

Hommage à György LIGETI

Par Claude Ledoux, compositeur, membre de la classe des Beaux-Arts

C'est avec une grande tristesse que nous avons appris le décès de György Sándor Ligeti ce mois de juin 2006. Le compositeur, âgé de 83 ans, était membre associé de la Classe des Beaux-Arts de l'Académie Royale de Belgique depuis une dizaine d'années. Outre son intégration dans notre cadre institutionnel, c'est une relation toute particulière avec le compositeur qui m'incite à lui rendre un vibrant hommage au travers de cet écrit. En effet, Ligeti (dont la prononciation de son prénom variait largement selon la provenance géographique de son interlocuteur) fut, il y a maintenant plus d'un quart de siècle, l'une des personnalités dont l'empreinte marqua l'imaginaire musical de nombreux jeunes compositeurs qui le côtoyèrent et dont je fis partie. Ainsi, les nombreuses journées et soirées passées en sa compagnie m'ont fait découvrir, outre le pédagogue, un personnage nanti d'une culture immense, haut en couleur et loin des stéréotypes de l'artiste coincé dans une hypothétique tour d'ivoire. Tout au contraire de ce dernier cas de figure, le musicien se révélait friand de rencontres, conversations et autres contacts teintés d'une succession de surprises, d'étonnements, parfois de haine ; il est vrai qu'il ne mâchait pas ses mots et assumait une subjectivité parfois délirante - certains diront à la limite du psychotique - réagissant violemment à la moindre formulation musicale qui lui déplaisait ; probablement parce qu'elle lui rappelait l'une ou l'autre dictature esthétique du XXe siècle, qui l'irritait au plus haut point.

Ce sont d'ailleurs ces sentiments contradictoires qui m'envahirent dès les premières minutes de ce séminaire de composition que j'eus le bonheur de suivre avec ce personnage hors du commun, un événement organisé par l'Union Européenne en 1985, qui invitait ainsi dix artistes de la jeune génération musicale à se confronter au maestro durant un mois entier. Comme bien d'autres musiciens émergeant de la charnière entre les années 70 et 80, c'est avec l'esprit rempli de structures, de concepts logiques enrichis par la mémoire de nombreuses expérimentations de laboratoire, qu'en compagnie de mes collègues nous nous sommes présentés, avides de nouvelles connaissances, face à celui que nous considérions comme un monstre sacré de l'écriture contemporaine. Malgré l'arrogance de la jeunesse et la certitude que les créations que nous tenions en main seraient appelés un jour ou l'autre vers de hautes destinées, nous n'étions pas moins terriblement intimidés par Ligeti, voire effrayés sans savoir si cela était dû à sa stature de créateur reconnu et incontournable, ou si cela était plutôt provoqué par son regard sombre, scrutateur, quasi inquisiteur sous ses sourcils épais. L'inquiétude ne devait d'ailleurs cesser de s'amplifier. Ainsi, le verdict incroyablement subjectif porté sur nos partitions fut-il sans appel, un véritable couperet de guillotine : nous étions tous des héritiers de Darmstadt, du sérialisme et de la dissonance généralisée... et ne méritions aucune grâce à ses yeux ! Nous ne comprenions rien à l'affaire. Comment parler de généralisation de la dissonance alors que nos œuvres regorgeaient d'accords consonants, élaboraient des arabesques diatoniques ? La terreur succédait à l'effroi. Par pour longtemps, car un véritable foyer d'insurrection se forma dans nos rangs étudiantins pour brandir à notre tour nos arguments les plus convaincants. Beaucoup d'éclats de voix. Et de comprendre en fin de compte que c'était l'un des buts avoués par ce pédagogue original ; pour que nous extirpions de nos réactions la connaissance des particules originales émanant de notre discours musical individuel.

Laissant cette catharsis se dissiper, quel ne fut pas notre étonnement lorsque Ligeti entama la suite de ce cours, non pas de manière *ex-cathedra*, mais comme une véritable conversation amicale, laissant émerger l'intérêt du compositeur pour la jeune musique, comme celle d'un

Murail ou encore d'un Claude Vivier, échanges captivants qui vinrent à tourner autour d'une étude détaillée sur le comportement des fourmis ! Point de musique, mais une véritable confrontation à propos de l'information telle qu'elle était véhiculée par ces petits animaux qui semblaient bien loin de nos préoccupations artistiques. Cependant, tout bien réfléchi, cette discussion nous amenait à la source même d'une des pensées qui sous-tend la musique de Ligeti, à savoir : comment un organisme complexe - qu'il soit « fourmilière », « société humaine » ou encore « objet musical *grouillant* » - pouvait-il manifester une forme d'unité élaborée sur la base d'une communication où tous les éléments concomitants bénéficiaient d'un enrichissement individuel suite à cet échange informationnel. La musique s'exprimait dès lors comme la métaphore d'un acte de société (micro- ou macro-cosmique), où l'audace aussi avait sa place. Non pas l'audace de l'avant-garde à tout prix – d'ailleurs que signifiait encore dans les années quatre-vingt l'« avant-garde », sinon un concept imaginé par l'arrière-garde devenue bien académique pour sauvegarder quelques prérogatives ! - mais une originalité qui avait pour but de nous communiquer un point de vue sur le monde que le compositeur avait construit au gré de ses expériences avec celui-ci.

Et ce monde ne fut pas toujours tendre avec Ligeti. Pour preuve, sa biographie nous rappelle que le compositeur, né de parents juifs-hongrois le 28 mai 1923 en Roumanie, s'émerveille dès l'enfance de la vision des films de Buster Keaton, Charlie Chaplin, ainsi que de la lecture d'*Alice* de Lewis Carroll. Un premier signe... Autant de découvertes qui laisseront des traces dans l'esprit du jeune adolescent et qui expliquent la permanence de cet humour parfois cynique et ironique qui inonde bien des œuvres du futur compositeur (à commencer par ses savoureuses *Aventures* de 1962). Dès 16 ans, il compose une *Grande Symphonie en la mineur avec explosions d'engins pyrotechniques* dont la parodie facétieuse s'associe à ses modèles musicaux que sont alors les deux Richard (Wagner et Strauss). L'éclectisme musical le pousse à expérimenter de multiples voies dont celle de la dissonance. Malheureusement, en 1943 il vit une première tragédie sous l'emprise des Nazis au pouvoir. Il est arrêté comme juif et sera soumis aux travaux forcés jusque la fin de la guerre. Quant à son père et son frère, ils mourront en camp de concentration. Après le conflit, Ligeti continuera ses études à Budapest et se passionnera pour les sonorités hongroises de Bartok et Kodaly¹. Le jeune compositeur découvrira quelque peu la musique contemporaine de l'ouest – considérée comme largement subversive² - et confirmera une première orientation esthétique : musique d'essence

¹ A ce propos, Ligeti signalait lors de ses cours : « A cette époque, la situation politique était très complexe, et cela gagnait ma composition. J'étais alors très engagé à gauche mais je n'ai jamais été communiste, j'étais radical socialiste, et beaucoup d'entre nous pensaient que le communisme pouvait mener à un système socialiste. Je sympathisais avec ces vues et étais convaincu par mes amis qu'il fallait écrire de la musique que tout le monde pouvait comprendre. Alors je me suis un peu forcé. Au début j'ai essayé de me sortir du style chromatique et de me rapprocher du style folklorique Hongrois, entre Bartok et Kodaly. Il y avait plein de compositeurs qui faisaient ça et quand on est jeune, on aime appartenir à un groupe. »

² *ibidem* : « C'est aussi en 55 que j'ai entendu les 3ème et 4ème quatuors de Bartok pour la première fois. J'ai peu à peu découvert l'ensemble de son œuvre ainsi que d'avantage de Stravinsky et un peu de Schoenberg. J'ai entendu le Pierrot Lunaire en disque [car] à la radio, la musique contemporaine était censurée ou brouillée [...] C'est dans cette période 55-56 que j'ai écrit de la musique dodécaphonique parce que vous savez c'était ça le style le plus moderne et c'était une façon de me libérer de l'influence de Bartok [...] Bien sur c'était à une époque où tout le monde à l'Ouest comme à l'Est voulait écrire de la musique dodécaphonique et j'étais alors trop jeune pour m'apercevoir que cette musique n'était pas la mienne [...] La première fois que j'ai entendu du Stockhausen, c'était pendant la révolution le

bartokienne où l'on retrouve dans ses moments de répit le fameux *parlando rubato* où l'instrument tente d'imiter les inflexions spécifiques de la langue hongroise ; mais aussi musique volubile, déjà obsédante par son tourbillon de dissonances « wéberniennes » qui finissent par devenir naturelles suite à l'oubli de la consonance au sein du discours ; une prise de position manifeste dans le Premier Quatuor à cordes (1956). De quoi déplaire aux institutions de l'époque qui considéreront l'artiste comme *persona non grata*, sentiment d'autant plus renforcé que l'URSS envahit la Hongrie en 1956 et condamne toute musique « progressiste ». Cette fois c'en est trop ! Cette deuxième tragédie incitera le compositeur à rejoindre Vienne au péril de sa vie - en passant sous les barbelés, en se cachant dans un train postal - et à quitter définitivement son pays.

De là, Ligeti saute de découvertes en découvertes, rencontre Stockhausen qui l'invite à travailler la musique électronique au Studio de la radio (WDR) à Cologne. Le Hongrois, relativement vierge, mais vivace, écoute énormément et absorbe toute la musique occidentale de son temps comme une véritable éponge. Plus que les catégories instrumentales, l'expérimentation électroacoustique lui fait entrevoir des nouvelles perspectives esthétiques. Au départ, l'artiste imagine des masses sonores résultantes d'une accumulation de petits événements dont l'auditeur finit par oublier l'individualité au profit d'une écoute globalisante. Se définiront ainsi de nouvelles textures auditives, un tissage fouillé de micro-mélodies à la temporalité flottante, conçues comme autant de variétés démultipliées du *Parlando rubato* entrelacées au sein d'un même univers sonore inouï. Ici, la complexité se fait à l'écoute de l'homme-complexe / monde-complexe – et non l'inverse ; selon les dires du compositeur : « une *micro-polyphonie* faite de fluctuations musicales chuchotées, quasi atmosphériques »³ qu'il finira par transposer dans la musique instrumentale.

« Micro-polyphonies » extraites de la partition de *Lontano* pour orchestre (1967)

7 Novembre 56. C'était la première diffusion du *Gesang der Jünglinge* [à la radio]. Les soviets étaient déjà là et tout le monde était dans les caves mais moi je suis remonté pour écouter la musique, on entendait des détonations et des armes automatiques, c'était assez dangereux.

³ Propos recueillis pour l'émission de la RTBF « espace contemporain » du 23 septembre 1991, produite et réalisée par l'auteur de ces lignes.

Des oeuvres au titres évocateurs naîtront de cette pensée : *Apparition* (1959) et *Atmosphères* (1961) pour grand orchestre, ou encore le magnifique *Requiem pour deux solistes, chœur et orchestre* (1963-5) dont il dérivera le célèbre *lux aeterna* (1966) que Stanley Kubrick utilisera deux ans plus tard dans la bande-son de *2001, Odyssée de l'espace*. Un juste retour dans le domaine cinématographique qui avait inauguré la biographie du musicien et qui l'aidera à asseoir sa réputation internationale auprès des cinéphiles, ensuite du grand public... Ce qui ne plaira pas toujours à certains de ses confrères.

Parlons-en d'ailleurs, de ces drôles de confrères ; quelques jeunes loup d'après-guerre, devenus maîtres à *penser la musique d'aujourd'hui*⁴ qui se nomment entre autres Pierre Boulez ou Karlheinz Stockhausen pour ne pas les citer. D'extraordinaires compositeurs qui avaient instauré, il faut bien l'avouer, une certaine dictature esthétique en définissant les canons qui permettaient à un compositeur de s'inscrire dans le courant de la modernité. Le sérialisme était déclaré comme une loi que l'on ne pouvait transgresser. L'ordre absolu appliqué à tous les paramètres du son (hauteur, durée, intensité, timbre, et même l'espace) ainsi que la non-référence aux musiques du passé (la fameuse *tabula rasa*) s'édictaient comme préceptes à suivre aveuglement. Malheur à ceux qui ne s'y ralliaient pas ! Et *ouste* les Scelsi, Dutilleux ; jusqu'à Messiaen qui subissait l'ostracisme de ceux qui furent parmi ses brillants élèves. Même notre pauvre Henri Pousseur tout dévoué à la cause, tout autant que Bernd Alois Zimmermann, ou encore le français Jean Barraqué, eurent bien du mal à se dépêtrer d'une relation tendue avec les nouveaux despotes de la musique moderne.

Quant à Ligeti, il n'avait pas vécu deux dictatures douloureuses pour se perdre dans une troisième. Le sérialisme, il fut parmi les premiers à en démontrer les failles techniques et esthétiques ; mais avec l'extrême élégance et l'exquise qualité humaine qui le caractérisait. Loin de réfuter les pièces de ses cadets, il les a décodé dans de merveilleuses réflexions analytiques destinées aux mélomanes-connaisseurs. Comprendre / agir en toute connaissance. Ainsi a-t-il pu surmonter les velléités de l'époque pour offrir un visage salutaire, une orientation parmi d'autres de la musique contemporaine, imaginée comme antithèse à toute forme de dictature quelle qu'elle soit. A tel point que sa production musicale puisse être ressentie comme un appel merveilleux à cette liberté. Une preuve de cette démocratie musicale : son *KammerKonzert* de 1968. Tant de choses ont été dites à propos de ce concerto sans soliste, musique d'une virtuosité étourdissante, plages aux sonorités inouïes, remplies de ces obsessions si caractéristiques du compositeur. Le deuxième mouvement, *calmo, sostenuto*, frappe par son écriture non conventionnelle. Ici les instrumentistes entament simultanément le discours, puis chacun s'offre un moment de liberté, se régénère et évolue selon son temps (*tempo*) propre, individuel. Et pourtant le moindre musicien participe à la construction d'un tissu cohérent dont la somme des comportements d'individus libres crée une texture cohérente, d'une incroyable richesse jamais entendue auparavant dans l'histoire de la musique. Une superbe métaphore qui nous rappelle combien les individus libres peuvent aussi contribuer à la force des interactions au sein d'une société, qu'elle soit musicale ou humaine.

Une idée de la liberté, on la doit aussi à ce curieux musicien américain qu'était John Cage (1912-1992), lui qui n'a jamais voulu se prétendre au titre de compositeur. L'homme, ami de l'inventeur des *ready-made*, Marcel Duchamp (1887-1968), tendait à « l'indétermination » en musique et proposait des oeuvres dont le projet était qu'elle ne fussent pas contrôlées par son

⁴ Titre d'un livre publié en 1964 par Pierre Boulez en référence au titre d'une conférence que Varèse devait donner aux Cours d'été de Darmstadt. Ce dernier ayant annulé sa participation, ce sera... Boulez qui le remplacera au pied levé.

auteur. Ce paradoxe impliqua un véritable bouleversement de la pensée musicale de son époque. Car Cage, ce grand pourfendeur du concept de « patrimoine artistique », entendait de la musique partout dans un grand élan de démocratie sonore. Pour lui, tous les sons se valaient, quel qu'ils soient ; à tel point qu'une conférence devenait elle-même une performance artistique, un alter ego du *ready-made*, un *happening* musical. L'humour et le cynisme de Ligeti mentionnés ci-dessus ne devaient pas laisser passer cette occasion cagienne. Que ce soit tant au niveau de la création musicale – et l'on se remémore la folie salutaire des *Nouvelles Aventures* (1965) – que dans les tranches de vie conçues comme des « mises en scène » permanentes au même titre que le mit en pratique un Yves Klein. A ce dernier propos, Friedrich Hommel, Directeur des Cours d'été de Darmstadt, souligne un trait d'humour particulier à Ligeti : ainsi, dans la grande mouvance du *happening* ou de la *performance* cagienne, le compositeur invité à Darmstadt aurait-il donné une conférence d'une heure ayant pour intitulé « L'avenir de la Musique », « simplement installé derrière son bureau, ayant déclenché un chronomètre en s'asseyant, notant ensuite scrupuleusement sur une feuille de papier chaque événement survenant dans la salle où, chacun s'agitant de plus en plus, grattait sa gorge puis toussait, se trémoussait, mais personne pour protester vraiment. Et cela, durant soixante minutes ! Puis le cours fini, il réunit ses notes et s'en alla : ...« wie die Zeit vergeht »⁵ ... Une manière d'associer (pour le meilleur et pour le pire) Stockhausen et Cage. Autre anecdote, encore plus truculente : « Un jour de grande pluie, [le compositeur] rentre dans la salle de cours tout trempé et en avance. Il en profite pour sécher ses vêtements, se déshabille entièrement, étend son linge, mais les premiers élèves arrivent... Ligeti, sans se démonter, plutôt que de courir le ridicule de paraître gêné, donne son cours tout nu, comme s'il s'agissait d'un acte volontaire ».⁶

Voilà bien le personnage dans sa verdeur légendaire. Toutes les expressions artistiques, toutes les musiques l'intéressent, du moment qu'elles soient originales. A contre-courant des européens, Ligeti s'intéresse aux minimalistes américains Steve Reich et Terry Riley. L'humour est toujours au rendez-vous, au point d'intituler la deuxième des *Trois pièces pour deux pianos* (1972) : *Autoportrait avec Steve Reich et Terry Riley (Chopin est là aussi)*. Cette ironie aide à comprendre l'intérêt du compositeur pour *la balade du Grand Macabre* (1934) de notre compatriote Michel de Ghelderode, mis en musique et créé en 1978 à l'opéra Royal de Suède. Son thème est la mort, mais son message pourrait se résumer par « réunissons-nous à travers la politique, la boisson ou encore le sexe ! ». Ligeti d'ailleurs n'hésitait pas à définir le style de son oeuvre comme « une sorte de marché aux puces, à moitié réel et à moitié irréel... un monde où tout finit par s'écrouler ». Prémonition ? Après cet opéra, le compositeur se cantonne durant plusieurs années dans le silence. Ligeti semble même refuser la dictature de son propre style. Il en a épuisé les ressources. Ce qui fut modernité dans les années soixante prenait petit à petit le visage de l'académisme une vingtaine d'année plus tard. Seule solution : comme dit l'adage, « Cent fois sur le métier, remettre son ouvrage » ; pour Ligeti, renouveler le langage musical tout en gardant intact l'identité *ligetienne* et la pensée qui la sous-tend.

⁵ Allusion à un article de Karlheinz Stockhausen « Comme le temps passe... », traduit en français dans *Contrechamps*, n° 9, Paris, Éditions L'Age d'Homme », 1988. Cet article avait été vivement critiqué par les confrères de Cage, tout particulièrement par Morton Feldman. De plus, il est surprenant que Stockhausen, sous couvert de modernité, échafaudait une théorie qu'il qualifiait de découverte personnelle alors que les concepts provenaient de compositeurs américains peu connus en Europe à cette époque (entre autres Henri Cowell).

⁶ Cité par Marc TEXIER, « Manger les spaghettis aujourd'hui » in *Entretiens*, 10, Paris, 1992.

Le musicien sortira victorieux des années quatre-vingt. Certes, le style du compositeur subira de nombreuses transformations avec pour mot d'ordre : *la variété dans l'unité*. Une transmutation originale qui gardera la marque auditive, indélébile, de la personnalité de son auteur. Curieusement, les habitudes semblent figer l'écoute et l'attente du public à l'égard de ses compositeurs de prédilection. Je me souviens des réactions violentes lors de la création du merveilleux *Trio pour violon, cor et piano* (1982). Incompréhension totale ! Œuvre magnifique, qualifiée pourtant de régressive parce que se référant à Brahms, parce que citant la sonate « *les adieux* » de Beethoven. Qu'importe, les auditeurs prirent le temps nécessaire pour reconnaître l'extraordinaire subtilité de ces pages musicales. Car si Ligeti - un des rares compositeurs d'aujourd'hui à avoir théorisé le temps musical dans sa composition - utilise des procédures complexes, voir parfois mathématiques, c'est toujours pour satisfaire une raison musicale, humaine, perceptive. Pour exemple, dans de nombreuses œuvres de ces vingt-cinq dernières années, Ligeti fait appel à quelques formulations simples de la théorie des fractales - popularisées par son ami Benoît Mandelbrot - en utilisant un principe d'itération d'une petite cellule musicale, de la plus petite échelle (microcosme musical) élargie temporellement à l'ensemble de la pièce (macrocosme musical). Sa résultante auditive entraîne le mélomane dans un jeu où la mémoire vibre des croisements entre le *connu* et l'*incertitude de l'évocation lointaine*, comme dans le cycle des *Études pour piano* élaboré dès 1985. Une fois de plus, le jeu de l'obsession sans cesse troublée.

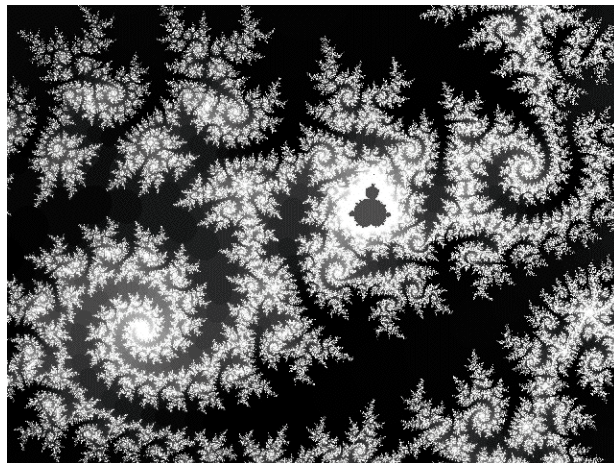


Figure « fractale »

Pour revenir trois années en arrière, peu de mélomanes se sont rendu compte de l'espace parcouru par le compositeur suite à cette probité singulière de ne jamais vouloir s'inscrire dans un courant quelconque pour manifester son être, son individualité, la richesse de son originalité qui n'appartient qu'à lui seul. Et pour cela, Dieu sait ce qu'il a écouté, digéré, intégré dans une musique plus originale que jamais. A la source de cette nouvelle esthétique des années quatre-vingt se croisent trois grandes découvertes :

- la musique des pygmées, et tout particulièrement celle des trompes des Banda-linda de Centrafrique, dévoilée par l'ethnomusicologue Shima Arom qui a passé une dizaine d'années sur le terrain et en a ramené des enregistrements stupéfiants⁷ avant de publier

⁷ - *Banda Polyphonies*, Philips 6586-032 (UNESCO, Musical Sources), disque 33 t. Enregistrements, notice, photos, 1976 ; réédité en 1992, Auvidis D 8043 AD 090 (UNESCO, Musics and Musicians of the World), 1 CD.

ses recherches⁸. Ligeti en retiendra l'idée qu'il existe un temps musical mesuré autrement que dans la musique occidentale, un temps basé sur l'addition de petites pulsations élémentaires, tel qu'il est pratiqué au sein de ces tribus africaines.

- la musique du Moyen-âge. Certes, elle n'était pas inconnue aux oreilles du compositeur, mais l'examen minutieux d'œuvres de l'*Ars Subtilior* (fin du XIVe siècle) démontrait l'existence d'autres temporalités conçues - à l'inverse des musiques africaine - sur la division d'une unité fondamentale. De plus les musiciens de cette époque poussaient l'expérimentation jusqu'à superposer dans une même pièce des temporalités différentes. Ce *laboratoire du passé* ne pouvait laisser Ligeti indifférent, lui, le passionné des constructions du temps.
- Reste la musique de Conlon Nancarrow (1912-1997), compositeur américain découvert par Ligeti par le biais d'un disque d'importation acheté par hasard à la FNAC des Halles de Paris. Un paradoxe quand on sait que l'artiste inconnu de tous⁹ explorait des phénomènes rythmiques d'une très grande complexité et d'une nouveauté insoupçonnée, perdu au fin fond du désert du Nouveau Mexique. Loin de tout interprète valable, ses partitions étaient appliquées exclusivement par des pianos mécaniques dont les rouleaux étaient réalisés patiemment – des mois de travail pour à peine quelques minutes de musique - et artisanalement par le musicien lui-même¹⁰. Ce charme des impossibilités trouvera un écho dans les partitions de Ligeti où l'auteur retranchera la virtuosité instrumentale dans ses dernières limites, histoire d'offrir un véritable *Vortex temporum* et son lot d'illusions sur notre écoute. A commencer par nous obliger à ouvrir nos oreilles sur la machiavélique treizième étude pour piano : « *L'escalier du diable* ».

Et dès lors de comprendre l'originalité du dernier « style » de Ligeti, en perpétuelle mouvance, à la temporalité complexe qui mixte celles des Pygmées, de l'*Ars Subtilior* et de Nancarrow, le tout passé par le prisme des fluctuations atmosphériques et expressives. Mais ces catégories ne seront jamais suffisantes pour englober le savoir d'un tel grand homme qui s'intéressait à toutes les créations de l'âme humaine, dans quelque domaine que ce soit, tant qu'elles conservent le sceau de l'originalité. Ligeti nous a quitté, mais son esprit demeure, son audace nous a communiqué de nouveaux points de vue sur le monde, « son » monde. Mais par dessus tout, c'est une nouvelle conscience du temps qu'il nous a offert, un espace qui nous fait entrevoir l'infini, au même titre que l'une de ses dernières compositions : « *coloana infinita* », quatorzième et dernière étude pour piano. Un hommage à la *Colonne infinie* de Brancusi. Œuvre aux progressions répétées, lancinantes, à l'image de la sculpture de l'artiste roumain, dépassant son cadre propre pour s'étirer au-delà des limites géographiques de l'instrument : "Je m'imagine la musique comme quelque chose de très loin dans l'espace, qui existe depuis toujours et qui existera toujours, et dont nous n'entendons qu'un petit fragment." (György Ligeti)

⁸ Shima AROM, *Polyphonies et Polyrythmies instrumentales d'Afrique Centrale. Structure et méthodologie*, Paris, SELAF, 1985.

⁹ A l'exception d'un petit groupe d'étudiants – dont l'auteur de ces lignes - qui avaient étudié la composition au Conservatoire de Liège à la fin des années septante / soixante-dix avec Frederic Rzewski, compositeur et extraordinaire pianiste américain invité par Henri Pousseur, qui ne cessait de nous parler de compositeurs d'outre-Atlantique totalement anonymes en Europe à cette époque.

¹⁰ Toutes ses études pour piano(s) mécanique(s) ont été enregistrées par la firme discographique WERGO : *Studies for Player Piano*, vol. I-V, Wergo, piano Ampico, WER 6907