

Simon Gallot

György Ligeti
et la musique populaire

Préface de
György KURTÁG

collection Perpetuum mobile, 2010

publié avec le soutien de



Symétrie

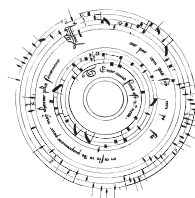
30 rue Jean-Baptiste Say
69001 Lyon, France
contact@symetrie.com
www.symetrie.com

Crédits

illustration de couverture : © Guy Vivien

conception et réalisation : Symétrie

impression et façonnage : Présence Graphique, 2 rue de la Pinsonnière, 37260 Monts
numéro d'imprimeur 091036454



collection
PERPETUUM MOBILE
dirigée par Malou Haine
ISSN 1965-0299

ISBN 978-2-914373-25-8

dépôt légal : septembre 2010

© Symétrie, 2010

Introduction

La création musicale du xx^e siècle a rappelé l'un de ses plus grands représentants. Le compositeur György Ligeti est mort à Vienne le 12 juin 2006, à l'âge de quatre-vingt-trois ans. Avec lui, une génération de kamikazes claque les dernières portes d'un édifice ébranlé. Sacrifice d'une époque tous azimuts à un médium mutant, notre univers musical est irréversiblement changé. Outre la musique elle-même, les moyens de communication ont changé, son accessibilité est décuplée (notamment grâce à internet). On peut désormais facilement écouter à la fois la musique d'horizons lointains, celle des peuplades les plus reculées, mais aussi la musique traditionnellement bourgeoise, tant « classique » que « contemporaine ». L'affirmation progressive des musiques dans leur diversité a conduit à remettre en question de séculaires catégories. Les musiques étaient jusqu'alors populaires ou savantes, en ce sens qu'elles assumaient mal la confrontation. Guidé par un savoir et une ouverture culturelle rares, György Ligeti marqua la production sonore d'une empreinte indélébile, bien qu'invisible au plus grand nombre. Pourtant, sa musique a su trouver un public relativement large, et qui ne cesse de s'étendre. Son œuvre demeure élitaire, en ce sens qu'elle existe – comme toute véritable création – en dehors d'une logique commerciale, mais elle touche aussi bien les érudits que les profanes, ceux qui n'ont pas forcément la culture musicale dite savante. Tant du point de vue de la création que de la réception de l'œuvre, un foisonnement d'éléments sonores disparates s'inscrivent comme par magie selon un principe de complémentarité. Comme Luciano Berio, György Ligeti faisait fi des cloisonnements culturels, et son imaginaire s'enrichissait aussi bien des sources savantes que populaires.

Dans ce livre, le thème du populaire est envisagé selon ses diverses acceptions, que l'on s'attache à déceler les traces de musiques folkloriques dans sa propre musique, à déterminer les facteurs liés à sa popularité, ou encore à commenter certaines tendances populistes d'une époque politiquement complexe. L'évolution récente des recherches nous permet en effet de considérer l'œuvre dans sa totalité, de remonter aux origines du style et de réhabiliter la période hongroise du compositeur, souvent occultée. Ainsi se révèle d'autant mieux notre intuition de départ : à quelque stade que ce soit du développement de l'œuvre, aussi bien dans les premières compositions que dans les dernières *Études pour piano*, la musique populaire a toujours joué un rôle capital dans l'œuvre de Ligeti.

Dans un premier temps, il nous faudra définir les limites de l'appartenance à une communauté culturelle, déterminer avec précision ce que représente la Hongrie pour le compositeur. Si la prégnance des traditions musicales populaires s'apparente à une langue maternelle, la Transylvanie symbolise à elle seule la diversité de ces traditions, à la fois hongroises mais aussi roumaines, tsiganes ou serbes. Par ailleurs, l'assimilation des musiques populaires dans l'œuvre varie sensiblement de l'emprunt direct aux parfums les plus subtils. L'identité musicale hongroise se mesure aussi par rapport aux compositeurs qui la déterminent. En conséquence, l'œuvre de Ligeti se mesure en premier lieu à celle de Béla Bartók. La filiation s'opère en fait à travers toute une tradition, tradition savante cette fois, que les professeurs du conservatoire de Budapest s'appliquèrent à transmettre à leur brillant élève. Compositeurs de moindre renom, Farkas ou Veress furent pourtant les garants d'une continuité de langage. Au commencement de cette identité est aussi le verbe, la singularité de la langue hongroise. Le chapitre intitulé *Culture magyare* rassemble un florilège de poésies hongroises (en version bilingue), textes mis en musique par le compositeur. Ce chapitre s'inscrit plus largement comme une pierre angulaire dans l'ensemble du projet. Bien que conséquent, il intègre la problématique d'un livre qui n'est pas seulement sur Ligeti mais aussi sur son univers, sur un environnement culturel indissociable. Cette première grande partie traite dans son ensemble de l'identité du compositeur et propose de répondre à certaines questions. De quelles particularités hongroises sa musique est-elle empreinte ? S'inscrit-elle dans la grande tradition de Kodály, de Bartók ? Les spécificités de l'enseignement musical hongrois ont-elles eu des répercussions à long terme ?

Si la première partie est plutôt centrée sur la période hongroise, le chapitre *Le déploiement de l'« Urtraum »* (du rêve originel) manie quant à lui les périodes avec la plus grande liberté et tente de mettre en relation l'œuvre avec certains éléments biographiques. S'ensuit un passage ciblé au contraire sur la période décisive qui précède l'arrivée de Ligeti en Europe de l'Ouest, où la recherche d'un style personnel le conduisit à mettre en balance les points de vue de Bartók et de Schoenberg. Dans le chapitre intitulé *Les autres musiques populaires*, nous nous attachons à déceler les influences des différentes musiques du monde, notamment des musiques africaines, mais aussi, par exemple, celles du jazz et des autres formes de musique populaire. Cette deuxième partie attache davantage d'importance à l'élément savant même si, Ligeti étant d'emblée reconnu comme un compositeur de musique savante, l'élément populaire demeure la préoccupation première. Enfin, dans la perspective d'une analyse des sources nouvelles et d'une conception plus large de l'ensemble de la production ligetienne, une recherche plus spécifiquement historique sur la période hongroise s'avérait nécessaire. En lieu et place d'introduction à notre problématique, un *Essai monographique* retrace le parcours de Ligeti de sa naissance à son départ de Hongrie. Cette première partie définit dans quel environnement Ligeti a grandi et permet d'entrevoir dans quelle mesure son histoire a déterminé l'ensemble de production.

On peut citer également *Nagy idők* [*Grandes Époques*] (1948), pour chœur mixte a cappella sur un texte de Sándor Petőfi, grand poète hongrois ayant traité des thèmes populaires et patriotiques. On ressent dans *Dereng már a hajnal* [*L'aube se lève déjà*] (1945) pour chœur mixte la même verve syndicaliste : « L'armée des peuples asservis affûte ses faux, nous moissonnons nos récoltes pour nous ! L'aube se lève déjà²³ ! » Les deux aspects opposés de la production sont à envisager avec beaucoup de précautions. Comme tout le monde, Ligeti, au lendemain de la guerre, croyait en un avenir meilleur pour son pays et luttait contre les propos bourgeois et individualistes. Mais il était aussi tenté par une écriture radicalement nouvelle et louvoyait entre ces deux aspirations.

En un premier temps, la veine popularisante paraît même l'emporter sur le versant vraiment original de sa production : en 1948, *Invenció* [*Invention*] pour piano est bien isolé au milieu d'œuvres largement folklorisantes. Mais cette année-là, Ligeti allait cependant définitivement se détacher de l'orientation des politiques, même s'il était toujours en accord avec la politique culturelle. « En 1947-1948, je voulais écrire une musique très simple, diatonique, parce que je croyais que la musique se devait d'être plus populaire²⁴ » écrira-t-il. En juin 1948, avec l'arrivée au pouvoir de Mátyás Rákosi, le ton libéral, que l'on associait alors à l'utilisation de la musique populaire et aux textes progressistes, fut repris à son compte par le Parti communiste :

Au cours de l'hiver 1948-1949, la dictature soviétique décida de remettre au pas la vie politique et culturelle hongroise. Mes connaissances en matière de folklore me servirent alors de rempart contre le « réalisme socialiste » que l'on prétendait nous imposer : les chansons et les poésies populaires étaient tolérées, de même que les poèmes des auteurs classiques hongrois²⁵.

La complexité de la situation politique poussa Ligeti à une position un peu équivoque. Il avait toujours l'envie de composer de façon populaire, empruntant à un répertoire qu'il aimait par-dessus tout, et en même temps il hésitait à opter définitivement pour une musique vraiment radicale. Mais il commença à protester contre la naissance d'un État policier. Son arme, qui lui assurait une protection relative, fut un ton de plus en plus persifleur. Le titre *Nyolc kis induló* [*Huit Petites marches pour piano*] (1948) porte déjà la marque d'une certaine rébellion. La critique du militarisme transparait aussi dans le titre *Katonatánc* [*Danse de soldats*] (1949), qui est une étude d'orchestration semi-ironique. Avec la *Grande Sonate militaire op. 69* (1951, pour piano puis orchestrée) le persiflage a du mal à se contenir : l'adjectif militaire renvoie bien sûr à l'État policier, à sa « grandeur », contrariée par une petite musique légère dont le numéro d'opus se réfère de surcroît à une position sexuelle. Le compositeur commença à avoir quelques démêlés avec les autorités qui lui reprochaient son insoumission ; ses œuvres étaient généralement tolérées,

23. Traduction de l'auteur de ce livre. Pour la traduction complète, voir page 124 de ce livre.

24. György LIGETI. Cité dans Paul GRIFFITHS, *György Ligeti*, 2^e édition, London : Robson Books, 1997, p. 10. Traduction de l'auteur de ce livre.

25. György LIGETI. Cité dans *György Ligeti Edition*, disque 2 : *A Cappella Choral Works*, Sony Classical, 1997, notice introductive du disque compact SK 62305.

l'ethnomusicologie³⁹, il conjugua une façon de gagner sa vie avec un de ses principaux centres d'intérêt⁴⁰. Bucarest lui permit d'approfondir ses connaissances en matière de folklore musical roumain :

J'appris à l'Institut de folklore de Bucarest⁴¹ à transcrire d'oreille, à partir de rouleaux de cire, les mélodies populaires. Nombre d'entre elles étant restées gravées dans ma mémoire, je composai en 1951 le *Concerto roumain*. Tout n'y est pas absolument roumain : j'ai également un peu brodé, dans l'esprit des ensembles de villages⁴².

Le *Concert românesc* [*Concerto roumain*] peut être considéré comme la première œuvre où la musique populaire roumaine se manifeste sous forme d'emprunt. À l'exception toutefois de quinze mesures pour piano de 1940, *Kis kánon egy román karácsonyi dalra* [*Petit Canon sur un chant de Noël roumain*] qui cite une authentique mélodie roumaine⁴³ de Noël que l'on appelle une *colinda*. Il existe d'ailleurs pour cette mélodie une coïncidence historique peut-être encore plus grande que dans *Kállai kettős* [*Danse double de Kállo*] : elle servit aussi de base à un des *Játékok* [*Jeux*] pour piano de György Kurtág.



György Ligeti, extrait de *Kis kánon egy román karácsonyi dalra*
[*Petit Canon sur un chant de Noël roumain*] (1940).

Les *colinde* lui servirent également à illustrer son article sur la musique populaire de Roumanie⁴⁴. *Concert românesc*⁴⁵, œuvre de plus grande envergure, est aussi l'une des premières pièces – sinon la première – pour grand orchestre de Ligeti. Il est remarquable

39. Ce mot peut paraître anachronique, puisqu'il n'apparaît pour la première fois que dans les années 1950.

40. Voir György LIGETI, « Between Science, Music and Politics », lecture commémorative à l'occasion du prix Kyoto, *Kyoto Prizes & Inamori Grants 2001*, Kyoto : The Inamori Fondation, 2002, p. 257.

41. Le compositeur fait une description de l'institut et de son fonctionnement au début de son article « Népzene kutatás Romániában » [« Recherches sur la musique folklorique en Roumanie »], *Új Zenei Szemle* [*Nouvelle Revue musicale*], n° 1/3 (août 1950), Budapest, p. 18-22. Voir la traduction en annexe, page 217 de ce livre.

42. György LIGETI. Cité dans *The Ligeti Project II*, notice introductive du disque compact.

43. Cette mélodie est reprise en 1941 dans *Karácsonyi dal* [*Chant de Noël*].

44. LIGETI, « Népzene kutatás Romániában » [« Recherches sur la musique folklorique en Roumanie »]. Voir la traduction en annexe, page 217 de ce livre.

45. Enregistrement *The Ligeti Project II*.

Le déploiement de l'Urtraum

Le titre de ce chapitre est emprunté à György Kurtág qui parle de « déploiement de l'Urtraum » pour définir l'œuvre de celui qui était l'un de ses plus proches amis¹. En allemand, le préfixe « *ur* » renvoie à ce qui est à l'origine, au point de départ, à l'état primitif. « *Traum* » est le rêve ou le songe. L'ensemble pourrait se traduire par « rêve originel », mais ce rêve peut être aussi cauchemar (*Alptraum*) ou trauma, pas nécessairement lié au sommeil, mais à l'inconscient. Quand Ligeti évoquait son œuvre ou son histoire, il était rarement question de ses sentiments profonds, il conservait une part de mystère, de pudeur, se refusant à sombrer dans le sentimentalisme. Chez ce compositeur, il existe pourtant des liens forts entre les événements biographiques et l'œuvre. Comme l'a montré Carl Dahlhaus pour Beethoven, ces liens ne sont pas toujours évidents et peuvent même être contradictoires. Pourtant, chez György Ligeti, certains événements historiques (remontant le plus souvent à la période hongroise) se révèlent *a posteriori*, en connaissance du développement musical. Assurément, certains arguments récurrents de la musique sont intimement liés à une histoire personnelle. Des caractéristiques stylistiques et psychologiques sont rattachées à sa musique, telles que la peur de la mort et de la fin des temps, l'ironie et la dérision, les mondes imaginaires, les mécanismes de précision déréglés, etc. ; faut-il encore en retracer, à rebours, le déploiement jusqu'à l'origine.

Revenons d'abord au titre de notre deuxième partie, « Ligeti : compositeur hongrois ? », sur l'emploi du point d'interrogation. La question d'identité, latente, est au cœur de l'œuvre. Les origines complexes du compositeur confèrent à sa musique une empreinte singulière. Il se définissait ainsi :

Je suis né en Transylvanie et je suis ressortissant roumain. Cependant, je ne parlais pas roumain dans mon enfance et mes parents n'étaient pas transylvaniens. [...] Ma langue maternelle est le hongrois, mais je ne suis pas un véritable Hongrois, car je suis juif. Mais, n'étant pas membre d'une communauté juive, je suis un Juif assimilé. Je ne suis cependant pas tout à fait assimilé non plus, car je ne suis pas baptisé².

D'emblée se posa le double problème d'identité, nationale et religieuse. En 1945, à cause des changements politiques et des frontières fluctuantes de Transylvanie, Ligeti fut de nouveau ressortissant roumain. Puis, étudiant à Budapest, il dut franchir illégalement plusieurs fois la frontière entre Hongrie et Roumanie pour rendre visite à sa mère et à sa femme. L'année 1947 fut encore une année d'ennuis administratifs où il parvint à

1. KURTÁG, *Entretiens*, p. 53.

2. MICHEL, *György Ligeti*, p. 14. Traduction de Pierre Michel de l'article de LIGETI, « Mein Judentum ».

de temps avant sa fuite de Hongrie que Ligeti eut l'occasion d'entendre de la musique sérielle.

En 1955, il devint possible de recevoir des partitions et des enregistrements, et je commençai à connaître Schoenberg. J'avais vu des partitions du *Second Quatuor* de Schoenberg et de la *Suite lyrique* de Berg à la bibliothèque de l'Académie, mais si l'on a jamais entendu ce style de musique... [...] J'ai alors entendu [de Schoenberg] le *Troisième* et le *Quatrième Quatuor* à cordes, et *Pierrot lunaire*¹¹.

Le compositeur développa alors des techniques d'écriture à mi-chemin entre les expériences de Bartók et celles de Schoenberg. Certaines tentatives de compositions de l'année 1956 sont assez académiques et rendent compte de son initiation aux nouvelles techniques. D'autres manifestent un point de vue plus personnel et ne retiennent qu'une partie de la théorie schoenbergienne :

Remarque au sujet d'une « technique sérielle non-orthodoxe » : en 1956, je connaissais déjà quelques partitions de Schoenberg (et très peu de Webern), et j'avais pu entendre aussi des enregistrements des quatuors n° 2, n° 3 et n° 4 de Schoenberg. J'avais lu également le livre de Jelinek sur la musique dodécaphonique¹². Je m'orientais vers une sorte de technique sérielle pour le *Requiem* et *Istar*, plutôt dans le style du *Troisième Quatuor à cordes* de Schoenberg, mais beaucoup plus librement, que je combinais avec une forme « statique ». La première version d'*Apparitions*, *Viziók*, était elle aussi basée sur une série¹³.

Mais le répertoire, le plus souvent inachevé, est tombé dans l'oubli. Les œuvres connues, telles que les deux chœurs *Éjszaka* [Nuit] et *Reggel* [Matin], le quatuor à cordes *Métamorphoses nocturnes* ou encore les *Musica ricercata* pour piano n'apparaîtront ici qu'au détour d'un exemple. Elles ont déjà été largement commentées et l'on sait leur importance dans l'évolution stylistique du compositeur. Il importe au contraire de reconsidérer les œuvres oubliées, dont les influences mettent clairement en balance les points de vue de Bartók et de Schoenberg. Ces œuvres se nomment *Istar pokoljárása* [La Descente en enfer d'Istar], *Fehér és fekete* [Blanc et Noir], *Variations chromatiques*, *Romanza canonica*, *Chromatische Phantasie* [Fantaisie chromatique], *Variations concertantes*, *Viziók* [Visions], *Sötét és világos* [Obscur et Clair] ou encore *Requiem*¹⁴. Inachevées, elles ne connaîtront jamais ni publication ni enregistrement. Elles constituent néanmoins des études préparatoires à l'avènement du style ligetien des années 1960 et recèlent par conséquent un grand intérêt.

Chromatische Phantasie [Fantaisie chromatique] est l'une des rares œuvres achevées de 1956. Il s'agit d'une pièce pour piano de quatre-vingt-dix mesures. C'est peut-être également l'une des œuvres les plus académiques du style dodécaphonique de Ligeti : prédilection pour les intervalles dissonants (secondes mineures, septièmes majeures, neuvièmes mineures), espace sonore éclaté et contrastes dynamiques extrêmes, l'influence de Schoenberg est nette. La série dodécaphonique qui sert de moteur à cette *Chromatische Phantasie* est tout

11. György LIGETI. Cité dans GRIFFITHS, *György Ligeti*, p. 12-13. Traduction de l'auteur de ce livre.

12. Hanns JELINEK, *Anleitung zur Zwölftonkomposition*, Wien : Universal, 1952.

13. György LIGETI, lettre à Ove Nordwall, 13 août 1965. CH-Bps : FILM 109 1-000276. Traduction de l'auteur de ce livre.

14. Voir le catalogue des œuvres, page 233 de ce livre.

Andante con moto ($\text{♩} = 98$, « avec l'élégance du swing »)

6/4 (12/8) *p* *grazioso* *mp* *p*

pp *sempre*
pochiss. ped.

György Ligeti, extrait de *En suspens* [Étude pour piano n° 11] (1994), Mainz : Schott, ED 8654.

Les ponts entre le jazz et les musiques populaires sont nombreux. On pense notamment à l'influence de la musique africaine sur le jazz⁷⁴, et à l'inverse à l'intégration du jazz dans les musiques d'Amérique latine⁷⁵. Gerhard Kubik remarque que l'imbrication de battues relatives et les polymètres si fréquents en Afrique subsaharienne sont souvent absents dans le jazz. Il écrit qu'« en dehors d'expériences comme celles de Dave Brubeck et d'autres dans le domaine du jazz "cool", les bimètres et polymètres sont absents⁷⁶ ». Remarquons alors que c'est justement au *cool jazz* de Miles Davis que Ligeti en appelle. Kubik écrit encore que, dans le jazz, « les modèles asymétriques ne sont pas utilisés pour guider l'orientation des musiciens, à moins que ces modèles n'aient été introduits depuis les Caraïbes. C'est là une différence structurelle significative qui sépare jazz, blues, etc., de la plupart des musiques que l'on peut entendre dans les Caraïbes et au Brésil⁷⁷. » En effet, il est probable que Ligeti ait été davantage influencé par les organisations asymétriques que l'on rencontre en Europe centrale ou dans les Caraïbes que par la mesure du jazz. Il faut toutefois se rappeler l'exemple du ragtime (et l'intégration fréquente de la formule rythmique 3+3+2) ou encore le célèbre *Blue Rondo a la Turk* de Dave Brubeck et sa mesure en $\frac{9}{8}$ (répartie en 2+2+2+3)⁷⁸. Par ailleurs, les récents développements du jazz tendent à généraliser les polymètres. À l'image de ces quelques corrélations entre musiques du monde et jazz, les sources d'inspiration de Ligeti ressortent toujours plus inextricables, et avec elles la notion d'intertextualité toujours plus idoine. En effet, quand on lit sur l'esquisse d'une étude pour piano l'annotation « Kilimandjaro », doit-on penser au point culminant d'Afrique, situé dans une région musicale dont on a mentionné l'importance, ou aux *Filles de Kilimandjaro*, album *cool* de Miles Davis ?

74. Gerhard Kubik n'hésite pas à parler de *swing* en Afrique. Voir Gerhard KUBIK, « Présence de la musique africaine dans le jazz », *Musiques, une encyclopédie pour le XXI^e siècle*, vol. I : *Musiques du XX^e siècle*, sous la direction de Jean-Jacques NATTIEZ, avec la collaboration de Mario BARONI & Margaret BENT & Rossana DALMONTE, Le Méjan : Actes sud, Paris : Cité de la musique, 2003, p. 1203-1238.

75. Voir Gérard BÉHAGUE, « L'influence de la musique africaine sur les musiques traditionnelles et populaires de l'Amérique latine », *Musiques, une encyclopédie pour le XXI^e siècle*, vol. I : *Musiques du XX^e siècle*, sous la direction de Jean-Jacques NATTIEZ, avec la collaboration de Mario BARONI & Margaret BENT & Rossana DALMONTE, Le Méjan : Actes sud, Paris : Cité de la musique, 2003, p. 1239-1268.

76. KUBIK, « Présence de la musique africaine », p. 1229.

77. Même référence, p. 1232.

78. Dans le même ordre d'idée, on peut penser au thème *Take five* (mesure $\frac{5}{4}$, répartie en 3+2) de Paul Desmond, saxophoniste du même Dave Brubeck.

Catalogue des œuvres

L'acquisition des manuscrits du compositeur par la fondation Paul Sacher (Bâle, Suisse) a permis de compléter le catalogue du musicologue Ove Nordwall¹, établi en 1971 et qui demeurait le plus complet pour la période hongroise². Le présent catalogue n'est pas numéroté, mais son classement respecte (dans la mesure du possible) un ordre chronologique. Les pièces faisant partie d'un même cahier ont toutefois été regroupées, parfois au détriment de leur date exacte de composition. Par ailleurs, ce catalogue dresse également une liste détaillée des cahiers d'esquisses de la période hongroise. La fondation Paul Sacher possède en effet quarante-deux cahiers d'esquisses datant de 1939 à 1950, six cahiers plus volumineux datant de 1941 à 1947, et trois cahiers d'annotations datant de 1945 à 1950. On y trouve des exercices de composition, des ébauches, des bribes de matériau musical et les premiers jets de certaines œuvres.

Cahiers d'esquisses

Cahier d'esquisses [1] (non daté, 1939³) [12 × 16 cm ; 53 pages + 2 pages détachées]

Adagio (ma non troppo) pour quatuor à cordes et vents (projet abandonné) ; chant populaire roumain du Banat ; parties de vents séparées de *Adagio (ma non troppo)* ; *Hébertánócok [Danses hébraïques]* (esquisse initiale de *Hova [Où]* de *Kis Zongoradarabok [Petites Pièces pour piano]*) pour piano ; copies et remarques sur des œuvres de Beethoven, Bach, Haendel et autres.

Cahier d'esquisses [2] (mai 1939) [12 × 16 cm ; 28 pages]

Petite pièce pour piano ; exercices et remarques ; petite pièce pour cordes et vents ; petite pièce pour piano ; arrangée pour flûte et deux violons ; petites pièces pour piano.

Cahier d'esquisses [3] (mai 1940) [12 × 16 cm ; 66 pages]

Exercices d'harmonie, basse chiffrée, copies et remarques sur des œuvres de répertoire.

Cahier d'esquisses [4] (13 septembre 1941) [12 × 16 cm ; 34 pages]

Exercices d'harmonie.

1. NORDWALL, *György Ligeti*.

2. Il faut mentionner également le catalogue dressé par le musicologue Friedemann Sallis dans sa thèse. Voir SALLIS, *An Introduction to the early works of György Ligeti*.

3. Dans le présent catalogue, « non daté » suivi d'une date signifie que le manuscrit ne possède aucune indication d'ordre chronologique et que l'auteur en a fait une estimation.

Bibliographie

Écrits de Ligeti

(ordre chronologique)

- « Bartók : *Medvetánc* (1908) (Elemzés) » [« Bartók : *Danse de l'ours* (1908) (Analyse) »], *Zenei Szemle* [Revue de musique], 5 (1948), p. 251-255.
- « Gát József : Kottaolvasás » [« József Gát : Lecture de partition »], *Zenei Szemle* [Revue musicale], 5 (1948), Budapest, p. 227.
- « Kották » [« Partitions »], *Zenei Szemle* [Revue musicale], 6 (1948), p. 337.
- « Österreichische Musikzeitschrift », *Zenei Szemle* [Revue musicale], 5 (1948), Budapest, p. 284-285.
- « Kótaismeretések » [« Revue de partition »], *Zenepedagógia* [Pédagogie de la musique], II/3 (mars 1948), Budapest, p. 43.
- « Neue Musik in Ungarn », *Melos*, XVI/1 (1949), Mainz, p. 5-8.
- « Béla Bartók Werk », catalogue assemblé par Erich DOFLEIN et révisé par LIGETI, *Melos*, XVI/4 (1949), p. 153-155.
- « Szervánszky Endre: *Vonósnégyes*. (M. Művészeti Tanács kiadása.) » [« Endre Szervánszky : *Quatuor à cordes* (Édition hongroise du Comité des beaux-arts.) »], *Zenei Szemle* [Revue musicale], août 1949, Budapest, p. 102-103.
- « Járdányi Pál: *Szonáta két zongorára*. (M. Művészeti Tanács kiadása.) », [« Pál Járdányi : *Sonate pour deux pianos*. (Édition hongroise du Comité des beaux-arts) »], *Zenei Szemle* [Revue musicale], août 1949, Budapest, p. 103.
- « Sugár: *Vonóstrió*. (A Magyar Művészeti Tanács kiadása.) », [« Sugár : *Trio pour cordes*. (Édition hongroise du Comité des beaux-arts) »], *Zenei Szemle* [Revue musicale], août 1949, Budapest, p. 105-106.
- « Neues aus Budapest : Zwölftonmusik oder "Neue Tonalität" ? », *Melos*, XVII/2 (1950), Mainz, p. 45-48.
- « Népzene kutatás Romániában » [« Recherches sur la musique folklorique en Roumanie »], *Új Zenei Szemle* [Nouvelle Revue musicale], I/3 (août 1950), Budapest, p. 18-22.
- « Egy aradmegyei román együttes » [« Un ensemble folklorique roumain du comitat d'Arad »], *Kodály Emlékkönyv. Zenetudományi Tanulmányok I* [Annuaire de Kodály. Études

Table des matières

Remerciements	1
Préface	3
György KURTÁG	
Introduction	15

Histoire et œuvres hongroises

Essai monographique et chronique d'une vie hongroise	21
Commentaires et analyse des sources	35

Ligeti : compositeur hongrois ?

La musique d'Europe centrale	53
Bartók-Ligeti. Mise en évidence d'une filiation	81
Culture magyare	109
Cahier d'illustrations	145

Populaire et savant

Le déploiement de l' <i>Urtraum</i>	155
Bartók ou Schoenberg? Total chromatique et dodécaphonie en 1955-1956	167
Les autres musiques populaires	181
Conclusion	207

Annexes

Traductions d'articles de György Ligeti	217
Catalogue des œuvres	233
Bibliographie	253
Discographie	269
Crédits photographiques	279
Index des personnes	281