

Propositions pour une kurtágographie analytique

François Polloli

Il convient de s'interroger sur le sens de la question que nous soumet Laurent Feneyrou : « Écrire sur Kurtág ? » Si le projet est d'écrire sur sa musique, quels buts et quelles méthodes doit ou devrait se donner une musicographie analytique ?

Introduction

Kurtág se livre peu, c'est un fait. Mais au fond, cette lacune de textes ou d'entretiens de première main est-elle tellement gênante ? Ne conduirait-elle pas plutôt le commentateur à assumer pleinement sa position, puisque le compositeur ne donne pas de clefs susceptibles d'étayer un discours critique sur sa musique ? Puisque l'accès à son atelier nous est fermé, comment dès lors rendre compte d'une de ses pièces minuscules, d'une de ses œuvres, voire de l'ensemble de sa production à ce jour, et pourquoi pas, de son style ? Parce que l'analyse musicale a le pouvoir de relever ce défi, elle en a aussi le devoir. Mais une des difficultés qui se présente d'emblée est que l'analyse en action, intrusive par nature, aboutit presque toujours à la mise en pièces des œuvres qu'elle touche. Aussi, travailler sur la musique d'un compositeur exige – par respect pour la musique mais aussi pour l'homme – que l'on prenne toutes les précautions.

La question de la méthodologie se pose car l'usage de telle ou telle méthode accomplit forcément un filtrage en focalisant l'attention sur un aspect plutôt qu'un autre. Si une telle réduction du champ d'examen est inévitable – et même parfois souhaitable – il faudra toutefois que le travail d'analyse ne manque pas son but en provoquant la perte de quelque chose d'essentiel. Étant donné ce que l'on sait de la musique de Kurtág, la démarche se définit ainsi : on emploiera des outils appropriés et le cas échéant, on en forgera certains ; parallèlement à l'opération de démontage, on se posera toujours la question du sens ; on veillera aussi à ce que ces outils analytiques soient suffisamment simples afin de réserver à la musique – véritable objet de l'étude – le premier plan.

1. Longues & brèves

Dès 1959, à partir de son *Quintette à vent*, opus 2, Kurtág utilise par endroits un lexique rythmique particulier qui repose en tout et pour tout sur cinq signes de durées. Pour cette raison, cette échelle – faite de longues et de brèves, et qui n’est rudimentaire qu’en apparence – ressemble donc à l’échelle conventionnelle des intensités. Et comme Kurtág emploie conjointement des signes d’altérations (sans toutefois céder à la tentation combinatoire), son lexique complet de durées contient une vingtaine de valeurs qui ignorent la division binaire. Plusieurs aspects de cette notation la rendent problématique (je laisserai de côté l’absence de terminologie associée à ce lexique).

Molto sostenuto e pesante

A bú - - - - -

cantando

és bú - - - - - ne - im

EXEMPLE 1 – Le motif du péché, Pierre de Rosette rythmique.

Un des premiers problèmes que pose cette notation, c’est que les durées qu’elle exprime ne sont ni directement quantifiables ni objectivement mesurables. Il est de ce fait très difficile d’élaborer un discours logique à leur sujet, ce qui explique probablement le manque de commentaires analytiques abordant ces rythmes. Et puisque nous sommes à l’Ircam, temple de la rationalité faite musique, la question se pose de savoir comment on pourrait traiter ces rythmes au moyen d’un logiciel comme OpenMusic. L’inadéquation de cet outil d’analyse, fût-il performant dans d’autres situations, constitue un écueil sérieux qu’il convient de contourner. Il existe une Pierre de Rosette : le motif du péché se trouve noté de façon traditionnelle au début de la deuxième partie des *Dits de Péter Bornemisza* (cf. ex. 1, portée du haut¹) ; bien des années plus tard, on rencontre la même mélodie dans l’avant-dernier des *Fragments d’Attila Jozsef* (cf. ex. 1, portée du bas), mais notée cette fois au moyen du

¹ Exemple publié dans François POLLOLI, « Une musique à la frontière » in Pierre MARÉCHAUX & Grégoire TOSSER (dir.), *Ligatures - La pensée musicale de György Kurtág*, Presses universitaires de Rennes, 2009, p. 57.

lexique propre à Kurtág. Il me semble que ce serait une entreprise absurde que de tenter de « traduire » ces rythmes au moyen de cette Pierre de Rosette. Son existence tend néanmoins à prouver ceci : quand bien même il existerait une typologie de la mélodie chez Kurtág, elle ne serait pas complètement déterminée par le recours à ce lexique.

Une des caractéristiques de cette notation, c'est qu'elle renvoie à des musiques non mesurées enfouies dans les profondeurs de l'Histoire, ce qui lui confère un caractère archaïsant. L'interpréter comme une invitation nostalgique à une restauration quelconque témoignerait d'une profonde méconnaissance des œuvres de Kurtág. Car c'est au contraire en convoquant la tradition musicale au sens le plus large du terme, que la musique de Kurtág parle au présent, peut-être pas au présent de l'indicatif, mais plutôt au présent du conditionnel ou du subjonctif...

Parallèlement, en mettant à bonne distance barres de mesures et pulsations, les longues et les brèves de ce lexique rythmique parviennent à atténuer la sujétion vis-à-vis de l'héritage des musiques de danses dont découlent la plupart des formules rythmiques de la tonalité. C'est donc de façon critique mais aussi délibérée, qu'au moyen de ce lexique, Kurtág enrichit la notation usuelle par autre matière rythmique, celle de la langue parlée. Ainsi, la vocalité de sa musique, sans renoncer au chant, se rapproche de la parole.

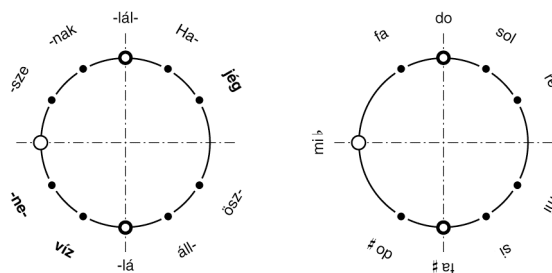
Il faut enfin interroger les implications musicales profondes d'une telle notation au regard de l'interprétation. La liberté rythmique que recèlent potentiellement ces signes tient plus, selon moi, de l'illusion que de la réalité. En effet, puisque l'interprète ne peut plus compter les rythmes, il lui faut trouver une solution agogique dans le mouvement mélodique². De la sorte, et aussi étonnant que cela puisse paraître, cette notation a pour effet de lier durées et hauteurs de façon

² Il existe relativement peu de témoignages écrits sur l'interprétation de la musique de Kurtág. Valéria Szervánszky, pianiste ayant enregistré l'intégrale des *Játékok*, a fait une communication consacrée à ce sujet pendant le colloque qui s'est tenu à l'Institut hongrois de Paris en 2006 à l'occasion des quatre-vingts ans du compositeur. Le texte de cette communication est disponible dans Márta GRABÓCZ & Jean Paul OLIVE (dir.), *Gestes, fragments, timbres : la musique de György Kurtág*, L'Harmattan, 2008, p.177-181. Pour une réflexion portant sur les rapports entre interprétation, composition et transmission, voir mon article « Signes, jeux, messages » in Jean Paul OLIVE (dir.), *Présents musicaux*, L'Harmattan, 2009, p. 71-96.

indissoluble. Il revient à l'interprète de tirer toutes les conséquences de cela avec le plus de lucidité possible ; mais l'analyste aussi subit cet effet, et il ne peut donc plus ignorer les unes au profit des autres.

2. Mélodies & harmonies

Il paraît évident que les hauteurs se prêtent très volontiers à l'étude analytique : Zarlino, Rameau, Riemann ne sont que quelques uns des nombreux auteurs qui se sont appliqués à élaborer différents systèmes théoriques au cours des âges. Mon but n'est ni d'étudier ces théories ni d'en discuter la validité, mais de puiser dans cet arsenal ce qui paraît pertinent pour notre objet d'étude. Dans cet ordre d'idées, il semble que la méthode de Lendvai³ se révèle efficace. Elle fonctionne, notamment parce que Lendvai l'a développée au contact des partitions de Bartók et que la musique de Kurtág hérite, en bien des points, de celle de son compatriote.



EXEMPLE 2 – Deux médaillons déduits des mélodies « Kásásodik a víz... » dans József Attila - Töredékek ;
la symétrie la-mi bémol y est visible.

Lorsqu'on utilise cette méthode, on est amené à établir une représentation des hauteurs sur un cycle de quintes, qu'il s'agisse d'une mélodie, d'un agrégat ou de quelque ensemble de hauteurs que ce soit. On obtient alors des sortes de médaillons qui font apparaître des propriétés particulières de ces constellations d'intervalles comme, par exemple, la symétrie⁴ (cf. ex.2). Chaque fois qu'il y a symétrie,

³ Ernő LENDVAI : *Béla Bartók : An analysis of his music*, Kahn & Averill, Londres, 1971, 118 p.

⁴ Il est important d'observer ici que l'opposition symétrique / asymétrique n'est en aucun cas un concept purement idéal mais qu'il s'agit au contraire de quelque chose qui appartient au domaine du sensible (un peu comme l'opposition majeur / mineur).

apparaissent des axes et des pôles qui fonctionnent, selon Lendvai, comme une sorte de substitut aux catégories tonales traditionnelles.

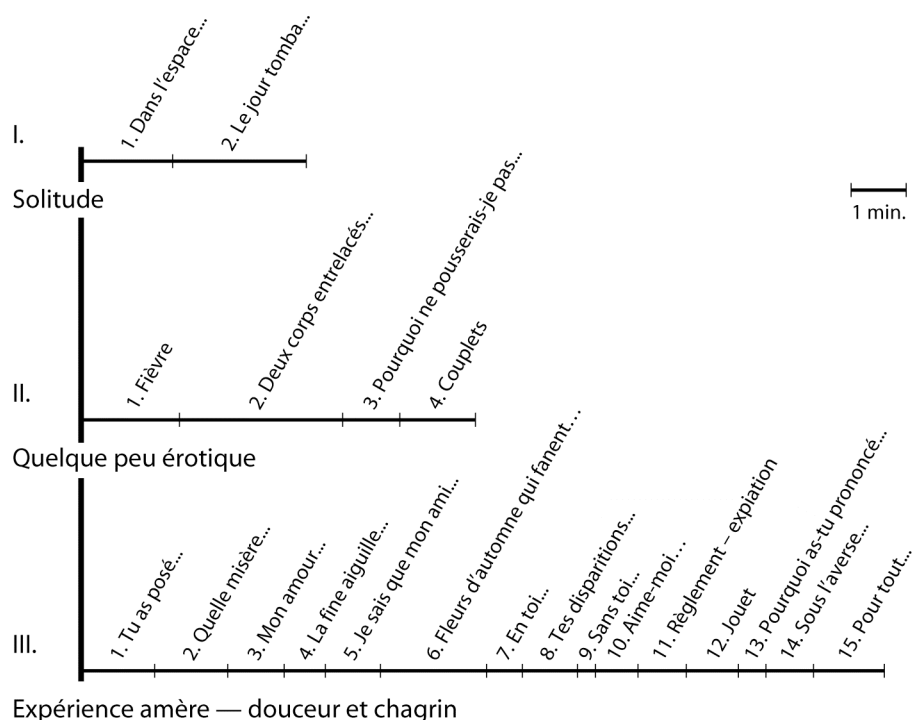
On peut donc raisonnablement dire de la musique de Kurtág qu'elle est polarisée, en précisant toutefois que ces polarisations ne sont pas seulement une conséquence des axes de Lendvai, mais aussi du poids particulier qu'une note acquiert, du fait de son intensité, de sa durée, du contexte mélodique, etc. Et comme Kurtág a une conception tout à fait traditionnelle de la période musicale, une analyse inspirée de la méthode de Schenker, tissant des liens entre lecture des hauteurs et étude des formes, devient dès lors concevable.

3. Topologie formelle

Certaines circonstances autorisent à laisser émerger la méthode analytique de la musique elle-même : tandis que j'étais aux prises avec un océan de plus de cent fragments qui m'opposaient une résistance farouche (ceux des quatre cycles vocaux *Bornemisza*, *Troussova*, *Attila József*, et *Kafka*), l'idée m'est venue de les représenter sur des diagrammes, de manière ordonnée, longitudinale, selon la chronologie de l'œuvre, et proportionnellement au temps ; j'ai appelé ces diagrammes des *cartes*. Bien sûr, il faudrait aussitôt faire la critique de cette méthode, notamment en posant ces deux questions : celle de l'usage du terme *fragment*, et celle non moins cruciale concernant la valeur musicale de la durée chronométrique. Quoi qu'il en soit, il est possible, au moyen de ces cartes, de décrypter l'organisation de la forme cyclique chez Kurtág, qu'il s'agisse d'assemblages préparés pour une circonstance particulière (concerts ou enregistrements) ou de cycles d'envergure comme l'opus 17.

La carte des *Messages de feu Demoiselle R. V. Troussova* permet de mettre en évidence qu'une accélération globale se produit au fur et à mesure du déroulement de l'œuvre⁵. Sur cette carte (cf. ex. 3), on constate en effet que cette accélération se manifeste conjointement des deux façons suivantes, *primo* par l'accroissement du nombre de fragments par partie (2 fragments, puis 4, puis 15), et *secundo* par le raccourcissement progressif et presque régulier de leurs durées. Fait essentiel, cette accélération va aussi de pair avec le propos littéraire de l'œuvre : une *chute*.

⁵ Pour un exposé plus détaillé, lire mon étude, « La continuité fragmentée : un chemin allant du *Quartetto per archi*, opus 1, vers les *Kafka-Fragmente*, opus 24 » in Márta GRABÓCZ & Jean Paul OLIVE (dir.), *op. cit.*, p. 95-115.



EXEMPLE 3 – Carte des Messages de feu Demoiselle R. V. Trousova, opus 17

L'œuvre dure environ une demie heure et chaque ligne horizontale en représente une partie.

Mais ce n'est pas tout. En interprétant ces cartes, il devient possible de décrire une évolution dans la manière dont Kurtág organise les fragments entre eux, car sa conception du fragment, tout comme l'usage qu'il en fait, ont évolué au fil du temps. On peut ainsi parcourir sa production, en partant des premiers opus qui ne comportent que quelques fragments chacun (*Quartetto per archi*, opus 1 ; *Quintetto per fiati*, opus 2 ; *Acht Klavierstücke*, opus 3 ; etc.), pour aboutir à des œuvres de dimensions gigantesques comme les *Kafka-Fragmente*, opus 24, dont les quarante fragments organisés en quatre parties offrent une complexité presque inquiétante.

Une des étapes de cette évolution est l'émergence d'une continuité qui se développe progressivement. Parce qu'elle entre en tension avec l'aspect fragmentaire de l'ensemble de l'œuvre de Kurtág, cette quête de continuité a tendance à pondérer l'aspect fragmentaire. En effet, les cas de fragments enchaînés sans solution de continuité (par exemple au moyen de l'indication *attaca*) sont très rares dans les six premiers opus ; mais en revanche, à partir de 1963 (*Dits de Péter Bornemisza*, opus 7), c'est le contraire qui advient. Ce souci de la continuité musicale est récurrent chez Kurtág, et ne s'exprime pas seulement par l'écriture. Lorsqu'un enregistrement est préparé par exemple, on sait que le compositeur attache énormément d'importance

aux silences qui existent entre les fragments et qui, de fait, articulent l'ensemble. Ainsi, pour l'enregistrement de son *Officium breve*, opus 28 (quinze fragments pour quatuor à cordes), par le Quatuor Keller, la décision a été prise de ne pas graver quinze plages sur le CD, mais une seule qui dure plus de dix minutes. Dans l'entretien « Mots-clefs⁶ » on trouve une confirmation de cette intuition quant à cette problématique de la continuité ; il s'agit de propos (rapportés par Márta Kurtág) que Péter Eötvös a tenus lors de la création de cet opus 28 : « Alors, [...] qu'il écrive pour une fois d'une traite, sans doubles barres. » (p. 96).

Il devient clair que la distance particulière et le point de vue général fournis par ces cartes permettent de découvrir des caractéristiques formelles propres à telle ou telle œuvre. Le second avantage de ces cartes, c'est de révéler des changements stylistiques au gré des œuvres successives qui, sinon, resteraient cachés. Toutefois, cette lecture topologique n'exonère pas de l'examen de détail des partitions. Car s'il est évident que la carte n'est pas le territoire, c'est en la confrontant au paysage que le visiteur attentif et curieux acquiert patiemment une vraie connaissance des régions où il voyage.

4. Relations formelles

La grande forme, chez Kurtág, s'organise volontiers à partir de paires de fragments qui riment entre eux, la première occurrence étant peut-être celle des deux fragments « Virág az ember » dans *Bornemisza*. Cet emprunt à la taxinomie de la versification semble adéquat puisque la rime est, dans un poème, ce qui contribue à la réalisation de la forme par le retour périodique de sonorités semblables, mais non nécessairement identiques. Cet appareil conceptuel présente deux atouts : il est succinct et presque musical (*périodes, sonorités*). De plus, il est en accord avec la teneur de l'ensemble de la production de Kurtág dont on connaît les affinités puissantes avec la poésie.

Comment identifier la rime entre deux fragments ?... Gémination d'un titre, identité du texte chanté, proximité des sources littéraires, similitude du propos, parenté de matériau musical, ou durées exceptionnelles sont autant de marques – littéraires ou musicales – qui légitiment la constitution de ces paires.

⁶ Philippe ALBÈRA (ed.) : *György Kurtág - Entretiens, textes, dessins*, Éditions Contrechamps, Genève, 2009, p. 53-152.

Comme exemple, je donnerai celui des deux fragments de l'opus 24 « Nimmermehr » et « Wiederum, wiederum ». Il existe entre eux une première relation de proximité des sources littéraires puisque, chez Kafka, les deux textes ne sont distants que de quelques paragraphes. Mais cette relation de proximité n'est pas du tout maintenue dans l'œuvre musicale car, parmi les quarante fragments, ces deux-là sont placés respectivement en sixième et avant dernière position ; autrement dit, ils sont écartés vers les confins de l'œuvre. Cela n'est pas anodin car les deux textes de Kafka évoquent l'exclusion hors d'une communauté ou d'un territoire, condamnant à l'errance celui qui en est frappé. Par conséquent, au regard de la forme, en étant tous deux proches de ses *frontières*, ces fragments du *bannissement* se trouvent en réalité au même endroit.

Plus encore, ce procédé de la rime permet d'identifier une nouvelle étape dans le maniement de la continuité fragmentée ; cette étape se situe entre la fin des années soixante-dix et le début des années quatre-vingts, c'est-à-dire à la charnière des *Messages de feu Demoiselle R. V. Troussova* (1976-1980) et des *József Attila - Töredékek* (1981-1982). La partition de *Troussova* organise manifestement les fragments en trois parties successives intitulées « Solitude », « Quelque peu érotique », et « Expérience amère, douceur et chagrin » (cf. ex. 3). À l'inverse, la partition des vingt fragments d'*Attila József* ne comporte aucune indication explicite de parties subdivisant l'œuvre en groupes de fragments.

Or il se trouve que, parmi ces *Fragments d'Attila József*, quatre fragments riment deux à deux ; on pourrait même parler à leur sujet de rimes embrassées puisqu'il s'agit d'une part des numéros 1 et 19, « Kásásodik a víz... », et d'autre part des numéros 6 et 12, « Én ámulok... ». Par conséquent, trois parties se dessinent, mais cette fois de façon sous-jacente et non plus évidente comme dans *Troussova* : elles comptent respectivement quatre fragments (n° 2-5), puis cinq (n° 7-11), puis six (n° 13-18) ; enfin, un épilogue (n° 20) vient clore l'œuvre. On constate ici que la musique elle-même sculpte sa propre forme au moyen de ces rimes ; et l'on voit donc que la grande forme n'est en aucun cas un artefact plus ou moins extérieur à la composition, mais qu'il s'agit au contraire d'un élément musical intrinsèque.

Dans les *Fragments de Kafka*, cette recherche des rimes fournit un résultat étonnant. Les exégètes de la littérature de Kafka l'ont parfois décrite de manière topologique en la comparant à un labyrinthe. Mais l'œuvre musicale de Kurtág a-t-elle cette structure de labyrinthe ou plutôt celle – tout aussi complexe quoique

différente – d'un terrier ? Un labyrinthe est par définition une structure plane, à ciel ouvert, et qui implique la solution d'une énigme (il faut en sortir...); un terrier, quant à lui, est une construction souterraine, secrète et en volume, dans laquelle un animal trouve la sécurité (il s'y réfugie...). Au moyen des rimes, il est possible d'apparier des fragments, et en effectuant ce travail, on assiste de proche en proche à la formation de véritables chaînes. Et plutôt qu'un labyrinthe, on découvre alors un terrier, dont chaque pièce musicale serait une niche communiquant avec d'autres par l'intermédiaire d'un réseau de galeries⁷.

Le mimétisme de Kurtág envers Kafka le pousse d'ailleurs à faire entrer quelques animaux dans le dernier quart de son opus 24 : ces bêtes peuvent bouger, circuler, se faufiler, glisser à l'intérieur du terrier. L'analyse entre ici en résonance avec le propos littéraire essentiel de l'œuvre qui est le *mouvement* ; en effet, une majorité des textes de Kafka sélectionnés par Kurtág portent explicitement cette empreinte du mouvement, depuis le tout premier dont la *marche des bons* contraste avec la *danse des autres*, jusqu'au dernier avec la *reptation des serpents*. Il importe aussi de savoir que la langue hongroise exprime toujours le mouvement d'une manière extrêmement raffinée et qu'ainsi s'expliquent probablement les choix que Kurtág a opérés parmi les écrits de Kafka.

5. Limites du sonore

Les manifestations limites du sonore semblent aussi avoir une importance considérable dans la musique de Kurtág, à commencer par le silence : dans ce domaine si particulier, la tâche n'est pas aisée ; il est essentiel qu'elle soit poursuivie et partagée par la communauté des chercheurs⁸.

Comment conceptualiser d'autres limites du sonore ? Afin d'aborder cette question délicate, le recours à un modèle fournit un premier appui. Considérons donc le modèle suivant qui trouve sa justification dans certains écrits de Pascal Quignard. Admettons d'une part qu'un phénomène sonore quelconque s'entend comme *sonorité du langage articulé* ou bien *sonorité musicale*, et que d'autre part, à

⁷ Étude précédemment publiée : François POLLOLI, « À la surface du labyrinthe ou à l'intérieur du terrier ? » in Antoine GINDT (dir.), *Théâtres & Musiques*, n° 3-4, 2007, p. 19-27.

⁸ À ma connaissance, Élise Malinge est une des rares musicologues à avoir effectué des travaux portant sur cette problématique.

défaut d'appartenir à l'une ou à l'autre, ce phénomène soit alors considéré comme *bruit*. Si l'on admet cela, le sonore s'organise donc selon trois domaines : *bruit, langage, musique*. Cette tripartition n'a rien d'un schéma rigide car les frontières délimitant ces régions sont tout à la fois subjectives, mobiles, poreuses... Faire référence à ce modèle amène à décrire, de façon générique, la tâche du compositeur comme un travail de domestication des sons sauvages afin de les incorporer au musical (pour s'en convaincre, il suffit de se souvenir des difficultés de réception qu'ont rencontrées le dernier Beethoven ou le premier Stravinski).

Il semble bien que la musique de Kurtág explore les frontières de ces domaines du sonore, par exemple en accompagnant de signification musicale des textes qui autrement auraient tendance à l'évanescence. Une bonne illustration de ceci se produit dans le fragment des *Kafka* intitulé « In memoriam Joannis Pilinszky » dont voici le texte⁹ : « *Ich kann... nicht eigentlich erzählen, ja fast nicht einmal reden ; wenn ich erzähle, habe ich meistens ein Gefühl, wie es kleine Kinder haben könnten, die die ersten Gehversuche machen.* » Au début de ce fragment, un violon incertain égrène tout d'abord quelques notes ; puis une voix timide imite ce matériau musical réduit à l'extrême ; ensuite, et à la faveur du déroulement du texte, c'est l'inverse qui se produit, c'est-à-dire que le violon imite la voix. Dit ainsi, cela a l'air presque trop banal. Mais, à cet instant précis, jaillit l'extraordinaire : on a l'impression d'entendre *parler* ce violon qui énonce ce que le sujet a du mal à dire. Cette musique réussit donc le prodige de faire entendre du texte comme s'il s'agissait d'une voix intérieure qui anticipe ce que l'on dit ou qui, au contraire, réitère ce qu'on vient de dire, ou encore commente ce que l'on dit pendant qu'on le dit. Par conséquent, dans cette pièce au moins, le tabou des sonorités instrumentales asémantiques se fissure.

Conclusion

On l'aura compris, la musique de Kurtág échappe à bien des classifications ; il est de notre responsabilité de prendre en compte cet aspect même si cela ne doit pas nous empêcher – bien au contraire – de chercher à détecter de la cohérence par une lecture sensible des partitions, jointe à une écoute patiente des interprètes qui jouent cette musique.

⁹ Je propose une analyse approfondie de ce fragment dans « Une musique à la frontière » in Pierre MARÉCHAU & Grégoire TOSSER (dir.), *op. cit.*, p. 53-65.

Les œuvres de Kurtág peuvent presque suffire à nous guider sur le chemin de leur exploration, à condition que nous utilisions des boussoles adéquates afin de nous orienter dans ces contrées parfois étranges. Il devient alors possible de faire émerger quelque chose de spécifique et de chaque fois différent : écrire à propos de la musique de Kurtág est une entreprise passionnante et enrichissante. En effet, en tant que praticien de l'analyse musicale, il ne me paraît pas vain de procéder à des allers-retours entre cette musique d'aujourd'hui et celles du passé. Cette idée entre en résonance avec une manière bien connue du travail compositionnel de Kurtág qui renouvelle l'essence de la tradition par des citations et des hommages multiples. C'est ainsi qu'étudier sa musique m'a conduit à reconsidérer bien des questions sur les catégories traditionnelles de la musicologie.

La musique de Kurtág, cet objet merveilleusement beau et vivant, nous entraîne dans un mouvement toujours plus large, et nous invite finalement à cette ouverture : ce que l'usure du temps avait réduit à l'inutile pourrait bien retrouver la fraîcheur de l'intérêt ; et à l'inverse, il se pourrait qu'un discours critique sur des objets que la culture avait fétichisés voie enfin le jour.