top). Motif A is shown in purple boxes (measures 14-16, 27, 34). Motif B is shown in blue boxes (measures 19-21, 29-32). Motif C is shown in red boxes (measures 23-25, 28-30, 33-35, 37-39, 40-42, 44-46, 48-50). Annotations include:

- Red dashed boxes indicating elisions of motif C: measures 41-44, 44-46, 48-50, and 49.
- A green dashed box indicating the retrograde ending of motif C: measure 49.
- Arrows showing registration shifts: from A to B (measure 19), from B to C (measure 23), from C to A (measure 37), and from A to C (measure 40).
- Labels 'Elision « queue »' and 'Elision « tête »' pointing to specific measures.

⁸ Seule exception : Le motif A, présenté dans le registre médium grave, sera, avant sa disparition, joué à deux reprises dans le registre aigu (mesures 37 et 39).

Climax
Tête du motif C

Exemple 6 – motifs et registrations⁹

4. Modes de jeux

Tous les motifs, qu'ils soient complets ou élidés, sont véritablement ciselés par les différents modes de jeux (exemple 7).

Exemple 7 – motifs et modes de jeux

La première note de chaque motif, qu'elle soit une valeur brève ou longue, est systématiquement accentuée. Les valeurs longues qui suivent la note de tête accentuée sont quant à elles jouées « louré ». Enfin, toutes les valeurs courtes doivent être jouées « staccato ».

5. Déroulement rythmique et perception

Terminons cette analyse par ce qui semble être le projet principal de cette pièce – projet qui, dans une certaine mesure, est annonciateur des préoccupations du futur Ligeti (le « véritable Ligeti » pour reprendre les termes de la notice de concert citée plus haut).

Lors de la mise en marche progressive de l'ostinato, Ligeti impose progressivement une pulsation à la noire (mesures 6 et 10). L'arrivée des croches ne change rien à l'affaire, car, non

⁹ Les registres sont indiqués par des chiffres. Le premier (registre le plus grave) est celui de l'ostinato.

seulement la pulsation a été installée, mais, de plus, le *la* grave l'emporte sur le plan métrique. Les cercles rouges à l'exemple 8 montrent que les trois motifs entrent tantôt sur le temps, tantôt sur le contretemps. Cette différence est importante, car elle engendre des énergies rythmiques différentes.

Exemple 8 – entrée des motifs sur le temps et à contretemps.

Les motifs entrant tantôt sur le temps, tantôt sur le contretemps, conjugués à la destruction de ceux-ci par diverses élisions ainsi qu'au tempo qui s'accélère, font que l'auditeur risque de perdre, progressivement, la pulsation à la noire – cette perte devient particulièrement marquée dès la mesure 44 et totale à partir de la mesure 52.

Ces trois paramètres conjugués (la perte progressive de la pulsation, la saturation engendrée par l'accélération et la dynamique croissante), annoncent déjà, me semble-t-il, le futur Ligeti. Partant d'un état stable, le compositeur conduit l'auditeur vers une situation véritablement chaotique.

C'est ce même type de stratégie que Ligeti mettra en œuvre dans la première étude pour piano du premier livre *Désordre* (1985). Dans cette étude, la réduction progressive des valeurs des deux mélodies superposées conjuguées aux déphasages de celles-ci et à la désolidarisation de ces mélodies et de leurs lignes d'accompagnement (le continuum de croches), conduisent à une situation chaotique.

Septième pièce

1. Portrait général

Aux dires des pianistes, cette septième pièce est l'une des plus difficiles à réaliser. Outre les craintes d'une possible tendinite, la difficulté réside principalement dans la gestion de l'indépendance des mains qui sont dans des tempi et des énergies opposées. Pour plusieurs instrumentistes, c'est plus particulièrement la maîtrise du jeu de la main gauche qui est périlleuse – main gauche pour laquelle Ligeti donne la consigne suivante : *La figuration à la main gauche doit être jouée très régulièrement, sans accent et indépendamment du rythme de la main droite*¹⁰.

Autrement dit, ce que Ligeti souhaite, c'est d'installer une strate rigoureusement « mécanique » sur laquelle vient se déposer une thématique totalement indépendante.

¹⁰ Notice rédigée en Anglais et en Allemand dans la partition.

Ce côté mécanique est une préoccupation compositionnelle que l'on retrouve à de nombreuses reprises chez le futur Ligeti. Je songe ici plus particulièrement au célèbre *Continuum* pour clavecin (1966) ou encore à la seconde des trois pièces pour deux pianos *Selbstportrait mit Reich und Riley (und Chopin ist auch dabei)* (1976), sans oublier le *Poème symphonique pour 100 métronomes* (1962).

Cet ostinato, sur lequel vient se déposer la thématique, est composé de sept notes. Son échelle est pentatonique et son centre de gravité est incontestablement le *fa* (exemple 9).

una corda
con moto, giusto

*)

pp sempre molto leggero
quasi senza ped.

simile sin al fine
pochiss. ped. sin al fine

Exemple 9 – ostinato

Les cadres à l'exemple 10 ci-dessous montrent la manière dont des groupements irréguliers peuvent se dégager. Ces groupements par 2+2+3 croches (ou 4+3 étant donné la vitesse) peuvent être assimilés à une rythmique dite *Aksak*¹¹ que Ligeti utilisera à plusieurs reprises – je pense ici à trois exemples parmi plusieurs autres possibles : la 8^e pièce de *Musica ricercata*, le deuxième mouvement du *Trio* pour violon, cor et piano (1982) et la 4^e étude du premier livre des Études pour piano - *Fanfares* (1985).

2. La thématique de la main droite

La mélodie écrite par-dessus ce mouvement mécanique est aux antipodes sur le plan des énergies. Une longue mélodie jouée legato (dans la partition, Ligeti place une liaison de la première à la dernière note) et qui, comme nous le verrons ultérieurement, semble vouloir se suspendre à plusieurs moments.

A

B

B'

¹¹ *Aksak*, qui en turc veut dire « boiteux », est la dénomination la plus courante pour signaler les mesures que certains appellent aussi *asymétriques* (mesures en 5/8, 7/8...). Certains de ces rythmes pouvant contenir des symétries (par exemple ♩ dans une mesure en 7/8), mon collègue Marc Maréchal les nomme plutôt « rythmes à mesures irrégulières » ou encore « à temps non isochrones ».

Exemple 10 – thème

Ce thème, à partir duquel Ligeti écrit plusieurs variations, s'organise en trois propositions : A, B et B'. Chacune d'elles se ponctue par une valeur longue. Bien qu'ayant plusieurs points communs avec la proposition A, l'amorce de la seconde proposition par un motif contrastant (cadre bleu) explique le changement de lettre (B). Enfin, le motif initial de la mesure 19, très proche de celui de la mesure 12, ainsi que les similitudes entre les deux désinences imposent le choix d'un B'. Les désinences des trois propositions ont bien des points en commun comme le montrent les cadres rouges. Il suffit de supprimer *do* (mis entre des parenthèses à la mesure 9 de l'exemple ci-dessus) pour voir apparaître le même profil mélodique à trois reprises.

L'échelle choisie par Ligeti pour construire sa thématique peut s'analyser de diverses manières. Les désinences des propositions A et B peuvent conduire à une analyse modale – modes défectifs avec une polarité de *do* pour A et de *sol* pour les désinences de B et B'. Mais cette mélodie est entendue sur un ostinato dont le poids de *fa* agit inévitablement sur notre écoute (c'est du reste par *fa* accompagné d'un trille que la pièce se termine). Dès lors, toute cette mélodie, avec son accompagnement, peut être comprise en mode myxolydien. Les finales de chaque proposition peuvent alors être assimilées à des pôles assez classiques – le 5^e et le 2^e degré de l'échelle pouvant faire référence à une forme de demi-cadence.

La mélodie est construite à partir de deux motifs principaux qui envahissent véritablement le texte (cadres rouges et bleus à l'exemple 10).

The image shows three staves of musical notation in 3/4 time, labeled A, B, and B'. Staff A (measures 1-11) features a long note followed by a sequence of notes. Red boxes highlight a motif of four notes (G4, A4, B4, C5) in measures 4, 7, and 10. A blue dashed box highlights a contrasting motif in measure 9. Staff B (measures 12-18) starts with a blue box around a motif in measure 12, followed by red boxes around motifs in measures 14, 16, and 18. Staff B' (measures 19-25) starts with a blue box around a motif in measure 19, followed by red boxes around motifs in measures 21, 23, and 25. The red boxes indicate shared melodic profiles across the propositions.

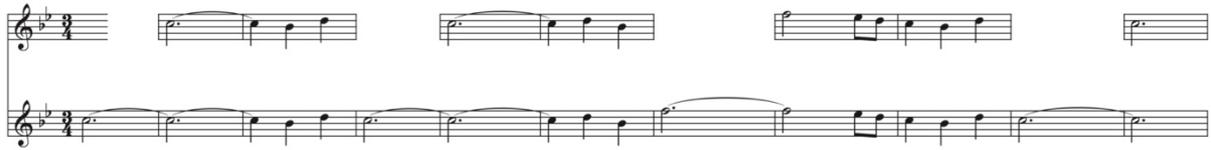
Exemple 10 – répétitions motiviques

Ces nombreuses répétitions motiviques, les valeurs longues sur lesquelles nous reviendrons dans quelques instants ainsi que les appuis métriques qui se déplacent, engendrent une forme d'instabilité métrique. C'est plus particulièrement lors des propositions B et B' que la métrique choisie par Ligeti pour noter son thème, une mesure en $\frac{3}{4}$, est perturbée.

3. Une mélodie qui médite sur son devenir

Ce qui frappe à l'écoute de cette mélodie, c'est la manière dont elle semble vouloir prendre son envol avant de s'arrêter un instant et de méditer sur son devenir. Les nombreuses valeurs longues, ainsi que les déplacements métriques dont nous venons de parler, font que cette mélodie est comme en suspension.

Pour étayer cette analyse, l'exemple 11 propose une version du début de la mélodie privée de ses valeurs longues.



Exemple 11 – mélodie sans ses suspensions

Entendu de cette manière, le début de la thématique, bien ancré dans une mesure en trois temps, a des allures de chanson populaire et pourrait s'accompagner d'un petit rythme de valse (exemple 12).



Exemple 12 – comme une petite valse

La conjugaison de tous ces facteurs (l'opposition de deux énergies différentes, une mélodie contenant de nombreuses répétitions et valeurs longues...) fait que cette septième pièce dégage une poésie toute particulière. Le temps, comme suspendu, semble vouloir laisser la place à l'espace. Ici, comme dans la première pièce, il est possible d'entrevoir l'une des préoccupations du Ligeti à venir : le rapport dialectique entre le déroulement temporel et l'espace.

4. Les variations du thème

L'exemple 13 met en regard le thème et ses variations mélodiques.

La première variation reprend assez fidèlement le profil du thème. La seule différence se situe à la proposition B' où Ligeti ajoute un nouvel élément mélodique signalé par un cadre bleu : cet ajout n'est pas sans rappeler ce qui a été entendu à la proposition A comme le montre la flèche bleue en pointillés.

Exemple 13 – les variations mélodiques

La deuxième variation est à l'octave supérieure et certains de ses motifs sont décalés par rapport à la thématique initiale. Ces décalages sont tantôt d'une noire, tantôt d'une mesure (les traits rouges le signalent). C'est en grande partie le contrepoint de la seconde voix dont nous parlons plus loin qui explique ceux-ci. Le nouvel élément entendu à la première variation a disparu.

À la troisième variation, la mélodie retrouve son registre initial. Les déphasages par rapport à la mélodie originale sont cette fois beaucoup plus présents comme le montrent les traits rouges et sont dus, comme dans la seconde variation, au contrepoint.

Cette troisième variation semble aussi être amputée de sa proposition B'. La mesure de silence qui suit la proposition B ainsi que le changement d'octave peuvent laisser penser qu'une nouvelle variation s'amorce. Comme nous le verrons par la suite, le contrepoint, passant de trois à deux voix, accentue encore un peu plus cette sensation.

Mais s'agit-il réellement d'une quatrième variation ? Possible. Mais dans ce cas elle est particulièrement chahutée. Elle commence par évoquer un segment de la proposition A qui se confond avec la désinence des propositions B et B' (ovales violets). Cette variation se poursuit par un retour de la proposition B (les flèches à l'exemple 13 montrent ce cheminement particulier).

Une autre analyse est possible. Elle consiste à considérer que cette apparente 4^e variation soit, malgré le changement de registre et le retour d'un contrepoint à deux voix, la continuité de la troisième.

Quelle que soit l'analyse retenue, ce qui importe pour Ligeti c'est d'amorcer le démantèlement de sa thématique afin de conclure. La dernière variation, qui a toutes les allures d'une coda, est particulièrement éloquente à ce propos puisqu'elle change encore de registre (deux octaves au-dessus du thème initial) et qu'elle ne fait entendre que la tête de la proposition A qui se métamorphose en une proposition B' (ovales violets).

Le changement de registre de l'ostinato pour accompagner cette « variation-coda » renforce encore un peu plus la sensation d'une fin toute proche.

5. Le contrepoint des variations

Nous l'avons évoqué plus haut, les déphasages métriques des variations sont en grande partie destinés à accueillir une deuxième et une troisième voix.

Exemple 14 – première variation et contrepoint

Cette première variation (exemple 14) utilise un procédé extrêmement fréquent dans les musiques traditionnelles : une polyphonie parallèle à la tierce. Cette seconde voix, qui abandonne la tierce de temps à autre, cède clairement la place aux mouvements contraires lors des articulations formelles de la mélodie.

Les chiffres rouges à l'exemple ci-dessus montrent qu'à chacune des articulations formelles, ce sont les mêmes relations intervalliques qui sont entendues (tierce mineure, septième majeure et quinte juste).

Lors de ces articulations, le profil mélodique de la seconde voix utilise l'un des deux motifs dont nous avons parlé lors de l'analyse mélodique. Comme à l'exemple 10, il est souligné par un cadre bleu.

Exemple 15 – deuxième variation et contrepoint

Écrite à l'octave supérieure, la deuxième variation emprunte elle aussi un procédé polyphonique extrêmement fréquent : le canon.

Celui-ci, strict sur le plan des hauteurs et variable sur le plan temporel, est à la quinte inférieure. C'est du reste la transposition de la voix canonique qui explique l'arrivée de la note complémentaire *la*_b.

Si l'arrivée de cette nouvelle note n'est pas théâtralisée comme dans la première pièce, elle attire malgré tout l'attention en venant perturber momentanément, nous l'avons évoqué plus haut, la couleur myxolydienne.

Comme les lignes de couleur le révèlent dans l'exemple 15, le canon est tantôt à distance d'une noire, tantôt de trois et va même jusqu'à une distance de six noires. C'est le souci de faire entendre clairement les imitations qui explique ces décalages. Les entrées canoniques des propositions B et B' sont suffisamment éloquents que pour ne pas devoir insister sur la chose.

Exemple 16 – troisième variation et contrepoint

Nous l'avons signalé plus haut, la troisième variation (exemple 16) est la plus complexe. Nous en avons du reste proposé deux analyses.

Pour la commodité de l'exemple, c'est la seconde qui a été retenue ici.

Dans cette variation, Ligeti réunit les procédés des deux variations précédentes : la polyphonie parallèle et le canon. Le thème, qui a retrouvé son registre initial, se trouve à la voix médiane et la voix canonique est cette fois à la quarte supérieure - même rapport que dans la seconde variation, mais l'intervalle s'est renversé (pour rappel, c'est la transposition qui explique la note complémentaire *la*_b).

En dehors des mesures 13 et 14, où Ligeti vient glisser deux notes supplémentaires à la voix principale (cadre pointillé à l'exemple ci-dessus) et en profite pour faire entendre une dernière fois *la*_b, le canon est strict¹². Tout comme dans la variation précédente, la distance entre la voix principale et son imitation canonique varie pour les besoins du contrepoint.

¹² Pour que le canon soit rigoureux, *do* de la mesure 14 aurait dû être tenu jusqu'au troisième temps de la mesure 16.

La troisième voix de cette texture polyphonique est, comme dans la première variation, à la tierce parallèle et les intervalles aux articulations formelles sont identiques à ceux observés lors de la première variation (chiffres à l'exemple 16).

La dernière section de cette variation garde les tierces parallèles pour B' et les abandonne pour B.

Les derniers instants thématiques sont joués à l'octave supérieure et dans une nuance **pp** qui va décroître ensuite (*diminuendo*) et ralentir progressivement (exemple 17).

Exemple 17 – variation coda

Autrement dit, la conclusion de cette septième pièce semble vouloir laisser s'évaporer progressivement la thématique. L'ostinato subit le même sort en changeant de registre à deux reprises et comme pour la thématique, il s'élide progressivement. À l'issue de ce rognage, Ligeti ne conserve de l'ostinato que la note fondamentale *fa* trillée par *sol*. Tous ces paramètres conjugués à l'arrivée de la pédale *sostenuto*, peuvent donner l'impression que Ligeti souhaite suggérer que la musique continue son chemin en dehors de sa présence physique¹³. Sur le plan thématique, cette variation-coda ne conserve que quelques bribes des propositions A et B-B'.

Deuxième pièce

1. Le thème

La deuxième pièce de *Musica ricercata* est la plus connue du cycle. Cette célébrité est liée au fait que Stanley Kubrick a utilisé sa thématique comme un véritable Leitmotiv tout au long de son dernier film *Eyes wide shut* (1998).

Dans un tempo de 56 à la ♩, ce thème est d'abord joué dans le registre medium du clavier (exemple 18). Ligeti demande de le jouer *f*, *Mesto, rigido e ceremoniale, senza ped.*

¹³ Cette image d'une musique qui continue son chemin après l'extinction des derniers sons a souvent été évoquée par Ligeti. Plusieurs autres pièces du compositeur utilisent ce type de conclusion. Dans son *Concerto pour violoncelle* (1966), Ligeti va même jusqu'à écrire 6 mesures de silences à la fin du premier mouvement.

Mesto, rigido e ceremoniale ♩ = 56

a - motif (5) a' - en miroir (5)
f non legato sim.
b - déploiement (10)
senza ped.

Exemple 18 – première présentation du thème

Sa construction épouse la forme d'une phrase au sens schönbergien du terme : un premier motif (a) sur cinq unités de ♩, sa répétition en miroir (a') occupe le même espace et son déploiement (b) s'étale sur dix unités de ♩. Équilibre parfait qui n'est pas sans rappeler la construction de certains thèmes beethoveniens comme celui du premier mouvement de la *Sonate op. 2 n°1* de Beethoven (exemple 19).

Exemple 19 – correspondances formelles entre le thème de Ligeti et celui de l'op. 2 n°1 de Beethoven.

2. Seconde présentation du thème

Cette thématique est ensuite entendue à l'identique, mais dans une autre registration (exemple 20).

8va
pp una corda

Exemple 20 – deuxième présentation du thème.

Jouée dans une dynamique **pp** et en octaves aux deux extrémités du clavier, cette nouvelle présentation offre un contraste frappant. Ces deux paramètres conjugués (le registre et la dynamique) agissent sur le timbre et, surtout, génèrent la sensation qu'un gouffre s'est créé.

3. Troisième présentation du thème

La troisième exposition du thème (exemple 21) retrouve son registre initial ainsi que sa dynamique.

Ce qui le distingue cette fois c'est d'une part son profil mélodique légèrement différent, mais plus particulièrement la sortie du registre de certaines notes¹⁴.

The musical score for Example 21 consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a melodic line with a sharp sign (fa#) and a forte (sf) dynamic marking. The lower staff is in bass clef and contains a rhythmic accompaniment. The score is annotated with 'quasi parlando' and 'sf' dynamics. The treble clef part starts with a forte (f) dynamic and 'tre corde' instruction. The bass clef part starts with 'senza ped.' and 'non legato'.

Exemple 21 – troisième présentation du thème.

Tout comme nous l'avons évoqué pour le *ré* final de la première pièce, ces *fa#*, joués *sf* dans un autre registre, peuvent, symboliquement, être compris comme un besoin d'échapper au côté obsédant des répétitions de notes cantonnées jusqu'ici dans un seul registre. Ces *fa#* peuvent même être entendus comme de véritables cris de détresse.

Ligeti fait réentendre ensuite, à l'identique, la seconde présentation du thème qui, à son terme, laisse l'auditeur devant à un long silence interrogateur. La musique s'arrête. Tout peut arriver...

4. La note complémentaire

C'est le moment où surgit la note complémentaire (*sol*) avec force. Elle est jouée *ff* avec un accent, *tutta la forza*, *tre corde* et s'accompagne d'une pédale qui la laisse résonner. Nouveau cri de détresse ?

Le registre choisi pour faire entrer la note complémentaire est celui du *fa#* sorti de son carcan lors de la troisième présentation thématique ; *fa#* trouve en quelque sorte sa résolution sur *sol*.

La note complémentaire est ensuite refrappée à plusieurs reprises *molto pesante*, *minaccioso* et dans un *accelerando* écrit. Cette accélération conduit à sa répétition très rapide - répétitions déclenchées par un *sff* suivi d'un *pp*.

Tous les composants ont été exposés dans cette première phase de la pièce. La seconde va ensuite les superposer.

5. Synthèse

L'exemple ci-dessous (exemple 22) reprend toute la pièce avec diverses annotations concernant la forme, les proportions thématiques, etc.

¹⁴ Ligeti demande de jouer ces notes hors registre *quasi parlando*. Cette indication sur le mode de jeu a été utilisée par Bartók à quelques reprises comme, entre autres, dans son 33^e duo de violon *Harvest song*.

The image displays a musical score for a piano piece, divided into several sections. Section A (Mezzo-forte, rigid and ceremonial, tempo 56) features a piano part with a 'non legato' instruction and a string part marked 'una corda' and 'pp'. Section B (Mezzo-forte, rigid and ceremonial, tempo 56) continues the piano part with 'senza ped.' and 'con ped. sur chaque note' instructions. Section A' (Mezzo-forte, quasi parlando, tempo 9) includes a '« cri »' marking and 'sf' dynamics. Section B (Mezzo-forte, rigid and ceremonial, tempo 18) features 'una corda' and 'pp' dynamics. Section C (Piu mosso, pesante, tempo 126) is marked 'molto pesante, minaccioso' and 'tre corde', with 'cresc. molto' and 'accel.' markings. Section A'' (Intenso, agitato, tempo 76) is marked 'Senza tempo, rapido' and 'sffpp', with 'perdendosi' markings. Section B (Tempo primo, tempo 29) is marked 'pp'. Section C (Senza tempo) is marked 'sffpp' and 'm pppp', with 'perdendosi' markings. The score concludes with a 'Coda' section marked 'ppp' and 'pppp'. Blue boxes highlight specific measures: 'a a' b' 5 5 10' in sections A, B, and C; and 'a a' b' 6 7 12' in section A''.

Exemple 22 – forme globale

Conclusion

L'analyse de ces trois pièces avait deux missions. La première était de tenter de mettre à jour quelques-unes des préoccupations récurrentes dans l'œuvre de Ligeti dès son arrivée en Europe de l'Ouest et la seconde consistait à étudier l'artisanat de l'écriture.

Parmi les préoccupations futures du compositeur, le rythme tient une place importante et devient même un élément moteur dans la construction de certaines œuvres. Je pense en particulier au célèbre *Continuum* pour clavecin, à la 4^e étude pour piano *Fanfanes* ou encore la première pièce de *Nonsense madrigals* (1988-1993) ainsi qu'au premier mouvement du *Concerto pour piano* (1985-1988).

Comme nous avons pu le voir, la pièce inaugurale de *Musica ricercata* est particulièrement éloquent à ce propos. Ligeti fixe une pulsation régulière sur laquelle des motifs rythmiques viennent se déposer avant de se « détériorer » via différentes éliions. Et c'est par la détérioration progressive de ceux-ci, combinée à une accélération, que Ligeti conduit l'auditeur, progressivement, d'une situation stable vers une situation proprement chaotique. C'est cette même stratégie que l'on retrouvera dans de nombreuses pièces ultérieures comme, entre autres, dans la première étude pour piano *Désordre*.

Dans la septième pièce, c'est la dimension temporelle et plus précisément la relation espace-temps que Ligeti explore. Cette préoccupation sera au centre des œuvres dites « statiques » comme *Lontano* (1967), *Lux Aeterna* (1966) le *Concerto pour violoncelle* (1966), le *Requiem* (1963-1965), etc.

Dans ces œuvres, c'est l'absence d'une pulsation (un temps lisse – pour reprendre une terminologie boulézienne) ainsi que la texture contrapuntique qui annulent la dimension narrative telle que nous pouvions l'entendre dans plusieurs pièces de *Musica ricercata*. Le temps, comme suspendu, laisse la place à l'espace.

Le second objectif de cette analyse a mis en évidence un certain nombre de procédés compositionnels qui, bien que très simples à certains moments, comme dans la deuxième pièce de *Musica ricercata*, sont d'une grande créativité et d'une redoutable efficacité.

Si les trois pièces que j'ai analysées sont déjà riches d'enseignement, je ne pourrais que conseiller vivement à tout apprenti compositeur d'étudier tout le cycle. Il recevra alors une belle leçon de composition.

Jean-Marie Rens