

Influences des musiques extra-européennes sur les compositeurs du
20^{ème} siècle : spécificité de l'africanisme chez György Ligeti

SOMMAIRE

Introduction.	3
I. Structuration du temps dans les musiques africaines.	4
1) Quelques généralités sur les musiques africaines.	4
2) L'organisation du temps.	5
a) <i>La périodicité :</i>	5
b) <i>La pulsation :</i>	6
c) <i>Les valeurs opérationnelles minimales :</i>	6
d) <i>Absence de la barre de mesure</i>	7
3) L'ambiguïté : principe essentiel des musiques africaines.	7
a) <i>Un matériau rythmique en conflit avec la pulsation.</i>	7
b) <i>Un matériau rythmique asymétrique.</i>	8
c) <i>La polyrythmie : une ambiguïté supplémentaire.</i>	10
II. La musique de György Ligeti.	10
1) Les fondements de sa musique.	10
a) <i>Des études de contrepoint traditionnel.</i>	10
b) <i>Des études au studio de musique électronique.</i>	12
c) <i>Une grande ouverture d'esprit.</i>	13
2) Le syncrétisme : principe même de la création.	15
a) <i>La perception du temps chez Ligeti : l'ambiguïté.</i>	15
• Allusions et illusions	15
• L'hémiole	16
• La talea	17
• Le hoquet	18
• Les polyrythmies : les mécaniques	18
• Suppression des barres de mesure	19
b) <i>Ordre et émotion.</i>	20
• L'ordre et le désordre	20
• L'émotion et la construction	20
c) <i>Le timbre vu autrement</i>	21
• Le contrepoint mélodique	21
• Le canon	22
• Le cluster	22
Conclusion	23

Introduction.

« L'intérêt pour les musiques traditionnelles qui se développe dans la seconde moitié du XIX^{ème} siècle, coïncide avec l'éveil des nationalités »¹. Ainsi le terme « ethnologie est apparu en 1787, néologisme créé par un certain Chavannes dans un livre intitulé Essai sur l'éducation intellectuelle avec le projet d'une science nouvelle. Il s'agissait pour lui d'une branche de l'histoire, telle qu'il la concevait, consacrée à l'étude des étapes de l'homme en marche vers la civilisation. Mais le terme a pris assez vite l'acceptation qu'il a conservée pendant tout le XIX^{ème} siècle d'une science consacrée à l'étude des caractères distinctifs et à la classification des races humaines [...]. Ce n'est que vers le début du XX^{ème} siècle que le mot ethnologie a commencé, du moins pour ses praticiens, à prendre la signification [...] d'étude des « ethnies », des peuples en tant qu'ensembles culturels, et non plus naturels »². Ainsi, si l'intérêt pour les musiques extra-européennes naît dès la seconde moitié du XIX^{ème} siècle, l'ethnomusicologie ne se développera réellement qu'au XX^{ème} siècle. C'est, entre autre, à partir de ces découvertes ethnomusicologiques que les compositeurs renouvelleront et enrichiront leur discours. Ainsi, le compositeur hongrois György Ligeti s'est attaché aux études du musicologue Simha Arom. « Masses, nuages sonores, cluster, trames, tissus, micropolyphonie, mécanique imperturbable, polyrythmie, illusion, statisme, limites, sont autant de termes que l'on associe actuellement à la musique de Ligeti »³. « Son œuvre a été rangée dans la catégorie des musiques « massiques » »⁴. Ces classifications n'ont qu'un but historique et elles mettent clairement en évidence la diversité des influences possibles pour les compositeurs du XX^{ème} siècle. Nous pourrions citer nombre de compositeurs influencés par les musiques orientales. Claude Debussy fut l'un des premiers, mais c'est aussi le cas d'Olivier Messiaen, de Giacinto Scelsi, de J-C. Éloy et de Karlheinz Stockhausen, etc. En ce qui nous concerne, nous nous sommes intéressés à György Ligeti. Nous essayerons de montrer comment les musiques africaines influent sur son écriture.

¹ Cf. Marie-Claire MUSSAT, Trajectoires de la musique au XX^{ème} siècle, Paris : Klincksieck (coll. « Klincksieck-Études »), 1995, p. 30 (201 p.)

² Cf. Pierre-Jean SIMON, « Anthropologie et sociologie : une frontière obsolète », Les Cahiers du Cériem, mai 2000, N°5, pp. 5-6 (pp. 3-15).

³ Cf. Marie DELCAMBRE-MONPOËL, « György Ligeti, Kammerkonzert : troisième et quatrième mouvements », Musurgia, 1999, N°3/4 Vol.6, p. 109 (pp. 109-126).

⁴ Cf. Marie DELCAMBRE-MONPOËL, « György Ligeti, Kammerkonzert : troisième et quatrième mouvements », Musurgia, 1999, N°3/4 Vol.6, p. 109 (pp. 109-126).

I. Structuration du temps dans les musiques africaines.

1) Quelques généralités sur les musiques africaines.

La transmission des musiques africaines s'effectue oralement. De plus, les populations africaines n'utilisent pas l'écriture. Les musiques africaines sont des musiques « populaires [car] elles sont dépourvues de canons [, de règles d'organisation et d'exécution,] explicites »⁵. Elles sont, par ailleurs, fonctionnelles et collectives et prennent, par conséquent, place lors de circonstances particulières. Ainsi, elles sont, liées à un rite particulier, à un lieu précis, à une communauté ethnique précise et à un temps précis. En effet, les musiques africaines sont anonymes et on ignore qui les a créées et quand elles ont été conçues. Par conséquent, elles n'ont de réalité que dans le temps de leur exécution comme toutes les musiques orales (si on excepte les enregistrements). « La musique [traditionnelle africaine] est un moyen d'expression qui ne vise pas un but purement esthétique, qui n'a pas d'existence autonome : le rôle qu'elle assume s'inscrit toujours dans un contexte plus vaste, déterminé par une fonction religieuse ou sociale dont elle n'est qu'une composante, indissociable de bien d'autres, tout particulièrement de la parole [...] et de la danse »⁶. D'autre part, la diversité des musiques traditionnelles coïncide avec la diversité des groupes et des sous-groupes ethniques ce qui engendre une extrême variété de musiques. A chaque cérémonie est lié un répertoire de chants particuliers, un système scalaire particulier, une formation particulière. On peut cependant noter la prédominance, sur le continent africain, de l'utilisation de l'échelle pentatonique anhémitonique (échelle qui exclue le demi-ton). Et, comme le remarque Suzanne Fürniss, le système scalaire africain prend appui sur l'échelle pentatonique anhémitonique et le paramètre principal en est « le respect de l'ordre de succession des degrés dans un patron mélodique donné »⁷. En ce qui concerne les procédés techniques relatifs à l'activité musicale, ils se réduisent, pour l'essentiel, à la monodie, l'hétérophonie, le tuilage, le chant en mouvement parallèle, l'homophonie, le contrepoint et le hoquet⁸. Pour finir, il faut relever que les populations africaines accordent un grand intérêt pour les timbres complexes. En effet,

⁵ Cf. Simha AROM, « Les musiques traditionnelles d'Afrique Centrale : Conception/perception », *Contrechamps*, janvier 1988, n°10, p. 177 (pp. 177-195).

⁶ Ibid., pp. 178-179.

⁷ Cf. Suzanne FÜRNISS, « Recherches scalaires chez les Pygmées Aka de Centrafrique », *Analyse musicale*, n°23, avril 1991, p. 35 (pp. 31-35)

⁸ Pour ne pas rendre trop complexe la lecture de cette étude, nous ne proposerons une définition de ces termes que lorsque cela s'avérera nécessaire pour l'étude.

« en Centrafrique, comme dans bien d'autres régions d'Afrique subsaharienne, on a tendance à altérer le son pur, «naturel» des instruments, afin d'obtenir des timbres complexes, des sons «brouillés» »⁹. Ainsi, on remarque l'ajout de mirlitons collés sur lesalebasses des Bala (idiophones du type des xylophones) qui apportent une couleur plus «métallique» au timbre. « Un tel traitement du son vise à en épaissir la substance, à en masquer délibérément la hauteur précise, en un mot à le rendre ambigu »¹⁰. Par conséquent, l'ambiguïté du son permet de «noyer» la perception de l'auditeur en jouant sur la marge de tolérance des intervalles. Car, s'il existe des échelles dominantes, il existe aussi une plus grande tolérance quant à la grandeur des intervalles sur ces échelles. Ainsi, une mélodie pourra être jouée de multiples manières pour un auditeur occidental et rester la même pour l'auditeur africain.

2) L'organisation du temps.

D'une manière très générale, les musiques africaines peuvent être définies comme des «ostinatos à variations. En effet, à de très rares exceptions près, toutes les pièces musicales s'y caractérisent par une structure cyclique, répétitive, qui engendre de nombreuses variations improvisées »¹¹. Dans les musiques africaines, le temps se structure en trois niveaux simultanés : la périodicité, la pulsation et les valeurs opérationnelles minimales.

a) La périodicité :

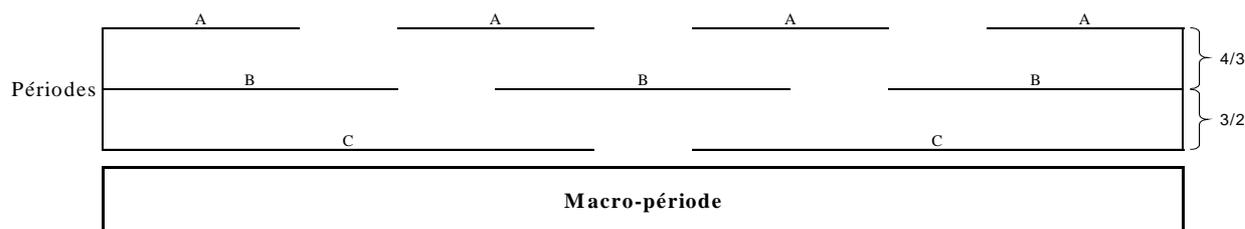
Elle est déterminée par la réitération, dans le temps, d'évènements sonores semblables en des positions identiques. La période, ainsi définie, est elle-même divisible en deux parties et donc se structure de façon symétrique. « Dans un contexte polyphonique et/ou polyrythmique, [les différentes périodes qui se superposent] entretiennent néanmoins entre elles des rapports simples, tels que 2/1 (deux sur un), 3/1, 3/2, 4/2 et leurs multiples »¹². Généralement, dans les musiques africaines, les périodes sont des ostinatos et c'est précisément leur répétition régulière qui en font des ostinatos. Lorsqu'il y a polyrythmie, il est nécessaire que certaines périodes soient réitérées plusieurs fois pour qu'il y ait un point de jonction entre les différentes périodes superposées. C'est ce que Simha Arom nomme la macro-période.

⁹ Cf. Simha AROM, « Les musiques traditionnelles d'Afrique Centrale : Conception/perception », *Contrechamps*, janvier 1988, n°10, p. 180 (pp. 177-195).

¹⁰ Ibid., p. 180

¹¹ Cf. Simha AROM, « Les musiques traditionnelles d'Afrique Centrale : Conception/perception », *Contrechamps*, janvier 1988, n°10, p. 182 (pp. 177-195).

¹² Ibid., p. 182



b) La pulsation :

En ce qui concerne les musiques centrafricaines, les termes tempo, battue, tactus et pulsation ne renvoient qu'à une seule et même réalité : celle de marquer les temps. La pulsation « est un élément d'une série de stimuli précisément équivalents et régulièrement réitérés. Comme les battements d'un métronome ou d'une montre, les pulsations délimitent des unités égales dans le continuum temporel »¹³. Cette pulsation est donc un étalon (car elle délimite des unités de temps égales), et est isochrone (car répétée à des intervalles réguliers). De plus, il n'y a pas de hiérarchie entre les différentes pulsations : elle est donc neutre. Pour un musicien africain, la pulsation est organiquement liée à la musique qu'il exécute et elle peut donc demeurer sous-entendue : « Contrairement au musicien occidental qui se réfère à une battue matérialisée par un geste, [...] le musicien traditionnel africain n'éprouve nul besoin d'extérioriser un quelconque repère temporel »¹⁴. Comme le dit Richard A. Waterman, il existe, chez le musicien et l'auditeur africain, un « sens métronomique » qui fait partie de son « équipement perceptuel ». La pulsation « n'a, la plupart du temps, rien à faire avec les figures rythmiques ou mélodiques [...] exécutées, mais néanmoins, [elle] fait fonction de support régulateur perceptible, auquel toutes se réfèrent »¹⁵.

c) Les valeurs opérationnelles minimales :

Les valeurs opérationnelles minimales subdivisent la pulsation qui sert de régulateur à toutes articulations rythmiques. La pulsation peut être subdivisée de différentes façons :

- De façon binaire (lorsqu'elle peut être monnayée en deux ou quatre parties égales)
- De façon ternaire (lorsqu'elle peut être monnayée en trois valeurs égales)

¹³ Cf. Simha AROM, *Polyphonies et polyrythmies instrumentales d'Afrique centrale. Structure et méthodologie* (Vol. 1), Paris : SELAF (coll. « Ethnomusicologie 1 »), 1985, p. 314 (367 p.)

¹⁴ Ibid. p. 295

¹⁵ Ibid., p. 337

- De façon composite (lorsque son monnayage utilise à la fois le procédé ternaire et le procédé binaire. Dans ce cas, la pulsation se scinde en cinq valeurs rythmiques égales).

d) Absence de la barre de mesure

L'une des caractéristiques essentielles des musiques africaines est l'absence de toute accentuation régulière. Par ailleurs, ce qui est inhérent à l'utilisation de la barre de mesure est la réitération régulière des accents immédiatement après la barre de mesure (sur le premier temps). Cette même barre de mesure impose, irrémédiablement, une opposition entre un temps fort et un temps faible, opposition qui n'est pas concevable dans les musiques africaines accentuées irrégulièrement. En refusant l'utilisation de la barre de mesure (dans les transcriptions), on évite des contre-sens comme la syncope, étrangère à ces musiques : « dans une musique où il n'y a pas de temps fort, [...] on ne peut parler de syncope »¹⁶. On préférera l'utilisation des termes commétrique et contamétrique qui définissent, dans le premier cas, la correspondance entre les accents et la pulsation métrique, et dans le second cas, des accents et une pulsation qui entrent en conflit. Historiquement, en occident, la barre de mesure n'était pas encore usitée au 16^{ème} siècle, on se contentait de battre les temps (le tactus). Cependant, dans la seconde moitié du 16^{ème} siècle, l'engouement pour la danse favorisera l'apparition de la barre de mesure et, « de simple repère, la barre de mesure [deviendra], en moins d'un siècle, un véritable dogme »¹⁷. Culturellement instaurée dans l'esprit du musicien européen, la mesure n'a pas de réalité chez le musicien africain. Celui-ci se réfère cependant à la pulsation, élément fondamental et structurel de sa musique.

3) L'ambiguïté : principe essentiel des musiques africaines.

a) Un matériau rythmique en conflit avec la pulsation.

La pulsation (ou le mètre) se distingue clairement du rythme. « En effet, pour qu'il y ait rythme, il faut nécessairement que les événements sonores successifs soient caractérisés par des traits qui les opposent »¹⁸. Cette opposition n'est pas concevable en ce qui concerne la pulsation¹⁹. Il est par conséquent évident que le mètre et le rythme sont de nature différente. Toute période « est déterminée par le nombre de pulsations qui la constituent, alors que les

¹⁶ Ibid., p. 339

¹⁷ Ibid., p. 322

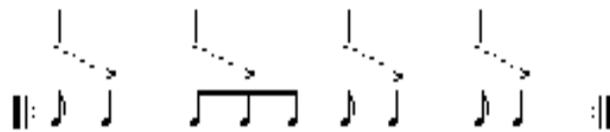
¹⁸ Cf. Simha AROM, « Les musiques traditionnelles d'Afrique Centrale : Conception/perception », Contrechamps, janvier 1988, n°10, p. 185 (pp. 177-195).

¹⁹ Cf. supra. P.

durées qui y figurent s'ordonnent, quant à elles, sur la base des valeurs opérationnelles minimales »²⁰ (le matériau rythmique). Ce qui caractérise les musiques africaines, c'est précisément l'ambiguïté qui naît entre la régularité de la pulsation qui soutient le matériau rythmique et la répartition de ce dernier. En effet, « le trait dominant de la rythmique [des musiques africaines] est la contramétricit , qui oppose le rythme   son armature temporelle »²¹. La contram tricit  existe lorsque la marque rythmique (accent, modification de timbre ou attaque) est prédominante sur les contre-temps. La contram tricit  peut être régulière ou irrégulière.

- Elle est régulière lorsque la marque rythmique se trouve dans une position invariable par rapport   la pulsation (voir l'exemple N  1).

Exemple 1



- Elle est irrégulière lorsque la position de la marque rythmique n'est pas systématiquement la même par rapport   la pulsation. La contram tricit  irrégulière utilise toujours un matériau rythmique asymétrique.

b) Un matériau rythmique asymétrique.

La période qui comprend un nombre de pulsations toujours pair est divisible en deux parties égales. Sa structure est donc sym trique²². Or, généralement, cette symétrie « est contrecarrée par une asymétrie interne, de caractère rythmique »²³. On parle d'asymétrie interne lorsqu'il est impossible de segmenter une figure rythmique en deux parties égales. L'asymétrie, comme la contram tricit , peut être régulière ou non.

- L'asymétrie régulière : l'h miolle.

L'asymétrie est régulière quand une figure rythmique peut être fragmentée en un nombre de parties autre que deux et ses multiples. Ainsi, dans l'exemple 1, la figure rythmique

²⁰ Ibid, p. 186.

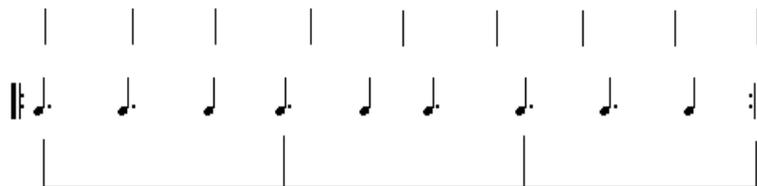
²¹ Cf. Simha AROM, « Les musiques traditionnelles d'Afrique Centrale : Conception/perception », Contrechamps, janvier 1988, n 10, p. 194 (pp. 177-195).

²² Cf. supra. dans le paragraphe sur la p riodicite  (p. ? ? ? ? ?)

²³ Cf. Simha AROM, « Les musiques traditionnelles d'Afrique Centrale : Conception/perception », op. cit., p. 186.

♩ est divisible en trois croches de valeur égales : c'est une cellule rythmique ternaire. Fréquemment, en Afrique centrale, cette figure rythmique sera dupliquée mais se trouvera décalée par rapport à la pulsation (comme dans l'exemple 2). Ce décalage se produit, parfois, quand est intercalée, entre les cellules rythmiques ternaires, une autre figure rythmique, celle-ci binaire car divisible en deux parties égales. Ce principe est celui de l'hémiole. « Les exemples faisant état du procédé d'asymétrie interne régulière abondent. On peut donc affirmer que, dans la région qui nous concerne, le principe hémiole apparaît comme l'un des traits les plus constants parmi les modes d'articulations des formes rythmiques »²⁴.

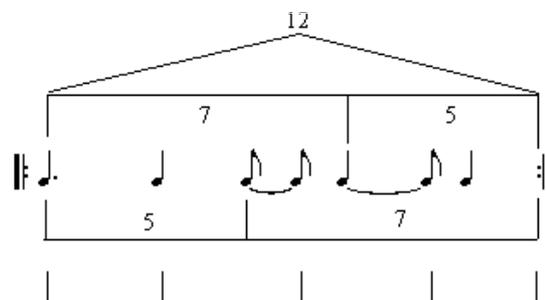
Exemple 2



- L'asymétrie irrégulière ou l'imparité rythmique.

L'asymétrie irrégulière s'applique à des périodes qui, lorsqu'elles sont divisées en deux parties égales, engendrent deux nombres de pulsations pairs. Ainsi, une période totalisant 24 pulsations peut être soumise à l'asymétrie irrégulière car, divisée en deux parties, elle forme deux sous-parties de 12 pulsations chacune. On parle d'imparité rythmique quand toute tentative de segmentation en deux parties égales d'une période relevant de ce principe aboutit à deux parties constituées chacune d'un nombre de valeurs opérationnelles minimales impair. L'exemple 3 explicite ce type d'asymétrie irrégulière :

Exemple 3



²⁴ Cf. Simha AROM, « Les musiques traditionnelles d'Afrique Centrale : Conception/perception », Contrechamps, janvier 1988, n°10, p. 188 (pp. 177-195).

L'asymétrie irrégulière est toujours créée par la juxtaposition de durées binaires (comme la noire qui peut être divisée en deux croches égales) avec des durées ternaires (telle la noire pointée divisible en trois croches égales).

c) La polyrythmie : une ambiguïté supplémentaire.

Comme nous l'avons vu dans le paragraphe sur la périodicité, la polyrythmie se forme par la superposition de différentes périodes ou ostinatos. Ainsi la polyrythmie accentue la complexité de perception car elle associe deux ambiguïtés. La première est une ambiguïté entre le rythme de chaque période et la pulsation. En effet, chaque ostinato a sa propre raison d'être et se réfère à la pulsation (souvent sous-entendue) mais la contramétrie (étudiée plus haut) génère une ambiguïté dans la perception. La seconde ambiguïté est engendrée par les conflits rythmiques que les différentes parties (ou périodes) de la polyrythmie entretiennent entre elles. « Dans des musiques cycliques fondées sur la répétition et la variation, il est important afin d'éviter la monotonie, que soit maintenue une tension permanente. Or, c'est précisément par le biais de la polysémie des structures rythmiques, obtenue grâce à l'ambiguïté qui leur est inhérente, que cette tension ne cesse qu'avec la musique elle-même »²⁵.

II. La musique de György Ligeti.

1) Les fondements de sa musique.

György Ligeti est né en 1923 à Dicsőszentmárton, une ville qui avait appartenu à la Hongrie avant de devenir roumaine en 1920. Ses ancêtres étaient juifs et l'antisémitisme était très important dès 1930 dans cette région. Pendant la seconde guerre mondiale sa famille fut déportée et son père ainsi que son frère périrent dans les camps de concentration allemands. Pendant son enfance, et malgré de nombreuses difficultés, Ligeti put apprendre le piano et s'initier, en autodidacte, à l'orchestration.

a) Des études de contrepoint traditionnel.

Au lendemain de la guerre, Ligeti part pour Budapest. C'est là, à l'Académie Franz Liszt, qu'il suit des études de composition. Il y reste jusqu'en 1949 et « il y reçoit un

²⁵ Cf. Simha AROM, « Les musiques traditionnelles d'Afrique Centrale : Conception/perception », Contrechamps, janvier 1988, n°10, p. 194 (pp. 177-195).

enseignement tout à fait traditionnel (harmonie, contrepoint, etc.)»²⁶. Ici, Ligeti étudie l'écriture des polyphonistes du XVI^e siècle, le contrepoint de Jean-Sébastien. Bach, le langage des compositeurs romantiques tels Robert Schumann et Frédéric Chopin jusqu'à l'écriture de Béla Bartok. Le goût de Ligeti pour l'écriture contrapuntique se révèle, par exemple, dans des pièces comme Invencio pour piano(1948). « Invencio affiche sa filiation avec les pièces de Jean-Sébastien Bach du même titre. Nous y trouvons sans effort une exposition et des réexpositions d'un sujet, des parties épisodiques en imitation et même une strette. Le tout témoigne d'un solide apprentissage des techniques de composition reçues de Veress, ainsi que de Ferenc Farkas [professeurs de Ligeti à cette époque, en 1948] »²⁷.

Pendant ses études à l'Académie Franz Liszt, à Budapest, la Hongrie subissait le régime stalinien. Ainsi, la censure était telle que la musique la plus « moderne » à laquelle Ligeti avait accès était celle de Béla Bartok. Il étudia donc cette musique avec grand intérêt et on remarque aisément l'influence de la pensée polymodale de Bartok chez Ligeti dans une pièce comme la première des Six études pour piano. Dans cette dernière, Ligeti superpose deux plans modaux qui se distinguent clairement l'un de l'autre puisque « la main droite se meut exclusivement sur les touches blanches du clavier, [alors que] la main gauche, elle, n'évolue que sur les touches noires »²⁸. On est donc en présence de polymodalité puisque la main droite suggère un mode de « si » et la main gauche un mode pentatonique.

Les techniques d'écriture que Ligeti utilisent témoignent aussi de ses études de contrepoint traditionnel. Ainsi, l'imitation, le canon, la talea, le hoquet et l'hémiole sont autant de procédés, enseignés à Budapest, que Ligeti intègre dans sa musique²⁹ : « Mon goût pour le canon ne vient pas seulement de mes études de contrepoint, mais aussi du très grand intérêt que je porte à la musique d'Ockeghem »³⁰.

²⁶ Cf. Pierre MICHEL, György Ligeti, compositeur d'aujourd'hui, Paris : Minerve (coll. « Musique ouverte »), 1985, p. 16 (246 p.).

²⁷ Cf. Friedemann SALLIS, « La transformation d'un héritage », Revue de musicologie, tome 83, 1997, N°2, p. 282 (pp. 281-293).

²⁸ Cf. Denys BOULIANE, « Six études pour piano de György Ligeti », Contrechamps, 1990, N°12-13, p. 101 (pp. 98-131)

²⁹ Nous définirons certains de ces procédés, selon leur pertinence, dans la partie intitulée : « La perception du temps chez Ligeti : L'ambiguïté ».

³⁰ Cf. Pierre MICHEL, György Ligeti, compositeur d'aujourd'hui, Paris : Minerve (coll. « Musique ouverte »), 1985, p. 151 (246 p.).

La démarche musicale de Ligeti, comme celle de tout compositeur, s'inscrit dans la continuité de l'histoire de la musique. En effet, certaines techniques d'écriture employées par Ligeti sont héritées du passé. De même, les formes de certaines oeuvres restent ancrées dans une tradition musicale. Dans le concerto pour orchestre de chambre (pour 13 instruments), Ligeti adopte un plan apparenté à celui de la symphonie classique. Le premier mouvement vivace est suivi d'un mouvement plus lent. Ensuite, à l'image du scherzo, une pièce au caractère enjoué fait attendre le finale rapide. Le cadre de cette œuvre demeure traditionnel, cependant, ce qui se passe dans ce cadre est très différent des symphonies classiques. Les études de Ligeti au studio de musique électronique de Cologne seront décisives en ce qui concerne l'évolution de sa musique.

b) Des études au studio de musique électronique.

En 1956, à Budapest, les conditions de vie deviennent insupportables. La révolte éclate et de violents combats opposent le régime soviétique à celui établi en Hongrie. C'est dans ce climat de tension que Ligeti et son épouse quittent leur pays en franchissant illégalement la frontière en direction de l'Autriche. Leur séjour à Vienne sera bref puisque dès le début de l'année 1957, ils se rendent à Cologne. Ligeti, qui correspondait déjà avec Herbert Eimert³¹ avant son départ de Hongrie, arrive en effet comme « invité » au studio de musique électronique de la WDR. Là, il rencontre de nombreux compositeurs du « cercle » de Darmstadt/Cologne tels Stockhausen, Koenig, Nono, Berio, Pousseur, Maderna, Kagel, Helms et bien d'autres. Ligeti découvre alors toute la nouvelle musique de l'époque qui lui était inconnue jusqu'à celle de Webern : « A mon arrivée à Cologne, je me suis donc imbibé comme une éponge : pendant plusieurs mois, je n'ai fait qu'écouter des bandes et des disques »³². L'expérience que Ligeti acquiert en musique électronique l'amène à composer trois œuvres de musique électronique : Glissandi (1957), pièce électronique N°3 (1957) et Artikulation (1958). Cependant la découverte qu'il fait de la musique électronique sera surtout déterminante pour son écriture et, comme il le déclare lui-même : « L'essentiel de cette période passée au Studio de musique électronique ne réside pas dans ce que j'ai appris en

³¹ Compositeur allemand (1897-1972), Herbert Heimert fut un des fondateurs du Studio de musique électronique de Cologne et son directeur de 1951 à 1963.

³² Cf. Pierre MICHEL, György Ligeti, compositeur d'aujourd'hui, Paris : Minerve (coll. « Musique ouverte »), 1985, p. 139 (246 p.).

acoustique, en psycho-acoustique, les effets sonores, etc., mais bien dans ce que j'ai nommé plus tard la micropolyphonie »³³.

- La micropolyphonie :

La micropolyphonie est phénomène nouveau à l'époque d'Atmosphères, en 1961. « Au début des années 1960 avec des œuvres orchestrales comme Atmosphères (1961) puis avec son Requiem de 1965 [...] se concrétise entre autres le procédé de la «micropolyphonie» »³⁴. En effet, « parti de certaines possibilités de la musique électronique et d'une profonde connaissance du contrepoint, [Ligeti] a élaboré un nouveau type de polyphonie très dense qu'il a lui-même appelé la micropolyphonie »³⁵. Celle-ci est obtenue par une division maximale des pupitres, et, « les tissus sonores ³⁶ » sont réalisés grâce à une écriture contrapuntique dense. Ainsi, la texture se métamorphose de l'intérieure, et, tout en ayant une impression de statisme, l'auditeur se rend compte, à posteriori, qu'il s'est «déplacé». Il y a donc mouvement dans l'immobilisme. Dans la musique de Ligeti, on trouve parfois des passages qui témoignent de ses études au studio de Cologne. Ainsi, dans Continuum³⁷, certains moments « sonnent » électronique. Il en est de même dans Ramifications³⁸ et dans bien d'autres pièces.

c) Une grande ouverture d'esprit.

« De même que certains peintres ou sculpteurs contemporains se sont ouverts à d'autres disciplines, Ligeti a élargi (ainsi que d'autres compositeurs) l'univers de la musique en y intégrant de nouveaux critères sans rapports apparemment avec l'art des sons ³⁹ ». Souvent, Ligeti se réfère à des courants étrangers à la musique. Ainsi, il se passionne pour la

³³ Ibid. p. 148.

³⁴ Cf. Pierre Michel, « György Ligeti : Kammerkonzert pour treize instrumentistes (1960-70) », Analyse musicale, novembre 1999, N°34, p. 31 (pp. 31-51).

³⁵ Cf. Pierre MICHEL, György Ligeti, compositeur d'aujourd'hui, Paris : Minerve (coll. « Musique ouverte »), 1985, p. 126 (246 p.).

³⁶ Ligeti utilise lui-même ce terme : Cf. Pierre MICHEL, György Ligeti, compositeur d'aujourd'hui, Paris : Minerve (coll. « Musique ouverte »), 1985, p. 149 (246 p.).

³⁷ Cf. Annexe N°1.

³⁸ Cf. Annexe N°2, deux exemples dans lesquels l'utilisation des harmoniques engendre un rendu sonore électronique (pp. ? ? ? ? ?)

³⁹ Cf. Pierre MICHEL, György Ligeti, compositeur d'aujourd'hui, Paris : Minerve (coll. « Musique ouverte »), 1985, p. 120 (246 p.).

physique moléculaire, la biologie, la phonétique et bien sûr l'acoustique⁴⁰. S'il a suivi un cursus musical traditionnel, qu'il a intégré à sa musique, il s'est aussi intéressé à la musique électronique. De même, le domaine pictural l'influence : « il se réfère entre autres à Magritte, Escher, Mondrian, Paul Klee, Steinberg, Peter Blake et Roland Topor »⁴¹. Escher est, d'une certaine manière, très proche de Ligeti. En effet, si nous observons les deux gravures de Escher qui illustrent notre propos, nous remarquons que, comme Ligeti, Escher cherche à « tromper » l'observateur. Ce dernier est à son insu transporté d'un lieu à un autre. IMAGE 1 P123 En ce qui concerne la littérature, Ligeti apprécie des écrivains comme Franz Kafka, Boris Vian, Sandor Weöres, Luis Borges et surtout Gyula Krudy. Tout ces auteurs s'attachent à créer des mondes ambigus, mystérieux et c'est ce qui passionne Ligeti : « J'ai repris dans ma musique, inconsciemment je pense deux chose de Krudy : un sentiment de non écoulement du temps et un sens de l'immobilité »⁴². « La musique de Ligeti se trouve actuellement au carrefour d'un grand nombre de traditions débordant les cadres de la musique de concert occidentale ; elle lorgne tantôt du côté de la musique des Balkans, elle puise des éléments essentiels dans la musique des cultures africaines subsahariennes, elle « flirte » à l'occasion avec la gestuelle et la vivacité rythmique des musiques du Brésil et des Caraïbes »⁴³. Ligeti affirme, d'ailleurs, lui même que sa démarche de compositeur est une démarche « syncrétique »⁴⁴ : « Du point de vue de la rythmique et la métrique, deux influences ont été décisives pour ma musique des années quatre-vingt : d'abord, la complexité polymétrique des Studies for Player pour piano de Conlon Nancarrow, et ensuite, la très grande diversité des cultures musicales non européennes. Parmi ces dernières, je me suis intéressé en particulier à la musique des Caraïbes [...], aux folklores Banda-Linda et Pygmées

⁴⁰ Cf. Pierre MICHEL, György Ligeti, compositeur d'aujourd'hui, Paris : Minerve (coll. « Musique ouverte »), 1985, p. 123 (246 p.).

⁴¹ Cf. Pierre MICHEL, György Ligeti, compositeur d'aujourd'hui, Paris : Minerve (coll. « Musique ouverte »), 1985, p. 121 (246 p.).

⁴² Cf. Pierre MICHEL, György Ligeti, compositeur d'aujourd'hui, Paris : Minerve (coll. « Musique ouverte »), 1985, p. 122 (246 p.).

⁴³ Cf. Denys BOULIANE, « Six études pour piano de György Ligeti », Contrechamps, 1990, N°12-13, p. 100 (pp. 98-131).

⁴⁴ Nous utilisons, ici, le terme « syncrétique » car il met en évidence le métissage de deux ou plusieurs cultures lorsqu'elles se rencontrent. Comparativement au syncrétisme, au sens ethnologique du terme, les deux univers culturels s'enrichissent mutuellement.

de la République Centrafricaine, une musique polyphonique d'une richesse rythmique inégalée, que j'ai connue grâce aux recherches du musicologue israélien Simha Arom »⁴⁵.

2) Le syncrétisme : principe même de la création.

Comme nous l'avons vu dans le paragraphe précédent, la musique de Ligeti « s'inspire » de multiples domaines. Denys Bouliane souligne que Ligeti utilise « une technique subtile de « rappels » référentiels toujours présents, tantôt latents, tantôt émergents, qui sollicitent et remettent constamment en jeu notre mémoire culturelle »⁴⁶. « Les référents culturels apparaissent comme potentiellement rapprochés ou éloignés, qu'il s'agisse de Monteverdi, Bartok, Palestrina, Mahler, Nancarrow ou Reich »⁴⁷. S'il y a « inspiration », la musique de Ligeti n'en demeure pas moins création. En effet, c'est sur la base d'éléments de deux cultures différentes que le syncrétisme constitue ce que nous pourrions appeler une troisième culture, originale. Ligeti remarque que « les données de la science peuvent féconder la pensée et l'imagination artistique et avoir ainsi un effet des plus fructueux sur le développement d'un nouvel art visuel et d'une nouvelle musique »⁴⁸. Ainsi, pour composer, Ligeti recherche, dans d'autres domaines, des aspects qui se rapprochent de ce qu'il veut exprimer dans sa musique. Il en extrait des techniques, des conceptions et parfois des citations. Puisqu'il aime brouiller la perception de l'auditeur, il s'est ainsi intéressé aux musiques africaines qui cultivent l'ambiguïté⁴⁹.

a) La perception du temps chez Ligeti : l'ambiguïté.

- Allusions et illusions

Chez Ligeti la notion d'allusion est une des conséquences du syncrétisme qu'il pratique. Nous avons montré sa curiosité pour des domaines aussi différents que la musique électronique et la gravure. Ceux-ci influencent sa musique. Aussi, rend-il un hommage à ces influences en intégrant à sa musique des « allusions » à ces différentes disciplines. C'est ainsi qu'il intitulera la seconde des trois pièces pour deux pianos écrites en 1976 : Selbstportrait mit

⁴⁵ Cf. György Ligeti, « Ma position comme compositeur aujourd'hui », Contrechamps, 1990, N°12-13, pp. 8-9.

⁴⁶ Cf. Denys BOULIANE, « Six études pour piano de György Ligeti », Contrechamps, 1990, N°12-13, p. 100 (pp. 98-131).

⁴⁷ Ibid. p. 99.

⁴⁸ Cf. György Ligeti, « Ma position comme compositeur aujourd'hui », Contrechamps, 1990, N°12-13, pp. 8-9.

⁴⁹ Cf. supra. p

Reich und Riley (und Chopin ist auch dabei)⁵⁰. Souvent l'allusion peut se mêler à l'illusion. Il en est ainsi lorsque Ligeti évoque des machines dérégées. Le troisième mouvement du Kammerkonzert en est un exemple parmi d'autres⁵¹.

La notion d'illusion est, en effet, prédominante chez Ligeti. Dans ses Etudes pour piano de 1985, Ligeti crée l'illusion d'un jeu à plusieurs interprètes alors qu'il n'y a en réalité qu'un seul pianiste. Ce type d'écriture était déjà présent dans le Poème Symphonique pour cents métronomes et dans Continuum. Ligeti remarque qu'il a expérimenté une « rythmique illusoire » dans Continuum⁵². « Ici l'interprète joue une succession égale de notes très rapides mais ce qui est tout d'abord perçu ce sont les configurations rythmiques plus lentes et irrégulières qui résultent de la distribution de certaines notes et de la fréquence avec laquelle elles sont répétées »⁵³. L'illusion transparait aussi dans les métamorphoses que nous avons déjà vues⁵⁴. Dans ce cas, l'auditeur ressent une impression de statisme et s'aperçoit de son illusion lorsqu'il est déjà « autre part ». « Ligeti procède par transformations progressives d'un continuum. [...] Sa pensée provient d'un fait concret qu'il décrit ainsi : « Je pense à une surface d'eau, sur laquelle une surface se reflète. Cette surface se ride au fur et à mesure, et l'image disparaît progressivement ; l'eau redevient lisse, et nous voyons une autre image » »⁵⁵.

- L'hémiole

L'hémiole vient de la notation proportionnelle du Moyen-Âge où une mesure à six temps pouvait être divisée soit en trois fois deux temps, soit en deux fois trois temps. Plus tard, même si la carrure s'imposa comme modèle, l'ambiguïté de l'hémiole persista. Elle fut alors définie comme l'interprétation de deux mesures ternaire en trois mesures binaires. L'hémiole est un procédé fréquemment appliqué dans la musique baroque⁵⁶. Elle est aussi très présente dans la musique pour piano du XIX^{ème} siècle et Ligeti utilise abondamment l'hémiole

⁵⁰ Autoportrait avec Reich et Riley (et Chopin en arrière plan).

⁵¹ Cf. Annexe N°3.

⁵² Cf. Annexe N°1.

⁵³ Cf. György Ligeti, « Mes études pour piano (premier livre) : polyrythmie et création », Analyse musicale, 1988, N°11, pp. 44-45.

⁵⁴ Escher pratique le même type de métamorphoses.

⁵⁵ Cf. Marie-Claire BETLTRANDO-PATIER, Histoire de la Musique, Paris : Larousse-Bordas, (coll. « In Extenso »), 1998, p. 1089 (1207 p.).

⁵⁶ Cf. Annexe N°4 où le lecteur pourra trouver un exemple d'hémiole

dans son écriture. Ainsi, dans ses Études pour piano de 1985, il réunit « deux pensées musicales différentes : les hémioles de Schumann et Chopin, qui reposent sur un ordre métrique de mesures, et la pulsation métrique de la musique africaine »⁵⁷. Dans le paragraphe sur l'asymétrie régulière des musiques africaines, nous avons indiqué un rapprochement possible avec le principe de l'hémiole occidentale. Dans les musiques africaines, le principe hémiole atteint un grand niveau de complexité. Ligeti s'intéresse, lui aussi, à cette complexité car elle engendre une ambiguïté extrême qu'il recherche. Dans sa musique, il « combine une conception élargie de la technique de l'hémiole de la musique romantique avec la pensée en *patterns*⁵⁸ additifs de la musique africaine »⁵⁹. Ainsi, Ligeti développe, dès 1985, le principe de l'hémiole. Il souligne lui-même : « la connaissance consciente de certains exemples de musique centrafricaine me mena, [...] en 1985 dans les Études, à l'extension du concept de l'hémiole de trois contre deux et de deux contre trois à des relations de durée indépendantes des mesures, telles cinq contre trois, sept contre cinq, etc. et aussi à des formations composées telles sept contre cinq contre trois ».

- La talea

La talea désigne une formule rythmique répétée et parfois légèrement modifiée. Au XIV^{ème} et XV^{ème} elle participe avec le color⁶⁰ à l'élaboration du motet. La talea rend plus difficile la perception de la battue et par conséquent « étire » le temps. Ligeti utilisa parfois la talea comme dans Lux aeterna. Cependant la pratique de ce procédé se fait toujours de façon syncrétique chez Ligeti car il prend de grandes libertés quand à son utilisation : « La talea facilite une non pulsation rythmique de grande souplesse, mais je pourrais écrire la même musique sans construction de talea »⁶¹.

⁵⁷ Cf. György Ligeti, « Mes études pour piano (premier livre) : polyrythmie et création », Analyse musicale, 1988, N°11, pp. 44-45.

⁵⁸ Le terme de *patterns* qu'utilise le musicologue Gerhard Kubik renvoie dans notre étude à la notion de *période*. Ainsi, lorsque les différentes *patterns* se superposent et aboutissent à une polyrythmie, l'auditeur, qui perçoit les diverses strates superposées, réalise cependant une « fusion » de ces *patterns* en *patterns* additifs. Ces derniers sont en effet une simplification pour l'esprit et permettent de suivre, globalement, tout le discours musical.

⁵⁹ Cf. Denys BOULIANE, « Six études pour piano de György Ligeti », Contrechamps, 1990, N°12-13, p. 122 (pp. 98-131).

⁶⁰ Au moyen âge, le color se définit comme une série de hauteurs que l'on répète lors de la construction du motet. Il peut être comparé à la série qu'utilisèrent les dodécaphonistes.

⁶¹ Cf. Pierre MICHEL, György Ligeti, compositeur d'aujourd'hui, Paris : Minerve (coll. « Musique ouverte »), 1985, p. 163 (246 p.).

- Le hoquet

Ce procédé consiste à alterner, de manière très rapide, les interventions de différentes voix qui constituent une polyphonie. « L'une d'elle chante une ou deux notes, puis se tait, tandis que la seconde répond par une ou deux notes, se tait, laisse chanter de nouveau la première voix, et ainsi de suite »⁶². À l'époque de Notre-Dame, vers 1200 après J-C, le principe du hoquet ou « hoquetus » existait déjà. Dans les musiques africaines, lorsque cette technique entre en jeu, ce n'est jamais isolément. Elle est utilisée mais de manière complémentaire avec l'ostinato et dans ce cas il n'y a qu'un pas à franchir pour que le hoquet devienne polyrythmie. Dans la seule œuvre opératique de György Ligeti, Le Grand Macabre, le hoquet est pratiqué de cette façon. En effet, avant chaque tableau, un hoquet intervient, effectué par un ensemble de douze klaxons ayant chacun une hauteur fixe. Ce hoquet est d'abord traditionnel mais, rapidement, il devient polyrythmique et rappelle ainsi les polyphonies et polyrythmies de Centrafrique. Le son même que recherche Ligeti pour cette polyrythmie de klaxons se rapproche fortement du son des trompes des polyphonies Banda-Linda étudiées par Simha Arom.

- Les polyrythmies : les mécaniques

Dans la partie sur les musiques africaines, nous avons défini la polyrythmie comme la superposition de différents ostinatos rythmiques ayant chacun leur propre temporalité. Dans le cas des polyrythmies Banda-Linda, chaque trompe ne peut jouer qu'une seule hauteur⁶³. Ligeti, dans sa musique, organise souvent les polyrythmies de cette manière. Dans la première des trois pièces pour deux pianos intitulée Monument, l'élaboration de la partition est proche de l'élaboration d'une pièce pour polyphonie Banda-Linda⁶⁴. En effet, Ligeti associe un ostinato rythmique à une hauteur, à une nuance et créer ainsi l'illusion d'une polyphonie de plusieurs instruments⁶⁵. Cette polyphonie reste très malléable car il n'y a pas de différences de timbre entre les différents instruments qui constituent cette polyphonie. Il s'agit, en effet, d'une pièce pour deux pianos. À l'époque de la création des trois pièces pour deux pianos, en 1976, Ligeti ne connaissait pas les travaux de Simha Arom. On comprend pourquoi il a

⁶² Cf. Simha AROM, Polyphonies et polyrythmies instrumentales d'Afrique centrale. Structure et méthodologie (Vol. 1), Paris : SELAF (coll. « Ethnomusicologie 1 »), 1985, p. 99 (367 p.)

⁶³ Cf. Annexe 5.

⁶⁴ Cf. Annexe 6.

⁶⁵ Le système que Ligeti utilise ici est aussi une allusion au sérialisme intégral. Ligeti joue avec ce système et le déconstruit entièrement.

intégré si facilement la richesse des musiques africaines lorsqu'il en a eu connaissance. L'évolution de son écriture étant si proche du système africain, l'influence n'en fut que plus rapide. La première œuvre dans laquelle Ligeti utilisa la polyrythmie est sans doute son Concerto pour violoncelle de 1967. « Ce mode d'écriture [...] sera repris et développé en particulier dans le Kammerkonzert (1969-1970)⁶⁶ pour treize instrumentistes »⁶⁷. Dans le troisième mouvement de ce Kammerkonzert, Ligeti élabore une sorte de mécanisme de précision qui, comme souvent dans sa musique, s'auto-détruit. La fascination de Ligeti pour les mécaniques vient de ses lectures et en particulier des livres de Krudy⁶⁸. « En décrivant ses souvenirs de lectures enfantines, Ligeti a évoqué une « veuve qui vivait seule au milieu d'une grande plaine déserte. Son mari était tantôt météorologue, tantôt professeur de physique, tantôt constructeur de machines... La maison est pleine d'horloges, d'hydromètres, d'appareils de toutes sortes. Comme dans L'Escorial où il y avait tant d'horloges qu'avant même de les avoir remontées toutes, il fallait déjà recommencer avec la première... Tout mon goût pour les machines vient de là »⁶⁹. Ce troisième « mouvement du Kammerkonzert est à rapprocher du troisième mouvement du quatuor à cordes n°2⁷⁰. On trouve également des moments de mécaniques dans Aventures et Nouvelles Aventures »⁷¹. Enfin, c'est avec ses Études pour piano que Ligeti synthétise et complexifie son approche de la polyrythmie. « La quatrième (« Fanfares »), la sixième (« Automne à Varsovie »), tout autant que la première des Six Études de Ligeti sont basées sur la superposition [...] de plusieurs strates musicales »⁷².

- Suppression des barres de mesure

Nous avons vu que pour transcrire les musiques africaines il fallait abolir la barre de mesure. Ligeti refuse lui aussi d'utiliser la barre de mesure qui impose une accentuation

⁶⁶ Cf. Annexe N°3.

⁶⁷ Cf. Michèle REVERDY, « Le Concerto pour violoncelle de György Ligeti : matériau, mouvement et forme », Analyse musicale, novembre 1987, N°6, p. 84 (pp. 80-85).

⁶⁸ Cf. supra.p.

⁶⁹ Cf. Pierre MICHEL, « György Ligeti : Kammerkonzert pour treize instrumentistes (1969-70) », Analyse musicale, novembre 1999, N°34, p. 43 (pp. 31-51).

⁷⁰ Cf. Annexe N°7.

⁷¹ Cf. Marie DELCAMBRE-MONPOËL, « György Ligeti, Kammerkonzert : troisième et quatrième mouvements », Musurgia, 1999, N°3/4 Vol.6, p. 111 (pp. 109-126).

⁷² Cf. Denys BOULIANE, « Six études pour piano de György Ligeti », Contrechamps, 1990, N°12-13, p. 107 (pp. 98-131).

régulière. Lorsqu'elle intervient, c'est uniquement pour synchroniser les différentes voix simultanées. Ligeti note d'ailleurs dans la préface de Melodien : « les barres de mesures servent seulement à synchroniser les différentes parties ; elles n'indiquent jamais des accentuations. Les accents sont joués uniquement lorsqu'ils sont écrits indépendamment de leur disposition à l'intérieur de la mesure »⁷³.

b) Ordre et émotion.

- L'ordre et le désordre

Dans toutes les œuvres de Ligeti se produit ce passage d'un état d'ordre à un état de désordre. Lorsqu'il intègre, qu'il syncrétise un élément du passé, Ligeti le déconstruit toujours. De même, à chaque fois qu'il élabore un système ordonné, plus ou moins complexe, il le désorganise et créer un état de désordre (ce type de déconstruction se produit par exemple dans Monument⁷⁴ – première des trois pièces pour deux piano – où la polyrythmie est désorganisée).

- L'émotion et la construction

Pour Ligeti, la construction ne peut être dissociée de l'émotion. Sur sa façon de composer, il déclare : « J'ai toujours une imagination sensuelle, très directe, en musique. J'entends en général la globalité de la forme... Mais je peux aussi partir d'une idée abstraite : celle, par exemple, d'une grande complexité rythmique »⁷⁵. L'expressivité de sa musique joue donc un rôle important dans la composition. « À une époque où les musiciens justifient (trop) souvent la difficulté de l'écoute de leurs œuvres par l'emploi de processus extrêmement complexes, le compositeur hongrois a su rapidement renoncer à tout système mathématique ou autre. Toujours à la recherche d'un équilibre entre l'inspiration et la construction dans ses œuvres, il se laisse guider dans l'élaboration de la plupart de ses pièces par des données intuitives directement liées aux représentations « naïves », irrationnelles de son idée originelle. Sa musique est construite, mais cette construction obéit à une pensée

⁷³ « Bar lines serve only as a means of synchronizing the parts ; bar lines and bar subdivisions never indicate accentuations. Accents are played only where they are expressly written – independent of bar lines or disposition ».

⁷⁴ Cf. Annexe N°6.

⁷⁵ Cf. Pierre MICHEL, « György Ligeti : Kammerkonzert pour treize instrumentistes (1969-70) », Analyse musicale, novembre 1999, N°34, p. 32 (pp. 31-51).

irrationnelle »⁷⁶. À propos de l'équilibre qu'il installe entre l'émotion et la construction, Ligeti souligne : « Xenakis veut qu'un certain calcul, un certain algorithme soit à la base de chaque œuvre. J'apprécie sa musique mais je suis opposé à sa pensée algorithmique. Je m'oppose également à l'ouverture totale, l'abandon de Cage. Je déteste la précision absolument géométrique et l'ouverture complète. Je veux un certain ordre, mais un ordre un peu désordonné. Je crois que l'art est quelque chose de très humain qui doit contenir des erreurs, et ne pas être froid »⁷⁷. « Je compose avec des plans généraux, mais, pendant la composition, si je sens (tout à fait subjectivement) que je dois dévier à un moment, je me laisse dévier, je peux dévier »⁷⁸.

c) Le timbre vu autrement

- Le contrepoint mélodique

Dans une conférence sur le Kammerkonzert de Ligeti, Pierre Boulez décrit les textures ainsi : « comme quand on écrit sur du papier mouillé on a, tout à coup, non seulement la ligne, mais vous avez la ligne qui se répand et l'encre qui imbibe le papier. Mais seulement vous avez toujours la ligne ». Dans les musiques africaines les polyphonies effectuées par les communautés donne souvent cette impression d'une musique globale dans laquelle on perçoit plus ou moins une ligne mélodico-rythmique. « On dirait des lianes autour de la tige principale, épousant sa courbe mais sans la suivre exactement »⁷⁹. Le contrepoint mélodique, dans les musiques africaines, est un procédé qui utilise le contrepoint pour la conduite des voix tel le mouvement contraire, le mouvement oblique et l'imitation. On trouve aussi l'ostinato mais de manière implicite. Le contrepoint mélodique se rapproche du principe de la passacaille qui est un « thème à variations, [dont la] basse, réitérée identiquement ou avec quelques modifications, [est] assimilée à la basse obstinée⁸⁰ ». Lorsque Ligeti écrit des

⁷⁶ Cf. Pierre MICHEL, György Ligeti, compositeur d'aujourd'hui, Paris : Minerve (coll. « Musique ouverte »), 1985, p. 126 (246 p.).

⁷⁷ Cf. Pierre MICHEL, György Ligeti, compositeur d'aujourd'hui, Paris : Minerve (coll. « Musique ouverte »), 1985, p. 180 (246 p.).

⁷⁸ Cf. Pierre MICHEL, György Ligeti, compositeur d'aujourd'hui, Paris : Minerve (coll. « Musique ouverte »), 1985, p. 167 (246 p.).

⁷⁹ Cf. Simha AROM, Polyphonies et polyrythmies instrumentales d'Afrique centrale. Structure et méthodologie (Vol. 1), op. cit., p. 87

⁸⁰ Cf. Simha AROM, Polyphonies et polyrythmies instrumentales d'Afrique centrale. Structure et méthodologie (Vol. 1), op. cit., p. 97

textures, il se rapproche du contrepoint tel qu'il est pratiqué dans les musiques africaines. En effet, s'il a intégré le contrepoint savant comme celui de J-S. Bach, il prend des libertés, « fait son syncrétisme » à lui. Dans ce cas là, on ne trouve plus une ligne ayant un intérêt mélodique pour elle-même mais des lignes (ou bribes de lignes) qui n'ont d'existence qu'avec toutes les autres lignes de la polyphonie. Ligeti souligne : « je pense toujours en voix, en couches, et je construis mes espaces sonores comme des textures, comme les fils d'une toile d'araignée, la toile étant la totalité et le fil l'élément de base »⁸¹.

- Le canon

Le canon, chez Ligeti, n'est pas éloigné du contrepoint mélodique. C'est un moyen comme un autre pour remplir un espace et faire vivre cet espace. Cependant, le canon s'approche aussi du cluster car Ligeti utilise ce qu'il appelle un « canon sursaturé ». Celui-ci consiste en un canon à l'unisson dans lequel les entrées sont très rapprochées. Ligeti explique : « Si je veux remplir un espace peu à peu, graduellement, pas avec un cluster, mais avec une sonorité assez épaisse, le canon à l'unisson est un moyen très approprié. [Le canon étant sursaturé,] il y a alors unité entre simultanité et succession »⁸². » Le canon « a tellement de voix, il est tellement dense, que l'on n'entend pas la polyphonie, mais un bloc sonore avec des mouvements intérieurs »⁸³.

- Le cluster

Le cluster, que Ligeti utilise pour la première fois dans Apparitions, est sans doute à l'origine du canon sursaturé que nous venons de voir. En effet, s'il existe un procédé qui lie la simultanité et la succession, c'est bien le cluster. En 1958-59, date de la création d'Apparitions⁸⁴, Iannis Xenakis écrit déjà de la musique massique⁸⁵. « Ligeti précise que

⁸¹ Cf. Pierre MICHEL, György Ligeti, compositeur d'aujourd'hui, Paris : Minerve (coll. « Musique ouverte »), 1985, p. 152 (246 p.).

⁸² Cf. Pierre MICHEL, György Ligeti, compositeur d'aujourd'hui, Paris : Minerve (coll. « Musique ouverte »), 1985, p. 151 (246 p.).

⁸³ Cf. Pierre MICHEL, György Ligeti, compositeur d'aujourd'hui, Paris : Minerve (coll. « Musique ouverte »), 1985, p. 150 (246 p.).

⁸⁴ Apparitions est la première œuvre orchestrale que Ligeti compose après avoir quitté la Hongrie.

⁸⁵ Dès 1953-1954, avec Metastasis, Xenakis inaugure une nouvelle conception du timbre orchestral puisqu'il ne compose plus pour les différents pupitres qui composent l'orchestre mais sculpte la masse orchestrale qu'il considère comme une entité.

Charles Ives est à son avis le premier à employer le cluster à l'orchestre »⁸⁶. Cependant, s'il n'est pas l'initiateur de cette conception de l'orchestre, Ligeti fait quand même partie des premiers compositeurs à utiliser le cluster à l'orchestre. En ce qui le concerne, il utilise le cluster pour son statisme et son ambiguïté. En effet, avec le cluster, l'auditeur ne perçoit plus les individualités mélodiques, rythmiques et harmoniques mais des blocs qui lui semble statiques. Ligeti pratique alors des métamorphoses de ces clusters pour que l'auditeur ne s'aperçoive de son déplacement qu'à posteriori⁸⁷. Avec le cluster, on ne différencie plus les divers timbres de l'orchestre. L'orchestre devient alors une entité ayant son timbre particulier selon son organisation interne. Dans les musiques africaines la conception de l'orchestre est la même car chaque voix n'a d'existence que par rapport aux autres voix. Le timbre a aussi un rôle prépondérant, on l'a vu. Cet intérêt pour une qualité, pour une richesse du son est encore une analogie entre la musique de Ligeti et les musiques africaines.

Conclusion

Avant de nous plonger dans l'étude du sujet de notre dossier, les similitudes entre les musiques africaines et le peu de musique de György Ligeti que nous connaissions, nous ont semblé flagrantes. En réalité, il n'en est rien. En effet, s'il existe des ressemblances entre ces deux musiques totalement étrangères, leur fonctions, leurs buts sont extrêmement différents. Ce qui rapproche ces deux musiques, ces deux cultures, c'est, nous l'avons vu, le syncrétisme que Ligeti réalise avec sa musique. Éminemment humaine, elle côtoie tous les genres et apporte une couleur métissée dans un monde musical intellectuel où la conceptualisation occupe une si grande place.

⁸⁶ Cf. Pierre MICHEL, György Ligeti, compositeur d'aujourd'hui, Paris : Minerve (coll. « Musique ouverte »), 1985, p. 45 (246 p.).

⁸⁷ Nous avons vu que Ligeti fait de même avec la micropolyphonie.