

M U S I Q U E H O N G R I E

En association avec
la Caisse des dépôts et consignations

1990

FESTIVAL D'

AUTOMNE

A PARIS

CONCERTS

24, 26, 27 OCTOBRE
9, 10, 12, 28, 29 NOVEMBRE
11 DECEMBRE 1990

... J'estime
que,
aussi tentant
que cela peut l'être,
le moment
n'est pas encore venu
de juger
les jeunes Hongrois
tels que
Bartok et Kodaly.
Tous deux
sont de jeunes artistes
extrêmement intéressants
et pleins de mérites,
qui cherchent
passionnément leur voie,
il n'y a aucun doute.
Et l'une
des caractéristiques importantes
de leur musique
est l'évidente affinité
entre leur esprit
et celui
de la musique française
moderne.
Mais je n'en dirai pas plus...

Claude Debussy
juin 1914

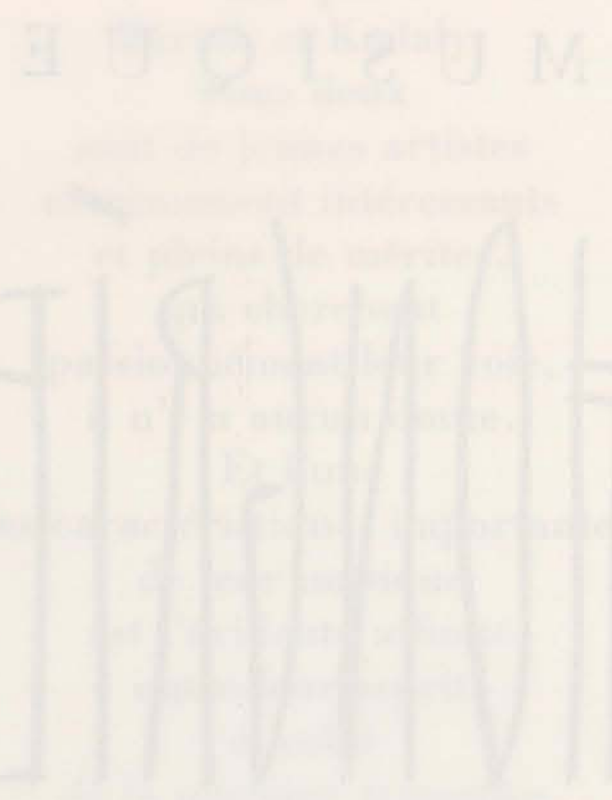
LA SACEM
EST HEUREUSE D'APPORTER SON CONCOURS
AUX CONCERTS HONGROIS
DU FESTIVAL D'AUTOMNE 1990.

© GALLIMARD

M U S I Q U E

MUSIQUE HONGROISE

HONGRIE



MUSIQUE HONGRIE

C'est à toutes les Hongrie(s) du XX^e siècle qu'est dédié ce programme musical, celles qui ont résisté aux dérives de l'histoire et n'ont jamais cessé d'inventer l'esprit d'une nation.

Liszt côtoie György Kurtág. De jeunes virtuoses et des maîtres confirmés prêtent leur concours à cet hommage à la Hongrie, auquel se sont généreusement associés d'importants partenaires publics et privés.

S'il est un musicien qui incarne cet esprit au point de s'y confondre, c'est Béla Bartók : créateur d'une œuvre ouverte au point de s'y confondre, nourrie d'une pensée universaliste et unificatrice du passé et de l'avenir. Il disait que "la fraternité des peuples malgré les guerres et querelles" était son "idée génératrice", son idéal d'homme et d'artiste. Et l'on a dit de lui qu'il fut un "grand Européen", sans doute le premier parmi les musiciens.

Il ne faudrait pas croire que les récents événements politiques survenus dans les pays de l'Est ont soudain créé le besoin de faire entendre de la musique hongroise. Le projet de cette série de concerts fut lancé il y a deux ans quand le silence, là-bas, régnait encore. L'histoire nous a rattrapés. Qui ne s'en réjouirait ? Le message musical du peuple hongrois n'en a pas pour autant perdu de sa force et de sa beauté. A nous de le recevoir d'une oreille nouvelle.

Bartók est la figure symbolique de ce programme. Les traditions populaires et les compositions savantes s'y trouvent assemblées, comme les compositeurs d'hier et d'aujourd'hui. Les Transylvaniens rencontrent les tsiganes hongrois, Franz

MICHEL GUY
Directeur Général
Juin 1990

Le programme **MUSIQUE HONGRIE** du Festival d'Automne à Paris 1990 a été réalisé en association avec la Caisse des dépôts et consignations ; avec le concours du Ministère de la Culture hongrois, de la Sacem, d'Alpha Fnac, d'Yves Saint Laurent, de la compagnie aérienne Malév ; avec la collaboration de l'Institut Français de Budapest et l'Institut Hongrois de Paris, de l'Association Française d'Action Artistique.

L'Orchestre du Festival de Budapest bénéficie du soutien de l'Office hongrois du Tourisme, de la Banque Hongroise pour le Commerce Extérieur, de la Compagnie d'Assurances Allami Biztosító.

Le Festival d'Automne à Paris remercie Robert Lion, Pierre Lebaillif et la Mission Mécénat de la Caisse des dépôts et consignations pour leur adhésion au projet Musique Hongrie dès 1988, ainsi que Jack Batho, Jean-Luc Cronel, Raymonde Chavagnac, Olivier Bernard, Georg Lechner, Ibolya Virág, Péter Szendy.

Le Festival d'Automne à Paris est subventionné par le Ministère de la Culture et de la Communication, des Grands Travaux et du Bicentenaire, le Ministère des Affaires Etrangères, la Ville de Paris.

Présidente : Janine Alexandre-Debray

Directeur Général : Michel Guy
Les concerts et cette publication lui sont dédiés.

MUSIQUE HONGRIE

Conseillers artistiques, Péter Eötvös, Ferenc Sebő

Réalisation à Budapest :
Interart/Festivalcenter, Tamás Klenjanszky
Assistante, Mária Mezei

Réalisation à Paris : Joséphine Markovits
Assistante, Shan Benson
Coordination technique : Patrick Lecoq

LA CAISSE DES DEPOTS
ET CONSIGNATIONS
présente du 4 Octobre
au 6 Novembre 1990,

LE FESTIVAL D'AUTOMNE
A PARIS, A BUDAPEST

Académie de Musique
et Petöfi Csarnok, Budapest.

avec Zoltán Kocsis, Miklós Perényi,
Quatuor Keller,
Ensemble à vent de Budapest,
György Szabados,
Quartette Mihály Dresch,
Ensemble Amadinda,
Zsigmond Karsai, Ferenc Sebő,
Ensemble Kalyi Jag,
Orchestre du Festival de Budapest
et Chœur National de Hongrie,
direction Péter Eötvös.

SOMMAIRE

MICHEL GUY, Avant-propos	3
PETER BALASSA, La musique "hongroise" ?	7
Programmes des concerts	8
PHILIPPE AUTEXIER, Commentaire sur les œuvres, Concerts des 9 et 10 novembre 1990	10
Psalmus hungaricus	13
Cantata profana	14
DANIELLE COHEN-LEVINAS, Atavisme contra modernisme	15
Commentaire sur les œuvres du concert du 12 novembre 1990	
PETER SZENDY, Pas de trois, lieux de rencontre	18
RONALD CAVAYE, Portrait de György Kurtág	20
PETER SZENDY, Concerts des 24, 26, 27 octobre et 11 décembre 1990, Commentaire sur les œuvres de György Kurtág	22
Kafka-Fragmente	24
Trois Inscriptions anciennes	26
Quatre Capriccios	26
GYÖRGY LIGETI, Commentaire sur les Nonsense Madrigals	27
Nonsense Madrigals	28
GYÖRGY LIGETI, Commentaire sur le Concerto pour violon et orchestre	29
PETER EÖTVÖS, Commentaire sur Chinese Opera	30
PIERRE BARBIER, Commentaire sur les œuvres de Liszt et Stravinsky...	31
LUCIANO BERIO, Commentaire sur Coro	33
INTERPRETES / BIOGRAPHIES	34
HISTORIQUE	40



Salle de concert de l'Académie de Musique, Budapest

Photo : Philippe Gras

PÉTER BALASSA LA MUSIQUE "HONGROISE" ? ...

La musique hongroise, c'est un peu poésie mise en musique: les chants Ady de Bartók, les Berzsenyis et les chœurs Weöres de Kodály, Kodály et la traduction des psaumes de Mihály Végh de Kecskemét, le Psalmus Hungaricus, les All'ungheresi de Haydn, de Schubert et de Beethoven, Le Mandarin merveilleux en 1956, la citation banale: "Hongrie, tu es belle, tu es magnifique", dans le Concerto pour orchestre de Bartók, Kurtág et Péter Bornemisza, Kurtág et Attila József, Kurtág et Pilinszky, Narcisse et Echo de Vidovszky (à partir du texte de Weöres), le mal du pays éprouvé par Bartók, bien que vivant encore en Hongrie (Concerto pour violon, Divertimento). La musique hongroise, c'est, lorsque - comme autrefois dans les autres pays européens - des médecins, des ingénieurs se retrouvaient, le dimanche, pour faire ensemble de la musique. La musique hongroise, c'est György Kósa qui, tous les deux ans, a joué le Clavecin bien tempéré à l'Académie de Musique, et cela durant des décennies; lui, au début des années soixante, il faisait encore de la musique de chambre, tous les dimanches après-midi; on y apercevait János Pilinszky en personne, venu écouter la mise en musique de son poème, Le Prisonnier français.

La musique hongroise, c'est Leo Weiner, grand professeur de musique de chambre, qui aimait le poulet farci accompagné d'œufs durs; il savait toujours où, en ville, on le préparait le mieux; et il y était toujours invité au dîner. La musique hongroise, c'est aussi la vie sexuelle du vieux Liszt, Liszt en habit long, entouré de ses élèves féminins à l'ancienne Académie de Musique, dont le disciple, István Thomán, aimait parler (il était le professeur de Bartók); il l'a raconté un jour à un compositeur à succès des années cinquante, puis celui-ci, à son tour, aux amis de son fils... La musique hongroise, c'est Gustav Mahler, directeur de l'Opéra Royal de Hongrie de 1880 à 1890, qui y dirigeait souvent Don Giovanni; pour de telles occasions, Brahms se trouvait dans le public, le rapide de Vienne l'y amenant juste à l'heure, et qui soutenait ferme que, pour écouter un Don Giovanni vraiment bien exécuté, il fallait se rendre à Pest. La musique hongroise, c'est la valse politique, Vive le Hongrois, de Johann Strauss qui, pourtant, n'est pas de la musique hongroise, comme ne le sont pas davantage les excellentes Danses hongroises de Brahms, et qui, malgré tout, sont bonnes! La musique hongroise, c'est Otto

Klemperer qui, ayant travaillé à l'Opéra de Budapest de 1947 à 1950, fit le nécessaire pour que l'orchestre de l'Opéra sache, toute une décennie durant, comment il fallait jouer, avec quel tempo, etc.

En un mot, la musique hongroise, c'était une société, une vie sociale, un trésor d'anecdotes provinciales, une plaisanterie peut-être complètement incompréhensible pour des oreilles occidentales et, parfois, quelques grandes œuvres (cela est valable aujourd'hui aussi à travers les importants travaux de Kurtág et de Vidovszky, de Sárosi et de Jeney). C'était à la fois de l'argot, du patois et du génie. "La tradition, c'est de la négligence", avait dit Gustav Mahler - combien il avait raison! -, mais l'imprécision portait en même temps, les germes d'une grande vitalité. La musique hongroise, c'est octobre 1956 lorsque Radio Budapest diffusa l'Ouverture d'Egmont de Beethoven pendant douze jours; c'est ainsi qu'elle s'incrusta dans l'oreille d'un petit pays est-européen qui tombait, pour toujours.

La musique hongroise, c'est Ferenc Liszt qui, bien que né Hongrois, ne connaissait pas même la langue et qui, cependant, écrivit les pièces pour piano (Portraits historiques hongrois, Csárdás obstinée, Csárdás macabre) qui symbolisèrent avec la plus grande précision le XIX^e siècle hongrois et la Révolution de 1848. La musique hongroise, c'est aussi toute l'œuvre de Bartók qui considérait comme sienne la tradition de Liszt de manière détournée et compliquée, et qui sut dépasser les médiocres traditions hongroises, de même qu'il quitta la Hongrie sans y être directement contraint. Si l'on ne considère que les faits, on ne peut pas comprendre les raisons de son émigration aux Etats-Unis en 1940, car ni son origine, ni ses conditions de vie ne le justifiaient. Son départ était volontaire et radical; nous en trouvons la clé dans la Cantata profana: le radicalisme de Bartók s'adressait à l'ensemble, à l'humanité est-européenne et à la civilisation qui faisait fausse route. Cette œuvre parle de métamorphose, de métanoïa, d'opposition, dans le langage des rites de passage archaïques et de La Passion selon Saint-Matthieu de Jean-Sébastien Bach. La synthèse la plus grandiose de la musique hongroise conçoit la renaissance comme une rupture.

Traduit du hongrois par Ibolya Virág

THEATRE DES

MERCREDI 24 OCTOBRE

PÉTER EÖTVÖS
Chinese Opera

Entracte

GYÖRGY LIGETI
Nonsense Madrigals pour 6 voix d'homme*
GYÖRGY KURTÁG
Trois Pièces in memoriam, pour piano
Huit Pièces pour piano, op. 3
Trois Inscriptions anciennes, op. 25, pour soprano et piano*
Quatre Capriccios, op. 9, pour soprano et ensemble*
... quasi una fantasia..., op. 27, pour piano et groupes d'instruments*

PHYLLIS BRYN-JULSON, soprano
ZOLTÁN KOCSIS, piano
ENSEMBLE INTERCONTEMPORAIN
Direction, PÉTER EÖTVÖS
THE KING'S SINGERS

Technique IRCAM

Coproduction
Festival d'Automne à Paris
Ensemble InterContemporain, IRCAM.
Avec le concours de la SACEM.

MARDI 11 DÉCEMBRE

GYÖRGY KURTÁG
Opus 27, n° 2, pour piano, violoncelle et deux ensembles création mondiale
Commande de l'Ensemble InterContemporain, de l'Ensemble Modern et de l'Alte Oper, Frankfurt

Entracte

LUCIANO BERIO
Coro

ZOLTÁN KOCSIS, piano
MIKLÓS PERÉNYI, violoncelle
BBC SINGERS, direction, SIMON JOLY
ENSEMBLE MODERN
ENSEMBLE INTERCONTEMPORAIN
Direction, PÉTER EÖTVÖS

Coproduction
Festival d'Automne à Paris
Ensemble InterContemporain
Ensemble Modern.
Avec le concours du Goethe Institut
et de la Lufthansa

Concert parrainé par la
Fondation France Telecom

* création française

VENDREDI 9 NOVEMBRE

FRANZ LISZT
Les Préludes
Concerto pour piano, n° 1 en mi bémol majeur

Entracte

ZOLTÁN KODÁLY
Danses de Galánta
Psalmus hungaricus

ANDRÁS MOLNÁR, ténor
ZOLTÁN KOCSIS, piano
ORCHESTRE DU FESTIVAL DE BUDAPEST
CHŒUR NATIONAL DE HONGRIE
Chef de chœur, MÁTYÁS ANTAL
Direction, IVÁN FISCHER

Avec le concours de la SACEM.

SAMEDI 10 NOVEMBRE

ANDRÁS SZÖLLÖSSY
*Musica per orchestra **
BÉLA BARTÓK
Concerto pour violon n° 2

Entracte

SÁNDOR BALASSA
Iris
BÉLA BARTÓK
Cantata profana

ANDRÁS MOLNÁR, ténor
SÁNDOR SÓLYOM-NAGY, baryton
ANDRÁS KELLER, violon
ORCHESTRE DU FESTIVAL DE BUDAPEST
CHŒUR NATIONAL DE HONGRIE
Chef de chœur MÁTYÁS ANTAL
Direction, PÉTER EÖTVÖS

Avec le concours de la SACEM.

CONSERVATOIRE

VENDREDI 26 ET SAMEDI 27 OCTOBRE

GYÖRGY KURTÁG
*Kafka-Fragmente, op. 24, pour soprano et violon **

PHYLLIS BRYN-JULSON, soprano
JACQUES GHESTEM, violon

Coproduction
Festival d'Automne à Paris, Ensemble InterContemporain.
Avec le concours d'Yves Saint Laurent
et de la SACEM.

CHAMPS-ELYSEES

LUNDI 12 NOVEMBRE

Musique de chambre
Programme établi par Zoltán Kocsis

ANTON DVORÁK
Danses slaves, version à 4 mains
Zoltán Kocsis avec Karoly Mocsari
Danses slaves, version pour ensemble à vent, transcription de Zoltán Kocsis
Ensemble à vent de Budapest, direction, Zoltán Kocsis

FRANZ SCHUBERT
Trio à cordes en si bémol majeur, D. 581
András Keller, violon, Zoltán Gal, alto,
Miklós Perényi, violoncelle

ANTON DVORÁK
Sérénade op. 44
Ensemble à vent de Budapest, Miklós Perényi, violoncelle,
direction, Zoltán Kocsis

Entracte

ZOLTÁN KODÁLY
Duo op. 7 pour violon et violoncelle
András Keller, violon, Miklós Perényi, violoncelle

SERGUEI RACHMANINOV
Vocalise
Sérénade, op. 3, n° 5
transcriptions pour clarinette et piano de Zoltán Kocsis
Kálmán Berkes, clarinette, Zoltán Kocsis, piano

GUSTAV MAHLER
Mouvement de quatuor avec piano
András Keller, violon, Zoltán Gal, alto,
Otto Kertész, violoncelle, Zoltán Kocsis, piano

JEAN SIBELIUS
Valse triste, op. 44
transcription pour violoncelle et piano de Zoltán Kocsis,
Miklós Perényi, violoncelle, Zoltán Kocsis, piano

CLAUDE DEBUSSY
La plus que lente
Petite Suite
transcriptions pour violoncelle et piano
de Zoltán Kocsis
Miklós Perényi, violoncelle, Zoltán Kocsis, piano

Entracte

FRANZ LISZT
Jeux d'eau à la Villa d'Este
La Lugubre Gondola
Csárdás Macabre
Zoltán Kocsis, piano

BÉLA BARTÓK
Contrastes
Kálmán Berkes, clarinette, András Keller, violon,
Zoltán Kocsis, piano

BÉLA BARTÓK
Quatuor n° 5
Quatuor Keller

ZOLTÁN KOCSIS, piano
MIKLÓS PERÉNYI, violoncelle
ANDRÁS KELLER, violon
QUATUOR KELLER
KÁLMÁN BERKES, clarinette
ENSEMBLE A VENT DE BUDAPEST

Avec le concours de la SACEM.

SALLE PLEYEL

MERCREDI 28 ET JEUDI 29 NOVEMBRE

FRANZ LISZT
*Saint François d'Assise, version orchestre **
Alain Denis, cor anglais solo
GYÖRGY LIGETI
*Concerto pour violon et orchestre **

Entracte

IGOR STRAVINSKY
L'Oiseau de Feu, version intégrale

SASCHKO GAWRILOFF, violon
ORCHESTRE DE PARIS
Direction, KENT NAGANO

Production Orchestre de Paris en collaboration
avec le Festival d'Automne à Paris.
Avec le concours d'Yves Saint Laurent

MERCREDI 23 ET JEUDI 24 JANVIER 1991

Concert à deux orchestres

GYÖRGY LIGETI
Melodien
Concerto pour piano et ensemble

Entracte

BÉLA BARTÓK
Le Château de Barbe-Bleue

FLORENT BOFFARD, piano
ENSEMBLE INTERCONTEMPORAIN
ILDIKO KOMLOSI, soprano
SÁNDOR SÓLYOM-NAGY, baryton
ORCHESTRE DE PARIS
Direction, PÉTER EÖTVÖS

Coproduction Orchestre de Paris
Ensemble InterContemporain, en association
avec le Festival d'Automne à Paris

COMMENTAIRE SUR LES ŒUVRES

Concerts du 9 et 10 novembre 1990

A l'aube du XX^e siècle, alors que Béla Bartók (1881-1945) et Zoltán Kodály (1882-1967) s'apprentent à monter sur la scène musicale, le mouvement d'affirmation nationale bat son plein en Hongrie. Pour répondre à cette aspiration, il semble que la musique doive se développer à partir du folklore, comme cela se fait depuis quelque temps déjà en Russie ou en Espagne. Chez les paysans, Bartók et Kodály découvrent une musique préservée de toute contamination, qui échappe aux fausses rengaines populaires. Ils vont s'employer à la faire connaître dans son état presque naturel. Il leur faut seulement l'adapter aux besoins du concert.

Les Danses de Galanta, écrites par Kodály entre 1927 et 1933, procèdent de cette intention. Elles ont néanmoins la particularité de ne pas tirer leur substance du répertoire strictement hongrois, mais de celui des musiciens tsiganes de Galanta, qui étaient considérés comme les meilleurs dans leur genre dès la seconde moitié du XVIII^e siècle. Dans son arrangement, Kodály adopte le cadre habituel des suites de danses jouées par les Tsiganes de Hongrie : de l'introduction traînante au tourbillon final, l'accélération est ponctuée de brefs retours à des tempi plus modérés.

Au contraire, la forme du Psalmus hungaricus, composé par Kodály en 1923, est bien trop ample et complexe pour avoir pu être inspirée par les traditions populaires. L'œuvre ne cite d'ailleurs pas la moindre mélodie empruntée directement au folklore. Et pourtant, il n'est qu'à observer comment Kodály met en musique le premier quatrain pour reconnaître des éléments typiques de la mélodie hongroise : les deux premiers vers finissent sur la quinte, tout comme une forte proportion de chansons paysannes ; la ligne générale, de couleur nettement modale, descend comme la phrase hongroise parlée ; le rythme - théoriquement identique pour chaque hémistiche - varie, en conséquence, de la longueur des syllabes ; le chœur chante à l'unisson, à l'image de tout le folklore magyar qui ignore l'harmonie.

L'usage de certains accords, présents aussi dans le Psalmus hungaricus, a tout de même été suggéré par l'étude du chant paysan, ainsi que l'explique Bartók : "... le fait que nous utilisons l'accord de septième comme consonance doit être rapporté au fait que la septième apparaît dans nos chansons populaires comme un intervalle d'importance égale à celle de la tierce et de la quinte... Dans une formulation où nous n'avons pas le sentiment de devoir les résoudre, nous avons laissé les quatre notes sonner ensemble et former une 'harmonie'".

Un nouveau langage musical a donc germé des chansons archaïques de la campagne hongroise. Kodály veut s'y limiter, Bartók point. Dès les Quatorze Bagatelles en 1908, il élargit le champ de son action : l'harmonisation d'une chanson magyare (n° 4) et celle d'une chanson slovaque (n° 5) voisinent. Bientôt, il assimile aussi le folklore roumain, puis arabe. Mais déjà dans les Quatorze Bagatelles, on sent qu'il explore, en même temps, un autre univers, celui des structures abstraites - symétriques dans le cas du n° 2 -, qui s'opposent à première vue aux structures concrètes

puisées dans le folklore. Pour Bartók, toutes sont complémentaires ; plutôt que contraires. La source abstraite est aussi pure que la source concrète, et elles ne sont, de toute manière, pas une fin, mais un moyen.

Car Bartók, dans ses œuvres personnelles, n'entend pas faire du folklore, ni le recréer. De son postulat nationaliste de départ, il ne reste plus guère que l'enrichissement du chant paysan, qui n'est pas toujours hongrois. Il retrouve Franz Liszt (1811-1886) sur le chemin d'une musique qui n'a pas besoin d'être nationale pour s'affirmer. La seule véritable réserve de Bartók à l'égard de son aîné - telle qu'il l'exprime en 1911 - n'est, au fond, qu'une affaire de goût : "Il se laissa influencer par le style mélodique très ordinaire de Berlioz, par le sentimentalisme de Chopin et, plus encore, par la routine et le conformisme italiens..." Ces sources paraissent-elles insuffisamment pures aux yeux de Béla Bartók, mais c'est oublier que la fraîche cantilène à la manière de Bellini, par laquelle Liszt ouvre le mouvement lent de son Premier Concerto, commencé en 1830 et retouché jusqu'en 1856, correspond à la façon de sentir et de s'exprimer à une époque donnée. En cela, elle est aussi authentique et nécessaire, en son temps, que le rejet de tout pathos romantique en un autre.

Il n'empêche que Bartók compte parmi les premiers à reconnaître la valeur originale de Liszt dans le domaine de la forme. A propos du même Premier Concerto, il va jusqu'à parler d'"audacieuse innovation". Les Préludes, dont la composition s'étale de 1844 à 1854, montrent bien des analogies avec ce concerto : une section centrale d'inspiration bucolique signale le moment où les thèmes précédents vont faire leur retour, transfigurés grâce à un tempo beaucoup plus vif et au ton guerrier (Allegro marziale dans les deux partitions). Ces œuvres se distinguent tout de même l'une de l'autre dans la mesure où le thème bucolique des Préludes ne revient pas dans la dernière partie. Il sert de pivot, de manière que le cadre général du poème symphonique épouse la forme d'une arche.

Bartók affectionne également ce type de construction en arche, où l'équilibre symétrique est réalisé sans la moindre impression de redite. Ainsi, le finale du Concerto de violon retravaille le matériau du premier mouvement. Écrit entre 1936 et 1938, il se détache de la majorité des compositions bartokiennes en ce qu'il atténue les contrastes rythmiques. C'est l'instrument soliste, ni percussif, ni polyphonique de nature, qui lui suggère de porter l'accent sur l'écriture mélodique. Mais le tour de force de Bartók, par rapport au genre même du concerto de violon, est de réussir à équilibrer la sonorité entre l'orchestre et le soliste sans réduire le premier au rôle de remplissage.

A maint égard, le Concerto de violon fait figure d'antithèse de la Cantata profana. Dans cette œuvre de 1930, le contraste rythmique s'aiguise, surtout entre la première strophe, au débit musical aussi fluide que possible, et la deuxième où une batterie obstinée du tambour se répercute dans les cordes. La cantate diffère aussi du concerto par le rôle prédominant de l'écriture polyphonique : même dans les

passages dévolus aux solistes, il n'y a aucune recherche de plasticité mélodique. En revanche, les groupes vocaux et instrumentaux s'opposent volontiers par le biais du contrepoint. Les éléments de musique populaire ne comptent pas plus dans la Cantata profana que dans les autres œuvres personnelles de Bartók. Et pourtant, le texte, lui, doit tout aux "colindes" de Roumanie. "On ne doit pas se représenter ces 'chansons de Noël', écrit le compositeur, comme quelque chose qui correspondrait aux pieuses chansons de Noël de l'Europe occidentale... A la place de l'histoire de Bethléem, nous trouvons la description de combats merveilleux et victorieux contre un lion ou un cerf qui n'avait encore jamais été vaincu, la légende des neuf enfants humains qui ont chassé durant si longtemps dans les futaies, qu'ils se sont transformés en cerfs, l'histoire merveilleuse contant comment le Soleil demanda sa sœur, la Lune, en mariage... Ce sont autant de textes qui ont survécu des temps païens !" D'où l'adjectif dans le titre de la cantate : Bartók professe une sorte de panthéisme où l'homme doit fondre son âme et son existence dans la nature pour atteindre à la liberté de l'être.

Dans les années qui suivent la Seconde Guerre mondiale, ce message est singulièrement occulté en Hongrie. On ne veut plus connaître des "anciens" que ce qui flatte le sentiment national et la tendance populiste, c'est-à-dire, en priorité, les arrangements folkloriques. Kodály devient l'épigone de lui-même. Les frontières du pays ne laissent passer que bien peu d'échos de ce qui se joue ailleurs dans le monde.

Certains musiciens n'aspirent qu'à se dégager de ce carcan. Le jeune György Ligeti (né en 1923) profite des troubles de la fin de 1956 pour fuir vers l'Occident. En Hongrie même, ce n'est guère qu'en 1959 que les premières tentatives d'utiliser des procédures nouvelles de composition commencent à s'afficher, avec les Six Pièces pour orchestre d'Endre Szervánszky (1911-1977) et le Quatuor à cordes de György Kurtág (né en 1926).

Tous les efforts du "réalisme socialiste" ne serviront bientôt plus à rien, face à l'émergence d'individualités comme Sándor Balassa (né en 1935) et András Szöllösy (né en 1921).



Béla Bartók et Zoltán Kodály en 1908, dans l'appartement de Kodály, à Budapest

Photo d'amateur, Archive de l'Institut Bartók à Budapest

Derrière le tempérament avenant, un tantinet secret aussi, de Sándor Balassa, se cache une volonté qui ne faiblit point. Témoin, son itinéraire: il ne commence ses études musicales qu'à dix-sept ans, tout en exerçant son métier de mécanicien ajusteur. Il obtient un diplôme de direction chorale. De 1960 à 1965, le voici dans la classe de composition d'Endre Szervánszky, assurément la plus ouverte, à l'époque, en Hongrie. Le cheval de Troie qui l'introduit sur la scène internationale est son Requiem pour Lajos Kassak, composé en 1968-1969, un requiem profane au même titre que la cantate de Bartók est profane: Sándor Balassa y prend pour texte des fragments poétiques de Kassak (1887-1967). Et déjà il dévoile ce penchant lyrique qui aboutira en 1976 à l'opéra *Dehors devant la porte*.

En même temps, la musique de Sándor Balassa est portée à l'intimisme, malgré le recours à des effectifs souvent importants. Qu'on en juge: *Iris*, en 1971, fait appel à 48 cordes, 24 vents, 18 instruments à percussion, un piano, un célesta, une harpe et un cimbalom hongrois - qui n'est surtout pas là pour la couleur locale! -, sans qu'à un seul instant on les entende jouer tous ensemble. Presque sans discontinuer, règne sur ce tableau symphonique une atmosphère de musique de chambre.

Si tant d'instruments doivent apporter leur contribution à *Iris*, c'est pour multiplier les éclairages sonores. L'aspect fragmentaire de chaque intervention d'un pupitre, ou la fréquence des entrées en imitations (le plus souvent de fausses imitations!), ne change rien au fait que la pensée de Sándor Balassa se veut foncièrement mélodique et que l'irisation de la courbe de chant passe justement par la variété des timbres utilisés.

András Szöllösy fait tout le contraire de Sándor Balassa. Il aime à employer la masse orchestrale dans sa totalité. Il aime à jongler polyphoniquement avec les pupitres ou les familles instrumentales. Il aime à opposer des moments de contemplation à la pulsation irrésistible de la vie et de la machine. Il aime à déployer de longues phrases monochromes. Il aime à contourner les timbres conventionnels afin d'obtenir des sonorités que l'on attendrait plutôt d'autres sources: le carillon cristallin qui clôt la *Musica per orchestra* est produit par les cordes seules!

Cette œuvre écrite en 1972, mais destinée à commémorer le centenaire de Budapest en 1973, n'a pas le moindre accent festif, sinon peut-être dans l'impressionnante ascension de l'introduction; une moitié des contrebasses joue des sextolets de doubles croches sur une gamme où se succèdent ton et demi-ton (octotonisme), l'autre moitié joue des septolets en inversant les mêmes intervalles. Le résultat est un bruit indéfini, mais qui devient geste musical quand il gagne des registres plus élevés.

Dans l'alternance entre le demi-ton et le ton, se trouve déjà le motif de l'œuvre, celui d'une imploration empruntée à la Messe du couronnement hongrois de Liszt (1867, début de l'Agnus Dei). Il sert de matériau à presque toute la composition, selon des techniques d'ostinato appliquées aussi par György Ligeti à la même époque. Dans la partie centrale de transition, le motif se mue en un chant funèbre du tuba basse. Budapest ne connut certes pas que des moments heureux au cours de son premier siècle d'histoire, mais la transition semble terminée. Les carillons d'András Szöllösy n'ont-ils pas annoncé cette heure?



András Szöllösy

Photo: Philippe Gras

PSALMUS HUNGARICUS

Lorsque David, en proie à son tourment,
Fut aussi peiné à cause de ses amis,
Il se plaignit à Toi dans son amertume
Et il T'adressa cette imploration.

"Dieu, mon Seigneur, daigne
Tourner vers moi Ton saint regard,
Ne m'abandonne pas en grande misère,
Car la tristesse envahit tout mon cœur.

Je ne fais que crier, pleurer, dans mon immense malheur,
Je suis épuisé par mes soucis,
Je deviens amer dans mon tourment,
Tout de colère envers mes ennemis.

Si j'avais des ailes
Comme la colombe, je m'envolerais.
Si Dieu m'en donnait le droit,
Il y a bien longtemps que j'aurais fui.

Je préférerais vivre dans une plaine aride,
Ou bien errer dans la forêt sauvage,
Plutôt que de rester parmi tous ceux
Qui m'empêchent de proclamer la vérité".

Lorsque David, en proie à son tourment,
Fut aussi peiné à cause de ses amis,
Il se plaignit à Toi dans son amertume
Et il T'adressa cette imploration.

"Nuit et jour ils complotent
Sur le moyen de s'emparer de moi
Et de m'accuser de mes propres paroles
Pour se réjouir ensuite de ma captivité.

Toute cette cité sombre dans la violence,
Chacun s'y retourne contre autrui,
Seule l'opulence s'y fait un renom,
On n'y accomplit rien sans perfidie.

Ils tiennent souvent conseil entre eux,
Veuves et orphelins supportent leur vengeance,
Ils ne pensent pas à la parole de Dieu,
Aveuglés qu'ils sont par leurs biens".

Lorsque David, en proie à son tourment,
Fut aussi peiné à cause de ses amis,
Il se plaignit à Toi dans son amertume
Et il T'adressa cette imploration.

"Je connaîtrais moins d'amertume
Si mon mal venait de mes ennemis,
Je l'aurais assurément mieux supporté,
J'aurais pu m'en défendre.

Mais celui qui était mon ami,
Pour lequel j'éprouvais le plus d'attachement,
Le plus de loyauté et le plus de confiance,
Je vois que cet ami était mon pire ennemi.

Que la mort s'abatte sur lui,
Comme exemple à tous mes ennemis,
En châtement de leur perfidie,
En proclamation de leur impiété.

Et moi, Seigneur, je crie vers Toi,
Matin, midi et soir, je T'implore,
J'attends de Toi ma délivrance,
Car je crains vraiment mes ennemis.

C'est pourquoi, toi, mon âme, tu dois
Mettre tes pensées et ta confiance dans le Seigneur,
Il te délivrera de tout tourment
Et Il exaucera ta prière.

Tu es juste, Seigneur, dans Ton jugement,
Les assoiffés de sang à leur heure,
Tu ne les béniras pas de bonheur,
Ils ne mèneront pas longue vie sur terre.

Tu veilles toujours sur les justes,
Tu protèges les pieux,
Tu élèves les pauvres,
Tu rabaissez les orgueilleux.

Si Tu leur fais goûter un peu à l'amertume
Et si Tu les éprouves au feu brûlant,
Tu ne tardes pas à les en écarter
Et à leur relever bien haut la tête".

Saint David écrivit cela dans le psautier,
A la cinquantième louange,
Où les fidèles dans l'amertume
Puisent ces vers pour leur réconfort.

Mihály Kecskeméti Végh (XVI^e siècle)
d'après le Psaume L de David.

CANTATA PROFANA

Il était une fois un vieil homme.
Le vieil homme avait
Neuf beaux gaillards de fils.
Ils avaient pris germe de son corps,
Ces neuf beaux gars.
Lui, il ne leur avait appris
Nul métier :
Ni à semer, ni à labourer,
Ni à soigner les chevaux, ni à mener les troupeaux.
Il leur avait seulement appris
A courir par monts et par vaux
A chasser les cerfs.

Ils parcouraient les forêts, heï, haï !
A l'affût du gibier, heï !
Les neuf beaux gars.
Et ils chassent le gibier ;
Et ils rôdèrent tant,
Et ils chassèrent tant,
Qu'au bout du compte
Ils trouvèrent un joli pont
Et les traces du cerf enchanté.
Ils suivirent si bien ses traces
Qu'ils finirent par se perdre,
Au plus profond de la forêt
Ils se changèrent en cerfs :
En de gracieux cerfs, ils se changèrent
Au plus profond de la forêt.

Heï ! mais leur cher père,
N'en pouvant plus d'attendre,
Saisit son fusil
Et partit à la recherche
De ses neuf beaux gars.
A son tour, il trouva le pont,
Et, tout près, les traces du cerf enchanté ;
Il suivit les traces du cerf
Et parvint à une source fraîche.
Après de la source, il trouva les cerfs.
Et, posant genou à terre,
Heï, il mit l'un des cerfs en joue.

Mais le plus grand des cerfs
- Las ! son fils préféré -
Lui tint ce langage :
"Ah, notre bon père,
Ne nous mets pas en joue !
Sinon, nous t'empalons
Au bout de nos bois,
Et nous te traînerons
De clairière en clairière,
De roche en roche,
De mont en mont.
Et nous te jeterons
Contre les rocs tranchants :
Ils te réduiront en pièces et poussière,
O notre bon père !"

Leur cher père,
Là-dessus, leur parla.
Et de les appeler,
Les appeler pour qu'ils le suivent :
"Mes biens-aimés,
Mes enfants chéris,

Venez, rentrez au logis,
Venez, rentrez avec moi,
Votre bonne mère vous attend !
Venez avec moi
Après de votre bonne mère.
Votre bonne mère à vous
Vous attend d'impatience.
Les feux déjà sont allumés,
La table est mise.
Les verres sont emplis.
Sur la table, il y a les verres,
Et votre mère se lamente.
Les verres sont pleins de vin,
Votre bonne mère, pleine d'angoisse.
Les feux déjà sont allumés,
La table est mise,
Les verres sont emplis ..."

Le plus grand des cerfs
- Son fils préféré -
Lui répondit alors
En ces termes :
"Ah, notre bon père,
Retourne au logis,
Après de notre bonne mère !
Mais nous, nous n'irons point !
Mais nous, nous n'irons point :
Car plus jamais nos bois
Ne passeront de porte,
Ils ne passeront que les vallées ;
Plus jamais notre corps gracieux
Ne passera dans des vêtements,
Il ne passera qu'à travers les feuillages ;
Plus jamais notre pied léger
Ne passera sur la cendre du foyer,
Il passera sur le tapis moelleux des feuilles mortes ;
Plus jamais, non plus, nos lèvres
Ne passeront sur le bord d'un verre,
Mais seulement à la source fraîche."

Il était une fois un vieil homme.
Le vieil homme avait
Neuf beaux gaillards de fils.
Il ne leur avait appris
Nul métier,
Seulement à courir les forêts
Et tellement, tellement,
Ils chassèrent
Qu'ils se changèrent en cerfs,
Là-bas dans la grande forêt.
Plus jamais leurs bois
Ne passeront de porte,
Ils ne passeront que les vallées ;
Plus jamais leur corps gracieux
Ne passera dans des vêtements,
Il ne passera qu'à travers les feuillages ;
Plus jamais leur pied léger
Ne passera sur la cendre du foyer,
Il passera sur le tapis moelleux des feuilles mortes ;
Plus jamais non plus leurs lèvres
Ne passeront sur le bord d'un verre,
Mais seulement à la source fraîche,
Mais seulement à la source pure.

Béla Bartók
d'après deux COLINDES

DANIELLE COHEN-LEVINAS ATAVISME CONTRA MODERNISME

Est-il besoin de rappeler la filiation exemplaire tissée au fil du temps, et à leur insu, par un Franz Liszt, un Antón Dvorák, un Béla Bartók ou un Zoltán Kodály? Est-il besoin également de préciser que cette filiation outrepassa les frontières de la Hongrie? Qu'elle s'infiltra subtilement dans la culture autrichienne à la faveur, bien sûr, d'un empire austro-hongrois qui pratiquait des synergies artistiques tous azimuts!... Dans la culture allemande qui balisa dans sa musique un territoire "folklorique" dans lequel elle puisa une verve créatrice puissante, audacieuse!... Dans la culture française qui délaissa peu à peu - en partie grâce à Liszt - la politesse exacerbée des contours mélodico-harmoniques bien dessinés, pour accueillir les enjambements rythmiques et les ardeurs expressives "slaviques"!... Dans la culture russe, sa sœur spirituelle, à qui elle insuffla un sang nouveau, teinte de mélismes tsiganes!... Dans la culture finlandaise, enfin, la plus inattendue de toutes, mais tellement plus attachée à ses traditions (kalevala) que l'ensemble des cultures susceptibles de la nourrir de l'intérieur.

Bref, un programme réunissant, dans une même soirée, Dvorák, Schubert, Kodály, Rachmaninov, Sibelius, Debussy, Malher, Liszt et Bartók soulève, à dessein, le problème si complexe des spécificités ethniques, tout en soulignant les limites induites par chacune d'entre elles.

Zoltán Kocsis, le maître d'œuvre de ce programme, a construit cette soirée sur le mode "thème et variations" : le thème serait dans l'attention portée à la musique savante hongroise d'inspiration folklorique ou/et populaire; les variations, dans les multiples ramifications que ce thème engendre et dans le modèle compositionnel qu'il inaugure.

Ainsi, il serait pertinent, voire sans doute un peu téméraire, de dresser une sorte de cartographie des compositeurs, des lieux, des époques; de tisser des fils invisibles entre les œuvres; de soustraire au paramètre temps/espace son impitoyable irréversibilité; en d'autres termes, de créer un effet d'écho et de miroir, d'entendre déjà chez Liszt ce qu'il y a de Dvorák, et chez Dvorák ce qu'il y a de Bartók, par exemple. Renouer avec l'idée que des correspondances fortuites ou volontaires peuvent donner naissance à une mosaïque musicale en perpétuelle extension est une façon de déjouer les pièges autarciques de la modernité. La vraie modernité n'a pas de frontière ni de langue qui puisse s'accommoder d'un terrain étranger à son atavisme musical.

Mais revenons au choix des compositeurs et des œuvres. Le geste symbolique est lancé dès lors qu'en ouverture nous est présenté Antón Dvorák, d'origine tchèque, converti par glissements progressifs en l'un des pères fondateurs de la musique hongroise. Brahms n'est, certes, pas très loin; comme en témoigne la version à quatre mains des Danses slaves qui exprime éloquentement cette influence réciproque, notamment dans le classicisme formel, le découpage régulier des phrases et des carrures, ainsi que dans une écriture harmonique truffée d'appoggiatures, de retards et

de syncopes. Il faut ajouter à ces principes de base, une détermination rythmique inébranlable, mordante, rutilante. Dans la Sérénade op. 44, cette énergie pulsatoire est contrebalancée par un engouement mélodique laissant échapper un excès de sentimentalité nationale. Bartók, lui-même, pourtant si attaché à "l'objectivité scientifique" du compositeur/chercheur des trésors folkloriques écrira : "... qu'après tout, l'homme est imparfait et souvent esclave de ses sentiments". Or, "les sentiments nationaux, ceux qui s'attachent à la langue maternelle et à la patrie, sont peut-être les plus fortement enracinés." (1) Bartók s'est effectivement mesuré - tel un ethnomusicologue - au collectage parcimonieux des musiques populaires. De ce travail qui correspond à la "plus belle époque de sa vie", il en déduit rapidement "que ce n'est pas par hasard que la Hongrie est précisément le pays où la recherche des chansons populaires est un art musical supérieur." (2) Comment parvient-il à formaliser la supériorité de cet art dans une écriture aussi complexe que celle consignée dans Contrastes (1938) pour clarinette, violon et piano, ou, mieux encore, dans le Quatuor à cordes n° 5 (1934). C'est tout d'abord le statut de la mélodie qui est en jeu. Bien qu'elle soit, dans ces deux œuvres, fondue dans une instrumentation privilégiant la couleur plutôt que le contour, elle concentre néanmoins les attributs susceptibles d'élargir le champ sonore de la musique savante occidentale : densité de l'expression, variété des lignes, diversité des gammes (dorienne, phrygienne, mixolydienne, éolienne), proximité des rythmes et des phrasés, importance du parlando-rubato. Cette richesse accordée au mélodique est à l'origine d'une nouvelle structuration du temps et de l'espace musical que nous appelons le timbre, paramètre essentiel dans le Quatuor n° 5, agissant quasiment comme une fonction thématique. La mélodie acquiert ainsi une toute-puissance que l'on retrouve dans les œuvres du contemporain et ami de Béla Bartók, Zoltán Kodály. Folkloriste et musicologue de formation, Kodály conservera durant toute sa vie, un attachement particulier aux sonorités "autochtones" qui constituèrent sa première culture musicale, puisque ses parents organisaient des soirées familiales de musique de chambre où sa mère, au piano, et son père, chef de gare et violoniste amateur, faisaient revivre des mélodies caractérisées par des intervalles de seconde augmentée, de septième mineure et de variantes pentatoniques. Le Duo op. 7 (1914) pour violon et violoncelle appartient à cette période de la vie de Kodály où, en compagnie de Bartók, il consacre tout son temps à la publication d'articles du plus haut intérêt artistique et scientifique, notamment Memorandum, de 1913, plan d'une nouvelle collection complète de chansons populaires, considéré désormais comme l'une des chartes de l'ethnographie musicale. Toutefois, cette attitude d'extrême préservation culturelle n'est pas incompatible avec la défense d'une identité cosmopolite. Franz Liszt en avait déjà conscience lorsqu'il écrivit en 1833 à Heine qui lui reproche précisément son "girouettisme" idéologique : "Ne sommes-nous pas tous assez mal assis entre un passé dont nous ne voulons plus et un avenir que nous ne connaissons pas encore? Vous-même, vous qui

avez une haute mission de penseur et de poète, avez-vous toujours bien discerné les rayons de votre étoile?" (3) Le retour aux sources véhicule avec lui les avatars d'un passé qu'il faut obligatoirement épurer, comme si l'hérédité artistique transmettait des scories aussi dangereuses que l'académisme, l'archaïsme ou le primitivisme. C'est bien à ce problème que s'était confronté Bartók dans un article-manifeste intitulé "Musique populaire hongroise et nouvelle musique hongroise" (1928).

Pour Franz Liszt, l'idée d'"étoile" à suivre est une façon de satisfaire à un imaginaire qui se nourrit autant de lectures, que d'interprétation, de composition ou de fréquentations régulières de lieux abritant des œuvres d'art. La Lugubre Gondola (1882), la Csárdás macabre (1881-1882) et Jeux d'eau à la Villa d'Este (1877) soulèvent chacune une problématique dont Liszt s'est fait le digne précurseur : comment parvient-on à transformer une simple inspiration d'origine tactile, visuelle, auditive ou intellectuelle, en langage appartenant à la catégorie de la musique à programme, tout en assumant une triple vocation, hongroise, religieuse et universelle? Hormis l'excellence de la virtuosité pianistique absolument éclatante dans les Jeux d'eau à la Villa d'Este, Liszt explore systématiquement une zone acoustique encore inhabitée par ses prédécesseurs. Dans la Lugubre Gondola, relativement dépouillée, il installe sur un rythme ternaire 6/8, simulant l'ondulation régulière d'une gondole, une ligne mélodique qui varie suivant des subterfuges enharmoniques, de sorte que la plénitude du mouvement s'accomplit dans une impression d'immobilisme et de retour à la même cellule génératrice de l'œuvre. Dans la Csárdás macabre, Liszt part à la conquête de l'intervalle de quinte à vide. Il cumule une succession de quintes à vide et de quintes parallèles sur une échelle particulièrement audacieuse pour l'époque - 37 quintes à vide parallèles en successions chromatiques au début du morceau! - qui évoquent l'ascétisme et le renoncement dans lesquels s'était confiné le compositeur à la fin de sa vie. Nous sommes loin du surgissement sonore éolien des Jeux d'eau à la Villa d'Este, un feu d'artifice acoustique où Liszt parvient à identifier un modèle de virtuosité instrumentale à celui des fontaines de la Villa d'Este, qui forme une véritable architecture polyphonique.

L'hérédité hongroise semble obsolète. En définitive, elle est totalement assimilée, voire dissoute dans une liberté d'expression à tendance figuraliste (comme l'est la musique tzigane que Liszt aimait par-dessus tout). Il en va de même pour Schubert qui conserva précieusement les traces de ses origines, morave et paysanne par son père, silésienne par sa mère. Sa maison natale à Vienne diffère très peu des demeures bourgeoises d'Europe centrale munies d'une façade colorée, d'une cour intérieure ornée de plantes vertes, ainsi que d'une galerie vitrée surplombant la porte cochère. Le fil d'Ariane reliant sa musique à la quintessence musicale viennoise réside dans cette proximité avec les lieux, les maisons, les auberges et les faubourgs de la ville.

Quant à Gustav Mahler, il avait 16 ans lorsqu'il écrivit ce mouvement de quatuor en la mineur (1876). Encore étudiant au Conservatoire de Vienne, il pratiquait ses modèles (en particulier Schumann) comme on pratique une religion. Pourtant, dans sa façon de "lancer" les thèmes, de les retenir jusqu'à l'extrême limite avant leur éclosion, et,

surtout, dans sa façon d'entretenir des relations entre deux éléments mélodiques de nature différente, on perçoit un attachement juvénile et presque empirique avec sa terre natale. L'atavisme chez lui revêtant toujours des allures de clin d'œil, on pouvait s'attendre à ce que ce langage devienne le fondement de son esthétique.

Par ailleurs, il faut s'interroger sur le rôle et la place qu'occupent dans le programme les transcriptions réalisées par Zoltán Kocsis d'œuvres de Rachmaninov, Sibelius et Debussy. Pour sa part, Kocsis s'attache à des œuvres dont l'écriture, initialement prévue pour le piano, permet de jouer sur ces phénomènes d'extension plus que de transcription. On découvre ainsi, grâce à cette extension pour violoncelle et piano de La plus que lente de Debussy, que la mélodie présente des traits "folklorisants" insoupçonnables que révèle le violoncelle. La Sérénade et la Vocalise de Rachmaninov étendues à la clarinette et au piano révèlent à leur tour un potentiel vocal que le piano étouffe par son timbre fixe. Quant à la Valse triste de Sibelius, elle semble plus authentiquement écrite pour violoncelle et piano, tant les enharmonies et le chromatisme de la mélodie épousent étroitement la sonorité acide et sensuelle des cordes. Zoltán Kocsis fait preuve d'une imagination de compositeur. Il parvient à mettre en valeur des éléments d'écriture en retrait dans les versions originales, exaltant un certain type d'expression que l'on pourrait qualifier de "hongroise".

(1) Op. cit. Béla Bartók in Bartók sa vie et son œuvre, sous la direction de Bence Szabolcsi, éd. Corvina, Budapest, 1956, p. 192.

(2) Id. ibid., p. 186

(3) Op. cit., Franz Liszt, in Liszt, Claude Rostand, éd. du Seuil, collection Solfèges, Paris, 1972, p. 23.



Zoltán Kocsis

Photo : Guy Vivien

PETER SZENDY

PAS DE TROIS *Trilogie (lieux de rencontre)*

Kurtág, Ligeti, Eötvös : Lugos 1926, Dicsöszentmarton 1923, Székelyudvarhely 1944. La Transylvanie et le Banat faisaient autrefois partie de la Hongrie; Bartók et Kodály furent en leur temps fascinés par les Sicules (Székelyek), minorité transylvaine de langue hongroise, qui a sans doute le mieux conservé les anciennes traditions magyares. L'attachement au folklore musical particulièrement riche de cette région transparaît de façon éparse dans les notations que l'on découvre çà et là, au fil des partitions des trois compositeurs hongrois; dans Intervalles Intérieurs (1981), Péter Eötvös écrit un duo pour violon et violoncelle "chuchoté et hallucinatoire, comme un souvenir de la musique populaire transylvaine (...)" ; les bribes du souvenir d'une mélodie de méloir de György Kurtág évoquent la même expérience de mémoire involontaire, concernant, cette fois, les chants de Noël de tradition roumaine, mais dans un climat tout aussi onirique. Ligeti, quant à lui, a déclaré dans un entretien avec Pierre Michel : "L'une des raisons de mon intérêt pour le folklore tenait aussi au fait que je le connaissais depuis mon enfance; je l'avais entendu, notre cuisinière le chantait."

Kurtág et Ligeti ont fait leurs études ensemble à l'Académie de Musique de Budapest à partir de 1945, et s'y sont liés d'amitié. Ils y ont précédé Eötvös de treize ans. En quittant la Hongrie en 1956, Ligeti se rendit tout d'abord à Vienne, puis à Cologne, où il travailla avec Stockhausen au Studio de la WDR en 1957-1958 : l'expérience de la musique électronique eut une influence certaine sur ses œuvres à venir. Lorsque Kurtág revint de son séjour d'un an à Paris, il s'arrêta également à Cologne, sur l'invitation de Ligeti; Gruppen, pour trois orchestres, qu'il y découvrit en compagnie de Stockhausen, eut sur lui, selon ses propres termes, "l'effet d'un choc". Enfin, en 1968, Eötvös devint membre du groupe de Stockhausen; il participa à de nombreuses représentations et séances d'enregistrement, et ses propres compositions reflètent, d'une certaine manière cette activité. Les conceptions musicales de Stockhausen étaient, en ces années-là, un lieu de passage (et de rencontre) obligé.

TROIS = DEUX + UN

Question de générations? Kurtág et Ligeti sont, sans doute, plus près de Bartók : c'est une admiration commune qui leur fit franchir illégalement la frontière entre la Roumanie et la Hongrie, et leurs compositions, tant anciennes que récentes, révèlent l'importance de l'héritage bartokien. Pourtant, ils sont aussi éloignés l'un que l'autre de toute imitation servile; il s'agit bien plutôt, selon le mot de Kurtág, d'une véritable "langue maternelle". Péter Eötvös semble plus proche de compositeurs comme Zoltán Jeney, Laszlo Sáry ou Laszlo Vidovszky, fondateurs, en 1970, du Studio de musique nouvelle, aux activités duquel il participe souvent.

TROIS = UN + DEUX

Cependant, entre Kurtág d'un côté, Ligeti et Eötvös, de l'autre, des divergences importantes apparaissent dans le rapport au langage, aux textes littéraires. Kurtág s'attache au sens, à la syntaxe comme lieu du sens; il travaille à un niveau sémantique et vise le référent des mots, leur pouvoir de rendre présents les êtres et les choses. Ligeti et Eötvös

privilégient l'aspect phonétique, ignorant - ou allant délibérément contre - le sens, cultivant le non-sens.

Chez Kurtág, comme dans certaines œuvres d'Eötvös, quelque chose subsiste du parlando-rubato de la musique populaire. Dans la préface aux Jeux pour piano, Kurtág expose les principes d'une notation rythmique faisant appel aux ressources de la déclamation libre. Dans la cinquième partie de son Chinese Opera, Comic 2, dédiée à Jacques Tati, Eötvös demande au percussionniste d'improviser "comme s'il parlait chinois"! Par-delà la boutade, il s'agit de retrouver, notamment avec les glissandi caractéristiques du gong chinois, le rythme et l'intonation de la parole; l'interprète "s'imagine un texte concret et essaie de l'articuler de façon intelligible, avec des pauses claires et différenciées".

UN PAR UN :

En dépit de toutes les tentatives de rationalisation propres à la critique (et à l'arithmétique), chacun conserve bien entendu, son langage propre. Kurtág met en œuvre des techniques caractéristiques du sérialisme, qu'il applique de façon très personnelle à de minuscules entités, dotées d'un caractère gestuel remarquable. Les premières œuvres de Ligeti ont développé un procédé original : la micropolyphonie; il semble maintenant s'intéresser de plus en plus aux recherches rythmiques : la polyrythmie apparaît comme le souci principal dans ses œuvres les plus récentes. Il est plus difficile de caractériser la musique d'Eötvös; toutefois, on retrouve souvent, dans des situations musicales qui se prêtent à la théâtralité, une écriture fondée sur des permutations d'un petit groupe de notes.

ET POURTANT ...

Et pourtant, ces trois compositeurs, si différents, semblent partager certains penchants : humour et ironie douce-amère; attachement à la parole, aussi divergentes qu'en soient leurs approches. Si leur musique parle, c'est parce que l'homme y est donné à voir. A travers trois regards, à l'image de ces trois personnalités, la musique représente : elle est un théâtre qui peut être chinois, absurde, ou tragiquement intériorisé ...



György Kurtág, Péter Eötvös, György Ligeti réunis au Festival de Szombathely en juillet 1990

Photo : Guy Vivien

PORTRAIT DE GYÖRGY KURTÁG

György Kurtág est né en 1926, l'année même où Bela Bartók composa sa première Sonate pour piano, son Concerto pour piano et la suite *Out of Doors*, année fructueuse pour la musique du XX^e siècle.

Lugos, sa ville natale, située en Transylvanie, fut attribuée à la Roumanie, en 1920, par le traité de Trianon, de sorte que Kurtág, tout en se considérant comme Hongrois, fut éduqué en roumain et en allemand, parlant aussi le dialecte local. Ce fut seulement en 1946, après la guerre, qu'il partit pour Budapest, afin d'étudier à l'Académie de Musique Franz Liszt. Il y fut l'élève des compositeurs Sándor Veress et Ferenc Farkas, mais, doutant de ses talents de compositeur, il envisagea une carrière de pianiste. Il étudia la musique de chambre chez le légendaire Leo Wiener et le piano chez Pál Kadosa, doyen des maîtres hongrois de piano. Pour son examen de fin d'étude à l'Académie en 1955, Kurtág interpréta la Sonate de Bartók, œuvre née, comme lui, en 1926. Le musicologue hongrois, András Mihály, se souvient encore de cette interprétation et la considère comme la plus parfaite qu'il ait jamais entendue.

Pour ceux qui le connaissent, il est évident que Kurtág, professeur et compositeur fut imprégné par sa formation reçue à l'Académie Franz Liszt ; cependant, il fallait un catalyseur capable de lui inspirer assez de confiance en soi pour l'inciter à suivre la voie difficile de la composition. Paris joua ce rôle. En 1957 il quitta la Hongrie pour étudier avec Marianne Stein et suivre les classes de Darius Milhaud et d'Olivier Messiaen. Cette période le marqua profondément. Il abandonna et rejeta presque toutes ses compositions antérieures pour écrire une œuvre nouvelle au titre significatif de Opus 1, Quatuor à cordes ; suivirent Opus 2, Quintette à vent, Opus 3, Huit Pièces pour piano, Opus 4, Huit Duos pour violon et cymbalum, et Opus 5, Signes pour alto.

Toutes ces œuvres sont caractérisées par leur austérité et par une intensité émotionnelle où, à l'instar de Webern, chaque note est chargée d'une extrême force d'expression. Les pièces sont courtes et particulièrement intenses et, si Kurtág s'était alors arrêté d'écrire, on l'aurait qualifié de "miniaturiste".

Kurtág a énormément lu, et son don des langues devait obligatoirement l'amener tôt ou tard à composer pour la voix. En 1936, il entreprit une œuvre pour soprano et piano, fondée sur un texte du prédicateur hongrois, Péter Bornemisza (1535-1584). Cinq années d'effort constant aboutirent à la création des Dits de Péter Bornemisza opus 7, un concerto pour soprano solo et piano solo, d'environ 40 minutes.

Une grande part de l'expérience musicale de Kurtág résulte de son activité d'enseignant à l'Académie Franz Liszt où il revint comme professeur après son séjour à Paris. Refusant d'enseigner la composition, s'en disant d'ailleurs incapable, il fut d'abord assistant du professeur Kadosa pour

devenir, plus tard, professeur en titre – non pas de piano, mais de musique de chambre. Décision importante qui lui donna l'occasion de recherches qu'il utilisera au bénéfice de ses propres compositions.

Kurtág attache une extrême importance à l'enseignement. Pour ceux qui ont eu le privilège d'être ses élèves, son travail dans ce domaine semble aussi important que ses œuvres (il lui arrivait, encore récemment, d'enseigner neuf heures par jour à l'Académie Franz Liszt.) Il avoue utiliser l'enseignement à ses propres fins, et, par l'intermédiaire de l'élève, suivre en détail les fils d'une œuvre, l'analysant mesure par mesure. Enseignant en six langues (il connaît maintenant l'anglais, le français et le russe), il laisse son esprit "s'emballer", tandis qu'il part à la recherche du "mot juste" ou fait au piano la démonstration d'un passage avec la fluidité que lui confère la certitude de dominer une question musicale. Pour ses élèves, l'enseignement de Kurtág est, à la fois, une source d'inspiration et une responsabilité. Son seul critère est la perfection musicale. Les interprètes de ses œuvres ont parfois frôlé l'exaspération devant sa recherche perpétuelle de perfection. Les élèves qui espèrent s'en tirer mieux avec le répertoire classique n'ont pas plus de chance. Ceux qui ont travaillé Schubert avec lui savent qu'il est alors plus exigeant que pour ses propres œuvres. Beaucoup viennent à son cours au séminaire annuel Bartók à Szombathely, comme à un pèlerinage.

En 1973, il mit en chantier une série d'œuvres très courtes, inspirées des jeux d'enfant utilisant le piano comme un jouet nouveau propre à créer des sons provocants et originaux. *Játékok* ("Jeux") compte aujourd'hui quelque quatre cents pièces et reste considéré comme un recueil pédagogique à peine moins important que le *Mikrokosmos* de Bartók. Pour Kurtág, *Jeux* est également un terrain qui permet d'expérimenter des idées musicales qu'il pourra utiliser plus tard, dans des œuvres plus sérieuses. Chaque "jeu" est d'une densité comparable aux poèmes japonais Haïku, et Kurtág y exprime ses pensées et ses émotions avec le maximum d'économie. Grâce à *Jeux*, Kurtág a pu retrouver les salles de concert. Avec son épouse, Márta, il a beaucoup voyagé, ces dernières années, interprétant les solos et les duos de cette série.

Kurtág composa ensuite sous l'inspiration d'une autocritique et d'une exigence telles que nombre d'œuvres furent abandonnées à l'état embryonnaire. Une commande aussi importante que le concerto pour piano destiné à la BBC n'a pu encore voir le jour.

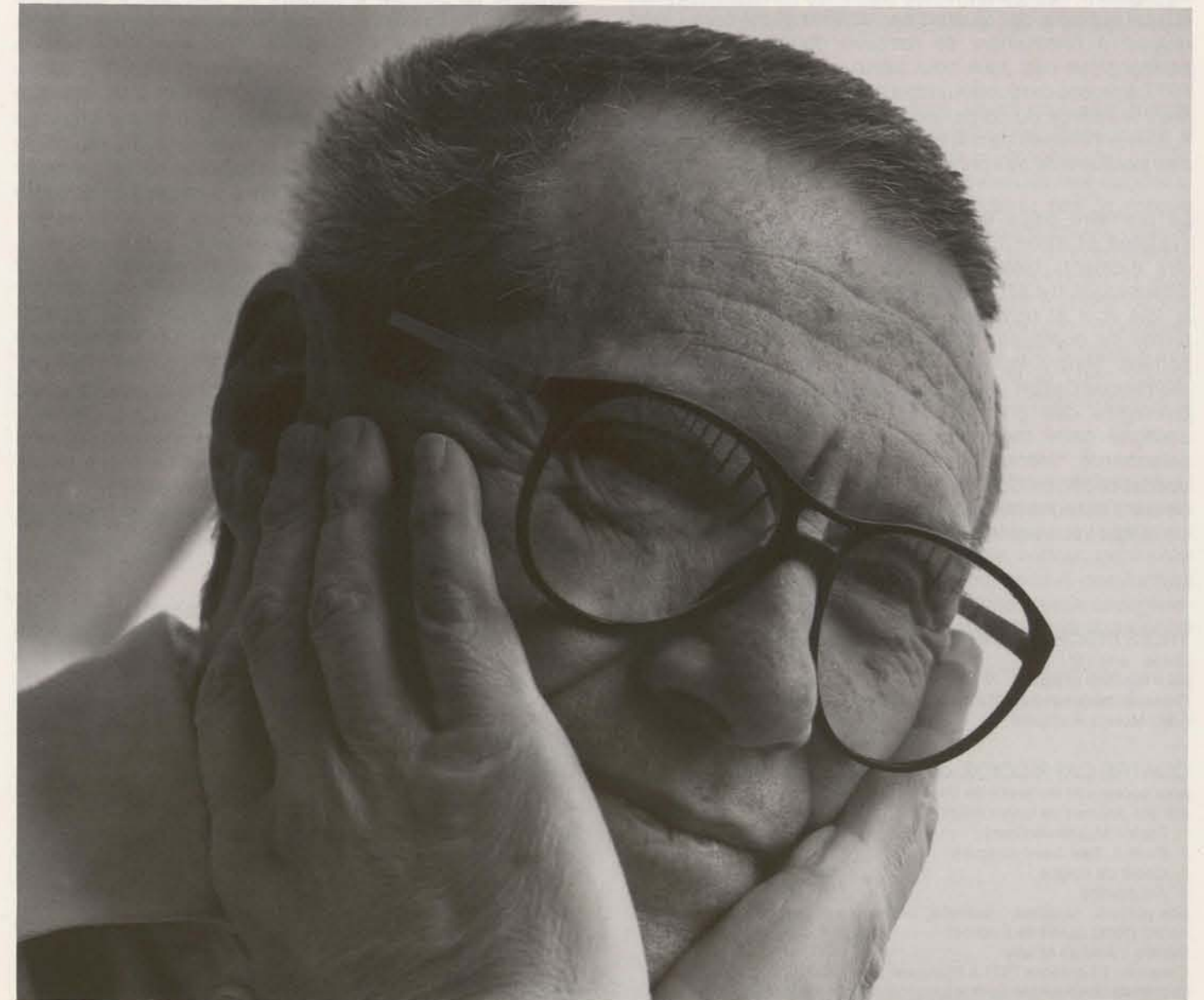
Bornemisza a été suivi par Quatre Chansons sur des Poèmes de Pilinszky, op. 11 (1975), Hommage à Luigi Nono, op. 16 pour chœur (1979) et enfin l'œuvre qui le rendit célèbre, *Messages de feu Demoiselle R.V. Trousova*, op. 17 pour soprano et ensemble mixte (1980), œuvre de grande envergure. Viennent ensuite *Scènes tirées d'un roman*, op. 19 (1982) et son œuvre la plus longue à ce jour *Kafka-Fragmente* op. 24 pour soprano et violon (1986) sur

des extraits de la correspondance de Kafka. Récemment encore, il écrivit une grande œuvre pour piano et ensemble de chambre ...quasi una fantasia ..., op. 27, destinée à Zoltán Kocsis pour remplacer le concerto pour piano inachevé.

Qui aurait cru il y a une dizaine d'années, que le nombre des œuvres de Kurtág atteindrait l'opus 31, comme l'œuvre d'Antón Webern ? Ses réticences autocritiques semblaient lui interdire de jamais atteindre ce nombre clé. Mais, depuis son départ de l'Académie Franz Liszt, déchargé de l'enseignement et, en dépit d'appels incessants pour des "master classes" ou des festivals, il peut consacrer plus de temps à la composition.

Kurtág est toujours passionné de littérature. Il lit Dostoïevski dans le texte original et compte parmi les rares personnes qui aient lu, en entier, *Finnegans Wake* de James Joyce. Depuis peu, il s'intéresse à la poésie de John Donne.

Malgré ses obligations, Kurtág est particulièrement généreux de son temps et sait consacrer des heures à ses amis pour leur faire étudier ses propres œuvres ou d'autres œuvres du répertoire. A ce compositeur toujours timide et modeste, dont les compositions sont intensément personnelles, la célébrité, quoique bienvenue, semble difficile à vivre. La gloire sied mal à un homme si profondément réservé.



György Kurtág

Photo : Guy Vivien

COMMENTAIRES SUR LES ŒUVRES DE GYÖRGY KURTÁG

TROIS PIÈCES IN MEMORIAM, POUR PIANO

Durée : environ 3 minutes

Première pièce dédiée au pianiste Georges Solchany, composée en août 1988 ; deuxième pièce à Karskaya, peintre d'origine russe ; troisième pièce dédiée à Maurice Fleuret, composée en avril 1990.
Editio Musica Budapest.

HUIT PIÈCES POUR PIANO op. 3 (1960) Durée : 4'50

1. Inesorabile. Andante con moto. 2. Calmo. 3. Sostenuto. 4. Scorrevole. 5. Prestissimo possibile. 6. Grave. 7. Adagio. 8. Vivo.

dédiées à István Antal

Création : 10 juillet 1960 (Darmstadt), Andor Losonczy

Editio Musica Budapest.

Composés en 1960, ces huit aphorismes durent à peine cinq minutes. Chargés d'une grande puissance expressive, ils se situent au plus près de la parole. L'écriture de ces pièces exige un engagement sans réserve de la part de l'interprète : le compositeur met en jeu la totalité du clavier, en utilisant des glissandi sur toute son étendue, ou en faisant exécuter des clusters par les deux avant-bras. Un tel rapport à l'instrument se retrouve dans la conception pédagogique des Jeux pour piano, composés à partir de 1973, à propos desquels Kurtág a parlé de "rythme organique". Mais le rythme du corps, ainsi que celui de la parole, sont également intégrés dans la composition par une réactualisation très personnelle des principes de la notation non mesurée.

La première pièce est fondée sur une figure rythmique obstinée. Et, d'une pièce à l'autre, Kurtág oppose volontiers des éléments diatoniques très simples à des textures dissonantes. Il élabore ainsi un langage dodécaphonique à la fois libre et rigoureux, au sein duquel de minuscules unités de quelques notes sont parfois traitées de façon sérielle. Malgré leur brièveté, ces pièces ont un impact dramatique certain ; la soprano Adrienne Csengery, interprète privilégiée des grandes œuvres vocales de Kurtág, a souligné cette théâtralité latente dans une formulation saisissante : "Même dans ses pièces pour piano, il écrit des opéras déguisés. C'est véritablement son genre." Et la force de cette musique naît des juxtapositions imprévisibles, dans un temps vécu comme fragmenté.

TROIS INSCRIPTIONS ANCIENNES, op. 25 (1986)

Durée : env. 10'

pour soprano et piano

Création : 16 octobre 1988 à Berlin par Adrienne Csengery et Zoltán Kocsis

Editio Musica Budapest

QUATRE CAPRICCIOS, op. 9 ; (1969-1970) Durée : 12'

pour soprano et orchestre de chambre

sur des poèmes de István Bálint

1. Paris I. Musée de Cluny

2. Paris II. Tour Saint-Jacques

3. Cours de langue

4. Ars poetica

lûte piccolo, hautbois, clarinette, basson, cor, percussion, cymbalum, harpe, piano, quintette à cordes

Dédiés à András Mihály

Création : 13 octobre 1971 à Budapest, Erika Sziklay

Orchestre de chambre de Budapest, direction András Mihály

Universal Editions

Ces deux œuvres, composées respectivement en 1969-1970 et en 1986, ne dépassent guère les dix minutes, rejoignant en cela l'ensemble de la production de Kurtág. Elles illustrent deux aspects opposés de ses compositions vocales. Par le choix des textes, les Quatre Capriccios, pour soprano et orchestre de chambre, se rapprochent des lieder sur des poèmes de Dezső Tandori : les vers d'István Bálint leur confèrent un caractère ludique - voire surréaliste - dû à des procédés poétiques proches de l'écriture automatique, qui culminent dans l'absurde Cours de langue. Les textes des deux premiers mouvements s'inspirent d'éléments parisiens : "Paris I / Musée de Cluny : La Dame à la licorne ; Paris II / Tour Saint-Jacques". Mais ils ne fournissent que le prétexte à de libres associations verbales. Le dernier capriccio est intitulé "Ars poetica".

Les Trois Inscriptions anciennes, dédiées à l'épouse du compositeur pour leur quarantième anniversaire de mariage, rappellent, par certains aspects, le grand concerto pour soprano et piano : les Dits de Péter Bornemisza, sur des sermons du pasteur protestant du XVI^e siècle. Dans les deux œuvres, la mort est évoquée avec la même force et la même simplicité. La première inscription est un texte populaire recueilli en 1490 par le notaire de Sopron, János Gugelweit ; la délicatesse de la partie de piano semble comme un écho du motif qui revient si souvent dans l'œuvre de Kurtág : "l'homme est une fleur". Avec la même désarmante candeur, la dernière épithète, relevée sur une croix du cimetière de Mecseknádasd, interrompt son lamento résigné par une mélodie aux tournures populaires.

La musique s'attache à exprimer les moindres nuances du texte, selon l'esprit du stile rappresentativo baroque : dans la deuxième inscription, que Kurtág a découverte sur une pièce transylvaine de 1792 au musée ethnographique de Budapest, les agrégats tranchants martelés au piano naissent de la violence et de la colère des mots.

... QUASI UNA FANTASIA ..., op. 27 (1987-1988) Durée : env. 8'

pour piano et groupes d'instruments

Création : 16 octobre 1988 à Berlin avec Zoltán Kocsis et l'Ensemble Modern, direction Péter Eötvös

Editio Musica Budapest

Avec cette œuvre, dédiée à Zoltán Kocsis et Péter Eötvös, Kurtág semble vouloir chercher des voies nouvelles. Bien qu'elle ne dure que neuf minutes environ, ses quatre mouvements sont relativement plus amples que dans les compositions antérieures, surtout en l'absence de tout principe extramusical. Mais elle témoigne, avant tout, d'un intérêt sans précédent pour les possibilités de l'orchestre. Kurtág utilise des combinaisons instrumentales insolites, au sein d'un effectif jusqu'alors inconnu dans sa production : les cinq harmonicas créent un timbre véritablement inédit ; la percussion est très fournie et jouée, notamment avec les timbales, un rôle de premier plan.

C'est également la première fois que Kurtág se préoccupe de la spatialisation de l'ensemble dans la salle de concert. Les instruments sont répartis en plusieurs groupes et, si la salle le permet, sur des niveaux différents. Cette distribution

se révèle particulièrement nécessaire dans le second mouvement, où elle contribue à clarifier la structure contrapuntique par strates.

Le premier mouvement, à la limite de l'imperceptible, entoure le piano des bruissements de la percussion qui se répondent en écho. Et l'œuvre débute par une lointaine et calme gamme de do majeur, irrégulière dans sa superbe simplicité. Le second mouvement maintient la même dynamique, cette fois comme dans un rêve agité. Les timbales se voient confier, aux côtés du piano, une partie d'une rare virtuosité. Le récitatif qui suit éclate avec d'autant plus de désespoir que son fortissimo a été ménagé avec soin.

L'aria qui clôt l'œuvre porte en exergue une citation du poème de Hölderlin, "Andeken". Ce mouvement est en réalité une réécriture d'une pièce antérieure, le cinquième des Microludes pour quatuor à cordes, de 1978. Chaque phrase de l'original est répétée ou un peu amplifiée, avec de légers décalages rythmiques entre les différentes surfaces sonores. Le même matériau sonore est ainsi redéployé, revêtu de proportions inattendues et révélant a posteriori l'exiguïté de l'espace auquel le confinait son premier traitement. Dans les mesures finales, et d'une façon qui n'est pas sans rappeler Bartók, les timbales reprennent les dernières bribes de mélodie, se perdant comme en écho dans une atmosphère raréfiée.

OPUS 27 n° 2

György Kurtág composa en 1987-1988 une œuvre pour piano et plusieurs groupes instrumentaux répartis dans la salle. Il s'agissait de son Opus 27 auquel il donna le titre... quasi una fantasia..., réalisant ensuite qu'aussi bien le titre que le numéro d'opus étaient identiques chez Beethoven. En outre, l'Opus 27 de Beethoven est constitué par deux sonates. Ainsi, le double concerto de Kurtág pour piano, violoncelle et deux ensembles, composé en 1990, devient-il son Opus 27, n° 2, transformant ... quasi una fantasia ... en Opus 27, n° 1.

Dans la seconde œuvre, le compositeur a également élaboré une répartition particulière des instrumentistes dans la salle de concert ; la spatialisation de sa musique a toujours constitué une préoccupation de György Kurtág, mais c'est seulement à partir de 1988 que la réalisation lui en a semblé satisfaisante.

KAFKA-FRAGMENTE, op. 24 (1985) Durée : 70'

pour soprano et violon

d'après des textes de Franz Kafka

œuvre dédiée à Marianne Stein

Editio Musica Budapest

Cette œuvre est la plus longue que Kurtág ait composée jusqu'à ce jour. Il s'agit d'un cycle pour soprano et violon, sur des textes de Franz Kafka, tirés du journal ou des lettres de l'écrivain, ainsi que des Préparatifs de nocce à la campagne. Un seul fragment, dû à Elias Canetti, fait exception. Il est dédié à la mémoire du grand poète hongrois, János Pilinszky, et n'est pas sans rappeler Coups, le quatrième des lieder sur des poèmes de celui-ci ; par son rythme heurté, entrecoupé de silences, la musique représente la démarche hésitante et titubante d'un jeune enfant ; métaphore particulièrement frappante de l'impossibilité de raconter, voire de parler. Car ces "fragments" portent bien leur titre ; quelques

mots, tout au plus quelques phrases, pour créer des microcosmes dont la juxtaposition n'atteindra jamais le bonheur de la narration.

Pourtant, certaines pièces prennent des dimensions importantes, allant jusqu'à constituer de véritables scènes. Celle qui clôt la troisième partie de l'œuvre fournit le prétexte à un interlude plein d'humour : (1) "Je priais en rêve la danseuse Eduardowa de bien vouloir danser encore une fois la csárdás (...). La danseuse Eduardowa, fervente de musique, circue, en tramway comme partout, accompagnée de deux violonistes qu'elle fait jouer souvent (...)". Kurtág saisit l'occasion de cette anecdote - rapportée par Kafka à la suite d'une représentation des ballets russes à Prague en 1910 - pour caricaturer gentiment la musique tzigane (ou prétendue telle), avec son vibrato exagéré, et pour citer une valse de fanfare du compositeur roumain, Josif Ivanovici, qui connut un certain succès dans les salons de la fin du XIX^e siècle. La partition fait également intervenir deux autres "personnages", cachés pour l'auditeur, et empruntés cette fois, à Robert Schumann ; Eusebius et Florestan indiquent à l'interprète le caractère tour à tour placide ou fougueux de la musique. La théâtralité, généralement confinée aux gestes vocaux dans la plupart des œuvres de Kurtág, prend exceptionnellement la forme de la pantomime dans Ruhelos : la chanteuse doit "suivre les acrobaties et l'emportement du violoniste avec une tension croissante", jusqu'à prononcer l'unique mot de la pièce véritablement sans voix!

Mais les Kafka-Fragmente sont, avant tout, une œuvre intimiste, proche du ton de la confession. Dans la pièce intitulée "Stolz", le texte évoque les souffrances de l'artiste, que Kurtág, travaillant lentement et avec une rare exigence, ne connaît que trop : "Je ne laisserai pas la fatigue s'emparer de moi. Je sauterai en plein dans ma nouvelle, et dussé-je en sautant me couper le visage"; le compositeur commente avec humour : "Promesse à Zoli Kocsis : il y aura un concerto pour piano (auquel Kurtág travaille depuis 1980). Le dernier fragment, avec son atmosphère onirique, est peut-être le plus remarquable. Des cris d'oiseaux à la lente reptation, la partie de violon et la ligne vocale témoignent d'une richesse d'invention inépuisable dans la figuration.

Le musicien est particulièrement attentif à l'intelligibilité du texte : jamais il ne le décompose en phonèmes ; jamais le sens n'est disséminé en sonorités consonantiques ou vocaliques goûtées pour elles-mêmes. La syntaxe, surtout, est traitée avec un réel respect, et donne naissance à des formes musicales toujours singulières. Lorsqu'une voyelle, exceptionnellement, s'arrache à cette architecture, c'est le texte du septième fragment qui le veut ainsi : "S'il a toujours des questions à me faire." Le "ai", détaché de la phrase, vola au loin comme une balle sur la prairie.

(1) Les fragments tirés du journal de Kafka sont cités dans la traduction de Marthe Robert, chez Grasset.

FRANZ KAFKA

Fragments, choisis et pourvus d'un titre par György Kurtág.
Textes traduits de l'allemand par Olivier Mannoni.

PARTIE I

1. Les bons vont du même pas

Les bons vont du même pas. Sans rien savoir d'eux, les autres dansent autour d'eux les danses du temps.

2. Comme un chemin en automne

Comme un chemin en automne : à peine l'a-t-on balayé, qu'il se recouvre de feuilles mortes.

3. Cachettes

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

4. Sans répit

5. Berceuse I

Dépose ton manteau, haut rêve, autour de l'enfant.

6. Plus jamais (Excommunicatio)

Plus jamais, plus jamais tu ne reviendras dans la ville, plus jamais la grosse cloche ne sonnera au-dessus de toi.

7. "A chaque fois qu'il me demande"

"Wenn er mich immer fragt". Le "ä", séparé de la phrase, s'en allait comme une balle sur un pré.

8. Quelqu'un m'a pris par le vêtement

Quelqu'un m'a pris par le vêtement, mais je l'en ai décroché.

9. Les lingères

Les lingères sous l'averse

10. Scène dans la gare

Les spectateurs se figent quand le train passe devant eux.

11. Dimanche 19 juillet 1910 (Berceuse II) (Hommage à Jenny)

Endormi, réveillé, endormi, réveillé, misérable existence.

12. Mon pavillon de l'oreille ...

Mon pavillon de l'oreille était frais au toucher, rugueux, froid, savoureux comme une page.

13. Un jour, je me suis cassé la jambe (danse hassidique)

Un jour, je me suis cassé la jambe, ce fut la plus belle expérience de ma vie.

14. Cuirassé

Un instant, je me sentis cuirassé.

15. Deux cannes (authentique - plagal)

Sur la canne de Balzac : je brise tous les obstacles.

Sur la mienne : tous les obstacles me brisent.

Le point commun, c'est le "tous".

16. Pas de retour

A partir d'un certain point, il n'est plus de retour.

C'est ce point qu'il faut atteindre.

17. Fier (1910, 15 novembre, dix heures)

Je ne me laisserai pas lasser. Je vais sauter dans ma

nouvelle, même si cela doit me déchirer le visage.

18. La fleur pendait, rêveuse (Hommage à Schumann)

La fleur, rêveuse, pendait sur sa tige.

Le crépuscule l'entourait.

19. Rien de tel

Rien de tel, rien de tel.

PARTIE 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.

PARTIE III

1. Avoir? Etre?

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

2. Le coït comme punition (Canticulum Mariae Magdaleneae)

Le coït comme punition du bonheur d'être ensemble.

3. Ma cellule de détention — ma forteresse.

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 d'une 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. Misérable existence (Double)

Endormi, réveillé, endormi, réveillé, misérable existence.

6. Le cercle fermé

Le cercle fermé est pur.

7. But, chemin, hésitation

Il existe un but, mais pas de chemin; ce que nous appelons chemin, c'est l'hésitation.

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. D'un judaïsme pénétrant

Dans le combat entre toi et le monde, seconde le monde.

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. 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. 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.

PARTIE IV

1. Trop tard (22 octobre 1913)

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.

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 vent ne leur échappe pas, tant il chasse 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 d'une cérémonie.

6. In memoriam Johannis Pilinszky

Je ne peux ... réellement 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.

CONTRECHAMPS N° 12

GYÖRGY LIGETI GYÖRGY KURTÁG

Commentaires, analyses de Philippe Albèra, Fred Sallis, István Balasz, Richard Toop, Marta Grabos, Hans-Peter Kyburz, András Varga Bálint, Rimma Dalos, György Kroo, Friedrich Spangemacher, Peter Szendy, György Ligeti.

Parution : octobre 1990

Contrechamps
Salle Patino
46 avenue Miremont
CH 1206 Genève

TROIS INSCRIPTIONS ANCIENNES

1. Ma fleur ... (noté par János Gugelweit en 1490)

Ma fleur
Sache que je dois te quitter
Et pour toi je dois porter le deuil.

2. Calandre sicule 1792 In memoriam Endre Bálint

Tu as donné au maître la toute première nuit,
Toi, Anna Cserei, simple mortelle.
Pour cela, moi Gábor Móre,
Au lieu de la dîme lui ai versé
Des coups sur le crâne.
Me voici à Kászonszék un boulet au pied
Que la peste emporte le lieutenant Görgényi!
Dans ma misère je sculpte ce rouleau.

3. Sur une croix de cimetière de Mecseknádasd. Epilogue pour "Lélekmadar" d'Ilona Bakó

Ci-gît Theresia Hengel,
Décédée le 27 mars 1939, à l'âge de 29 ans.
Dans la fleur de ma jeunesse
La fièvre m'a emportée.
Je dois m'en aller au printemps
Dehors dans le froid de la tombe.
Seigneur, tu l'as voulu ainsi
Et je connais le calme.
Ce sont ses derniers mots;
Repose en paix.

Traduction, Péter Szendy

QUATRE CAPRICCIOS

POÈMES D'ISTVÁN BÁLINT

Paris I : Musée de Cluny, La Dame à la Licorne

Avant d'approcher la main de votre licorne
N'oubliez pas
Que sur le rideau des yeux tombe une tache
Si par ailleurs entre vos deux jambes
De petits animaux observent,
Qu'on en finisse!

Paris II : Tour Saint-Jacques

Si je pouvais une telle
Une telle épine inachevée élançée au ciel,
Rudimentaire parure virile,
Car il n'y a plus de ...
Si je pouvais, mutilée, une telle

Cours de langue

Le chat,
Qu'il griffe ou qu'il crie,
Tu l'arraches du tapis
Et tu le jettes dans l'ombre de mon parapluie ouvert.
The cat is under the umbrella.
Tu arraches le chat,
Que le parapluie crie
Ou que le tapis griffe,
Tu le jettes sur son ombre ouverte.
Le chat est sous le parapluie.

Ars poetica

Très superficiellement,
Presque à fleur de peau,
Et avec le ceci-cela déjà prêt à poindre
Derrière lequel un ressort fin comme un cheveu fonctionne
C'est avec le mécanisme du dard que je pourrais le plus
Avec des comparaisons grotesques, pour cela richement
étendu sur toi

Et je m'étonne que cependant.

Traduit du hongrois par Péter Szendy

GYÖRGY LIGETI

COMMENTAIRE

SUR LES NONSENSE MADRIGALS

Depuis mon enfance, je suis fasciné par Lewis Carroll. Avant de comprendre l'anglais, j'ai lu Alice dans l'extraordinaire traduction du grand écrivain hongrois d'inspiration swiftienne, Frigyes Karinthy. Bien plus tard, après avoir appris l'anglais, j'ai été habité d'une passion de plus en plus dévorante pour Lewis Carroll et, grâce à lui, j'ai appris à aimer d'autres poètes victoriens tels que Edward Lear et William Brightly Rands. Bien que - j'en suis conscient - les continentaux comme moi ne puissent jamais saisir vraiment toutes les nuances de l'"understatement" et de l'humour britanniques, je n'ai pas résisté à la tentation de m'y essayer.

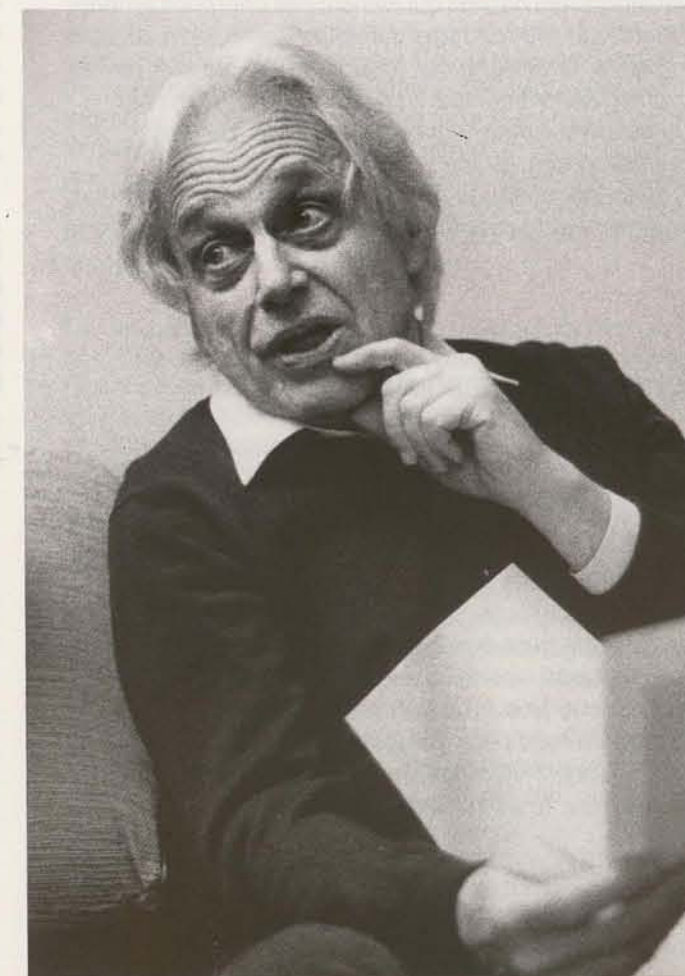
La caractéristique principale de la technique de composition que j'ai employée dans ces pièces et qui peut en rendre difficile la première audition est une certaine qualité de complexité rythmique. Ma technique consiste à entremêler deux traditions polyphoniques très différentes l'une de l'autre : d'une part, la

notation mensuraliste du XIVe siècle, de l'autre, les polyrythmes de l'Afrique subsaharienne, qui résultent de l'addition de notes de valeur très brève. Ces deux techniques permettent la combinaison simultanée de plusieurs lignes mélodiques selon différentes vitesses. Alors que la notation mensuraliste permet de diviser la valeur des notes en deux ou trois unités, j'ai introduit des divisions en cinq, en sept, etc. De même, seuls des groupements périodiques stricts sont possibles dans la pulsion rythmique régulière africaine, alors que j'utilise différents groupements irréguliers de valeurs.

Cependant, la complexité rythmique n'est pas une fin en soi. La mélodie, l'harmonie, le rythme et, particulièrement, la simultanéité de plusieurs lignes mélodiques sont des moyens pour exprimer un contenu émotionnel. Toutefois, ce n'est pas vraiment la signification des textes qui est exprimée, mais les connotations poétiques qui tournent autour de ceux-ci.

... car je viens de la Transylvanie et j'ai grandi en parlant le hongrois et, en partie aussi, l'allemand. Cependant, lorsque je suis né, la Transylvanie appartenait déjà à la Roumanie, et j'ai donc aussi appris le roumain, mais, bien sûr, beaucoup plus tard, au lycée. Alors, quelle est ma patrie? La Transylvanie, certainement, et certainement tout autant, Budapest où j'ai étudié et vécu jusqu'en 1956; mais, à Budapest, je n'étais plus enfant. J'ai des racines doubles, et j'éprouve autant la nostalgie de la Transylvanie - de la ville où je suis né, Dicsöszentmarton, et de la ville où j'ai étudié, Klausenburg -, que de Budapest. Je crois que, lorsqu'on vieillit, cela joue un rôle important. Je me suis toujours senti particulièrement relié à ma langue maternelle hongroise, et cela m'apparaît toujours plus fortement aujourd'hui, dans mes compositions aussi - non seulement dans les pièces pour chœur mais aussi peut-être dans le premier mouvement du trio avec cor, dans lequel un changement net du discours musical, qui prend pied dans le folklore hongrois, est particulièrement significatif.

György Ligeti
in Contrechamps, N° 3
Entretien György Ligeti / Monika Lichtenfeld



György Ligeti

Photo : Lucien Hervé

NONSENSE MADRIGALS

POÈMES DE WILLIAM BRIGHTY RANDS

LE RÊVE D'UNE FILLE HABITANT LES SEPT-CHÊNES

Sept oiseaux dans un arbre qui chantent doucement;
Sept voiliers qui filent, blancs sur l'océan;
Sept girouettes que le soleil fait briller;
Sept chevaux de course, prêts à galoper;
Sept papillons d'or, qui virevoltent en l'air;
Sept roses rouges, qui tremblent au parterre;
Sept lis blancs, des abeilles y butinent;
Sept arcs-en-ciel ronds, des nuages les séparent;
Sept jolies petites filles, du sucre sur les babines;
Sept petits malins, tous leur donnent des pourboires;
Sept gentils papas, qui appellent leur fille "Joie";
Sept gentilles mamans, qui embrassent leurs petits gars;
Sept nuits de suite, je l'ai rêvé comme je vous vois;
Que je dîne de pain et de confiture, et je le rêverai encore une fois !

LE RÊVE D'UN GARÇON HABITANT LES NEUF-ORMES

Neuf grenadiers, baïonnette au canon;
Neuf boulangers, paniers pleins de petits pains;
Neuf éléphants, alignés et marrons;
Neuf vélocipèdes neufs, pour rouler d'un bon train;
Neuf knickerbockers, leurs boutons au complet;
Neuf illusionnistes habiles qui avalent des charbons ardents;
Neuf montagnards robustes qui, à la perche, vont sautant;
Neuf jeunes tambours qui jouent de la grosse caisse;
Neuf gros échevins, les pouces sous les fesses;
Neuf heurtoirs neufs pour la porte de devant;
Neuf voisins que je n'ai jamais vus avant;
Neuf nuits de suite, je l'ai rêvé comme je vous vois;
Que je dîne de pain et de fromage, et je le rêverai encore une fois!

LE COUCOU DANS LE POIRIER

Le coucou était perché dans le vieux poirier. Coucou!
Qu'il pleuve ou qu'il neige, peu lui chaloit. Coucou!
Le coucou survola un toit tout proche. Coucou!
'Aimée, es-tu là, car voici que j'approche? Coucou!
Coucou, coucou, me voici qui approche." Coucou!
"Je n'ose t'ouvrir l'huis. Coucou!
Le bon coucou, peut-être n'es-tu pas lui? Coucou!
Coucou, coucou, es-tu bien lui?" Coucou!
"Le bon coucou je suis, je suis le bon, Coucou!
Car je suis, de mon père, l'unique rejeton, Coucou!
Coucou, coucou, l'unique rejeton." Coucou!
"Si, de ton père, tu es l'unique rejeton - Coucou!

La bobinette tire avec vigueur,
Passe la porte en douceur - Coucou!
Si tu es, de ton père, l'unique rejeton Coucou!
Tu dois être le seul, ce doit être toi -
Coucou, coucou, mon coucou à moi! Coucou!

COMMENT ROBERT S'EST ENVOLÉ

Quand, à verse, tombe la pluie
A la ville ou dans le pays,
Sages fillettes et garçonnets
Restent chez eux avec leurs jouets.

Robert se dit : "Non, s'il pleut fort,
Il est plus drôle d'être dehors."
Pour pleuvoir, il pleuvait dru
En une minute, Bob était dans la rue.

Vous le voyez sur ce dessin,
Sous son parapluie rouge, le crétin.

Quel vent! Oh! Comme il mugit
Dans les arbres, les fleurs et les chardons!
Il s'engouffre sous son parapluie,
L'idiot, regardez-le donc;
Il quitte terre
Et s'envole dans les airs.
Nul ne l'entend qui crie et pleure,
Le vent brutal l'emporte à travers les nuages,
Et, devant lui, fuit son chapeau.
Ils sont bientôt à une telle hauteur,
Qu'ils disparaissent à nos yeux!

Et le chapeau monte si haut,
Qu'il en touche même les cieux.
Nul n'a pu dire sans hésiter
Où ils sont retombés ou se sont arrêtés;
En tout cas, voici qui est évident :
Bob, depuis, est porté manquant!

Traduits de l'anglais par Philippe Mikriammos

LA QUADRILLE DES HOMARDS

Le merlan dit au bigorneau: "Pourriez-vous vous presser un peu?
Il y a, là derrière un gros thon qui me marche sur la queue.
Voyez-vous avec quelle ardeur les homards et les tortues s'avancent!
Ils attendent sur les galets... Voulez-vous entrer dans la danse?
Voulez-vous, ne voulez-vous pas, voulez-vous, ne voulez-vous pas,
voulez-vous entrer dans la danse?
Voulez-vous, ne voulez-vous pas, voulez-vous, ne voulez-vous pas,
voulez-vous entrer dans la danse?"

Vous n'avez pas la moindre idée du plaisir que cela peut faire
Lorsqu'on vous prend et qu'on vous jette, avec les homards,
à la mer!"

Le bigorneau répondit : "Trop loin, trop loin! et le toisant
avec méfiance,
Dit qu'il remerciait le merlan mais qu'il ne voulait pas entrer
dans la danse.

Ne voulait pas, ne pouvait pas, ne voulait pas, ne pouvait pas,
ne pouvait entrer dans la danse.
Ne voulait pas, ne pouvait pas, ne voulait pas, ne pouvait pas,
ne pouvait entrer dans la danse.

Son écailleux ami lui répondit : "Qu'importe la distance?
J'entrevois un autre rivage et peut-être une autre espérance.
Plus l'on va s'éloignant de l'Angleterre et plus l'on se rapproche de la France.

Ne pâlissez donc pas, bien-aimé bigorneau, mais plutôt
entrez dans la danse.

Voulez-vous, ne voulez-vous pas, voulez-vous, ne voulez-vous pas,
voulez-vous entrer dans la danse?

Voulez-vous, ne voulez-vous pas, voulez-vous, ne voulez-vous pas,
voulez-vous entrer dans la danse?"

Scintillez, scintillez, petite pipistrelle
Qui doucement venez nous frôler de votre aile!

Dans le crépuscule où, sans bruit, vous volez,
Scintillez, scintillez, comme un plateau à thé!...

Scintillez, scintillez, scintillez, scintillez!...

Traduit par Henri Parisot

GYÖRGY LIGETI

CONCERTO

POUR VIOLON ET ORCHESTRE

Commentaires

I Vivacissimo luminoso

II Passacaglia : Lento appassionato

III Presto fluido

Commande de la WDR et de Saschko Gawriloff Création le 3 novembre 1990 à Cologne (WDR) Editions Schott Durée : env. 12 minutes

Dans le Concerto pour violon j'ai poursuivi les recherches dans le domaine de la polyphonie et polyrythmie complexes que j'avais amorcées dans mes Etudes pour piano et mon Concerto pour piano et orchestre. Naturellement, elles sont ici adaptées aux possibilités de la violon. Ces recherches de complexité dans la structure de la musique sont profondément influencées par la géométrie fractale et la nouvelle science du chaos déterministique.

La superposition et combinaison de niveaux rythmiques et métriques différents produisent un effacement de ces niveaux, l'un annihilant l'autre, et ce que nous entendons est une structure mélodique-rythmique illusoire qui est différente de ses composantes. La recherche de nouvelles possibilités rythmiques est associée à la recherche d'une harmonie différente de celle que l'on trouve dans la musique conventionnelle tempérée. Je demeure toujours profondément impressionné par l'œuvre de Harry Partch d'une part, et par les systèmes harmoniques des cultures de l'Asie du sud-est, de la Mélanésie et de l'Afrique subsaharienne d'autre part.

Je suis avec grand intérêt le cheminement de certains compositeurs qui travaillent aussi dans le domaine microtonal, par exemple, Manfred Stahnke, Gérard Grisey, Tristan Murail et bien d'autres. Ce que je fais est toutefois un peu différent. Je cherche une solution impure, hybride, en amalgamant des systèmes harmoniques disparates : le système tempéré conventionnel de douze sons, les systèmes de cinq et sept intervalles égaux par octave et aussi les harmoniques naturels.

Le Concerto pour violon est conçu pour un orchestre réduit : une flûte (aussi piccolo), un hautbois, deux clarinettes (aussi petite clarinette et clarinette basse), un basson, deux cors, une trompette, un trombone ténor, deux percussionnistes et un ensemble de cordes qui peut varier de 10 à 22 musiciens. De ces cordes d'orchestre, un violoniste et un altiste jouent sur des instruments accordés en scordatura de façon à produire les cinquième et septième harmoniques des différents sons fondamentaux, c'est-à-dire des tierces majeures et des septièmes mineures naturelles. Les deux cors et le trombone produisent en grande partie des sons naturels. Dans le deuxième mouvement, il y a une section comportant des sonorités "étranges" : le flûtiste joue aussi de la flûte à bec soprano, les autres bois quatre ocarinas différents et les deux percussionnistes, deux sifflets à coulisse. Tout cela produit non seulement une harmonie impure mais aussi "bourbeuse", on pourrait dire "fausse".

Le Concerto pour violon est une œuvre in progress, non parce que j'ai une préférence pour ce genre mais parce que je travaille simplement très lentement. J'espère dans le futur proche ajouter deux mouvements aux trois mouvements que vous entendrez.

COMMENTAIRES SUR CHINESE OPERA

CHINESE OPERA (1985-1986) Durée : 35'

Création le 17 novembre 1986, Paris, Ensemble InterContemporain
Edition Salabert

La partition de Chinese Opera est datée de 1985-1986, mais elle remonte en partie à 1975, et fut écrite pour les dix ans de l'Ensemble InterContemporain, dont Péter Eötvös est le directeur musical. Lui-même a présenté son travail à Paris le 17 novembre 1986. L'œuvre est divisée en six parties (un prélude et trois "Scènes" alternées avec deux "Comics"); chaque partie est dédiée à un metteur en scène célèbre (Peter Brook, Luc Bondy, Robert Wilson, Klaus Michaël Grüber, Jacques Tati, Patrice Chéreau). Dans un bref commentaire, le compositeur dit :

Mon Chinese Opera n'a que peu de chose à voir avec le véritable opéra chinois. En Chine, chaque province possède son propre style théâtral, qui tire son nom de la province où il est né autrefois et où l'on continue à le représenter de façon immuable. Chinese Opera est une musique écrite dans la perspective d'une présentation scénique et filmique; c'est l'opéra de ma "province" personnelle.

Les dédicaces à divers metteurs en scène sont des indications de tempo et de caractère : chez Brook, la mise en scène rapide, rituelle; chez Bondy, la flexible beauté lyrique; chez Wilson, les situations d'un comique fantastique; chez Grüber, la polyphonie torrentielle; l'humour sans paroles de Tati (tout le monde parle et l'on ne comprend rien); enfin, la dure, la rugueuse verticalité de Chéreau.

La scène est occupée par un orchestre stéréophonique (deux effectifs semblables à droite et à gauche) et, au centre, par un ensemble particulier d'instruments amplifiés. Les trois scènes étaient déjà composées en 1975; je les ai réunies et instrumentées en 1986 et j'ai cherché un titre adapté à l'ensemble.

J'ai trouvé ce titre durant un voyage en Angleterre; pour le justifier, j'ai composé cinq autres parties : le "Prélude", les "Rideaux colorés" qui s'ouvrent (n° 1) et se ferment (n° 5), et les deux "Comics" conçus à la façon des livres de bande dessinée fantastique, mais également liés aux brèves représentations comiques des théâtres asiatiques, données entre les scènes "sérieuses" pour réveiller le public.

Dès les premières mesures du bref "Prélude", les potentialités théâtrales d'une telle disposition apparaissent clairement, avec les jeux de répliques entre percussionnistes et l'utilisation de la stéréophonie des groupes de cordes et de vents disposés de chaque côté. Les figures arpégées ascendantes et descendantes semblent être des gestes musicaux évoquant l'ouverture du rideau au début du morceau suivant, qui commence sans interruption. Dans le cours des trois "Scènes" - nettement différenciées entre elles parce que, dans chacune, des figurations et des situations prévalent clairement -, Eötvös approfondit la théâtralité rendue possible par la disposition des instruments en trois groupes. Une théâtralité purement musicale peut également être perçue dans la variété des comportements instrumentaux exigés des exécutants. L'usage fréquent d'intervalles inférieurs

au demi-ton contribue souvent à déterminer des sonorités proches de celles de la musique électronique : les recherches sur le son, la matière sonore et ses caractéristiques acoustiques, ont toujours constitué un aspect significatif de la poésie du compositeur hongrois. Les deux "Comics", plus brefs que les "Scènes", séparent clairement ces dernières, comme des intermèdes. Dans "Comic 2", le percussionniste placé au centre doit vraiment "réciter" son rôle, en improvisant sur le gong à travers des comportements précis : il attaque à la fin de la scène précédente en l'"interrompant", puis il se montre "impératif", "agité", "tranquille". La partition demande à ce percussionniste d'improviser "comme s'il parlait chinois". Le gong de l'opéra chinois produit à chaque coup un glissando vers l'aigu, se prêtant ainsi particulièrement à l'imitation de la parole parlée.



Péter Eötvös

Photo : Lucien Hervé

COMMENTAIRES SUR LES ŒUVRES

Concerts des 28 et 29 novembre *

IGOR STRAVINSKY

L'OISEAU DE FEU, ballet complet

Terminé en mai 1910

Première exécution à l'Opéra de Paris le 25 juin 1910 dans le cadre des Ballets Russes de Diaghilev, sous la direction de Gabriel Pierné dans une chorégraphie de Michel Fokine, des costumes et décors de Léon Bakst.

C'est avec L'Oiseau de Feu que Stravinsky, du jour au lendemain, obtint l'audience internationale. Il n'en était nullement à sa première partition d'orchestre, mais ses preuves de compositeur restaient à faire. Avec L'Oiseau de Feu, il quittait la musique essentiellement descriptive, l'esthétique diaprée de Rimsky-Korsakov, et partait à la découverte enchantée de lui-même, de sa vitalité primitive, de ses propres effets orchestraux tels que glissandi de trombones ou de cordes aux harmoniques naturelles... Sa conquête fut celle de l'éclat, de la brillante incandescence de l'orchestre, de l'antithèse, comme de la virtuosité instrumentale.

Avec le recul du temps, L'Oiseau de Feu fait figure de partition annonciatrice; il sert non seulement de prototype au ballet moderne, notamment en Russie, mais sa première, en juin 1910, marqua le début de la grande période des Ballets Russes de Diaghilev. C'est au flair artistique de ce dernier que l'on doit ce départ. Diaghilev fut le premier et le seul en son temps à comprendre qu'il fallait confier la composition de la musique de ballet aux meilleurs auteurs de l'époque. Nous devons à cette intuition géniale des partitions comme Daphnis et Chloé (1912) de Ravel, Jeux (1913) de Debussy, et la trilogie stravinskienne, L'Oiseau de Feu, Petrouchka en 1911 et l'explosion du Sacre du Printemps en 1913. La musique ne se bornait plus à accompagner la danse, elle accédait à l'élément essentiel, elle prenait une valeur propre : chacun des ballets que nous venons de citer eut une carrière au concert aussi prodigieuse si ce n'est plus, que sur scène.

FRANZ LISZT

SAN FRANCISCO D'ASSISI, Andante

Extrait des Légendes de Saint François, version originale pour grand orchestre S.534

Les Légendes de Saint François (Saint François de Paule et Saint François d'Assise) ont été écrites à Rome pendant l'automne 1863. Version orchestrale primitive inachevée; le manuscrit a été retrouvé dans la succession Göllerich en 1975. Version pianistique, reprenant ces esquisses dans un ordre différent et les complétant, achevée durant l'été 1865 et éditée chez Rozsavölgyi à Pest et chez Heugel à Paris en juin 1866. Première audition à Pest le 29 août 1865 par le compositeur. Version primitive réalisée par le Dr. Friedrich Georg Zeileis, créée à la Radio de Berlin en 1982 sous la direction de Gerd Albrecht. Première audition en France de cette version.

Cette résurrection des deux légendes, dans leur version originale écrite directement pour grand orchestre à l'instar de poèmes symphoniques comme Du Berceau à la Tombe ou Mazeppa, est due au travail musicologique effectué par le Dr. Zeileis. Ce médecin autrichien a acquis l'autographe de ce premier jet inachevé lors de la vente aux enchères de la collection d'August Göllerich qui fut l'élève successivement

* L'œuvre de György Ligeti est commentée en page 22

Une promotion aussi radicale, révolutionnaire du rôle de la musique dans le ballet, ne pouvait qu'amener un conflit entre compositeur et chorégraphe. Pour Stravinsky évidemment, les droits de la musique étaient sacrés. Mais dans le cas de L'Oiseau de Feu, le jeune compositeur ne faisait que prendre son indépendance, et il lui était encore difficile d'imposer sa volonté à une tradition aussi jalousement défendue que celle de la prééminence du chorégraphe, lequel était Michel Fokine. Or, c'était Fokine, en commun avec Bakst, le styliste et dessinateur du costume de L'Oiseau, qui avait tracé l'argument du ballet. Ajoutons que Stravinsky n'était que le second choix de Diaghilev, celui-ci s'étant d'abord adressé à son premier professeur de composition, Anatole Liadov. Suite au refus de ce dernier, Stravinsky s'était vu renforcé dans son rôle. Un demi-siècle plus tard, Stravinsky, dans ses mémoires (Memories and Commentaries, Londres 1960), avait gardé toute sa hargne vis-à-vis de la chorégraphie de L'Oiseau de Feu et de Petrouchka. "Fokine était vraiment l'homme le plus désagréable avec lequel j'aie jamais travaillé", osant traiter les partitions de Stravinsky d'"accompagnement" à ses "poèmes chorégraphiques"! La musique a peut-être des droits inaltérables, mais il n'en reste pas moins que le principe même d'un ballet veut le maintien d'un équilibre entre danse et musique, équilibre délicat, aisément rompu par leurs nécessités contraires... et les personnalités confrontées! Diaghilev, qui était à l'origine des deux dans L'Oiseau de Feu et Petrouchka, ne sut pas toujours le préserver.

Outre l'élément folklorique et certains aspects de l'enseignement de Rimsky-Korsakov, le style de la musique se signale par son chatoiement tonal - le facteur Debussy, a-t-on pu dire. Stravinsky reconnaissait d'ailleurs la dette que lui et les musiciens de sa génération avaient envers l'auteur du Prélude à l'après-midi d'un faune. Il le dit... et sa musique le confirme. On saisit mieux ainsi le sens de la dédicace de Debussy, sur une photo qu'il donna au jeune Stravinsky, après la première de L'Oiseau de Feu : "A Igor Stravinsky, en toute sympathie artistique".

de Liszt puis de Bruckner. Le manuscrit est daté "du 23 au 26 octobre 1863". A cette époque, Liszt se retourne vers Dieu après la mort de sa fille, Blandine, et le refus de la Princesse Sayn-Wittgenstein de l'épouser. Il lie en un même hommage les deux saints François les plus connus de la légende chrétienne pour que ces derniers, en tant que saints patrons (François, Franz ou Ferenc) intercèdent pour lui. Les deux légendes devaient servir de préludes au Canto di San Francesco (Cantico del Sol) pour baryton, chœur d'hommes et grand orchestre, les trois partitions formant alors une trilogie indissociable dédiée aux saints. Rien ne permet d'affirmer que les deux légendes aient pu être conçues avant 1863, ni que la version originale soit pour piano. L'étude du manuscrit autorise même à penser que l'original était pour orchestre, quatre épisodes semblant avoir été ajoutés sur des feuillets séparés.

Dans le San Francesco d'Assisi, le prêche aux oiseaux se présente comme un tableau naïf où trilles, arpèges, figures chromatiques brèves et mélodies solennelles se juxtaposent, donnant l'impression de profusion voulue par le texte, puis de paix partagée, enfin de jubilation. Le thème du sermon lui-même, recitativo, confié au cor anglais, est emprunté au Cantico del Sol et assure l'unité de la trilogie originale.



Miklós Perényi

Photo : Guy Vivien

LUCIANO BERIO

CORO

Coro, (1975-1976) Durée : env. 60'
pour voix et instruments

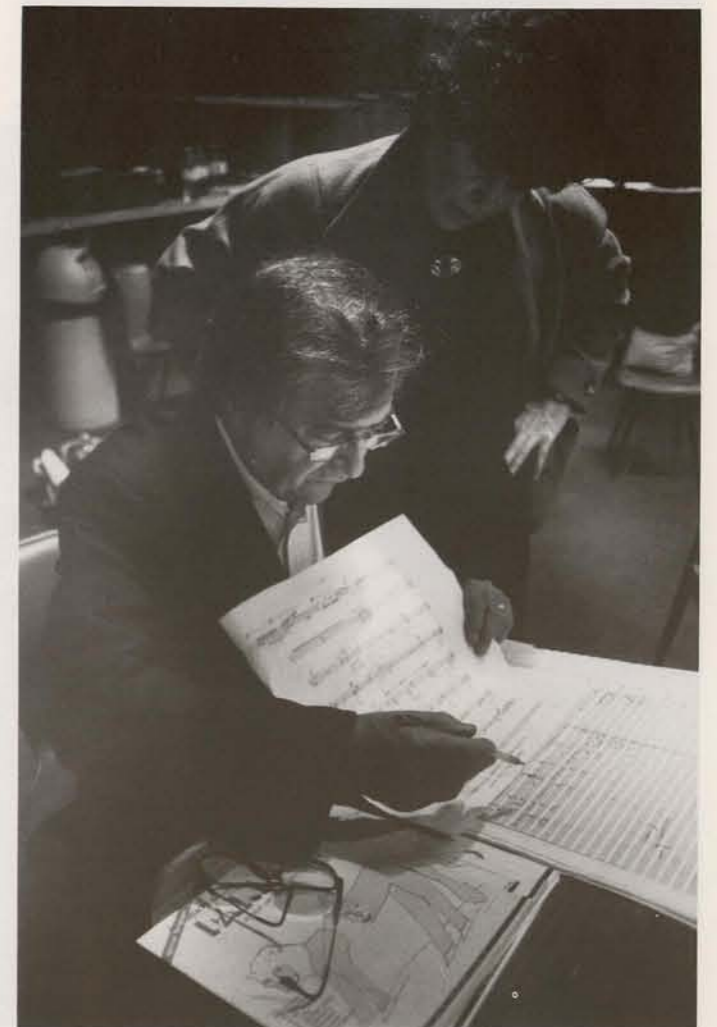
œuvre dédiée à Talia Berio

Création au Festival de Donaueschingen, octobre 1976,
Orchestre et Chœur de la WDR, Cologne; création française
au Festival d'Automne à Paris 1977.

Coro, réalisé en 1975-1976 pour la radio de Cologne (WDR) et dédié à Talia Berio, reprend contact avec le chant populaire qui avait été à la base de *Folk Songs* (1964) et de *Questo vuol dire che* (1970). Cependant, à l'exception de l'épisode VI, où se trouve utilisée une mélodie yougoslave, et de l'épisode XVI, où je reprends une mélodie de mes *Cries of London*, *Coro* ne cite ni ne transforme de véritables chants populaires; en revanche, on y trouve exposées et parfois combinées des techniques et des attitudes populaires très différentes les unes des autres, sans aucune référence à des pièces précises. Ce qui est en perpétuelle transformation dans *Coro*, c'est la fonction musicale - c'est-à-dire l'expression - de ces techniques et de ces attitudes. Il ne s'agit donc pas seulement d'un "chœur" de voix et d'instruments, mais d'un "chœur" de différentes techniques, allant du lied à la chanson, des hétérophonies africaines (comme les a analysées Simha Arom) à la polyphonie. Dans l'éventail assez large de techniques adoptées dans *Coro*, l'élément populaire n'est certainement pas exclusif. J'insiste sur ce point, car il est fondamental dans la structure générale de l'œuvre: une structure substantiellement épique et narrative, constituée, pour l'essentiel, d'épisodes clos, souvent en opposition entre eux. Il ne s'agit pas cependant d'une opposition élémentaire. De fait, tantôt le même texte revient sur différentes musiques, et les voix s'identifient totalement à l'articulation instrumentale, tandis que le texte suscite son "ornementation" phonétique, tantôt les mêmes caractères musicaux retournent sur des textes différents. Enfin, chaque épisode engendre des épisodes différents ou est engendré par eux.

Coro est donc aussi une anthologie de diverses manières de "mettre en musique", et, en tant que tel, c'est un travail ouvert, dans le sens où il pourrait continuer à engendrer des situations et des rapports toujours différents. C'est peut-être comme le projet d'une ville de l'esprit, qui se réalise à différents niveaux, qui produit et rassemble des choses, des personnes et des faits différents et achevés tout en présentant les caractères collectifs et individuels, les parentèles et les conflits.

Des divers niveaux de *Coro*, le plus déterminant est le niveau harmonique: il en est la base et, en même temps, il en est le milieu, le paysage lentement changeant. C'est un paysage qui suscite des événements spécifiques (chansons, hétérophonie, polyphonie), des figures musicales qui s'inscrivent comme des graffitis sur le mur harmonique de la ville. Les textes de *Coro* se placent eux-mêmes sur deux niveaux complémentaires: un niveau populaire sur des textes de chants de travail et d'amour (et de mort) et un niveau épique sur un poème de Pablo Neruda (*Residencia in terra*) qui met ce travail et cet amour en perspective.



Luciano Berio

Photo : Marion Kalter

BIOGRAPHIES

KALMAN BERKES, clarinette
ENSEMBLE A VENT DE BUDAPEST

Né en 1952, il remporte le second prix du Concours International de Genève, en 1972. Membre de l'Orchestre du Festival, il est également le fondateur et le directeur artistique de l'Ensemble à vent de Budapest. Formé en 1982 avec des musiciens de l'Orchestre de l'Opéra de Budapest, cet ensemble comprend huit instruments à vent accompagnés, comme le veut la tradition, par une contrebasse. Son répertoire s'étend des œuvres de Jean Chrétien Bach, de Beethoven ou de Mozart - de la musique de divertissement au sens le plus noble du terme - aux pièces de compositeurs hongrois contemporains.



Kálmán Berkes

Photo : D.R.

PHYLLIS BRYN-JULSON, soprano

Née dans le North Dakota (USA) de parents norvégiens, Phyllis Bryn-Julson étudie le piano, l'orgue, le violon et le chant au Concordia College avant d'obtenir son diplôme de maîtrise en musique à l'Université de Syracuse. Phyllis Bryn-Julson est vite remarquée pour ses qualités d'interprétation dans le répertoire du XX^e siècle. Elle prend part aux Promenades Concerts à Londres avec Pierre Boulez en 1975, puis en 1977. Au Festival d'Avignon, en 1980, elle donne en première mondiale *Pas Moi*, opéra de chambre de Holliger. Elle participe aux cycles Stravinsky, Webern et Boulez au Festival d'Automne à Paris. En 1984, elle interprète les Poèmes pour Mi d'Olivier Messaien et en 1989 *Le Soleil des Eaux* et *Visage Nuptial* de Pierre Boulez avec l'orchestre et le chœur de la BBC.

PETER EÖTVÖS, compositeur et chef d'orchestre

Né en 1944 à Székelyudvarhely (Hongrie, aujourd'hui Roumanie). Après des études à l'Académie de Musique de Budapest et à la Musikhochschule de Cologne en direction d'orchestre, Péter Eötvös devient répétiteur à l'Opéra de Cologne (1967-1968). Il réalise de nombreuses musiques pour le théâtre, le cinéma et la télévision, puis rejoint, en 1966, Karlheinz Stockhausen : productions radiophoniques et télévisées, disques et tournées, participation à l'Exposition Universelle d'Osaka (1970). Entre 1971 et 1979, Péter Eötvös est réalisateur au studio de musique électronique de la WDR à Cologne, et organise des concerts avec le groupe Oeldorf (association de compositeurs pour la pratique du "live electronics" dans toute l'Europe).

Depuis 1974, Péter Eötvös dirige la plupart des grands orchestres européens. En 1979, Pierre Boulez le nomme directeur musical de l'Ensemble InterContemporain. Péter Eötvös est également principal chef invité de l'Orchestre Symphonique de la BBC de Londres, de 1985 à 1988.

IVAN FISCHER, chef d'orchestre

Né en 1951, il a étudié le violoncelle et la composition à Budapest, puis la direction d'orchestre avec Hans Swarowsky à Vienne et Nikolaus Harnoncourt à Salzbourg. Il a dirigé l'Orchestre symphonique de Londres ainsi que d'autres orchestres britanniques, de nombreux orchestres américains, et l'orchestre Concertgebouw.

SASCHKO GAWRILOFF, violon

Saschko Gawriloff commence à jouer du violon dès l'enfance avec son père. Ensuite, ses professeurs sont Walter Davissou à Leipzig, et Martin Kovacz (un élève de Hubay) et Gustav Havemann à Berlin. Dès dix-sept ans, il joue en soliste avec la Philharmonie de Dresde et le Gewandhausorchester de Leipzig sous la direction de Franz Komwitschny.

Saschko Gawriloff est lauréat de plusieurs concours internationaux. Il est invité dans toute l'Europe et joue avec des orchestres de grande renommée sous la direction de chefs tels que Pierre Boulez, Sir Georg Solti, Christoph von Dohnanyi, Michael Gielen. Gawriloff joue souvent au Festival de Marlboro et enseigne la musique de chambre au Japon, en Grèce, en Suède et en Suisse. Il est également professeur de violon au Conservatoire de Cologne, où il a succédé à Max Rostal. Il interprète le répertoire contemporain, souvent avec Siegfried Palm et Bruno Canino.

JACQUES GHESTEM, violon

Jacques Ghestem fait ses études de musique au Conservatoire National Supérieur de Musique à Paris où il entre à l'âge de 11 ans. Soliste de diverses formations orchestrales, il a été membre du Quatuor Parrenin. Il a participé aux concerts du Domaine Musical où il a créé plusieurs œuvres pour violon. Membre de l'Ensemble InterContemporain depuis sa fondation, il joue également en soliste en France et à l'étranger. Il est professeur de violon au Conservatoire National Supérieur de Musique de Lyon depuis 1980.

ANDRÁS KELLER, violon

Né en 1960, il a étudié le violon et la musique de chambre à l'Académie Franz Liszt de Budapest, ainsi qu'au Mozarteum de Salzbourg avec Sándor Végh. Premier violon dans l'Orchestre du Festival, il est également dédicataire de plusieurs œuvres de György Kurtág. C'est en 1986 qu'il forme le Quatuor Keller.

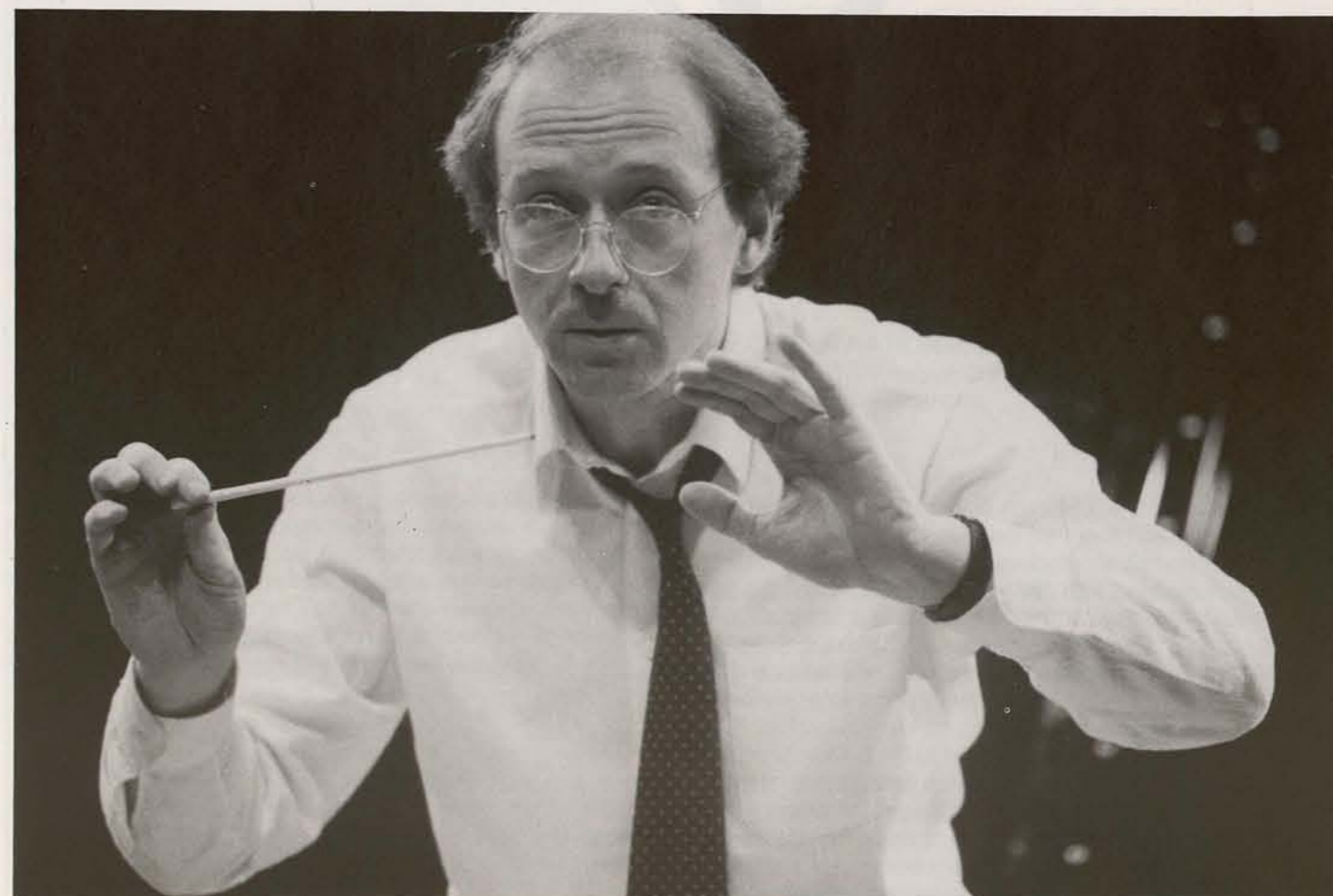
ZOLTÁN KOCSIS, piano

Né en 1952, il est le plus jeune lauréat du concours Franz Liszt, qu'il a remporté à l'âge de vingt et un ans. En 1976, il a été nommé professeur à l'Académie Franz Liszt de Budapest. Zoltán Kocsis a joué avec les plus grands orchestres; parallèlement à sa brillante carrière de soliste, il se consacre aussi à la composition. Parmi ses transcriptions d'œuvres de Wagner, Debussy ou Rachmaninov, plusieurs ont été publiées en partition. Tout en proposant des interprétations originales de Bach, de Mozart ou de Bartók, il a présenté de nombreuses œuvres contemporaines au public hongrois: celles de Cage et de Kurtág notamment. Il travaille actuellement à la composition d'un opéra sur un livret de János Pilinszky.



András Keller

Photo : D.R.



Iván Fischer

Photo : D.R.



ILDIKO KOMLOSI, soprano

Après avoir terminé ses études à l'Académie Franz Liszt de Budapest avec András Miko, elle a poursuivi sa formation à la Scala de Milan et au London Guildhall School of Music. Ayant remporté un prix au concours international Luciano Pavarotti en 1983, elle a été invitée à Philadelphie pour interpréter le Requiem de Verdi, dirigé par Lorin Maazel. Elle a travaillé notamment au Royal Albert Hall, au Berliner Staatsoper, avec l'Orchestre Symphonique de la BBC et avec le Royal Philharmonic Orchestra. Parmi ses principaux rôles, on peut citer Octavian dans Le Chevalier à la Rose, Didon dans Didon et Enée, et surtout Judith dans le Château de Barbe-bleue.



Ildiko Komlosi

Photo : D.R.

ANDRÁS MOLNAR, ténor

Né en 1948, il a étudié le violon et a participé à la Chorale de la Radio Hongroise. Il a commencé à travailler le chant en 1976. En 1979, l'Opéra de Budapest l'a engagé comme soliste. Il a chanté notamment les rôles de Tamino dans La Flûte enchantée, d'Ernani, et d'Alvaro dans La Force du Destin. L'Opéra de Berlin l'a invité à chanter le rôle de Lohengrin. Il a également interprété des oratorios.

KENT NAGANO, chef d'orchestre

Californien, d'origine japonaise, Kent Nagano étudie la musique occidentale et japonaise depuis l'âge de quatre ans. En 1977 il commence à travailler à l'Opéra de Boston où il devient directeur artistique adjoint. Son intérêt pour la musique contemporaine le mène en 1985 à assister Seiji Osawa pour la création de Saint François d'Assise d'Olivier Messiaen à l'Opéra de Paris. En 1986, Pierre Boulez lui propose d'engager une collaboration régulière sur plusieurs années avec l'Ensemble InterContemporain. En septembre 1989, Kent Nagano est nommé directeur musical de l'Opéra de Lyon.

MIKLOS PERENYI, violoncelle

Né en 1948 à Budapest, il est admis à l'âge de sept ans à l'Académie Franz Liszt de Budapest, où il travaille avec Ede Banda, le violoncelliste du Quatuor Tatrai. A quinze ans, il est lauréat du concours international de violoncelle Pablo Casals, à Budapest. En 1965 et 1966, il travaille avec Pablo Casals, puis se produit avec lui au Festival de Marlboro. Il enseigne depuis 1974 à l'Académie Franz Liszt. Son répertoire très large s'étend de Bach à la musique contemporaine. Il est considéré comme l'un des plus grands violoncellistes d'aujourd'hui.

SÁNDOR SÓLYOM-NAGY, baryton

Né en 1941 à Sikos (Hongrie), il entre en 1960 à l'Académie Franz Liszt de Budapest. Après y avoir terminé ses études, il est engagé comme soliste à l'Opéra de Budapest. Il a chanté notamment les rôles de Nabucco, Iago et Scarpia. Il a été invité par le Wiener Staatsoper pour interpréter Othello, ainsi que par le Bayerische Staatsoper à Munich et par le Festival de Bayreuth.

L'ORCHESTRE DU FESTIVAL DE BUDAPEST

Formé en 1983 sur les propositions de Zoltán Kocsis et d'Iván Fischer, il réunit les meilleurs musiciens des orchestres symphoniques hongrois existants. Une politique artistique particulièrement exigeante, visant à éviter la routine, à obtenir un nombre suffisant de répétitions et à constituer un répertoire cohérent, lui a valu un grand succès. Les enregistrements chez Philips et Hungaroton sont le résultat d'un travail approfondi sur les œuvres de Bartók, de Schubert et, plus récemment, de Strauss et Stravinsky.

LE CHŒUR NATIONAL DE HONGRIE

Créé en 1985, il rassemble également les meilleurs artistes de différentes formations.

LE QUATUOR KELLER

Le Quatuor Keller, fondé en 1986, a donné son premier concert à Budapest au mois de mars 1987 et remporté en peu de temps un succès considérable. Second prix en 1988, puis premier grand prix en 1990 du Concours International de Quatuor à Cordes d'Evian, il remporte également le premier grand prix du concours Paolo Borciani 1990. L'ensemble s'est produit avec succès en RFA, en Autriche, en Italie, en Irlande et en France. Les musiciens qui le constituent, András Keller, György Aacs, Zoltán Gal, né en 1964 et Otto Kertesz, né en 1962 sont tous membres de l'Orchestre du Festival de Budapest. Ils travaillent depuis la fondation du Quatuor sous la direction de Sandor Devich, György Kurtág et András Mihály. Leur répertoire fait place aussi bien aux œuvres classiques que contemporaines.

THE KING'S SINGERS

L'ensemble King's Singers fut fondé en 1968 au King's College à l'Université de Cambridge où les membres poursuivaient leurs études. Aujourd'hui, plus de vingt ans après, toujours avec deux membres fondateurs (Alastair Hume et Simon Carrington), ils ont donné près de trois mille concerts à travers le monde entier. Leur répertoire est vaste et va de la Renaissance jusqu'à nos jours. Nombre de compositeurs contemporains ont écrit des œuvres pour l'ensemble, parmi lesquels on peut citer Berio, Penderecki, Ligeti, Takemitsu ...

David Hurley,	haute-contre
Alastair Hume,	haute-contre
Bob Chilcott	ténor
Bruce Russell	baryton
Simon Carrington	baryton
Stephen Connolly	basse

AMADINDA

Ce groupe de percussions, sans précédent en Hongrie, a été formé en 1984 par Károly Bojtos, Zoltán Racz, Zsolt Sárkány et Zoltán Váci, quatre jeunes percussionnistes diplômés de l'Académie Franz Liszt de Budapest. Amadinda a joué un rôle de premier plan dans la diffusion de la musique contemporaine en Hongrie; le groupe est le dédicataire de nombreuses compositions. Son répertoire comprend également des rag-times et de la musique traditionnelle d'Afrique et d'Asie. En 1985, le groupe a remporté le concours Gaudeamus de musique contemporaine, en Hollande.



Budapest, Pont aux chaînes

Photo : Philippe Gras

ENSEMBLE INTERCONTEMPORAIN

Pierre Boulez	Président
Péter Eötvös	Directeur Musical
Brigitte Marger	Administrateur Général
Sophie Cherrier	flûte
Emmanuelle Ophèle	flûte
Laszlo Hadady	hautbois
Didier Pateau	hautbois
Alain Damiens	clarinette
André Trouttet	clarinette
Guy Arnaud	clarinette basse
Pascal Gallois	basson
Paul Riveaux	basson
Jacques Deleplancque	cor
Jens MacManama	cor
Antoine Curé	trompette
Jean-Jacques Gaudon	trompette
Jérôme Naulais	trombone
Benny Sluchin	trombone
Gérard Buquet	tuba
Vincent Bauer	percussion
Michel Cerutti	percussion
Daniel Ciampolini	percussion
Pierre-Laurent Aimard	piano/claviers
Florent Boffard	piano/claviers
Marie-Claire Jamet	harpe
Jeanne-Marie Conquer	violon
Maryvonne Le Dizès	violon
Jean Sulem	alto
Pierre Strauch	violoncelle
Frédéric Stochl	contrebasse
Gilles Blum	Régisseur général
Jean Radel	Régie plateau
Damien Rochette	Régie plateau

ENSEMBLE MODERN

Karsten Witt	Directeur Administratif
Dietmar Wiesner	flûte
Christiane Albert	flûte
Roland Diry	clarinette
Wolfgang Stryi	clarinette basse
Matthias Stich	saxophone
Noriko Shimada	basson/contrebasson
Matthew Wilkie	basson
Frank Ollu	cor
William Forman	trompette
Michael Gross	trompette
Uwe Dierksen	trombone
Jörg Seggelke	tuba
Hermann Kretschmar	piano
Michael Obst	piano
Rumi Ogawa-Helferich	percussion
Rainer Römer	percussion
Karin Schmeer	harpe
Peter Rundel	violon
Mathias Tacke	violon
Lila Brown	alto
Werner Dickel	alto
Michael Stirling	violoncelle
Friedemann Dähn	violoncelle
Thomas Fichter	contrebasse
Christoph Epremian	contrebasse

BBC SINGERS

Simon Joly	Chef de chœur
John Poole	Principal Chef invité
Geoffrey Mitchell	Manager

Sopranos
Jennifer Adams
Margaret Feaviour
Helen Miles
Caryll Newnham
Valerie Nunns
Alison Place
Pamela Priestley-Smith
Susan Slade
Alison Smart
Alison Wells

Contraltos
Judith Bingham
Jacqueline Connell
Sarah Connolly
Jacqueline Fox
Judith Harris
Gillian Hull
Joyce Jarvis
Margaret Maguire
Deborah Miles-Johnson
Juliet Trestini

Ténors
Simon Berridge
Ian Kennedy
Douglas Leigh
Peter Long
Neil Mackenzie
Brian Parsons
Gerald Place
Gareth Roberts
Simon Roberts
David Roy

Basses
Richard Bourne
Michael Bundy
Stephen Charlesworth
Geoffrey Davidson
Roger Heath
Simon Preece
Geoffrey Shaw
Brindley Sherratt
Henry Wickham
Jeremy White

L'Ensemble Modern de Francfort est subventionné par la Deutsche Ensemble Akademie, avec la participation de la Société Internationale pour la Musique Contemporaine (section Allemagne) et du Deutscher Musikrat, avec l'appui financier de la GEMA, de la GVL, et du Ministère de l'Intérieur allemand.

PHILIPPE AUTEXIER
CHRONOLOGIE HONGROISE

9 Les Romains conquièrent la Pannonie, mais les plaines du Danube et de la Tisza continuent de subir des incursions celtes.

228 Orgue hydraulique de la cité romaine d'Aquincum (sise au nord de l'actuelle Buda).

334 Incursion des Vandales.

434 Implantation des Huns.

454 Domination des Ostrogoths.

500 Invasion des Scythes.

568 Conquête des Avars.

791 Charlemagne fait de la plaine de Pannonie une zone de protection de son empire.

895 Les tribus hongroises franchissent les Carpates orientales. Elles élisent Arpád pour chef.

955 A la bataille d'Augsbourg, l'empereur romain germanique Othon le Grand met fin aux incursions occidentales des Hongrois, qui prennent définitivement racine dans le bassin carpatodanubien.

972 Géza, petit-fils d'Arpád, initie l'organisation de la Hongrie en un état moderne et tolère la foi chrétienne.

997-1038 Son fils Vajk, converti au catholicisme, lui succède. Sous le nom d'Etienne Premier, roi apostolique, il est couronné par le Pape et entreprend la christianisation systématique du pays.

1241 L'invasion mongole dévaste la Hongrie.

1301 La dynastie arpádienne s'éteint. Les d'Anjou de Naples s'emparent de la couronne. Ils ouvrent davantage le pays à l'influence occidentale.

1343-1382 Louis Premier le Grand étend les frontières du royaume à la Bulgarie, la Roumanie, la Grande et la Petite Pologne, la Galicie, la Podolie, la Volhynie et la Serbie.

1385-1437 Son gendre et successeur Sigismond de Luxembourg est élu empereur romain germanique en 1411 et préside le concile de Constance, qui envoie Jean Hus au bûcher.

1416 Les Tsiganes commencent à circuler dans la région carpatodanubienne.

1428 L'armée ottomane remporte sa première victoire contre le roi de Hongrie.

1437 Construction des plus anciennes grandes orgues du pays à Székesfehérvár.

1456-1457 Jean Hunyadi parvient à contenir la progression ottomane à Belgrade. En souvenir, le Pape institue l'angélus de midi.

1458-1490 Le fils cadet de Jean Hunyadi, Mathias Corvin, est élu roi de Hongrie par la noblesse. Il prend pour modèle le gouvernement des Médicis : splendeur et fermeté.

1526 L'armée hongroise est décimée à Mohács par Soliman le Magnifique.

1541 Le royaume est parcellé : le nord et l'ouest sont joints à la Bohême sous la couronne des Habsbourg, les plaines centrales sont intégrées à l'empire ottoman, la Transylvanie devient une principauté vassale du Sultan, largement indépendante, la seule où survive alors la culture hongroise.

1554 A Cluj/Kolozsvár, paraît la "Cronica", recueil de chansons épiques de Sebestyén Tinódi.

1604-1606 Les Habsbourg tentent de prendre la Transylvanie afin de pouvoir encercler les Ottomans. Mais les soldats francs (haïdouks roumains et, surtout, hongrois) les en empêchent.

1683 Le Grand Vizir, faisant le siège de Vienne, pousse l'Occident à se ressaisir contre les Ottomans.

1686 Les Habsbourg reprennent aux Ottomans la forteresse de Buda.

1699 Les Ottomans abandonnent l'ensemble du territoire hongrois.

1703-1711 François II Rákóczi échoue dans la lutte contre la colonisation habsbourgeoise : le soutien du Roi-Soleil lui a manqué.

1825 Elu à la diète hongroise, le comte István Széchenyi tente de favoriser le développement national, à la fois dans les domaines culturel, économique et politique.

1848-1849 Ses efforts sont balayés par l'impulsion révolutionnaire de Kossuth : les Habsbourg ne s'en tirent que grâce à l'intervention militaire du Tsar. Au moins les serfs ont-ils été affranchis.

1867 Le compromis austro-hongrois octroie au royaume de Hongrie - au détriment des autres nationalités - un statut indépendant sous la couronne habsbourgeoise. Le pays entame un développement rapide.

1873 Les villes de Pest, Buda et Obuda sont rattachées pour former Budapest.

1875 Fondation de l'Académie de Musique de Budapest, avec Liszt pour président et Erkel pour directeur.

1911 Bartók : Le Château de Barbe-bleue (créé en 1918)

1918 La chute des Habsbourg entraîne la création de la République hongroise.

1919 Après 133 jours de gouvernement dominé par le communiste Béla Kun, Miklós Horthy rétablit l'état monarchique et s'impose comme dirigeant d'un régime nationaliste.

1920 Le traité de Trianon limite définitivement l'étendue du pays au profit des nations voisines.

1923 Kodály : Psalmus hungaricus

1936 Bartók : Musique pour cordes, percussion et célesta.

1938 Horthy s'aligne sur la politique allemande.

1945 L'armée soviétique occupe la Hongrie. Aux élections du 4 novembre, le Parti Indépendant des Petits Propriétaires l'emporte d'une écrasante majorité (57 %) et forme un gouvernement d'union nationale avec les sociaux-démocrates (17,4 %) et les communistes (17 %).

1947 Aux élections du 31 août, dont les résultats sont controversés, les indépendants sont divisés en plusieurs partis et les communistes sortent vainqueurs (22,3 %).

1948 Les communistes et les sociaux-démocrates fusionnent dans le Parti des Travailleurs.

1949 Création de la République Populaire Hongroise le 20 août.

1956 En octobre-novembre, des émeutes renversent le gouvernement. Imre Nagy, devenu Premier ministre, annonce le retour au multipartisme. Le nouveau parti communiste (Parti Socialiste Ouvrier) fondé par János Kádár crée un contre-gouvernement et fait appel aux forces du Pacte de Varsovie pour éliminer la "contre-révolution".

1968 Réforme du système économique. Complétée par d'autres mesures pendant vingt ans, elle ne parvient pas à tirer la Hongrie de l'enlisement.

1975 Institution d'une chaire de musique électronique à l'Académie de Musique de Budapest.

1988 En mai, le parti reconnaît l'urgence de changements radicaux dans la vie économique et politique du pays. Décès de János Kádár.

1989 En octobre, le parti unique s'auto-dissout. La République Hongroise est proclamée le 23.

1990 Le 25 mars, ont lieu des élections pluralistes libres. La Bourse de Budapest est rouverte le 21 juin.

FRANCE TELECOM MECENE LA MUSIQUE VOCALE



PERCEVAL

FONDATION
FRANCE
TELECOM



LE MÉCÉNAT MUSICAL DOIT-IL S'ARRÊTER A NOS FRONTIÈRES ?

En 1990, le mécénat musical de la Caisse des dépôts et consignations élargit ses horizons.

Il rend possible la venue en Europe, en provenance de l'Inde, de l'Indonésie, du Cambodge et de Thaïlande, de 300 interprètes du Ramayana. Ce spectacle a été applaudi au Festival d'Avignon, dans de nombreuses villes françaises, ainsi qu'à Barcelone, à Rome et à Almagro. La Caisse des dépôts soutient la programmation hongroise du Festival d'Automne 1990 à Budapest et à Paris.

Le musicien japonais Toru Takemitsu est l'hôte des dix-septième Rencontres de la Chartreuse de Villeneuve-les-Avignon. Elles sont organisées par le Centre Acanthes, que la Caisse des dépôts accompagne depuis quatre ans.

La saison 1990-1991 du Théâtre des Champs-Élysées s'ouvre par un hommage à Nijinsky et aux Ballets Russes, puis accueillera, entre autres, le Kabuki, Julia Migenes et les concerts du programme Hongrie du Festival d'Automne à Paris. L'année 1991 s'ouvrira par la reprise de Boris Godounov par l'Opéra National de Leningrad.

La musique et la danse se rejoignent pour fonder, au sein de la Caisse des dépôts, un mécénat sans frontière.



CAISSE DES DÉPÔTS
ET CONSIGNATIONS