

Fascicules d'Analyse Musicale

Vol. I n° 4, octobre 1988

SOMMAIRE

Introduction	121
Jean-Marie RENS, Brahms: Intermezzo opus 117 n° 2	125
I. Plan formel et tonal	126
II. Harmonie	129
III. Analyse mélodique	146
IV. Analyse comparative	148
Anne-Emmanuelle CEULEMANS, György Ligeti: Lontano. Premières esquisses pour une analyse formelle et contrapuntique	151
J.-M. RENS et G. DUSART, Schématisation des différentes progressions harmoniques	168
Note à l'attention des auteurs	174

GYÖRGY LIGETI: LONTANO

Premières esquisses pour une analyse formelle et contrapuntique

Anne-Emmanuelle Ceulemans

La partition de Lontano pour grand orchestre de György Ligeti (1967) frappe par sa notation classique et son écriture très fouillée: plusieurs dizaines de voix peuvent s'y enchevêtrer dans un contrepoint très serré. A l'audition, pourtant, il n'est généralement possible de saisir qu'une impression globale de mouvement, sans distinction des parties individuelles. Toute sensation d'une pulsation régulière est, quant à elle, éliminée par les rythmes complexes imposés aux voix de la polyphonie. Le nombre des figures rythmiques utilisées dans Lontano est d'ailleurs réduit: au total, on en compte douze, dont cinq sont l'exacte récurrence de cinq autres (figure 1).

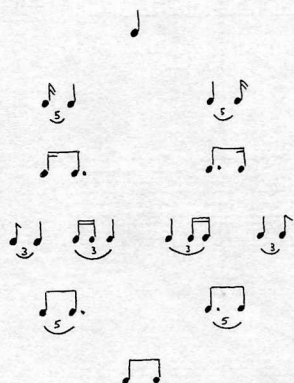


Figure 1: Les douze figures rythmiques utilisées dans Lontano.

Le plus souvent, ces rythmes sont liés l'un à l'autre, de façon à créer des syncopes (exemple musical 1), mais à aucun moment Ligeti n'utilise d'autres divisions du temps que celles décrites ci-dessus.

Lontano est composé à partir de quatre mélodies (exemple musical 2), qui donnent chacune lieu à un contrepoint plus ou moins rigoureux. Aucune d'elles n'apparaît toutefois telle quelle dans la partition: chacune est découpée en motifs, qui, eux, sont traités en canons par les différents groupes instrumentaux. Dans l'exemple musical 2, ces motifs sont indiqués en lettres capitales. Le dé-



Exemple musical 1: Rythmes syncopés (premier alto, mesure 17-20)

SÉRIE 1



SÉRIE 2



SÉRIE 3



SÉRIE 4



Exemple musical 2: Les quatre séries de Lontano

coupage proposé n'a certes aucune valeur absolue. Bien souvent, il aurait été possible de préciser davantage certaines articulations, mais pour des raisons pratiques, seules les notes qui apparaissent ensemble dans un canon indépendant ont été regroupées sous une même lettre. Pour cette raison, le motif 1A par exemple, n'a pas été subdivisé, car aucune de ses composantes n'apparaît en dehors du motif en entier.

Dans l'analyse, les quatre mélodies seront appelées "séries": la technique de composition de Ligeti rappelle en effet certains procédés sériels. Insistons néanmoins sur le fait que ces "séries" n'ont en soi rien de dodécaphonique.

Du point de vue formel, Lontano peut être divisé en trois parties: de la mesure 1 à la mesure 41, de la mesure 41 à la mesure 122 (ou 119, cfr infra), et de la mesure 122 à la fin. A chacune des deux premières parties correspond une série, à la dernière, deux. La figure 2 donne un aperçu schématique de cette structure dont on notera la symétrie.

Mesure

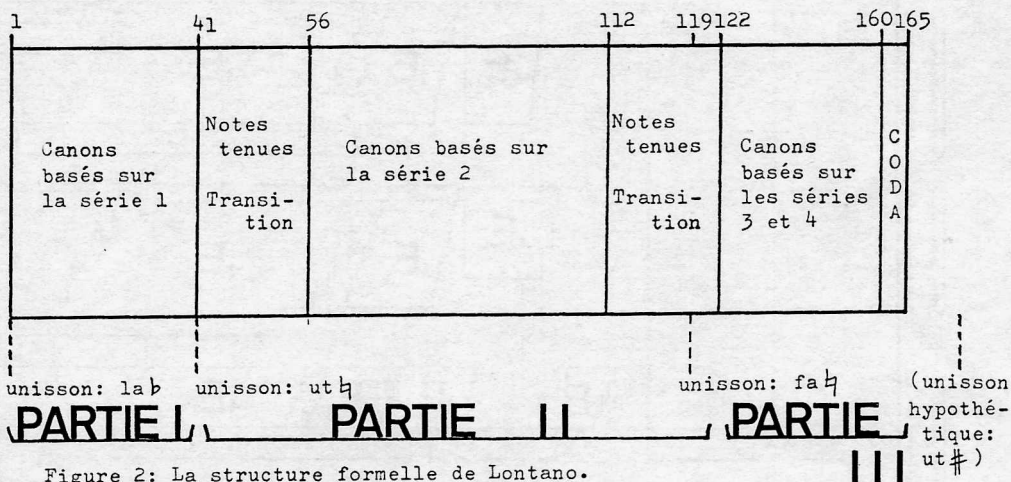


Figure 2: La structure formelle de Lontano.

La première série (exemple musical 2) est la reprise littéraire (transposée une tierce mineure plus haut) du chant de la première partie de Lux Aeterna (mesure 1-37), oeuvre écrite par Ligeti en 1966 (exemple musical 3). Le compositeur explique lui-même que Lontano est une parodie - au sens renaissant du terme - de Lux Aeterna (1).

La figure 3, qui permet de lire l'évolution des canons, est inspirée du principe du musicogramme. Il s'agit d'une réduction de la partition, où le contrepoint est représenté graphiquement. Chaque série est désignée par un chiffre (de 1 à 4). Les lettres

(1) MICHEL (Pierre), György Ligeti, compositeur d'aujourd'hui (Musique ouverte), Paris, Minerve, 1985.

[illegible]

73 74 75 76 77 78 79 80 81 82 83 84 85 86 87 88 89 90 91 92 93 94 95 96 97 98 99 100 101 102 103 104 105 106 107 108

picc. 1 2 3 4

flöte 1 2 3 4

fl. alto 1 2 3 4

hautb. 1 2 3 4

cor angl 1 2 3 4

clar. 1 2 3 4

clar. basse 1 2 3 4

clar. C. basse 1 2 3 4

basson 1 2 3 4

c. basse 1 2 3 4

cor 1 2 3 4

trpette 1 2 3 4

bone 1 2 3 4

tuba 1 2 3 4

vlon I 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

vlon II 1 2 3 4 5 6 7 8

alto 1 2 3 4 5 6 7 8

celle 1 2 3 4 5 6

c. basse 1 2 3 4 5 6

73 74 75 76 77 78 79 80 81 82 83 84 85 86 87 88 89 90 91 92 93 94 95 96 97 98 99 100 101 102 103 104 105 106 107 108

picc. 108, 110, 111, 112, 113, 114, 115, 116, 117, 118, 119, 120, 121, 122, 123, 124, 125, 126, 127, 128, 129, 130, 131, 132, 133, 134, 135, 136, 137, 138, 139, 140, 141, 142, 143, 144

flöte 1 2 3 4

fl. alto 1 2 3 4

hautb. 1 2 3 4

cor angl 1 2 3 4

clar. 1 2 3 4

clar. basse 1 2 3

basson 1 2 3

c. basse 1 2 3

cor 1 2 3 4

rpctte 1 2 3

hbone 1 2 3

tuba 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

vlon I 1 2 3 4 5 6 7 8

vlon II 1 2 3 4 5 6 7 8

alto 1 2 3 4 5 6 7 8

reelle 1 2 3 4 5 6

c. basse 1 2 3 4 5 6

4A 1 2 3

3A1 4A 1 2 3

3A2 4A1 4A2

3A3 4A3

3A4 3B1 sib lab solb lab

3A 2 3 4 3B3 2 solb sib lab solb lab

4A 1 2 3

4A 1 2 3

4A1 re# sib la# ut# ut# re# re# re# re#

solb lab 4A1 re

4A1 re# sib la# ut# ut# re# re# re# re#

3A 1 2 3 4 solb lab 4A1 4B re

3A 1 2 3 4 solb sib sib lab solb lab solb

4A1 re# sib la# ut# ut# re# re# re# re#

3A 1 2 3 4 solb lab 4B re

3A 1 2 3 4 solb sib sib lab solb lab solb

4A1 re# sib la# ut# ut# re# re# re# re#

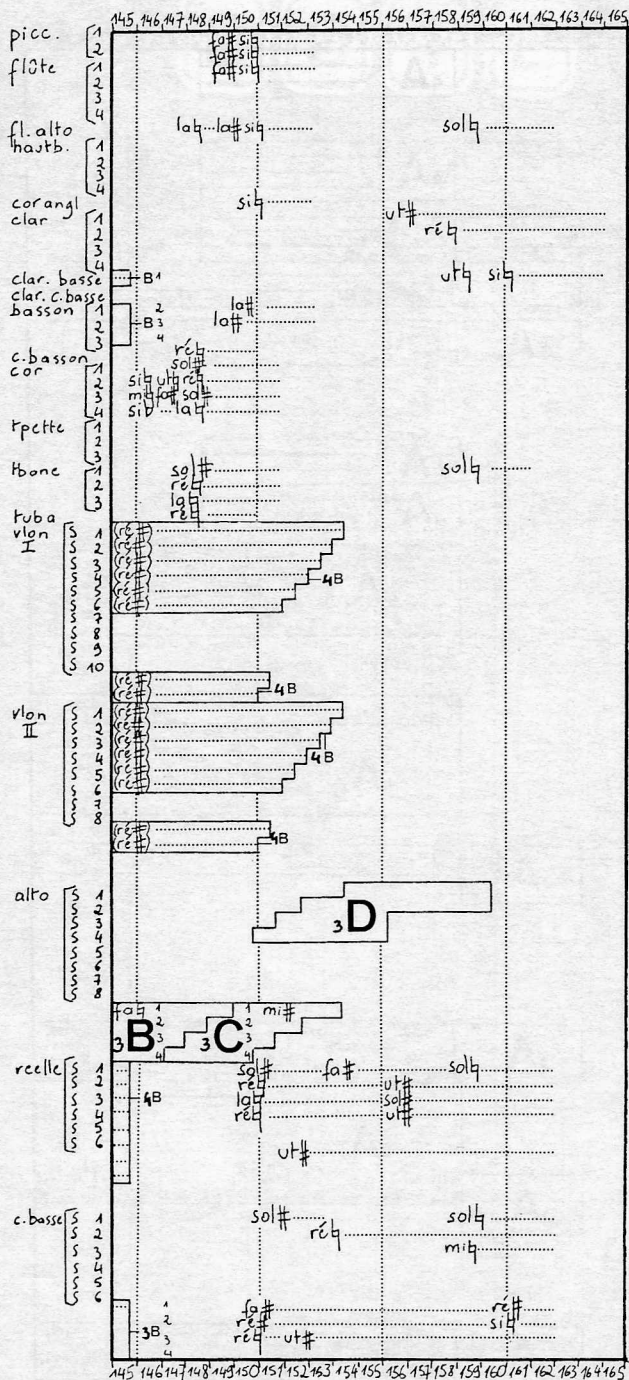
3A 1 2 3 4 solb lab 4B re

E2

3A 1 2 3 4 solb sib sib lab solb lab solb

3B 2 3 4 2 solb sib lab solb lab solb

108 110 111 112 113 114 115 116 117 118 119 120 121 122 123 124 125 126 127 128 129 130 131 132 133 134 135 136 137 138 139 140 141 142 143 144



LEGENDE:

ut $\sharp$: note tenue sur
ut bécarré

1E₂ : motif E2 de la
série 1

S1 : premier soliste

S2 : second soliste
etc.

Figure 3: Musicogramme



Exemple musical 3: Lontano: série 1
Lux Aeterna: mesure 1-37

indiquent les motifs sur lesquels sont basés les canons. A l'origine, le but d'un musicogramme est de pouvoir être lu pendant l'audition de l'oeuvre, sans l'aide d'une partition. Pour le réaliser, il est bien sûr nécessaire d'adopter un certain nombre de conventions, qui peuvent parfois paraître arbitraires, mais dont le but pratique est d'assurer une lecture plus aisée. Par exemple, les

nombreuses notes tenues dans Lontano sont indiquées à partir d'une durée de deux mesures par une ligne pointillée précédée du nom de la note (par exemple: la $\dot{\text{a}}$ ). Pour rendre la logique interne de l'oeuvre, il a cependant été nécessaire de citer certaines "pédales" plus brèves (l'ut bécarré des contrebasses à la mesure 40-41 devait par exemple être mentionné pour que l'unisson avec les autres instruments ne puisse pas être mis en doute).

Dans la première partie de Lontano (mesure 1-41), ces notes tenues se rattachent de toute évidence à des motifs bien définis; c'est pourquoi il y a chaque fois été fait référence.

Notons encore que quand les cordes solistes ne jouent pas de partie indépendante, elles se joignent au tutti du même groupe instrumental. A la mesure 150, on voit la disposition suivante aux altos:

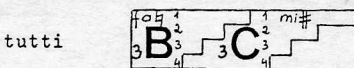
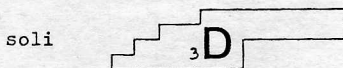


Figure 4: Exemple d'enchaînement tutti-solì (altos, mesure 145-160)

Cela ne signifie pas qu'à ce moment, les quatre solistes entrent, mais que tous les altos se taisent à l'exception de ces quatre instruments (qui jouaient déjà auparavant).

La figure 5 est une lecture "harmonique" de la partition. Grâce à ce schéma, on constate que les cinq premières mesures de Lontano sont entièrement jouées sur la bémol. Ensuite, on assiste à une sorte d'"épaississement sonore". À partir de la mesure 33, c'est un phénomène inverse qui se produit: progressivement, les voix se rejoignent sur ut bécarré, dans un grand tutti (cfr le musicogramme, figure 3).

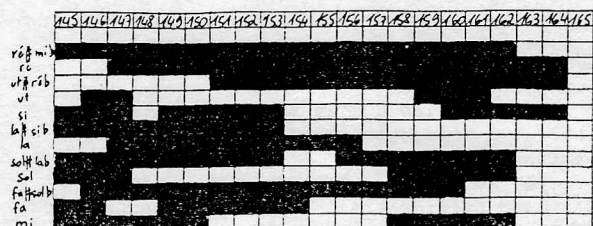
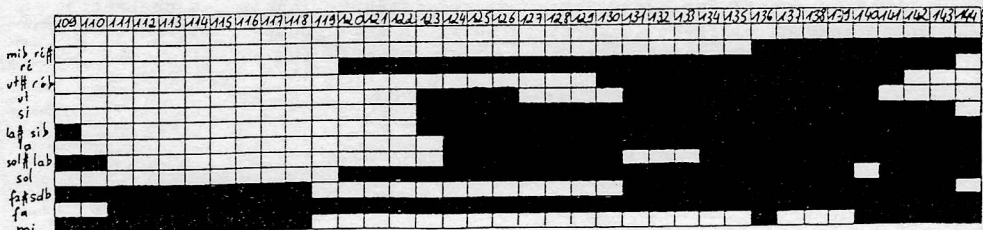
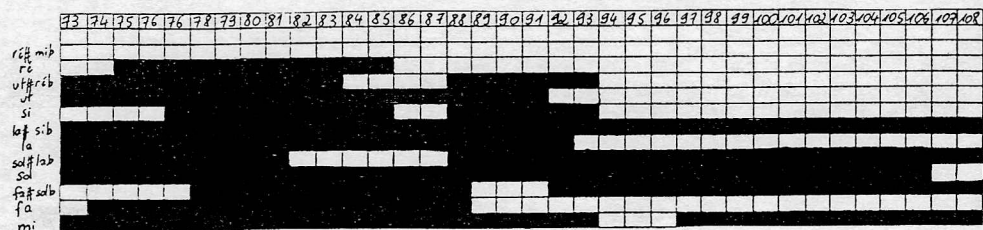
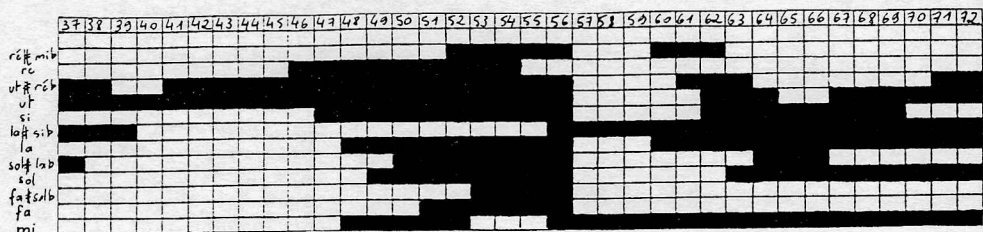
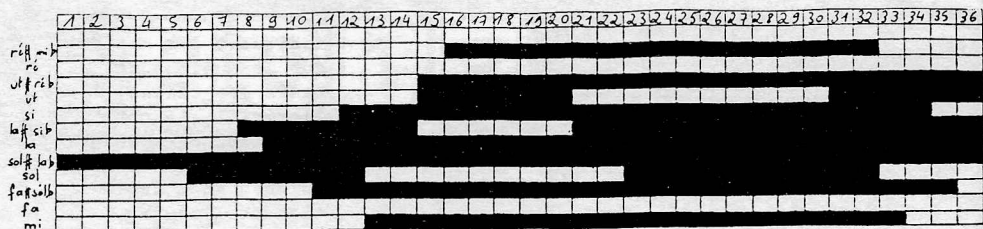


Figure 5: Résumé "harmonique" de Lontano.

Aux différentes présentations globales de Lontano, nous avons ajouté une analyse plus détaillée de la première partie (mesure 1-41): dans la figure 6, chaque note de la première série est remplacée par un chiffre, mais différents chiffres peuvent indiquer une même note si celle-ci apparaît plusieurs fois dans la série (exemple musical 4)

SERIE 1

Exemple musical 4: Numérotation des notes de la première série.

Le détail des canons apparaît clairement: examinons-en deux parmi les plus significatifs. Aux mesures 15-18, les premiers et seconds violons jouent un canon basé sur les notes 13 à 17 (motif 1E1, figure 7). Ce canon est inachevé: les solistes 5 et 6 ne jouent que quatre des cinq notes, les solistes 7 et 8, trois. Immédiatement après (mesures 18-22), apparaît aux mêmes instruments, un canon de proportion, dont la forme "trapézoïdale" est tout-à-fait typique.

VnI s1 :	13—14—15—16—:—17—:—	16—:—17—18—19—20—:—	:
s2 :	13—14—15—16—:—17—:—	16—17—18—:—19—20—:—	:
s3 :	13—:—14—15—16—17—:—	16—17—18—:—19—20—:—	:
s4 :	13—:—14—15—16—17—:—	16—17—18—:—19—20—:—	:
s5 :	13—:—14—15—16—:—	:16—17—:—18—19—:—20—:—	:
s6 :	13—:—14—15—16—:—	:16—17—:—18—19—:—20—:—	:
s7 :	13—:—14—:—15—:—	:16—:—17—:—18—19—:—20	:
s8 :	13—:—14—:—15—:—	:16—:—17—:—18—:—19—20—	:

Figure 7: Exemple d'un canon inachevé (premiers violons, mesure 15-18) et d'un canon de proportion (idem, mesure 18-22)

A partir de l'entrée des motifs portant la lettre E (notes 13 à 29), on observe plusieurs "retours en arrière" dans l'énoncé de la série. C'est le cas, par exemple, aux violoncelles solistes 1 à 4, aux mesures 19-22 (reprise des notes 18 et 19). On constate donc que, si E2 ne suit jamais E1 (ce qui représenterait une reprise quasi totale du même motif), le principe sériel de la non répétition n'est certainement pas respecté par Ligeti.

Il est encore frappant de constater que les notes 1 à 7 (motifs 1A et 1B), sont accompagnés dès leur entrée dans un canon, d'une pédale à l'unisson jouée par d'autres instruments (ce phénomène est indiqué par des traits verticaux dans la figure 6).

The musical score is presented in two systems, each with 14 measures. The instruments and parts are listed on the left:

- Fl. 1, 2, 3, 4
- Ob. 1, 2, 3, 4
- Cl. 1, 2, 3, 4
- Fg. 1, 2, 3
- Cor. 1, 2, 3, 4
- Tr. 1
- VnI s1, s2
- VnII s1, s2, s3, s4
- Va. s1, s2, s3, s4, s5, s6
- altri
- Vc. s1, s2, s3, s4, s5, s6
- Co. s1, s2, s3, s4, s5, s6

The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. The first system covers measures 1 to 14, and the second system covers measures 15 to 28. The notation is complex, with many notes and rests, and some measures contain multiple notes. The score is written in a standard musical notation with a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 4/4.

Figure 6: Détail des canons des 41 premières mesures.

	:15	:16	:17	:18	:19	:20	:21	:22	:23	:24	:25	:26	:27	:28
Fl. 1	:12	:13	:14-15-16:17			17:-18-19-20-21								
2	:12	:13	:14-15-16			17-18-19-20-21								
3	:11-12	:13	:14-15			17-18-19-20-21								
4	:11-12	:13				17		18-19-20-21						
Ob. 1		:13	:14-15-16:17											
2		:13	:14-15-16											
3		:13	:14-15											
4		:13												
Cl. 1	:12							18						
2	:12													
3	:11-12													
4	:11-12													
Fig. 1														
2														
3														
Cor. 1	:14-15-16-17													
2	:13-14-15													
3	:14-15-16													
4	:12													
Wt sl	:13-14-15-16-17		16	:17-18-19-20				20	:21-22-23-24	:25		:26	:27	
s2	:13-14-15-16-17		16	:17-18-19-20				20	:21-22-23-24			:25	:26	
s3	:13-14-15-16-17		16	:17-18-19-20				20	:21-22-23-24			:25	:26	
s4	:13-14-15-16-17		16	:17-18-19-20				20	:21-22-23			:24	:25	
s5	:13-14-15-16		16	:17-18-19	:20			20	:21-22	:23		:24	:25	
s6	:13-14-15-16		16	:17-18-19	:20			20	:21-22		:23	:24		
s7	:13-14-15		16	:17-18-19	:20			20	:21-22	:23		:24		
s8	:13-14-15		16	:17-18	:19-20			20	:21-22	:23		:24		
s9								19						
sl0								19						
altri														
WtIsl	:14-15-16-17		16	:17-18-19-20				20	:21-22-23-24	:25		:26	:27	
s2	:14-15-16-17		16	:17-18-19-20				20	:21-22-23-24			:25	:26	
s3	:14-15-16		16	:17-18-19-20				20	:21-22-23-24			:25	:26	
s4	:14-15-16		16	:17-18-19-20				20	:21-22-23	:24		:25	:26	
s5	:13-14-15		16	:17-18-19	:20			20	:21-22	:23		:24	:25	
s6	:13-14-15		16	:17-18-19	:20			20	:21-22	:23		:24	:25	
s7			16	:17-18-19	:20			20	:21-22	:23		:24		
s8			16	:17-18-19	:20			20	:21-22	:23		:24		
altri														
Va. sl			14:15-16-17-18-19		18-19	:20-21-22-23		20	:21-22	:23		:24		
s2			14-15-16-17-18-19		18	:19-20-21-22-23		20	:21-22	:23		:24		
s3			:14-15-16-17-18-19		18	:19-20-21-22-23		20	:21-22	:23		:24		
s4			:14-15		16-17-18-19	18	19-20-21-22-23		20	:21	:22	:23		
s5	:11-12			17										
s6	:11-12			17										
altril	:11			17-18-19-20-21										
2				17-18-19-20-21										
Vc. sl	:12		14-15-16-17-18-19		18-19	:20-21-22-23		20	:21-22	:23		:24		
s2	:12		14-15-16-17-18-19		18	:19-20-21-22-23		20	:21-22	:23		:24		
s3	:11-12		:14-15-16-17-18-19		18	:19-20-21-22-23		20	:21-22	:23		:24		
s4	:11-12		:14-15		16-17-18-19	18	19-20-21-22-23		20	:21	:22	:23		
s5	:11-12			17	18-19	:20-21								
s6	:11-12			17	18-19	:20-21								
altril	:11			17-18-19-20-21										
altri2				17	19-20-21									
Ob. sl	(9)			17										
s2	(9)						18							
s3	(9)													
s4	(8)													
s5	(13)													
s6	(10)													

Enfin, en lisant le schéma harmonique qui accompagne la figure 6 (plus précis que la figure 5), on constate que les notes de la série entrent en ordre strictement chronologique. En soi, ceci n'a rien d'étonnant. C'est la suite logique de la technique de composition utilisée. Il était néanmoins intéressant de le remarquer, car cela ne se reproduit pas dans la suite de l'oeuvre: dans la deuxième partie, à cause de la présence d'un motif "parasite" qui se mêle à la polyphonie, et dans la dernière, à cause de la présence de deux séries différentes.

Les mesures 42 à 56 tiennent lieu de transition entre les canons basés sur les séries 1 et 2. Aucun contrepoint ne s'y présente, uniquement des pédales sur des notes de plus en plus diversifiées, ce qui crée un "enrichissement harmonique" comparable à celui du début de la partition. La tessiture de ce passage diffère fort par rapport à ce qui précède: alors que la première partie est presque entièrement écrite en clé de sol, ici, les sons harmoniques des violons s'opposent aux registres graves des autres instruments.

Les canons de la partie centrale, qui présentent des tessitures plus variées, commencent à la mesure 56 sur le triton mi bémol. La série dont ils découlent n'est pas une citation, mais son début comporte néanmoins des coïncidences assez frappantes avec Lux Aeterna (mesures 39-61, exemple musical 5)



Exemple musical 5: Comparaison de la série 2 et de Lux Aeterna, mesure 39-61.

La disposition orchestrale de cette section diffère fort du début de l'oeuvre: à la mesure 56, la polyphonie est attaquée par un tutti des cordes (cfr les solos de vents dans les premières mesures de l'oeuvre), mais à partir de la mesure 95, on observe une raréfaction dans le nombre des voix, et le dernier canon se termine aux contrebasses seules. En outre, les solistes des cordes sont traités par paires, au contraire de la première partie, et les différents motifs s'enchaînent sans interruption. La subdivision de la seconde série pourrait donc sembler plus arbitraire que celle de la première, d'autant plus que certaines articulations diffèrent d'une voix à l'autre (exemple musical 6), ce qui nous a obligé à indiquer dans l'exemple musical 2, par des pointillés, les notes qui peuvent appartenir ou non à certains motifs. La distinctions de ces motifs doit donc se baser sur de nouveaux critères, comme l'utilisation du tremolo dans les canons basés sur telles notes, le dédoublement des voix en octaves parallèles sur telles autres, etc.



Exemple musical 6: Deux articulations différentes survenant à la fin du motif 2D (tuba, mesure 80-88 et violon II, mesure 82-88)

Au début de la partie polyphonique centrale (mesure 56), une cellule de trois notes (si bémol, la bécarré, sol bécarré, exemple musical 2), que nous avons appelée N, se mêle au contrepoint. Ceci complique sensiblement la tâche de celui qui voudrait rattacher les nombreuses notes tenues à un canon précis ou à N. Généralement, le contexte ne fournit pas d'indications suffisamment précises à ce sujet, et c'est pourquoi, dans le musicogramme (figure 3), elles sont citées sans référence précise, au contraire de la première partie.

A partir de la mesure 95, la fin du motif 2E, c'est-à-dire 2E2, est répétée plusieurs fois par différents groupes instrumentaux, et en dernier lieu par les contrebasses jusqu'à la mesure 112.

Un nouveau passage de transition, symétrique par rapport à celui qui introduit la partie centrale de *Lontano*, amène, par des pédales, un nouvel unisson sur fa bécarré (mesure 119). On peut se poser la question de savoir si la dernière partie de l'oeuvre commence ici (cet unisson est symétrique par rapport à celui qui clôture la première partie), ou trois mesures plus loin, à l'entrée du contrepoint. Nous avons opté pour cette dernière solution, car à l'audition le tutti frappe davantage que cet unisson.

En tout état de cause, deux séries sont à la base des canons de cette dernière partie: la première apparaît à la mesure 122, la seconde à la mesure 127. Encore un fois, Ligeti s'est efforcé de varier sa technique de composition. Dans le musicogramme, les quarante mesures qui précèdent la coda frappent par le découpage "vertical" des voix. Si on examine de plus près les "blocs sonores" du musicogramme, on se rend compte que ceux basés sur 3A (hautbois et clarinettes, violons II, violoncelles), sont des canons de proportion inachevés, que l'on retrouve achevés aux altos (mesure 122-160) (figure 8).

3 A	1	-----> 6 notes
	2	-----> 7 notes
	3	-----> 10 notes
	4	-----> 11 notes

Figure 8: Canon de proportion inachevé (mesure 122-127)

La série 4 présente une particularité: selon les voix, sa mélodie diffère. Les divergences (4A2 et 4A3) par rapport à la mélodie principale (4A1) n'apparaissent d'ailleurs qu'aux vents, et les cordes, qui jouent uniquement 4A1, sont les seules à achever la série sur 4B.

Du point de vue de la tessiture, la série 3 couvre un registre plus grave que la série 4, jouée davantage dans l'aigu.

Une intervention des cors à la mesure 145 mérite une brève remarque: selon Ligeti lui-même, il s'agit d'une allusion à un certain post-romantisme, par exemple la coda du mouvement lent de la huitième symphonie de Bruckner (1).

Du point de vue harmonique, c'est dans cette section, à la mesure 136, que l'on trouve le seul endroit de la partition où les douze sons de l'échelle chromatique sont entendus dans l'espace d'une mesure (mais pas simultanément: le ré dièse entre sur la dernière double croche, alors que d'autres notes se sont déjà tues).

Vers la fin, alors que le contrepoint se tait progressivement, des notes tenues semblent se diriger vers un nouvel unisson, sur ut dièse. L'oeuvre, cependant, se termine avant qu'il ne soit atteint, comme si elle était inachevée.

- (1) D'Atmosphères à Lontano. Un entretien entre György Ligeti et Josef Häusler, trad. de l'allemand par Gisèle TILLIER et Dominique JAMEUX, dans Musique en jeu, 15, septembre 1974, p. 115.