



HAL
open science

L'interprétation du silence pétrifié chez György Kurtág

Grégoire Tosser

► **To cite this version:**

Grégoire Tosser. L'interprétation du silence pétrifié chez György Kurtág. La musique de György Kurtág: les oeuvres et leurs interprétations, Márta Grabócz; Jean-Paul Olive; Álvaro Oviedo, Nov 2016, Paris, France. pp.61-82. halshs-01512320

HAL Id: halshs-01512320

<https://shs.hal.science/halshs-01512320>

Submitted on 22 Apr 2017

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

L'interprétation du silence pétrifié chez György Kurtág

Grégoire Tossier¹

J'aimerais préciser d'emblée que ma communication d'aujourd'hui prend appui sur celle que j'ai prononcée à deux voix, avec Stephen Blum, au colloque de Budapest en juin dernier, et qui s'intitulait : « *Erstarren: Petrification and Numbness in György Kurtág's Music*² ». Je tiens à tracer la généalogie depuis ce travail à quatre mains, pour lequel j'ai pris en compte les remarques et suggestions qui nous ont été faites à Budapest, que j'ai pour aujourd'hui traduit en français et enfin recentré sur les problématiques spécifiques de ce colloque parisien.



« [À Paris, en 1957] je commençai à faire de la gymnastique. J'avais toujours été particulièrement peu doué pour cela. J'avais commencé par imiter les exercices que faisaient ma mère [...], mais par la suite, je les perfectionnai à ma manière. Mes mouvements étaient terriblement anguleux, c'était presque une pantomime. J'essayai alors de modifier aussi mon écriture et de la rendre plus anguleuse, plus crispée³. »

¹ MCF en musicologie, université d'Évry-Val-d'Essonne. Adresse : gregoire.tossier@univ-evry.fr

² Programme : http://zti.hu/files/mza/docs/Kurtag90_konferencia_meghivo.pdf

³ György Kurtág à Bálint András Varga, 1982. Dans *Entretiens, textes, dessins*. Genève : Contrechamps, 2009, p. 25.

L'aspect « anguleux » de la « pantomime » apparaît dans la production fragmentaire de Kurtág, depuis son op. 1 jusqu'aux œuvres les plus récentes. Les mouvements de gymnastique, tendus, nous invitent à penser le paradoxe du mouvement immobile, pétrifié dans son élan même – une sorte de geste interrompu, proche de la crampe. Cette pétrification concerne en fait deux aspects de la musique de Kurtág :

- La question de la théâtralité, ou plutôt de l'absence de démonstration de la théâtralité voulue par le compositeur dans ses œuvres instrumentales et vocales
- La question de l'interprétation des silences, puisque l'on s'aperçoit que l'univers du compositeur, saturé d'indications pour les phrases et les notes, va jusqu'à guider l'interprétation des silences, là où, semblerait-il au premier abord, il n'est justement pas besoin de guide.

Mais le compositeur nous le rappelle lui-même dans la préface des *Játékok* (1976) :

« Le jeu – c'est le jeu. Il requiert beaucoup d'initiative de la part de l'interprète. La notation ne doit pas être prise au sérieux – la notation doit absolument être prise au sérieux : le flux musical, la qualité de l'intonation, du silence⁴. »

La qualité du silence fait donc partie intégrante de la musique de Kurtág.

* * *

La première pièce du volume III des *Jeux, Abbamaradós* (« Jeux avec interruptions »), l'interprète est invité à laisser les mains sur ses genoux pendant les neuf « interruptions, » neuf pauses allongées encore par les demi-lunes indiquées au-dessus d'elles. Des interruptions peuvent intervenir dans un jeu, comme dans cet exemple, ou dans un signe, un message, un fragment. Mais chaque interruption, chaque silence doit être exécuté.

L'abondance de verbes qualifiant différentes qualités de mouvement ou d'immobilité est une figure récurrente dans la plupart des textes choisis par Kurtág pour ses œuvres :

- Dans les fragments 1 et 19 des *Fragments d'Attila József* op. 20, « L'eau s'épaissit, la glace se forme, et mes péchés, en s'additionnant, aboutissent à la mort. »

⁴ *Entretiens, textes, dessins, op. cit.*, p. 181.

Fragments d'Attila József op. 20 Pièces 1 et 19

Kásásodik a víz, kialakul a jég
és búneim halállá állnak össze

L'eau s'épaissit, la glace se forme,
et mes péchés, en s'additionnant, aboutissent à la
mort

- Dans le 10^e des *Kafka-Fragmente* op. 24, « die Zuschauer erstarren, wenn der Zug vorbeifährt » / « Les spectateurs se figent quand le train passe devant eux » (un fragment extrêmement important fragment, car il s'agit de la toute première entrée dans le journal de Kafka – et déjà une histoire de mobilité et d'immobilité, inhérente au cinématographe et aux premiers films des frères Lumière, comme *L'Arrivée du train en gare de la Ciotat*).

Fragments de Kafka op. 24 I, 10

Szene am Bahnhof

Die Zuschauer erstarren, wenn der Zug
vorbeifährt

Scène dans la gare

Les spectateurs se figent quand le train passe
devant eux.

- « Toute la ville s'est figée dans le givre » est le premier vers du poème écrit à Voronej le 4 mars 1936 par Akhmatova lors de sa visite aux Mandelstam ; c'est le dernier des quatre poèmes retenus par Kurtág pour l'op. 41.

Quatre poèmes d'Anna Akhmatova op. 41, IV (début)

Воронеж

И город весь стоит оледенелый.
Как под стеклом деревья, стены, снег.
По хрусталикам я прохожу несмело.

Voronej

Toute la ville s'est figée dans le givre.
Sous verre, les arbres, la neige, les parois.
Sur les cristaux j'avance d'un pas maladroit.

Mais je reviens à mon point de départ, c'est-à-dire l'extrait d'interview réalisée entre 1982 et 1985 dans lequel Kurtág revient sur son séjour parisien de 1957, qui débouche, lors du retour en Hongrie, sur le *Quatuor à cordes* op. 1.

Et, précisément, dans une autre série d'entretiens avec Bálint András Varga réalisés entre novembre 2007 et avril 2008, Kurtág répond à l'interrogation de son intervieweur :

« Il me semble que c'est dans ton *Premier Quatuor à cordes* que j'ai vu pour la première fois l'indication *erstarren*, c'est-à-dire que les interprètes doivent se figer dans l'immobilité ».

Kurtág : Ça, je l'ai volé à ceux de Darmstadt. On trouve également ce motif dans les premières pièces de Ligeti⁵. »

Il devait avoir à l'esprit les interprétations des *Aventures* et *Nouvelles aventures* de Ligeti à Darmstadt, qui ont grandement contribué à asseoir la réputation de ces œuvres. Et il est vraiment que le terme « *erstarren* » apparaît à de multiples reprises dans ces partitions.

Dans le *Quatuor à cordes* op. 1, l'indication d'« *Erstarrung* » apparaît au milieu du second mouvement, juste avant la section finale. Toute la fin de ce mouvement est consacrée à un passage en *ostinato* généralisé, dans lequel chaque membre du quatuor se voit confier un

⁵ *Entretiens, textes, dessins, op. cit.*, p. 63 et 64.

tempo et un motif bien particulier. L'édition révisée de 2000 indique la manière d'arrêter cette machine infernale, qui doit aller *sempre più agitato al fine* ? Kurtág note : « En raison des différences de tempo, le matériau du violon I, de l'alto et violoncelle peut être répété à la discrétion des interprètes. Le mouvement doit s'achever soudainement, en même temps que la fin de la partie de violon II, sur signe du violoniste, comme pétrifié⁶. »

15
quasi corale
sul tasto
mp. quasi „Morse“
più p. quasi corale
col legno (battuto)
sf

17
sul pont.
ord.
pp
p
f
col legno
arco ord.
sul pont.
ord.
pp
f

sempre più agitato al fine ma senza accel. o cresc.*

20
Tempo IV, improvvisando, più mosso
con sord.
sul pont.
pp
Tempo I, sempre giusto, ben pulsato ♩ = 126-120
Tempo III, improvvisando, più mosso
con sord.
pp
Tempo II, improvvisando, più mosso
col legno (battuto)
pp [quasi „Morse“]

* A tempókülönbségek miatt a VI.I, Vla és Vlc. anyaga tetszés szerint ismételhető. A tételnek a VI.II szolmának végével, a játékos jelzésére hirtelen, mintegy megdermedve kell abbamaradnia.

Due to the differences of tempo the music material of VI.I, Vla, and Vlc. can be repeated at discretion. The movement should end suddenly, simultaneously with the end of the VI.II part, at the sign of the player, as if petrified.

Wegen der Tempounterschiede kann das Material von VI.I, Vla, und Vlc. nach Belieben wiederholt werden; der Satz soll gleichzeitig mit dem Abschluß der VI.II Stimme, auf Zeichen des Spielers plötzlich wie erstarrt aufhören.

⁶ Toutes les partitions présentes dans cette communication : *copyright* Editio Musica Budapest, reproduites avec leur aimable autorisation.

Musical score for measures 21-22. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line starts with a rest, followed by notes in measures 21 and 22. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes. Performance instructions include *pp* (pianissimo) and *in rilievo* (in relief).

Musical score for measures 23-24. The vocal line continues with notes in measures 23 and 24. The piano accompaniment maintains the rhythmic pattern. Performance instructions include *pp* (pianissimo).

Musical score for measures 25-26. The vocal line has notes in measures 25 and 26. The piano accompaniment continues. Performance instructions include *pp* (pianissimo) and *mf* (mezzo-forte).

Musical score for measures 27-28. The vocal line has notes in measures 27 and 28. The piano accompaniment continues. Performance instructions include *pp* (pianissimo) and *mf* (mezzo-forte).

Musical score for measures 29-30. The vocal line has notes in measures 29 and 30. The piano accompaniment continues. Performance instructions include *pp* (pianissimo) and *f* (forte).

Musical score for measures 31-32. The vocal line has notes in measures 31 and 32. The piano accompaniment continues. Performance instructions include *pp* (pianissimo) and *mf* (mezzo-forte).

Musical score for measures 33-34. The vocal line has notes in measures 33 and 34. The piano accompaniment continues. Performance instructions include *pp* (pianissimo) and *f* (forte).

Musical score for measures 35-36. The vocal line has notes in measures 35 and 36. The piano accompaniment continues. Performance instructions include *pp* (pianissimo) and *mf* (mezzo-forte).

Musical score for measures 37-38. The vocal line has notes in measures 37 and 38. The piano accompaniment continues. Performance instructions include *f* (forte) and *mf* (mezzo-forte).

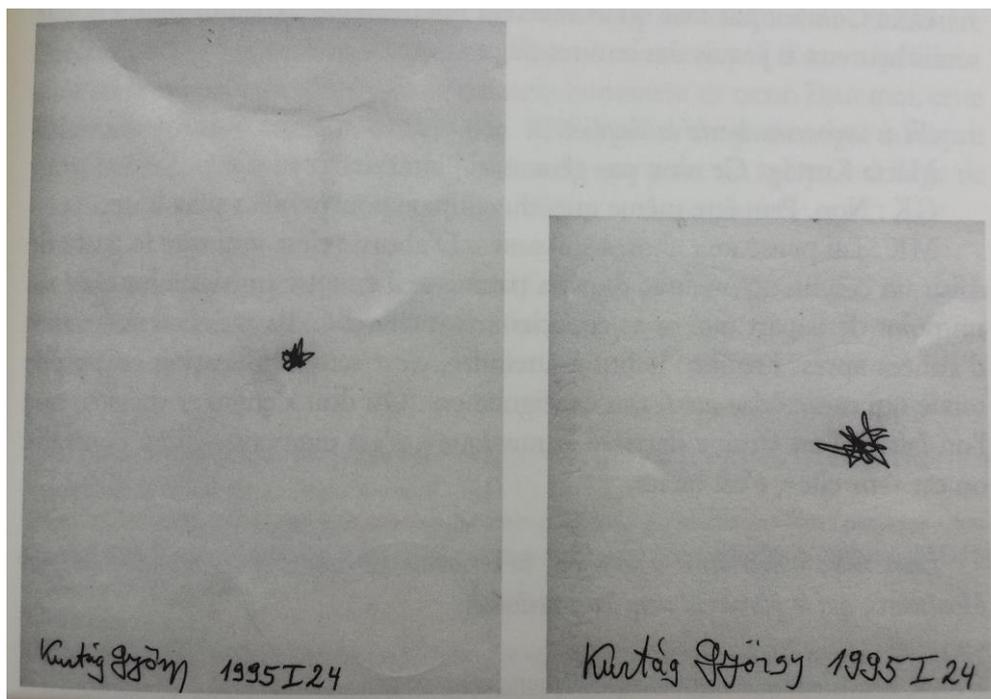
Musical score for measures 39-40. The vocal line has notes in measures 39 and 40. The piano accompaniment continues. Performance instructions include *f* (forte) and *mf* (mezzo-forte).

Musical score for measures 41-42. The vocal line has notes in measures 41 and 42. The piano accompaniment continues. Performance instructions include *f* (forte) and *mf* (mezzo-forte).

Musical score for measures 43-44. The vocal line has notes in measures 43 and 44. The piano accompaniment continues. Performance instructions include *f* (forte).

Au début de la seconde interview (en 1995-96), Varga invite Kurtág à « dessiner sa musique » – activité de dessin qu’il pratiquait lui-même dans les années 1950. « Tu me racontais que tu prenais un crayon entre tes doigts, tu le plaçais sur une feuille de papier et tu agitais pour ainsi dire compulsivement la main. Le mouvement laissait une trace sur le papier. » Les dessins de 1995 sont « contractés », crispés. Selon le compositeur, « il y a un élément de concentration ici », et les deux dessins « sont plutôt une communication automatique qui fixe la pulsion de l’instant⁷. »

⁷ *Entretiens, textes, dessins, op. cit.*, p. 35. Les dessins de Kurtág sont reproduits sur cette même page.



Cette contraction, cette crispation est un élément de fixité et de pétrification caractéristique de sa musique, comme on peut le voir dans ce tableau, qui liste quelques exemples.

14		
Pétrification		
Date de compo.	Œuvre	Section, pièce, mouvement
1959	<i>Quatuor à cordes</i> op. 1	Mvt. II (éd. rév. de 2000)
1979	<i>A kis csáva</i> op. 15b	Pièce III (Scherzo)
1988-1989	<i>Officium breve in memoriam Andreæ Szervánszky</i> op. 28	Mvt. XIV
1993	<i>Hölderlin-Gesänge</i> op. 35	« Im Walde »
1996	Даниил Хармс : <i>Встреча</i> [Daniil Harms : <i>La Rencontre</i>]	
1999	<i>Einige Sätze aus den Sudelbüchern Georg Christoph Lichtenbergs</i> op. 37 et 37a	« ...und eine neue Welt... »
2006-2008	<i>Colindă – Baladă</i> op. 46	Mes. 223 (sur 252)

...où l'on voit que la pétrification a un beau succès dans l'œuvre de Kurtág. Je vais aujourd'hui m'intéresser rapidement à une œuvre instrumentale et trois œuvres vocales.

Quatre endroits, dans le 14^e et avant-dernier mouvement de l'*Officium breve*, op. 28 (1988-89), sont indiqués «*erstarren*». Le premier apparaît à la fin du passage indiqué *Disperato, vivo*, qui fait apparaître une écriture en canon. Les suivants font suite à une sorte d'explosion sonore liée à un cluster ou un point d'aboutissement brutal d'une ligne mélodique. C'est seulement le dernier mouvement qui libérera les interprètes de la pétrification.

18

XIV

Disperato, vivo
sul IV

f, *marcatissimo* *stridente*

f, *sempre con tutta la lunghezza dell' arco*, *marcatissimo* *stridente*

(*erstarren*) *marcatissimo al tallone* *stri-cresc.*

pochiss. allargando *più agitato*

cresc. *molto* *ff* (erstarren) *più f sempre cresc.*

stridente *ff* (erstarren) *più f sempre cresc.*

dente (cresc.) *molto* *ff* (erstarren) *più f sempre cresc.*

cresc. *ff* (erstarren) *più f sempre cresc.*

cresc. *ff* (erstarren) *più f sempre cresc.*

Z. 13 959

19

molto agitato, stringendo

ben marcato
sul IV

erstarren *ff*

sul IV *ff*

sul III *ff*

erstarren *ff*

erstarren *ff*

erstarren *ff*

erstarren *ff*

Tempo I, marcatissimo
sempre sul IV, al tallone

* [V V V V V] (ganzes Bogen)

(erstarren)

sempre sul IV, al tallone

* [V V V V V] (ganzes Bogen)

(erstarren)

sempre sul III, al tallone

* [V V V V V] (ganzes Bogen)

(erstarren)

al tallone

* [V V V V V] (ganzes Bogen)

(erstarren)

* = Bogenwechsel unregelmässig, hysterisch

Z. 13 959

« Dans la forêt » des *Chants de Hölderlin* op. 35a (1993), Kurtág demande au baryton de *ne pas chanter* un vers (« der Güter Gefährlichstes »), qui intervient juste avant l'apparition significative des mots « die Sprache », qu'il convient de chanter *mit Nachdruck, sonore*.

Im Walde

Du edles Wild.

Aber in Hütten wohnt der Mensch, und hüllet
sich ein ins verschämte Gewand, denn inniger
ist, achtsamer auch und daß er bewahre den Geist,
wie die Priesterin die himmlische Flamme,
diß ist sein Verstand.

Und darum ist die Willkür ihm und höhere Macht
zu fehlen und zu vollbringen dem Götterähnlichen,
der Güter gefährlichstes, die Sprache dem Menschen
gegeben, damit er schaffend, zerstörend, und
untergehend, und wiederkehrend zur ewiglebenden,
zur Meisterin und Mutter, damit er zeuge, was
er sei geerbet zu haben, gelernt von ihr, ihr
Göttlichstes, die allerhaltende Liebe.

Dans la forêt

Toi noble bête.

Mais dans des huttes habite l'homme, et s'enveloppe
dans le vêtement de sa honte, car est plus intime, plus
attentif aussi, et qu'il préserve l'esprit, comme la
prêtresse la céleste flamme, c'est là son entendement.
Et c'est pourquoi le libre-arbitre est à lui, et plus haut
pouvoir de manquer et d'accomplir, à lui le semblable
aux dieux, **des biens le plus périlleux, la parole**,
à l'homme donnée, afin que créant, détruisant et
périssant, et retournant à l'éternellement vivante, à la
Maîtresse et Mère, afin qu'il témoigne, ce qu'il est,
l'avoir hérité, appris d'elle, ce qu'elle a de plus divin,
l'amour qui maintient tout.

Le chanteur doit donc rester silencieux pendant qu'une partie de la musique, que lui seul a sous les yeux, défile. Adaptant légèrement cette règle, comme le permet Kurtág dans l'édition récente de la partition, Kurt Widmer, dans son enregistrement de 2002, chuchote cette partie. Kurtág permet que les sept syllabes concernées « glissent presque silencieusement à travers les lèvres » du chanteur, ou qu'ils les interprètent « dans un murmure à peine audible. » – ce qui correspond finalement presque à la manière d'interpréter la partie qui suit « die Sprache », entre crochets, *wie nebenbei*. La stupéfaction, la pétrification ne fait que renforcer la venue du mot « Sprache ». Par ailleurs et en même temps, un découpage formel est mis en avant. En effet, le baryton arrive à cet endroit littéralement essoufflé : le débit imposé par le compositeur est volontairement trop rapide (l'indication est « *hastig, atemlos* », c'est-à-dire précipité, essoufflé, hors d'haleine). Il vient de prononcer les

84 premières syllabes, et va ensuite proposer les 84 dernières. Nous sommes donc au milieu de la pièce, grâce à un petit aménagement : la ligne n'est qu'à lire (et non à chanter), et quand le baryton reprend sa voix, Kurtág aménage un « darum ist » qui n'appartient pas au texte original d'Hölderlin. Ainsi, « die Sprache » devient le sujet explicite de la seconde partie.

Friedrich Hölderlin: Im Walde
für Georg Köll Kurtág György

Bariton Solo

Unruhig bewegt *molto* *Hastig, ritardando* *pp, legatissimo, ma articolato*

Du ed-les Wild. A-ber in

Hüt-ten woh-net der Mensch, und hül-let sich ein ins ver-

schäm-te Ge-wand, denn in-mi-ger ist, acht-sa-mer

auch und dass er be-wah-re den geist, wie die Prie-ster-in die

himm-li-sche Flam-me, dies ist sein Ver-stand. Und

poco a poco più sonore

dar-um ist die Will-kür-chm und hö-he-re Macht zu

feh-len und zu voll-brin-gen, dem.

ben marcato *sempre più agitato*

Handwritten musical score for voice and double bass. The score is in 4/4 time with a key signature of one sharp (F#). It consists of ten staves of music with lyrics in German. The lyrics are: "Göt-ter-ähn-li-chen, diese Zei-le ist nicht zu sin-gen! [[der Gü-ter Ge-fähr-lich-stes,]] die Spra-che, [dar-um ist der Gü-ter Ge-fähr-lich-stes, die Spra-che] dem Men-schen ge-ge-ben, da-mit er schaf-fend, zer-stö-rend, und um-ter-ge-hend, und wie-der-keh-rend zur e-wig-le-ben-den, zur Mei-ste-rin und Mut-ter, da-mit er zeu-ge, was er sei, ge-er-bet zu ha-ben, ge-lernt von ihr, ihr Göt-tlich-stes, die all-er-hal-ten-de Lie-be." The score includes various performance instructions such as "erstarren", "mit Nachdruck", "sonore", "wie nebenbei", "poco a poco", "sehr unruhig", "ruhiger", "mit Gewicht", "sempre augmentando", "wieder unruhig", "Ruhiger werdend", "raddolendo al fine", "Ruhig, warm", and "molto dolce". There are also dynamic markings like "ppp" and "pp". The score is dated "Verlag 1993".

Mais la musique vocale de Kurtág laisse apparaître des pétrifications auxquelles on peut attribuer des significations plus complexes, ou allant dans le sens d'une mise en scène. La pétrification du fragment de Lichtenberg ...und eine neue Welt..., op. 37a (vous avez sous les yeux la version pour soprano et contrebasse) appartient à la seconde catégorie. Cette pièce relate la découverte de l'Amérique depuis un autre point de vue, et qui est une histoire de surprise et d'interruption.

**Quelques phrases tirées des
cahiers de brouillon
de Georg Christoph Lichtenberg
op. 37a, pièce 14**

... und eine neue Welt...

Der Amerikaner, der den Kolumbus [zuerst]
entdeckte, machte eine böse Entdeckung.

...et un nouveau monde...

L'Américain qui découvrit le premier Christophe
Colomb fit une méchante découverte

En effet, le premier motif de la contrebasse, « *poco ruvido* » mais « keck, heiter, lebhaft » (« hardi, enjoué, vif »), s'interrompt brutalement sur un saut de plus de deux octaves. Quand la contrebasse réitère ce motif, elle ne répète que les cinq premières notes. Puis entre la voix qui reprend la cellule à son compte (« Der Amerikaner »). À cet endroit, les deux interprètes doivent « se figer brusquement ». Le second départ sera le bon (fin de mesure 8) et le texte pourra se dérouler jusqu'au dernier mot, « Entdekkung », au milieu duquel Kurtág demande à nouveau aux interprètes de « se figer, mais rester dans le tempo [yeux et bouche grand ouverts] ».

... und eine neue Welt...

♯ = Keck, heiter, lebhaft

f, poco *arrivato*

Der A-me-ri-ka-mer...

f

Der A-me-ri-ka-mer, der den Kö-

meno f, poco *misterioso*
coperto

meno f, *coperto*
poco misterioso

beide: plötzlich erstarren

21

noch schneller
pp, minaccioso

lum - bus ent - deck - te,
 mach - te ei - me

*Wieder
 Erstarren*

pp, minaccioso
zögernd c.l.b.

sub. f
 bö - se

pp
 Ent - dek -

atempo
 kung.

sub f
arco pizzato
 [ent. part. ?]

pp
 pizz.

arco

pizz.

** = Wieder erstarren,
 aber in Tempo bleiben
 [Augen und Mund weit
 offen]*

*** Cl.: auch die
 Flüg - Töne sind
 eine Oktave höher
 notiert!*

39 IV 19-22

Ce genre de mise en scène des interprètes est un sujet qui a souvent été abordé chez Kurtág, puisque le compositeur hongrois n'a jamais écrit d'opéra ; dans un entretien célèbre, la soprano Adrienne Csengery et István Balázs débattent notamment de l'incapacité de Kurtág à composer pour la scène, et parlent des « opéras camouflés » que seraient certaines de ses œuvres⁸. Il est en tout cas manifeste que l'univers musical de Kurtág, volontiers madrigaliste et utilisant des indications paratextuelles très abondantes, est proche ici d'un *mickey-mousing*

⁸ Dans György Kurtág : entretiens, textes, écrits sur son œuvre. Genève : Contrechamps, 1995, p. 63-64.

délibérément comique qui contribue à pousser l'interprétation des pièces vers la mise en scène d'une succession de sketches.

Mais je voudrais terminer ma présentation par un dernier exemple – une pièce, encore inédite, pour voix solo sur un texte de Daniil Harms, *Rencontre*, écrite à Vienne en janvier 1996⁹, où intervient par trois fois une saisissante pétrification au moment des pauses silencieuses, reportées par des étoiles (*) sur le texte ci-dessous :

Даниил Хармс : Встреча

Вот однажды один человек пошел на службу,
да по дороге встретил другого человека,
который, купив польский батон, направлялся к
себе восвояси.

Вот, собственно, и все.

Daniil Harms : Rencontre

Voilà donc qu'un jour un homme va à son travail,
mais en chemin il rencontre un autre (*) homme
qui avait acheté un pain polonais (*) et regagnait
ses pénates. (*)

Voilà, c'est, à proprement parler, tout.

⁹ Partition en cours de publication, aimablement transmise par Tünde Szitha (EMB), que je remercie chaleureusement.

Даниил Хармс: Встреча

Omagiu lui Anatol Vieru

27

Foarte măsurat, țearăn, în maniera lui Buster Keaton

rosso f

Canto

Вот од - наж - ды о - дин че - ло - век по -

5 щёл на служ - бу, да по до - ро - ге

9 ** [interpenind]** meno f più f*

встре - тил дру - го - го че - ло - ве - ка, ко -

13 то - рый, ку - пив поль - ский ба - тон, на - прав -

17 *leggeramente ** p pp ***

лял - ся к се - бе во - сво - я - си.

21 *f*

Вот, соб - ствен - но, и всё.

* = ossia: 

** = запомнить „немую сцену” из „Ревизора” Гоголя.

Vienna, 23-28 Januarie 1996

Z. 14 xxx

Comme l'indication de tempo et de caractère (« Très mesuré, raide, à la manière de Buster Keaton »), l'interruption est signifiée en langue roumaine (La pièce est écrite en hommage à Anatol Vieru, qui était toujours vivant au moment de la composition), mais la

précision en note, comme le texte mis en musique, est en russe : « Interruption, comme la scène muette du *Révizor* de Gogol ». Il ne s'agit donc pas d'un silence habituel, car la charge référentielle de la scène finale du *Révizor* est telle qu'elle mérite quelques explications. Voici la dernière scène contenant la fameuse « scène muette », à laquelle Gogol tenait beaucoup :

DERNIÈRE SCÈNE.

Les mêmes et le gendarme.

LE GENDARME. – Un fonctionnaire arrivé de Petersbourg sur ordre du gouvernement vous prie de vous rendre immédiatement chez lui. Il est descendu à l'hôtel...

Ces paroles éclatent comme un coup de tonnerre et foudroient tout le monde. Les dames, unanimes, poussent un cri de stupeur. Tout le groupe, ayant soudain changé d'attitude, reste pétrifié. Au centre, le Gouverneur, immobile, les bras écartés, la tête rejetée en arrière. A sa droite, sa femme et sa fille, toutes deux tendues vers lui. Derrière eux, le Directeur des Postes, transformé en point d'interrogation, tourné vers le public ; derrière lui, Louka Loukitch, absolument et naïvement désespéré ; derrière lui, à l'extrémité de la scène, trois invitées, appuyées l'une sur l'autre, avec, sur le visage, une expression d'intense moquerie à l'adresse du Gouverneur et de sa famille. À la gauche de celui-ci, Ziemlianka, la tête légèrement penchée de côté comme s'il prêtait l'oreille. Derrière lui le Juge, presque effondré à terre, les bras écartés, et remuant comme s'il avait voulu siffler ou prononcer : « On n'a pas fini d'en voir ! » Derrière lui Korobkine, tourné vers le public, clignant méchamment de l'œil en direction du Gouverneur ; derrière lui, à l'extrémité de la scène, Dobtchinski et Bobtchinski tournés l'un vers l'autre, bouche bée, yeux écarquillés. Les autres invités restent simplement immobiles comme des statues. Le groupe garde la même attitude pendant presque une minute et demie.

LE RIDEAU TOMBE.



Capture d'écran de l'adaptation cinématographique de Vladimir Petrov de 1952

Qu'est-ce qui provoque la scène pétrifiée à la fin du *Révizor* ? L'annonce que fait le gendarme renvoie tous les personnages au début de la pièce, lorsque l'arrivée d'un fonctionnaire important, le « révizor », est l'élément déclencheur de l'intrigue fondée sur un quiproquo. C'est une boucle qui se referme, ou plutôt l'éternel recommencement qui remet tout en cause et pétrifie les personnages dans une position grotesque, détaillée par Gogol car il souhaitait que l'attitude correspondît aux traits de caractère de chacun. Comme son nom l'indique, la scène muette ne comporte pas de paroles, à la manière du cinéma muet de Buster Keaton auquel Kurtág fait référence – un cinéma où l'absence de parole était compensée par le *corps*, par les postures et les attitudes des acteurs. La condition de la pantomime est précisément d'évoluer sans langage, en n'utilisant que le geste, la danse ou les mimiques. Pantomime figée, la dernière scène du *Révizor* n'est pas loin d'accéder au langage, comme tentent de le faire le Directeur des Postes transformé « en point d'interrogation », Ziemlianska qui « tend l'oreille », et surtout le Juge qui fait mine de « siffler ou prononcer » un dicton : « On n'a pas fini d'en voir ! ».

Or, ce qui paraît essentiel dans la phrase de cet homme de discours qu'est le Juge, c'est le renoncement à un certain type de discours, en tant que le discours implique la liaison entre des unités sémantiques ou phonétiques « discrètes ». Il atteint ici une limite dans l'ordre de la parole : le premier verbe évoque le sifflet, le chant (« siffler ») et le second renvoie à la profération, à l'articulation (« prononcer »), les deux étant visés – « comme s'il avait voulu »

– mais impossibles -- Le « lallen » de Celan dans *Tübingen, Jänner* (dernière pièce de l'op. 35) n'est pas loin. Du coup, le Juge profère une énonciation sémantiquement « insensée » mais signifiante par sa matière phonique et rythmique, par le mouvement de prise à témoin dans un dialogue presque surréaliste, l'apostrophe somme toute puérile à la figure ancestrale qui en a vu d'autres, le recours au saint patron et surtout, la dimension exclamative¹⁰.

Ceci semble recouper le jeu de Gogol aux limites extrêmes du style et du sens, du « langage sans le sujet » mais pas pour autant sans les hommes puisqu'il s'agit du lieu commun, de la locution bloquée ou du syntagme figé constitué par un proverbe – curieuse mécanique. La posture même du juge (mains écartées, incliné jusqu'à terre, lèvres frémissantes) est, comme le point d'interrogation, une descente du sens dans le corps, mixte d'absence et de présence, bref : une figure rhétorique pétrifiée.

Kurtág ménage trois ruptures dans la narration de l'« incident » de Harms, comme si sa volonté était d'interrompre le récit pour ménager le suspense. On attend de la suite qu'elle révèle une péripétie remarquable ou extraordinaire. Or, non seulement l'incident débute par la mise en place d'une situation du quotidien tout à fait banale (le travail, le pain, la rencontre), mais en plus il ne se passe rien du tout, et la chute est une rupture du récit, un arrêt volontaire de narrer (« c'est tout »). L'horizon d'attente créé par le début du texte ne suscitait déjà pas beaucoup d'intérêt, mais de surcroît la pirouette finale déçoit. Ici, il y a visiblement *sur-jeu*, une exagération de la réaction.

Quand l'interprète chante le texte, la musique est une *étude d'intervalles* :

- dans la *première partie* (jusqu'à la première interruption), tierces majeures et quarts justes ;
- dans la *seconde partie*, tierces majeures puis sixtes majeures ;
- dans la *troisième partie* (entre la seconde et la troisième interruption), sixtes mineures ;
- seule la *coda* (quatre dernières mesures) révèle des intervalles plus amples : septièmes et neuvièmes en appoggiatures – la nouveauté des intervalles cache la platitude de la chute.

¹⁰ Dans ces phrases exclamatives se produisent à la fois l'irruption et l'effacement du sujet dans l'émotion, laquelle, comme le dit Sartre, est stratégie, conduite de fuite.

L'homogénéité remarquable des intervalles utilisés, ainsi que les « tics » de phrasé deux en deux (impact qui génère un *crescendo* vers une résolution accentuée), donnent l'impression de la répétition incessante du *même*, comme s'il ne se passait rien, que le récit était raconté de façon neutre et sans saveur, avec les seules inflexions naturelles du langage parlé : les intervalles se suivent et se ressemblent, au sein d'une même partie. Une sorte de jeu en miroir ou de chiasme vient renforcer ce sentiment, dans la première partie, autour du *mi bécarre* central – seule valeur longue, au début du deuxième système ; même si cela va parfois contre le découpage des mots, voici le schéma rapide où l'on observe que les hauteurs ou les intervalles se répètent selon le centre de symétrie *mi* :

Даниил Хармс: Встреча

Omagiu lui Anatol Vieru

27

Foarte măsurat, țearpăn, în maniera lui Buster Keaton

Canto

роско

Вот од - наж - ды о - дин че - ло - век по -

щёл на служ бу, да по до - ро - ге

встре - тил дру - го - го че - ло - ве - ка, ко -

[interpenind]** meno f più f

The image shows a musical score for a vocal part. It consists of three systems of music. The first system starts with a treble clef and a key signature of one flat. The lyrics are 'Вот од - наж - ды о - дин че - ло - век по -'. The second system continues with 'щёл на служ бу, да по до - ро - ге'. The third system has 'встре - тил дру - го - го че - ло - ве - ка, ко -'. There are several annotations: a red circle around the first measure of the first system, a blue circle around the second, a green circle around the third, and a yellow circle around the fourth. In the second system, there is a purple circle around the first measure, a red square around the second measure, and a yellow circle around the third. In the third system, there is a green circle around the first measure, a blue circle around the second, a red circle around the third, and a blue star around the fourth. The score includes dynamic markings like 'роско', 'meno f', and 'più f', and performance instructions like 'Foarte măsurat, țearpăn, în maniera lui Buster Keaton' and '[interpenind]**'. A circled number '27' is in the top right corner.

Il est intéressant que Kurtág fasse référence à cette scène finale du *Révizor* de Gogol, pour « guider » l'interprétation d'un silence – puisque tout semble faire sens dans sa musique, et que même *les silences sont interprétés*, c'est-à-dire qu'ils sont à la fois porteurs d'une signification, d'une analyse, d'une interprétation, et aussi qu'ils sont l'objet d'une interprétation de la part du musicien. Ici cette indication concerne certainement tout autant l'aspect totalement muet de la musique à cet endroit (un arrêt brusque), que l'attitude de pétrification que peut adopter l'interprète en cet instant. Il ne s'agit pas d'un silence où l'on reprend ses esprits, mais d'un silence figé, sclérosé, où le corps bloque tout mouvement et empêche la musique de naître des gestes et mouvements de celui-ci.

Cette rapide présentation de certains aspects de pétrification dans la musique de GK souligne les différentes valeurs de l'*Erstarrung* : *erstarren* est un signe de fragmentation, d'interruption, de silence, mais aussi d'épuisement, presque d'agonie ; c'est aussi l'intrusion de la pantomime au sein de la musique instrumentale ou de la musique vocale non mise en scène ; c'est un jeu sur les limites – *die* « *Erstarrung* » n'est pas permise dans la musique instrumentale, et cette indication du compositeur montre le paradoxe d'une musique qui, si elle n'est pas mise en scène, n'en reste pas moins vivante. Enfin, dans le style d'un oxymore tout à fait beckettien, c'est un jeu sur le langage et l'action liée au langage, comme le « Partons » final de *En attendant Godot*, même si ni Vladimir ni Estragon ne bouge. Beckett indique : « Ils ne bougent pas ». Pétrifiés ?