

Qui peut sauver la musique de Liszt ?

Il est peu de compositeurs romantiques dont l'œuvre a connu un destin aussi divers et injuste que celle de Liszt (1811-1886). Mais au fond, de qui parlons-nous, de Ferenc ou de Franz ? Franz aurait ainsi endossé très jeune le frac du musicien mondain, habitué des salons prestigieux, et dont les œuvres servirent ensuite de pâture aux pianistes en quête de virtuosité spectaculaire. Quant à Ferenc, mystique épris de justice sociale, il serait resté tapi dans les strates profondes d'une écriture qui a étendu son influence clandestine au-delà de son époque. Franz et Ferenc composent ensemble une espèce de double personnage aux caractéristiques pour le moins contradictoires. Le premier nous intéresserait en tant que témoin sociologique des phénomènes caractérisant le monde musical au XIXe siècle mais également comme le puissant catalyseur de l'ère de l'arène de concert, ainsi que l'ont nommée certains, celle où la musique est habituellement mise à mort sur la scène. Sans entrer dans les détails, on peut dire que ce premier aspect, qui domine généralement dans l'image que l'on se fait du compositeur hongrois, l'a manifestement condamné à ne pas être considéré par toute une frange de musiciens d'hier et d'aujourd'hui, dont les modèles furent nettement plus « sérieux ». Liszt n'aurait finalement été que le plus génial des nombreux virtuoses superficiels du siècle romantique, ayant consacré près de la moitié de son œuvre à des transcriptions, un style somme toute mineur. Or, en excluant Franz, ils dénierait à Ferenc la moindre influence sur des personnalités aussi dissemblables que Wagner et Bartók, des musiciens sur le rayonnement desquels il est inutile de s'étendre. Cette influence est cependant loin d'être marginale lorsqu'elle se manifeste dans le traitement poussé de la tonalité qui nous amène au seuil de l'atonalité, dans les dernières pièces comme Bagatelle sans tonalité ou Schlaflos ; elle ne l'est pas non plus dans la concentration formelle et le thématisme dynamique de la Sonate ; pas plus que dans la complexité de la structure rythmique et l'inventivité des textures sonores des Études d'exécution transcendante.

Ce sont ces qualités mais aussi la virtuosité que l'on retrouve dans les trois livres d'Études pour piano de György Ligeti (1923-2006). Ligeti y opère un retour vers la tonalité tout en conservant une forte empreinte polyphonique/polyrythmique, ce en quoi il se rapprocherait plus de son aîné que par ses œuvres antérieures. Il y

revendique des influences aussi variées que la complexité rythmique et métrique de la musique africaine, les compositions pour piano mécanique de l'américain Conlon Nancarrow, le jazz de Thelonious Monk et Bill Evans, les peintures de Paul Klee, les dessins aux perspectives impossibles du hollandais Maurits Escher et la géométrie fractale inventée par Benoît Mandelbrot. L'auteur nous confie que « dans Automne à Varsovie, un seul pianiste, avec deux mains seulement, semble jouer simultanément à deux, trois, voire parfois quatre vitesses différentes. La pièce est une sorte de fugue avec des diminutions et des augmentations par 3, 4, 5 jusqu'à 7. Ma connaissance de la pulsation élémentaire ultra-rapide de la musique africaine a rendu possible la polyrythmie (et le polytempo) de cette étude. Mais j'utilise seulement une idée des notions de mouvement africain, et non la musique elle-même. » Ligeti se révèle au fond comme le créateur de ses propres précurseurs (de la même manière que Borgès l'avait écrit au sujet de ceux de Kafka), auxquels on n'oubliera désormais pas d'ajouter Ferenc Liszt.

Note pour le programme Liszt/Ligeti

Stephane Ginsburgh (juin 2006)