

TAKAHASHI Yûji

# La modernisation de la tradition et Vie du compositeur

traduit par Yasuhara Shinichirô,  
Ono Masatsugu et Claude Mouchard

Takahashi Yûji est né en 1938 à Tokyo. De 1963 à 1966, il apprend la composition en Europe sous la direction de Iannis Xenakis et joue professionnellement du piano. Il part aux États-Unis où il vit de 1966 à 1972 en jouant du piano et en composant des œuvres sur ordinateur. Dans les années 1970, à côté de ses activités de pianiste, il dirige une revue bi-hebdomadaire de musique nouvelle, *Transonic*. Il organise, de 1978 à 1983, *Suigyû Band* (orchestre-buffle), pour jouer des chansons asiatiques de protestation. Après quelques années d'expérimentation à l'ordinateur à travers des collaborations improvisées avec un certain nombre de musiciens, il travaille maintenant avec des joueurs et joueuses d'instruments traditionnels japonais. Depuis 1995, il collabore avec Fujii Sadakazu : ils ont mis en scène, en 2000, le chœur-drame *La Mer de boue*. Il est aussi l'auteur du *Discours de l'anti-méthode de la musique* (collection Aozora).

On peut trouver divers enregistrements de Takahashi Yûji, soit comme compositeur, soit comme interprète (de Satie, Messiaen, Xenakis).

## *La modernisation de la tradition*

Ces dernières années, j'ai eu plus d'occasions qu'auparavant de composer pour les instruments traditionnels japonais (*Gagaku*, *Hôgaku*, *Reigaku*) et pour le chant (*Shômyô*, *Sôkyoku*) : en étudiant la technique traditionnelle au lieu d'y chercher des sonorités spéciales comme fait très souvent la musique contemporaine, j'essaie d'écrire selon une façon traditionnelle de noter.

Car ce qui caractérise le son des instruments traditionnels, c'est – plutôt que le ton ou la couleur du son –, la manière d'utiliser la main et les doigts, ou les effets que produit la vacillation du souffle. Il en résulte qu'il est plus direct d'indiquer les mouvements de la main et du souffle que d'indiquer le rythme et la hauteur du son. Il me semble que le *Meri Kari* (« monter-descendre ») du *Shakuhachi*<sup>1</sup>, le *oshi-dé* (« pousse-main »)<sup>2</sup> du *Sô*<sup>3</sup>, le *kan-dokoro* (« point essentiel ») du *Shamisen*<sup>4</sup>, tout cela perd les couleurs

---

1. Flûte droite en bambou

2. On presse sur les cordes de la main gauche, de manière à produire un son plus haut.

3. Ou *koto* : « ce terme désigne un certain nombre d'instruments à cordes pincées, en particulier une cithare longue (183 cm) dont chacune des 13 cordes de soie repose sur un chevalet en forme de A. (...) Les cordes sont grattées au moyen de trois becs fixés par des rubans au pouce, à l'index et au majeur de la main droite, tandis que les doigts de la main gauche pressent sur la corde pour hausser le ton ou la tirent pour obtenir des agréments microtoniques. » (Marc Honegger, *Science de la musique*, art. Koto, Bordas, 2 vol.)

4. « Le plus caractéristique des instruments à cordes pincées japonais. (...) Le corps, constitué de 4 planches de cognassier chinois ou d'ébène, est une boîte (35 cm de long, 23 cm de large et 12 cm d'épaisseur) couverte de peau de chat ou de chien sur les deux faces. Sur la face antérieure est fixé un petit chevalet. Le manche, long de 88 cm, est fait de bois de santal ou de bois rouge de l'Inde ; trois chevilles y sont fixées. » (Marc Honegger, *Science de la musique*)

sonores nuancées d'autrefois pour produire des sons homogènes, au profit de la valorisation de la vitesse et la puissance de l'interprétation. Mais si ce que l'on recherche c'est l'homogénéité, la vitesse et la force, on a déjà les instruments occidentaux. Les caractéristiques que les interprètes d'instruments traditionnels considèrent comme le point faible, c'est-à-dire le caractère flottant de l'équilibre donné par des couleurs sonores disparates, des sons tellement ambigus, flous et inaudibles que ceux qui les écoutent perdent leurs forces sans le savoir, peuvent créer une musique qui rend sensibles à la fois le cœur de l'interprète et celui de l'auditeur pour les aider à s'ouvrir à « ce moment » du monde actuel.

La modernisation de la musique traditionnelle, est-ce d'emprunter à la musique occidentale, ou de transformer la musique traditionnelle en musique « pop » en courant derrière la mode de la « musique ethnique » ou de la « world music » ou encore d'essayer la *free music* qui est déjà une impasse ? Le résultat de la « modernisation » de la tradition, ce n'est que, me semble-t-il, le « business » qui vend telle ou telle « tradition vivante ». Si l'institution qu'on appelle *iemoto* (« école ») est déjà une industrie de l'éducation, la « modernisation » de la musique traditionnelle, elle, est une affaire pareille à un *Juku* (« école privée ») qui tenterait d'ouvrir en plus un magasin 24/24.

Il serait vain d'essayer d'emprunter à la mode plus récente, sans jamais lâcher ce que l'on a entre les mains. Ce qui est fructueux, ce n'est pas la modernisation, mais c'est de remonter sans cesse vers l'origine. Le mur qui est devant nous ne s'effondrerait pas même si nous le poussions de toutes nos forces ; pour passer au-delà ce mur en le franchissant d'un bond, il faut reculer. Plus on recule, plus on a de chances de découvrir un détour pour passer.

Au XVI<sup>e</sup> siècle où le *Shamisen* n'était pas encore un *Shamisen* tel qu'on le connaît aujourd'hui, à l'époque – il y a deux mille ans – où le *Sô* n'était pas encore le *Sô* actuel, c'est-à-dire à l'époque où la tradition n'était pas encore devenue tradition, dans un vaste espace qui s'étend de l'Iran à cette île d'Extrême Orient, ou de l'Inde jusqu'aux îles de l'Asie du sud-est, dans un temps indéterminé, on a essayé de créer une grande variété d'instruments, d'expérimenter diverses couleurs de son, diverses manières d'interpréter. C'est ce dont il nous arrive de retrouver des traces dans des endroits inattendus en Asie, composée qu'elle est de diverses couches culturelles. Tout le monde sait que ce que l'on appelle la tradition japonaise a été inventé par ce qui n'était pas la tradition japonaise. De même, la tradition de *Sô* se fait de ce qui n'est pas *Sô*.

On peut libérer, non pas du tout la tradition elle-même telle qu'elle a été capitalisée, mais plutôt cette énergie qui permettait de créer, à la faveur des échanges entre divers peuples, diverses régions, les traditions : on peut le faire justement par le mouvement de la main qui touche aux instruments et par le souffle, par *cet* instant où le son devient son. Ce n'est ni obéir à la tradition ni la détruire ou la détourner. On peut utiliser comme point de départ concret la terminologie musicale qui est familière aux interprètes. Mais les manières traditionnelles d'utiliser la main et le souffle qui, telles qu'elles étaient dans les lointaines origines, émergent de l'intérieur du corps de l'interprète, ne se trouvent plus dans le cadre de la tradition déjà établie. Composer de la musique, ce n'est pas écrire une œuvre : c'est l'acte qui prépare le processus dans lequel l'interprète se découvre lui-même.

Récemment, pour Madame Nosaka Keiko, j'ai écrit une pièce (intitulée « Samushiro ») sonate pour un instrument à vingt-cinq cordes. Cette pièce est une réécriture musicale de « Yaé goromo ». La réécriture était une technique pour rendre présent l'espace du récit littéraire, en élargissant les intervalles entre les mots du texte original.

L'instrument à vingt-cinq cordes est, à la différence de celui à treize cordes, un instrument heptatonique. Il serait vain de le juger par le nombre de cordes, par sa modernité. À l'époque ancienne, il y avait le *Sô* à vingt-cinq cordes, qui s'appelait *Shitsu*<sup>1</sup>. J'ai eu l'occasion de savourer sa sonorité délicate quand, au Théâtre National, j'ai participé au chantier de restauration de cet instrument : cet instrument, qui accompagnait aussi bien le lyrisme de la poésie ancienne<sup>2</sup> que l'exaltation des danses d'autrefois, a disparu à cause du passage du pentatonique au dodécaphonique. Mais, même avec des éléments limités, si l'on change leur combinaison, on peut faire d'un instrument un corps complexe qui équivaut à divers instruments. Le son produit par une corde avec le silence autour de lui comporte toutes les couleurs.

## VIE DU COMPOSITEUR (1996)

Dans la pluie du matin tu te souviens de Takemitsu Tôru<sup>3</sup>.  
C'était un mois après sa mort.  
Tu as été son pianiste.  
Tu as été aussi son assistant en composition. Tu  
as créé des partitions d'orchestre pour film  
à partir d'esquisses remarquablement écrites,  
tu as étudié l'instrumentation et la relation entre  
film et musique.  
Tout cela n'a pas duré pas aussi longtemps qu'il pourrait sembler,  
trois ans seulement, mais d'un temps hautement concentré.  
Tu es devenu son ami, puis son critique.  
Il en fut blessé.  
Mais, à la différence de ce que tu as fait, il  
n'a jamais dit de mal de toi.  
Tu as pris une autre route.  
Pendant un certain temps, tu as cessé de le voir.  
Quelques années plus tard, ses partitions étaient en vente dans  
une ville.  
Une file d'adorateurs attendaient un autographe.  
Tu achetas la partition d'un morceau écrit pour toi longtemps auparavant  
et tu te mis dans la file.  
Tu voulais faire une plaisanterie, mais en était-ce bien une ?  
Vous redevîntes amis, et dix ans passèrent.  
Pendant un certain temps, il ne parut plus.  
Le bruit courut qu'il était malade.  
Pensant qu'il essayait de ne voir personne,  
tu ne lui rendis pas visite,

---

1. Instrument comme le koto long à peu près de 1,82 m, large à peu près de 45 cm ; au temps ancien, il y a cinquante cordes.

2. *Shikyô* : recueil des poèmes les plus anciens de la Chine.

3. Sur Takemitsu Tôru, voir dans ce numéro l'article de Shiina Ryosuke, pp. 275 sq.

mais qu'est-ce qui te retenait ?  
 Entretemps, les saisons succédèrent aux saisons, et tu  
 perdis ton ami pour la seconde fois.  
 La mémoire est chose fragile.  
 La première conversation avec lui eut lieu par une nuit d'orage.  
 Une tempête avait arrêté le train et vous êtes descendus dans une vieille auberge.  
 De quoi avez-vous parlé dans le fracas de la pluie ?  
 Et puis tu étais chez lui la nuit où naquit sa fille.  
 De quoi parliez-vous en attendant ?  
 Il ne me vient pas de mots à l'esprit.  
 Tout ce que tu peux retrouver avec certitude, c'est l'écho de sa voix.  
 Quand tu te souviens de lui, le son de sa musique  
 ne se fait pas entendre.  
 Il était compositeur.  
 Davantage : il cherchait à être compositeur.  
 Il avait un très sûr amour pour la musique.  
 On pourrait dire qu'elle lui donnait vie.  
 La musique qu'il adorait jeune homme,  
 les Schoenberg, les Messiaen, les chansons américaines qui passaient  
 à la radio en ce temps-là  
 reprises au concert de son groupe –  
 ces sons ont-ils jamais cessé de jouer en lui ?  
 Cet amour tenace, où s'empara-t-il de lui ?  
 Tintement de cloches et chant du lointain traversant les sons  
 en son esprit.  
 À qui est cette musique ?  
 Depuis le temps où elle émergea comme sa musique,  
 ne s'est-il pas enfermé au-dedans de cette musique ?  
 Quel bonheur y a-t-il à faire de la musique sa demeure ?  
 La musique l'entraîna dans un monde vaste.  
 Il avait beaucoup d'amis en musique.  
 Chefs, solistes, musiciens d'orchestre, éditeurs.  
 Le marché musical international de l'orchestre.  
 Là, la musique est comme une facture à négocier, un billet à échanger –  
 rien d'autre qu'autographe, identification.  
 L'orchestre est lié au pouvoir du monde.  
 En Asie orientale depuis deux mille ans telle aura été la musique  
 de la cour.  
 Il n'y a pas si longtemps qu'il est apparu en Europe.  
 Aujourd'hui les nations existent donc les orchestres existent.  
 Quand les nations tomberont, les orchestres tomberont.  
 Quand les frontières nationales disparaîtront, les orchestres n'auront plus de place.  
 Pour la personne qui compose de la musique d'orchestre,  
 il ne suffit pas  
 de faire une musique qui lui soit propre.  
 Si vous croyez que des œuvres qui ne renvoient pas à la nation,  
 qui ne portent pas le poids de la nation,  
 vont être acceptées, essayez seulement.  
 Le son naît, le son disparaît. Jamais un même son

n'est né deux fois.  
 Il y a un son, et un autre son, c'est tout.  
 Un son ne conduit pas au suivant.  
 Un son disparaît à l'endroit de sa naissance.  
 Le son qui suit naît à l'endroit qui suit et là  
 disparaît.  
 L'impression de continuité entre ces sons  
 vient du désir de créer, des traces de l'esprit,  
 du mécanisme du désir qui crée un seul son,  
 qui l'abandonne sans le compléter, et ensuite se tend  
 vers l'autre son.  
 Mais en réalité il est impossible de créer ne serait-ce qu'un son.  
 Il y a les mains, les instruments, les intentions, le mouvement.  
 Leurs combinaisons clignotent à chaque instant.  
 D'aucune le chiffre ne se laisse voir là.  
 Un mouvement unique se meut.  
 La création de la musique n'est qu'un rêve. Rien qu'une illusion.  
 Créer de la musique c'est comme écoper de l'eau avec un récipient percé.  
 Même si on essaie de donner forme au sable qui s'écoule,  
 de le faire sien,  
 tout ce qui reste dans la main qui se referme est du temps vide.  
 Courez après les insaisissables sons pour en faire une œuvre unique,  
 finissez d'écrire la page finale, et la musique ne cessera pas  
 d'être incomplète.  
 La musique créée ne pouvait devenir sa musique.  
 La musique n'était pas au-dedans de lui,  
 il n'était pas au-dedans de la musique.  
 Il n'est pas musique. La musique n'est pas lui.  
 Comment serait-il possible de dire où existe la musique ?  
 Et où il est ?  
 Pour les autres, sa musique est la sienne,  
 et il existe au-dedans de son œuvre.  
 Au-dedans de lui, il y a la musique qui reste à écrire.  
 Lui-même est tout près de croire pareilles choses.  
 Sans cette croyance, la vie du compositeur n'aurait pas lieu.  
 Mais l'impulsion de créer ne peut être trompée.  
 Si les autres entendent son nom dans ce son,  
 que doit-il y entendre ?  
 Même si nous essayons de donner son nom au chant qui sonne en lui,  
 nous ne pouvons l'approcher à travers l'œuvre.  
 Le réseau astucieusement disposé n'attrape pas la musique.  
 Ce qui demeure sien c'est seulement l'acte de création.  
 L'acte de création : pourquoi ne pouvons-nous dire que ce n'est pas  
 l'acte de se mettre à distance de la musique par la musique ?  
 Les pensées sans retour force à la création de l'œuvre suivante.  
 Les autres appellent cela maturation :  
 ce piège, comme une araignée se prenant dans la toile qu'elle  
 a fabriquée.  
 Il en vint lui-même à adopter presque cette croyance.

La vie peu à peu tombe en ruines. Visage et voix aussi se perdent.  
Les souvenirs aussi disparaissent, le nom aussi disparaît.  
L'œuvre ne peut être éternelle.  
Mais même si personne n'est là, si rien ne demeure,  
le rêve de la création seul continue à rêver,  
flottant comme une graine.  
Ce rêve ne connaît aucune consolation.

(Traduit à partir de l'anglais ; version de Indra Levy, site internet de Takahashi Yûji  
[www.ne.jp/asahi/kerbau/kerbau21/index.html](http://www.ne.jp/asahi/kerbau/kerbau21/index.html))

箏唄  
青森蛙  
詩：藤井貞和  
曲：高橋悠治



手一覽

(八の糸上の手法中心) (押し手はすべて調子をはずし)

Hand list (手一覽) showing musical notation for sections A, B, C, D, and E. Section A includes notes like 八, 八, 八, 八, 八, 八, 八, 八. Section B includes notes like 中, 中, 中, 中, 中, 中. Section C includes notes like 四, 五, 三, 四, 五, 八. Section D includes notes like 九, 八, 八, 五, 四. Section E includes notes like 四, 四, 四, 四, 四, 四. Brackets and arrows indicate specific techniques and phrasing.

AとEの特徴をおぼえたら  
それにもとづいて ちがう手や音をまじえて自由に演奏する

前弾きはA やがて少しBをませて

Hand list (手一覽) for the first part of the piece. It includes sections A, B, C, D, and E with musical notation and lyrics. Section A: 「きみはもう あしたから 登校しなくてもよろしい。」と、. Section B: 青森蛙 と言いまちがったから、. Section C: 四 五 三 四 七 六 五 一 四 五 一. Section D: 五 六 七. Section E: 四. Brackets and arrows indicate phrasing and techniques.

Hand list (手一覽) for the second part of the piece. It includes sections A, B, C, D, E, and a section for the backstroke (後弾き). Section A: 先生は ぼくを まえに呼びだし、. Section B: クラスに 別れを つげさせると、いすを引いて、. Section C: 先生は ぼくを まえに呼びだし、. Section D: クラスに おいてきた むつこもまた恋しくて、. Section E: 先生は ぼくを まえに呼びだし、. Section A (second): 「はい、行きなさい。 まっ青な森へ、. Section B: そらと 地上との まざるところ、. Section C: 八)七 六 五 三 三 五. Section D: 八)七 六 五 三 三 五. Section E: 力無い蛙に おなり。」. Section 後弾き D: ならんで咲きたい 泡の うえ、青森蛙、. Section A: 「きみはもう あしたから 登校しなくてもよろしい。」と、.

Le poème mis en musique dans cette partition pour kôto de Takahashi Yûji est « Verte Forêt – vieux conte 2 » de Fujii Sadakazu (poème traduit dans ce numéro sous une version légèrement différente).