



György Ligeti ©Schott Promotion / Hans-Jürgen Kropp

## GYÖRGY LIGETI, LA FIGURE LIBRE DE L'ARTISTE

Sa mort le 12 juin 2006 passa presque inaperçue : soir de match de football de la coupe du monde, approche de l'été, médias télévisés français très peu concernés, bref... Cette triste nouvelle n'a pas beaucoup compté ce jour-là. Pourtant, la trace laissée par György Ligeti dans la culture du vingtième siècle s'avère dès à présent des plus indélébiles.

György Ligeti, né en 1923 en Transylvanie, était à bien des égards un homme libre : après avoir traversé les périls de la seconde guerre mondiale, échappant de peu à la mort, puis ceux du communisme stalinien à partir d'octobre 1948, il n'avait plus de véritables croyances politiques et se présentait souvent en apatride. Ayant définitivement quitté la Hongrie en 1956 pour vivre en Autriche et en Allemagne, il côtoie dès 1957 Karlheinz Stockhausen, Mauricio Kagel et beaucoup d'autres jeunes compositeurs. À son arrivée en Europe de l'Ouest, il était – musicalement – « déraciné ».

Personnage vivant, passionné, rayonnant et souvent plein d'humour, il avait un

sens remarquable de l'auto-critique et de la remise en cause comme en témoigne cette déclaration faite à propos du *Trio pour cor, violon et piano* de 1982 : « Pendant les années soixante-dix, graduellement, j'ai eu beaucoup de doutes sur les normes esthétiques de l'Avant-garde. [...] J'avais toujours gardé un peu de distance critique, et dans les années soixante-dix je suis devenu de plus en plus intolérant avec une partie de mon âme qui est d'avant-garde (par exemple des pièces comme *Aventures et Nouvelles Aventures*) et je me suis éloigné de cela. [...] Vers le début des années quatre-vingt – c'était la grande influence de mon amour pour la musique latino-américaine, la samba brésilienne – il y eut ainsi une réaction et je me suis dit : j'emm... toute l'Avant-garde, je fais maintenant quelque chose de volontairement conservateur et je le dédie à Brahms ! »<sup>1</sup>.

Sans autre pouvoir que son énorme impact sur le monde musical, sur ses élèves de Hambourg ou d'ailleurs (Unsuk Chin, Detlev Müller-Siemens entre autres) et sur le public en général, Ligeti évoluait librement ; ses écrits et certains entretiens ont d'ailleurs montré son indépendance d'esprit, dans les années soixante

déjà (à travers ses essais sur la forme musicale par exemple) et plus nettement encore depuis les années quatre-vingt.

À l'exception de ses premières œuvres de la période hongroise écrites à partir de 1941, sa musique coïncide exactement avec la seconde moitié du vingtième siècle. Comme chez bien d'autres compositeurs de sa génération, elle a considérablement évolué depuis les premières partitions qui l'ont fait connaître internationalement (*Atmosphères*, en 1961, fut bissée à sa première au Festival de Donaueschingen). La musique et la démarche de Ligeti possèdent quelque chose de fascinant, la période la plus « indélébile » demeurant sans doute celle des années 1960-70, jusqu'à *San Francisco Polyphony* (1973-74). Influencée par l'expérience électronique et par le contrepoint ancien, son écriture dépasse à cette époque les critères développés par l'avant-garde sérielle en travaillant sur des textures, des niveaux plus globaux de la perception (« nuages sonores », micropolyphonie, etc.), ceci parallèlement aux démarches de Iannis Xenakis, Krzysztof Penderecki ou Friedrich Cerha. Dès le *Concerto pour*

violoncelle et orchestre de 1966, la richesse de timbres était mêlée à une réapparition de phénomènes mélodiques diatoniques, généralement associés au principe de l'imitation ou du canon, souvent basés sur des entrées successives autour d'une seule note (au début de *Lontano* par exemple), et auxquels correspondait une harmonie nouvelle, plutôt consonante sans être tonale.

Cette période, associée pour le grand public au film de Stanley Kubrick 2001 *L'odyssée de l'espace* voit se succéder plusieurs nouvelles impulsions et métamorphoses chez Ligeti : sa fascination pour les musiques africaines et pour le piano mécanique du compositeur américano-mexicain Conlon Nancarrow l'avait par exemple entraîné vers de nouvelles formes d'expression rythmique concrétisées notamment dans les *Études pour piano* (premier Livre, 1985) et dans le *Concerto pour piano et orchestre* (1985-88). Cette dernière partie de sa carrière renouait aussi avec des gestes musicaux plus traditionnels et un sens de l'hétérogène quasiment absent avant l'opéra *Le Grand Macabre* (1974-77), d'où la fameuse question d'un éventuel revirement post-moderne qu'il niait.

Que retenir de la musique et de la pensée de Ligeti ? Bien sûr l'idée de la (nécessaire) liberté de l'art – que Busoni invoquait déjà dans ses écrits, et que Wolfgang Rihm reprend régulièrement à son compte – et de ses inévitables tâtonnements, la rigueur et la précision de l'écriture, ainsi que le sens de la forme et des proportions ; le chef d'orchestre David Robertson y voit l'une des plus grandes qualités de Ligeti. J'y ajouterais volontiers un certain génie du son, des textures, des contrastes, de la surprise : les œuvres les plus marquantes de Ligeti s'écoutent comme on lit un roman passionnant, sans se rendre compte des pages que l'on tourne. Elles ont la capacité irrésistible de vous attirer à chaque moment vers ce qui

## « JE CROIS QUE L'ART EST QUELQUE CHOSE DE TRÈS HUMAIN, QUI DOIT CONTENIR DES ERREURS ET NE PAS ÊTRE FROID »

va suivre, aussi bien qu'un sens précieux du geste final, du moment où la musique va prendre congé de vous avec, parfois, une ultime respiration silencieuse. Sur un plan plus général, j'observe aussi dans sa musique la fragilité de l'homme qui n'écarte pas le rêve, la vie, les sensations visuelles ou tactiles, et d'autres dimensions irrationnelles qui sont pour l'auditeur de ses œuvres une véritable source de projections imaginaires.

La « naïveté » (terme du compositeur) des idées de base des compositions des années 1960-70, qu'il aimait parfois décrire en public avec quelques schémas de couleur, et leur réalisation musicale magistrale (instrumentation, rythmes, etc.) soulèvent indirectement des problèmes majeurs pour les musiques des dernières décennies : « le besoin d'«intelligence» en art » par exemple, comme le définissait Cesare Pavese, et dont Ligeti savait se passer par moments pour libérer des forces plus vitales. À l'écoute du *Requiem* (1966) ou du *Kammerkonzert* (1971), je ne peux m'empêcher de penser à Bartók dans son *Quatuor à cordes n°4*, à Jimi Hendrix dans *Voodoo Child* ou à John Coltrane dans *My Favorite Things*. J'y vois la même nécessité intérieure, l'acte de création puissant et direct, voire violent par moments. L'idée musicale ou extra-musicale, souvent indépendante de tout support théorique pré-établi, était très forte chez Ligeti à cette période, et cette prétendue « naïveté » – qui ramène régulièrement chez lui à des souvenirs d'enfance, comme le fameux rêve qu'il relatait à propos d'*Apparitions* – reste très instructive aujourd'hui, sans doute fondamentale aussi dans ses œuvres les plus inspirées : « *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* »<sup>1</sup>.

Accordant une grande importance aux détails de son écriture (ses partitions sont quasi-méticuleuses), Ligeti restait attaché à un art vivant, à une inconsciente nécessité de communiquer au-delà du support de la notation musicale, même dans les œuvres les plus expérimentales : on sait, ici à Strasbourg, l'effet que peut avoir son *Requiem* sur une salle de 1 800 auditeurs, au point de faire pleurer le compositeur sur scène après tant d'ovations ! György Ligeti, vous allez nous manquer cruellement !

Pierre Michel, musicologue

- 
- 1/ Entretien avec Marc Texier, janvier 1991, « *Le matin des musiciens* », France musique.  
2/ Cesare Pavese, *Le métier de vivre*, traduit de l'italien par Michel Arnaud, éd. Folio, Gallimard, première édition en 1958, texte du 7 décembre 1935, (pp. 32-33)  
3/ György Ligeti, entretiens avec Pierre Michel, in Michel Pierre, *György Ligeti*, Paris, Minerve, deuxième édition, 1995.

---

### RÉCEMMENT PARU

Jean-Yves Bosseur & Pierre Michel : *Musiques contemporaines - Approches analytiques 1950-1985*, Paris, éditions Minerve (collection « Musique ouverte »)

### RENCONTRE AVEC PIERRE MICHEL

Samedi 29 septembre 15h  
bibliothèque municipale de la ville de Strasbourg  
Rue Kuhn