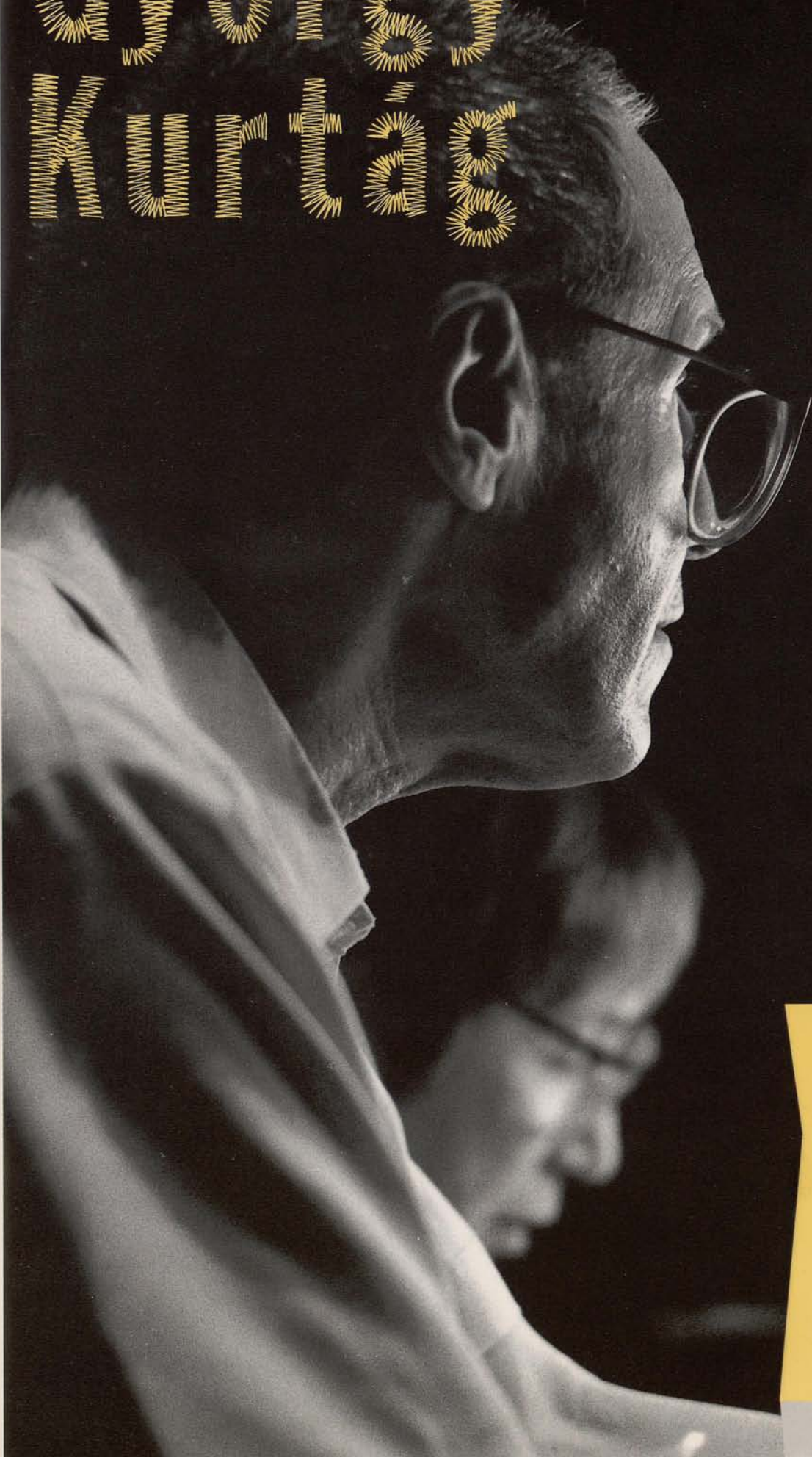


Evöröv  
Kurtab



Théâtre Garonne.  
Toulouse



*Wahl-zerr*  
[Wal-zäh'] [Kergeringö']

*Kézelmesen*

*mp dolce*

*pp* *poco* *ppp*

[in tempo!]

*al-mídoz-va*  
[az elűljedt katedra]

*Lustán*

*pp* *m.d.* *p dolce*

*ped al fine*

*magyon lúmpulási de nem*  
*akadézia*

*8-7* *1. m.o.* *1.* *1.* *1.* *1.*

*m.d.* *pp*

*8-7* *1.* *1.* *1.* *1.* *8-7*



# György Kurtág

Le Festival d'Automne à Paris est subventionné par le Ministère de la Culture et de la Francophonie, le Ministère des Affaires Etrangères, la Ville de Paris, Présidente, Janine Alexandre-Debray, Directeur Général, Alain Crombecque

Directrice artistique musique, Joséphine Markovits, Conseiller, Philippe Albèra, Coordination de la publication, Peter Szendy, Assistante, Shan Benson  
Le cycle György Kurtág est réalisé en collaboration avec le Théâtre Garonne à Toulouse, en coproduction avec l'Opéra National de Paris, et avec le concours de l'Association Orcofi pour l'Opéra, la Musique et les Arts.



# Cycle György Kurtág

Lundi 14 Novembre  
Opéra Comique

19 h

Foyer : présentation des œuvres  
par Philippe Albèra et Peter Szendy

20 h 30

Játékok (Jeux)  
Transcriptions de J. S. Bach  
pour piano solo et piano à quatre mains

Quatre chants sur des poèmes de János Pilinszky, opus 11  
pour baryton et ensemble de chambre

Im Walde, opus 29 n° 2  
poème de Friedrich Hölderlin  
pour baryton  
Création française

Grabstein für Stephan, opus 15c  
pour guitare et groupe d'instruments

Huit Duos, opus 4  
pour violon et cymbalum

What is the Word, opus 30b  
pour récitante, voix et ensemble  
Texte de Samuel Beckett  
Création française

Márta Kurtág, György Kurtág, piano ;  
Ildikó Monyók, voix ; István Gáti, baryton ;  
Márta Fábrián, cymbalum ;  
András Keller, violon ; Csaba Király, piano ;  
Jürgen Rück, guitare ;  
Ensemble Tomkins ;  
Ensemble Modern ;  
direction, Péter Eötvös

Mardi 15 Novembre  
Conservatoire National d'Art Dramatique

Kafka-Fragmente, opus 24  
sur des textes de Franz Kafka  
pour soprano et violon

Adrienne Csengery, soprano ;  
András Keller, violon.

Mercredi 16 Novembre  
Conservatoire National d'Art Dramatique

Officium breve in memoriam  
Andreae Szervánszky, opus 28  
pour quatuor à cordes

Eszká-émlékszaj (S.K. – Bruit-souvenir), opus 12  
pour soprano et violon

In memoriam Tamás Blum  
pour alto

Douze Microludes, opus 13  
pour quatuor à cordes

Jelek (Signes), opus 5b  
pour violoncelle  
Création mondiale

The Answered-Unanswered Question, opus 31b  
pour deux violoncelles, deux violons et célesta

What is the Word, opus 30a  
version voix et piano  
Création française

Adrienne Csengery, soprano ;  
Quatuor Keller : András Keller, violon ;  
Zoltán Gál, alto ; Miklós Perényi, violoncelle ;  
Ildikó Monyók, voix ; György Kurtág, piano

Mercredi 23 Novembre  
Opéra National de Paris / Amphithéâtre Olivier Messiaen

Rückblick, hommage à Stockhausen  
(Altes und Neues für vier Spieler).  
Création française

Markus Stockhausen, trompette ;  
Peter Riegelbauer, contrebasse ;  
Majella Stockhausen et Marcus Creed,  
piano, clavecin, célesta.

Coproduction avec l'Opéra National de Paris.

Concerts des 15, 16 et 23 novembre  
présentés les 18, 19 et 21 novembre  
au Théâtre Garonne à Toulouse.

Concerts György Kurtág réalisés avec  
le concours de l'Association Orcofi  
pour l'Opéra, la Musique et les Arts.

France Musique enregistre ces quatre concerts

*Figure solitaire, exigeante et inquiète, György Kurtág a développé son œuvre à l'écart des grands mouvements de son époque. Citoyen de cet « autre » monde qu'a été, pendant plus de quarante ans, l'Europe de l'Est, il fut découvert tardivement dans le nôtre. Il y apparut comme un étranger, un marginal volontaire, qui ne respectait pas les totems et les tabous de nos différentes tribus. Sa musique n'était pas sérielle, néo, minimale, réaliste, ou aléatoire... Elle forme un monde miniature, où l'on retrouve la trace des formules contemporaines, mais aussi la mémoire de toutes les musiques du passé, de l'histoire, du folklore, et de sa propre vie, comme condensés. Réduits à un geste, à une note.*

*Son œuvre nous plonge aussi dans l'infini de la mémoire et de l'invention. Aphoristique, elle échappe à toute idée de construction, à toute dimension narrative ou psychologique, au concept même de la forme en soi : les fragments sont reliés par des fils intérieurs et mystérieux, protégeant une force indomptée et fragile tout à la fois. La violence du geste est inscrite à l'intérieur d'un artisanat minutieux, comme le plaisir enfantin du jeu dans le travail compositionnel le plus élaboré. Rien, dans la musique de Kurtág, ne se plie aux règles et aux schémas préétablis, à l'idée d'une musique agréable et consolatrice. Ses différents moments, emboîtés les uns dans les autres, ne s'inscrivent pas dans un jeu de perspectives, mais créent leur propre espace. On s'y déplace comme dans un labyrinthe : l'écoute est notre seule boussole. Les images sonores, éphémères, y sont des apparitions, mélange de merveilleux et d'effroi. L'œuvre, en nous perdant, nous révèle à nous-mêmes, et à l'histoire présente. Depuis peu, Kurtág compose ses concerts comme un rituel où les œuvres singulières, qui reposent sur des mouvements brefs, sont elles-mêmes fragments d'un ensemble plus vaste. Le concert n'a plus rien, dès lors, de culinaire ou de mondain, il ne renvoie plus à une « logique » de programmation, mais invite à cheminer : voyage imaginaire, épreuve initiatique, il incite à partager l'aventure intérieure et la recherche existentielle qui fondent toute l'œuvre du compositeur.*

Philippe Albèra

# Sommaire

Avant-propos  
Philippe Albèra, p. 3

Játékok, une leçon de György Kurtág  
p. 4

György Kurtág, musicien européen  
Hartmut Lüch, p. 7

« But, chemin, hésitation »  
István Balázs, p. 10

« Es klingt hübsch » : sept fragments sur György Kurtág  
Peter Szendy, p. 14

## Notes sur les œuvres de György Kurtág

Játékok – Transcriptions  
András Wilhelm, p. 17

Quatre chants sur des poèmes de János Pilinszky  
György Kurtág, p. 18

Friedrich Hölderlin : Im Walde  
András Wilhelm, p. 18

Grabstein für Stephan  
András Wilhelm, p. 19

Huit duos pour violon et cymbalum  
András Wilhelm, p. 19

Samuel Beckett : What is the Word  
András Wilhelm, p. 21

Kafka-Fragmente  
Peter Szendy, p. 22

Officium breve in memoriam Andreae Szervánszky  
András Wilhelm, p. 25

Eszká-émlékszaj  
András Wilhelm, p. 25

In memoriam Tamás Blum  
András Wilhelm, p. 26

Douze Microludes  
András Wilhelm, p. 26

Jelek  
András Wilhelm, p. 26

The Answered-Unanswered Question  
András Wilhelm, p. 27

Rückblick, hommage à Stockhausen  
Peter Szendy, p. 27

## Documentation

Catalogue des œuvres  
p. 29

Repères bibliographiques et discographiques  
p. 30-31

Interprètes  
p. 31



# Játékok, une leçon de György Kurtág

Parmi les très rares témoignages de György Kurtág lui-même sur son œuvre – la revue *Contrechamps* a publié en 1991 le seul entretien qu'il ait jamais accordé – le texte que nous traduisons ici constitue un document important : il s'agit d'une présentation orale\*, par le compositeur, de l'ensemble de ses pièces pour piano réunies sous le titre de *Játékok* (Jeux), en cinq volumes. Véritable journal intime – ou journal de bord –, ces œuvres brèves sont, comme le dit Kurtág, une sorte de « voyage autobiographique ». L'occasion, au-delà de la motivation pédagogique, d'évoquer aussi son itinéraire de compositeur, ainsi que les liens qui se tissent entre *Játékok* et d'autres œuvres, comme les *Microludes*. L'intervention de Kurtág était suivie d'un débat avec les participants.

Je pense que l'idée d'exploration et de voyage contenue dans cette œuvre (*Játékok*) est très importante : peut-être un voyage autobiographique, ou le voyage biographique de chacun de nous. Pestalozza a dit : chacun est génial. On commence en apprenant le métier : en général, on va à l'école, et peu à peu on perd ce que l'on a : toute notre vie devient alors un pèlerinage pour récupérer l'enfant qui est en nous. Moi, j'ai perdu beaucoup de temps dans ma vie pour apprendre : je voulais savoir tout ce qu'il y avait à savoir, je voulais toujours être au courant de ce qui se passait dans la musique contemporaine : à la fin, juste au moment où je m'apprêtais à composer *Játékok*, une période très longue (des années) de paralysie et de crises répétées...

Au cours de mes études, j'ai beaucoup appris de Palestrina, Bach, Bartók et Webern : j'ai recopié presque la moitié de l'œuvre de Webern. Après quoi, lorsque l'on m'a demandé d'écrire pour les enfants, je me suis trouvé à devoir repenser toute ma vie. J'ai commencé à étudier le piano à cinq ans, et à sept ans, j'ai arrêté : parce que c'était très ennuyeux de devoir penser aux doigts, aux rythmes, et de rester toujours dans le même registre. Ainsi, pour commencer, mon idée fut d'abord de trouver, pour l'enfant, la possibilité de mouvements rapides, et de développer le concept de prise de possession de tout le clavier : d'avoir la possibilité de quelque chose qui soit un « rythme organique » (ce n'est pas une définition mais pour moi, c'est important) : d'avoir beaucoup de silence, c'est-à-dire des actions acoustico-organiques qui stimulent des réponses, des conséquences : quelque chose, en somme, de très primitif.

Il y a presque quinze ans que j'ai commencé ce travail, et maintenant je vois qu'il s'agit, en définitive, de quelque chose de très traditionnel : le concept de période.

Dans *Tenyeres* (*Avec la paume*), la notion de question-réponse-coda ressort clairement. Ce qui advient après une proposition, c'est une conséquence organique de celle-ci. Il y a des exemples musicaux qui confirment cela : le début de la Sonate « Pathétique » de Beethoven,

\* Transcrit dans les actes du colloque qui s'est tenu à Castelnuovo ne' Monti, en Italie, du 13 au 20 mai 1989 : « La musica e l'infanzia », Teresa Camellini et Roberto Favaro (eds.), *Quaderni di Musica/Realtà*, n° 28, Edizioni Unicopli, 1989, p. 145-167. Nous tenons à remercier vivement Luigi Pestalozza, Roberto Favaro et Teresa Camellini pour nous avoir autorisés à publier ce texte. György Kurtág, qui a relu la présente traduction, a souhaité modifier ou préciser certains points : d'où les divergences avec la version originale en italien.

Tenyeres (1)  
Mit den Handflächen (1) Palm Stroke (1)

(con moto)  
f  
p dolce  
ff

celui de la Fantaisie en ut mineur de Mozart. Ce qui me semblait proprement enfantin (*infantile*), c'était d'avoir un matériau vraiment très simple, par exemple le *cluster*, le glissé, des sons isolés, et à l'intérieur de ces sons isolés le *do*. Après avoir connu tout le dodécaphonisme, pour moi, la seule réalité qui soit restée, à côté de ces matériaux très peu différenciés, c'est le *cluster* qui, même avec des approximations de registre, me donne la possibilité du mouvement.

Le *do* central est pour moi le point de départ : je peux lui juxtaposer n'importe quoi, bien qu'il n'ait pas de finalités fonctionnelles. Parallèlement au *cluster*, la première chose à réaliser, pour les enfants, est de s'orienter sur le clavier : par exemple, trouver tous les *do* – prendre contact, en somme, avec tout le clavier. Alors j'ai écrit *Prélude et valse en do*. Il était important de dégager l'idée que les différents registres peuvent donner lieu à une mélodie. Dans ces deux pièces, il y a symétrie dans les transpositions : une symétrie dynamique aussi : pour les penser, il n'y avait presque pas besoin d'un compositeur. J'ai appelé ce type de musique *objets trouvés*, en leur donnant une dignité de la même façon que, dans une sculpture, on peut accepter la présence d'une pierre ou d'un rameau. Mon idée d'une continuité est différente de celle de symétrie ou de période : elle est plus proche du concept qui gouverne *Atmosphères* de Ligeti.

Örökmozgó  
(talált tárgy)  
Perpetuum mobile (objet trouvé)

Vivace, ma sempre tranquillo  
m.f. simile  
m.d. simile  
leggisimo possibile  
sempre con Ped.

La pièce qui ouvre *Játékok*, baptisée *Talált tárgy* (*Objet trouvé*), est une pièce que j'ai expérimentée avec un enfant qui n'avait jamais approché le piano : elle se fonde sur des *glissandi* (des gestes sinusoidaux) en *crescendo* et *diminuendo* : c'est un *perpetuum mobile*, et elle peut être jouée à différentes vitesses, avec un *accelerando* (comme si c'était une seule mesure). J'ai expliqué à cet enfant qu'il devait faire des glissés, successivement sur les touches blanches et sur les touches noires.

Dans *...a csillag is virág...* (*...l'étoile aussi est fleur...*), il n'y a rien de plus qu'une échelle chromatique : je voulais que les enfants se familiarisent avec elle dans divers registres. Ensuite, j'ai voulu l'essayer aussi avec

...a csillag is virág...  
...Blumen... auch die Sterne... ...flowers also the stars...

pp  
(con Ped)

l'échelle diatonique : l'*Hommage à Verdi* dérive de cela : je voulais un objet très connu des enfants, et en même temps, je voulais introduire la difficulté de reconnaître cet objet joué dans divers registres. Je pense que l'on doit s'intéresser à la technique du cymbalum – qui n'est pas nouvelle et que l'on trouve déjà chez Couperin, Liszt, Debussy et Bartók. Ce qui m'intéressait, c'était que la mélodie « passe » en continuité par les deux mains ; et qu'en même temps, il y ait une sorte de contact physique avec le clavier – et pas uniquement au travers des deux mains. L'aspect tactile est très important chez l'enfant, il est à développer. L'instrument ne doit pas être perçu comme « étranger » : Matisse a écrit que le crayon doit être la continuation de la main, et nous pouvons nous approprier cette affirmation. Je cherchais à faire en sorte que l'approche fût vraiment vivante, de chair et de sang. Ensuite, j'ai écrit pour les touches noires une sorte de « sarabande », qui peut éventuellement être répétée (comme si c'était un carillon qui jouait), sans avoir aucune métrique, en combinant les mélodies avec l'*Hommage à Verdi*, librement : on réalise de cette façon une superposition des touches blanches et des touches noires.

Avec l'*Hommage à Verdi*, j'ai dépassé le domaine des « objets trouvés », et je suis entré dans le domaine des « objets volés ». Pour annoter le *Perpetuum mobile* et ses glissés, j'ai dû inventer le moyen de représenter tout le clavier sans transpositions d'octaves, avec des lignes rouges aux extrémités : la même chose pour fixer le registre des *cluster* qui sont utilisés.

Encore un souvenir d'enfance : j'ai jamais beaucoup écouté la musique militaire et, malgré la timidité, imiter avec d'autres enfants les gestes du chef d'orchestre. Quand j'ai commencé l'étude du piano, j'ai demandé à mon professeur : « Quand pourrais-je jouer le Concerto de Schumann ? ». Et elle m'a répondu : « Peut-être dans quatre ou cinq ans ». En me rattachant à ces sensations, j'ai voulu donner à l'enfant, à travers un nouvel objet volé, la sensation de jouer le Concerto pour piano de Tchaïkovsky (*Hommage à Tchaïkovsky*). Je ne considère pas ces pièces comme des compositions, mais comme des exercices : pour l'*hommage à Tchaïkovsky* en particulier, un de mes élèves m'avait demandé un exercice pour s'échauffer le plus vite possible le matin.

Il y a une catégorie de pièces dans *Játékok* que j'ai pu expérimenter après quelques mois avec les enfants : j'ai constaté que dans certains cas, mon idée de « prise de possession totale » du clavier n'était pas réalisable, parce que les enfants étaient trop petits et l'ouverture des bras insuffisante. Je n'ai pas voulu renoncer à mon idée : j'ai pensé qu'en se promenant autour du piano, on pourrait tout jouer ; et qu'en même temps, la distance parcourue pour rejoindre les deux extrémités du clavier pourrait être une expérience physique pour l'enfant. De cette façon, il pouvait expérimenter le transport à distance d'un événement musical déterminé. Un des précurseurs du solfège de Kodály, peut-être même l'inventeur du système, était Jenő Ádám, qui a travaillé avec les enfants de l'école primaire : l'une des expériences qu'il confiait à ses enfants était justement : « Prends ce son, cours autour de la maison et ramène-le moi ». Ce travail est important pour moi : le titre de la pièce est *Sétálós* (*En se promenant*).

Le même principe est utilisé dans *Unottan* (*En s'ennuyant*), où tout peut paraître joué avec insouciance et comme au hasard, mais où nous pouvons combiner sensation physique et réflexion sur ce qui se passe en termes musicaux.

Virág az ember... (1b)  
Blumen die Menschen, nur Blumen... (1b) Flowers We Are, Frail Flowers... (1b)

(con Ped)

Maintenant, je peux vous montrer la pièce que j'aime le plus : *Virág az ember...* (*L'homme est une fleur...*). C'est sur les touches blanches, seulement sept sons ; il y a là quelque chose que je considère déjà comme une composition : avec une proposition, une réponse et une coda. C'est comme une estampe japonaise, dont le signe passe dans le vide sans discontinuité (et pourrait idéalement continuer). Quand nous jouons à quatre mains, ma femme et moi, nous ouvrons souvent le programme avec cette pièce, qui est une façon de « s'embrasser », de « fusionner ». De façon générale, le premier volume de *Játékok* est structuré de manière à ce que la page de gauche accueille un matériau indifférencié : la note importe peu, ce sont plutôt le geste et le registre approximatif qui comptent.

Némajáték (Veszekedés 2)  
Pantomime (Zanken 2) Dumb-show (Quarrelling 2)

Molto agitato  
f  
sff  
pp

\*A létezők létezését éppen csak érintjük anélkül, hogy egyikük is megmozdulna.  
\*Man berührt nur leicht die Tasten ohne daß sie sich bewegen.  
\*Touch the surface of the keys very lightly, without moving any of them.

Z. 6377

Ensuite, ma collaboratrice pédagogique m'a demandé une pièce sur les *cluster* parallèles. Je voudrais vous présenter maintenant deux pièces, deux versions de *Veszekedés* (*Dispute*). La seconde a la même idée de caractère que la première, mais en forme de pantomime : le geste est très important, même au-delà du son (un geste pour le *crescendo*, un pour l'*accelerando*...). parce qu'il facilite la sensation physique.

Hoquetus

Quasi allegretto  
mp  
dolce  
dolce

Une autre composition, *Hoquetus*, suit les principes du hoquet médiéval : dans la réalisation, les quatre mains doivent alterner : il s'agit d'une séquence arithmétique de sons (5-4-3-2-1), suivie de la séquence arithmétique inverse (2-3-4-5-6), qui débouche ensuite sur une sorte de mélodie. Ces deux pièces – *Virág az*



ember... et *Hoquetus* — suffiraient pour que je pense avoir fait quelque chose de bien dans ma vie : je crois que je ne pourrais rien faire de mieux, car ce sont des objets sonores équilibrés : et il n'y a rien d'autre qui me paraisse convenable.

La dernière pièce que j'aimerais vous faire entendre est fondée sur une mélodie folklorique ( elle s'intitule *Bribes du souvenir d'une mélodie de colinde*, la colinde étant un chant populaire roumain de Noël ) : c'est une pièce qui a une logique différente des précédentes, c'est-à-dire non seulement musicale, mais aussi relative au rêve. Elle est liée à une mélodie dont je me souviens depuis mon enfance : et c'est un fait étonnant qu'à seize ans, Ligeti ait composé des variations sur la même mélodie. Quelque chose de caractéristique de la mélodie est resté : l'intervalle de quarte ; ensuite, cet intervalle se fractionne, il n'y a plus que des fragments : à un certain moment, il ne reste que l'intervalle pur et simple, et l'imagination peut travailler pour compléter les lignes. C'est quelque chose de semblable au travail de montage d'un film. Mais mon travail n'a pas été un travail conscient, plutôt onirique.

J'aimerais ouvrir une parenthèse : la quarte peut exprimer toute une ligne mélodique. Chez moi, c'est une véritable obsession que d'écrire des pièces les plus courtes possible, où l'on exploite le matériau au maximum. Dans *Játékok*, par exemple, il y a trois séries de *Microludes* : le plus bref de ces microludes a seulement deux sonorités ; et bien qu'il n'y ait que ces deux sons, il met en mouvement un mécanisme d'imagination. Je dirais que cette façon de procéder se rapproche de l'expérimentation de Cage sur le silence.

la musique qui, dans les premières années d'étude, doit cohabiter avec toute la littérature traditionnelle. Certains procédés suggérés par *Játékok* peuvent être appliqués à ces œuvres traditionnelles. Même si ce n'est pas une méthode rigide, elle peut devenir un modèle de lecture ou d'analyse pour d'autres pièces.

traduit de l'italien par Stella Senes



Márta et György Kurtág, Salzbourg 1993.

## György Kurtág, musicien européen

Hartmut Lück

György Kurtág est originaire d'une région où coexistent plusieurs cultures, plusieurs langues : en dehors du hongrois ( sa langue maternelle ), il parle le roumain, l'allemand et le russe. Auxquels se joindront plus tard, par l'étude et par les voyages, le français et l'anglais. Kurtág connaît les littératures de ces peuples différents, il a mis en musique, dans leur langue originale, des textes d'auteurs hongrois, russes, allemands et anglais. Même s'il demeure, aujourd'hui comme hier, dans sa Hongrie natale — de sa maison à Veröce, on voit le coude du Danube, des forêts, des îles, des prés au bord du fleuve —, il est en quelque sorte un citoyen du monde. Déjà en Roumanie, à Lugoj où il est né en 1926, vivaient ensemble des Roumains, des Hongrois, des Allemands, des communautés juives, et la culture serbe ou bulgare, voire celles de l'Ukraine et de la Russie n'étaient pas loin.

Paris, avec sa vie culturelle et musicale, a joué à plusieurs reprises un rôle important dans sa vie et dans son développement artistique. Après le premier « dégel » des relations Est-Ouest en 1956, Kurtág, qui s'était établi depuis 1946 à Budapest, s'est rendu pour un an à Paris : en 1957-1958, il y a suivi les cours d'Olivier Messiaen et de Darius Milhaud, il a appris à connaître le milieu culturel de la capitale et il a pu étudier les courants musicaux d'avant-garde. Mais le plus important fut sans doute sa rencontre avec la psychologue Marianne Stein, qui s'était spécialisée dans le travail avec des artistes. C'est elle qui l'a amené à se reconnaître, à s'accepter : avec elle, Kurtág a réalisé qu'il aurait à construire sa musique en partant de minuscules cellules génératrices, de motifs miniatures, de gestes expressifs brefs. Une musique qui restera liée aux traditions européennes — « ma langue maternelle, dira-t-il, c'est Bartók, et celle de Bartók était Beethoven » —, et qui gardera une distance certaine vis-à-vis des « écoles » et des « tendances » de l'époque, même si Kurtág a bien entendu étudié les procédés de la musique dodécaphonique et sérielle. Après ce séjour à Paris, Kurtág écrira son *Quatuor à cordes*, auquel il donnera le chiffre symbolique d'« opus 1 » — un nouveau départ à trente-trois ans.

Quelques vingt années plus tard, Paris aura de nouveau représenté un tournant dans le développement artistique de Kurtág : le 14 janvier 1981, Sylvain Cambreling dirige la création des *Messages de feu Demoiselle R. V. Trousova*, op. 17, un cycle vocal qui est à l'origine d'une reconnaissance internationale. Sur la scène européenne de la musique contemporaine, Kurtág aura longtemps été une personnalité secrète : dans les années 60 à Darmstadt, dominées par la figure de Stockhausen, les quelques rares exécutions de ses œuvres (les *Huit pièces pour piano* op. 3, les *Dits de Péter Bornemisza* op. 7) sont pratiquement passées inaperçues. Et soudain, après la première des *Messages (Poslanija pokojnoj R. V. Trusovoj)*, sur des poèmes de Rimma Dalos, poétesse russe vivant en Hongrie, Kurtág est devenu une des figures majeures de la musique européenne : on découvrirait l'une après l'autre ses œuvres antérieures — des pièces de musique de chambre pour la plupart —, la fascination de leur univers sonore. A l'automne 1994, Kurtág est de retour à Paris pour une impressionnante série de concerts consacrés à ses œuvres. Notamment à ses compositions les plus récentes, comme *Rückblick*, ce « regard en arrière » qui constitue le programme de toute une soirée. Car *Rückblick* est aussi un résumé, un « commentaire composé » de son propre itinéraire : rassemblant en un tout inédit nombre d'œuvres ou de fragments d'œuvres qui avaient déjà une existence autonome, et

qui se voient dotées d'une instrumentation, de couleurs et de qualités expressives nouvelles. Il y a là quelque chose qui était déjà présent chez Kurtág : une mise en relation de pièces singulières et indépendantes dans une œuvre qui les accueille ensemble : une manière de redessiner les liens qui se tissent entre les contenus et les motifs, de suivre les fils cachés dans la broussaille de tant de petites œuvres, de traquer ces traces, enfin, qui semblent n'indiquer aucun chemin, et de leur donner ainsi une forme, un contour, une structure. D'une œuvre à l'autre, Kurtág a toujours cité des motifs et des fragments, des bribes de sonorités, en se dirigeant grâce à ces points de repère sémantiques ou thématiques qui sont comme les phares de sa création. Et ce sont souvent, aussi, des orientations littéraires qui le guident : Dostoïevsky, Hölderlin, Kafka, Beckett.

Le poète hongrois János Pilinszky ( 1921-1981 ) a décrit le simulacre d'exécution de Dostoïevsky, et Kurtág a repris ce poème dans la seconde pièce du cycle de ses *Quatre chants* op. 11. *In memoriam F. M. Dostoïevsky* est un chant de la désolation et de la souffrance, celui de l'humiliation d'un détenu. La facture musicale est aride : ce sont des *ostinati* monotones, des notes douloureuses et longuement tenues, puis de soudaines envolées, des bribes de motifs qui caractérisent le cycle. Le dernier mouvement voudrait construire une tension musicale à partir de l'ébauche d'une relation entre les deux personnages, mais cette tension s'avère intenable, elle s'éteint en résonnant dans un vide sans paroles.

Dostoïevsky reparaitra bientôt dans l'œuvre de Kurtág, dans une petite pièce instrumentale, *A kis csáva*, dont l'effectif grotesque réunit un piccolo, un trombone et une guitare. Le dernier mouvement est comme une tentative pour dégager du sens entre des lambeaux de mélodie et des hauteurs indéterminées — un chant qui s'étirole à la limite du néant. En exergue : « Dans les bas-fonds avec Fiodor Mikhaïlovitch ».

Durant son séjour à Paris en 1957-1958, et sur des indications de Ligeti, l'ami des années d'étude, Kurtág a appris à connaître l'œuvre littéraire de Kafka. Il faudra attendre, il est vrai, près de trente ans pour que la fréquentation de Kafka porte véritablement ses fruits — avec les *Kafka-Fragmente*, op. 24, pour soprano et violon —, mais l'absurde en général et l'œuvre de Kafka en particulier sont présents dans la musique de Kurtág, de manière plus ou moins latente, dès le début. On connaît cette situation récurrente des romans et des nouvelles de Kafka : la recherche, l'effort tendus vers un but, une explication, vers la solution d'une énigme, sans que jamais le personnage n'y parvienne. Dans la mesure où Kafka n'a pas simplement interrompu ses récits avant cet improbable objectif (l'œuvre d'art fragmentaire serait plutôt comme un frémissement devant l'éventuel anéantissement de la connaissance), ses personnages, par leurs actions diverses, leurs rencontres, leurs combats, se rapprochent apparemment sans cesse du but, sans jamais l'atteindre : *le Procès* reste insondable, *le Château* inexplicable ; et le coureur, dans *Un Messenger impérial*, se débat dans le « dépôt » du monde et de l'histoire, mais ne parvient jamais jusqu'au destinataire du message : « Mais tu es assis à ta fenêtre et tu en rêves, quand vient le soir. »

C'est une telle situation — celle d'une volonté (vaine) d'y arriver, de s'y mettre — qui est à la base de la structure musicale du premier mouvement de l'œuvre que Kurtág aura composée à son retour de Paris : le *Quatuor à cordes* de 1959. Le premier des six mouvements de ce quatuor — une introduction qui dure une minute — expose dans les sept premières mesures (il n'y en a que seize en tout) une suite de courts motifs, différenciés par la structure intervallaire, l'harmonie et le mode de jeu. Le premier motif — deux tierces majeures superposées de manière dissonante — est joué en harmoniques, *pianississimo*, puis avec un *crescendo*. Vient ensuite une figure brève et abrupte — *fortissimo, ruvido*. A plusieurs reprises dans ce mouvement, entre des figurations bondissantes, presque comme des cris, la sonorité douce des harmoniques ressurgit ; mais les tentatives pour s'en saisir, pour l'enserrer dans un enchaînement progressif, ces tentatives échouent. Les « appels » violents, presque autoritaires des



autres motifs ne réussissent pas à le maintenir, et il se disperse finalement en un *pianissimo*, en se perdant dans le vide : il se dissout, il disparaît dans le bleu du ciel comme un tourbillon d'oiseaux, insaisissable, déjà passé. Cette miniature — qui, bien entendu, ne contient aucune référence verbale à Kafka — est pourtant presque une métaphore sonore de la situation de l'écrivain : une notation dans un journal intime, le prélude caché aux *Kafka-Fragmente*.

Le cycle des *Kafka-Fragmente* rassemble des phrases et des aphorismes du *Journal* et de la correspondance de Kafka : il s'agit presque toujours de situations et d'images qui représentent la recherche d'une compréhension des événements qui nous entourent — sans que le point d'ancrage soit jamais atteint. Le texte avec lequel Kurtág a choisi d'ouvrir le cycle est celui-ci : « Les bons vont du même pas. Sans rien savoir d'eux, les autres dansent autour d'eux les danses du temps. » Une situation, donc, où « les bons » ne réussissent pas à communiquer avec un monde pris dans le cercle du quotidien et de la consommation. Le dernier texte (le n° 40 du cycle) dit quant à lui : « La pleine lune nous aveuglait. Des oiseaux criaient d'arbre en arbre. Un bourdonnement parcourait les champs. Nous rampâmes dans la poussière : un couple de serpents. » Dans l'impossibilité d'échapper à la lumière aveuglante, de garder une vision claire, sous la menace des oiseaux étranges et de la tempête qui parcourt les champs, il reste une mince consolation pour ces hommes-serpents attachés à la terre : ils sont un couple, ils ne sont pas vraiment seuls. Ces « messages » de Kafka, Kurtág les expose de manière aussi immédiate que possible : il réduit l'effectif de l'œuvre au timbre limité d'une soprano et d'un violon, qui s'approchent du contenu du texte comme d'une asymptote, jamais atteinte sinon dans l'infini. Par des articulations imagées, par des formulations tantôt fébriles, tantôt distancées, presque détachées. Il y a toujours de nouveaux élans, des pas audacieux vers l'incertain, sans retour vers une plate-forme esthétique assurée. C'est ce que dit aussi un autre texte de Kafka (n° 16) : « A partir d'un certain point, il n'est plus de retour. C'est le point qu'il faut atteindre. »

*Samuel Beckett : What is the Word*, pour récitante, ensemble vocal et instruments, crée une situation semblable entre l'espoir — les tentatives —, et l'échec. *What is the Word* est le dernier texte écrit par Beckett : comme si souvent chez lui, il s'agit d'une tentative pour trouver une expression verbalisable, pour formuler des mots et des phrases, pour envoyer au moins quelques messages fragmentaires échappant à l'aphasie. La forme musicale que Kurtág a élaborée, pour ce texte qui le fascinait, est l'expression d'une constellation tragique, profondément ressentie. Le texte est dit par une récitante dans une traduction hongroise, et chanté ou chuchoté par l'ensemble vocal en anglais. La musique tente de trouver une formulation, une sonorité. Et cela, dans la forme d'une conception esthétique qui est vraiment taillée sur mesure : pour Ildikó Monyók — une actrice qui, à la suite d'un grave accident, avait subi un choc psychique. Ce n'est que par un travail des plus pénibles, en se surpassant, qu'elle a réussi à retrouver l'usage de la parole. C'est elle qui est la récitante dans *Samuel Beckett : What is the Word* — elle se dit en quelque sorte elle-même. Et elle y incarne pour ainsi dire un médium, comme le dit le sous-titre de l'œuvre : « avec István Siklós pour interprète, un message de Samuel Beckett par Ildikó Monyók »<sup>1</sup>. C'est donc elle qui le dit, secondée par un petit nombre de voix et d'instruments, en se frayant un chemin au travers du mutisme et du silence. Ce combat pourrait se poursuivre éternellement, la composition n'est quasiment qu'un extrait, mais un extrait que Beckett a serti dans des mots. La petite figure du violon solo, à la fin, semble comme un timide espoir que tout n'est peut-être pas vain. Car de certitude, il n'y en a pas : ce serait se trahir que de la faire miroiter dans les effets d'un finale.

Si la musique de Kurtág se compose d'aphorismes multiples et complémentaires, de chaînes ou de mosaïques ciselées, elle tend néanmoins à « l'ouvert ». Par ses pauses, ses silences, son caractère fragmentaire, c'est aussi cela qu'elle donne à entendre et à penser à l'auditeur. La musique continue de résonner. Dans sa troisième contribution au genre du quatuor à cordes, dans ce *Larghetto* qui clôt

les quinze mouvements de l'*Officium breve in memoriam Andreae Szervánszky*, lorsque Kurtág cite un thème de la *Sérénade pour cordes* de Szervánszky, ce thème s'interrompt au milieu de la phrase — comme une relique enchâssée dans le tissu réflexif de l'œuvre. Dans son langage caractéristique, Kurtág crée une association harmonique étroite entre Szervánszky et la *Deuxième Cantate* de Webern, avant de les citer littéralement : dans ce réseau de relations, un vaste champ est ouvert.

Peut-être plus ouverts encore, les *Jeux (Játékok)* pour piano, sans numéro d'opus, sont un véritable *work in progress*, auquel Kurtág travaille régulièrement depuis plus de vingt ans. Il y a là, pour toute une série de pièces, plusieurs versions : une version en *cluster* — l'enfant qui apprend le piano peut jouer avec la paume de la main ou avec le poing —, une version plus élaborée dans l'harmonie et dans la figuration. Kurtág affirme, non sans malice, qu'il ne sait pas lui-même laquelle parmi ces versions est la meilleure... Mais la question est sans doute mal posée, car ce qui est décisif — dans ce recueil qui n'a rien de didactique, et qui rend donc vraiment justice aux enfants —, c'est justement sa liberté, son indocilité : si les *Jeux* de Kurtág sont si profondément humains et touchants, c'est précisément parce qu'il s'avèrent impropres à l'immobilité sèche et studieuse des apprentis-pianistes. Kurtág ne se met pas au niveau des enfants en pointant l'index, mais il les prend au sérieux et les emmène avec lui pour un voyage sonore plein de tensions et d'aventures : c'est la totalité de l'instrument qui est à leur libre disposition. « *On peut taper à côté* » — tel est le titre d'une des brèves pièces des *Jeux* : il n'y a guère de don plus généreux qu'un compositeur puisse offrir aux étudiants et aux enfants.

traduit de l'allemand par Peter Szendy

1. Le sous-titre hongrois est : *Siklós István tolmácsolásában Beckett Sámuel üzeni Monyók Ildikóval*. István Siklós est bien le traducteur de Beckett en hongrois, mais le terme employé par Kurtág n'est pas exactement « traduction » (*fordítás*) : ce serait plutôt « interprétariat » (*tolmácsolás*), Siklós étant donc l'« interprète » d'une langue à l'autre. Le terme français d'« interprète » a bien évidemment l'inconvénient (ou l'avantage) d'ajouter un sens musical (N. d. T.).

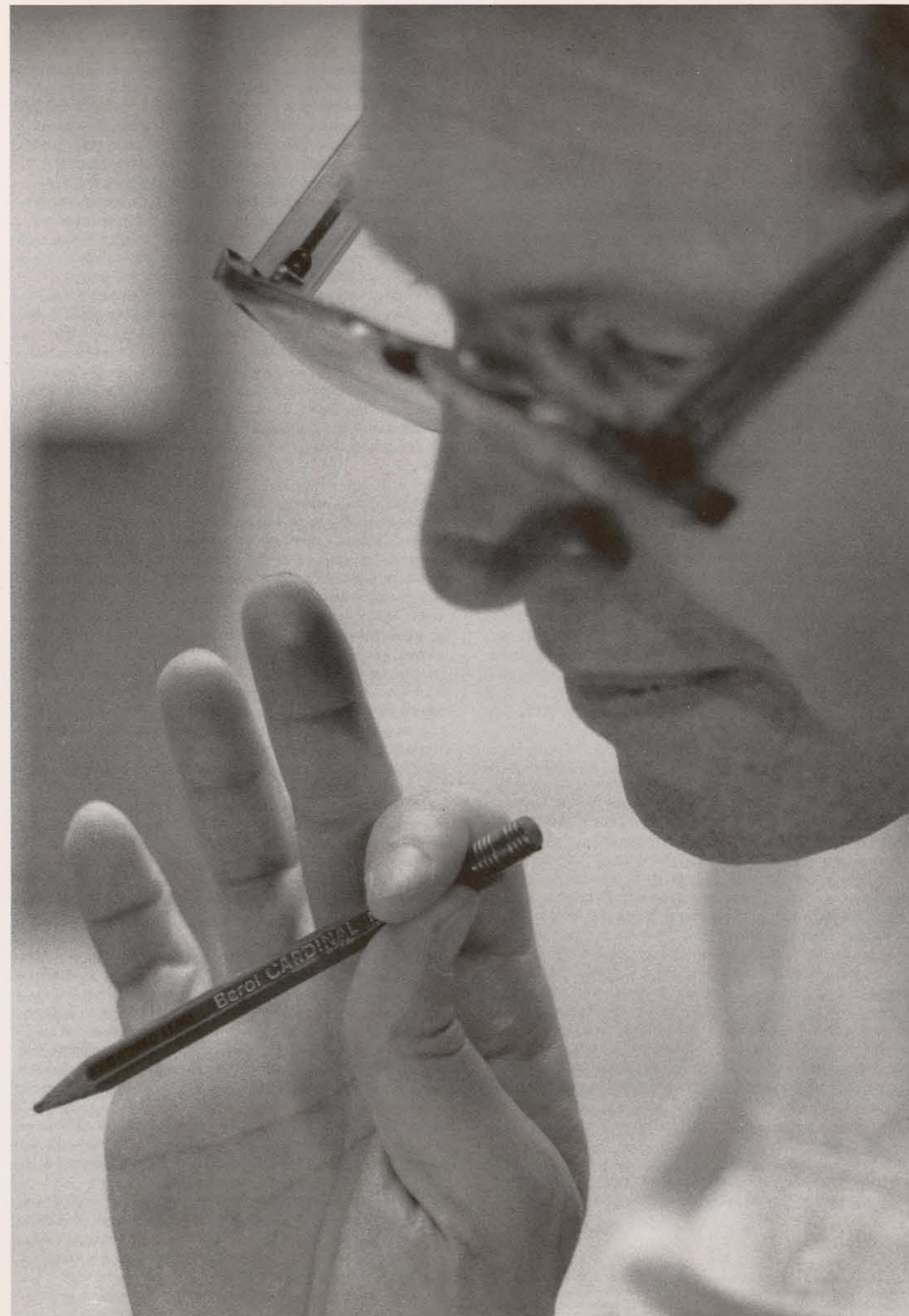


Photo : Lucien Hervé



# « But, chemin, hésitation »

István Balázs

Il serait exagéré de parler de « tournant » pour la nouvelle période créatrice de Kurtág : d'un tournant comparable au *Quatuor à cordes* qui porte la mention symbolique « op. 1 », et qui fut, à la fin des années cinquante, une véritable transformation tant dans le style que dans l'esprit. On sent bien, pourtant, que son art a changé depuis le milieu des années quatre-vingt.

Si ce changement n'est donc pas radical, les accents y sont toutefois déplacés : le poids de la musique instrumentale, notamment, est devenu plus important. Deux préoccupations majeures se font jour : d'une part, le resserrement du lien avec la musique populaire ; d'autre part, l'attraction croissante exercée par l'univers du romantisme (elle résulte d'une maturation intérieure et non d'une concession à la mode postmoderne d'une nouvelle sentimentalité). Les premiers signes de ce changement se font sentir en 1987-1988, dans le sillage des *Kafka-Fragmente* : avec les œuvres « concertantes », ou encore avec cette mélodie *durchkomponiert* qu'est *Hölderlin : An...*, d'une inspiration directement romantique. Le rôle déterminant de Schumann devient aussi toujours plus sensible depuis le milieu des années quatre-vingt, que ce soit dans la pièce pour violoncelle intitulée *Gérard de Nerval*, dans *L'hommage à R. Sch.* ou dans le « *Double concerto* » (op. 27, n° 2). Son nom ressurgit même dans les *Kafka-Fragmente*, si éloignés de tout romantisme : dans un « hommage à Schumann », et dans le rêve d'Eduardova marqué au coin des deux « *Davidsbündler* »...

Il ne saurait être question, toutefois, d'y voir un sentimentalisme néoromantique : malgré une plus grande ouverture, ce sont toujours la pureté formelle et la rigueur qui caractérisent l'art de Kurtág. En s'efforçant, depuis ses premières œuvres, vers une « décantation » affective et intellectuelle de la sonorité musicale, Kurtág n'a pas non plus été conduit au *minimal art*, dont l'austère objectivisme tendait à annuler tout sentiment ; c'est plutôt qu'il tentait de se débarrasser de ces résidus mélodiques du romantisme tardif qui ont toujours hanté les avant-gardes de notre siècle. L'impassibilité lui est étrangère, bien qu'il en utilise souvent les outils. Pensons aux surfaces sonores gelées et répétitives de ses cycles russes (notamment les *Messages de feu Demoiselle R. V. Trousova*) : ou encore à *What is the Word*, qui se construit par l'itération insistante d'une cellule chromatique. De plus, Kurtág prescrit parfois explicitement, dans ses dernières œuvres, une interprétation inexpressive, notamment lorsqu'il indique : *voce bianca*. Si Kurtág, jusqu'à aujourd'hui, écrit donc essentiellement une musique expressive, la concision de son langage semble désormais plus volontiers se détendre, la rigueur formelle ne va pas jusqu'au déterminisme total. Il prend plus de liberté, plus de risques avec des effectifs instrumentaux élargis, il s'essaie à la prise de possession extensive de l'espace musical, à des « grandes formes » plus souples, plus arquées, plus ajourées aussi.

## Musique populaire

Du diapason donné par une certaine musique hongroise, l'œuvre de Kurtág s'est toujours écartée, précisément dans sa relation au

folklore : il n'a jamais participé à cette recherche convulsive d'une « sonorité hongroise » postbartókienne ou postkodályienne (celle d'une communauté idéologique forcée) : mais il n'a pas non plus tenté de s'en détourner consciemment, comme l'ont fait presque tous les compositeurs de sa génération. Depuis le tout début, il y a chez Kurtág – notamment dans les œuvres vocales – la « solidité » d'une strate semi-folklorique tantôt latente, tantôt manifeste, dont il transporte les marques dans l'univers des microformes weberniennes. En témoigne le cycle des *Eclats (Szálkák)* pour cymbalum – le titre renvoie au recueil de János Pilinszky –, dont le style rigoureux est caractéristique des premières œuvres de Kurtág. La logique musicale de ces structures sérielles closes sur elles-mêmes, dans leur brièveté aphoristique, cette logique est brisée à plusieurs reprises par un mode d'articulation quasi bartókien du matériau. Au point culminant du cycle, dans le contexte chromatique du début du quatrième mouvement – *Mesto* –, apparaît soudain une complainte (*sirató*) : un *rubato*, une manière de solliciter les contraintes métriques et de rapprocher la musique instrumentale de la voix. Il y a là un trait récurrent de la musique de Kurtág, jusqu'à aujourd'hui : ces complaintes (*siratók*) qui – comme chez Bartók – surgissent du plus profond d'une sphère affective aux points précis où les événements musicaux se condensent, ces complaintes sont présentes dans « *quasi una fantasia...* » dans *Grabstein für Stephan*, voire même dans tel instant fugitif de *What is the Word*, dont l'univers leur est totalement étranger.

C'est dans les caractéristiques formelles et articulatoires que la strate archaïque du folklore se cristallise surtout. Ces quelques lignes de la préface à *Játékok* ont ici une valeur paradigmatique : « Croyons à l'image de la partition, laissons-la agir sur nous. L'image graphique donne une indication pour l'organisation temporelle des pièces les plus libres. Utilisons toutes nos connaissances et nos souvenirs encore vivaces de la déclamation libre, du *parlando-rubato* de la musique populaire, du chant grégorien et de tout ce que la pratique de la musique improvisée a créé. » Cette inspiration quasi folklorique de l'ornementation se manifeste clairement, par exemple, dans *Trois Inscriptions anciennes*, dans ces notes fredonnées avec les lèvres closes. Cette strate de la musique de Kurtág est si profonde que la trace en est sensible jusque dans les *Kafka-Fragmente* : ainsi, dans *Versteckte (Double)*, l'indication donnée à l'interprète est *parlando, quasi legato*, alors que rien n'est plus éloigné du folklore que cette mélodie chromatique à l'ambitus étroit qui s'énonce au-dessus des trémolos tremblants du violon. On peut même voir apparaître par moments les traces d'une manière de chanter typiquement populaire : comme dans le fragment final – *Es blendete uns die Mondnacht* –, avec ses répétitions sans cesse interrompues de mélismes et de figurations *ad libitum*, avec ses mordants ornementaux, avec ses trilles exagérément vibrés, avec ses *glissandi* marqués *quasi nitrito* (« presque en hénissant »).

On retrouve également un aspect de la musique populaire dans cette manière qu'a Kurtág de rechercher différentes versions. Les *József Attila-töredékek (Fragments d'Attila József)* en sont l'exemple le plus parlant : le manuscrit conserve toute la série des variantes qui, étant ainsi élevées au rang de principe structurel, ne peuvent plus être ignorées : d'autant moins que la version autorisée – « définitive » – en garde aussi une partie (parfois sous la forme de l'*ossia*). Pensons également à cette « Calandre sicule » de *Trois inscriptions anciennes*, à laquelle Kurtág, selon le témoignage de la partition, a travaillé à huit reprises entre 1967 et 1987. Et d'un point de vue esthétique, ses mélodies si parfaitement composées donnent aussi l'impression d'une improvisation, d'une *variante* en train de naître ici et maintenant.

Il serait toutefois inconséquent de qualifier Kurtág de « populaire ». Son art, sa position d'artiste le protègent d'un tel partage forcé de l'esprit. La fécondité de l'influence populaire dans sa musique n'a rien d'éphémère. Loin d'être un prétexte à faire entendre ça et là quelques moments d'inspiration folklorique, elle détermine au contraire tout son œuvre, dans chacune de ses dimensions : sa musique, par sa simple existence, s'oppose à toute ethnicité

manipulée, faussée et mobilisée au gré des idéologies. Une pureté durement acquise et, parfois, une naïveté d'enfant en constituant la charpente : dans une Europe centrale gorgée de nationalisme, sa voix véritablement *bartókienne* paraît plus juste et plus actuelle que jamais.

## Musique instrumentale

C'est avec « *quasi una fantasia...* » pour piano et groupes instrumentaux, que se produit un premier déplacement dans l'œuvre de Kurtág : avant tout parce que se brise ici, pour la première fois, la continuité des grands cycles vocaux de la décennie précédente.

Jusqu'alors, Kurtág s'était consacré exclusivement à une musique de chambre caractérisée par des microformes arrangées en cycles. Il avait toujours renoncé, en toute conscience, à l'emploi du grand orchestre symphonique. Car *pour lui*, les formes associées à une sonorité et à un travail de type orchestral étaient les dépositaires d'une synthèse dont il ne voyait pas le temps arrivé. C'est pourquoi, même actuellement, ce n'est pas par des moyens symphoniques traditionnels que Kurtág arrive à un univers sonore quasi orchestral : au contraire, il mobilise pour cela des effectifs de chambre particuliers, rassemblant les instruments les plus divers : et il disperse ces formations dans la salle de concert, tant sur le plan horizontal que sur le plan vertical – avec un intérêt croissant pour l'articulation dynamique de l'espace.

Au regard du style antérieur de Kurtág, « *quasi una fantasia...* » frappe par l'accent mis sur le diatonisme, voire par la décantation quasi folklorique de l'univers mélodique. Bien sûr, ce trait n'est pas totalement inédit dans l'art de Kurtág, mais il n'a jamais autant agi jusqu'aux fondements du langage et de la forme musicale. Le quatrième mouvement (*Aria. Adagio molto*) ressuscite le cinquième des *Douze microludes* dédiés à András Mihály, avec sa cadence phrygienne et sa rythmique irrégulière (2 · 3 · 3 · 2) : le microlude est absorbé presque note à note dans la partie de piano, tout en étant déployé et « instrumenté » dans le dialogue silencieux, retenu du piano et de l'orchestre : les diverses répétitions, variées et contrepointées, révèlent ici un commencement de travail thématique. Si un tel diatonisme a donc déjà joué un rôle chez Kurtág par le passé, il est toutefois surprenant de le voir gouverner des surfaces larges et quasi symphoniques, avec un contrepoint chromatique réduit au minimum. A bien considérer les choses, il n'en allait pas autrement chez le dernier Bartók : dans les instants d'éclaircissement cathartique, comme dans le troisième *Concerto pour piano*, miroite la possibilité de retrouver d'éventuelles échelles tonales ou modales.

*Grabstein für Stephan* est une des pièces les plus remarquables de Kurtág. Sa structure est d'une étonnante simplicité : un mouvement unique, une vaste respiration gouvernée par le geste du rapprochement et de l'éloignement. Une musique du souvenir aussi, qui s'écarte toutefois des « bruits-souvenirs » antérieurs<sup>2</sup> pour s'affirmer sans ambiguïté comme musique du deuil. Comme le titre l'indique : on est face à un tombeau musical taillé dans la masse. Le tempo est homogène et reste *larghissimo* : à l'exception de quelques brefs instants, la dynamique ne quitte guère le *pppp*, encore accentué par l'indication *lontano*. C'est à partir de sonorités ténues, fondues l'une dans l'autre, que se dessine quelque chose comme une mélodie. Les fines oscillations du tempo apportent un peu de mouvement aux accords statiques. Le cadre de l'œuvre est donné par les arpèges de la guitare soliste, d'une simplicité qui tend vers le primitif : comme des souvenirs éteints, ceux d'un matériau acoustique déjà existant, ceux de ces « objets trouvés » dont parle Kurtág, peut-être liés à la mémoire de Stephan Stein. Dans les entrelacs d'accords qui percent çà et là, on pourra reconnaître les complaintes orchestrales de Bartók – celles, surtout, du *Concerto* et du *Divertimento*. Quoi qu'il en soit, reste le secret de cette musique : sa façon de créer une sonorité qui est quasiment celle du grand orchestre, avec si peu de moyens instrumentaux.

C'est un des traits particuliers de la nouvelle période créatrice de Kurtág que la collusion de plus en plus fréquente de la vocalité et de

l'instrumentalité. L'importance croissante de la musique instrumentale va de pair avec le rôle déterminant que continue de jouer la voix ; en témoignent les longs *parlando* du violoncelle dans le « *Double concerto* », mais aussi le fait que Kurtág ne rompt pas simplement avec les petites formes des pièces vocales : il leur confère plutôt une proportion quasi symphonique, par une instrumentation ajourée. Le dernier mouvement du « *Double concerto* » cite littéralement la dernière pièce du cycle russe *Requiem po drugu (Requiem pour un ami)*, sur des poèmes de Rimma Dalos : « Adieu, mon ami, pardonne-moi. / Je n'ai rien à pleurer. / Je n'ai rien à oublier. » La déclamation particulière de cette structure mélodique d'une étonnante simplicité paraît appeler par excellence un travail motivique : la figure de l'accord parfait (tierce, quinte, tonique) est reprise en *ut* majeur, en *sol* bémol majeur et en *fa* majeur, revêtant par ces transpositions un caractère profondément mélancolique et douloureux. Mais la collusion de la vocalité et de l'instrumentalité est à double sens : dans nombre de pièces des *Kafka-Fragmente*, la voix, entrant en compétition avec la sonorité du violon, se met à chanter sans texte, sur le mode instrumental.

## Kafka-Fragmente

Revenons donc à ces *Kafka-Fragmente*, composés en 1985-1986 – une des œuvres les plus importantes de Kurtág. C'est en effet ici que, d'un point de vue esthétique, l'ordre cyclique qui prévalait jusqu'alors dans la « grande forme » s'avère problématique. Et si les limites naturelles de ce type de structuration se font jour, c'est aussi que l'on a affaire à une œuvre qui dure plus d'une heure. Les *Fragments d'Attila József* pouvaient être dits classiques : les principes musicaux et poétiques de Kurtág y gagnaient une telle pureté que l'impossible devenait possible : à peine une centaine de notes, qui condensaient les archétypes de sa musique dans un tissu de rapports serrés, où son hypersensibilité morale trouvait sa pleine expression. Les *Kafka-Fragmente*, au contraire, sont une œuvre en quelque sorte « trop mûre » : au sens de l'esthétique hégélienne, ils « débordent » déjà leurs bords. L'unité du cycle ne tient qu'à un fil, elle se joue sans cesse à la frontière entre dispersion et cohésion. Alors que les œuvres antérieures de Kurtág « se dévoilaient à peine », ici, malgré le caractère parfois énigmatique du texte, on parle presque trop. Cette forme musicale qui tend à devenir problématique, viendrait-elle d'une transplantation musicale de la vision de Kafka, de sa compréhension profonde, d'une adéquation nullement triviale à son style ?

On ne saurait partager un point de vue qui veut que l'ordre cyclique des *Kafka-Fragmente* soit de nature strictement musicale. Dans l'agencement définitif des pièces (qui ne correspond pas à la chronologie de leur genèse<sup>3</sup>), et déjà à partir de la nudité des textes, se dessinent très clairement les principes de l'organisation du cycle – ses deux piliers.

Le premier serait la recherche des chemins et sentiers qui traversent la densité du vécu. C'est à cela que renvoient tous les textes relatifs aux mouvements, aux changements de situation : « [les bons] vont du même pas », « il n'est plus de retour », « le vrai chemin », « but, chemin, hésitation », etc. S'y joignent également les images de la fuite (sous la forme du rêve ou du désir de la mort). Au contraire du cycle *Trousova* – où le vécu hétérogène était unifié dans l'existence d'un personnage imaginaire, où les événements musicaux avaient donc un centre clairement perceptible –, c'est ici le centre même de cette diversité qui ne cesse de se déplacer, dans un perpétuel changement de perspective. L'élément structurel décisif dans cette recherche des chemins, c'est une insécurité intérieure, qui se manifeste non seulement dans la multiplicité presque irréconciliable des caractères

1. Le hongrois *átkomponált* – littéralement : « composé de part en part » – n'a pas d'équivalent dans la littérature musicologique française. On emploie souvent l'adjectif allemand *durchkomponiert*, qui désigne une composition vocale dans laquelle la mélodie ne se répète pas d'une strophe à l'autre (N. d. T.).

2. Allusion à l'op. 12 : *Eszkád-Emlékzaj (S. K. – Bruit-souvenir)* (N. d. T.).

3. Lors de la relecture des épreuves, György Kurtág nous a précisé que cet agencement lui a été en partie suggéré par András Wilhelm (N. d. T.).



musicaux et des styles, mais aussi dans le fait que l'œuvre flotte véritablement au-dessus des différents genres.

L'autre lien structurel du cycle, c'est la série des *ars poetica* : les réflexions de Kurtág relatives aux difficultés de son itinéraire de compositeur. Les (sous-)titres sont autant d'indices du caractère de confession qui s'attache à la mise en musique de ces textes de Kafka, que Kurtág rapporte à lui-même : c'est le cas de *Keine Rückkehr* (« à partir d'un certain point, il n'est plus de retour. C'est le point qu'il faut atteindre. »), avec sa déclamation *quasi parlando*, avec sa prosodie typiquement kurtágienne ; ou bien de *Stolz* (« promesse à Zoltán Kocsis : il y aura un concerto pour piano »), avec sa résolution obstinée, soulignée par l'indication *kindisch trotzig* ; ou encore de l'hommage à Pierre Boulez (*Der wahre Weg*) ; de *In memoriam Johannis Pilinszky* aussi, avec la fragilité de ce bégaiement qui désarticule le texte par des césures variables (« Je ne peux... pas vraiment raconter, et même presque pas parler »). Et ainsi de suite, jusqu'à cette dernière pièce — qui est peut-être l'une des plus fascinantes dans tout l'œuvre vocal de Kurtág : *Es blendete uns die Mondnacht*. Un étrange double portrait — onirique : « ...le couple de serpents rampant dans la poussière : Márta et moi ».

Kurtág n'aborde pas Kafka à partir d'un certain *Weltangst* — il s'écarte en cela d'autres interprétations plus triviales —, et c'est pourquoi il réussit à être *authentiquement kafkaïen*, à dévoiler de manière crédible cette musicalité si particulière qui sommeille au plus profond des textes. Il arrive que son approche paraisse d'une naïveté directe — elle ne cherche pas à se gorger à tout prix de la gravité d'un sens. Et l'on reconnaît souvent ces formations mélodiques dessinées, imagées : un certain *ductus* propre à Kurtág, au caractère parfois ouvertement chanté (populaire), comme au début de *Stauend sahen wir das große Pferd*.

L'univers acoustique de Kurtág a un caractère matériel : il pénètre en profondeur dans le matériau, la structure véhicule fermement l'« idée ». Sa concrétude est parfois troublante. *In memoriam Johannis Pilinszky*, avec son bégaiement trébuchant et titubant, sans cesse interrompu de silences et de césures, en est un bon exemple : « quand je raconte, j'ai la plupart du temps un sentiment analogue à celui que pourraient connaître de petits enfants qui font leurs premiers pas. » De même dans *Der wahre Weg*, où c'est vraiment par l'organe de l'équilibre que l'on ressent cette progression pas à pas, jamais assurée, cherchant toujours sa stabilité. Il est difficile d'imaginer plus grande compénétration du texte et du chant. Mais on peut se demander s'il s'agit encore vraiment de figurations madrigalesques, comme celles auxquelles les œuvres antérieures de Kurtág nous ont habitués. Il me semble qu'il y a là un cas limite. Car ces images sont dynamiques, ce sont elles qui génèrent la petite forme : la « peinture » acoustique se transforme immédiatement en forme musicale vive.

Une mise en musique de Kafka qui s'ingénierait à en transplanter les espaces existentiels étroits et l'atmosphère menaçante serait des plus douteuses, elle se retournerait contre elle-même. C'est peut-être pour cela que Kurtág, dans nombre de passages, contrepointe l'expressivité par des grimaces ironiques du violon, par des exagérations sarcastiques, par la distorsion des modes de jeu. De même, le trivial est partout présent dans les *Kafka-Fragmente* : valse, danses, sentimentalité de l'interprétation tzigane... Mais comme chez Bartók, il est confronté pas à pas au problème de la laideur : pensons à la sonorité distordue, compressée et gémissante du violon, parfois désaccordé et désagréablement « faux », mais cela vaut tout autant pour la voix. Dans le système des oppositions kurtággiennes — à l'intérieur desquelles s'articule la technique du *legato*, née quant à elle sous le signe du beau —, cette strate acoustique est présente depuis longtemps (dans les cycles russes elle acquiert même parfois une certaine autonomie). Mais jamais son rôle n'aura été aussi important, aussi prégnant, pour barrer la route à la belle sonorité.

Dans les *Kafka-Fragmente*, l'imprégnation réciproque de la banalité et du rêve est également ambivalente. Dans la série bizarre des pantomimes, des microscènes autonomes, on a affaire à de petites entités qui sont presque composées de manière théâtrale : elles s'élargissent de l'intérieur, elles bourgeonnent presque, sans toutefois faire éclater le cadre de la petite forme kurtágienne. Ces rêves — au contraire des œuvres orchestrales d'inspiration romantique — sont étrangement aigus dans leurs visions, presque *hyperréalistes*.

C'est un tel rêve hyperréaliste qui clôt la troisième partie (le rêve d'Eduardova dans *Szene in der Elektrischen*), ainsi que la quatrième (*Es blendete uns die Mondnacht*) : tous deux appartiennent aux pièces les plus longues du cycle. Le caractère onirique s'y manifeste toutefois de manière divergente. Dans le premier, ce sont des mélismes riches et foisonnants, ainsi qu'une écriture violonistique raffinée qui suggère la présence de deux violons : dans ce passage où la partition indique entre parenthèses le nom schumannien de Florestan (celui des *Davidsbündler*), les « deux » violons, émaillés de rythmes bulgares, rappellent aussi l'atmosphère des rhapsodies de Bartók, et la ballerine du rêve entre dans une danse sauvage, flamboyante, sans frein : le vibrato « large, très lent et trop sentimental » cite la manière des musiciens tziganes, et provoque un retournement ironique du rêve. Dans *Es blendete uns die Mondnacht*, ce sont en revanche les effets plastiques et kinétiques de la peinture sonore — celle des cris d'oiseaux, du bourdonnement des champs, du couple de serpents — qui créent le caractère onirique : la voix, chargée de mordants et de trilles *quasi glissando*, « rampe » jusque dans son registre le plus grave, pour basculer dans un chant instrumental d'une lourdeur beethovienne, en concurrence avec le violon. Puis, là aussi, un retournement intervient. Le chant brillamment coloré devient soudain terne, l'indication *voce bianca* fait son apparition : le rêve blanchit, le paysage rêvé est maintenant désert, aride. La voix se déplace dans un registre dont la gravité n'est plus de l'ordre du chantable — on a déjà un pied dans l'univers beckettien de *What is the Word*.

### What is the Word

La formulation artistique de l'absurdité de l'existence humaine a toujours eu sa part dans la pensée musicale de Kurtág : dans la « métaphysique » de *Eszká-émlékszaj (S. K. — Bruit-souvenir)*, non sans quelques grimaces d'autodérision, dans le grotesque et l'ironie sophistiquée des *Quatre Capriccios*, dans le caractère ludique, presque dadaïste, du premier mouvement de *l'Omaggio a Luigi Nono*, pour chœur. Ou encore, avec la limite existentielle qui se révèle dans les *Fragments d'Attila József*. On pouvait toutefois pressentir des liens étroits avec l'univers profondément tragique et absurde de Beckett : Kurtág, qui a longtemps caressé l'idée d'un projet d'opéra sur Beckett, réagit à cet univers avec une sensibilité particulièrement aiguë.

Cette œuvre de Kurtág, tout en renonçant totalement au langage vocal « convenu », est un véritable monodrame : sa tension insoutenable provoque la stupéfaction. Tout son dispositif (dispersé, là aussi, dans l'espace) est tissé autour d'une seule voix, dont les sonorités moitié récitées, moitié chantées sont redoublées par le piano. Cette extrême incommunicabilité de la souffrance n'était pas absente des œuvres antérieures de Kurtág. Toutefois, dans le cycle *Troussova* ou dans les *Scènes d'un roman*, elle restait prise dans cette contradiction interne que la musique de Kurtág — comme toute manifestation artistique — est contrainte de désavouer, sous peine d'être réduite au mutisme. Cette fois pourtant, c'est bien l'incommunicabilité elle-même qui se profile dans la terreur d'un univers sans mots. On entrevoit encore confusément la sémantique opaque des mots dans la diction fragmentée : mais les morphèmes, les syntagmes et les mots juxtaposés sans rapports laissent pressentir un état d'extrême dislocation.

Au contraire du lyrisme délicat de la période russe, au-delà d'Attila József et de Kafka, Beckett appelle des moyens sonores totalement différents : la prosodie change, et l'on chercherait en vain un

caractère imagé, un *stile concitato* ou des effets de chocs immédiats. C'est d'une façon bien particulière que le langage musical de Kurtág reproduit ici la conscience déchirée de la musique contemporaine. Il fond en une symbiose tendue des extrêmes qui s'excluent : il réunit les restes d'une expressivité affective avec l'aliénation blasée de la musique répétitive — avec cette destruction tendancieuse de l'expression qui, de par son aridité même, est une projection combien adéquate d'un monde « sans homme ». *What is the Word* se distingue des œuvres antérieures de Kurtág par le fait que le système des oppositions vocales y est détruit. La sonorité brutale devient déterminante : cette manière de « chanter » — crue, voire expressément difforme — qui ne représentait auparavant que l'un des pôles est devenue exclusive. La récitation est grossière, elle énonce chaque syllabe en l'appuyant lourdement. Les hauteurs en sont presque déterminées, bien que Kurtág prescrive parfois une intonation instable. La sonorité ne peut jamais tendre à la vocalité du chant : les éclats d'affectivité, les *glissandi* et la démente des cris en achèvent la distorsion. Autant dire que cette « beauté du chant » qui aura caractérisé tout l'œuvre vocal de Kurtág jusqu'à maintenant est congédiée avec la plus extrême conséquence. Ne restent donc le plus souvent que la *voce bianca*, la récitation incolore, qui donnent une forme acoustique saisissante à l'indifférence.

La lutte avec le temps est peut-être le problème fondamental de tout l'œuvre de Kurtág : le temps de *What is the Word* est ce temps qui ne peut se constituer en durée, ce temps qui reste « face » à la subjectivité et qui pointe derrière la surface de la texture musicale. Le

pianiste compte le(s) temps, de manière tout à fait perceptible — « un, deux, trois, quatre, cinq... » —, et il y a ce passage où, selon l'indication du compositeur, la battue « doit donner l'impression d'un silence absolu ». En vérité, ce n'est pourtant pas le temps qui est impitoyable, et si toutefois il l'était, ce serait dans la mesure où la nature reste indifférente au drame humain (*Fragments d'Attila József*). Dans l'expérience de cette impuissance à s'approprier le cours du temps, ce qui prend corps, c'est le désert de la vie humaine, l'existence privée d'histoire, une forme de paralysie qui interdit à l'homme une existence proprement humaine. Dans ce lyrisme de l'érosion de la personnalité, sans alternative, le *pathos* profond qui a toujours été celui de la musique de Kurtág ne se présente plus que sous une forme pitoyablement effritée. Il y manque la chaleur humaine qui ensoleille tant d'autres œuvres. La nudité de l'être est la dernière convulsion de l'homme privé de sa dignité tragique. Kurtág plonge si profondément dans cette horreur, que l'œuvre est comme sa descente aux enfers bartókienne : plus terrifiante encore que les *Dits de Péter Bornemisza* pouvaient l'être en leur temps. L'évident et l'effondrement semblent être un point final. Mais on le pressent pourtant : cette interprétation de Beckett est le pendant amer des *Fragments d'Attila József*. Celui d'une recherche de l'« autre », d'une volonté, peut-être vaine, de se faire entendre. On le pressent aussi : ce n'est que dans cette descente aux enfers que de nouvelles beautés, de vraies beautés pourront trouver leur source.

(traduction du hongrois : P. Sz.)



András Keller, violon, et Adrienne Csengery, Berlin 1988.

Photo : Domokos Moldován.



# « Es klingt hübsch » : sept fragments sur György Kurtág

Peter Szendy

*Es klingt hübsch.* Ça sonne bien, ça sonne joliment. Moments privilégiés, moments de bonheur que ceux-là, lorsque la musique de Kurtág se met soudain à durer, à durer infiniment, comme portée sur les rails d'un tramway ; elle sonne, elle sonne alors sans cesse, remarquant avec humour qu'elle sonne, et qu'elle sonne joliment : *es klingt hübsch*, c'est Kafka qui l'écrit, c'est Kurtág qui revient pour le dire, et on a envie de le(s) remercier.

Pourtant, à la fin de cette *Scène dans le tramway des Kafka-Fragmente*, ils en font peut-être un peu trop. *Troppo vibrato*, disent-ils pour les trois dernières mesures, « trop sentimental ». Et ils sont aussi trop nombreux pour le dire : la danseuse Eduardova et ses deux violonistes, Kafka, Kurtág, Keller (le violoniste András Keller, celui de ce « Keller vibrato » qu'indique la partition), Schumann, Eusebius, Florestan (eux aussi, sous les portées, entre parenthèses), et encore Josif Ivanovici (dont Kurtág cite cette valse de fanfare : *Valurile Dunării*).

C'est pourquoi, lorsque Kurtág tente ailleurs de congédier tous ces spectres qui hantent la scène, il a recours à une précision maniaque : pour qu'il n'y en ait pas *troppo*, il doit dire *quasi* : dès la première pièce des *Kafka-Fragmente*, il indique *quasi non vibrato*, *quasi decrescendo*. Il doit dire *non troppo*, *pochissimo*. Il doit multiplier les précautions : atténuer, mêler l'affirmation et la négation (*ma non troppo*), les superlatifs (*leggierissimo*), les appositions circonstanciées (*espressivo ma sempre molto semplice*). Et si, entre *quasi* et *troppo*, il n'est jamais sûr, c'est aussi que désormais, comme l'écrivait Adorno, « ces termes italiens » sont « ontologiquement bien trop remplis », voire « tout à fait inutilisables »<sup>1</sup>. *Largo*, *Adagio*, *Andante* : autant de mots qui, pour Adorno, signifiaient des formes, ou plutôt des types, mais des types qui « se sont désagrégés ».

Autrement dit : « Là où le pouvoir des formes a disparu, l'espace entre le type et l'œuvre singulière se rétrécit ou devient infini. »<sup>2</sup> Par défaut ou par excès d'espace (*quasi* ou *troppo*), le Je (*das Ich*) ne trouve plus de place pour le jeu. Il n'a plus de marge de manœuvre, il ne peut plus vraiment *faire jouer* les types : il reste à les hanter, ou à se laisser hanter par eux.

## 1. Objets trouvés

L'œuvre de György Kurtág est *hantée*, et c'est pourquoi elle a aussi recours à la greffe (à la citation) : c'est pourquoi elle est *entée*.

Ces greffes, ces citations, c'est ce qu'il appelle ses « objets volés ». Kurtág, tel un collectionneur, collectionne les « objets trouvés ». Liste ouverte, tirée du premier volume des *Játékok* pour piano : *Hommage à Verdi*, *Hommage à Bartók*, *Hommage à Ligeti*, *Hommage à Tchaïkovsky*... Ces objets trouvés ou volés, ce sont donc d'abord ceux des autres : dérobés pour être gentiment caricaturés ou respectueusement magnifiés. Toujours réécrits, traduits, transcrits. Ce sont aussi des bribes étranges (ces *Bribes du souvenir d'une mélodie de colinde*, où la mélodie originale subit une véritable anamorphose : « mise dans la quarte », dit Kurtág, comme l'homme du *Songe d'une nuit d'été* de Shakespeare est « mis dans la lampe ») : ce sont même, parfois, des numéros de téléphone, comme cette série des *Numéros de téléphone de ceux qui nous sont chers* dans *Játékok*.

Il dit qu'« il n'y a pas besoin d'un compositeur » pour cela. Et pourtant il les recompose sans cesse — immense bibliothèque musicale

faite de paperolles, de fragments. Car ces objets trouvés, ce sont aussi ses « propres » objets, ceux dont il est particulièrement fier : pour *L'homme est une fleur...* (*Virág az ember...*), six versions dans le premier volume de *Játékok* (auxquelles il faut ajouter la dernière pièce : *...et encore une fois : L'homme est une fleur...*). Eux aussi, il les réécrit sans cesse : pour les greffer, les enter sur d'autres contextes.

## 2. Rückblicke

La hantise musicale — Philippe Lacoue-Labarthe l'a montré admirablement dans *L'Echo du sujet* — a partie liée avec une certaine « compulsion autobiographique ». *Rückblick* en témoigne, de par son exergue déjà, emprunté à François Villon :

En l'an ...esme de mon aage, / que toutes mes hontes j'eus beues, / ne du tout fol, ne du tout sage...

Mais on n'en finirait pas de compter ces regards en arrière dans son œuvre, ces *Rückblicke* avant la lettre : Kurtág-Orphée ne cesse de se retourner, de revenir sur ses pas, de se repentir aussi, pour s'assurer qu'il est toujours suivi. Car son œuvre n'en a jamais fini avec la hantise de la perte, de la séparation. D'où une autre liste ouverte, celle des deuils interminables : parmi les pièces qui composent *Rückblick* (et qui sont souvent extraites des *Játékok*) : à la *mémoire de György Szoltsányi*, *hommage tardif à Karskaya*, *in memoriam Maurice Fleuret*, *in memoriam Tamás Blum*, *Hommage à Soproni* (*in memoriam matris carissimae*)...

## 3. Décompte

Kurtág, on le sait, est un musicien qui compte. Il compte aujourd'hui avec Beckett : « un, deux, trois, quatre... », dit le pianiste de *What is the Word*. Il compte ses notes, ses rythmes (comme déjà dans *Verés*, où il y en a « 3 fois 3 — 3 notes, 3 rythmes »). Et il les compte car il y en a peu, le temps lui est toujours compté. Mais c'est aussi souvent que les notes ne comptent pas pour lui, plutôt le geste, plutôt le mouvement. Souvent aussi qu'il ne compte pas ses temps, qu'il ne les mesure pas : *senza misura*, il déclame, ou plutôt il gesticule, car la déclamation est peut-être devenue impossible, comme la narration. *In memoriam Johannis Pilinszky* : « Je ne peux... pas vraiment raconter. »

Si Kurtág compte donc (avec) les sons, les mots, les rythmes, c'est peut-être aussi en une sorte d'interminable compte à rebours, un décompte qui n'en finirait pas, toujours repoussé — au bout du compte. Peut-être aussi pour chiffrer : pour crypter, pour garder, sauver ce qui lui est cher dans le retrait d'un secret. Mais ce secret n'en est pas un, pour qui veut se donner la peine d'aller y voir de plus près, dans la collection des exergues, des indications d'interprétation, des mentions autobiographiques (en marge de la dernière pièce des *Kafka-Fragmente* : « le couple de serpents : Márta et moi »). C'est le secret d'un certain polichinelle — *Pulcinella* — qui, comme chez Stravinsky, retombe vite dans la publicité, voire dans les marchandises musicales : les valse, les *csárdás*, la rengaine. Un secret qu'il faut donc tenter de sauver à nouveau frais, sans cesse, en transcrivant, en réécrivant...

Et pourtant, dans cet interminable travail de chiffrement/déchiffrement, il arrive que, tout simplement, on tombe sur cette évidence : *Es klingt hübsch*.

## 4. Cachettes

*Es klingt hübsch*. Nous voici revenus au point de départ : comme lui, on doit recommencer. Tout remettre sur le chantier, réécrire, trouver d'autres voies, d'autres cachettes (*Verstecke*). Mais des cachettes aussi, il y en a trop ; elles se multiplient : dans les *Kafka-Fragmente*, il y a déjà *Verstecke* et son *Double*, avec la même ligne mélodique qui se resserre comme un goulot.

1. Theodor W. Adorno, « Metronomisierung », dans *Musikalische Schriften IV* (*Gesammelte Schriften*, vol. 17), Francfort, Suhrkamp, 1984, p. 310.  
2. Theodor W. Adorno, « Zur Problem der Reproduktion », dans *Musikalische Schriften IV* (*Gesammelte Schriften*, vol. 19), Francfort, Suhrkamp, 1984, p. 440.

« Les cachettes sont innombrables. De salut, il n'y en a qu'un, mais les possibilités de salut sont aussi nombreuses que les cachettes. » De ce salut (*Rettung*), on pourrait suivre un fil qui conduit de Kafka à Benjamin. Pour qu'elles deviennent « pur langage », les œuvres doivent être fragmentées, brisées. Sinon, comme le dit Kurtág à propos de Bartók, c'est « trop horriblement bon ». Pour que cela reste supportable, il faut donc traduire cette « langue maternelle » bartókienne, peut-être même la fuir. Apprendre d'autres langues — par exemple le russe, qui aura sans doute été pour Kurtág ce que le latin fut pour Stravinsky : la langue hiératique, celle qui évite la brûlure du trop proche, celle qui permet de dire malgré tout.

Car la langue est dangeureuse. Kurtág le dit avec Hölderlin, dans *Im Walde* : « des biens le plus périlleux, la parole, à l'homme donnée ». Tellement dangeureuse que lorsque ces mots apparaissent pour la première fois, ils ne peuvent être chantés (*diese Zeile ist nicht zu singen* ! dit la partition). Figé (*erstarren*), le baryton ne chante plus, il lit en silence. Et si, la seconde fois, il réussit à le dire, c'est comme en aparté, *wie nebenbei*.

C'est à peu près ce qui arrive aussi dans le dernier des *Fragments d'Attila József* : « Chant, penche-toi hors de mes lèvres : et toi, Peine, ne me touche pas avant demain. Je dois me pencher plus bas encore, pour chanter sans rien savoir. » Entre le Chant et la Peine, juste avant « et toi », il y avait cette phrase que le poète a biffée : *hogy dudoljak s ne magyarul* (« pour que je chantonne et que je n'explique pas »)<sup>3</sup>. A sa place, en son lieu, il n'y a plus chez Kurtág qu'une *césure* : et c'est bien elle qui tient lieu de chant, car sinon, pourquoi Kurtág aurait-il voulu reproduire, dans les quatre premières pages de la partition, le fac-similé des manuscrits du poète, *avec les ratures* ?

## 5. Déchant

Le chant est donc un *déchant*. *Discantus* : contrepoint note contre note d'un chant donné qui n'est plus — biffé, raturé : qui reste lisible (et non vocalisable) entre les lignes : *diese Zeile ist nicht zu singen* !

Kurtág serait donc un déchanteur : s'il fait de la polyphonie (que ce soit en vocalises effrénées ou dans la paralysie de la *voce bianca*), c'est pour donner lieu à quelque chose qui n'est plus de l'ordre du chantable. Quelque chose qui ne se laisse plus simplement vocaliser, quelque chose que l'on ne peut qu'invoquer. Comme un spectre, un fantôme qui viendrait se glisser entre les lignes, pour les gauchir, les fausser. Pour que, dans l'espace ludique d'une question adressée de soi à soi, ça ne tombe plus juste (c'est encore dans les *Fragments d'Attila József*, dans cet extraordinaire « jeu d'ombre » de la troisième pièce) :

Sonore Pour sept — me demandai-je — m'en donnes-tu six ?  
Eco (ppp) (pour sept —) (me demandai-je —)

Sonore Je joue.  
Eco (ppp) (m'en donnes-tu six ?) (Je joue.)

## 6. Echos

L'écho a donc partie liée avec le déchant : c'est ce que dit Kurtág lui-même à propos du dernier des *Pilinszky-Lieder* : « [...] la voix, après tant de saccades, se déchant (*sich aussingt*) finalement en une transfiguration épileptique : dans un *quasi-arioso*, elle répète les derniers mots — « que toi et moi » —, qui se répercutent en écho dans les différents instruments [...] »<sup>4</sup>. C'est de là, et de nulle part ailleurs, que vient ce souci de Kurtág pour la « mise en espace », dans ses dernières œuvres. La « spatialisation » procède chez lui de cet espacement de l'écho. C'est le cas, par exemple, dans l'op. 31b, au titre ambivalent et paradoxal : *The Answered-Unanswered Question*. Ici, il y a toujours de l'écho pour relancer la question, il y a toujours du retard : le tempo des strates (comme dans *The Unanswered Question* de Ives) se décale, les voix, les archets, les mains ne sont pas ensemble.

Dans sa première version, l'op. 31b est écrit pour deux violons, un céleste et un violoncelle avec deux archets (le sous-titre, *Ligatura-*

*Message to Frances Marie*, est une dédicace à F. M. Uitti, à la violoncelliste qui a développé ce mode de jeu). Dans une seconde version, le violoncelle aux deux archets peut être remplacé par deux instrumentistes ; et dans une troisième, ce sont deux orgues, l'un jouant les deux parties de violoncelle, l'autre les deux parties de violon. Mais quel qu'en soit le prétexte — que les deux archets soient liés, déliés ou remplacés par les deux mains sur le clavier —, le problème de la synchronie, de la *ligatura*, reste entier. La coïncidence des deux mains, voilà l'improbable, la chance d'un instant (c'est encore dans les *Kafka-Fragmente*) : « je vois ma main gauche tenir un petit instant, par pitié, la main droite par les doigts ».

Et même si, « par pitié », il arrive que ça se tienne « un petit instant », c'est déjà trop tard, on ne le remarque qu'après coup : c'est arrivé trop vite, comme dans « *Irgalom, édesanyám...* », cet autre fragment d'Attila József que, pour une fois, il aura mis en musique sans peine : « Pitié, maman, regarde, oh ! ce vers aussi est déjà fini ! ».

## 7. Le hérisson et l'escargot

A propos de ce fragment, Kurtág dit en effet, dans l'unique entretien qu'il ait jamais accordé : « Ce n'est pas notre faute si quelque chose réussit, et ce ne l'est pas non plus si cela ne réussit pas. Il m'arrive de temps en temps de rentrer de Budaliget en ayant le sentiment d'avoir découvert quelque chose de tout à fait extraordinaire — qui ne l'est pas. D'autres fois, deux minutes suffisent pour que voie le jour quelque chose à quoi je ne devrai jamais apporter aucune modification — par exemple « *Irgalom édesanyám...* ». Je l'ai noté au crayon, et je n'ai plus eu à y changer une seule note. Les autres morceaux ont des versions nombreuses, sur lesquelles j'ai dû revenir de multiples fois. »<sup>5</sup>

Il y aurait donc, dans l'exigence *fragmentaire* qui travaille tout l'œuvre de Kurtág, une double logique. D'abord celle du fragment qui vous tombe dessus (les romantiques allemands disaient *Einfall*, ou *Witz*), celle du fragment auquel il ne faut plus toucher, celle du fragment-hérisson : « Pareil à une petite œuvre d'art, un fragment doit être totalement détaché du monde environnant, et clos sur lui-même comme un hérisson »<sup>6</sup>. Et puis cette autre, celle des retouches laborieuses, celle du dernier des *Sept chants* op. 22, que Kurtág a intitulé *Ars poetica* :

C'est lentement, doucement,  
Soigneusement que tu grimperas, escargot, / Le Mont Fuji.

Le hérisson ou l'escargot, *troppo* ou *quasi*. Quelque part entre les deux, l'espace d'« un petit instant », il y a la chance que les deux mains se tiennent « par les doigts ». Un « petit instant » seulement, et peut-être si petit qu'il pourrait bien ne pas durer. Car si les œuvres de Kurtág sont avant tout des œuvres brèves, des aphorismes, cela tient aussi, comme il le rappelle dans le troisième volume de *Játékok*, à ce célèbre paradoxe sur le temps : « Achille et la tortue, ou : rattrape ton autre main », tel est le sous-titre de l'*Hommage à Zénon*.

Il y a donc la chance que dans la course, dans le « transport à distance d'un événement musical déterminé », l'un de ces innombrables « messages » qu'il envoie soit saisi, compris, relayé. *Peut-être*. Et il y faut de l'air, de la tranquillité. Du rêve aussi, le rêve d'Eduardova : « lorsque le tramway roule, dans un grand courant d'air et dans une ruelle tranquille, cela sonne joliment. » *Es klingt hübsch*.

3. Cf. István Balázs, « György Kurtág : Attila József-Fragmente (op. 20) für Sopran solo », *Melos*, 1986/1, p. 33-34.

4. Voir ici-même la traduction de l'introduction à l'opus 11 : ce que les termes de « déchant » ou de « décantation » tentent ici de traduire, c'est donc aussi ce *sich aussingen* de la voix qui se perd dans ses échos instrumentaux.

5. András Varga Bálint, « Entretien avec György Kurtág », traduit du hongrois par Mireille T. Tóth, *Contrechamps*, n° 12/13, p. 183.

6. *Athenaeum*, fragment 206 (cité dans Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy, *L'Absolu littéraire*).



## Notes sur les œuvres de György Kurtág

## Játékok – Transcriptions András Wilhelm

JÁTÉKOK [JEUX] (1973-1993).

Pour piano, piano à quatre mains, deux pianos.  
Collaboration pédagogique de Marianne Teöke.  
In memoriam Magda Kardos.

TRANSCRIPTIONS DE MACHAUT À BACH (1974-1991).

Pour piano (deux à six mains) et deux pianos.

Ces compositions – des transcriptions de Bach et un choix de pièces dans la série des *Játékok* pour piano – s'écartent de la conception traditionnelle d'un programme de concert, et s'organisent en un cycle. Dans une telle disposition, les transcriptions de Bach deviennent pour ainsi dire les composantes d'un univers musical auquel les pièces de Kurtág ont donné naissance. Qu'elles puissent ainsi s'intégrer sans solution de continuité, cela peut aussi s'expliquer par l'ouverture de la série des *Játékok* : une œuvre qui s'enrichit sans cesse depuis 1973 (elle comprend actuellement des centaines de pièces), et qui se définit justement par l'acceptation de tous les éléments musicaux possibles, de tous les styles, ainsi que par la mise à l'épreuve, l'utilisation et l'appropriation de solutions et d'habitudes techniques caractéristiques d'autres compositeurs.

Les *Játékok* ont d'abord été conçus comme un recueil pédagogique pour le piano (une entreprise semblable à celle du *Mikrokozmosz* de Bartók, quelques décennies auparavant) : il s'agissait de familiariser les enfants avec les procédés et la pensée de la musique contemporaine, dès leurs premiers contacts avec l'instrument. Certains éléments techniques de la nouvelle musique (le *cluster*, les sonorités obtenues avec la paume ou l'avant-bras, les *glissandi*) n'exigent pas nécessairement d'être attentif à l'exactitude des hauteurs, plutôt à l'intelligibilité du flux musical issu de leur construction. Si bien que ces éléments peuvent aussi faciliter l'approche du jeune pianiste : il travaille dès lors avec des moyens qui lui sont en quelque sorte déjà donnés, ou tout au moins, qu'il peut aisément s'approprier. Et tandis qu'il s'occupe de ces principes élémentaires – qu'il les *expérimente* –, il fait connaissance, presque sans s'en apercevoir, avec son instrument : avec ses dimensions, ses réactions, avec l'énergie nécessaire à la production du son, avec son économie. Les possibilités acoustiques du piano se dévoilent à lui une à une. La série des *Játékok* est donc à la fois moins et plus qu'une pédagogie du piano. Moins, car elle n'établit aucun dogme de méthode ; plus, car il s'agit d'une introduction non seulement au jeu pianistique, mais aussi au faire musical et à la pensée compositionnelle.

En effet, les *Játékok*, de par la recherche systématique qui s'y fait jour, sont aussi un terrain d'étude pour le compositeur. Si les principes élémentaires du jeu pianistique sont séparables, alors ils peuvent devenir, en eux-mêmes ou au sein de n'importe quelle combinaison, un matériau brut pour la composition. Mais pour cela, il convient aussi de soumettre la composition elle-même à cette démarche analytique, de rechercher ses fondements, c'est-à-dire les relations les plus simples que l'on perçoit dans la structure de toute œuvre musicale, celles qui constituent la suite des événements sonores en *composition*.

Les *Játékok* sont une encyclopédie de la pensée de Kurtág ; on y trouve toutes les marques stylistiques qui signent les autres pièces de son œuvre, toutes ses tournures caractéristiques, tous ses fondements gestuels (tant dans l'univers mélodique que dans le travail de la

forme). Il s'agit d'un véritable journal de compositeur : une collection d'idées, d'essais, de variantes, mais aussi de réflexions sur la musique populaire, sur les œuvres écoutées-jouées d'autres compositeurs (un des fils conducteurs de cette collection est la série des *hommages*). On y rencontre également des références importantes à d'autres pièces de Kurtág – notamment dans la série emblématique de *Virág az ember...* (*L'Homme est une fleur...*) –, ainsi que des *objets trouvés*, des éléments de base qui sont déjà presque des compositions toutes faites, qu'il suffisait de remarquer.

Les *Játékok* ne sont pas pour autant de simples chutes, de simples études ou notations marginales : chaque mouvement a sa validité propre, chaque mouvement est en lui-même une composition. Il n'est peut-être pas exagéré de dire qu'avec ces pièces, Kurtág a créé un genre pour son propre usage. Un genre qui n'est toutefois pas sans précédent, si l'on pense aux Bagatelles de Beethoven, aux pièces lyriques de Grieg, aux Préludes de Scriabine ou (encore une fois) au *Mikrokozmosz* de Bartók. Les *Játékok* sont une œuvre ouverte, non une série close : ils peuvent accueillir n'importe quel type de composition, car ils ne sont liés à aucune logique cyclique (à partir des pièces initialement écrites pour piano, il existe des transcriptions pour différents effectifs instrumentaux ; et l'on voit se constituer, depuis quelques années, des *Játékok* pour instruments à cordes ou pour formations de chambre).

Parallèlement aux *Játékok*, Kurtág a également transcrit pour piano à quatre mains des œuvres qui lui paraissent particulièrement importantes. La liste des noms embrasse pratiquement toute l'histoire de la musique européenne : Machaut, Schütz, Frescobaldi, Purcell, Bach, Haydn, Moussorgsky, Bartók. La valeur pédagogique de ces transcriptions n'est nullement négligeable, car il s'agit d'œuvres avec lesquelles l'étudiant en musique n'a guère que des contacts sporadiques. Mais leur signification réside plutôt dans le fait qu'elles s'élèvent au rang de véritables compositions : ce qu'elles nous présentent, c'est leur *lecture* par Kurtág, sur un autre médium. Une lecture personnelle, qui révèle un nouveau visage de ces œuvres, car la sonorité du piano leur ouvre de nouvelles dimensions : une lecture qui attire l'attention sur l'importance des registres où apparaissent les composantes d'une structure musicale. Dans les transcriptions de Kurtág, le piano est l'instrument polyphonique idéal – il réalise un certain idéal sonore. Et si les *Játékok* nous enseignent à faire de la musique et à réfléchir sur la musique, les transcriptions nous auront appris à l'écouter autrement.

(traduction du hongrois : P. Sz.)



# Quatre chants sur des poèmes de János Pilinszky

György Kurtág

NÉGY DAL PILINSZKY JÁNOS VERSEIRE

Opus 11 (1973-1975).

Pour basse et orchestre de chambre (clarinette, cor, violon, alto, violoncelle, deux cymbalums, cithare basse ou viole de gambe).

Sur des poèmes de János Pilinszky.

1. *Alcool* ; 2. *In memoriam F. M. Dostoïevsky* ; 3. *Hölderlin* ; 4. *Coups*.

Durée : environ 8 minutes.

Création : Budapest, 1 octobre 1975.

Dédicaces : n° 2 à Lajos Bárdos ; n° 3 à Katalin Szegő ; n° 4 à Gyuri.

Les *Pilinszky-Lieder*\* ont été très importants dans mon développement. Les quatre poèmes signifient pour moi quatre stations de la douleur (*des Leidens*), ou plus exactement de la souffrance (*des Erleidens*).

Dans le premier poème, l'ivresse de l'alcool est postulée, aucun mot ne la mentionne. Dans mon interprétation, le sujet du poème cherche — sur une seule note, et depuis la bestialité de l'inarticulé — ses premières syllabes balbutiantes, ainsi que les premières images d'une réalité aride. L'apparition longtemps attendue d'une seconde, voire d'une troisième note, a été pour moi, dans la composition, une expérience bouleversante.

Dans le second poème, ce sont des expressions tout à fait anodines qui représentent cette scène historique d'exécution que Dostoïevsky a vécue avant son exil en Sibérie. Juste avant l'exécution, les condamnés ont été graciés. Comme vous le savez, cette scène est en partie à l'origine de l'épilepsie de Dostoïevsky.

Le portrait de Hölderlin dans le troisième poème — douleur de la vie, douleur de la folie — répond à la représentation du vieux Hölderlin par lui-même qui, si elle n'est pas paraphrasée, reste cependant clairement reconnaissable dans le texte original en hongrois : chez Hölderlin :

*Das Angenehme dieser Welt hab ich genossen  
Der Jugend Freuden sind wie lang ! wie lang verflossen  
April und Mai und Julius sind ferne  
Ich bin nichts mehr, ich lebe nicht mehr gerne.*<sup>1</sup>

Ici, pour la première fois, Pilinszky utilise aussi des expressions « rudes » : c'est pourquoi je devais également élargir le caractère récité ou quasi parlé de la voix dans les deux chants précédents jusqu'à une mélismatique démesurée.

Les « coups » dans le quatrième chant sont de nouveau construits *uniquement* autour de trois notes. Même dans les silences, dans les pauses générales — avant que cela ne devienne « insupportable », que le sujet du poème n'entende et ne ressente plus rien —, les coups

\* Nous traduisons ici une introduction à l'opus 11 que György Kurtág a prononcée le 16 novembre 1988 au Konzerthaus de Vienne, dans le cadre du festival « Wien Modern ». Merci à András Varga Bálint de nous en avoir signalé l'existence et fait parvenir la transcription.

1. « J'ai de ce monde goûté l'agrément. / Les joies de la jeunesse ont fui, lointaines, ô si lointaines heures. / Avril et mai, juillet aussi sont partis. / Je ne suis plus rien, je n'aime plus à vivre ! » (traduction française de Robert Rovini [légèrement modifiée à la demande du compositeur], dans Hölderlin, *Œuvres*, Gallimard, bibliothèque de la Pléiade, 1967, p. 1022).

continuent de pleuvoir. Jusqu'à ce que la voix, après tant de saccades, se décante (*sich aussingt*) finalement en une transfiguration épileptique : dans un *quasi-arioso*, elle répète les derniers mots (« que toi et moi »), qui se répercutent en écho dans les différents instruments et débouchent sur une sorte d'amère réconciliation.

(traduction de l'allemand : P. Sz.)

János Pilinszky : quatre poèmes

## 1. *Alkohol*

Előhívom a lehetetlent.  
Egy ház áll rajta s egy bokor,  
egy néma, néma állat és  
egy nadrágszár a szürkületben.

## 2. *In memoriam F. M. Dostoïevsky*

Hajoljon le. (Földig hajol.)  
Álljon föl. (Fölemelkedik.)  
Vegye le az ingét, gatyáját.  
(Mindkettőt leveszi.)  
Nézzon szembe.  
(Elfordul. Szembenéz.)  
Öltözzön föl.  
(Föltöltözik.)

## 3. *Hölderlin*

[Kurtág Györgynek]  
December hóje, nyarak jégverése,  
drótvégre csomózott madár,  
mi nem voltam én ? Boldogan halok.

## 4. *Verés*

Most elviselhető.  
Most mátra gondolok.  
Most semmi sincs.  
Most én vagyok.  
Most minden van.  
Most elviselhetetlen.  
Most pedig, most és egyedül,  
itt és most, végképp egyedül  
csak te meg én.

## 1. *Alcool*

Je développe l'impossible,  
y apparaît une maison, un buisson,  
un muet, muet animal et  
une jambe de pantalon dans la grisaille.

## 2. *In memoriam F. M. Dostoïevsky*

Penchez-vous. (Il se penche jusqu'à terre.)  
Debout. (Il se lève.)  
Enlevez votre chemise, votre caleçon.  
(Il enlève les deux.)  
Regardez en face.  
(Il se tourne. Regarde en face.)  
Rhabillez-vous.  
(Il se rhabille.)

## 3. *Hölderlin*

[à György Kurtág]  
Canicule de décembre, orage de grêle en été,  
oiseau noué sur un fil de fer,  
que n'ai-je pas été ? Je suis heureux de mourir.

## 4. *Coups*

Maintenant c'est supportable.  
Maintenant je pense à autre chose.  
Maintenant il n'y a rien.  
Maintenant c'est moi qui suis.  
Maintenant tout existe.  
Maintenant c'est insupportable.  
Mais maintenant, maintenant et seul,  
ici et maintenant, seul définitivement  
rien que toi et moi.

(János Pilinszky, *Poèmes choisis*, traduits du hongrois par Lorand Gaspar, avec la collaboration de Sarah Clair, aux éditions Gallimard [traduction légèrement modifiée à la demande du compositeur].)

# Friedrich Hölderlin : Im Walde András Wilhelm

FRIEDRICH HÖLDERLIN : IM WALDE

Opus 29 n° 2 (1993).

Pour baryton.

Sur un fragment de Friedrich Hölderlin.

Le chant non accompagné apparaît pour la première fois chez Kurtág dans certains mouvements des *Dits de Péter Bornemisza* et du cycle *Troussova*. Les *Fragments d'Attila József*, quant à eux, sont entièrement dédiés à la voix seule.

Dans cette mise en musique de Hölderlin, le texte revêt une importance particulière : toutes les solutions formelles pour le déroulement de la musique sont issues de la structure syntaxique du poème : la ligne vocale suit strictement la mélodie parlée, mais l'intonation est liée à l'ambitus plus ou moins grand des différentes entités formelles de la pièce. Du début à la fin, cet ambitus va croissant, les intervalles mélodiques parcourus par la voix sont de plus en plus larges : le chant se déplace en quelque sorte dans un cercle de modulations qui finit par rejoindre son point de départ.

(traduction du hongrois : P. Sz.)

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,  
dies ist sein Verstand.  
Und darum ist die Willkür ihm und höhere  
Macht zu fehlen und zu vollbringen,  
dem Götterähnlichen, darum ist 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 les 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.

(Friedrich Hölderlin, *Plans et fragments*,  
traduction de la *Revue de Poésie*,  
dans *Œuvres*, Gallimard,  
bibliothèque de la Pléiade, 1967.)

# Huit duos pour violon et cymbalum András Wilhelm

HUIT DUOS POUR VIOLON ET CYMBALUM

Opus 4 (1960-1961).

Création : Budapest, 22 mars 1963, Judit Hevesi (vl.),

József Szalay (cymb.).

Durée : 5 minutes. Dédié à Judit Hevesi et József Szalay.

La conception formelle de l'œuvre est apparentée aux autres pièces instrumentales de Kurtág de la même époque : une suite de mouvements brefs (leur enchaînement est parfois marqué *attacca*) qui, selon leurs correspondances internes, s'organisent en paires ou en groupes : si bien que la grande forme se profile sans solution de continuité, malgré le fait que ses composantes individuelles sont des entités closes (les différents mouvements ne peuvent pas être exécutés séparément, car chacun d'eux présuppose les autres).

La période créatrice qui s'ouvre avec le *Quatuor à cordes* op. 1 est un nouveau départ : après un voyage d'étude à Paris (Kurtág fut l'élève de Marianne Stein, il suivit les cours d'Olivier Messiaen et de Darius Milhaud), le compositeur a construit à neuf son univers musical — en profitant de sa connaissance récemment acquise de la musique contemporaine, mais surtout, en développant les conséquences de son étude minutieuse de l'art d'Anton Webern. Il serait toutefois abusif de voir dans l'utilisation de formes brèves une simple influence webernienne : si l'œuvre de Webern, dans sa période médiane, se caractérise par une simplification extrême, Kurtág prend quant à lui pour *point de départ* des mouvements élémentaires, des gestes, des cellules motiviques. Ses formes sont donc difficiles à approcher en termes de logique compositionnelle : chez lui, l'élément le plus important est toujours la continuité formelle.

Avec le *Quintette à vent* op. 2, les *Huit pièces pour piano* op. 3 et *Jelek* op. 5, les *Huit duos* sont caractéristiques d'une seconde strate de cette période créatrice. L'instrumentation — inhabituelle — est également présente dans d'autres œuvres de Kurtág (*Egy téli alkony emlékére*, op. 8), et le cymbalum commence à jouer un rôle de premier plan à partir de l'opus 4.

(traduction du hongrois : P. Sz.)

# Grabstein für Stephan András Wilhelm

GRABSTEIN FÜR STEPHAN

Opus 15c (1989).

Pour guitare et groupes instrumentaux dispersés dans l'espace.  
Création : Szeged, 26 octobre 1989, membres de l'Orchestre de chambre Salieri, dir. : Tamás Pál.

Durée : 8 minutes.

In memoriam Stephan Stein.

Composée en 1989 d'après des esquisses de 1978-1979, l'œuvre se fonde sur un matériau centré autour d'une séquence d'accords à la guitare — à la manière d'un choral : séquence tantôt complétée, tantôt interrompue par les commentaires mélodiques ou harmoniques des autres groupes instrumentaux.

La disposition des différents groupes instrumentaux en divers points de la salle de concert est un des éléments essentiels de la composition : dans cette œuvre aussi (comme dans la plupart des pièces orchestrales récentes de Kurtág), l'espace devient un filtre acoustique. La distance à laquelle les sons, les groupes instrumentaux apparaissent est d'une importance décisive. Ceux qui sont lointains ne sonnent pas nécessairement moins fort : s'ils sont bien perçus de plus loin (*et donc moins fort*), c'est toutefois leur énergie que l'on ressent ; et l'on sait qu'il s'agit d'une sonorité éloignée, mais dotée d'une dynamique saillante (de même, ce qui vient de plus près n'est pas nécessairement l'événement le plus essentiel de tel ou tel processus).

Tout se passe donc comme si l'on observait l'espace à travers des verres dont le grossissement change aussi. Ou encore : comme si l'on sentait à travers la peau que l'air ambiant est plus dense ou plus raréfié... Et c'est la nature du matériau musical qui fait que l'on perçoit plutôt des directions (dans les parties solistes, dans celles qui sont ajourées en effectifs de chambre), ou plutôt l'espace qui soudain se remplit de son (au point culminant de l'œuvre, lors de l'entrée des klaxons et des sifflets).

*Grabstein für Stephan* représente une station exceptionnelle dans tout l'œuvre de Kurtág. S'il y a bien des compositions dont la sonorité est semblable (par exemple dans la série des *Játékok*), si certaines solutions aussi peuvent paraître proches (dans les autres pièces de l'opus 15 ou dans les *Microludes*), la souplesse de la forme et la narrativité qui se font jour sont sans précédent. Comme si s'amplifiait ici le matériau d'une composition brève, aphoristique : les gestes sont plus vastes, ils prennent (et se donnent) plus de temps. La grande forme ne se construit donc pas par mosaïques : elle s'ouvre pour ainsi dire à partir d'une vue d'ensemble, à mesure que l'attention se porte sur tel ou tel motif.

(traduction du hongrois : P. Sz.)



# Samuel Beckett : What is the Word

András Wilhelm



Ildikó Monyók et György Kurtág, Salzbourg 1993.

## SAMUEL BECKETT : WHAT IS THE WORD

*Siklós István tolmácsolásában Beckett Sámuel üzeni Monyók Ildikóval* ( « Avec István Siklós pour interprète, un message de Samuel Beckett par Ildikó Monyók » )\*

Opus 30a (1990). Pour voix et piano.

Création : Sermoneta, 5 juin 1993, Ildikó Monyók (voix), Csaba Király (piano).

Durée : 12 minutes.

Opus 30b (1990-1991). Pour alto solo (récitante), voix et groupes instrumentaux dispersés dans l'espace.

Création : Vienne, 27 octobre 1991, Ildikó Monyók (récitante).

Ensemble Anton Webern, dir. : Claudio Abbado.

Durée : 15 minutes.

In memoriam Andrej Tarkowski.

A l'origine de l'œuvre : le dernier texte de Samuel Beckett, qu'il aura écrit d'abord en français, puis traduit lui-même en anglais. Kurtág – qui n'a jamais mis en musique de traduction jusqu'à ce jour – a utilisé ici une transposition hongroise due à István Siklós, pour intégrer également par la suite, lors de la deuxième version, le texte anglais.

La genèse de l'œuvre aurait été inconcevable sans l'art d'Ildikó Monyók. Il est vrai que des motifs extérieurs ne participent que rarement à la naissance d'une œuvre musicale, mais dans ce cas, il semble impossible de ne pas en évoquer les circonstances. A la suite d'un accident de voiture, Ildikó Monyók a perdu l'usage de la parole, et ce n'est qu'au prix d'un incroyable effort, par la force de sa volonté, qu'elle est parvenue à le reconquérir, après sept années de mutisme. Au cours de cette reconquête, ne parvenant pas encore à parler, mais seulement à chanter, elle a travaillé deux œuvres vocales de Kurtág. Celui-ci, ayant écouté ces œuvres, a trouvé là, dans la suggestion qui émanait de l'interprétation, dans la lutte avec les mots et l'expression, un parallèle avec le texte de Beckett.

La première version de *What is the Word* (op. 30a) a été composée en 1990 pour récitante et piano (bien que Kurtág préfère le piano droit). Presque jusqu'à la fin, le piano *accompagne*, au sens le plus fort du terme : il joue les mêmes hauteurs que celles chantées par la voix. Plus exactement, l'intonation de la partie vocale doit se situer entre le chant et la récitation, avec des hauteurs *concrètes* que l'auditeur peut suivre et percevoir (il y a donc une différence avec les parties de *Sprechgesang* dans les œuvres de Schönberg). Mais ces hauteurs ne sont pas chantées : plutôt parlées, criées-hurlées ou chuchotées. La voix et l'instrument sont comme des ombres, indécidables : on ne sait jamais, ou presque jamais, qui dirige et qui suit. Le caractère dramatique du texte se donne à entendre dans la partie vocale, mais on en perçoit et comprend le cadre, la forme et le sens dans les événements musicaux : ce sont des particules élémentaires qui se suivent, qui se juxtaposent, comme pour répéter en musique la question posée par le texte : *what is the word* – qu'est-ce donc que la musique ?

Tel est sans doute le plus grand paradoxe, le véritable miracle de la formulation musicale : avec un matériau on ne peut plus fragmentaire, avec des motifs qui s'enchaînent d'abord selon un ordre

\* Voir la note 1 dans l'article de Hartmut Lück.

imperceptible, des éclats de lexèmes musicaux, des bribes de phrases, des conjonctions et des désinences, il se crée un flux musical unifié. Cette aporie majeure des textes tardifs de Beckett – à savoir qu'après l'ultime réduction, le texte lui-même apparaît comme musique dans la conscience de l'auditeur ou du lecteur –, cette aporie est donc à la fois conservée et relevée.

L'œuvre de Kurtág n'est pas une « mise en musique » de Beckett au sens traditionnel : il s'agit plutôt d'une lecture particulière, d'une interprétation au sein d'une autre sphère artistique – la musique. C'est pourquoi, parmi les « particules élémentaires » que Kurtág dispose, la citation trouve également sa place. La phrase la plus douloureuse et la plus immédiate du texte puise en effet ses sonorités dans le mouvement lent du *Concerto pour violon* de Bartók. Et la question est donc posée : s'agit-il encore de citation lorsque la musique – art du temps – n'emprunte que les notes et la courbe d'une mélodie, sans son rythme, sans sa pulsation ? La mélodie de Bartók, qui vit dans notre mémoire avec sa métrique, apparaît dans une séquence rythmique différente. Si bien que l'on touche peut-être ici au principe formel déterminant de l'œuvre de Kurtág : créer une continuité en dehors du temps mesurable, calculable.

La version orchestrale de *What is the Word* (op. 30b) intègre également la salle de concert parmi les éléments compositionnels (dans les œuvres orchestrales de Kurtág postérieures à 1987, les groupes instrumentaux sont volontiers disposés en différents points de l'espace). La spatialisation conduit toutefois, dans cette pièce, à des formations acoustiques particulières : au-delà des phénomènes de distance entre les groupes et de directionnalité du son, la prédominance des unissons fait que chaque entrée définit une nouvelle position spatiale. Si, pour reprendre une terminologie chère à Cage, on imagine ces sonorités comme « préparées », alors l'un des moyens de cette « préparation » est ici l'espace. Mais pour qu'une telle sensation sonore puisse être pleinement vécue, il faut imaginer des conditions d'exécution optimales, un espace idéal : sans doute à la limite du possible... Peut-être l'œuvre engage-t-elle, en définitive, à répondre aussi à cela : qu'est-ce donc qu'une exécution ?

Dans la version orchestrale, la récitation demeure en hongrois, tandis que les cinq membres de l'ensemble vocal se voient confier le texte anglais, afin de commenter, de compléter, de prolonger, voire de précéder la voix principale.

(traduction du hongrois : P. Sz.)

*Beckett Samuel : mi is a szó*

*Samuel Beckett : What is the Word*

mi is a szó –	folly –
hiábavaló –	folly for to –
hiábavaló nak hoz –	for to –
nak hoz –	what is the word –
mi is a szó –	folly from this –
hiábavaló ettől –	all this –
mindettől –	folly from all this –
adott –	given –
hiábavaló adva mindettől –	folly given all this –
látivaló –	seeing –
hiábavaló látni mindezt –	folly seeing all this –
ezt –	this –
mi is a szó –	what is the word –
ez ez –	this this –
ez ez itt –	this this here –
mindez ez itt –	all this this here –
hiábavaló adva mindettől –	folly given all this –
látva –	seeing –
látni mindezt itt –	folly seeing all this this here –
nak hoz –	for to –
mi is a szó –	what is the word –
látni –	see –
pillantani –	glimpse –
pillantani tűnni –	seem to glimpse –
szükség pillantani tűnni –	need to seem to glimpse –
hiábavaló szükség pillantani tűnni –	folly for to need to seem to glimpse –
mi –	what –
mi is a szó –	what is the word –
és hol –	and where –
hiábavaló nak hoz szükség pillantani tűnni –	folly for to need to seem to glimpse –



# Kafka-Fragmente

Peter Szendy

## KAFKA-FRAGMENTE

Opus 24 (1985)

Pour soprano et violon.

Sur des textes de Franz Kafka (*Journal* et correspondance).

Durée : 70 minutes.

Création : Witten, 25 avril 1987, Wittener Tage für neue Kammermusik, Adrienne Csengery (soprano), András Keller (violon).

Dédicace : à Marianne Stein.

« Ce qu'il y a de fou chez Kafka, c'est que cet univers d'expérience, de tous le plus récent, lui ait été convoqué précisément par la tradition mystique. »

(Walter Benjamin, *Correspondance*, II, 248)

Il y a incontestablement, dans les *Kafka-Fragmente* de György Kurtág, la présence d'une tradition juive, tant au niveau littéraire que musical : dans l'humour (*mit Humor*) d'une *Danse hassidique* — « Un jour je me suis cassé la jambe, ce fut la plus belle expérience de ma vie » (I, 13) —, dans le *Judaïsme pénétrant* de tel autre fragment — « Dans le combat entre toi et le monde, seconde le monde » (III, 10) —, ou encore, peut-être, dans le melos sinueux de la dernière pièce : *Es blendete uns die Mondnacht*.

Pourtant, si cette tradition est présente, c'est dans un tout autre sens que, par exemple, dans le *Moïse et Aaron* de Schönberg. Ici, la musique ne semble pas se heurter à l'interdit de l'image, à cet interdit de la représentation qui, pour Adorno, était « la clé des rapports entre musique et judaïcité »<sup>1</sup>. Au contraire, comme le dit bien István Balázs, la musique de Kurtág serait plutôt *hyperréaliste*, voire hypermadrigaliste<sup>2</sup>. Elle chercherait à peindre, à représenter à tout prix. Et si toutefois il s'avérait qu'elle dépasse le madrigalisme, qu'elle est au-delà, ce serait en quelque sorte en le ruinant de l'intérieur.

Car c'est sans doute cela, la beauté de l'écriture figurative de Kurtág : elle ne réunit pas la voix et l'instrument (le texte et la musique) dans la totalité d'un symbole, mais elle cherche, dans le déjà-là des madrigalismes, l'espace, l'espacement d'une *césure*. Entre les lignes, comme dans le premier fragment, *Die Guten gehen im gleichen Schritt* : « les bons vont du même pas », et ils entraînent dans la suite de leur cortège, de leur *théorie*, cette figuration qui semble inévitable, déjà-là avant même que la musique commence : au violon, le balancement obstiné d'un *do* et d'un *ré*, le *pas* régulier d'une seconde majeure. Si la voix semble d'abord s'y soumettre (*ben tenuto*), c'est pour mieux s'en écarter, pour y superposer un pas différent (et cela, au moment même où elle dit : *im gleichen Schritt*, « du même pas »). Dès lors, dans la plus stricte adhérence au figurisme, il n'y a plus d'unité possible : la voix, « sans rien savoir d'eux », danse au-dessus des pas obstinés, d'abord selon une métrique capricieuse (*capriccioso*), puis avec une régularité flottante (*schwebend*), en une mesure décalée qui ne tombe avec le temps que par hasard. Avec les « autres », elle danse « les danses du temps » : un temps disloqué, un *time out of joint*.

1. Theodor W. Adorno, « Un fragment sacré. Au sujet du *Moïse et Aaron* de Schönberg », dans *Quasi una fantasia*, Paris, Gallimard, 1982, p. 249.  
2. Cf. István Balázs, « Kurtág dans les années 80-90 », traduction française dans le présent cahier. On se reporterà à l'ensemble de sa remarquable analyse des *Kafka-*

De Schönberg à Kurtág, l'attrait pour la scène prend des formes radicalement différentes. *Moïse et Aaron* est une tentative interrompue, inachevée. Or Kurtág, quant à lui, prend cet inachèvement pour point de départ : il n'essaye pas d'écrire un opéra, mais plutôt, comme le dit si bien Adrienne Csengery, il « décrit » sans cesse « l'opéra qui se trouvait en lui »<sup>3</sup>.

La narration est devenue intenante (« Je ne peux... pas vraiment raconter », dit le texte de *In memoriam Johannis Pilinszky*), les phrases n'enchaînent pas les unes sur les autres. Non pas qu'il serait impossible d'arriver à l'opéra, mais au contraire, parce que l'on est déjà dedans : comme le disait Jean Starobinski, dans ces « scènes-éclaircies » qui scandent le cycle des *Kafka-Fragmente*, « le je, le tu, le il sont déjà mis en scène »<sup>4</sup>.

Kurtág, donc, choisit chez Kafka des fragments qui, le plus souvent, se réduisent à une ou deux phrases. Et il guette ce qui, dans la phrase, pourrait bien se détacher, tomber comme un fragment de fragment, une ruine. Il ne brusque rien : il ne provoque pas l'éclatement du texte en phonèmes, et surtout pas, comme on a pu le dire de tant d'œuvres vocales contemporaines, pour reconstituer une hypothétique « unité antérieure au langage ». Non : il guette, il attend, à l'affût, à l'écoute, que ça se brise : c'est dans la septième pièce : « *Wenn er mich immer fragt.* » Le *à*, séparé de la phrase, s'en allait comme une balle sur un pré. »

Ces césures, ces déchirures qui naissent de la fidélité littérale au texte, on les retrouverait dans la plupart des fragments ouvertement figuratifs : dans les dernières mesures de *Das wahre Weg* (« le vrai chemin passe sur une corde »), où le délicat travail d'équilibriste s'interrompt en une « quasi-cadence » de la voix seule ; à la fin du dernier fragment aussi (*Es blendete uns die Mondnacht*), où la voix renonce peu à peu à suivre de ses vocalises les reptations sinueuses du violon (*voce bianca*).

Et c'est aussi cela que met en scène cette étonnante « pantomime » : *Ruhelos*. Avec violence cette fois : le violon est si parfaitement *sans répit* (*ruhelos*) que la chanteuse ne peut le suivre : *senza voce*, elle ne peut que le regarder *achever* la figuration du mot unique qui compose le texte. De même dans *Nichts dergleichen* : ici aussi, c'est un mot unique (l'orthographe de la partie vocale est « nichts-der-gleichen ») qui, à force d'être répété de toutes les manières possibles (en montant, en descendant), est traversé de silences, de césures, de syncopes : « jusqu'à ce que la voix fasse totalement défaut », jusqu'à ce que « les lèvres bougent de plus en plus vite, sans produire de son ».

*Nichts dergleichen* : rien de tel, rien de *semblable*. Peut-être pourrait-on entendre aussi dans ce titre la scène que Kurtág, sans vraiment le dire, tenterait chaque fois de faire au principe de *l'imitation*. Scène impossible, toujours à reprendre, car le texte et la musique ne cessent de se faire écho : jamais vraiment semblables, ni vraiment autres. Aussi le dernier fragment (*Es blendete uns die Mondnacht*) a-t-il une allure d'interminable épode (*Abgesang*) : les madrigalismes baroques n'en finissent pas de se répercuter, du violon à la voix, de la voix au violon : la lune (*quasi eco*), les oiseaux, le bourdonnement des champs (*eco*), le couple de serpents (*quasi accompagnando*)... Et puisqu'il y a toujours de l'écho qui se reforme, il faut que l'un des deux renonce. *Par exemple la voix*.

3. Cf. István Balázs, « Portrait d'un compositeur vu par une cantatrice », entretien avec Adrienne Csengery, *Contrechamps*, n° 12/13, p. 190.  
4. « Introduction » aux *Kafka-Fragmente*, conférence prononcée à Genève (salle Patiño) le 26 mars 1993, dans le cadre d'une édition du festival *Archipel* consacrée principalement à György Kurtág.

Franz Kafka :  
fragments du *Journal* et de la correspondance,  
choisis et pourvus d'un titre par György Kurtág

- |   |  |  |
|---|--|--|
| 1. <i>Die Guten gehen im gleichen Schritt</i><br>Die Guten gehen im gleichen Schritt.<br>Ohne von ihnen zu wissen, tanzen die andere um sie die Tänze der Zeit.   | I.   | 1. <i>Les bons vont du même pas</i><br>Les bons vont du même pas.<br>Sans rien savoir d'eux, les autres dansent autour d'eux les danses du temps.  |
| 2. <i>Wie ein Weg im Herbst</i><br>Wie ein Weg im Herbst :<br>Kaum ist er reingekehrt,<br>bedeckt er sich wieder mit den trockenen Blättern.  |  | 2. <i>Comme un chemin en automne</i><br>Comme un chemin en automne :<br>à peine l'a-t-on balayé,<br>qu'il se recouvre de feuilles mortes.  |
| 3. <i>Verstecke</i><br>Verstecke sind unzählige.<br>Rettung nur eine,<br>aber Möglichkeiten der Rettung<br>wieder so viele wie Verstecke.   |  | 3. <i>Cachettes</i><br>Les cachettes sont innombrables.<br>De salut, il n'y en a qu'un,<br>mais les possibilités de salut<br>sont aussi nombreuses que les cachettes.                                    |
| 4. <i>Ruhelos</i>   |  | 4. <i>Sans répit</i>   |
| 5. <i>Berceuse I</i><br>Schlage deinen Mantel, hohe Traum,<br>um das Kind.  |  | 5. <i>Berceuse I</i><br>Dépose ton manteau, haut rêve,<br>autour de l'enfant.  |
| 6. <i>Nimmermehr</i><br>[Excommunicatio]<br>Nimmermehr, nimmermehr kehrst du wieder<br>in die Städte, nimmermehr tönt<br>die große Glocke über dir.   |  | 6. <i>Plus jamais</i><br>[Excommunicatio]<br>Plus jamais, plus jamais tu ne reviendras<br>dans les villes, plus jamais<br>la grosse cloche ne sonnera au-dessus de toi.                                  |
| 7. « <i>Wenn er mich immer fragt</i> »<br>« Wenn er mich immer fragt. »<br>Das ä, losgelöst vom Satz, flog dahin<br>wie ein Ball auf der Wiese.   |  | 7. « <i>A chaque fois qu'il me demande</i> »<br>« Wenn er mich immer fragt. »<br>Le <i>à</i> , séparé de la phrase, s'en allait<br>comme une balle sur un pré.   |
| 8. <i>Es zupfte mich jemand am Kleid</i><br>Es zupfte mich jemand am Kleid,<br>aber ich schüttelte ihn ab.  |  | 8. <i>Quelqu'un m'a pris par le vêtement</i><br>Quelqu'un m'a pris par le vêtement,<br>mais je l'en ai décroché.   |
| 9. <i>Die Weissnäherinnen</i><br>Die Weissnäherinnen in den Regengüssen.  |  | 9. <i>Les lingères</i><br>Les lingères sous l'averse.  |
| 10. <i>Szene am Bahnhof</i><br>Die Zuschauer erstarren,<br>wenn der Zug vorbeifährt.  |  | 10. <i>Scène dans la gare</i><br>Les spectateurs se figent<br>quand le train passe devant eux.   |
| 11. <i>Sonntag, den 19 Juli 1910 (Berceuse II)</i><br>[Hommage à Jeney]<br>Geschlafen, aufgewacht, geschlafen,<br>aufgewacht, elendes Leben.  | 11. <i>Dimanche 19 juillet 1910 (Berceuse II)</i><br>[Hommage à Jeney]<br>Endormi, réveillé, endormi,<br>réveillé, misérable existence.                            |  |
| 12. <i>Meine Ohrmuschel...</i><br>Meine Ohrmuschel fühlte sich frisch,<br>rauch, kühl, saftig an wie ein Blatt.   |  | 12. <i>Mon pavillon de l'oreille...</i><br>Mon pavillon de l'oreille était frais au toucher,<br>rugueux, frais, savoureux comme une feuille.   |
| 13. <i>Einmal brach ich mir das Bein</i><br>Einmal brach ich mir das Bein,<br>es war das schönste Erlebnis meines Lebens  |  | 13. <i>Un jour, je me suis cassé la jambe</i><br>Un jour, je me suis cassé la jambe,<br>ce fut la plus belle expérience de ma vie.   |
| 14. <i>Umpanzert</i><br>Einen Augenblick lang<br>fühlte ich mich umpanzert.   |  | 14. <i>Cuirassé</i><br>Un instant,<br>je me suis senti cuirassé.   |
| 15. <i>Zwei Spazierstöcke</i><br>[Authentisch – plagal]<br>Auf Balzacs Spazierstockgriff :<br>Ich breche alle Hindernisse.<br>Auf meinem :<br>Mich brechen alle Hindernisse.<br>Gemeinsam ist das « alle ». |  | 15. <i>Deux cannes</i><br>[Authentique – plagal]<br>Sur la canne de Balzac :<br>je brise tous les obstacles.<br>Sur la mienne :<br>tous les obstacles me brisent.<br>Le point commun, c'est le « tous ». |
| 16. <i>Keine Rückkehr</i><br>Von einem gewissen Punkt an<br>gibt es keine Rückkehr mehr.<br>Dieser Punkt ist zu erreichen.  |  | 16. <i>Pas de retour</i><br>A partir d'un certain point,<br>il n'est plus de retour.<br>C'est le point qu'il faut atteindre.   |
| 17. <i>Stolz (1910, 15. November, zehn Uhr)</i><br>Ich werde mich nicht müde werden lassen.<br>Ich werde in meine Novelle hineinspringen und<br>wenn es mir das Gesicht zerschneiden sollte,                | 17. <i>Fier (1910, 15 novembre, dix heures)</i><br>Je ne me laisserai pas laisser.<br>Je vais sauter dans ma nouvelle,<br>même si cela doit me déchirer le visage. |  |
| 18. <i>Träumend hing die Blume</i><br>[Hommage à Schumann]<br>Träumend hing die Blume am hohen Stengel.<br>Abenddämmerung umzog sie.  |  | 18. <i>La fleur pendait, rêveuse</i><br>[Hommage à Schumann]<br>La fleur, rêveuse, pendait sur sa haute tige.<br>Le crépuscule l'entourait.  |
| 19. <i>Nichts dergleichen</i><br>Nichts dergleichen, nichts dergleichen.  |  | 19. <i>Rien de tel</i><br>Rien de tel, rien de tel.  |



Photo : Lucien Hervé.



Der wahre Weg  
[Hommage à Pierre Boulez]  
Der wahre Weg geht über ein Seil,  
das nicht in der Höhe gespannt ist,  
sondern knapp über den Boden.  
Es scheint mehr bestimmt, stolpern zu  
machen, als begangen zu werden.

## II.

Le vrai chemin  
[Hommage à Pierre Boulez]  
Le vrai chemin passe sur une corde  
qui n'est pas tendue en hauteur,  
mais juste au-dessus du sol.  
Elle semble plus destinée à faire trébucher  
qu'à être foulée.

1. Haben ? Sein ?  
Es gibt kein Haben, nur ein Sein,  
nur ein nach letztem Atem, nach Ersticken  
verlangendes Sein.

## III.

1. Avoir ? Être ?  
Il n'existe pas d'Avoir, juste un Être,  
qui aspire au dernier souffle,  
à l'étouffement.

2. Der Coitus als Bestrafung  
[Canticulum Mariae Magdaleneae]  
Der Coitus als Bestrafung des Glückes  
des Beisammenseins.

2. Le coit comme punition  
[Canticulum Mariae Magdaleneae]  
Le coit comme punition du bonheur  
d'être ensemble.

3. Meine Festung  
Meine Gefängniszelle – meine Festung.

3. Ma forteresse  
Ma cellule de détention – ma forteresse.

4. Schmutzig bin ich, Milena...  
Schmutzig bin ich, Milena, endlos schmutzig,  
darum mache ich ein solches Geschrei  
mit der Reinheit. Niemand singt so rein  
als die, welche in der tiefsten Hölle sind :  
was wir für den Gesang der Engel halten,  
ist ihr Gesang.

4. Je suis sale, Milena...  
Je suis sale, Milena, infiniment sale,  
c'est pour cela que je fais grand bruit  
autour de la pureté. Personne ne chante  
de manière aussi pure que ceux qui  
se trouvent dans le plus profond des enfers :  
ce que nous prenons pour le chant des anges,  
c'est leur chant à eux.

5. Elendes Leben  
[Double]  
Geschlafen, aufgewacht, geschlafen,  
aufgewacht, elendes Leben.

5. Misérable existence  
[Double]  
Endormi, réveillé, endormi,  
réveillé, misérable existence.

6. Der begrenzte Kreis  
Der begrenzte Kreis ist rein.

6. Le cercle limité  
Le cercle limité est pur.

7. Ziel, Weg, Zögern  
Es gibt ein Ziel, aber keinen Weg :  
was wir Weg nennen, ist Zögern.

7. But, chemin, hésitation  
Il existe un but, mais pas de chemin.  
Ce que nous appelons chemin, c'est l'hésitation.

8. So fest  
So fest wie die Hand den Stein hält.  
Sie hält ihn aber fest, nur um ihn  
desto weiter zu werfen. Aber auch  
in jene Weite führt das Weg.

8. Aussi fermement  
Aussi fermement que la main tient la pierre.  
Or, elle ne la tient fermement que pour la lancer  
d'autant plus loin. Mais le chemin mène aussi  
dans ce lointain.

9. Penetrant jüdisch  
Im Kampf zwischen dir und der Welt  
sekundiere der Welt.

9. D'un judaïsme pénétrant  
Dans le combat entre toi et le monde,  
seconde le monde.

10. Verstecke  
[Double]  
Verstecke sind unzählige.  
Rettung nur eine,  
aber Möglichkeiten der Rettung  
wieder so viele wie Verstecke.

10. Cachettes  
[Double]  
Les cachettes sont innombrables.  
De salut, il n'y en a qu'un,  
mais les possibilités de salut  
sont aussi nombreuses que les cachettes.

11. Staunend sahen wir das grosse Pferd  
Staunend sahen wir das grosse Pferd.  
Es durchbrach das Dach unserer Stube.  
Der bewölkte Himmel zog sich schwach  
entlang des gewaltigen Umrisses,  
und rauschend flog die Mähne im Wind.

11. Etonnés, nous vîmes le grand cheval  
Etonnés, nous vîmes le grand cheval.  
Il perça le toit de notre chambre.  
Le ciel nuageux s'étirait faiblement  
le long du tracé vigoureux,  
et sa crinière volait au vent en bruissant.

12. Szene in der Elektrischen  
[1910 : " Ich bat im Traum  
die Tänzerin Eduardowa, sie möchte  
doch den Csárdás noch einmal tanzen... "]  
Die Tänzerin Eduardowa, eine Liebhaberin  
der Musik, fährt wie überall so auch in der  
Elektrischen in Begleitung zweier Violonisten,  
die sie häufig spielen läßt. Denn es besteht  
kein Verbot, warum in der Elektrischen  
nicht gespielt werden dürfte, wenn das  
Spiel gut, den Mitfahrenden angenehm ist  
und nichts kostet, das heißt, wenn nachher  
nicht eingesammelt wird. Es ist allerdings  
im Anfang ein wenig überraschend, und  
ein Weilchen lang findet jeder, es sei  
unpassend. Aber bei voller Fahrt, starkem  
Luftzug und stiller Gasse klingt es hübsch.

12. Scène dans le tramway  
[1910 : " En rêve, je demandai  
à la danseuse Eduardowa si elle pouvait  
danser encore une fois la Csárdás... "]  
La danseuse Eduardowa, amateur  
de musique, voyage en tramway comme  
partout ailleurs en compagnie de deux  
violonistes qu'elle fait fréquemment jouer.  
Car il n'existe aucune interdiction de jouer  
dans le tramway pourvu que l'interprétation  
soit bonne, qu'elle soit agréable aux  
voyageurs et qu'elle ne coûte rien.  
C'est-à-dire qu'on ne fasse pas de collecte  
après. C'est, il est vrai, un peu surprenant  
au début, et, pendant un bref instant,  
chacun trouve que ce n'est pas convenable.  
Mais lorsque le tramway roule, dans un  
grand courant d'air et dans une ruelle  
tranquille, cela sonne joliment.

## IV.

1. Zu spät (22. Oktober 1913)  
[Hommage à Krapp]  
Zu spät. Die Süßigkeit der Trauer  
und der Liebe. Von ihr angelächelt werden  
im Boot. Das war das Allerschönste.

1. Trop tard (22 octobre 1913)  
[Hommage à Krapp]  
Trop tard. La douceur de la tristesse  
et de l'amour. La voir me sourire  
dans le bateau. C'était le plus beau de tout.

Immer nur das Verlangen, zu sterben  
und das Sich-noch-Halten, das allein  
ist Liebe.

2. Eine lange Geschichte  
Ich sehe einem Mädchen in die Augen,  
und es war eine lange Liebesgeschichte  
mit Donner und Küssen und Blitz.  
Ich lebe rasch.

3. In memoriam Robert Klein  
Noch spielen die Jagdhunde im Hof,  
aber das Wild entgeht ihnen nicht,  
so sehr es jetzt schon durch die Wälder jagt.

4. Aus einem alten Notizbuch  
Jetzt am Abend, nachdem ich von sechs Uhr  
früh an gelernt habe, bemerke ich, wie meine  
linke Hand die Rechte schon ein Weilchen  
lang aus Mitleid bei den Fingern umfaßt hielt.

5. Leoparden  
Leoparden brechen in den Tempel ein  
und saufen die Opferkrüge leer :  
das wiederholt sich immer wieder :  
schließlich kann man es vorausberechnen,  
und es wird ein Teil der Zeremonie.

6. In memoriam Johannes Pilsinsky  
Ich kann... nicht eigentlich erzählen,  
ja fast nicht einmal reden : wenn ich erzähle,  
habe ich meistens ein Gefühl, wie es kleine  
Kinder haben könnten, die die ersten  
Gehversuche machen.

7. Wiederum, wiederum  
Wiederum, wiederum, weit verbannt,  
weit verbannt. Berge, Wüste, weites Land  
gilt es zu durchwandern.

8. Es blendete uns die Mondnacht  
Es blendete uns die Mondnacht.  
Vögel schrien von Baum zu Baum.  
In den Feldern sauste es. Wir krochen  
durch den Staub, ein Schlangenpaar.

Toujours, seulement, la volonté de mourir  
et le se-maintenir-encore qui seul,  
constitue l'amour.

2. Une longue histoire  
Je regarde une jeune fille dans les yeux,  
et ce fut une très longue histoire d'amour,  
avec tonnerre, baisers et éclairs.  
Je vis rapidement.

3. In memoriam Robert Klein  
Les chiens jouent encore dans la cour,  
mais le gibier ne leur échappe pas,  
tant il court déjà à travers les forêts.

4. Extrait d'un vieux livre de notes  
A présent, le soir, après que j'ai étudié  
depuis six heures du matin, je vois  
ma main gauche tenir un petit instant,  
par pitié, la main droite par les doigts.

5. Les léopards  
Les léopards font irruption dans le temple  
et vident la coupe du sacrifice :  
cela se répète toujours ; au bout du compte,  
on peut le prévoir, et cela devient  
une partie de la cérémonie.

6. In memoriam Johannes Pilsinsky  
Je ne peux... pas vraiment raconter,  
et même presque pas parler : quand je  
raconte, j'ai la plupart du temps un  
sentiment analogue à celui que pourraient  
connaître de petits enfants qui font  
leurs premiers pas.

7. De nouveau, de nouveau  
De nouveau, de nouveau, banni au loin,  
banni au loin. Montagnes, déserts, il faut  
marcher à travers un grand espace.

8. La pleine lune nous aveuglait  
La pleine lune nous aveuglait.  
Des oiseaux criaient d'arbre en arbre.  
Un bourdonnement parcourait les champs.  
Nous rampâmes dans la poussière :  
un couple de serpents.

(traduction de l'allemand : Olivier Mannoni)

# Officium breve in memoriam Andreae Szervánszky

András Wilhelm

OFFICIUM BREVE IN MEMORIAM ANDRAE SZERVÁNSZKY.  
Opus 28 (1988-1989).  
Pour quatuor à cordes.  
Création : Witten, 22 avril 1988. Quatuor Auryn.  
Durée : 12 minutes.

Il n'est guère possible, pour cette troisième contribution de Kurtág au genre du quatuor à cordes, de passer sous silence certaines références d'ordre biographique. Bien que la logique intérieure de l'œuvre (par exemple celle des intervalles) n'en dépende pas, il reste que ces références permettent de comprendre pourquoi ce sont précisément tels éléments qui en composent l'architecture.

La pratique de la citation en musique a une longue histoire. L'exemple le plus évident est sans doute celui du thème choisi pour une série de variations : dans la paraphrase, en revanche, le rapport à l'original devient plus complexe : enfin, l'arrangement (la réinstrumentation) représente peut-être le cas le plus extrême de citation littérale. Dans le quatuor de Kurtág, ces trois procédés sont présents : le dernier mouvement de la *Seconde Cantate* de Webern, ainsi qu'une partie de la *Sérénade pour cordes* de Szervánszky, sont réinstrumentés ; mais Kurtág écrit aussi une variation et une paraphrase du mouvement webernien ; enfin, en guise d'hommage, et pour préparer l'exposition du fragment de Szervánszky, il compose une sorte de paraphrase libre, qui est elle-même en relation de variation avec deux autres mouvements.

Pourquoi, donc, précisément Webern et Szervánszky ? Citer Webern, c'est aussi, pour Kurtág, une manière de se souvenir que la découverte de l'œuvre webernien aura été pour lui l'une des motivations pour un nouveau départ artistique\*. Quant à Szervánszky, il fut aussi l'un des premiers, en Hongrie, à véritablement tirer les conséquences musicales de l'étude de Webern. (Il est également possible que cette double citation, au sein d'un quatuor à cordes, ait des ramifications biographiques encore plus directes : vers 1960, la création des *Six pièces pour orchestre* de Szervánszky et du *Quatuor à cordes* op. 1 de Kurtág ont provoqué une réaction scandalisée des tenants du conservatisme et de l'esthétique du réalisme socialiste, avec toutes les conséquences artistiques et politiques qu'une telle réaction peut entraîner.)

A l'évidence, cette double citation ne serait qu'un geste purement extérieur, si la structure compositionnelle du quatuor ne la motivait pas musicalement. Au risque de simplifier, on peut dire qu'au-delà des relations complexes qui se créent au niveau des intervalles, Webern représente une certaine conception harmonique du dodécaphonisme, tandis que la citation de Szervánszky incarne le diatonisme pur. Les quinze mouvements de l'œuvre de Kurtág réalisent une sorte de conciliation entre ces deux univers apparemment si divergents – sans toutefois créer de relations hiérarchiques entre eux, et de telle manière que leur caractère citationnel finit par disparaître.

Un des traits importants du quatuor (il deviendra fréquent dans les œuvres ultérieures) est également l'autocitation. Les premier, second

\* Voir l'article de Hartmut Lüch, ainsi que la notice d'András Wilhelm sur les *Huit duos pour violon et cymbalum* (N. d. T.).

et quatorzième mouvements se fondent sur plusieurs *in memoriam* antérieurs : les troisième et douzième mouvements sont issus de cette pièce des *Játékok* qui citait déjà Szervánszky. Il n'est peut-être pas exagéré de parler ici d'une sorte d'intention encyclopédique, qui se manifesterait dans le vaste champ herméneutique des allusions, dans la variété des techniques utilisées (chromatisme et diatonisme, canons, monodie), dans l'emploi changeant, d'un mouvement à l'autre, de rythmes libres ou obligés.

(traduction du hongrois : P. Sz.)

## Eszká-émlékzaj

András Wilhelm

ESZKÁ-ÉMLÉKZAJ [S. K. – Bruit-souvenir].  
Opus 12 (1974-1975).  
Textes de Dezső Tandori.  
Pour soprano et violon.  
Création : Budapest, 28 décembre 1976. Júlia Pászthy (soprano),  
András Ligeti (vl.). Durée : 8 minutes.  
Dédicace : à Lajos Bárdos.

On le voit clairement aujourd'hui, ces sept mouvements brefs composés sur des poèmes de Dezső Tandori marquent un tournant dans l'œuvre de Kurtág, dont l'importance est comparable à celle des *Fragments d'Attila József* op. 20. On y sent la proximité des premières séries des *Játékok*, celle, aussi, des *Pilinsky-Lieder* op. 11 : dans la réduction des moyens mis en œuvre, dans le resserrement du matériau, limité aux relations les plus simples, dans l'attachement à l'intonation parlée (transposée dans un système autre, musical). L'effectif, enfin, est d'une économie presque ascétique, et il faudra attendre les *Kafka-Fragmente* op. 24 pour que se révèlent pleinement les possibilités qui s'y cachent.

La signification de la forme brève, dans l'opus 12, est tout autre que dans les premières œuvres de Kurtág. Alors que l'exposition aphoristique des relations sonores donnait lieu à des formes construites selon le principe de la mosaïque, le mode de développement est ici plus arqué, plus vaste, son caractère est quasi épique (et cela, presque à l'encontre de la brièveté des textes). On voit surgir nombre de formes traditionnelles (valse, blues, tango, récitation grégorienne du sixième mouvement), mais l'indépendance des deux voix rompt résolument avec le principe de la mélodie et de l'accompagnement : il s'agit plutôt d'anticipations et de commentaires, où les solutions techniques les plus simples – tel l'ostinato – trouvent naturellement leur place, ainsi que les moyens formels plus complexes, telle cette structure proche de la passacaille dans le sixième mouvement.

Poèmes de Dezső Tandori

A damaszkuszi út

La route de Damas

Most, amikor ugyanúgy, mint mindig  
legfőbb ideje, legfőbb ideje hogy

Maintenant, quand exactement comme toujours,  
il est plus que temps, plus que temps que

Kant-émlékzaj

Kant – Bruit-souvenir\*

A fűnyírógép (odakint)  
Villanyborotvám (odabent)

La tondeuse à gazon (à l'extérieur)  
Mon rasoir électrique (à l'intérieur)

\* Parodie d'un passage célèbre de Kant sur le sublime : " la loi morale en moi et le ciel étoilé au-dessus de ma tête " (N. d. T.).



Két sor a « Tekercs »-ből  
(első – utolsó)

Erre majd emlékezni akarok.  
Igen. Emlékezni akarok erre.

Kavafisz-haiku

Már fél három !  
Milyen hamar elmúlt egy év.

Hogy ki ne jöjjünk a gyakorlatból Pour ne pas perdre l'entraînement

Lesz vigasz  
Lösz vögöszt  
Lász vagasz  
Lusz vigisz  
Lusz vugusz  
Lusz vugusz

Deux lignes de la « Bande »  
(la première – la dernière)\*\*

Cela, je veux m'en souvenir.  
Oui. Je veux me souvenir de cela.

Haïku de Cavafis

Déjà deux heures et demi !  
Une année est passée si vite.

La tristesse du seul verbe « être »

A puszta léteje szomorúsága

Szerettem volna, ha úgy van.  
Nem volt úgy.  
Kértem : legyen úgy.  
Úgy lett.

Les Adieux

Milyen rég láttam !  
Az hiszem kezdtek rá hasonlítani.  
(Ő már alighanem valaki másra.)  
« A szembeállítások, azonosítások :  
körbeforgatott újtjelző táblák :  
különösen végzetesek a mindig egyhelyben  
maradóra. »

La tristesse du seul verbe « être »

J'aurais aimé qu'il en soit ainsi.  
Il n'en fut pas ainsi.  
J'ai demandé : qu'il en soit ainsi.  
Il en fut ainsi.

Les Adieux

Si longtemps que je l'ai vue\*\*\* !  
Je crois que je commence à lui ressembler.  
(Et elle, sans doute à un autre.)  
« Les confrontations, identifications :  
des panneaux indicateurs retournés :  
particulièrement fatals pour celui qui reste  
toujours au même endroit. »

N. B. : plutôt qu'une véritable traduction,  
nous avons tenté une transposition la plus  
littérale possible de ces poèmes.

(traduction du hongrois : P. Sz.)

\*\* Allusion à *La dernière bande* (*Krapp's Last Tape*) de Samuel Beckett (N. d. T.).  
\*\*\* En hongrois, le genre des pronoms personnels reste indéterminé (ni masculin, ni féminin) : ceci ne pouvant être rendu en français, on a opté pour le féminin, comme les traducteurs allemand et anglais dans la partition publiée par Editio Musica Budapest (N. d. T.).

## In memoriam Tamás Blum András Wilhelm

IN MEMORIAM TAMÁS BLUM

(Már Blum Tamás is odaát vár...) [« Tamás Blum aussi attend déjà de l'autre côté... »]  
Pour alto seul (1992).

Composée en janvier 1992, la pièce est destinée à faire partie d'une série pour instruments à cordes seuls – en quelque sorte l'équivalent des *Játékok* pour piano : des compositions occasionnelles, sans système préétabli (selon le sous-titre du nouveau recueil des *Játékok*, des notations dans un journal intime [*naplójegyzetek*], des messages personnels), qui pourraient éventuellement former plus tard un cycle cohérent. Les différentes pièces peuvent être exécutées séparément.

*In memoriam Tamás Blum* peut être interprété à l'alto seul, ou en duo (alto et piano).

(traduction du hongrois : P. Sz.)

## Douze Microludes András Wilhelm

HOMMAGE À ANDRÁS MIHÁLY. DOUZE MICROLUDES

Opus 13 (1977-1978).

Pour quatuor à cordes.

Création : Witten, 21 avril 1978, Quatuor Eder.

Durée : 9 minutes.

Dédié à la ville de Witten.

Le titre renvoie à la première exécution du *Quatuor à cordes* op. 1 de Kurtág : c'est András Mihály qui a pris la responsabilité de faire travailler à un jeune quatuor cette œuvre qui était encore, à l'époque, pour le moins inhabituelle et difficile. Le second quatuor de Kurtág est donc aussi un remerciement.

L'opus 13 se compose de douze mouvements brefs, qui correspondent aux douze degrés de la gamme chromatique : la note initiale ou principale de chaque mouvement est toujours celle que donne la séquence chromatique prise dans un sens ascendant (les mouvements ne peuvent donc être exécutés que dans cet ordre). Kurtág a employé plusieurs fois ce principe formel dans la série des *Játékok*. Le matériau du cinquième mouvement est également utilisé dans *...quasi una fantasia...* op. 27.

(traduction du hongrois : P. Sz.)

## Jelek András Wilhelm

JELEK II [Signes]

Opus 5b.

Pour violoncelle seul.

La version initiale de *Jelek*, pour alto, appartenait à cet ensemble de miniatures instrumentales caractéristiques de l'œuvre de Kurtág entre 1960 et 1963. La version pour violoncelle est actuellement\* une sorte de *work in progress* : elle ne conserve que deux mouvements de l'original (le premier et le second) : l'ordre des autres mouvements, leur forme et leur caractère, voire même leur nombre, peuvent encore subir des modifications.

(traduction du hongrois : P. Sz.)

\* Au moment où nous mettons sous presse (août 1994).

## The Answered- Unanswered Question András Wilhelm

LIGATURA-MESSAGE TO FRANCES-MARIE  
(THE ANSWERED-UNANSWERED QUESTION)  
Opus 31b (1989).

Version 1 : pour un violoncelle avec deux archets, deux violons et célesta.

Version 2 : deux violoncelles, deux violons et célesta.

Version 3 : deux orgues et célesta (ou piano droit).

Création : ISCM Festival, Oslo, 25 septembre 1990, Frances-Marie Uitti (vlc.), Kjell Arne Jørgensen et Eileen Siegtel (vl.), pas de célesta.

Durée : 3 minutes.

La pièce a été composée en juin 1989 pour la violoncelliste Frances-Marie Uitti, dont la technique à deux archets permet d'obtenir sur l'instrument des accords à quatre voix longuement tenus (puisqu'elle est la seule à avoir développé cette technique, l'une des versions alternatives comprend deux violoncelles).

Le sous-titre de l'op. 31b renvoie à l'œuvre célèbre de Charles Ives : *The Unanswered Question*. Chez Ives, les différentes strates du matériau musical sont également séparées par la distribution spatiale des instrumentistes : la trompette soliste est sur la scène ; l'ensemble des cordes doit, si possible, jouer hors de la salle ; et les vents, s'ils sont bien situés à l'intérieur de l'espace du concert, sont toutefois placés le plus loin possible de la trompette. La « question » de la trompette est plusieurs fois réitérée, mais elle reste « sans réponse » : le matériau musical tripartite n'est jamais réuni.

Dans l'œuvre de Kurtág aussi (comme souvent, depuis 1987, dans ses compositions pour des effectifs plus vastes), l'espace joue un rôle prégnant : le(s) violoncelle(s) soliste(s) se place(nt) sur la scène, les deux violons en un point de la salle le plus lointain et le plus élevé possible ; le célesta est également éloigné, mais toutefois plus proche des violons que du (ou des) violoncelle(s).

Le matériau musical est constitué de trois séquences d'accords différentes (dans la version pour deux violoncelles : à quatre voix). L'œuvre s'ouvre par la séquence d'accords au(x) violoncelle(s) : répétée, elle est interrompue par les violons, reprise à nouveau, interrompue encore par un accord des violons, comme un « point d'interrogation ». De fait, la suite formulera la question : la diction – au(x) violoncelle(s) et aux violons – est devenue identique (bien que le mouvement reste asynchrone et les accords différents) : à la fin, sur le dernier des trois accords confiés au célesta, tous les instruments s'unissent en une harmonie commune. Cette réunion : la réponse.

(traduction du hongrois : P. Sz.)

## Rückblick, Hommage à Stockhausen Peter Szendy

RÜCKBLICK. HOMMAGE À STOCKHAUSEN

*Altes und Neues für vier Spieler*

Programme conçu par Kurtág à partir de ses propres œuvres.

Pour trompette, contrebasse, piano, clavecin et célesta.

Durée : environ 75 minutes.

Un premier programme a été donné à Berlin (Berliner Festwochen), le 30 septembre 1993, par Markus Stockhausen (trp.), Peter Riegelbauer (cb.), Majella Stockhausen et Marcus Creed (piano, clavecin, célesta).

*Rückblick*, c'est un regard en arrière. « En l'an ...esme de mon aage, que toutes mes hontes j'eus beues, ne du tout fol, ne du tout sage... ». tel est l'exergue de François Villon que Kurtág a placé en tête de son « œuvre ».

Pourquoi ces guillemets ? C'est qu'en effet, comme le dit son sous-titre (*Altes und Neues für vier Spieler*, « de l'ancien et du nouveau pour quatre instrumentistes »), *Rückblick* n'est pas exactement une « œuvre » : quelque chose qui pourrait se voir attribuer un numéro d'opus, quelque chose dont on viendrait découvrir la nouveauté lors d'une première exécution ou, comme on dit souvent, lors d'une « création ».

*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*<sup>1</sup>.

Il serait certes difficile de dire que *Rückblick* appartient à un genre. Pourtant, si l'on voulait lui trouver des précédents ou des pendants, ce serait sans doute dans cette conception inaugurée par Stockhausen (*Rückblick* est un « hommage à Stockhausen ») : avec *Musik für die Beethovenhalle*, par exemple, on aurait affaire à un quasi-genre, qu'illustrerait aussi *Quodlibet* d'Emmanuel Nunes. Des « œuvres » où le compositeur propose une *exposition*, un parcours au sein de ses œuvres (le jeu citationnel des guillemets – des « œuvres » et des œuvres – est ici inévitable, tout se joue dans leur présence/absence).

Si l'on pense le concert comme *exposition de la musique*, c'est ici le compositeur qui est l'exposant, le commissaire de sa propre exposition<sup>2</sup> : ce qu'il propose, c'est une programmation, un programme (c'est ce que dit clairement un manuscrit de Kurtág pour *Rückblick* ; voir p. 28). Et, à l'évidence, il y a dans ce caractère programmatique quelque chose qui relève du *work in progress* (*noch nicht beendet* : « pas encore terminé », peut-on lire sous la rature du manuscrit). Kurtág réécrit, « arrange », retranscrit des fragments qui, souvent, étaient déjà eux-mêmes des citations partielles (l'*Hommage à Tristan* – troisième pièce chorale de l'*Omaggio a Luigi Nono* – qui citait l'incipit de sixte mineure de l'opéra de Wagner, est ici transcrit pour trompette, contrebasse, pianino et célesta).

1. Cf. Jacques Derrida, *Spectres de Marx*, Paris, Galilée, 1993.

2. On pourrait rapprocher cette pratique de celle d'artistes comme Daniel Buren (cf. Guy Lelong, « Musique in situ », dans *Espaces. Les Cahiers de l'IRCAM*, n° 5).



Cette insondable *mise en abyme* des « originaux » et des « transcriptions » brouille les pistes, les antécédents et les conséquences : d'autant plus que *Rückblick* a également ses précédents dans l'œuvre de Kurtág, par exemple dans tel « programme » (sans titre), « composé » pour un concert de mars 1993 au Festival de printemps de Budapest (la première partie de la soirée s'intitulait *Préparations pour l'opus 27*, et comprenait certaines pièces qui sont présentes dans *Rückblick* : dans sa présentation du concert, Péter Eötvös écrivait : « c'est Kurtág lui-même qui a composé ce programme en trois parties, en éclairant les relations, les attractions, les coappartenances, les origines et les conséquences des pièces »).

Que dire, donc, sur *Rückblick*, sans citer à mon tour les commentaires existants sur les fragments qui composent ce regard en arrière ? Puisque l'auditeur pourra consulter les autres notices ici rassemblées, je donnerai simplement... le programme. Lorsque, naïvement, je lui demandai « la partition de l'œuvre », János Demény, directeur d'Editio Musica Budapest, ne pouvait que m'envoyer la « liste » qui va suivre, en indiquant ceci : « *Rückblick* est essentiellement un programme de concert que György Kurtág a conçu à partir d'œuvres antérieures sous leur forme originales ; d'œuvres antérieures transcrites (réinstrumentées ou retravaillées) ; et de nouvelles œuvres composées pour l'occasion. [...] De plus, Kurtág considère ce programme comme un arrangement non pas obligatoire, mais suggéré. Il n'y a pas, pour l'instant, de manuscrit unique, les Stockhausen jouent à partir de leurs propres exemplaires, imprimés ou manuscrits [...] »

*Programme*  
[wie ein Ritual zu spielen - ohne Pause - attacca possible]

I. [1-8 sa. (a)]\*

1. Tr - Cb  
2. Kyrie @  
3. Hommage à Stockhausen

II. 1. Verés-Veszekedés [Pf 4 händig] [Schläge - Zank]

2. Pilinszky: Alkohol [Cb. Tr. Pf]

3. Pilinszky: In memoriam F. M. Dostojewski [Cb. Tr. Pf. - Cembalo] [Piano] [Celesta]

4. Pilinszky: Hölderlin [Cb. Tr. - Piano] [Organo] [Cembalo] [Celesta]

III. 8 Klavierstücke op 3 [Pf - Solo]

Manuscrit de György Kurtág pour le « programme » de *Rückblick*.

« Programme » de *Rückblick*  
(les transcriptions sont indiquées par une astérisque)

Titre	Source	Effectif
<b>I. Introduction</b>		
1. <i>Invocatio</i>		trp., cb.
2. <i>Kyrie</i>		trp., cb., piano quatre mains
3. <i>Hommage à Stockhausen</i>	<i>Játékok</i> , vol. II	trp., cb., piano, clavecin/célésta
<b>II. A partir des Quatre chants sur des poèmes de János Pilinszky</b>		
a. <i>Verés-Veszekedés</i> (Coups dispute)	<i>Játékok</i> , vol. VII (en préparation)	piano quatre mains
b. <i>Pilinszky: Alkohol</i>	Op. 11*	cb., trp., piano
c. <i>Pilinszky: In memoriam</i> F. M. Dostojewski	id.	cb., trp., piano/pianino, clavecin/célésta
d. <i>Pilinszky: Hölderlin</i>	id.	cb., trp., pianino, orgue/clavecin/célésta
<b>III. Huit pièces pour piano, op. 3</b>		
<b>IV.</b>		
1. <i>Hommage à John Cage</i>	(version pour vl. seul)	trp., cb.
2. <i>Choral</i> (pour Benjamin Rajeczky)	<i>Játékok</i> , vol. V (en préparation)	piano solo
<b>V. Quatre « in memoriam »</b>		
a. <i>...la mémoire de György Szolnásny</i>	<i>Trois in memoriam</i> (dans <i>Játékok</i> , vol. V)	piano solo
b. <i>Hommage tardif à Karskaya</i>	id.	piano solo
c. <i>Halk búcsú Székely Endrétől</i> (Adieu silencieux à E. Sz.)	<i>Játékok</i> , vol. VI (en préparation)	trp., cb., pianino, clavecin
d. <i>In memoriam Tamás Blum</i>	(version pour alto seul)	pianino, célesta, trp., cb.
<b>VI.</b>		
1. <i>Hommage à Tristan</i>	Op. 16*	trp., cb., pianino, célesta
2. <i>Antiphonie en fa dièse</i>	<i>Játékok</i> , vol. II	piano solo
3. <i>Les Adieux</i> à la manière de Janacek	<i>Játékok</i> , vol. VI (en préparation)	piano solo
4. <i>Etude pour Hölderlin</i>	id.	piano quatre mains
5. <i>Dühös korál</i> (choral furieux)	<i>Játékok</i> , vol. IV	piano quatre mains
6. <i>Botladozva</i> (en trébuchant) (in memoriam M. Reismann)	<i>Játékok</i> , vol. VII (en préparation)	piano quatre mains
7. <i>Invocatio alio modo</i>	reprise de I/1*	trp. solo
8. <i>Antiphonie en fa dièse alio modo</i>	<i>Játékok</i> , vol. III*	Tutti
9. <i>Kyrie alio modo</i>	reprise de I/2*	cb., pianino
<b>VII. Quasi scherzo</b>		
1. <i>Prélude et valse en do</i>	<i>Játékok</i> , vol. I	piano solo
2. <i>Tenyeres</i> (Avec la paume)	<i>Játékok</i> , vol. I	piano solo
3. <i>Néhány fűszál Martyn Klára emlékezetére</i> (Quelques brins d'herbe à la mémoire de K. Martyn)	<i>Játékok</i> , vol. V (en préparation)	piano solo
4. <i>Hommage à Paganini</i> (la nuova campanella)	<i>Játékok</i> , vol. IV	piano, pianino
5. <i>Abbamaradós</i> (En s'interrompant)	<i>Játékok</i> , vol. III	piano solo
6. <i>Perpetuum mobile</i> (objet trouvé)	<i>Játékok</i> , vol. I	piano solo
7. <i>...és még egyszer: Virág az ember</i> (et encore une fois : L'homme est une fleur)	<i>Játékok</i> , vol. I	piano solo
<b>VIII. Fragments des Dits de Péter Bornemisza, op. 7</b>		
1. <i>A bűn mint egy sűrű köd</i> (Le péché, comme un brouillard épais)	op. 7*	trp., piano, cb., pianino
2. <i>Az elme szabad állat</i> (L'âme, libre comme un animal)	id.	trp., piano
3. <i>Az ördög most is</i> (Le diable aussi)	id.	trp., piano, pianino, cb.
4. <i>Kásásodik a víz</i> (L'eau s'épaissit)	Fragments d'Attila József, op. 20*	cb. solo
5. <i>Mint az sok csík</i> (Comme les loches nombreuses)	op. 7*	trp., cb., piano, clavecin
6. <i>O Mensch bewein dein Sünde groß</i>	id.	piano solo
7. <i>Ez igék olyak</i> (Les verbes que voici)	id.	trp., piano
8. <i>Virág, virág</i> (Fleur, fleur)	id.	trp., piano
9. <i>A halál, mint egy tör</i> (La mort, comme les rets)	id.	trp., piano
10. <i>Az hit nem álom</i> (La foi n'est pas un rêve)	id.	trp. solo, ou trp. et piano
11. <i>Résumé des Dits de Péter Bornemisza</i>		trp., cb.
<b>IX.</b>		
1. <i>Hommage à Soproni</i> (in memoriam matris carissimae)	<i>Játékok</i> , vol. IV	piano quatre mains
2. <i>Hommage à Halmágyi Mihály</i>	id.	piano quatre mains
3. <i>Invocatio</i>	reprise de I/1	trp., cb.
4. <i>Kyrie</i>	reprise de I/2	trp., cb., piano quatre mains
5. <i>Hommage à Stockhausen</i>	reprise de I/3	trp., cb., piano, clavecin/célésta

# Catalogue des œuvres

György Kurtág est né le 19 février 1926 à Lugos (Lugoj, Roumanie). A Temesvár (Timisoara), il étudie le piano avec Magda Kardos et la composition avec Max Eisikovits ; puis, à l'Académie de musique de Budapest : le piano avec Pál Kadosa, la musique de chambre avec Leó Weiner, la composition avec Sándor Veress et Ferenc Farkas. Séjour à Paris en 1957-1958 : à son retour, il compose son *Quatuor à cordes* op. 1.

N. B. : ne sont recensées que les œuvres éditées (ou à paraître) à ce jour ; l'ordre est celui des dates de composition des pièces. Editeurs : Editio Musica Budapest et Universal Edition (Vienne).

KLÁRISOK (1950 ou 1951). Poème d'Attila József. Pour chœur mixte. Création : Szombathely, 1986. Ensemble vocal Savaria, dir. : István Deáky.

SUITE POUR PIANO À QUATRE MAINS (1950-1951).

CONCERTO POUR ALTO ET ORCHESTRE (1953-1954). Création : Debrecen, 1955. Imre Pataki (alto), dir. : Tamás Blum. Dédié à Imre Pataki. Le premier mouvement peut être exécuté séparément sous le titre : *Mouvement pour alto et orchestre*.

QUATUOR À CORDES op. 1 (1959). Création : Budapest, 24 avril 1961. Quatuor Várkonyi. Dédié à Marianne Stein.

QUINTETTE À VENT op. 2 (1959). Création : Budapest, 17 novembre 1963. Quintette à vent de Budapest. Dédié à Ferenc Sulyok.

HUIT PIÈCES POUR PIANO op. 3 (1960). Création : Darmstadt, 10 juillet 1960. Andor Losonczy. Dédié à István Antal.

HUIT DUOS POUR VIOLON ET CYMBALUM (ou piano) op. 4 (1960-1961). Création : Budapest, 22 mars 1963. Judit Hevesi (vl.), József Szalay (cymb.). Dédié à Judit Hevesi et József Szalay.

JELEK [Signes] op. 5 (1961). Pour alto. Création : Cologne, 22 juin 1965. Serge Collot. Dédié à János Szekács.

BORNEMISZA PÉTER MONDÁSAI [Les dits de Péter Bornemisza] op. 7 (1963-1968, rév. : 1969, 1975). Textes de Péter Bornemisza. Concerto pour soprano et piano. Création : Darmstadt, 5 septembre 1968. Erika Sziklay (soprano), Lóránt Szűcs (piano), Lili Perl in memoriam.

HÁROM RÉGI FELIRAT [Trois inscriptions anciennes] op. 25 (1967-1986). Sur un texte populaire hongrois, des mots inscrits sur une calandre sicule et l'épithaphe pour une jeune fille allemande dans un cimetière de village hongrois. Pour soprano et piano. Création : Berlin, 16 octobre 1988. Adrienne Csengery (soprano), Zoltán Kocsis (piano).

EGY TÉLI ALKONY EMLÉKÉRE [En souvenir d'un crépuscule d'hiver] op. 8 (1969). Textes de Pál Gulyás. Pour soprano, violon et cymbalum. Création : Debrecen, 18 mai 1969. Alice Németh (soprano), Judit Hevesi (violon), Márta Fábíán (cymbalum). Dédié à Alice Németh.

QUATRE CAPRICCIOS op. 9 (1969-1970). Textes de István Bálint. Pour soprano et orchestre de chambre. Création : Budapest, 13 octobre 1971. Erika Sziklay (soprano). Ensemble de chambre de Budapest, dir. : András Mihály. Dédié à András Mihály.

SZÁLKÁK [Eclats] op. 6c (1973). Pour cymbalum. A la mémoire de Stefan Romascanu. Dédié à Márta Fábíán.

NÉGY DAL PILINSZKY JÁNOS VERSEIRE [Quatre chants sur des poèmes de János Pilinszky] op. 11 (1973-1975). Pour basse et orchestre de chambre. Création : Budapest, 1 octobre 1975. István Gáti (basse). Ensemble de chambre de Budapest, dir. : András Mihály. Dédicaces : n° 2 à Lajos Bárdos ; n° 3 à Katalin Szegő ; n° 4 à Gyuri.

ELŐ-JÁTÉKOK [Préludes] (1974-1975). Pour piano. Dédié à Marianne Teöke.

JÁTÉKOK [Jeux] (1973-1976). Pour piano, piano à quatre mains, deux pianos. Collaboration pédagogique de Marianne Teöke. In memoriam Magda Kardos. *Quatre volumes*.

TRANSCRIPTIONS DE MACHAUT À BACH (1974-1991). Pour piano (deux à six mains) et deux pianos.

ESZKÁ-EMLÉKZAJ [S. K. - Bruit-souvenir] op. 12 (1974-1975). Textes de Dezső Tandori. Pour soprano et violon. Création : Budapest, 28 décembre 1976. Júlia Pászthy (soprano), András Ligeti (vl.), Dédié à Lajos Bárdos.

IN MEMORIAM GYÖRGY ZILCZ (1975). Pour deux trompettes, deux trombones et tuba.

JÁTÉKOK [Jeux] (1975-1993). Pour piano, piano à quatre mains, deux pianos. *Volumes V, VI et VII (à paraître)*.

HOMMAGE À ANDRÁS MIHÁLY op. 13 (1977-1978). DOUZE MICROLUDES pour quatuor à cordes. Création : Witten, 21 avril 1978. Quatuor Eder. Dédié à la ville de Witten.

SZÁLKÁK [Eclats] op. 6d (1978). Pour piano. Dédié à Valéria Szervánszky.

HERDECKER EURYTHMIE op. 14 (1979). Op. 14a, pour flûte et vielle ténor ; « Pièces calmes pour Olga-Maria ». Op. 14b, pour violon et vielle ténor ; « Petits concerts édifians pour Theo et Gerhard » (édié à Theo Becker et Gerhard Beilharz). Op. 14c, pour récitant et vielle ténor, sur des poèmes de Ellen Lössch (édié à Ursula Steinke).

A KIS CSÁVA [(Dans un) petit pétrin] op. 15b (1978). Pour piccolo, trombone et guitare. Création : Budapest, 27 avril 1979. Mátyás Antal (picc.), Erika Bereczki (trb.), Erzsébet Nagy (guit.). Dédié à Botond Kocsis.

OMAGGIO A LUIGI NONO op. 16 (1979). Textes de Anna Akhmatova et Rimma Dalos. Pour chœur a cappella. Création : Londres, 3 février 1981. BBC Singers, dir. : John Poole. N° 6 in memoriam Lili Ország.

POSLANIJA POKOJNOJ R. V. TRUSOVOJ [Messages de feu Demoiselle R. V. Trousova] op. 17 (1976-1980). Vingt-et-un poèmes de Rimma Dalos. Pour soprano et ensemble. Création : Paris, 14 janvier 1981. Adrienne Csengery (soprano), Ensemble InterContemporain, dir. : Sylvain Cambreling. Dédié à György Kósa.

CINQ CHŒURS RUSSES op. 18 (1980-1994). Textes de Lermontov, Akhmatova, Jessenin, Blok, Mandelstam, Tsvetaieva. Pour chœur mixte. BAGATELLES op. 14d (1981). Pour flûte, piano et contrebasse. Arrangements de *Játékok*. Création : Londres, 14 juin 1982. Michelle Lee (fl.), Richard Nunn (piano), Rafael Gonzales de Lare (cb.).

HÉT DAL [Sept chants] op. 22 (1981). Textes de Amy Károlyi et Issa Kobayashi (trad. hongroise de Dezső Tandori). Pour soprano et cymbalum (ou piano). Création publique : Glasgow, 7 octobre 1985. Adrienne Csengery (soprano), Márta Fábíán (cymb.). Dédié à Adrienne Csengery.

SJENI IS ROMANA [Scènes d'un roman] op. 19 (1981-1982). Textes de Rimma Dalos. Pour soprano, violon, contrebasse et cymbalum. Création : Budapest, 1 octobre 1983. Adrienne Csengery (soprano), András Keller (vl.), Ferenc Csontos (cb.), Márta Fábíán (cymb.). Dédié à Adrienne Csengery.

JÓZSEF ATTILA-TÖREDÉKEK [Fragments d'Attila József] op. 20 (1981-1982). Textes d'Attila József. Pour soprano solo. Création : Budapest, 27 octobre 1983. Adrienne Csengery. Dédié à Adrienne Csengery.

TREIZE PIÈCES POUR CYMBALUM (1982). Pour deux cymbalums. Arrangements de *Játékok*. Création : Budapest, 2 mars 1986. Ilona Szeverényi, Tünde Enszöl.

NYOLC KÓRUS TANDORI DEZSŐ VERSEIRE [Huit chœurs sur des poèmes de Dezső Tandori] op. 23. (1981-1982, rév. : 1984). Pour chœur mixte. Création : Londres, 1 juin 1984. BBC Singers, dir. : John Poole. Dédicaces : I (1-3) à Ilona Ferenczi ; II (4, 5) à László Dörnyey ; III (6-8) à András Wilhelm.

REQUIEM PO DRUGU [Requiem pour un ami] op. 26 (1982-1987). Textes de Rimma Dalos. Pour soprano et piano.

KAFKA-FRAGMENTE op. 24 (1985). Textes de Franz Kafka (correspondance et *Journal*). Pour soprano et violon. Création : Witten, 25 avril 1987. Adrienne Csengery (soprano), András Keller (vl.). Dédié à Marianne Stein.



HÁROM DAL PILINSZKY JÁNOS VERSEIRE [Trois chants sur des poèmes de János Pilinszky] op. 11a (1986). Pour soprano et piano. Arrangement des n° 1, n° 2 et n° 3 de l'op. 11.

PILINSZKY JÁNOS : GÉRARD DE NERVAL op. 5b (1986). Pour violoncelle solo.

...QUASI UNA FANTASIA... op. 27 (1987-1988). Pour piano et groupes instrumentaux dispersés dans l'espace. Création : Berlin, 16 octobre 1988, Zoltán Kocsis (piano), Ensemble Modern, dir. : Péter Eötvös. Dédié à Zoltán Kocsis et Péter Eötvös.

OFFICIUM BREVE IN MEMORIAM ANDREAE SZERVÁNSZKY op. 28 (1988-1989). Pour quatuor à cordes. Création : Witten, 22 avril 1988. Quatuor Aurny.

HÖLDERLIN : AN... op. 29 (1988-1989). Sur un fragment de Hölderlin. Pour ténor et piano. Création : Aachen, 6 juin 1989, Frieder Lang (ténor), Ruth Lang (piano).

GRABSTEIN FÜR STEPHAN op. 15c (1989). Pour guitare et groupes instrumentaux dispersés dans l'espace. Création : Szeged, 26 octobre 1989, membres de l'Orchestre de chambre Salieri, dir. : Tamás Pál. In memoriam Stephan Stein.

LIGATURA-MESSAGE TO FRANCES-MARIE (THE ANSWERED-UNANSWERED QUESTION) op. 31b (1989). Version 1 : pour un violoncelle avec deux archets, deux violons et célesta. Version 2 : deux violoncelles, deux violons et célesta. Version 3 : deux orgues et célesta (ou piano droit). N. B. : la version solo (MESSAGE TO FRANCES-MARIE, op. 31a) a été retirée. Création : ISCM Festival, Oslo, 25 septembre 1990, Frances-Marie Uitti (vlc.), Kjell Arne Jørgensen et Eileen Siegtel (vl.), pas de célesta.

TROIS IN MEMORIAM (1988-1990). Pour piano (une, deux ou trois mains). 1. A la mémoire de György Szoltsányi. 2. Hommage tardif à Karskaya. 3. In memoriam Maurice Fleuret. Création : Paris, 14 mai 1990 [?].

LIGATURA E VERSETTI (1990). Pour orgue. Création partielle : Kuhmo, 18 juillet 1990, György Kurtág.

HOMMAGE À R. SCH. op. 15d (1990). Pour clarinette, alto et piano. Création : Budapest, 8 octobre 1990, Gellért Tihany (htb.), Zoltán Gál (alto), Márta Kurtág (piano).

LAJKA-EMLÉK [Mémoire de Lajka] (1990). Pour bande. Composé avec György Kurtág junior. Création radiophonique : 1 janvier 1991. OP. 27 n° 2 [« Double Concerto »] (1990). Pour piano, violoncelle et deux ensembles dispersés dans l'espace. Création : Francfort, 8 décembre 1990, Zoltán Kocsis (piano), Miklós Perényi (vlc.), Ensemble InterContemporain et Ensemble Modern, dir. : Péter Eötvös.

SAMUEL BECKETT : WHAT IS THE WORD op. 30a (1990). Sur le dernier texte de Samuel Beckett, dans une traduction hongroise de István Siklós\*. Pour voix et piano. Création : Sermoneta, 5 juin 1993, Ildikó Monyók (voix), Csaba Király (piano).

SAMUEL BECKETT : WHAT IS THE WORD op. 30b (1991). Texte anglais de Samuel Beckett et traduction hongroise de István Siklós\*. Pour alto solo (récitante), voix et groupes instrumentaux dispersés dans l'espace. Création : Vienne, 27 octobre 1991, Ildikó Monyók (récitante), Ensemble Anton Webern, dir. : Claudio Abbado. In memoriam Andrej Tarkowski.

ÉLETÚT (LEBENS LAUF), op. 32 (1992). Pour deux pianos et deux cors de basset. Création : Witten, 26 avril 1992, Thomas Bächli et Gertrud Schneider (pianos), Elsbeth et Jean-Luc Darbellay (cors de basset). Pour le quatre-vingt-cinquième anniversaire de Sándor Veress.

RÜCKBLICK, HOMMAGE À STOCKHAUSEN (ALTES UND NEUES FÜR VIER SPIELER). Programme conçu par Kurtág à partir de ses propres œuvres. Pour trompette, contrebasse, piano, clavier et célesta. Un premier programme a été donné à Berlin (Berliner Festwochen), le 30 septembre 1993, par Markus Stockhausen (trp.), Peter Riegelbauer (cb.), Majella Stockhausen (piano) et Marcus Creed (piano et claviers).

FRIEDRICH HÖLDERLIN : IM WALDE, op. 29 n° 2 (1993). Pour voix.

\* Voir la note 1 dans l'article de Hartmut Lück.

## Repères bibliographiques

*Contrechamps*, n° 12/13, Editions L'Age d'Homme, 1990. (On trouvera dans ce numéro : la traduction française d'un entretien de György Kurtág avec András Varga Bálint, ainsi qu'un entretien d'István Balázs avec Adrienne Csengery ; un témoignage de György Ligeti sur sa « Rencontre avec Kurtág dans le Budapest de l'après-guerre », ainsi que le point de vue de Rimma Dalos ; des articles et des analyses de István Balázs, György Kroó, Friedrich Spangemacher et Peter Szendy.)

*György Kurtág*, Friedrich Spangemacher (ed.), coll. Musik der Zeit, Dokumentation und Studien 5, Bonn, Boosey & Hawkes, 1986. (On trouvera dans ce recueil, outre les articles qui ont été traduits dans le n° 12/13 de *Contrechamps* : un texte de Pierre Boulez sur Kurtág ; une étude de Wilfried Brennecke sur « Les débuts de Kurtág en Allemagne (1961-1969) », suivie d'extraits de la correspondance de Kurtág et de Wolfgang Steinecke, fondateur et directeur des Cours d'été de Darmstadt ; des articles de Hartmut Lück et István Balázs.)

BALÁZS, István : « Così va chi tropp'ama e troppo crede », *Magyar zene*, septembre 1983, Budapest, p. 223-234.

BALÁZS, István : « György Kurtág : Attila Jozsef-Fragmente (op. 20) für Sopran solo », *Melos*, 1986/1, Mainz, Schott, p. 31-62.

BOUCOURECHLIEV, André : « György Kurtág : Messages de feu Demoiselle R. V. Trousova », *Nouvelle Revue Française*, février 1987, Paris, Gallimard, p. 117-119.

COLE, Hugo : « Kurtág in London », *Tempo*, n° 136, mars 1981, Londres, Boosey and Hawkes, p. 48-49.

DALOS, Rimma : « A György Kurtág », traduction française de Dominique Leveillé, programme du festival *Archipel*, Genève, 1993, p. 10-11.

FÖLDES, Imre : « Kurtág György : Játékok », *Parlando*, décembre 1982, Budapest, p. 1-25.

KIRCHBERG, Klaus : « Bruchstücke einer Konfession », *Neue Zeitschrift für Musik*, janvier 1988, Mainz, Schott, p. 23-27.

KROÓ, György : « Two Major Works from György Kurtág », *The New Hungarian Quarterly*, volume XXIII, n° 85, Budapest, p. 208-212.

KURTÁG, György : « Játékok : una lezione di György Kurtág », dans *La musica e l'infanzia*, Teresa Camellini et Roberto Favaro (eds.), *Quaderni di Musica/Realtà*, n° 28, Edizioni Unicopli, 1989, p. 145-167. Traduction française (revue par le compositeur) dans le présent cahier.

LÜCK, Hartmut : « Dezembers Gluten, Sommers Hagelschläge... », dans *György Kurtág, op. cit.*, p. 28-52. Traduction française dans *InHarmoniques*, n° 6.

LÜCK, Hartmut : « Die Einsamkeit einer verstorbenen Dame : György Kurtágs "Die Botschaften der verewigten R. V. Trusova" », *MusikTexte*, n° 27, 1989, p. 26-29.

MACLAY, Margaret : « Kurtág's "Bornemisza" Concerto », *The Musical Times*, novembre 1988, p. 580-583.

MACLAY, Margaret : « Kurtág's "Kafka Fragments" », *Tempo*, n° 163, décembre 1987, Londres, Boosey and Hawkes, p. 45-47.

WALSH, Stephen : « Messages from Budapest », *The Musical Times*, février 1981, p. 97-100.

WALSH, Stephen : « György Kurtág : An Outline Study » : I : *Tempo*, n° 140, mars 1982, p. 11-21 ; II : *Tempo*, n° 142, septembre 1982, p. 10-19.

WALSH, Stephen : « A Brief Office for György Kurtág », *The Musical Times*, septembre 1989, p. 525-526.

## Repères discographiques

TEMPEST, musique de scène pour la pièce de Shakespeare. *Qualiton EP 3542 A, B*.

SUITE, pour piano. *Hungaroton SLPX 1188*.

SZÁLKÁK, op. 6c : HUIT DUOS, op. 4 : EGY TÉLI ALKONY EMLÉKÉRE, op. 8. Márta Fábrián (cymbalum), Judit Hevesi (violon), Alice Németh (soprano). *Hungaroton SLPX 11686*.

BORNEMISZA PÉTER MONDÁSAI, op. 7 : Erika Sziklay (soprano), Loránt Szücs (piano). NÉGY DAL PILINSZKY JÁNOS VERSEIRE, op. 11 : István Gáti (baryton), Orchestre de chambre de Budapest, dir. : András Mihály. *Hungaroton SLPX 11845*.

QUATUOR À CORDES, op. 1 : Quatuor Eder. QUINTETTE À VENTS, op. 2 : Quintette à vents « Jeunesses ». HUIT PIÈCES POUR PIANO, op. 3 : Zoltán Kocsis. HUIT DUOS, op. 4 : Judit Hevesi (violon), József Szalay (cymbalum). Extraits de JÁTÉKOK : György et Márta Kurtág (piano). *Hungaroton SLPX 11846*.

MESSAGES DE FEU DEMOISELLE R. V. TROUSSOVA, op. 17 : Adrienne Csengery (soprano), Ensemble InterContemporain, dir. : Pierre Boulez. SCÈNES D'UN ROMAN, op. 19 : Adrienne Csengery (soprano), András Keller (vl.), Márta Fábrián (cymb.), Ferenc Csontos (cb.), ADIEU (extrait de REQUIEM PO DRUGU) : Adrienne Csengery (soprano), György Kurtág (piano). *Hungaroton SLPX 12776*.

BORNEMISZA PÉTER MONDÁSAI, op. 7 : Erika Sziklay (soprano), Loránt Szücs (piano). NÉGY DAL PILINSZKY JÁNOS VERSEIRE, op. 11 : István Gáti (baryton), Orchestre de chambre de Budapest, dir. : András Mihály. HUIT PIÈCES POUR PIANO, op. 3 : István Antal. HUIT DUOS, op. 4 : Judit Hevesi (violon), József Szalay (cymb.). HUIT PIÈCES POUR PIANO, op. 3 : Zoltán Kocsis. KLÁRISOK, chœur sur le poème d'Attila József : Ensemble vocal Savaria, dir. István Deáky. SZÁLKÁK, op. 6c : Márta Fábrián (cymbalum). VALSE, sur le poème et pour la voix de János Pilinszky, avec deux pianos : János Pilinszky (récitation), Zoltán Kocsis et György Kurtág (pianos). JÁNOS PILINSZKY : GÉRARD DE NERVAL : Miklós Perényi (vlc.). *Hungaroton HCD 31290*.

MESSAGES DE FEU DEMOISELLE R. V. TROUSSOVA, op. 17 : Adrienne Csengery (soprano), Ensemble InterContemporain, dir. : Pierre Boulez. *Erato STU 71543*.

HOMMAGE À ANDRÁS MIHÁLY, DOUZE MICROLUDES op. 13 : Quatuor Avanti. *Ondine ODE 739-2*.

JÁTÉKOK (extraits) : Valéria Szervánszky et Ronald Cavaye, piano. *Victor PRC 30409*.

A KIS CSÁVA, op. 15b : Susan Palma (picc.), David Starobin (guit.), David Taylos (trb.). *Bridge Stereo BCD 9004*.

KAFKA-FRAGMENTE, op. 24 : Adrienne Csengery (soprano), András Keller (vl.). *Hungaroton HCD 31135*.

QUATUOR À CORDES, op. 1. HOMMAGE À ANDRÁS MIHÁLY, DOUZE MICROLUDES op. 13. OFFICIUM BREVE IN MEMORIAM ANDREAE SZERVÁNSZKY, op. 28. Quatuor Arditti. *The Arditti Quartet Edition 789007, WDR-Disques Montaigne WMD WM 334*.

MESSAGES DE FEU DEMOISELLE R. V. TROUSSOVA, op. 17 : Rosemary Hardy (soprano), Ensemble Modern, dir. : Péter Eötvös. ...QUASI UNA FANTASIA... op. 27 : H. Kretzschmar (piano), Ensemble Modern, dir. : Péter Eötvös. SCÈNES D'UN ROMAN, op. 19 : Ch. Whittlesey (soprano), M. Fábrián (cymb.), M. Tacke (vl.), Th. Fichter (cb.). *WDR-Sony Classical SK 53290*.

## Interprètes

MARKUS CREED, piano et instruments à claviers. Né en 1951 à Eastbourne (Sussex). Au King's College de Cambridge, il dirige le chœur des étudiants. Il étudie ensuite à la Guildhall School of Music de Londres, dans les classes d'accompagnement, de direction et de chant. En 1978, il se joint au groupe Neue Musik comme chef d'orchestre, pianiste et chanteur. Il est chef de chœur de l'opéra de Berlin depuis 1984, et il dirige le Chœur de chambre RIAS depuis 1987.

ADRIENNE CSENGERY, soprano. Après des études à l'Académie de musique de Budapest, Adrienne Csengery est engagée à l'opéra de la capitale hongroise. Elle remporte le Concours de Bois-le-Duc, puis le Concours Fauré à Paris, et fait ses débuts au Festival de Munich dans le rôle de Marceline (*Fidelio*), aux côtés de Dietrich Fischer-Dieskau, James King, Theo Adam et Ingrid Bjöner, sous la direction de Wolfgang Sawallisch. Le succès qu'elle y remporte lui vaut un engagement de trois ans à l'Opéra national de Bavière. Elle a chanté depuis à la Piccola Scala de Milan, à Londres, Hambourg, Amsterdam, Berlin, Cologne... sous la direction de chefs comme Pierre Boulez ou Claudio Abbado. György Kurtág lui a dédié plusieurs de ses œuvres : les *Fragments d'Attila József*, les *Scènes d'un roman*... Son enregistrement des *Messages de feu Demoiselle R. V. Trousova*, sous la direction de Pierre Boulez, a obtenu le « Gramophone Award » en 1986.

ENSEMBLE MODERN, Francfort. Fondé en 1980, tout d'abord intégré dans la structure de la Junge Deutsche Philharmonie, l'Ensemble Modern est installé depuis 1985 à Francfort : il est une société autonome depuis 1987. Les décisions concernant les programmes, les chefs d'orchestre et les effectifs sont prises en commun par tous les membres. L'Ensemble Modern compte aujourd'hui parmi les formations musicales européennes les plus demandées pour l'interprétation d'œuvres du xx<sup>e</sup> siècle. Il travaille en étroite collaboration avec des compositeurs et des chefs d'orchestre de renom, et dispose d'un large répertoire pour les effectifs les plus divers. L'Ensemble Modern a ses propres séries d'abonnement à Francfort (Alte Oper), Berlin (salle de musique de chambre de la Philharmonie) et Vienne (Konzerthaus). Il dirige une collection de disques (prix de l'Académie Charles Cros en 1993 pour l'enregistrement d'œuvres de Charles Ives). Il travaille sur des projets variés en relation avec d'autres formes d'art comme le théâtre, la danse, le cinéma. L'Ensemble Modern est subventionné par la Deutsche Ensemble Akademie, avec la participation de la Société Internationale pour la Musique Contemporaine (section Allemagne) et du Deutsche Musikrat, avec l'appui financier de la GEMA, de la GVL du Ministère de l'Intérieur allemand, du Land de Hesse et de la Commune de Francfort. Directeur administratif : Andreas Mölich-Zebhauser.

Dietmar Wiesner, flûte.  
Catherine Milliken, hautbois et cor anglais.  
Roland Diry, clarinette et clarinette basse.  
Wolfgang Stryi, clarinette basse.  
Noriko Shimada, basson.  
Franck Ollu, cor.  
William Forman, trompette.  
Uwe Dierksen, trombone.  
Rumi Ogawa-Helferich, Rainer Römer, percussion.  
Ueli Wiget, Hermann Kretzschmar, piano et claviers.  
Karin Schmeer, harpe.  
Peter Rundel, Freya Kirby, Jagdish Mistry, violon.  
Lila Brown, Werner Dickel, alto.  
Eva Böcker, Michael Stirling, violoncelle.  
Thomas Fichter, contrebasse.







# György Kurtág

What is the Word, Rückblick,  
Jeux, Kafka-Fragmente.

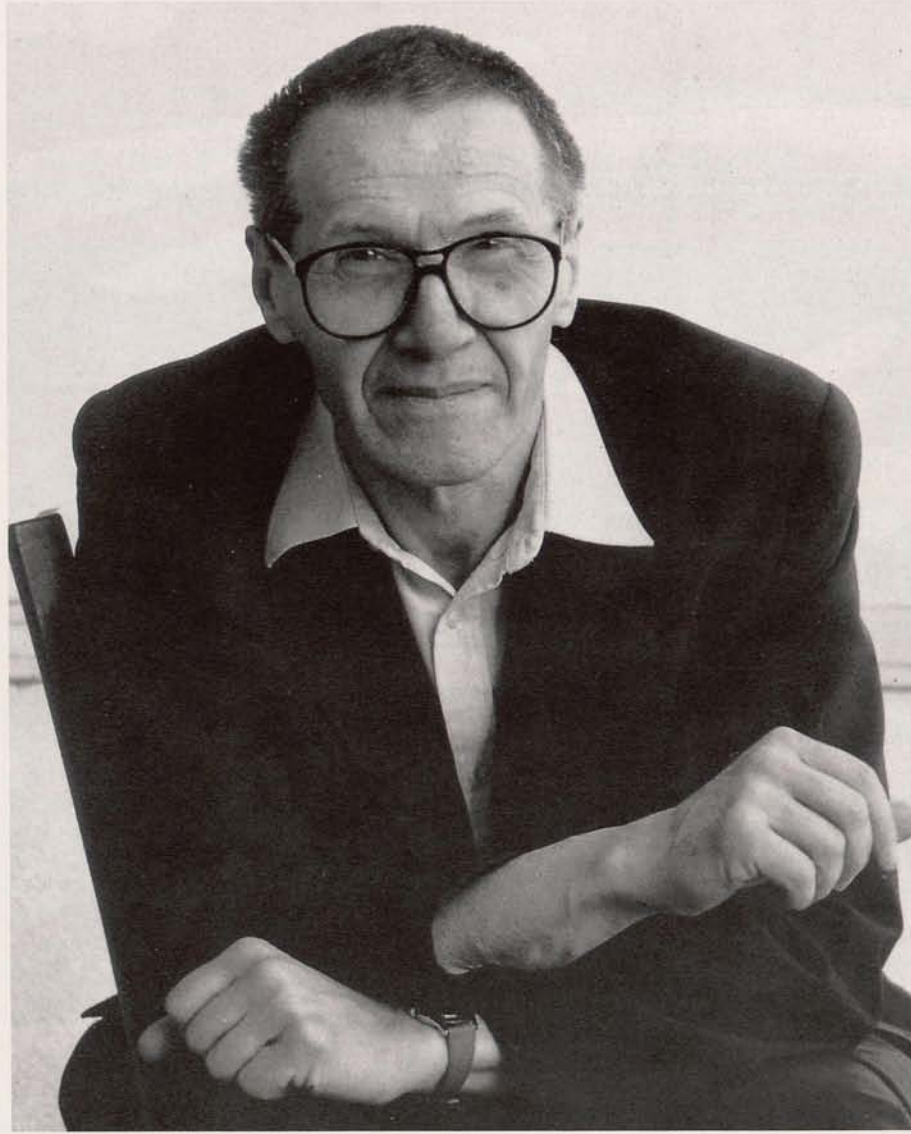


Photo Guy Vivien

14 novembre 1994  
Opéra Comique

15 et 16 novembre 1994  
Conservatoire National d'Art Dramatique

23 novembre 1994  
Opéra National de Paris-Bastille



Association Orcofi pour l'Opéra, la Musique et les Arts  
Président: Henry Racamier - Président du Comité Artistique: Rolf Liebermann  
48 bis, avenue Montaigne - 75008 Paris - Tél: 44 43 40 00 - Fax: 47 20 53 40

FRFAP - 1994 - M - 01 - PRG S