

Pourquoi choisir un angle d'étude axé principalement sur le temps plutôt que sur l'espace ou tout autre paramètre ? Tout d'abord parce que la forme musicale se déploie, se conçoit et se perçoit dans le temps – c'est ici le sens commun. De ce fait, je suppose qu'à cause de la nature même du temps musical, son étude demeure une priorité. Par ailleurs, il faut aussi souligner la complexité d'appréhension inhérente au temps musical dans la mesure où l'ensemble des éléments fondamentaux concourent à son élaboration et à sa reconstruction au plan de la perception. Une étude centrée exclusivement sur l'espace musical par exemple, c'est-à-dire assignée aux hauteurs et à la spatialisation, semblera partielle et non représentative de la construction formelle. En réalité, je l'expliciterai au chapitre des préalables indispensables, le temps musical apparaît comme une formation, un agencement de paramètres différenciés, une combinatoire d'éléments fondamentaux liés les uns aux autres, dont l'espace fait naturellement partie, au même titre que les intensités, les durées, les registres. Par conséquent, la notion de temps musical ne se limite pas seulement à l'organisation des durées et l'étude de sa construction implique de fait l'examen de l'ensemble des éléments fondamentaux du langage musical. Par ailleurs, cette démarche centrée exclusivement sur la construction du temps musical chez Ligeti est assez inhabituelle. Effectivement, il est convenu, quant à l'étude des œuvres de Ligeti, de considérer le discours sur le temps au niveau des durées, ou encore d'observer de manière métaphorique les termes relatifs au champ lexical du temps, sans véritablement conduire le discours sur l'élaboration du temps musical comme une combinaison singulière des éléments fondamentaux.

Contrairement à la musicologie en langue anglaise, les travaux en langue française sur Ligeti sont relativement rares. Par ailleurs, les publications les plus importantes sur le compositeur, ne traitent pas de la construction du temps musical. Gallot par exemple étudie les rapports entre Ligeti et la musique populaire (Gallot, 2010), Beffa met en perspective les périodes créatrices du compositeur de la période hongroise à la période occidentale sous l'angle de la biographie (Beffa, 2016), Michel propose de même une biographie (Michel, 1985 réédité et augmenté en 1995) ainsi que des analyses d'œuvres de la période occidentale

et enfin Leiling explore une autre trajectoire, très différente de celle que je propose – c'est à dire qu'il montre comment la dimension temporelle rejoint la dimension spatiale (Leiling, 2007). D'autre part, Beffa, Michel et Gallot ne consacrent pas dans leur ouvrage une étude de la réception. Cependant, je précise que les ouvrages de Michel, Gallot et Beffa auront été une source précieuse pour le présent travail, au même titre que les écrits de Ligeti.

Dans cette étude sur la construction du temps musical chez Ligeti, de la conception à la réception, j'aborderai l'œuvre du compositeur dans sa globalité et tiendrai compte de la période hongroise au même titre que de la période occidentale. Cependant, une étude globale peut s'avérer délicate et périlleuse. Aussi, pour parvenir à un examen cohérent, il serait envisageable d'analyser l'ensemble du corpus en enchevêtrant les différentes périodes de production – afin d'éviter le cloisonnement des œuvres. Effectivement, l'étude par période de production met généralement en évidence des états de la langue ou une variabilité stylistique. Mon objectif premier est au contraire d'unifier les périodes par le biais de la construction du temps musical. Par ailleurs, je souhaite éviter de penser, de concevoir l'œuvre de Ligeti en termes d'évolution. En effet, afin de mettre en évidence les aspects *graduels* et *ponctuels* de l'évolution de sa production, cet angle de recherche nécessite une étude chronologique appliquée et approfondie, démarche de recherche qui a souvent été réalisée, notamment par Michel et Beffa. Toutefois, l'approche chronologique permet une lecture harmonieuse du corpus – mais ne propose pas d'explication stylistique convaincante.

S'il fallait organiser des périodes de production pour Ligeti, ce pourrait-être ceci : une période hongroise (1933-1956), une période expérimentale (1958-1977), enfin, une dernière manière (1978-2003) relevant à la fois de la polyrythmie généralisée associée à la refonte de matériaux sonores issus de cultures diverses – grâce en partie aux travaux importants de Arom sur les pratiques d'Afrique centrale¹. Ce découpage paraît valide dans la mesure où Michel parle de « *période hongroise* », puis de « *naissance d'un nouveau style* » et de « *développements récents* » (Michel P., 1985 : 39, 107, 233) – ce dernier propose par ailleurs à peu près les mêmes repères chronologiques. Cependant, quelques imperfections demeurent et impliquent de reconsidérer le modèle.

¹ D'après L. Chang, « *L'influence des polyphonies africaines sur les stratégies de création de Ligeti s'exerce aussi à travers l'ouvrage majeur de l'ethnomusicologue Simha Arom, Polyphonies et polyrythmies instrumentales d'Afrique centrale : structure et méthodologie* [Paris, Selaf, 1985] » (Chang, 2007 : 234).

Certaines œuvres posent un problème de classement comme par exemple la pièce *Musica ricercata* appartenant à la période dite hongroise. Ce recueil de onze pièces peut remettre en cause, dans une certaine mesure, la classification proposée. Tout d'abord le terme *ricercata* (équivalant au *ricercare* ou encore au *ricercar*) possède un double sens :

a. Il peut être compris comme *modèle* ou *archétype* issu d'œuvres du passé : je pense aux pièces de Frescobaldi (*toccate* et *partite* de 1615 et au recueil *Il primo libro di capricci* de 1624) ou encore aux *ricercari* de l'*Offrande musicale* de J. S. Bach. Notons que la pièce XI est un « *Omaggio a Girolamo Frescobaldi* » comme l'indique Ligeti.

b. Ce terme contient aussi le sens d'*expérimentation* et de *recherche* (si l'on traduit littéralement *ricercare* par *rechercher*). En effet, le compositeur élabore chacune des pièces en fonction d'un matériau minimal – au niveau de la hiérarchisation des fréquences – soit très contraignant : dans la pièce I, Ligeti n'utilise que la note *la* (mais sur tout le registre de l'instrument) pendant 80 mesures. Dans une dernière section de quatre mesures (4/4, *sostenuto*), deux *ré* (*ré* 3 et *ré* 4) plaqués, simultanément sur la première pulsation, notés *sfff* et un accord en touches bloquées *ré-la* 2 (mg) / *la-ré* 4 (md) sur la deuxième pulsation, terminent le premier numéro du recueil. La deuxième pièce est construite à partir de *mi*#, *fa*# et *sol*, la troisième sur quatre notes...la onzième sur les douze degrés de l'échelle chromatique tempérée. Il semble que cette démarche relève effectivement de la pure recherche et de l'expérimentation ; il conviendrait alors, logiquement, de classer *Musica ricercata* dans la période expérimentale.

Mais cela n'explique pas la présence, dans les numéros IV, VI et VIII du même recueil, d'un matériau musical largement influencé par les pratiques populaires et rurales de Transylvanie ou des Balkans (comme c'est le cas dans le *Concerto Hambourgeois pour cor solo et orchestre de chambre* terminé en 2002). Il faut donc étendre le principe de recherche à la refonte de tels matériaux, en plus des contraintes techniques imposées au préalable ; ou alors, reclasser cette œuvre de Ligeti dans la période hongroise.

Néanmoins, cette période peut désigner l'ensemble des pièces ayant été composées exclusivement en Hongrie, comme Michel le présente dans son ouvrage (Michel, 1985 : 233). Comment classer alors la pièce *Viziók* pour orchestre (1956) qui, selon Ligeti, contient déjà les éléments développés dans *Apparitions* (pour grand orchestre, 1958-59) composée à l'Ouest ? Cette dernière étant représentative, d'après Michel, de « *la naissance d'un nouveau*

style » (correspondant à la période expérimentale). Je retranscris ci-après, afin de clarifier ces propos, les explications de Ligeti :

« [...] il y a trois versions : *Viziók*, écrite à Budapest en 1956. La deuxième version représentait l'actuel premier mouvement [d'*Apparitions*] ; elle s'appelait déjà *Apparitions* [...] ; je l'ai composée en 1957, au bout d'un mois passé à Cologne. Quant à la version définitive, elle fut composée en 1958 alors que j'avais déjà terminé *Artikulation*. Pour le premier mouvement d'*Apparitions*, il s'agissait d'une [sic] perfectionnement, mais l'idée initiale demeurait inchangée. » (Ligeti cité par Michel, 1985 : 149).

Cependant, la pièce VII de *Musica ricercata* pose un nouveau problème. Ligeti construit ici une polymétrie particulière, en superposant un groupe de 7 fréquences compris dans une pulsation métronomique de 88 battements par minute, à un aria mesuré à 3/4 avec, comme indication métronomique noire = 116. Cette pièce devrait être aussi comprise dans la dernière manière, puisqu'elle relève d'une technique de la polyrythmie.

En fait, les imprécisions évoquées ci-dessus montrent les limites de l'approche chronologique mais sont aussi révélatrices d'une certaine unité dans l'œuvre de Ligeti. Alors, comment envisager cette étude sous l'angle de la construction du temps musical ?