HAL open science

Réécriture et métamorphose de la forme musicale dans les programmes composés de György Kurtág

Grégoire Tosser

▶ **To cite this version:**

Grégoire Tosser. Réécriture et métamorphose de la forme musicale dans les programmes composés de György Kurtág. Jackie Pigeaud. Métamorphose(s) : XIIIe entretiens de la Garenne-Lemot, Presses Universitaires de Rennes, p. 265-284, 2010, Interférences, 978-2-7535-1053-1. hal-01374494

HAL Id: hal-01374494

https://hal.science/hal-01374494v1

Submitted on 30 Sep 2016

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0 International License

Réécriture et métamorphose de la forme musicale dans les programmes composés de György Kurtág[1]

Grégoire Tosser[2]

« Un cafard qui rampe et qui cherche à devenir un être humain[3] » : voilà comment prend plaisir à se décrire György Kurtág, compositeur d'origine hongroise naturalisé français depuis quelques années et dont est fêté, en cette année 2006, le quatre-vingtième anniversaire. Ce mode de présentation, entre humilité et auto-dépréciation, aiguise la curiosité et invite à comprendre sa démarche – ou plus exactement, pour reprendre la métaphore initiale, son parcours rampant, sa recherche des coins sombres, sa fuite angoissée devant la lumière et son refus des chemins éclairés. C'est dire combien l'acte de création est, pour le compositeur, proche de la condition d'insecte de Gregor Samsa dans *La Métamorphose* de Kafka, à laquelle l'expression de Kurtág fait clairement référence. La métamorphose peut ainsi être posée d'emblée comme une problématique générale de l'œuvre de Kurtág, dans laquelle Kafka est d'ailleurs très présent, et mis en musique[4] ; cette dimension passe par la notion de réécriture, notamment au sein des *programmes (ou concerts) composés*, forme particulière qu'a développée le compositeur depuis quelques années et qui pose un certains problèmes esthétiques qui vont être au centre de mon intervention.

---

[1] Communication aux XIIIe Entretiens de la Garenne-Lemot, *Métamorphose(s)*, 12-14 octobre 2006. Publié dans PIGEAUD, Jackie (éd.). *Métamorphose(s) : XIIIe entretiens de la Garenne Lemot*. Rennes : Presses Universitaires de Rennes. Coll. Interférences, 2010, p. 265-284.

[2] MCF en musicologie, université d'Évry-Val-d'Essonne. Adresse : gregoire.tosser@univ-evry.fr

[3] Dans KELE 2006, à propos de la période parisienne, au milieu des années 1950, précédant son *Quatuor à cordes* op. 1 écrit de retour en Hongrie (1959).

[4] Les métaphores animalières, qui parsèment l'œuvre de Kafka, sont reprises çà et là dans les *Fragments de Kafka* op. 24. On y croise un cheval (III, 11), des léopards (IV, 5) et enfin des serpents (dernier fragment : IV, 8), qui renvoient à une dimension autobiographique, telle que le sous-titre le donne à penser : […un couple de serpents : Márta et moi]. Le texte de Kafka est le suivant : « Le clair de lune nous aveuglait. Des oiseaux criaient d'arbre en arbre. Il y avait des sifflements dans les champs. Nous rampions dans la poussière, un couple de serpents. » (KAFKA 1985, p. 132 ; extrait du quatrième cahier in-octavo).

Le programme composé, expression apparue chez Kurtág il y a une quinzaine d'années, consiste à élaborer, pour une formation donnée ou dans les circonstances d'un concert, un programme ordonné de façon cohérente et minutieuse, où le fragment s'articule, dans le cadre propre du concert, avec d'autres fragments qui n'étaient pas destinés à se côtoyer au sein d'une œuvre musicale existante. Dans ce cadre viennent prendre place la transcription et l'auto-transcription, largement pratiquées par Kurtág, et l'exercice de l'hommage, du tombeau, de l'*in memoriam*, qui crée une constellation intertextuelle tout à fait saisissante. Si elle peut consister à regrouper des fragments épars, isolés, solitaires, la composition du programme peut également s'appliquer à des œuvres plus larges ou à des cycles, dont les fragments peuvent se retrouver exilés, détachés de leur œuvre originaire.

* * *

« Et pourtant sans interruption
face au soleil qui décline
tout ce qui est passé est immortel[5]. »
János Pilinszky.

Afin de mieux décrire cette pratique, il faut tout d'abord détailler certains « concerts composés » remarquables que Kurtág ou ses interprètes les plus fidèles ont livrés et donnés à entendre ; parmi les exemples, nombreux, cinq retiennent particulièrement l'attention.

Un des premiers programmes composés concerne les œuvres des années 1961-1992 et a été présenté plusieurs fois au printemps et à l'été 1993, notamment à Budapest et à Salzbourg. Un disque de ce « Portraitkonzert » y a été enregistré le 10 août 1993[6]. Divisé en trois parties, le programme inclut des œuvres aussi bien vocales qu'instrumentales, et comporte des œuvres longues et d'un seul tenant (*Tombeau de Stephan* op. 15c, *Samuel Beckett : Comment dire* op. 30b…), des petits cycles (*Trois inscriptions anciennes* op. 25, *Requiem pour un ami* op. 26), des œuvres isolées, des extraits choisis dans les *Jeux* pour piano, une transcription de Bach pour piano à quatre mains, mais aussi des pièces prélevées dans leur cycle « fermé » d'origine (comme les quatre microludes de l'*Hommage à András Mihály – 12 microludes pour quatuor à*

[5] Fin du poème *Keringő* [*Valse*] ; PILINSZKY 1991, p. 88-89.
[6] CD édité par Col Legno, WWE 2CD 31870, 1994.

cordes op. 13, joués dans un ordre bouleversé : n° 4, n° 6, n° 10, n° 5). Le concert propose donc une alternance des fragments et des œuvres beaucoup plus imposantes du compositeur, autour de deux pièces centrales que Kurtág semble vouloir mettre en lumière et replacer dans une perspective historique et généalogique : les deux op. 27, *…quasi una fantasia…* op. 27 n° 1 et *Op. 27 n° 2 [Double concerto]*.

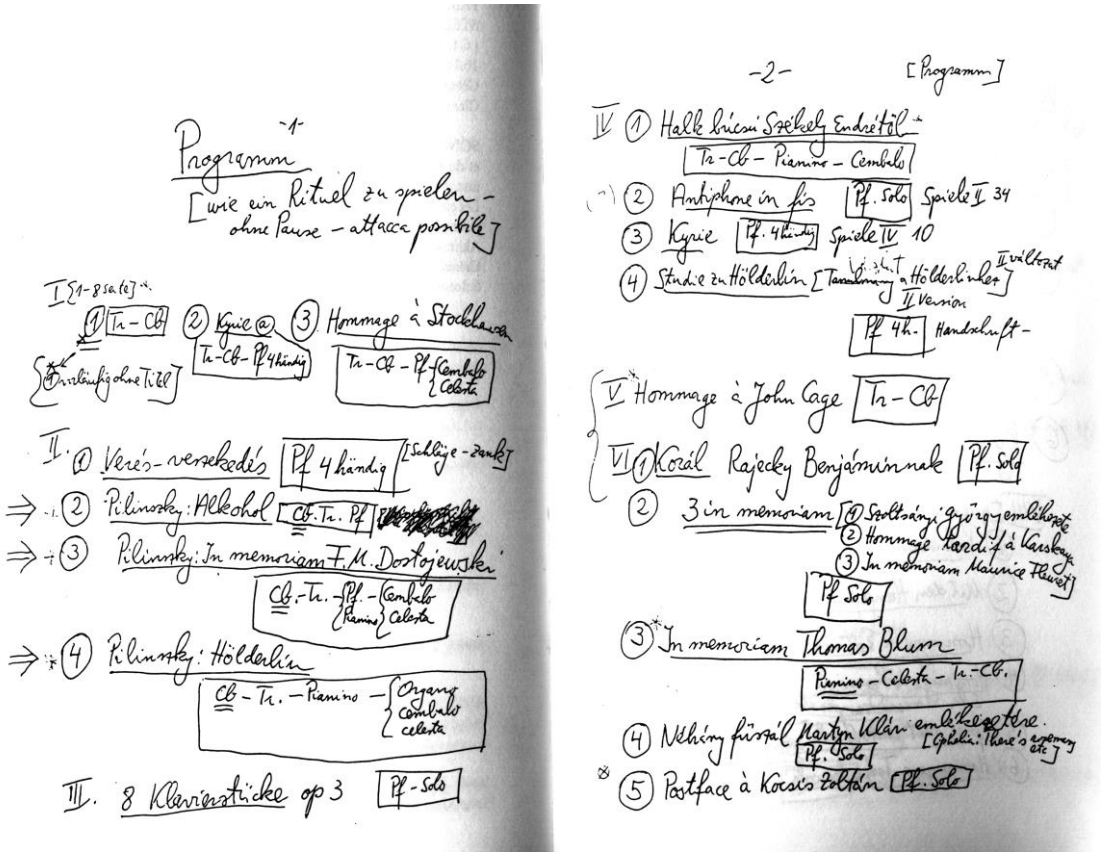
Ce « coup d'essai » donne naissance, fin 1993, à *Regard en arrière* [*Rückblick*]. Sans numéro d'opus, il contient environ quarante-cinq fragments pour soixante-quinze minutes de musique (si toutes les pièces sont jouées, car la modularité est de mise) et porte en sous-titre *Altes und Neues für vier Spieler – Hommage à Stockhausen*. Le catalogue des œuvres de l'éditeur EMB précise également : « œuvre ouverte, programme composé d'œuvres, et de transcriptions d'œuvres du compositeur ». Les fragments sont destinés aux instruments suivants : trompette, contrebasse, et instruments à clavier (piano, piano droit, clavecin et célesta). La création, pendant le festival des *Festwochen* de Berlin, le 30 septembre 1993, a été assurée notamment par Markus et Majella Stockhausen. Péter Szendy termine ainsi sa présentation de *Regard en arrière*[7] :

> « *Altes und Neues*, ancien et nouveau : ces catégories – liées à une certaine conception du « progrès » – sont ici non pertinentes. Ou plutôt, elles sont entretissées, indissociables : une sorte d'anthologie de Kurtág par Kurtág, un dialogue, un polylogue spectral, fantomatique, de lui à lui : une *hantologie*[8]. »

La notice de Szendy souligne le caractère non-linéaire, non-évolutif du programme composé ; il s'agit sans doute d'un « retour en arrière », d'un « regard derrière soi », mais cette *rétrospective* n'est pas nostalgique, elle reste liée au présent et à la création – à une autobiographie vivante, *en cours*. Sur le manuscrit du programme[9], après l'exergue empruntée au *Grand Testament* de François Villon, et légèrement modifiée[10], Kurtág indique d'emblée : « wie ein Rituel zu spielen – ohne Pause – attacca possibile ». Le « rituel » est divisé en dix parties, dont certaines sont composées d'une seule œuvre (ou d'un seul cycle, comme les *Huit pièces pour piano* op. 3 qui constituent la troisième partie), parties qui sont visiblement pensées comme des

[7] FESTIVAL D'AUTOMNE À PARIS 1994, p. 27.
[8] Mot emprunté à Jacques Derrida, dans *Spectres de Marx* (note de Szendy).
[9] Voir les pages ci-dessous, extraites du manuscrit autographe reproduit dans ALBÈRA 1995, p. 208-212.
[10] « En l'an de mon …esme aage, / Que toutes mes hontes j'euz beues, / Ne du tout fol, ne du tout saige… ».

mouvements de l'œuvre-programme, comme l'atteste l'indication *quasi Scherzo* sous-titrant la section VIII. Kurtág applique ici les principes fondateurs de sa manière de faire : certaines pièces apparaissent plusieurs fois, et dans des instrumentations différentes ; les interprètes peuvent choisir de jouer tout ou partie de l'agencement suggéré par le compositeur ; les pièces originales alternent avec des transcriptions (contraintes instrumentales obligent) ; certains fragments sont exilés de leur cycle originel.



Exemple 1

Kurtág, premières pages du manuscrit autographe du programme de *Rückblick*

Le troisième programme composé, sans doute le plus célèbre, est celui concocté par Kurtág pour sa femme et lui-même au piano à quatre mains. L'ordre des trente-quatre pièces qui composent cette sélection de pièces des *Jeux* pour piano, mêlées aux transcriptions de Bach, a été immortalisé par un disque en 1997, chez ECM[11]. Les Kurtág jouent ce programme depuis une douzaine d'années presque sans aucun

[11] ECM New Series 1619, 453 511-2 [enregistré en 1996].

changement[12]. Les huit recueils édités des *Jeux* exigent un effort considérable de la part des interprètes, qui doivent opérer, parmi les quelque trois cents pièces, une sélection adaptée à leur goût et aux circonstances du concert qu'ils préparent. Ainsi, chaque concert (et chaque disque) incluant des pièces des *Jeux* s'apparentent à des programmes composés, puisqu'aussi bien la notion d'*intégralité* perd tout son sens[13] et laisse la place à la pratique de l'anthologie cohérente.

Ce sont les deux derniers exemples qui m'intéresseront plus particulièrement aujourd'hui. En 1996, Kurtág compose les *Quelques phrases tirées des cahiers de brouillon de Georg Christoph Lichtenberg* op. 37, une œuvre pour soprano solo (avec instruments facultatifs) à partir des cahiers de brouillon de Lichtenberg[14] ; l'œuvre, éditée par EMB dans un joli format italien[15], comporte une préface qui détaille les conditions d'exécution de l'œuvre, et témoigne de la réécriture et de l'ouverture de la forme chez Kurtág :

> Cette œuvre n'est pas un cycle de mélodies au sens traditionnel : c'est, comme le texte, un recueil d'aphorismes. Les mouvements apparaissent dans la partition selon l'ordre des dates de composition. Les interprètes doivent finaliser une sélection de mouvements en vue d'un concert public, et constituer, ainsi, leur propre cycle.
>
> En aucune façon le but n'est de présenter le maximum de mouvements en une seule fois – cinq ou six mouvements peuvent suffire. Ce qui doit avant tout déterminer la sélection et l'organisation des cycles, c'est la complémentarité entre caractères et mélodies. Dans cette perspective, les variantes que proposent les *ossia* figurant dans la partition peuvent être utiles.
>
> Les versions instrumentales en appendice peuvent être considérées comme intégrables au cycle, qu'elles soient ou non associées à leur forme vocale originale. Des arrangements de

[12] Ils y ajoutent parfois des transcriptions d'autres auteurs (lisibles dans les *Transcriptions de Machaut à J. S. Bach*, réalisées, pour piano à quatre mains, piano à six mains, et deux pianos, par Kurtág entre 1974 et 1991, et publiées chez EMB sous le numéro Z. 13823) ou des pièces des *Mikrokosmos* de Bartók jouées à quatre mains.

[13] Outre les disques où sont enregistrées les interprétations du couple Kurtág, voici les références de certaines contributions récentes : Gábor Csalog (avec la participation de András Kemenes, Ha Neul-Bit, Alíz Asztalos, Márta et György Kurtág) chez BMC (CD 123 et 139, 2006 et 2008) ; Fredrik Ullén chez Caprice (CAP 21725, 2004) où le pianiste envisage des *Intersections* entre Schubert et Kurtág ; le duo formé par Inge Spinette et Jan Michiels chez Etcetera (KTC 1283, 2005) qui propose un entrelacement entre les *Jeux*, les transcriptions de Bach par Kurtág, et Schubert. Les larges recueils, pour différentes formations, des *Jeux et messages* (pour vents) et des *Signes, jeux et messages* (pour cordes) – constitués de pièces le plus souvent transcrites des *Jeux* pour piano – donnent également lieu à de superbes programmes composés, en particulier par le Trio Orlando (Hiromi Kikuchi au violon, Ken Hakii à l'alto et Stefan Metz au violoncelle), dont on peut entendre un exemple sur le disque ECM New Series 1730, 461 833-2, 2003 [enregistré en 2002].

[14] En 1999, Kurtág a récrit l'œuvre pour soprano et contrebasse (op. 37a).

[15] KURTÁG 1998.

ces aphorismes de Lichtenberg apparaissent dans les *Tre altri pezzi* pour clarinette et cymbalum op. 38a[16] : ils peuvent, eux aussi, être enrôlés dans le cycle.

Ce n'est pas seulement dans le cadre d'un cycle clos que la partition offre son matériau : cette œuvre peut, dans un programme de concert, s'adjoindre, pour peu qu'ils soient convenablement choisis, d'autres mouvements ou groupes de mouvements, de tout autres œuvres, voire les œuvres d'autres compositeurs. Quelle que soit la compilation, il est admis que le même mouvement peut être entendu plusieurs fois lors du concert, en s'insérant chaque fois dans un autre contexte.

Il est remarquable que Kurtág écrive une préface à une œuvre ; mais, somme toute, les conseils qu'il y distille, et qui peuvent apparaître comme un cahier des charges, s'appliquent également, comme on l'a vu dans les exemples précédents, à l'ensemble de ses œuvres à lui : cette préface ne fait qu'entériner et verbaliser une pratique courante que la production entière du compositeur incite à généraliser. Les œuvres sans numéro d'opus – et même celles qui en ont un, puisque le prélèvement et la greffe sont parfois autorisés – se présentent sous forme de recueils, de cycles, d'œuvres ouvertes, de catalogues *in progress* : ce sont finalement des « livres-brouillards », des *Sudelbücher* à la manière de Lichtenberg, qui admettent une écriture chronologique mais dont la lecture, la perception, l'interprétation ne doivent être ni systématiques, ni linéaires, ni cursives. En aucun cas, la partition de Kurtág n'offre un tout achevé, ne présente un matériau définitif.

Le cinquième et dernier exemple est un programme récent (2000), composé par András Keller (premier violon du Quatuor Keller), qui entretisse des fragments de Kurtág pour quatuor à cordes et certains *contrapuncti* de *L'Art de la fugue* de Bach. La fin du programme, en particulier, présente un phénomène de juxtaposition tout à fait intéressant (souligné ci dessous)[17].

Bach : Contrapunctus 1 ; Contrapunctus 2 ; Contrapunctus 3

Kurtág : *Hommage à András Mihály – Douze microludes pour quatuor à cordes* op. 13

Bach : Contrapunctus 4 ; Contrapunctus 6

Kurtág : *Ligatura y* pour trio à cordes ; *Hommage à J. S. B.* pour trio à cordes ; *Perpetuum mobile* pour trio à cordes

Bach : Contrapunctus 9, a 4, alla duodecima

Kurtág : *Aus der Ferne III* (Alfred Schlee 90)

[16] Je note, pour expliciter : les *Trois autres pièces pour clarinette et cymbalum* op. 38a présentent en effet des formes instrumentales de « Gebet » (versions a et b) et « Koan » (versions a et b).

[17] Un DVD immortalise le programme, souvent donné en concert par les Keller (PETROVICS 2004).

Bach : Contrapunctus 11, a 4

Kurtág : *Officium breve in memoriam Andreæ Szervánszky* op. 28

Bach : Contrapunctus 18, fuga a 3 soggetti

Kurtág : *Ligatura* pour deux violons[18]

Le concert du 21 juin 2001, à Balatonföldvar, d'un an postérieur à l'enregistrement du DVD, présente un programme légèrement différent, mais conserve le même enchaînement final[19] :

Június 21., este 8 óra / June 21, 8 p.m.

KELLER VONÓSNÉGYES

Részletek BACH Kunst der Fuge-jából
és KURTÁG GYÖRGY vonós hangszerekre írott műveiből

BACH	Contrapunctus I, II, III
	Canon XV
KURTÁG	Hommage à Mihály András – 12 mikrolúdium vonósnégyesre, op. 13
BACH	Contrapunctus IV, VI, IX
KURTÁG	Ligatura y
	Hommage à J. S. Bach
	Perpetuum mobile
	Virágok Zsigmondy Dénesnek / Flowers for Dénes Zsigmondy
BACH	Canon XIV
KURTÁG	Aus der Ferne III
BACH	Canon XVII
	Contrapunctus XI
KURTÁG	Officium breve in memoriam Andreae Szervánszky, op. 28
BACH	Contrapunctus XVIII (befejezetlen / unfinished)
KURTÁG	Ligatura

Exemple 2

Programme composé par les Keller pour le concert du 21 juin 2001

* * *

[18] Cette *Ligature* est une transcription pour deux violons du *Ligatura-message à Frances-Marie* sous-titré *The Answered Unanswered Question* op. 31b de 1989.

[19] Le 10 novembre 2002, à la Cité de la musique, les Keller jouèrent à nouveau ce programme Bach / Kurtág, avec de légers changements. Leur conception et leur exécution de ce programme composé ne cessent, visiblement, d'évoluer : cette attitude n'est sans doute pas pour déplaire à l'insatiable appétit de perfectionnement du compositeur.

> « Un livre qui m'a séduit est comme une femme qui me fait tomber sous le charme : au diable ses ancêtres, son lieu de naissance, son milieu, ses relations, son éducation, ses amies d'enfance[20] ! »
>
> Julien Gracq.

La composition des programmes est le mode de concrétisation sonore des œuvres de Kurtág, qui aime présenter – ou qu'on lui présente – en concert ses fragments musicaux, sous un jour nouveau. En effet, l'écriture implique un *conditionnement* particulier des pièces produites : hormis les œuvres portant un numéro d'opus[21], les recueils de fragments sont en perpétuelle évolution, *in progress*, ou laissés volontairement ouverts, non délimités ; beaucoup semblent se constituer comme des catalogues, des réservoirs de pièces qui ne sont regroupées qu'*a posteriori*, sur le tard, parfois même avec réticence pour les besoins, notamment, de l'édition. Ainsi, *la partition n'est pas l'œuvre*.

Dès lors, quelle démarche doit être celle des interprètes qui veulent composer un programme de concert incluant des pièces de Kurtág ? Comment constituer cet arrangement d'objets hétéroclites ? Comment donner une cohérence à cet amas de fragments ? Dans une conversation avec le compositeur[22], je me suis risqué à poser une question à peu près semblable : « Dans vos rassemblements de fragments, si j'ose dire, est-ce que vous disposez de critères pour associer tel ou tel fragment ? Procédez-vous par opposition, par analogie… ? » Réponse du compositeur : « Je ne sais pas exactement. Je crois que c'est comme vous le dites, il faut trouver les analogies, et les contrastes sont aussi des analogies !… » Contraste et analogie… rhétorique duelle propre aux formes musicales baroques, classiques et romantiques, et sans doute apte à produire des « objets sonores équilibrés » : proposition – réponse – coda[23]. Le mode de fonctionnement de ces microstructures au sein d'une macrostructure est donc le problème central ; la mise en mouvement, la naissance sonore, bref : la *mise en œuvre* de ces fragments dans le programme n'est pas sans risque car, au lieu de créer un

[20] GRACQ 1980, p. 178.
[21] L'attribution des numéros d'opus n'obéit pas à la chronologie d'écriture des œuvres, elle reste sous le contrôle du compositeur ; ainsi, il n'est sans doute pas anodin que l'*Hommage à R. Sch.* op. 15d porte le même numéro que les *Scènes d'enfants* de Schumann, que *...quasi una fantasia…* op. 27 n° 1 corresponde à la *13e Sonate* pour piano de Beethoven, ou que l'*Officium breve in memoriam Andreæ Szervánszky* op. 28 comporte des transcriptions de Webern, dont l'op. 28 est un quatuor à cordes.
[22] Paris, 28 septembre 2004.
[23] Voir ALBÈRA 1995, p. 26-27.

organisme viable et cohérent, on peut aussi faire naître un monstre qui, sans en faire montre, démontera la structure et fera passer « à côté » de l'œuvre fragmentaire. La métamorphose est une menace, car les recueils de Kurtág portent en eux leur avantage et leur défaut, qui sont les mêmes : ils ne sont qu'un moyen de communication, de diffusion ; l'isolement du fragment le condamne, seule l'association avec d'autres fragments peut le faire vivre, résonner, vibrer. Le programme composé doit donc s'attacher à *faire sens* en opérant des associations bienvenues, et doit nous « faire tomber sous le charme », comme la femme et le livre de Julien Gracq : si les circonstances de composition, le contexte socio-culturel de la production, les détails autobiographiques, pour une fois et dans ce contexte, importent peu[24], les mailles tricotées par le concert composé doivent produire, en musique, l'entourage sensible et signifiant, et projeter le fragment dans un nouvel environnement. Ainsi se réinventent les attachements, les frontières, les affinités.

Que les interprètes reprennent un programme « écrit » par le compositeur ou qu'ils aient pris la responsabilité de « constituer eux-mêmes leur propre cycle », Kurtág n'est jamais aussi heureux que lorsqu'il peut s'impliquer pleinement dans les répétitions qui précèdent le concert. Professeur de piano puis de musique de chambre refusant absolument de prendre en charge une classe de composition (à la manière de Béla Bartók), il veut en permanence travailler avec les interprètes qui vont jouer ses œuvres. Son travail inclut les tâches d'un chef d'orchestre et d'un conseiller technique, tout en les dépassant, puisqu'il lui arrive bien souvent de modifier, à la demande d'un exécutant, l'ordre dans lequel les pièces seront jouées, l'orchestration de tel ou tel fragment, voire une ligne mélodique ponctuellement trop difficile ou spécialement infléchie pour un interprète. Il est toujours *à l'écoute* des interprètes et des circonstances particulières de chaque concert.

Cette attitude explique le nombre important d'*ossia* que l'on peut trouver dans les partitions. L'interprétation semble donc un moment de *création*, indispensable à la venue, à la naissance sonore de l'œuvre lors du concert. Ici, les « *ossia* » ne sont pas, comme habituellement dans la musique des siècles précédents, des passages alternatifs pouvant remplacer le passage original, en proposant une alternative souvent moins exigeante d'un point de vue technique, mélodique ou rythmique. Chez Kurtág, l'alternative reste un choix, mais la difficulté est parfois tout aussi présente ; le choix

[24] Cette affirmation peut sembler paradoxale, mais il apparaît ici que l'autonomie du programme composé passe par une nécessaire mise à l'écart de la provenance des fragments mis en confrontation.

appartient à l'interprète, parce que le compositeur ne veut définitivement pas l'effectuer. C'est une manière pour lui d'impliquer totalement l'exécutant dans la sphère esthétique, dans l'espace de composition de l'œuvre.

Le programme est amené à transformer non seulement la structure globale des œuvres, mais également les liens qui unissent les fragments et qui se trouvent retravaillés, réécrits, reconsidérés par leur nouvel agencement. Plus encore que dans le cadre d'une œuvre close, la dimension *esthésique* de la musique est ainsi mise en avant : le programme exige que l'on se place délibérément du côté de la réception en élaborant une suite de fragments dont la durée conviendra pour un concert ou une partie de concert. On se gardera notamment de provoquer la sensation de « saturation auditive » qu'engendrent, dans la durée, la densité et la concentration extrêmes des fragments. Comme le recommande la préface à l'op. 37, on prendra soin de ménager des contrastes entre les différentes atmosphères, entre les différentes combinaisons d'instruments.

Une recommandation semblable émane de Béla Bartók qui, dans un bref commentaire sur ses *Quarante-quatre duos pour deux violons* de 1932-1933[25], évoque la relation entre la partition publiée et l'exécution publique de l'œuvre :

> « [L'ordre des duos] a été déterminé en fonction de leur degré de difficulté. Lors de leur exécution en concert, il est bien entendu que cet ordre ne doit pas être suivi ; il est beaucoup plus pertinent d'inclure les numéros que l'on a choisi d'interpréter dans une ou plusieurs séquences bien agencées, au sein desquelles on les enchaînera *attacca*[26]. »

Suit une suggestion d'agencement de vingt-neuf des duos, en cinq séquences. Même si l'œuvre est d'essence différente, car les *Duos pour deux violons* affichent une claire vocation pédagogique, le problème de l'exécution d'une œuvre-recueil se pose dans des termes identiques : faut-il tout jouer ? Faut-il conserver l'ordre de la partition ? Doit-on observer une progression chronologique ? En premier lieu, il est significatif que Bartók tienne à balayer d'un revers de main un préjugé tenace, qui voudrait que l'on doive jouer tous les duos, dans l'ordre proposé par la partition. Ensuite, il est important de noter le maintien d'une certaine tradition de « mouvements », qui ménage l'écoute du public comme l'exécution des interprètes : « bien agencées », les « séquences » se proposent de lier des pièces entre elles (*attacca*), et de disjoindre les amas de pièces par un temps d'arrêt, un temps de repos, un temps de silence. L'appréciation de l'œuvre par

[25] L'œuvre et le commentaire de Bartók sont contemporains.
[26] BARTÓK 2006, p. 217.

le public passe par un travail des interprètes pour qu'elle lui soit présentée de façon adéquate. Pour Bartók, il ne s'agit que du problème de l'agencement de ses *Duos*, mais lorsque l'entrelacement concerne plusieurs œuvres, voire des œuvres de plusieurs compositeurs, le problème se « corse ».

La difficulté est que le fragment kurtágien, même celui qui serait constitutif d'une œuvre, se trouve « aliéné », et se retrouve donc en relation *de concert* avec d'autres fragments, avec lesquels il crée de nouveaux liens à l'occasion de la performance. Les relations intertextuelles se tissent au sein du programme en abolissant les dates de composition et les liens préétablis, mais se trament également dans l'entrelacement des pièces avec des transcriptions d'œuvres d'autres auteurs. Il faut donc appréhender ce qui devient pour un soir *l'œuvre du concert*, la somme de pièces retenues et agencées pour *une* occasion particulière, avec les mariages (éventuellement forcés), les divorces (même non consentis) et les désunions (parfois houleuses) que cela suppose.

La forme se trouve ainsi constamment récrite. Pour le musicologue, comme pour l'auditeur, elle s'avance *masquée*, tant l'art de la métamorphose, mais aussi le travail de dissimulation, de déguisement, de cachotterie, font partie de l'univers de Kurtág. La « feinte » rejoint aussi parfois l'imaginaire quand les fragments sont réunis comme on assemblerait les morceaux d'un puzzle, éparpillés puis agrégés pour former une nouvelle mosaïque, et constituent en fait un *montage* dont la signification va dépendre, non seulement du matériau musical contenu dans chaque fragment, mais aussi de l'*interaction* des fragments entre eux. Le jeu des juxtapositions, reposant sur des références explicites ou implicites, engendre des *énigmes* ou des *rébus* musicaux, souvent difficiles à décrypter, car ils mettent sur le même plan l'intrinsèque et l'extrinsèque, l'original et l'étranger, le dedans et le dehors. On ne peut pas déceler chez Kurtág une attitude égoïste ou un regard complaisant sur sa propre production, mais au contraire se fait jour le souhait de présenter le caractère malléable de sa musique : parce qu'elle est visible et audible sous plusieurs angles, visitée et revisitée, écrite et récrite, elle découvre son caractère non absolu, son humilité profonde, son infinie richesse ouvrant à de multiples interprétations, en même temps que la non-directionalité essentielle des événements musicaux produits et l'anéantissement de la notion d'évolution stylistique. Cette remise en cause incessante vient miner le travail de composition, et incite Kurtág à demander parfois une aide extérieure, d'un interprète ou d'un ami. Un exemple célèbre rapporte que c'est András Wilheim, un de ses amis de

Budapest, qui a proposé la structure générale en quatre parties des quarante *Fragments de Kafka* op. 24 pour soprano et violon, alors même que le compositeur se posait la question cruciale de l'agencement cohérent des miniatures isolées qu'il avait devant lui. On peut même parfois se demander si quelque chose de « définitif » peut naître de la plume de Kurtág, ou si, justement, le compositeur a la volonté de retravailler continuellement une œuvre dont la matière resterait vivante, mouvante, en éveil – et c'est seulement sur une telle matière que peut s'opérer la métamorphose : il n'est pas nécessaire d'observer la matière morte qui se dégrade ; en revanche, il *faut* examiner la matière vivante qui se transforme, qui change véritablement de nature. Cette musique est vivante et exige, dans la relation dynamique entre écriture et réécriture, des remaniements incessants, des retouches constantes, des repentirs et des variations impliqués *dans* et *par* la performance.

Soumise au tiraillement et au re-dimensionnement propres aux conditions du concert, la forme de l'œuvre éclate, implose : le contour du programme composé est circonstanciel, non fixé, jamais définitif, soumis aux aléas de l'écoute, éprouvé par la gestuelle instrumentale. Chargé référentiellement, le fragment kurtágien est donc *protéiforme* ; il compose à la fois des œuvres et programmes qui se font œuvre *pour* et *par* le concert. Le puzzle ainsi constitué ne vaut que par l'interaction de la multiplicité de ses pièces, dont la signification se trouve elle aussi imbriquée dans un jeu de références explicites ou implicites qui fait appel à la mémoire de l'auditeur et ouvre l'espace temporel du concert.

* * *

« Tout semble couler de la même source[27]. »

András Keller.

L'entrelacement Bach / Kurtág proposé par les Keller se termine par l'*Officium breve in memoriam Andreæ Szervánszky* op. 28 de Kurtág, suivi du dernier *contrapunctus* de *l'Art de la fugue* de Bach. Si un zoom est fait sur la toute fin du programme, l'enchaînement est donc le suivant :

- 14e mouvement de l'op. 28 : vif et rugueux.
- 15e mouvement de l'op. 28 : transcription du troisième mouvement, « arioso », de la *Sérénade* pour orchestre à cordes de Endre Szervánszky.
- Dernier *contrapunctus*, inachevé, de *l'Art de la fugue*.
- *Ligatura* pour deux violons.

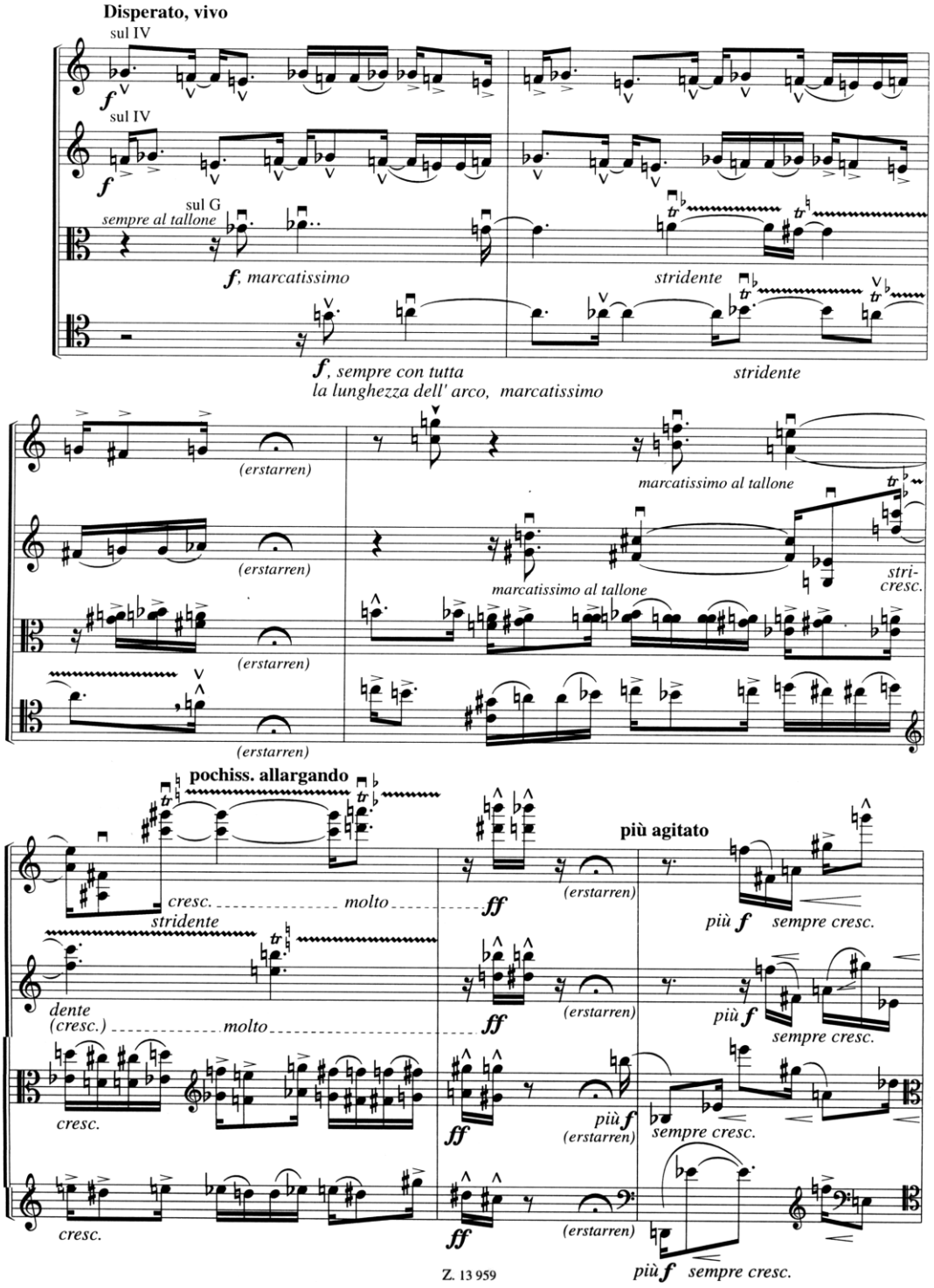
Comme le rappelle Kurtág dans la préface à la partition, l'*Officium breve in memoriam Andreæ Szervánszky* op. 28 est la conjonction de deux univers, celui de Szervánszky et celui de Webern :

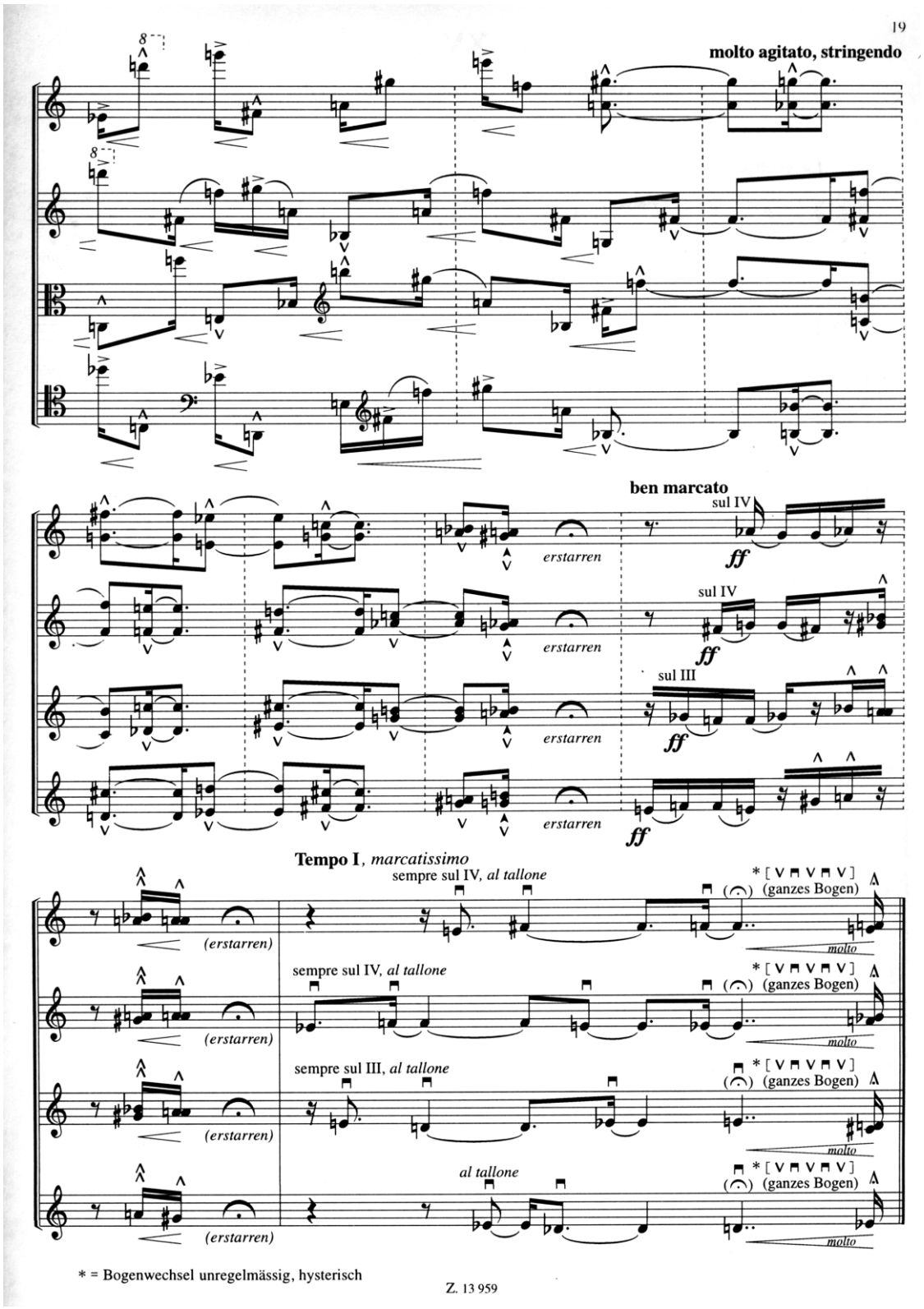
> « C'est relativement tard qu'Endre Szervánszky découvrit pour lui-même la musique d'Anton Webern, mais cette rencontre constitua l'expérience la plus décisive des vingt dernières années de sa vie. Voilà pourquoi un hommage à Webern devait s'inscrire dans une œuvre également composée *In memoriam Szervánszky*[28]. »

L'hommage joue sur les deux tableaux, et présente finalement la confrontation entre le dernier style wébernien (transcription du dernier mouvement de sa dernière œuvre, la *2e Cantate* op. 31) et le style du Szervánszky des années 1940 (transcription du troisième mouvement de sa *Sérénade* pour orchestre à cordes). Il s'agit d'un rapprochement dans le temps, puisque les œuvres datent respectivement de 1945 et de 1947-1948. Ainsi, au terme du parcours de l'op. 28, qui a suivi une alternance entre deux univers presque diamétralement opposés, le 14e mouvement est le paroxysme de l'intégration du style wébernien chez Kurtág, non pas dans l'application du dodécaphonisme, mais dans la vigueur expressive du langage chromatique – depuis le travail sur le demi-ton (début) jusqu'à l'hystérie collective des archets (fin), en passant par les fausses octaves (début de la seconde page) :

[27] PETROVICS 2004, livret, p. 7 – à propos du programme composé entre Bach et Kurtág.
[28] KURTÁG 1995b, préface de la partition.

XIV


Disperato, vivo
sul IV
f
sul IV
f
sul G
sempre al tallone
f, marcatissimo
stridente
f, sempre con tutta
la lunghezza dell' arco, marcatissimo
stridente
(erstarren)
(erstarren)
(erstarren)
(erstarren)
marcatissimo al tallone
marcatissimo al tallone
stri-
cresc.
pochiss. allargando
cresc.
molto
stridente
ff
(erstarren)
più agitato
più f
sempre cresc.
dente
(cresc.)
molto
ff
(erstarren)
più f
sempre cresc.
cresc.
ff
più f
(erstarren)
sempre cresc.
cresc.
ff
(erstarren)
più f
sempre cresc.
Z. 13 959

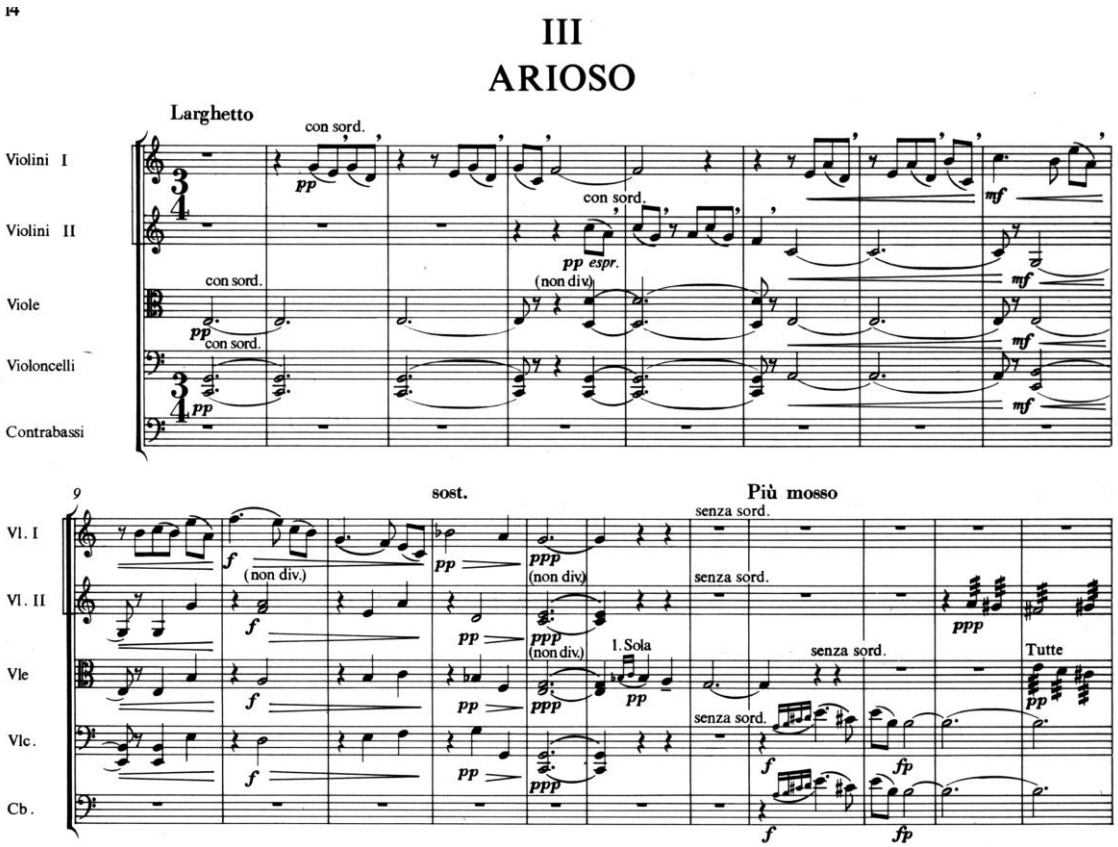


Exemple 3

14e mouvement de l'op. 28 de Kurtág

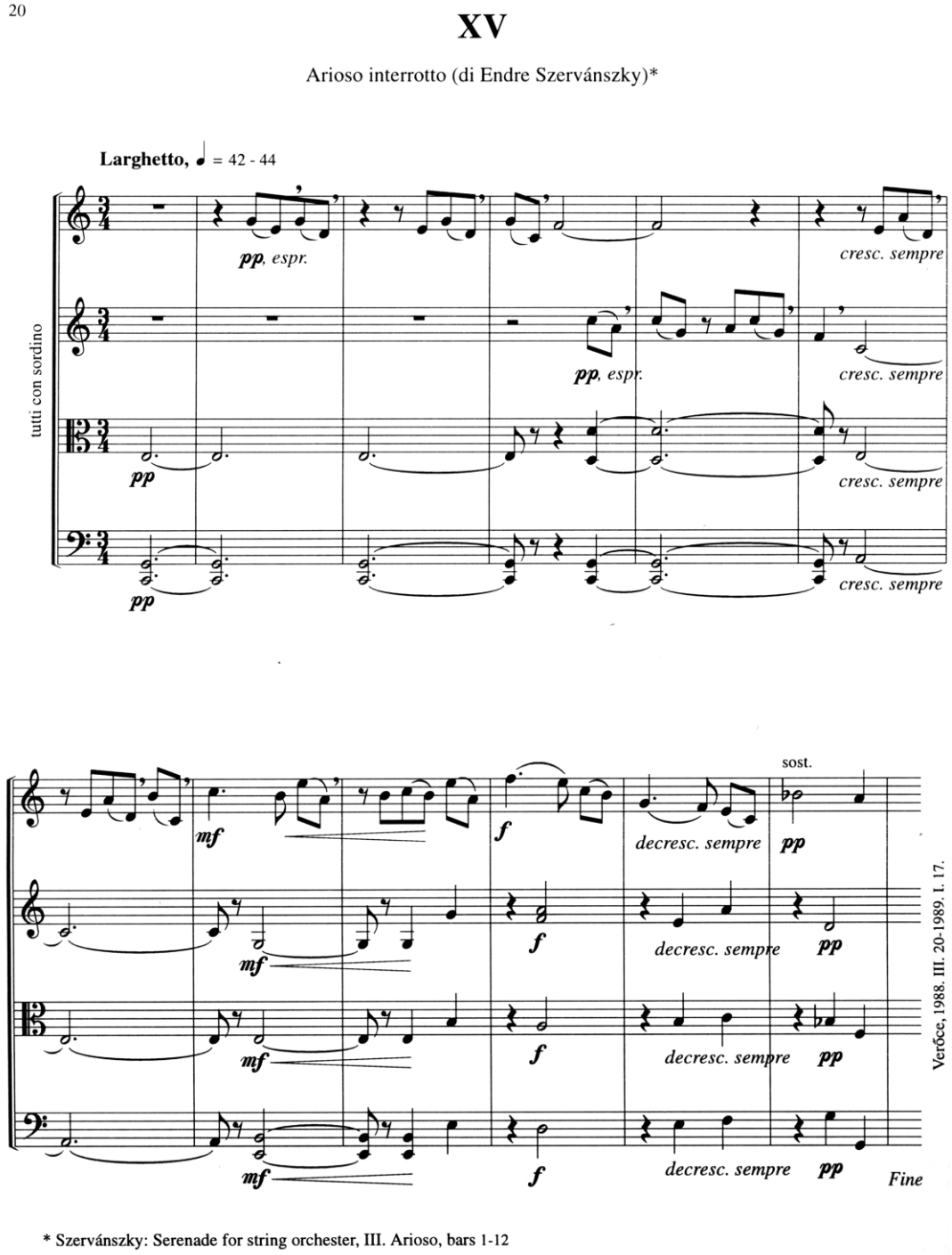
À la suite de ce désespoir crié par un *crescendo molto* (dernière mesure du 14e mouvement) intervient l'« Arioso » de Szervánszky, *larghetto* et *pp* (*tutti con sordino*).

Quelle est la part de Kurtág dans la transcription de Szervánszky ? Si l'on compare les deux conducteurs, la partition originale et le dernier mouvement de l'op. 28, les modifications sont infimes : seule une indication métronomique a été ajoutée au « larghetto » – Kurtág n'a même pas eu à se préoccuper de la transcription de la contrebasse, qui n'apparaît qu'à la mesure 16, et il a par ailleurs conservé nuances, articulations, phrasés, etc.



Exemple 4

Début du 3e mouvement de la *Sérénade* pour orchestre à cordes de Szervánszky

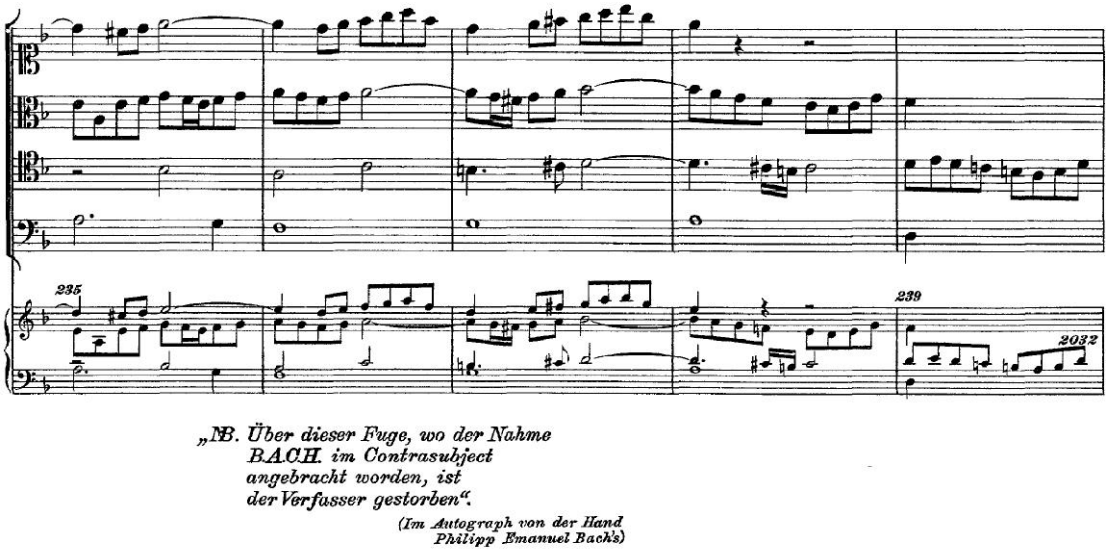


Exemple 5

Dernier mouvement de l'op. 28 de Kurtág

Le quatuor à cordes op. 28 s'achève – ou plus exactement *s'inachève* – sur la première altération (un *si* bémol au premier violon) rencontrée dans l'univers diatonique de *do* majeur, comme si la fracture, la métamorphose opérée par la modulation, provoquait l'écroulement soudain, la mort subite de l'hommage. L'office est bref, et

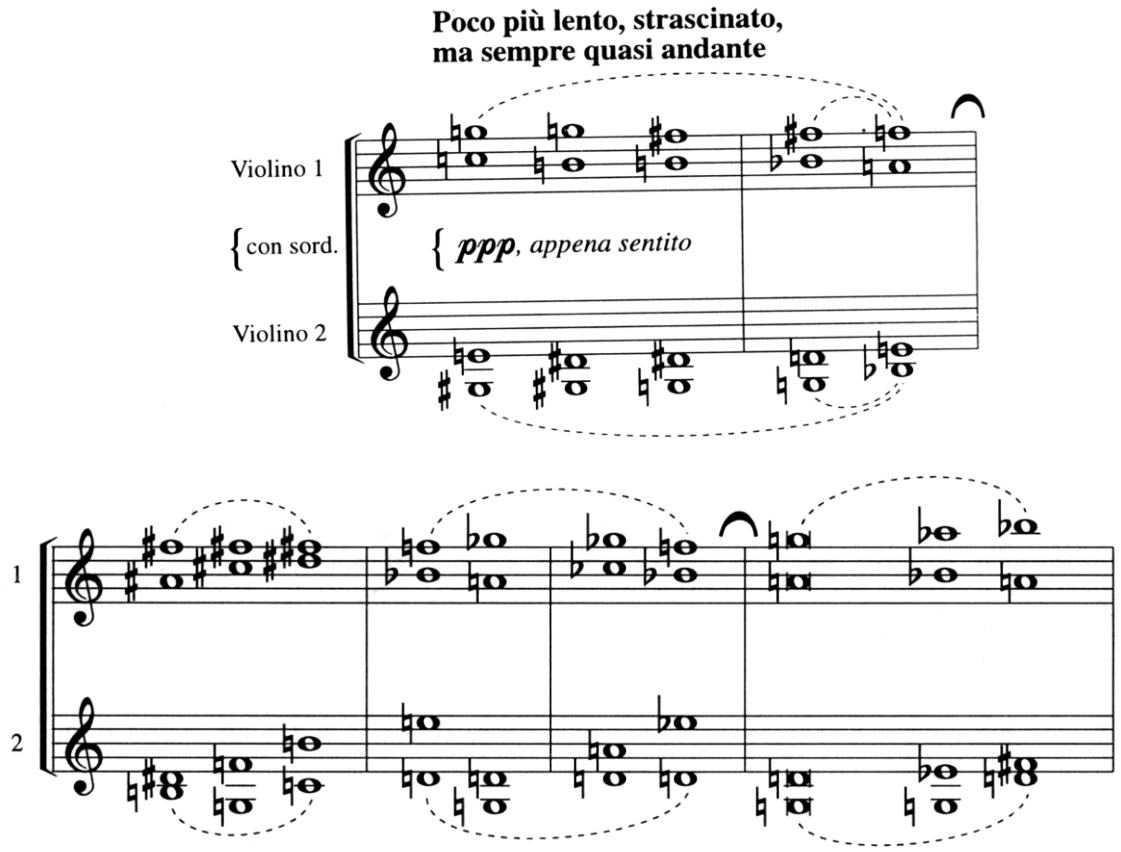
l'« arioso » est noté « interrotto » ; en effet, il se brise en cassant, sans double barre de fin, la cadence qui intervenait à la mesure suivante chez Szervánszky. Chez Bach, on sait que le manuscrit de l'*Art de la fugue* s'interrompt au moment où le compositeur introduisait en contre-sujet le fameux motif B.A.C.H. (*si bémol – la – do – si bécarre*), comme l'indique une note de Carl Philipp Emanuel Bach en bas de la dernière page du manuscrit.



Exemple 6

Dernières mesures de *L'Art de la fugue* de Bach

Le Quatuor Keller choisit donc de rapprocher, dans l'espace sonore, ces deux *inachèvements*. Leur « résolution » apparaît sous la forme d'une coda : la courte ligature finale (*Ligatura*) est l'aboutissement de la fragmentation référentielle. Les différents sens de ligature l'indiquent : la ligature *serre* avec un lien (pour panser une plaie), elle *fixe* (pour maintenir l'anche sur le bec d'une clarinette), elle *relie* (des lettres, en typographie, ou plusieurs mot ou propositions, en grammaire), elle *unit* (plusieurs notes, en notation musicale médiévale), bref : elle symbolise la réunion intertextuelle et le pouvoir de *convocation* de la musique.



Exemple 7

Début de la *Ligatura* pour deux violons[29]

L'ultime enchaînement du programme des Keller permet de se confronter à l'ouverture et à la métamorphose de la forme. La mise en perspective de l'écriture fragmentaire surgit du paradoxe contenu dans la notion de « brisure » qui est à la fois *cassure* et *articulation*, représentation ambiguë de la rupture continuée, dans un contexte spatial et temporel[30] :

> « Vous avez, je suppose, rêvé de trouver un seul mot pour désigner la différence et l'articulation. Au hasard du « *Robert* », je l'ai peut-être trouvé, à la condition de jouer sur le mot, ou plutôt d'en indiquer le double sens. Ce mot est *brisure* : « — Partie brisée, cassée. Cf. brèche, cassure, fracture, faille, fente, fragment. — Articulation par charnière

[29] La partition de cette *Ligatura* n'étant pas disponible, l'exemple musical est basé sur la partie de violon (1 et 2) de la *Ligatura-message à Frances-Marie* op. 31b.

[30] DERRIDA 1967, p. 96. L'extrait de lettre de Roger Laporte est placé en exergue par Derrida au début de son chapitre « La brisure ».

de deux parties d'un ouvrage de menuiserie, de serrurerie. La brisure d'un volet. Cf. joint. »

Roger Laporte *(lettre)*.

Origine de l'expérience de l'espace et du temps, cette écriture de la différence, ce tissu de la trace permet à la différence entre l'espace et le temps de s'articuler, d'apparaître comme telle dans l'unité d'une expérience (d'un « même » vécu à partir d'un « même » corps propre). Cette articulation permet donc à une chaîne graphique (« visuelle » ou « tactile », « spatiale ») de s'adapter, éventuellement de façon linéaire, sur une chaîne parlée (« phonique », « temporelle »). C'est de la possibilité première de cette articulation qu'il faut partir. La différence est l'articulation. »

Articulation au sein de la phrase musicale, entre les différents sons et les différentes notes, pour dire les choses clairement ; articulation, également, du fragment musical avec ses voisins, dans une perspective plus large : le lien est toujours vivant entre la microstructure et la macrostructure. À plusieurs niveaux, donc, il y a *brisure*, en ce double sens que le fragment se pose avec un début et une fin qui lui sont propres et qui le distinguent de ses voisins, mais aussi que le programme composé est une trajectoire, une sorte de liaison de plusieurs parties acceptant du vide entre celles-ci – à l'image, pour reprendre l'exemple de Roger Laporte cité par Derrida, d'un volet à plusieurs battants, à plusieurs vantaux[31], pouvant se présenter en un seul bloc, mais par lesquels on voit le jour lorsque leur articulation est mise en action. Interruption brutale due à la mort du créateur (*L'Art de la fugue*[32]), évanouissement prématuré de la phrase (transcription avortée de Szervánszky par Kurtág) : ces deux brisures s'interpellent grâce à leur proximité intertextuelle au sein du programme, qui exerce le *contrepoint* entre plusieurs lignes de vie et de mémoire ; il est le lieu de rendez-vous de fragments qui véhiculent leur propre potentiel de référence et de révérence en proposant une forme neuve qui, par l'association et la confrontation, se trouve métamorphosée.

* * *

[31] Le *Robert* souligne que le vantail (« panneau mobile pivotant autour d'un axe vertical ») et le ventail (« partie de la visière des casques clos par où passait l'air ») ont une étymologie commune : le vent. Il semble d'ailleurs intéressant que le ventail soit indispensable à la fabrication des heaumes : aussi clos, refermé, protecteur que doive être un casque, il faut qu'il admette une fente, une entaille.

[32] Il faut rappeler ici que *L'Art de la fugue* pose le problème de la transcription, puisque l'absence d'indications précises laisse en suspens la question de l'instrumentation et permet son interprétation par différentes formations (clavecin, orgue, quatuor à cordes…).

Références :

ALBÈRA, Philippe.

- 1995. [éd.]. *György Kurtág : entretiens, textes, écrits sur son œuvre*. Genève : Contrechamps. 220 p.

BARTÓK, Béla.

- 2006. *Écrits*. Trad. par Péter Szendy. Genève : Contrechamps. 343 p.

DERRIDA, Jacques.

- 1967. *De la grammatologie*. Paris : Minuit. 445 p. Critique.

FESTIVAL D'AUTOMNE À PARIS.

- 1994. [éd.]. *György Kurtág*. Brochure réalisée par le Festival d'automne à Paris. Paris : Festival d'automne à Paris. 32 p. [Ce livret-programme est aussi disponible sur Internet [réf. du 2007-07-05] : <http://www.festival-automne.com/public/ressourc/publicat/1994kurt/fset00.htm>].

GRACQ, Julien.

- 1980. *En lisant en écrivant*. Paris : Corti. 302 p.

KAFKA, Franz.

- 1985. *Préparatifs de noce à la campagne*. Trad. par Marthe Robert. Paris : Gallimard. 506 p. L'Imaginaire. [Contient : *Préparatifs de noce à la campagne* ; *Méditations sur le péché, la souffrance, l'espoir et le vrai chemin* ; *Les huit cahiers in-octavo* ; *Lettre au père* ; *Cahiers divers et feuilles volantes* ; *Paralipomènes*].

KELE, Judit.

- 2006. *L'Homme allumette*. DVD Les films d'Ici, ZDF / Arte, Centre Georges Pompidou, etc. ; Juxtapositions / Ideale Audience International, DVD9DS16. [Le documentaire date de 1996]. [Contient également *Exercices*, un autre court documentaire sur Kurtág, et *La septième porte*, un documentaire consacré à Péter Eötvös].

KURTÁG, György.

- 1995a. *Ligatura-Message to Frances-Marie (The Answered Unanswered Question)* op. 31b. Budapest : Editio Musica Budapest [EMB], Z. 13 957.
- 1995b. *Officium breve in memoriam Andreæ Szervánszky* op. 28 pour quatuor à cordes. Budapest : EMB, Z. 13 959.

- 1998. *Einige Sätze aus den Sudelbüchern Georg Christoph Lichtenbergs* op. 37 pour soprano solo, avec adjonction facultative d'instruments. Budapest : EMB, Z. 14 129.

PETROVICS, Eszter.

- 2004. Programme composé mêlant des extraits de *L'Art de la fugue* de Bach avec des œuvres de Kurtág (*Hommage à András Mihály : 12 microludes pour quatuor à cordes* op. 13 ; *Officium breve in memoriam Andreæ Szervánszky* op. 28 ; Quatre extraits des *Signs, Games and Messages* ; *Ligatura*). Quatuor Keller. EuroArts 2050759. [Enregistré en 2000].

PILINSZKY, János.

- 1991. *Même dans l'obscurité* ; suivi d'extraits de *Journal d'un lyrique*. Trad. par Lorand Gaspar et Sarah Clair. Paris : La Différence. 127 p. Orphée. [bilingue].