

## Un exemple de structuration rythmique dans *Anagrama* (1957–58) de Mauricio Kagel

par Jean-François Trubert

Composée entre 1957 et 1958, *Anagrama* est la toute première œuvre de Mauricio Kagel à avoir été achevée en Europe : sa création mondiale lors du 34<sup>ème</sup> Festival de la SIMC à Cologne le 11 juin 1960 avec le Kammer-sprechchor de Zürich fut un succès. Conçue pour ainsi dire dans le giron des séminaires d'été de Darmstadt, dédiée à Pierre Boulez<sup>1</sup>, cette pièce s'émancipe pourtant à sa manière de la pensée sérielle dans l'hétérogénéité de sa construction. Comme le précise Matthias Kassel :

Dass sich der Gehalt von *Anagrama* darin nicht erschöpft, erscheint aus heutiger Sicht selbstverständlich, da Kagels Kompositionen selten nur eine einzelne Grundidee oder Fragestellung verhandeln, sondern in mehrfacher Kodierung zugleich musikalische, ästhetische, aufführungspraktische, theatralische oder auch gänzlich anders gelagerte Bereiche berühren<sup>2</sup>.

Cette dichotomie entre une « idée de base » d'une part, et des « codifications » diverses d'autre part, dessine les contours d'un affrontement dialectique, phénomène structurant dont relèvent bon nombre de pièces du compositeur : ordre contre chaos, comme dans *Sur scène* (1959–60), fixe contre libre, comme dans *Antithese* (1962). *Anagrama* en est emblématique, car le compositeur explore en les opposant différents modes de structuration, alors que dans sa totalité, la pièce frappe par sa cohésion.

Les dossiers de travail d'*Anagrama* comprennent des descriptions esthétiques textuelles, des brouillons, des esquisses, des mises au propre et des partitions autographes, sans chronologie ni hiérarchisation apparentes. À première vue, la masse importante de ces différents documents devrait permettre de résoudre bon nombre de questions relatives à l'écriture musicale : emploi d'une ou plusieurs séries, manière de structurer les hauteurs et les rythmes, architecture générale. Or il n'en est rien, et force est de constater que l'étude des sources se révèle ici comme un cas limite en raison de l'extrême prolifération des travaux préparatoires, brouillons, études, toutes tentatives restées sans lendemain, s'opposant à toute prise sur l'ensemble de la partition<sup>3</sup>. Les techniques et les méthodes employées par Kagel ne sont pas déduites à partir d'un noyau fondamental. Les événements sont

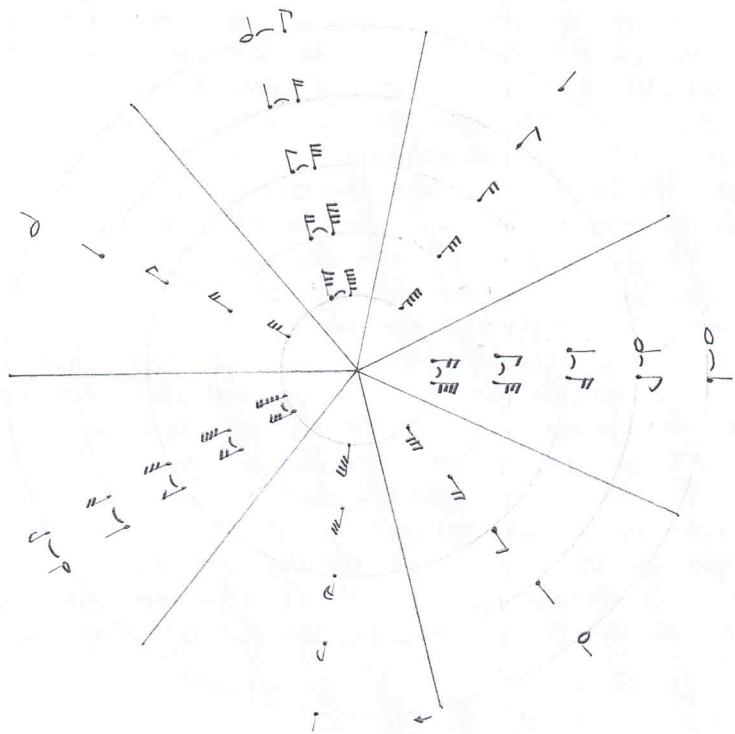
régis au contraire par différents modes de structuration : la forme est articulée de manière syntagmatique et la pièce est gouvernée par les notions d'articulation et de transition, seules véritables « idées fixes » de l'œuvre, demeurant les préoccupations majeures du compositeur<sup>4</sup>.

L'ensemble de la composition tire sa substance d'un palindrome latin : « In girum imus nocte et consumimur igni ». Dans son introduction à la partition, Kagel explique comment certaines données « statistiques » liées au palindrome ont présidé à la composition de la pièce<sup>5</sup>, une attitude que Wieland Reich qualifiera d' « hypersérielle<sup>6</sup> ». Or, ce texte de Kagel – de même que l'émission radiophonique dont il tire son origine, destiné originellement à un *musikalisches Nachtprogramm* de la WDR en 1960 – ne traite à aucun moment de la structure des durées déduites du palindrome<sup>7</sup>, structure qui joue un rôle fondamental dans la construction de la pièce. La quantité des lettres de chaque mot composant le palindrome produit la série numérique 2-5-4-5-2-10-4, dont procède non seulement la déduction de structures rythmiques, mais aussi l'organisation formelle de l'ensemble.

Un document tiré des esquisses de la partition permet de reconstituer comment une voix fut composée à partir de cette structure (*exemple 1*). Ce fragment correspond à la partie de soprano 1 du chœur parlé (mesures 1 à 31 de la partition). Pour produire un tel résultat, Kagel a procédé par rota-

Realiser la pousion en alguns pontos de multiplicaçoes

Exemple 1 : Mauricio Kagel, *Anagrama* pour solistes, chœur parlé et ensemble de chambre (1957–58), esquisse (Collection Mauricio Kagel).



Exemple 2 : Mauricio Kagel, *Anagrama* pour solistes, chœur parlé et ensemble de chambre (1957–58), esquisse (Collection Mauricio Kagel).

tion des unités rythmiques d'après un schème de correspondance où le parcours des unités rythmiques figure selon la circularité suivante (exemple 2).

En s'appuyant sur la structure fournie par le palindrome, chaque valeur (2, puis 4 puis 5 etc.) est affectée d'une unité rythmique différente, en augmentation puis en diminution. On obtient ainsi la séquence :



Exemple 3 : Schéma de répartition des unités rythmiques dans la partie de soprano, mesures 1–4.

Cette séquence est ensuite « filtrée » par l'insertion de silences, ainsi que par la superposition sur elle-même d'une autre interprétation des valeurs. Car la même structure est appliquée à un niveau d'organisation supérieur – sur une durée plus longue, accompagnée de changements métriques, eux-mêmes appliqués sur ce déploiement temporel – permettant d'étirer dans le temps l'ensemble de cette section jusqu'à la mesure 32. Ainsi, la même

série numérique (l'ensemble de valeurs 2-5-4-5-2-10-4) assure le déploiement du matériau selon plusieurs axes différents, ici selon plusieurs catégories temporelles, tant au niveau du détail qu'à celui de l'ensemble.

La transition vers la mesure 32 est fondée sur la nature acoustique des phonèmes, et sur la superposition des tempi avec les changements métriques – précipitant ainsi le flux musical –, alors que structurellement, le compositeur a délibérément changé son mode d'organisation, qui est issu d'une nouvelle interprétation des propriétés du palindrome (éviiction de certaines lettres du palindrome, nouvelles unités rythmiques et nouvelle distribution des silences).

D'un point plus général, la conception formelle repose en grande partie sur ce vaste dispositif rythmique et métrique considéré sous deux aspects complémentaires. Comme fonction structurante d'une part : Kagel utilise des bandes de papier où ne sont inscrites que les valeurs purement métriques, délimitant l'espace temporel de déploiement des différentes sections, en mettant en relation des unités métriques avec des unités rythmiques. D'autre part, ces valeurs temporelles assument également une fonction d'articulation : elles permettent de superposer différents modes de structuration et de passer d'un mode à un autre sans produire l'effet d'un sectionnement systématique, voire mécanique. Pour Kagel, cette préoccupation est constante et se manifeste notamment par de nombreuses annotations disséminées dans ses brouillons :

La relacion entre el *Grundmaterial* y la forma (estructura) depende de las proporciones entre Proposición (Formulierung) y desarrollo [...] Cuando los proporciones son exactas el estilo se ha cristalizado<sup>8</sup>.

La méthode de composition de Kagel peut ainsi être comparée à un gigantesque palimpseste : il explore certaines idées, les note, puis les réalise, les retravaille, en tire de nouvelles structures, jusqu'à ce qu'il obtienne une réalisation définitive souvent fort éloignée de l'idée originelle : « Automatik der Komposition ist der Anfang, nicht das Ziel von *Anagrama*<sup>9</sup>. » Il en résulte une forme particulièrement *insolite*, reposant à la fois sur un matériau sonore homogène (propriétés acoustiques des phonèmes, relation entre percussions et voix) et sur un mode de structuration hétérogène (utilisation des tempi, superposition de différentes strates temporelles). Cette mise en présence de différents modes de structuration avec leur articulation serait comparable à un parcours autour d'un objet unique, à un mouvement – « Form als Bewegung<sup>10</sup> ». Gommer les saccades, passer simplement d'un état à un autre, tourner inlassablement autour d'une entité unique : telles les lèvres articulant une phrase.

<sup>1</sup> La Compagnie Renaud-Barrault a effectué deux tournées sur le continent sud-américain, en 1950 et en 1954. C'est lors de cette dernière que Pierre Boulez conseilla à Mauricio Kagel de quitter Buenos Aires et de partir pour l'Europe. Voir Matthias Rebstock, *Komposition zwischen Musik und Theater. Das instrumentale Theater von Mauricio Kagel zwischen 1959 und 1965*, Hofheim, Wolke, 2007, pp. 352–353.

<sup>2</sup> Matthias Kassel, « Das Fundament im Turm zu Babel. Ein weiterer Versuch, *Anagrama* zu lesen », dans *Mauricio Kagel*, édité par Ulrich Tadday, Musik-Konzepte, neue Folge n° 124, Munich: Text und Kritik, 2004, p. 6.

<sup>3</sup> « Wie Kagel schließlich bei der Ausarbeitung der Partitur vorging, ist zum jetzigen Zeitpunkt noch nicht entschlüsselt », *ibid.*, p. 17.

<sup>4</sup> « Gemeinsame Genealogie gibt es sicher zwischen der wagnerischen Vorstellung, ewige Melodien durch Verjüngung immer dehnen zu können, und dem heutigen Verfahren – durch Kompromisse mit Kombinatorik und angemessenem Zufallsrepertoire, die wir bewußt annehmen –, unendliche Formartikulationen zu finden », Mauricio Kagel, « Translation – Rotation », dans *Die Reihe*, 7 (1960), p. 56.

<sup>5</sup> « Eine knappe Analyse des Palindroms ist notwendig, da alle Voraussetzungen und Verflechtungen der in meiner Komposition angewandten Texte von den formalen und inhaltlichen Bedingungen des Satzes bestimmt wurden », Mauricio Kagel, « Behandlung von Wort und Stimme. Über *Anagrama* für vier Sänger, Sprechchor und Kammerensemble », dans *Im Zenit der Moderne*, édité par Gianmario Borio et Hermann Danuser, vol. 3, Fribourg-en-Brisgau, Rombach, 1997, p. 355.

<sup>6</sup> Wieland Reich, « Mauricio Kagel », dans *Komponisten der Gegenwart*, édité par Hanns-Werner Heister et Walter-Wolfgang Sparrer, Munich: Text und Kritik, 1992ff., p. 6.

<sup>7</sup> Cf. Matthias Kassel, « Das Fundament im Turm zu Babel », *op. cit.* (cf. note 2), p. 15.

<sup>8</sup> « La relation entre le matériau de base et la forme (structure) depend des proportions entre proposition (Formulierung) et développement [...]. Quand les proportions sont exactes, le style s'est cristallisé. » Mauricio Kagel, *Anagrama*, Esquisse, Collection Mauricio Kagel, Fondation Paul Sacher.

<sup>9</sup> Mauricio Kagel, entretien du 14 avril 1975 avec Werner Klüppelholz, dans Werner Klüppelholz, *Sprache als Musik. Studien zur Vokalkomposition bei Karlheinz Stockhausen, Hans G Helms, Mauricio Kagel, Dieter Schnebel und György Ligeti*, 2<sup>ème</sup> édition, Sarrebruck: Pfau, 1995, p. 86.

<sup>10</sup> Paul Klee, *Das bildnerische Denken. Schriften zur Form- und Gestaltungslehre*, vol. 1, édité par Jürg Spiller, Bâle, Schwabe, 1956, p. 169, cité par Werner Klüppelholz, *Sprache als Musik*, *op. cit.* (cf. note 9), p. 90.