

:: NOTES MUSICALES

« Exprime toi en douceur, mais avec vigueur »  
Les retrouvailles avec l'enfant qui sommeille en nous

**Album et intimité**

Le commentateur des *Játékok* [Jeux] ne peut s'empêcher de comparer la série de Kurtág avec *Mikrokozmosz* [Microcosmos] de Bartók. En effet, Kurtág lui-même fait un pas en direction de son prédécesseur quand dans le troisième volume, il communique des « suppléments » à certaines parties de *Mikrokozmosz* [Microcosmos]. Le parallèle est pourtant trompeur. Les six volumes de Bartók forment une œuvre encyclopédique, planifiée à l'avance et fermée, élaborée sous le signe de l'enseignement séculaire du *Gradus ad Parnassus*. A l'inverse, les *Játékok* [Jeux] forment, eux, une série à structure ouverte, construite en toute liberté qui, en principe, peut se poursuivre à l'infini. Même s'il est de notoriété publique que cette série servait tout d'abord des buts pédagogiques, en fait, dès le deuxième volume, elle renvoie à une autre tradition : l'album du XIX<sup>ème</sup> siècle, cette collection musicale qui reflète les goûts personnels de son propriétaire, avec tout ce que les questions de goût peuvent avoir d'imprévisible. A l'origine, les albums étaient constitués par des femmes issues de la bourgeoisie pour leur usage personnel à partir de leurs pièces de piano préférés, formant ainsi une sorte de carte de visite musicale. A partir de ces compilations privées et occasionnelles, les éditeurs de musique ont rapidement créé un genre public : ils ont imprimé à la chaîne des albums pour piano désormais en référence à des personnes fictives, compilés dans un désordre stylisé à partir de pièces originales et d'adaptations, d'œuvres entières et d'extraits, d'œuvres anciennes et contemporaines. L'*Album für die Jugend* de Schumann se présente comme la stylisation artistique ultime de ce type d'album pour piano et par là-même il est le premier à rattacher l'approche pédagogique à la notion d'album, faisant ainsi école et créant la version « douce » de la pédagogie. Ce mouvement n'est néanmoins que périphérique par rapport au plus important courant constitué par la contre-culture romantique qui se nourrit du culte des fragments, de l'attraction pour l'improvisation et l'accidentalité et aussi du besoin d'intimité : ce courant qui s'oppose au classique, à l'universel et au grand public et, à travers cela, à la représentativité de la vie musicale et à ses genres représentatifs.

Le caractère personnel et accidentel de cette sélection qu'incarne l'album, le dynamisme improvisé de chacune des pièces et le mélange d'œuvres originelles et d'adaptations ainsi que le jeu énigmatique à la Schumann forment des traits caractéristiques qui reviennent régulièrement dans les *Játékok*. Les pièces de la série interpellent souvent les personnes avec familiarité comme dans un *Albumblatt*, ce genre pour le piano, romantique et plein de soupirs, dans lequel le geste de transfert du souvenir était souvent plus important que son contenu de souvenirs musicaux. Ce sont des messages, des lettres, des salutations, des mots, des lignes et le plus souvent bien sûr des hommages qui décrivent cet état de proximité dans lequel la série prend tant de plaisir à se perdre. Les hommages, par le biais de cette sorte de « petit musée de cire hongrois », appellent nos contemporains connus ou inconnus. Les *Játékok* se raccrochent fortement à plusieurs œuvres de Kurtág : le *Prelúdium* [Prélude] (la première partie de *Prelúdium és korál* [Prélude et chorale]) est la réécriture du premier mouvement de *Szálkák* [Arêtes], œuvre plus ancienne à l'origine composée pour le cymbalum ; *Verés* [Bastonnade] renvoie à la chanson de Piliszky portant le même titre ; une des pièces du sixième volume provient de *Csüggedés és keserűség dalai* [Chants du découragement et de l'amertume]. La vie de Bornemisza,

qui s'est mélangée avec le matériau du premier volume des *Játékok* au sein des *Bornemisza Péter mondásai* [Paroles de Pierre Bornemisza], imprègne la série. La pièce portant le titre *Az elme szabad állat* [L'âme est un animal libre] – phrase provenant également des *Prédikációi* [Prédications] confessionnelles de cet écrivain hongrois du XVI<sup>ème</sup> siècle – rappelle le ton exalté de l'opus magnum. Une autre phrase de Bornemisza, « L'homme est une fleur », revient comme une devise récurrente tout au long de la série. Cette devise codifie l'ars vitae et l'autoportrait de Kurtág, l'indestructibilité qui se dissimule dans la fragilité, l'inflexibilité qui se dissimule dans la flexibilité, tout ce qui – par la transformation de *Elégia bal kézre* [Elégie pour main gauche] en devise – devient ars poetica : « Exprime toi en douceur, mais avec vigueur ». La mise en avant, le développement et la réécriture de ses propres morceaux ne forment en fait qu'une des extrémités de la gamme richement nuancée des liens existant entre environnement musical au sens large et au sens restreint. Des dédicaces à des personnes concrètes, des remarques quelquefois mystérieuses faisant référence à des situations concrètes – « Gyuri Maros pourra ici s'en donner à cœur joie » ou « Nous discutons pour la dernière fois, mon cher ami, Laci Dörnyei (pendant ce temps, je fais résonner des notes mais c'est ta voix que j'entends) » – , des citations littéraires révélées ou cachées et des jeux de mots, des annotations – souvent manuscrites – incompatibles avec la typographie habituelle des partitions imprimées démontrent que les *Játékok* ne veulent pas quitter cette sphère de la vie où se dessine la relation intime liant les hommes et les musiques. Ceci est renforcée par le sous-titre qui apparaît à partir du cinquième volume : « Notes de journal intime, messages personnels ».

## Jeu et création

Néanmoins, la ressemblance avec un album est loin d'être évidente. Pour comprendre ce que sont les *Játékok*, il est suffisant de se poser des questions sur le titre. Pourquoi est-ce que la plupart des langues appellent « jeu » le fait de faire résonner des instruments ? D'ailleurs, que signifie « jouer » ? C'est la dualité à laquelle Kurtág fait référence dans l'introduction qui fait simplement figure d'annexe à la série : « Il ne faut pas prendre au sérieux ce qui a été écrit – il faut prendre extrêmement au sérieux ce qui a été écrit », il évoque ici la dualité essentielle de l'activité de jeu. Nous considérons le jeu à la fois comme un espace de liberté dans une société mécanisée et contrôlée intellectuellement et comme quelque chose « d'extrêmement sérieux ». L'origine sacrée du jeu est démontrée par le fait que, en tant qu'activité sans utilité propre, il se distingue radicalement de la rationalité de la vie quotidienne : il n'est considéré comme « frivole » que depuis que la morne vie quotidienne, en excluant la perspective sacrée, est la seule à avoir le droit de définir la réalité. Ainsi, lorsque nous appelons « jeu » l'acte de faire de la musique, nous faisons involontairement référence à son origine sacrée, or l'acte sacré ne connaît pas encore et ne connaît plus d'opposition entre sérieux et frivole. L'origine sacrée de la musique se révèle dans le risque et la liberté de l'instantanéité : le jeu dans la musique signifie que le musicien s'en remet à un instant unique. Cette confiance rend possible le fait qu'à la place d'une reproduction de la musique, on ait création. Néanmoins au XIX<sup>ème</sup> siècle, la musique est devenue matière du bagage culturel qui devait devenir propre à « tous ». Pour atteindre ce but, la pédagogie musicale avait dès lors besoin d'une méthode impersonnelle, institutionnalisée qui pouvait être efficace même sans connaissances préalables. Le joueur ne joue plus, il reproduit : le risque, créateur du jeu, est remplacé par la mémorisation. Les genres qui donnent l'impression de l'improvisation (impromptu, moment musical, Albumblatt) ne font qu'évoquer de manière nostalgique ce qui est déjà perdu. La musique est devenue sérieuse, « classique » et a rejeté son caractère enjoué originel vers les styles légers. Dans la pédagogie musicale, c'est en fait l'élimination de la phase de jeu qui a amené l'émancipation de l'élément technique et sa domination dans la pédagogie puisque la mécanique n'est au bout du compte pas autre chose que la parodie du jeu. Cette pédagogie a été capable d'éloigner de la musique des générations entières car elle ne croyait pas à l'apport de connaissances par les enfants et, à la place, son point de départ est devenu l'homme

abstrait qui n'a pas le moindre bagage musical. La mécanisation du corps à musique a alors commencé : tout comme l'enseignement détruit la connaissance dont dispose déjà l'enfant, il considère son corps comme un ensemble de pièces mécaniques. Face à cela, Kurtág sait parfaitement qu'on ne peut créer qu'à partir de l'intégralité : la route vers le Tout ne passe pas par des morceaux épars. Il fait confiance aux petits et les amène immédiatement dans le monde des étoiles et de l'infini, renforçant ainsi la réalité du vaste monde d'où ils viennent (*Örökmozgó* [Mouvement perpétuel], *...a csillag is virág...* [... une étoile aussi est une fleur...], *Csillagzene* [Musique des étoiles], *Játék a végtelennel* [Jeux avec l'infini]). La musique n'est pas une matière d'enseignement mais en fait un révélateur des mystères qui mène dans un monde plus élevé – le joyeux sérieux et la pieuse gaieté des pièces musicales évoquées ramènent l'atmosphère de sacralité dans la pédagogie musicale. Comme par le contrôle intellectuel de la totalité cosmique, l'enfant, par le contrôle de l'ensemble du clavier, se rend maître de la totalité de sa propre échelle de sentiments et de sa personnalité. La capture et l'apprivoisement des instruments de musique est lui aussi un jeu et le nombre des voies qui s'ouvre est alors infini. Kurtág ne privilégie pas un seul moyen d'approcher les instruments : faire résonner les touches du clavier avec les coudes, les poings ou les paumes sont des moyens tout aussi légitimes pour obtenir des événements musicaux que le recours aux doigts. « Toute notre vie n'est pas autre chose qu'un pèlerinage destiné à retrouver l'enfant qui est perdu en nous » admet Kurtág. De ces paroles, nous pouvons déduire le pudique programme du compositeur : « Je pénètre jusqu'à la graine infantile de mon propre Moi intouché, dans le but de rechercher ce qui est vrai dans la musique et transmettre aux adultes ce que je sais en tant que compositeur : nous sommes tous des enfants ».

## Geste et énergie

La méthodologie classique croit déjà savoir bien à l'avance qu'est-ce que la musique. Sa matière est donnée par des éléments musicaux établis au préalable : des sons, des intervalles, des accords, des degrés, des degrés disjoints. Kurtág est un homme qui vient de loin, qui ne sait pas ce qu'est la musique ; il est vrai qu'il est en curieux et est prêt à se pencher sur la question. On peut faire de la musique à partir de tout : le son n'est pas ici un élément de base donné, mais plutôt une passion et la cristallisation ultérieure, mais absolument pas incontournable, d'un geste. Dans le premier volume, Kurtág oblige presque l'élève et le professeur à placer leur point de départ non plus dans la partition mais dans le geste qui s'inscrit comme intercepteur entre le mouvement et la musique, c'est-à-dire dans leurs propres expériences corporelles : plus d'une pièce est notée « jeu » (selon la notation de Kurtág) sur la page A alors que sur la page B en face, elle est une « œuvre » notée traditionnellement (*Tenyeres / Melléütni szabad* [Jeu de paume / Il est permis de taper à côté], *Virág az ember 1a / 1b* [L'Homme est une fleur 1a / 1b]) et c'est justement la possibilité de passer de l'une à l'autre qu'évoque Kurtág. Avec le fait que le geste passe avant les cinq sons porteurs (c'est pour cela qu'il est *permis de taper à côté*), c'est au moment le plus opportun que Kurtág plante dans ses jeunes joueurs cette exigence qui veut que la production de sons n'est pas une sorte de tâche accessoire visant à la reproduction fidèle des sons mais en fait un risque. L'authenticité du geste se mesure à l'aune de la qualité de la dynamique et de l'articulation. C'est pour cela qu'il est si important que l'oreille de l'enfant s'ouvre *dès le début* (et pas seulement suite à l'« apprentissage » du morceau) à la richesse illimitée des nuances du jeu. Pourtant l'apport pédagogique de ce type d'approche ne se révèle complètement que si l'élève fait ensuite face à la littérature musicale classique pour le piano et l'apprend : pour jouer de manière authentique, il faut faire correspondre chaque son à un point de départ gestuel. Kurtág sous-entend ainsi que la véritable matière de la musique est l'énergie de la passion. La célèbre marque en crescendo-decrescendo de *12 mikrolúdium* [12 microludes] n'est pas une farce ou une métaphore mais est la suite logique de la reconnaissance du fait suivant : le contenu réel du son est l'énergie qu'il transmet. De plus, la pédagogie de Kurtág a également un aspect dionysiaque qui aide à comprendre comment utiliser l'énergie,

animale et inarticulée, encore endormie dans les petits et les grands enfants : « Ce qui est très difficile dans cette œuvre (*Játékok*) est qu'il faut épuiser son agressivité, mais les enfants disposent de cette capacité » nous avertit Kurtág dans une discussion. Pourquoi est-ce difficile ? Parce que la pédagogie institutionnalisée nous a rabattu les oreilles pendant deux cents ans qu'il nous faut réfréner nos énergies et notre savoir originel car la vie, à laquelle nous prépare l'école, n'en a pas besoin ! L'enseignement de la musique basé sur la technique a en réalité servi une musique esthétisante, appuyée sur ce type de refoulement. Par ses positions, Kurtág a donc fait tomber de nouveaux tabous pédagogiques qui mettent en évidence « en douceur, mais avec vigueur » l'esthétisme de l'éducation musicale institutionnalisée.

Dans son rejet des idéologies, position commune avec d'autres mouvements de composition divers d'après la Seconde Guerre mondiale, Kurtág parvient à d'autres résultats que ceux de l'ancienne avant-garde de Darmstadt. Pour lui, le niveau élémentaire, désidéologisé de la musique n'est pas constitué par le son lui-même mais par le lien entre deux sons, non pas par un fait accompli mais par une tension, non pas par l'épique mais par le drame. « Reliez entre eux deux sons ! » a conseillé la psychologue parisienne Marianne Stein au jeune Kurtág quand celui-ci traversait une crise. C'est par ce biais que l'intimité de *Játékok* se développe : ce qui auparavant était le lien personnel de deux hommes se présente aujourd'hui comme le lien entre deux sons. Kurtág peut faire siennes les paroles du philosophe du dialogue Martin Buber : « Au commencement était la relation ». En plus de son positionnement fort à côté du geste, Kurtág adhère au principal courant de la tradition européenne : la musique européenne moderne, que l'on fait commencer au XVII<sup>ème</sup> siècle, se construit sur le fait que la musique n'existe pas en elle-même et pour elle-même, mais se dépasse elle-même, elle incarne et représente quelque chose qui n'est pas la musique mais plutôt des événements. C'est pour cela que la « représentation » (plus tard appelé « opéra ») a pu devenir le paradigme de la musique de l'Europe moderne. Dans *Játékok*, de nombreuses notes nous informent que pour Kurtág le courant musical incarne également une suite d'événements. Des indications comme « il ne faut qu'effleurer la surface des touches sans que l'une d'elles ne bouge » se différencient à peine des indications explicitement scéniques semblables à celles que l'on retrouve au début de la « lettre » adressée à Marianne Teőke (« Lentement, distraitement, à moitié en tournant le dos au piano, comme si l'on poursuivait une discussion sur un sujet plus important avec quelqu'un ») ou bien entre les lignes de la partition de *Unottan* [De manière blasée] (« se promener distraitement sur les touches puis soudainement y revenir avec rage »). Ceci nous montre qu'en suivant la profession de foi artistique de l'événementialité musicale, Kurtág *devait* atteindre les formes premières du happening. Les deux grotesques du mini cycle intitulé *Alapelemek* [Eléments de base] qui intègrent la voix du pianiste ou bien *Magyar nyelvrelekke külföldieknek* [Leçons de langue hongroise pour étrangers] font un pas de plus en direction de l'opéra et la *moussikhé* antique qui lui sert de modèle et qui unit le son, la parole et le spectacle c'est-à-dire vers un concept musical plus large.

## La notation

A propos de la notation particulière de *Játékok*, Kurtág déclare dans l'introduction déjà évoquée précédemment : « Croyons à l'image de la partition, laissons-la agir sur nous ». Cette volonté se vérifie sans aucun doute dans les pièces comme *Hempgős* [Fainéantise] ou Legato où le mouvement suggéré par la notation passe de toute évidence avant la hauteur des notes. La suggestion directe qu'inspire l'image de la partition est donc plus importante que le sens convenu des signes et ainsi la notation travaillée pour *Játékok* réinvente le sens conventionnel des signes : de la longue suite de valeurs de rythme, il n'en reste que deux, comme une utopie de pratique musicale qui ne connaîtrait que des valeurs musicales longues et courtes (dans leur variation infinie). Les signes adoptés pour transcrire la musique populaire hongroise permettent la notation des nuances du raffinement rythmique. Ce n'est pas le fruit du

hasard : l'une des principales sources musicales de *Játékok* est justement constituée par les chansons et la musique populaires. En plus des pièces directement inspirées par la musique populaire, on retrouve ici des pièces comme *Kvintek* [Quintes], *Ráncigálós* [La Tiraillée] ou *Szeszélyesen* [Capricieusement] dont la musique n'est pas d'origine populaire mais où se retrouve la structure en quatre lignes des chansons populaires hongroises. Alors que les signes utilisés par Kurtág dans la notation de sa musique peuvent s'adapter à la musique en attente d'être notée, s'il le faut, elle peut changer et se transformer, s'affiner et se corriger elle-même. En exagérant un peu, la notation de chaque pièce musicale nécessite un décryptage propre : Kurtág ne permet pas qu'on lise la partition sans passer par son interprétation, ce que la notation traditionnelle pousse d'ailleurs, elle, à faire ! Malgré cela, il n'y a pas d'incompréhension, d'inexactitude ou de danger d'avoir des interprétations à cent lieux l'une de l'autre. La notation de Kurtág est plus efficace que la notation traditionnelle et répond ainsi à la consigne : « Que la musique soit à tous ». Tout ceci est démontré par les expériences musicales communes aux joueurs et dont Kurtág parle ainsi : « Utilisons toutes nos connaissances portant sur la déclamation libre, sur le parlando-rubato de la musique populaire, sur le chant grégorien et sur tout ce que la pratique de la musique improvisée a suggéré. » Kurtág ne fait ici que dire « à voix haute » ce que les interprètes modernes de la notation traditionnelle n'osent en grande partie assumer : en fait, la notation traditionnelle joue également sur le clavier de l'expérience du joueur ! Par exemple, les cinq complaintes de la suite obligent à chaque fois à jouer selon une autre notation le même type d'interprétation ; la question étant de savoir si le but peut être atteint quand on ne dispose pas de l'expérience directe liée aux complaintes populaires.

## La fuite devant l'Œuvre

Le fait que *Játékok* n'ai pas reçu de numéro d'opus est fort symbolique : par cette répugnance à la canonisation, l'intimité de l'œuvre se présente de nouveau à nous. Pour Kurtág, le caractère événementiel de la musique est mis en danger par la clôture de l'œuvre. Un numéro d'opus, même si ce n'est que symboliquement, détruirait le lien entre les jeux et cet état de proximité qui a été créé par la connivence de la musique, des personnes et des événements. Tant que le morceau ne se sépare pas de son créateur pour commencer sa propre existence, il n'est pas soumis à des interprétations idéologiques et il conserve sa musique comme un événement et par là-même conserve le risque lié à l'instantanéité de l'événement. Kurtág tente de garder le devenir de ses œuvres dans son propre champ d'influence, selon ses propres enseignements, pour parer à l'inévitable désaffection que provoquerait la canonisation de son œuvre. De cette manière, « l'apprentissage », au lieu d'être la reproduction d'une œuvre achevée, se présente comme l'acte final du processus de création. Le joueur compose lui aussi lorsqu'il réorganise en une infinité de combinaisons l'opus taillé sur mesure et utilisable une seule fois, pas seulement dans l'ordre établi mais aussi – en respectant la présupposition ici évoquée – avec la répétition de certaines pièces selon sa propre volonté. Kurtág a un jour déclaré que *Játékok* est une série « pseudo-pédagogique ». Néanmoins si nous acceptons l'interprétation précédemment utilisée, plus large, de la « fabrication de musique » dans laquelle ce ne sont pas seulement les subtilités de l'interprétation qui trouvent place mais aussi celles de la composition, on peut alors peut-être reconnaître qu'en dernier lieu *Játékok* ne doivent pas renier leur genèse pédagogique *puisque* ils racontent le mythe de la naissance de la musique. Dans le processus de recherche de l'enfant qui sommeille en nous, ceci nous ramène au point où l'art et la pédagogie ne se sont pas encore séparés et où on nous présente un monde où les deux peuvent à nouveau s'unir.

**Miklós Dolinszky**

Traduit par **László Dankovics**