

:: NOTES MUSICALES

Comment ai-je eu l'idée de me mettre à composer des études virtuoses pour piano? La force motrice initiale m'est venue avant tout de par l'imperfection de ma propre technique de piano. Je voudrais pouvoir transformer mon inaptitude en professionnalisme.

Cette voie paradoxale de compositeur décrite par Ligeti est l'opposée de celle qui fut suivie par Liszt: ce dernier fut d'abord un grand virtuose du piano, et ce n'est que par la suite, en commençant à se retirer petit à petit de son rôle de pianiste virtuose concertiste qu'il arriva à s'affirmer aussi comme grand compositeur.

La voie parcourue par Liszt pourrait être peut-être le mieux caractérisée par les trois versions de ses études transcendentes: une série qui apparaît d'abord sous la forme d'études de caractère technique, composée lorsqu'il n'avait que treize ans, puis, plus tard, par ces jeux d'interprétation prenant déjà une envergure beaucoup plus importante, études très redoutées à l'époque pour leur difficulté d'interprétation (Grandes Études, 1838), et pour terminer, cette série qu'il écrivit en 1851, peu de temps après s'être retiré de la vie de concertiste, études réécrites avec le soin de consolider les difficultés techniques extrêmes présentes dans ces oeuvres.

... j'appelle en aide les quatre grands compositeurs pour piano: Scarlatti, Schumann, Chopin et Debussy – écritra Ligeti. En regardant de près cette énumération, il faudra remarquer l'absence du nom de Liszt. D'une part, il est évident pour Ligeti que cette tradition lisztienne ne peut avoir aucun avenir, et encore moins ce style de jeu qui tient ses origines de Liszt le pianiste, tradition perpétuée ensuite par des centaines d'imitateurs superficiels, résultant en une tradition de style où l'interprète se fait passer avant l'oeuvre même. D'autre part, par contre, il sera indéniable que trois de ces quatre compositeurs aideront à broser le personnage emblématique de Liszt, figure clé de la musique du 19ème siècle, car l'oeuvre de Liszt se rattache à des points importants à l'oeuvre de Chopin et de Schumann, et que son style, présageant déjà parfois une toute nouvelle écriture musicale à venir, inspirera aussi Debussy. Liszt se laisse imprégner par presque toutes les musiques de son époque puis les renvoie ensuite toutes de manière rayonnante.

Nous pourrions aussi découvrir un air de famille entre ce cosmopolitisme musical et entre l'attitude de Ligeti qui tend à prendre possession non seulement de son époque, mais aussi de toute l'histoire musicale passée, en s'y prenant de façon beaucoup plus transposée et abstraite que l'a fait l'auteur romantique, en ne négligeant pas non plus l'utilisation des moyens d'aliénation aussi.

En dépit de toutes les influences qui auraient eues des effets sur moi, mes études ne peuvent en aucun cas être considérées comme musiques tenant de Chopin, de Debussy, de musiques d'Afrique ou de jazz, ou encore d'être de construction mathématique. Ce ne sont ni des oeuvres d'avant-garde, ni des oeuvres tonales ou atonales. Ce sont des morceaux virtuoses écrits pour piano: des études au sens large du terme, tout aussi du point de vue pianistique que du point de vue de compositeur. Tel un organisme grandissant, ils se développent à partir d'un simple grain de pensée pour atteindre les plus hauts degrés de complexité.

Liszt: Preludio

Introduction improvisative plutôt courte, visant à jouer dans le futur des études de plus grande envergure qui présenteraient aussi des programmes poétiques.

L'« appropriation » de tout le clavier comme geste virtuose.

Liszt: Études d'exécution transcendante 2

Un des modes de jeux fondamentaux visant à créer la tension rythmique: l'alternance rapide des deux mains.

Ligeti: Désordre

Mise en pratique du principe précédent, mais d'une manière radicalement différente. Avec une décalation de quelques notes l'une des mains imite l'autre main qui joue une mélodie qui ressemble à une chanson populaire hongroise. La main droite joue sur les touches blanches, la main gauche sur les touches noires, dans deux tonalités différentes. L'imitation devient de plus en plus serrée, il devient de moins en moins facile de distinguer les deux couches musicales qui se coupent la parole l'une à l'autre. Durant le jeu le registre des notes utilisées s'élargit, et atteint son ampleur maximale juste au moment où la densité rythmique arrive à « anéantir » l'ordre régnant en un désordre d'apparence chaotique. Le geste de l'« appropriation » du clavier entier ainsi que l'atteinte des limites de celui-ci restera, tout comme il l'est aussi dans toutes les autres études de Ligeti, un geste présentant un sens hautement symbolique. Pour la réalisation de la rythmique compliquée, le compositeur se sert d'une technique de pulsation empruntée à la musique populaire africaine. À l'aide de celle-ci, l'interprète pourra, si il joue « juste », de pouvoir faire ressortir toute la déformation, l'« imprécision croissante », le dérèglement du motif, du modèle lui-même.

Ligeti: Cordes vides

Degrés de quintes. *Dans l'« effet de » piano propre à une oeuvre de piano, les délices procurées par la sensation du toucher physique jouent un rôle au moins aussi important que celles apportées par la sonorité.* (György Ligeti)
Une sonorité de Schumann, une écriture de densité rythmique et une délicatesse du toucher de Chopin. Une coda avec des cors lointains à la Brahms.

Liszt: Paysage

Le style d'opéra italien en vogue à l'époque influence non seulement le style de Chopin, mais aussi celui de Liszt. À cette époque il n'est aussi pas rare de voir s'emmêler les limites des différents genres musicaux, c'est-à-dire qu'une étude peut très bien être une « étude qui ne l'est pas » (son mouvement n'est ni rapide ni mécanique).

Liszt: Grandes études de Paganini 4

La vraie étude. Un geste typique visant à « importer » dans sa série une pièce d'interprétation d'un grand compositeur virtuose rival. Les effets caractéristiques du jeu de violon transformés en une technique pianistique lisztienne. Des arpeggios extrêmement rapides exécutés par une astucieuse alternance de mains.

Ligeti: Der Zauberlehrling

Nouvelle interprétation de la notion du sens de la vitesse. En dépassant les tempi déjà extrêmement rapides indiqués ailleurs, ici, selon les instructions du compositeur, les pianistes devront presque atteindre la vitesse de 14 notes par seconde, vitesse à laquelle les sons se noient déjà, et les auditeurs ne pourront plus discerner les notes les unes des autres. Astuce de sonorité, tour de main rythmique: on entend « autre chose » que ce qui est joué réellement par l'interprète (phénomène pareil à l'effet stroboscopique connu de tous, produisant l'impression qu'une roue qui tourne « s'arrêterait » à un moment, puis commencerait à tourner en sens inverse, ou bien encore comme le sont ces fameuses « perspectives impossibles » de Escher – tous étaient aussi des sources d'inspiration pour Ligeti). Près de sa technique répétitive spéciale (le mouvement se déplace – telle une prolifération de cellules – dans le sens pris par les degrés de secondes qui se déplacent), cette pièce est aussi avantageusement pianistique: elle se laisse facilement jouer telle une étude de Liszt.

Liszt: Waldesrauschen

Étude de sonorité pré-impressionniste.

Ligeti: Galamb borong

Une musique de faux-gamélan. (Curieux, le monde sonore des ensembles de percussion indonésiens fut introduit dans la musique occidentale européenne justement par ce Debussy qui serait l'un des liens invisibles reliant nos deux compositeurs d'études). Les sensations de mouvements foisonnant dans l'espace, l'utilisation des registres, les combinaisons magistrales et délicates des changements de sonorités, des densités et des différents états physiques confèrent toutes à ce morceau une sensation de liberté et d'envol.

Liszt: Chasse neige

La sonorité, la manière d'expression, la quantité de sons et l'effort instrumental parfois requis font exploser le cadre d'une étude dite « conventionnelle ».

Ligeti: Automne à Varsovie

La technique de pulsation d'origine africaine utilisée dans la première étude se mettra au service d'une autre rythmique captivante. Le compositeur n'aurait pas moindre ambition que d'écrire une « fugue » à trois, parfois à quatre voix, où chaque partie aurait un tempo différent (« polytempo »). En tenant compte que le cerveau humain ne serait pas forcément apte même pour pouvoir diriger simultanément plusieurs voix ayant le même tempo, il est d'une ingéniosité remarquable que de voir qu'à l'aide de cette technique de pulsation, cela devient tout à fait possible même en cas de voix ayant différents tempi. La rythmique vertigineuse est contrebalancée par l'utilisation d'harmonies plutôt traditionnelles. L'extrême tension des différents points culminants représente aussi en même temps la force qui crée l'état d'équilibre de toute la grande forme.

Ligeti: Arc-en-ciel

En reprenant les mots de Ligeti un « morceau presque jazz ». Un monde plastique de réinterprétation d'harmonies et de mélange de styles. Les « touches qui disparaissent » dans le registre supérieur de la partie finale apporteront une image d'harmonies qui s'effacent de façon subtile.

Ligeti: En suspens

Les éléments bien distincts de la musique populaire hongroise et du jazz se côtoient ici de la manière la plus simple du monde. La main droite joue sur les touches noires, la main gauche sur les touches blanches, puis alternation des rôles. Délicates décalations de rythmes et de sonorités, ombres.

Liszt: Harmonies du soir

Une première partie qui se déploie sur fond de vastes accords inspirant de larges horizons ainsi que des modulations qui font basculer les différentes perspectives d'audition. Après un passage formulé sur une voix intime récitante s'enchaînera une deuxième partie exprimant un flamboiement extatique, qui sera suivie par un retour apaisé.

Liszt: Ab irato

Moyens économes particuliers. La répétition obstinée d'un seul et unique motif saura exprimer la forte tension sentimentale.

Ligeti: L'escalier du diable

Nous pouvons nous rappeler des graphiques trompe-l'oeil de Escher: les niveaux allant de plus en plus haut essayent de percer la limite supérieure de l'espace sonore, mais les sons se tissant vers le haut en forme d'entonnoir se placeront avec une technique

tellement raffinée dans les différents coins de l'espace qu'il restera toujours de l'espace libre pour augmenter encore l'intensification et l'ascension.

Les limites de la forme de cette étude sont plus évidentes que celles des autres études. Dans les différents passages plus longs, la même matière de base, tendant à s'échelonner vers le haut, se présentera tour à tour sous diverses formes de tissage, de sonorité, de consistance et de caractère. A chaque palier cette matière arrivera, après une longue intensification, à atteindre le sommet, et commencera à trouser les limites extrêmes supérieures de l'espace sonore. Le dernier passage donnera place à la présence simultanée des diverses matières de caractère différents qui se trouveront mises en contrastes, et qui atteindront ensuite, à la fin de la pièce, tous ensemble les extrêmes hauteurs et profondeurs en fin de la pièce. L'instruction de la partition est de laisser résonner, puis : « *silenzio assoluto* » (silence absolu).

Ligeti: Coloana infinit?

La musique fut inspirée par la statue en bois monumentale et titanesque de Brancusi. Bien que les accords soigneusement tissés montant en volutes ne se distinguent pas séparément dans le tempo rapide, mais ils se fondent, malgré le haut niveau dynamique présent, en un bruissement particulier subtilement différencié. L'interprète doit encore accentuer la dynamique déjà insoutenablement forte: selon les instructions de la partition, dans le dernier tiers de la pièce on doit pouvoir passer du niveau dynamique des fffff à celui des ffffffff (geste rappelant un peu la célèbre instruction de Schumann: « le plus vite possible », puis en fin de mouvement : « encore plus vite ») – tandis qu'en même temps la limite supérieure du clavier est aussi atteinte. L'instruction du compositeur en ce lieu est : « s'arrêter brusquement, couper net. »

«...l'effet que produit l'utilisation de registres extrêmes de diapasons ne se base pas seulement sur la tension physique créée (qui apportera à l'auditeur une sensation de dérive, le mettra dans un état d'ivresse des profondeurs et le plongera dans un léger étourdissement), mais aussi sur toute la symbolique qu'il suggère en ce qui concerne les domaines de la restriction, de la limite et du seuil, représentations qui entraînent avec elles le désir de se dépasser – de franchir le seuil de l'au-delà. »

(Herman Sabbe, sur la musique de Ligeti)

Gábor Csalog

(traduit par Annamária Keller)