



Dire et Chanter Les Passions

DCLP



REVUE

INTERNATIONALE



DIRE ET



CHANTER



LES PASSIONS



01 Les Voix de l'émotion

sept 2021

Directeurs de la revue :
(par ordre alphabétique)

Marc JEANNIN et David POULIQUEN
Enseignants-chercheurs à l'Université d'Angers

Directeur de publication :

Jean-François BIANCO
Enseignant-chercheur à l'Université d'Angers

DCLP

REVUE SCIENTIFIQUE INTERNATIONALE À COMITÉ DE LECTURE

INTERNATIONAL PEER-REVIEWED JOURNAL

Direction scientifique (par ordre alphabétique)

Prof. Matteo CASARI	Alma Mater Studiorum -Università di Bologna
Pr Adrian GRAFE	Université d'Artois
Pr Danièle PISTONE	Université Paris-Sorbonne

Comité scientifique (par ordre alphabétique)

Prof. Angela ALBANESE	Università degli Studi di Modena e Reggio Emilia
Prof. Carlo ALTINI	Università degli Studi di Modena e Reggio Emilia Fondazione Collegio San Carlo di Modena
Pr Patrick BARBAN	Université du Havre
Pr Philippe BLAUDEAU	Université d'Angers
Pr Jean-Noël CASTORIO	Université du Havre
Fabio CEPPELLI	Teatro Luciano Pavarotti
Pr Carole CHRISTEN	Université du Havre
Dr Golda COHEN	Université d'Angers
Pr Nobert COL	Université de Bretagne Sud
Prof. Carl GOMBRICH	The London Interdisciplinary School
Simon LEADER	The Leys School
Dr Marie NGO NKANA	Université de Strasbourg
Jean-Yves LE JUGE	Festival de musique baroque de Quelven

Dr Nicola PASQUALICCHIO

Università di Verona

Dr Paul PHILLIPS

Stanford University

Dr Geoffrey RATOUIS

Université d'Angers

Dr Sophie ROCH-VEIRAS

Université Catholique de l'Ouest

Directeur de la publication

Dr Jean-François BIANCO, Université d'Angers

Directeurs de la revue (par ordre alphabétique)

Dr Marc JEANNIN & Dr David POULIQUEN, Université d'Angers

Équipe éditoriale

- Volet édition :

Marine VASLIN

Remerciements à Marjorie GRANDIS, Talent DCLP 2021

- Volet graphique-design :

Allison LEGAVRE

Webmaster : Dominique RIBALET

Revue annuelle (1 numéro/an ; septembre)

Revue en *open access* et disponible sur : <https://dclp.eu/>



Langues de publication : français, italien, anglais

@ : dclp.contact@gmail.com

ISSN : en cours

Dépôt légal : Février 2021, mise en ligne le : 1 septembre 2021

ÉDITO

Marc JEANNIN et David POULIQUEN

Directeurs de la revue internationale Dire et Chanter Les Passions

Enseignants-chercheurs à l'Université d'Angers

Dire et Chanter Les Passions est une revue internationale à comité de lecture, créée en 2020 par Marc Jeannin et David Pouliquen (par ordre alphabétique), qui publie des articles scientifiques d'excellence rattachés à la thématique principale de l'expression vocale des passions.

La revue propose des sujets de réflexion interdisciplinaire de qualité en lien avec les différentes productions de la voix et les émotions qu'elles suscitent, dans de nombreux domaines.

Elle publie, en format numérique et sur demande en format papier, des articles de chercheurs français et internationaux venant de tout le spectre des Sciences humaines et sociales ainsi que des Sciences formelles.

Les langues de publication sont le français, l'anglais, et l'italien.

L'EXPRESSION DE LA PLAINTÉ DANS LA MUSIQUE DE GYÖRGY LIGETI : STYLISATION ET MÉLANCOLIE

Joseph Delaplace
Université Rennes 2

Cet article évoque un aspect particulier de l'écriture musicale du compositeur d'origine hongroise György Ligeti, disparu en 2006. Il s'agit d'un geste essentiellement mélodique qui parcourt un certain nombre de ses œuvres de maturité, une forme de lamento, dont l'importante charge expressive contraste avec certains aspects très durs, mécaniques, voire « gelés », de la musique de Ligeti. Nous nous attacherons à caractériser un tel matériau récurrent en analysant ses différentes dimensions et en restituant toute la perspective qui est la sienne. Nous définirons ensuite sa morphologie et montrerons un exemple de son déploiement au sein d'une pièce instrumentale, avant de proposer en conclusion une interprétation esthétique du geste.

CARACTÈRES ET PERSPECTIVES

Le potentiel expressif du geste de lamento est lié à plusieurs dimensions :

- dimension historique en premier lieu, car s'inscrivant dans une longue tradition d'expressions stylisées de la plainte, d'abord vocale, puis métabolisée dans l'écriture instrumentale où elle se fixe comme tétracorde descendant à l'époque baroque ;
- dimension stylistique ensuite, cette orientation de l'écriture de Ligeti se situant dans une tendance générale, dans la sphère savante du dernier tiers du XX^e siècle, à retrouver des formes de continuité et d'immédiateté de l'expression ;
- dimension synchrétique en troisième lieu, car le déploiement du geste du lamento se fait dans la perspective ligétienne d'un croisement et d'une assimilation de références multiples ;
- dimension itérative, encore, car la répétition, dans un même mouvement, puis d'œuvre en œuvre, d'une forme mélodico-rythmique spécifique, confère à celle-ci un impact important ;
- dimension subjective, enfin, dans la mesure où le geste du lamento ligétien s'inscrit comme la manifestation très sobre, tout en retenue, d'une profonde tristesse probablement liée à des éléments autobiographiques ;

Arrêtons-nous un peu plus précisément sur ces différentes dimensions, afin de mieux cerner ce que recouvre la mélodie de lamento chez Ligeti :

Dimension historique

L'épaisseur historique de la lamentation dans la culture occidentale est telle qu'il faut remonter au texte des trois premières leçons des matines (l'office dit « des ténèbres ») des jeudis, vendredis et samedis saints, dans la Bible, pour en trouver les origines. Les *threni* sont attribuées au prophète Jérémie et symbolisent l'abandon du Christ par ses disciples, et ses souffrances jusqu'à sa mort. Le Concile de Trente a fixé les mélodies de lamentations dans le *Tonus Lamentationum* imprimé en 1582. Mais, dès le XV^e siècle, les compositeurs élaborent des lamentations polyphoniques, libres ou destinées à la liturgie. De Guillaume Dufay jusqu'à François Couperin, en passant par Palestrina, Stradella, Charpentier et bien d'autres, les lamentations fleurissent durant l'époque baroque. Parallèlement, au XVII^e siècle, la tradition du lamento issue du madrigal se développe au sein des différents genres vocaux, se cristallisant dans des pièces comme le célèbre *lamento d'Arianna* de Monteverdi ou la mort de Didon dans l'opéra de Purcell. Le tétracorde descendant, lui, est généralisé par Cavalli, et s'infiltre dans la musique instrumentale où il apparaît, plus ou moins

librement, dans ses versions chromatiques ou diatoniques, comme basse des chaconnes passacailles et autres formes à ostinato, parallèlement aux grands *lamenti* d'opéras.

Dimension stylistique

Plus récemment (depuis les années 1960), on a pu constater chez nombre de compositeurs une recherche d'intelligibilité qui prend diverses formes, dont le retour de structures mélodiques clairement identifiables constitue l'une des plus prégnantes. Ainsi des compositeurs d'obédiances très diverses – Eötvös, Stockhausen, Rihm, Cardew, Ligeti, etc. redonnent une place prépondérante à la ligne dans leurs œuvres. En réaction face à l'atomisation de la matière propre à l'esthétique sérielle et certains de ses avatars électroniques, ou face à l'indifférenciation des « objets sonores » de la musique concrète et de l'aléatoire cagien, les créateurs se sont, pour certains, repliés dans différentes formes de conservatisme et, pour d'autres, se sont orientés vers un postmodernisme plus ouvert, passant par le recours à la citation, la répétition, la mélodie, mais conservant un positionnement critique, voire ironique, vis-à-vis de l'héritage. Dans les deux cas, la recherche de formes et structures propres à transmettre de manière franche et directe un certain nombre d'affects et d'émotions à l'auditeur s'affirme.

Dimension synchrétique

Le retour de la dimension mélodique chez Ligeti s'inscrit dans la perspective d'une assimilation profonde de sources musicales très diverses. Les influences conjointes de la tradition occidentale et des musiques populaires des Balkans avaient été mises à l'arrière-plan durant la décennie 1960-1970, au profit d'une écriture résolument moderne basée sur les notions de trames et de textures, forte de l'expérience électroacoustique acquise à Cologne en 1957 : polyphonie saturée, éclats instrumentaux et vocaux virtuoses, structures mécaniques – répétitives, en sont les principaux ressorts. Après 1970, Ligeti s'intéresse à de multiples styles contemporains : la musique répétitive de Reich et Riley, les micro-intervalles de Harry Partch, les fascinantes études pour piano mécanique de Conlon Nancarrow, autant d'influences auxquelles s'ajouteront après 1980 la musique de danse des Caraïbes que son élève le compositeur Roberto Sierra lui fait découvrir, les polyrythmies centrafricaines étudiées par l'ethnomusicologue Simha Arom, certaines formes de musiques commerciales et de jazz, ou encore les harmonies hybrides du compositeur québécois Claude Vivier. Le geste du lamento en outre, provient à la fois de la tradition savante et des traditions folkloriques entendues par Ligeti durant son enfance aux confins des territoires roumains et hongrois, notamment le *bocet*, complainte funéraire traditionnelle. Par ses origines à la fois populaires et savantes, le lamento se fond aisément dans le syncrétisme des influences caractérisant les œuvres tardives de Ligeti.

Dimension itérative

Adoptant une forme répétitive, à la fois par sa morphologie interne et dans son déploiement, le lamento intègre facilement les formes musicales traversées d'ostinati et autres itérations mécaniques qu'affectionne Ligeti. L'émergence du lamento coïncide en effet globalement avec le retour de l'ostinato en tant que répétition modélisée chez Ligeti. La répétition, dans les années 1960, apparaissait comme processus continu (le *Continuum* pour clavecin de 1968 en est l'exemple type), comme balayage diagonal en imitations ultra resserrées, dont la périodicité interne est imperceptible (les canons d'*Atmosphères* et de *Lux aeterna*), ou sous la forme de passages polymétriques très denses (dans le climax du troisième mouvement du *Kammerkonzert* par exemple). À fin des années 1970, le compositeur œuvre à une modélisation de plus en plus audible de ses structures répétitives (dans Monument, la première des *Trois pièces pour deux pianos*, ou dans les deux pièces pour clavecin de 1978, entre autres) et c'est dans cet écrin structurel que le geste du lamento va s'épanouir et nourrir d'une nouvelle expressivité les compositions de Ligeti.

Dimension subjective

L'insistance sur une forme telle que le lamento, qui agglomère en elle l'expression stylisée de la plainte, n'est pas anodine. Si l'on s'interroge sur le rapport subjectif que Ligeti développe par rapport à l'affect de la tristesse, il convient de rappeler que le compositeur n'était pas adepte du pathos. De nature très pudique, Ligeti a hérité d'un sens de l'objectivité musicale et d'une tendance à l'ironie distanciée qui porte parfois de loin la marque d'un compositeur comme Stravinski. Lorsque sa musique est traversée d'affects, il choisit une forme de surexposition qui en court-circuite les effets, comme dans le théâtre de l'absurde qu'il développe avec *Aventures* et *Nouvelles Aventures* dans les Années 1960, ou dans son opéra *Le Grand Macabre* en 1977. C'est d'ailleurs dans cette dernière œuvre que réapparaît pour la première fois un lamento très clair, mais il est ici de nature totalement parodique. Dans les œuvres qui suivent, à partir du *Trio pour violon, cor et piano* de 1982, le lamento change de ton. Il se fait bien l'expression, certes sobre mais inexorable, d'une plainte indéterminée, sur le ton d'une mélancolie gelée. On ne peut s'empêcher de penser alors aux épreuves qu'a traversées Ligeti, depuis l'assassinat d'une partie de sa famille par les nazis jusqu'à son exil de Budapest à la fin de 1956. Sans préjuger de ce qu'a voulu exprimer le compositeur, nous postulons un regard triste et résigné sur une histoire personnelle et collective dramatique, liée à la guerre, à l'antisémitisme et aux dictatures.

LE GESTE DU LAMENTO DANS LE TRIO POUR VIOLON, COR ET PIANO

Dans sa monographie sur le compositeur, Richard Toop écrit à propos du quatrième mouvement du *Trio pour violon, cor et piano* de 1982, que « c'est sans doute la musique la plus directement émotionnelle que Ligeti ait jamais écrite : plus d'expressionnisme gelé, mais le même genre de fatalisme désespéré et pourtant contrôlé que l'on retrouve dans le mouvement lent du Trio de Brahms¹. »

Dans ce mouvement comme dans ceux qui suivront (les second et troisième mouvement du *Concerto pour piano*, la sixième *Étude pour piano* et le cinquième mouvement de la *Sonate pour alto* notamment), on trouve l'archétype du lamento ligétien, ici par exemple au violon, mesures 14 à 20 :

1 « This is arguably the most directly emotional music Ligeti had ever written : no more super cooled expressionism, but the same sort of desperate but controlled fatalism that one finds in the slow movement of the Brahms Horn Trio », Richard Toop, *György Ligeti*, Londres, Phaidon Press, 1999, p. 189. Traduction personnelle.



Exemple 1 : G. Ligeti, *Trio pour violon, cor et piano*, 4^e mouvement, mes. 11-21, Schott, ED 7309/7744

Trois incises mélodiques conjointes descendantes, incluant des tons et des demi-tons. Chaque incise est séparée de la suivante par une durée plus longue de la dernière note et un saut ascendant pour reprendre, soit sur le même son initial (incise 2 = *la*), soit un demi-ton plus haut (incise 3 = *si* bémol). De plus, les incises 2 et 3 prolongent d'un son à chaque fois la descente (incise 1 = *fa* dièse, incise >2 = *fa* bécarré, incise 3 = *mi*, ce qui crée un chromatisme à distance). Un sursaut disjoint ascendant succède à ces trois lignes descendantes successives, ici une tierce majeure, suivie d'un ultime intervalle descendant qui remplace les lignes conjointes précédentes, ici une quarte juste, et achève le mouvement descendant à distance sur *mi* bémol.

Dans le contexte du Trio, la ligne descendante du lamento final apparaît en outre comme une variante du motif principal de l'œuvre, qui est lui-même une « torsion » de la célèbre formule des « quintes de cor » de la Sonate opus 81a *Les Adieux* de Beethoven. C'est ainsi que Ligeti avait détourné l'hommage à Brahms à l'origine de la commande de cette œuvre. Cette pseudo-citation des quintes de cor beethovéniennes est le véritable matériau programmatique du Trio. Chez Beethoven, elles débutaient le premier mouvement, qui avait un contenu émotionnel tout à fait particulier : l'exil, le regret. Chez Ligeti elles prennent une tournure étrangement inquiétante :

Trio

für Violine, Horn und Klavier
for Violin, Horn and Piano

György Ligeti
(1923–2006)

I. Andante con tenerezza (♩ = 100)¹⁾

Violine
Violin

Horn
in F

Klavier
Piano

p dolcissimo, legatissimo sempre

p dolcissimo, espressivo

Andante con tenerezza (♩ = 100)¹⁾

3)

Exemple 2 : G. Ligeti, *Trio pour violon, cor et piano*, 1^{er} mvt, mes. 1-4, Schott, ED 7309/7744

La passacaille finale du Trio de Ligeti est également issue de sa *Passacaille hongroise* pour clavecin de 1978, qui n'utilisait pas néanmoins le geste du lamento tel qu'il est désormais formé, mais uniquement des lignes descendantes sous forme d'intervalles de tierces et de sixtes.

Passacaglia ungherese



Exemple 3 : G. Ligeti, *Passacaglia Ungherese*, mes. 1-5, Schott, ED 6843

Cependant, « alors que la pièce de clavecin est ironique et curieusement statique malgré sa mélodie qui s'accélère, le lamento [du trio] est émotionnellement direct, avec une forme qui passe du calme au cataclysme, émaillée d'une longue coda immobile. »²

On observe en effet une densification progressive, à partir du climat désolé du début de mouvement, marqué par cet ostinato très statique :

IV. Lamento. Adagio (♩ = 78)

con sord.

pp *dolciss., legatiss., Strich für Strich / separate bowing*

gestopft / stopped

pp (gilt für alle lang gehaltenen Töne: wo nötig, unmerklich atmen / applies to all long sustained notes: breathe imperceptibly where necessary)

Lamento. Adagio (♩ = 78)

Exemple 4 : G. Ligeti, *Trio pour violon, cor et piano*, 4^e mvt, mes. 1-5, Schott, ED 7309/7744

jusqu'à un climax atteint par la généralisation et le resserrement rythmique du motif de lamento, alliée à un épaississement significatif des lignes chromatiques. Cela produit un effet de dramatisation aboutissant à ces mesures extrêmement violentes où résonnent les graves du piano, comme de gigantesques gongs :

² « While the harpsichord piece is ironic and curiously static despite its accelerating melody, the lamento is emotionally direct, with a form that grows from stillness to cataclysm, flowed by a long, motionless, coda », Stephen Andrew Taylor, "The lamento motif. Metamorphosis in Ligeti's late style", Dissertation presented to the Faculty of the Graduate School of Cornell University, in *Partial Fulfilment of the Requirements for the degree of Doctor of Musical Arts*, May 1994, p. 24-25. Traduction personnelle.

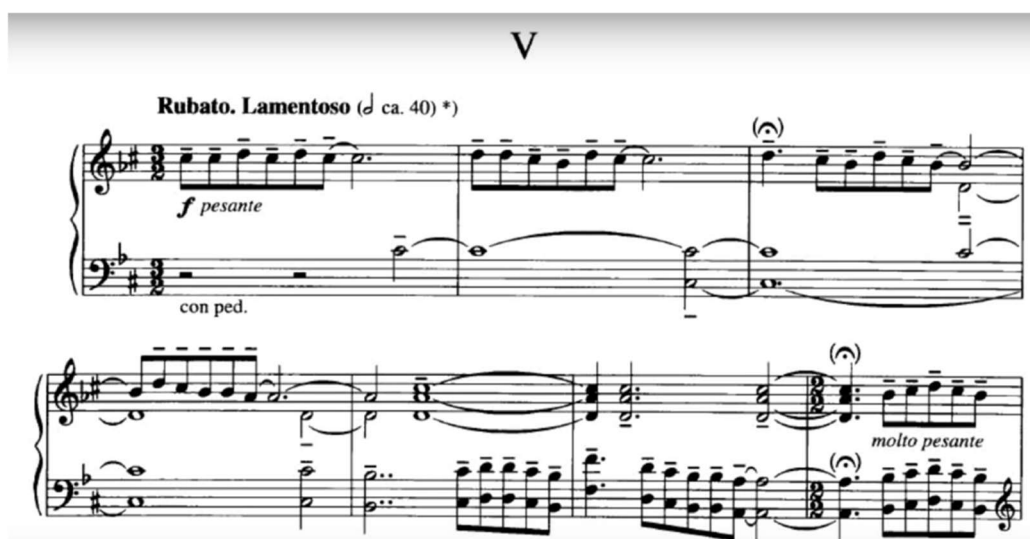


Exemple 5 : G. Ligeti, *Trio pour violon, cor et piano*, 4^e mvt, mes. 65-67, Schott, ED 7309/7744

Ce passage terrifiant cède ensuite la place à un paysage sonore désolé, un gigantesque espace vide entre un *si* bémol grave du cor et un *si* bécarré suraigu du violon. Le geste du lamento y est énoncé en harmoniques, désincarné, vidé de toute énergie, tout comme l'est l'ultime retour de la citation beethovénienne, « comme la photographie d'un paysage qui entre-temps se serait évaporé dans le néant »¹, précise le compositeur.

On voit bien, dans ce mouvement, que la ligne descendante obéit à deux fonctions distinctes : la fonction structurelle, celle de l'ostinato du début (exemple 4), qui parcourt la trame et constitue la toile de fond de la forme ; et la fonction expressive, occupée par le geste du lamento et ses diverses déformations (exemple 5).

Avant le finale du *Trio*, Ligeti avait préparé le terrain du lamento avec cette brève allusion ironique au geste, dans le *Grand Macabre*, et l'étrange *Passacaille hongroise* pour clavecin accordé au tempérament mésotonique. Il y a donc bien, à l'origine du geste, un kaléidoscope d'affects typiques du style de Ligeti. Ajoutons que l'on trouve, dans sa période de production hongroise (de 1945 à 1957), certaines préfigurations : ainsi, la cinquième partie du cycle *Musica Ricercata* se nomme *lamentoso*, et le *Ricercar* final en hommage à Frescobaldi est une forme à ostinato chromatique.



Exemple 6 : G. Ligeti, *Musica Ricercata*, 5^e mvt, mes. 1-7, Schott, ED 7718

¹ György Ligeti, livret du CD Erato 2292-45366-2, p. 19.

Plus tard, alors que toute figuration mélodico-rythmique précise est mise à l'arrière-plan par le compositeur, on trouve parfois des bribes mélodiques engoncées dans la micropolyphonie, dont le profil préfigure le geste du lamento, bien qu'elles restent inaudibles en tant que telles. C'est le cas dans le *Christe* du *Requiem* (1965) ou dans le *Double concerto* pour flûte, hautbois et orchestre (1972).

STYLISATION ET MÉLANCOLIE

La mise au premier plan du geste du lamento, à partir de 1982, correspond donc bien à une recherche délibérée d'expressivité, qui s'inscrit dans un contexte d'écriture diatonique atonal et qui contraste nettement avec les œuvres précédentes de Ligeti. Les affects associés au déploiement de cette forme mélodico-rythmique s'inscrivent dans le registre d'une négativité marquée : tristesse, nostalgie, douleur, amertume, désespoir, violence... une telle insistance, d'œuvre en œuvre, semble relever d'une sorte d'obsession qui peut faire penser à la mélancolie, au sens freudien d'un impossible travail du deuil se traduisant par une forme de fixation. La mélancolie comme butée certes, défense contre le morcellement, mais aussi comme élaboration, sublimation, ainsi que le rappelle Julia Kristeva, qui montre par quels processus le sujet artiste parvient à élaborer autour et avec la perte subjective : « par mélodies, rythmes, polyvalences sémantiques, écrit-elle, la forme dite poétique qui décompose et refait les signes est le seul "contenant" qui paraisse assurer une emprise incertaine mais adéquate sur la Chose. »¹ Le recours à des formes musicales éprouvées (chaconne, passacaille), à des configurations mélodiques et rythmiques précises, à une harmonie diatonique bien que non inscrite dans un système, les allusions diverses à l'histoire de la musique, sont autant d'éléments mémoriels qui semblent s'être également accompagnés, chez Ligeti, d'un besoin d'extérioriser la douleur, l'incompréhension, face à des événements traumatiques, dont certains, comme le massacre d'une partie de sa famille par les nazis, excèdent l'entendement et rendent difficile un travail de deuil ; plusieurs fois rescapé in extremis, Ligeti est un survivant. Il eut à subir, une fois la guerre terminée, les affres de la dictature communiste, jusqu'à son exil suite à la répression sanglante de 1956 à Budapest.

La plongée dans l'avant-garde musicale qui s'en est suivie, et qui l'a conduit à élaborer ce style éminemment personnel et moderne des années 1960, a pu lui permettre de s'affranchir d'une mémoire trop encombrante, au niveau artistique bien évidemment, mais, peut-on postuler, également au niveau émotionnel. Ceci expliquerait que le « retour à » des années 1980, si distancié et assimilé soit-il musicalement, puisse concorder avec une telle fixation de la plainte. Mais au-delà de la connotation pathologique du terme « fixation », cette science de l'écriture et de la forme musicale très développée permet aussi à Ligeti de ré-historiser des affects, de les intégrer à une trame, de redonner un poids symbolique à l'indicible, et ainsi d'exorciser l'horreur d'un vécu traumatique. Ces deux dimensions coexistent et confèrent au lamento ligétien toute sa profondeur et son mystère.

¹ Julia Kristeva, *Soleil noir. Dépression et mélancolie*, Paris, Gallimard, 1987, p. 24.