



GYÖRGY KURTÁG

Du 20 au 23 octobre 1998
Théâtre Molière / Maison de la Poésie

FESTIVAL
D'AUTOMNE
À PARIS

GYÖRGY KURTÁG

20 ET 22 OCTOBRE 1998

LES DITS DE PÉTER BORNEMISZA

CONCERTO POUR SOPRANO ET PIANO, OPUS 7, (1963-68 ; RÉV. 1969 ET 1975)

- I. CONFESSION
- II. PÉCHÉ
- III. MORT
- IV. PRINTEMPS

DURÉE : 40' ENVIRON. ÉDITEUR : UNIVERSAL. IN MEMORIAM LILI PERL
CRÉATION : DARMSTADT, 5 SEPTEMBRE 1968, ERIKA SZIKLAY (SOPRANO) ET LÓRÁNT SZÜCS (PIANO)

ROSEMARY HARDY, SOPRANO

PIERRE-LAURENT AIMARD, PIANO

MARCEL BOZONNET, RÉCITANT

21 ET 23 OCTOBRE 1998

HÖLDERLIN-GESÄNGE, OPUS 35

(EXTRAITS), POUR BARYTON SOLO

AN..., HOMMAGE À D. E. SATTLER (AVRIL 1994)
IM WALDE, POUR GEORG KRÖLL (FÉVRIER 1993)
GESTALT UND GEIST, HOMMAGE À ALEXANDER POLZIN
(VERSION C, POUR BARYTON, TROMBONE ET TUBA) (MAI 1994, RÉV. DÉCEMBRE 1995)
AN ZIMMERN, POUR REINHART MEYER-KALKUS (AOÛT 1994, RÉV. NOVEMBRE 1994)
DER SPAZIERGANG, POUR HEINZ HOLLIGER (OCTOBRE 1995, RÉV. DÉCEMBRE 1995)
PAUL CELAN : TÜBINGEN, JÄNNER, À LA MÉMOIRE DE ROBERT KLEIN (AOÛT 1997)

DURÉE : 17' ENVIRON. ÉDITEUR : EDITIO MUSICA BUDAPEST

SIGNES, JEUX ET MESSAGES

(EXTRAITS DU RECUEIL COMPOSÉ À PARTIR DE 1987)

THE CARENZA JIG, POUR VIOLON
HOMMAGE À J. S. B., POUR TRIO À CORDES
À LA MANIÈRE D'UN CHANT POPULAIRE, POUR VIOLON
DISPUTE CHROMATIQUE, POUR VIOLON
LIGATURA Y, POUR TRIO À CORDES
SIGNES, OPUS 5 N° 1, POUR ALTO
SIGNES, OPUS 5 N° 2, POUR ALTO
CHANT PLAINTIF, POUR ALTO
SIGNES, OPUS 5C N° 6, POUR TRIO À CORDES
UNE FLEUR POUR DÉNES ZSIGMONDY, POUR TRIO À CORDES
IN MEMORIAM TAMÁS BLUM, POUR ALTO
PERPETUUM MOBILE, A) POUR VIOLON, B) POUR TRIO À CORDES
HOMMAGE À JOHN CAGE (PAROLES INTERROMPUES), POUR VIOLONCELLE
SIGNES, OPUS 5B N° 1, POUR VIOLONCELLE
SIGNES, OPUS 5B N° 2, POUR VIOLONCELLE
SIGNES, OPUS 5C N° 6, POUR TRIO À CORDES
JÁNOS PILINSZKY : GÉRARD DE NEVAL, POUR VIOLONCELLE

DURÉE : 35' ENVIRON. ÉDITEUR : EDITIO MUSICA BUDAPEST

PAUSE, 10 MINUTES

SAMUEL BECKETT : ...PAS À PAS - NULLE PART, OPUS 36

POUR BARYTON, TRIO À CORDES ET PERCUSSION

CRÉATION. COMMANDE DU FESTIVAL D'AUTOMNE À PARIS ET DU FESTIVAL INTERNATIONAL D'ÉDIMBOURG

TEXTES DE SAMUEL BECKETT : POÈMES, MIRLITONNADES (ÉDITIONS DE MINUIT, 1992)
ET ADAPTATIONS EN VERS ANGLAIS DES MAXIMES DE SÉBASTIEN CHAMFORT

(N.B. : LES DATES DE COMPOSITION INDIQUÉES ENTRE PARENTHÈSES CONCERNENT LA PARTIE SOLO DE BARYTON ;
L'INSTRUMENTATION A ÉTÉ RÉALISÉE D'AOÛT À SEPTEMBRE 1998.)

INTRODUZIONE

1. PAS À PAS - NULLE PART (1998)
2. LE NAIN, HOMMAGE À ROLAND MOSER (FÉVRIER 1993)
3. OCTAVE, MESSAGE À PIERRE BOULEZ (MARS 1995)
4. IMAGINE (...LE TOUT PETIT MACABRE - POUR LIGETI) (DÉCEMBRE 1995)
5. NUIT (NOVEMBRE-DÉCEMBRE 1995)

INTERMEZZO 1

6. ÉCOUTE-LES... (NOVEMBRE-DÉCEMBRE 1995)
7. OCTAVE (DOUBLE), À ISABELLE KURTÁG (DÉCEMBRE 1995)
8. BERCEUSE, HOMMAGE À HEINZ HOLLIGER (DÉCEMBRE 1995)

INTERMEZZO 2

9. ...D'OÙ... (DÉCEMBRE 1995)
10. ELLES VIENNENT..., HOMMAGE À GÖSTA NEUWIRTH (DÉCEMBRE 1995)
11. RÊVE, HOMMAGE À HENRI POUSSEUR (AOÛT 1998)
12. APPARITION, À JEHUDA (DÉCEMBRE 1995)
13. FOUS..., À ANNAMARIE BRUNNER (DÉCEMBRE 1995)
14. FIN FOND DE NÉANT..., HOMMAGE À ÉRIK SATIE (JANVIER 1996)
15. EN FACE LE PIRE... (JANVIER 1996)
16. INVENTAIRE, HOMMAGE À JAN VAN VLIJMEN (JANVIER 1996)
17. MOUVEMENT (MAI 1996)

INTERMEZZO 3

18. LA CALMA (JUILLET 1997)
19. DIEPPE, HOMMAGE À FRANÇOIS SULYOK (JUILLET 1997)
20. DE PIED FERME
21. ...LEVONS L'ANCRE... (MAI 1996)
22. SÉBASTIEN CHAMFORT : DU CŒUR DE L'HOMME, SUIVI DE HOW HOLLOW... (JUILLET 1997)
23. SLEEP... (JUILLET 1997)
24. AN INDIAN PROVERB (JUILLET 1997)
25. OBLIVION, SWEET OBLIVION..., HOMMAGE À CHRISTIAN WOLFF (JUILLET 1997)
26. "LASCIA TE OGNI SPERANZA" (JUILLET 1997)
27. A SHOCKING CASE (...A LITTLE SONG FOR LIZ BAKER...) (JUILLET 1997)
28. VALSE, HOMMAGE À HELMUT LACHENMANN (AOÛT 1998)
- INTERMEZZO 4 (VALSE-PIZZICATO, HOMMAGE À GYÖRGY RÁNKI) (MAI 1998)
29. SÉBASTIEN CHAMFORT : MÉDITATION (JUILLET 1997)
30. ...UNE DÉCOUVERTE BOULEVERSAUTE... (DOUBLE) (JUILLET 1997)
31. ASKING FOR SALVE AND SOLACE, HOMMAGE À MERRAN JOY POPLAR (JUILLET-AOÛT 1997)

DURÉE : 35' ENVIRON. ÉDITEUR : EDITIO MUSICA BUDAPEST

KURT WIDMER, BARYTON

MIRCEA ARDELEANU, PERCUSSION

HIROMI KIKUCHI, VIOLON

KEN HAKII, ALTO

STEFAN METZ, VIOLONCELLE

(MEMBRES DU QUATUOR ORLANDO)

FABRICE BROHET, TROMBONE

DAVID ZAMBON, TUBA

EN CORÉALISATION AVEC LE THÉÂTRE MOLLIÈRE / MAISON DE LA POÉSIE

SOUS LE SIGNE DE LA RÉFORME

La défaite de Mohács, en 1526, sonne le glas du Moyen Âge hongrois, anéanti par l'armée de Soliman le Magnifique. L'occupation de la meilleure partie du territoire par les Turcs se heurte à une alliance du royaume de Hongrie avec l'empire des Habsbourg, lesquels favorisent, par leur désintérêt, les succès de la Réforme. Humaniste et renaissant, l'enseignement des théologiens allemands et surtout helvétiques reçoit le soutien de barons, tel le palatin Tamás Nádasdy, qui protègent les prédicateurs de la persécution, tandis que la littérature s'épanouit. Mihály Kecskeméti Vég rédige le fameux *Psalmus Hungaricus* (1535), plus tard mis en musique par Zoltán Kodály. Gáspár Károlyi et Albert Szenczi Molnár traduisent l'un la *Bible* (1590), l'autre les *Psaumes* (1627). La langue hongroise investit alors indifféremment les domaines sacrés ou profanes de la fable, du récit, de la prière, du pamphlet, de la chronique, de l'essai philosophique, de la poésie lyrique, de la dispute liturgique ou morale...

Dans cette Hongrie vécut Péter Bornemisza (1535-84), prédicateur, poète et écrivain, qui étudia à l'université de Vienne. En 1558, il traduisit et adapta l'*Électre* de Sophocle, donnant ainsi naissance au drame hongrois. György Kurtág avait envisagé un opéra sur cette *Électre hongroise*, avant de composer les courtes phrases des *Dits de Péter Bornemisza*, "opéra camouflé" selon Adrienne Csengery. Dans les sermons de Péter Bornemisza, publiés en cinq volumes, la foi recouvre les notions de péché, de pardon, de grâce ou de clarté. Mais la tourmente et le questionnement inquiet mènent à travers fièvres, hallucinations, affres créatrices, crises nerveuses et angoissants débats nocturnes, à une vision apocalyptique de l'humanité en lutte contre les tentations du démon. Le lyrisme de Péter Bornemisza, ses images puissantes et la vigueur de son style, sa langue neuve, les convulsions de sa logique passionnée et la richesse de son expression, proche de celle de Gáspár Heltai, fondent la prose littéraire en langue hongroise, au moment où le langage poétique se dissocie du parler populaire et du verbe biblique.

Péter Bornemisza fustige un monde à l'agonie, stigmatise les fissures et les impuissances de son temps. En lui, les échos de la Hongrie féodale, terrifiée par le Malin, ravagée par la peste et traversée de danses macabres, ne se sont pas encore tus. Il subit les persécutions de Rodolphe II contre les protestants et les vexations de l'évêque Miklós Telegdi, envisageant un instant le suicide. Accusé de lèse-majesté pour ses *Tentations diaboliques* (*Ördögi kísértetek*), sorte d'"autobiographie élargie" selon György Kurtág, Péter

Bornemisza est emprisonné. Son sort annonce la Contre-Réforme de la fin du XVI^e siècle, dogmatisée par le cardinal et archevêque d'Esztergom, Péter Pázmány, auteur d'un traité apologétique de la foi catholique : *Le Guide vers la vérité divine*.

Pour la composition des *Dits de Péter Bornemisza*, György Kurtág eut recours à diverses éditions modernes. En 1955, avaient paru, à l'initiative de Sándor Eckhardt, les *Tentations diaboliques*. Sous la direction d'István Nemeskürty, furent édités, la même année, *Válogatott írások (Écrits choisis)* et, en 1959, une étude des écrits théologiques et des confessions de Péter Bornemisza. Commencés en 1963, année de l'amnistie générale pour les révolutionnaires de 1956, et achevés en 1968, année du printemps de Prague et du "nouveau mécanisme économique" hongrois, *Les Dits de Péter Bornemisza* sont, selon István Balász, le fruit des années du grand élan. Le choix d'une Réforme, fût-elle symbolique, la représentation du contrepoint archaïque des *ricercari*, l'illustration visuelle sinon ésotérique du texte sur le modèle des maîtres franco-flamands contemporains de Péter Bornemisza, les madrigalismes mélismatiques, l'évocation des mondes de Schütz et de Bach traduisent les doutes et les craintes de l'homme de notre temps, du pécheur angoissé, vivant dans le voisinage de la mort, mais aussi dans l'espoir de voir se créer un espace communautaire, une musique impatiente de se donner, de s'adresser à l'autre.

MIROIR DE L'AUTRE

György Kurtág saisit les formes dans la vie, la vie pleine, singulière et historique, malmenant ainsi les limites instables entre l'expérience et l'esthétique. L'idée, la mémoire de l'idée, l'intuition de la mémoire résonnent humainement - paradoxe métaphysique du rapport entre homme tragique et existence historique : "La vie lave de tout : le temps, l'évolution, les instants se combinent, et tiennent ensemble, malgré tout, les êtres humains, qui sont, sur le plan empirique, enlacés les uns aux autres. (...) La vie n'"abandonne" jamais rien. Elle est en dehors de l'espace et du temps. Il n'y a pas d'oubli, il n'y a pas de pardon, il n'y a pas d'état d'âme. Les essences communiquent avec les essences", écrivait György Lukács dans son journal (29 mai 1910).

Les tourments de la mort, la douleur, la révolte, la peur, l'affliction et la résignation, sur lesquels repose toute la troisième section des *Dits de Péter Bornemisza*, conduisent les hommes à abandonner la réalité immédiate, leur "patrie" naturelle, leur sort de Magyars, pour chercher une délivrance et une consolation dans les

formes universelles : "Les formes, je ne les vois pas, et je ne me souviens pas davantage d'elles. Mais je me sens en sécurité dans leur voisinage. Je peux m'accrocher aux irrégularités et aux replis des branches tourmentées, quoique je sois incapable de les reproduire. Ces sinuosités sont dans la musique à l'origine d'un besoin de structure", dit György Kurtág.

L'éternité de la forme n'est pas un présent roide et immobile, mais une perfection, une rédemption du temps. Aussi le canon, l'imitation, le fugato ou la fugue inachevée, symbolisent-ils l'écriture des *Dits de Péter Bornemisza*. Au commencement du quatrième fragment de la troisième section, *Giusto, agitato*, le piano expose un canon rythmique à six voix. De même, le huitième fragment de la même section, *Largo*, s'ouvre à la manière de Webern sur un double canon en mouvement contraire. L'enchevêtrement contrapuntique de cette mise au tombeau se souvient de la première fugue en *ut dièse* mineur du *Clavier bien tempéré*, et ses sonorités de cloches participent d'un même sentiment intense d'éternité. Synthèse des matériaux motiviques du concerto, le troisième fragment de la quatrième section, "*Somme des Dits de Péter Bornemisza*", désigne la Foi retrouvée à travers l'ébauche d'imitations à deux ou trois voix.

Ironique est l'exégèse qui vise le dévoilement de la tradition : les lamentations funèbres collectives, les structures strophiques du chant populaire, les réminiscences du lied romantique, les solitudes nocturnes bartókienes, le sérialisme, non mécanique, mais surtout l'héritage beethovénien, le classicisme des quatre sections : l'introduction de la *Confession* ; le *Péché* en forme de scherzo ; le mouvement lent, lyrique, de la *Mort* ; et le finale, empreint de grâce, un *Printemps* symbolique, dont le quatrième et dernier fragment, ludique, nous ramène avec allégresse au commencement de l'œuvre.

Mais la forme naît essentiellement des paraboles bibliques, en prolonge les pensées, les allégories évocatrices et la rude beauté, en déploie les structures profondes, à tel point que les phrases du texte déterminent souvent la longueur des séries. La musique dévoile les souffrances du verbe, au moment même où tout semble n'être que verbe : désespérance d'un intervalle de seconde (II, 4), gestes expressifs (II, 7), tendres lignes mélodiques (III, 5), ruptures incessantes et absence de transitions (II), temps suspendu dans une vertigineuse angoisse pianistique (III, 1), admirable solitude du chant soliste (IV, 1), imitation désincarnée et irrégulière de sons cauchemardesques (II, 8)...

Après le mouvement unique de la première section, *Confession*, en *stile concitato*, où les répétitions de

notes et les figurations agitées adoptent le caractère libre et capricieux de la pensée, commence l'"ère glaciale" du péché et de la mort, précédant les quatre moments du *Printemps* : sept fragments et trois *sinfonie* dans *Péché*, un prélude et huit fragments dans *Mort*, oscillant entre le désir d'aphorisme et la tentation d'un impossible développement, mais retenus dans la vaste architecture de l'œuvre.

Entre un genre et un état, entre une forme et un destin, fragments et miniatures traduisent l'inachèvement, la ruine et le pressentiment du détail : "Toujours, Kurtág choisit ce qui est minimaliste et romantique. La poésie des petites formes, le caractère aphoristique, l'apesanteur et en même temps un grand poids. Dire sans tout dire, effleurer mais ne pas rompre, pénétrer mais ne pas trahir. Chaque ligne est un jeu - un jeu qui ne s'achève pas. Chaque ligne est un soupir. Et dans ce soupir, il y a la vie. Et le romantisme. Pas un romantisme fier, élevé, mais le romantisme du lointain, de l'inaccessible. Le romantisme qui vient et qui repart, qui emporte et ne satisfait jamais", écrit Rimma Dalos. Toute destination s'avère inexorablement *désespérée*, dans le temps. L'intensité du geste, la miniature inscrite dans l'aura nostalgique du verbe engendrent une énigme. La matière sonore incline à sa propre abolition, à une pauvreté, à un renoncement, disparaissant silencieusement pour aider à la transformation universelle. L'inconstance de la vie des formes est ainsi révoquée.

"Il me paraît important de me débarrasser de tout ce qui est peu essentiel." György Kurtág est l'*homme maigre* de Franz Kafka, celui qui souffre de son corps absent. Un manque corrode, mutilé les doutes de l'œuvre. Le jeu de la soustraction se fait tragique. Laconisme érigé en principe esthétique, inutile effacé, frivolité abolie - terriblement précis, les aphorismes des *Dits de Péter Bornemisza* refusent la responsabilité du système achevé : les onze notes (8 contre 3, puis 3 contre 8) de *Fleur est l'homme* (III, 3 et 5) multiplient indéfiniment les vérités de la métaphore, de la parabole ou du symbole.

L'ironie si présente ne se dissout pas dans le fragment, ne mène aucunement à l'extase d'un feu purificateur, mais saisit son sens dans le fragment, dans les soubresauts de la mémoire et que la mémoire commente. La nostalgie la plus profonde de la voix aspire à ce que le monde soit un, sans écart entre la réalité et l'écoute utopique d'une telle unité : "Arriver à une sorte d'unité avec le moins de matériau possible, et arriver à un type de composition vocale qui s'approche le plus possible de la communication verbale" (György Kurtág).

Laurent Feneayrou

LES DITS DE PÉTER BORNEMISZA

EXERGUE

...je ne peux, il m'est impossible
de mourir avant d'atteindre
à la pureté.
(Attila József)

Qui en sourira, qui en médiera, qui en horreur le prendra, qui plus, qui moins en retiendra. Les braves de corps, les joueurs, les chicaneurs et ricaneurs de certains se jouent gaiement. Ceux sombrés en vilénie qui des idoles sont épris et de l'immonde luxure et de l'avidité aussi, en médiront ; et feront la fine bouche pour en parler...

Ceux qui à peine commencent à connaître les tentations du Malin, en éprouveront l'horreur. Et qui languissent et d'épuisement dépérissent, aux prises avec le Malin, en tireront courage et consolation, voyant qu'ils ne sont point seuls dans les tentations du Malin.

(Péter Bornemisza, *Les Tentations diaboliques*)

CONFESSIO

Sitôt que j'eusse entrepris la quatrième partie de mes sermons, Dieu suscita en secret des tentations diaboliques, qui foncèrent sur moi ; et sous leur emprise je demeurais, forcé à écrire des diverses tentations du Malin. Or, j'en concevais de si terribles en mon esprit que je pris peur à les écrire et suppliais Dieu en pleurs qu'il confiât à d'autres de tels écrits. Mais plus je m'efforçais à les repousser, plus la multitude des tentations allait croissant et me couvrant avec le temps. Au point que je n'en puis rien faire d'autre que de les livrer à la vue de ce monde, malgré moi et en force rougeur, afin d'en voir les monstruosité, pour qui aurait des yeux, comme un basilic qui se verrait au miroir.

PÉCHÉ

1. Le péché, épais brouillard ou obscur nuage ou muraille de pierre, qui dérobe à nos yeux l'Éternel.

2. L'esprit est un être libre, ni de chaînes, ni de cordes tu ne peux le lier.
Mais toujours, nuit et jour, même en songe, il s'échappe.

3. Même à présent, à toute heure, le diable se démène à t'induire en cécité, à te faire estropié et sourd pour entendre le bien et toute chose salutaire.

4. Fainéantise est l'oreiller du Malin.

5. Sinfonia

6. Fumier et affreux merdier, à n'être pas remués n'empêchent pas tant ; mais sitôt qu'on y touche, la puanteur en remonte. Ainsi en est-il de beaucoup qui, à n'être pas tentés, demeurent calmes la plupart du temps ; mais si l'excitation du Malin fonce sur eux, ils en sont remontés et s'agitent.

7. Sinfonia

(...mais si l'excitation du Malin fonce sur eux, ils en sont remontés et s'agitent...)

8. Comme une foule de loches en cuve ou vers en charogne : sitôt remués, ils s'agitent, de même en nous mille immondices remuent.

9. Sinfonia

10. Ces dires sont durs, forts et aigus comme les sarcloirs dont se servait Jean pour sarcler les cœurs téméraires, vilains et endurcis, en sorte qu'ils puissent connaître à la racine leur intime vilénie.

MORT

1. Sinfonia

2. La mort, comme à l'oiseau un filet tendu, te saisit et te recouvre aussi.

3. Fleur est l'homme.

4. À l'homme la mort est horreur et chose terrible. Qui, lui apportant d'abord multitude de maux, douleurs, malheurs du corps et de l'esprit, des peines beaucoup, chagrin, troubles et terreur, finit par arracher l'âme au corps en épouvantes et horreurs extrêmes, par la douleur des membres et des nerfs, tournant le corps en charogne fétide, en poussière et cendre.

5. ...fleur est l'homme.

6. Nul ne serait ignorant au point d'ignorer qu'il doit mourir, mais, tout de même, à l'approche de la mort, se démène, se lamente, vocifère et gémit. Qu'as-tu à pleurer, miteux ? Que vocifères-tu ? Tous le doivent, et tu t'en vas aussi, là où vont les autres, à cela même tu naquis.

7. Tel au jardin embaumant de beaux parfums, portant des fleurs et des fruits jolis ou au palais frais bien orné et couvert de tapis, on entre par un portail fort d'une fermeture à clef, tel à la vie éternelle par le trépas, comme par un portail en fer, notre chemin nous conduit.

8. Donne une sépulture séante à ton semblable, le mettant en bière décente, sans rejeter le corps dénudé, mais couvert en sa chemise, en ses draps et qu'on l'accompagne en honneur à la tombe pour l'enfourir humblement, tendrement dans les entrailles de la terre.

9. Comme les fleurs des champs et des ombres, comme bulle et songe, nous sommes...

PRINTEMPS

1. Notre foi n'est pas songe, mais un être vif, qui de Dieu saisit l'être, puissamment, comme une lueur, qui éclaire aussi pour autrui ; créance du cœur, en qui le pêcheur (en) son propre pardon croit.

2. Lors même que nous voyons le soleil, la lune, les astres et le ciel, croyons que tous ensemble nous sourient. À toi ils sourient !

3. (Somme des dires de P.B.)
...créance du cœur, en qui le pêcheur (en) son propre pardon croit... et l'obtient librement par la grâce !

4. Au renouveau on voit les arbres qui bourgeonnent et s'épanouissent, gazons, herbes diverses et fleurs qui se rafraîchissent, et l'on s'en réjouit, sachant que l'été succédera au temps des givres, du gel, des neiges, de l'humidité et des tempêtes de l'hiver ; et que viendra enfin le beau temps estival qui embellit, réchauffe et reverdit, qui recrée et ravive, en qui tout être se renouvelle et revit : la multitude des bêtes et fauves, oiseaux, bestiaux, poulaille et veaux, oies et agneaux tout comme les beaux semis des jardins, des champs et des vignes croissent, et, de nouveau, miséreux affamés et (de froid) transis y retrouvent chaleur et vie...

Traduction du hongrois, Gabor Kardos

PHRASER - SUR GYÖRGY KURTÁG

1. Il fait des phrases comme personne. Fragiles comme des fleurs ("...l'homme est une fleur...", disait-il dans les premiers cahiers de ses *Jeux* pour piano; ...*virág az ember...*). Des phrases qu'il envoie de par le monde, aux amis, aux disparus, à ceux qui étaient là avant (Érik Satie, J. S. B., John Cage...) : hommages, *in memoriam*, signes, messages (à Pierre Boulez, à tant d'autres encore) ; ou fleurs - comme cette *Fleur pour Dénes Zsigmondy* dans *Signes, jeux et messages*, à jouer en trio avec une "sourdine d'hôtel", *pianississimo*, en *effleurant*, mais à peine, les cordes avec l'archet.

Des phrases, donc. Et des phrases qui, chaque fois, sont un monde - ou une fin du monde, comme il le dit avec Beckett :

*imagine si ceci
un jour ceci
un beau jour
imagine
si un jour
un beau jour ceci
cessait
imagine*

En sussurant ("ceci cessait"), ou *sotto voce*, ou encore avec une douceur exagérée dans le chant (*dolce esagerato* sur "un beau jour"), le baryton de l'opus 36 n° 4 (*imagine*) distend les membres de phrase, il les écarte, les interrompt ou, parfois, les resserre. C'était, l'espace d'un instant, un opéra-éclair, à une seule voix, sur un "livret" d'une seule phrase. Voyez le sous-titre et la dédicace : ...*le tout petit macabre - pour Ligeti*. Autrement dit : une sorte de *Grand Macabre* condensé en une miniature - la fin du monde en un clin d'œil. Voilà ce qu'on aura à peine eu le temps d'entendre.

2. Ramasser le monde ou l'homme - tout entier - dans une seule phrase : de là la fascination de Kurtág pour les haïku, les proverbes, les "dits", les épigrammes ou les maximes, à partir desquels il compose ses florilèges. En 1997, il va ainsi cueillir des fleurs de rhétorique chez un moraliste du XVIII^e siècle, Sébastien Chamfort. Par exemple celle-ci, dont il donne deux versions : "Que le cœur de l'homme est creux et plein d'ordure", chante d'abord le baryton de l'opus 36 n° 22, en accumulant précipitamment des intervalles de triton (le fameux *diabolus in musica* du Moyen Âge) ; avant d'énoncer sans attendre, avec la même agitation et sur les mêmes intervalles, la traduction

anglaise de cette épigramme, par Samuel Beckett ("how hollow heart and full of filth thou art"). Traduction et transcription sont ici étroitement liées. Beckett traduit (adapte, versifie) Chamfort, Kurtág transcrit (arrange, réécrit) Kurtág. Phrasier, faire une phrase, c'est aussi, toujours, avoir dans l'oreille ses autres versions, traductions ou transcriptions possibles. En filigrane ou en résonance.

3. Comme le rappelait András Wilhelm (1), avant 1991, avant l'opus 30 (*Samuel Beckett: What is the Word*), Kurtág n'avait jamais eu recours à des traductions pour ses œuvres vocales (2). Ainsi, les grands "cycles russes" des années 1970-1980 (3) travaillent l'intonation d'une langue étrangère que Kurtág aura (ré)apprise jusqu'à la faire sienne. On sait la place que Beckett a réservée à la traduction et à l'auto-traduction dans son œuvre. Mais si c'est bien avec lui que Kurtág, en 1991, se tourne donc pour la première fois vers des textes traduits, cette première fois semblait pourtant se préparer de longue date. Car ce lien que l'opus 36 rend explicite, avec Chamfort-Beckett et Kurtág-Kurtág, entre *traduction* (littéraire) et *transcription* (musicale), ce lien était depuis longtemps à l'œuvre, bien que de manière plus souterraine.

4. Kurtág est un grand transcritur. Il transcrit les autres (en témoignent ses *Transcriptions de Machaut à Bach*, pour piano de deux à six mains, vaste chantier en cours depuis 1974), mais il se transcrit aussi lui-même; nombre de ses œuvres contiennent ainsi des versions alternatives (des *doubles*, comme pour *octave* dans l'opus 36), quand elles ne reprennent pas, pour les recroiser et les retisser, des motifs antérieurs: dans *Signes, jeux et messages*, l'*Hommage à J. S. B.* (Bach, bien sûr) a des racines multiples dans les *Jeux* pour piano, comme tant d'autres fleurs dans ce florilège en cours; et certains fragments d'une pièce pour alto intitulée *Jelek* (Signes), composée en 1961, se trouvent ici confrontés à leurs transcriptions et réécritures pour violoncelle ou trio à cordes. D'ailleurs, Kurtág joue volontiers des nombreuses versions de ses fragments (de ses phrases): il les juxtapose, les fait se commenter l'une l'autre. Et quand la structure souple du florilège le permet (c'est le cas des *Signes, jeux et messages*), Kurtág s'en sert également pour construire le programme d'une soirée: ainsi, entre ces cycles constitués que sont l'opus 35 et l'opus 36, il intercale comme les feuillets d'un journal d'écriture (ici des *signes*, là quelques *jeux* ou *messages*), en les distribuant telles des scansiones et des gloses au cours d'un concert conçu comme œuvre d'œuvres. Avec ses phrases et leurs traductions-transcriptions,

Kurtág compose des concerts. Et l'œuvre-concert (œuvre d'un soir), c'est d'abord une liste de titres (le premier mot d'un poème, l'*incipit* d'une phrase) où se donnent à lire non seulement la structure musicale des reprises (répétitions simples ou *doubles* d'une pièce), mais aussi ces multiples annotations et *marginalia* que, pour faire vite, on pourrait qualifier d'"extramusicales": dédicaces, hommages, allusions...

5. L'un des chants de l'opus 35 (*An...*, dont il existe également une version pour ténor et piano, opus 29) est un "hommage à D. E. Sattler", responsable de cette édition savante des œuvres de Hölderlin connue sous le nom de *Frankfurter Ausgabe*. Cette édition en plusieurs volumes, que Kurtág a eue entre les mains, donne de nombreuses variantes pour les textes, ainsi que des reproductions des manuscrits avec leurs ratures. Luigi Nono avait aussi éprouvé la fascination de ces esquisses de Hölderlin en écrivant son quatuor à cordes (*Fragmente-Stille, an Diotima*), dans lequel, "silencieux et non énoncés", des fragments de poèmes sont destinés "à l'oreille interne des exécutants". Phrases concurrentes qui ouvrent autant de mondes possibles. Dans *An...*, donc, Kurtág note le chant du baryton sur deux portées: l'une pour le chant proprement dit, et l'autre pour son ombre, bouche fermée et sans paroles. Comment mieux dire la coexistence encore indécidée de plusieurs voix - ce que, en musique, on appellerait un *ossia*? Sans doute y a-t-il aussi comme un écho des variantes et ratures de Hölderlin-Kurtág dans cette étrange interruption qui affecte la ligne vocale d'un autre chant de l'opus 35, *Im Walde*: lorsque les mots *der Güter Gefährlichstes* ("des biens le plus périlleux") apparaissent pour la première fois, ils ne peuvent être chantés (*diese Zeile ist nicht zu singen!*, dit la partition); figé (*erstarren*), le baryton ne chante plus, il lit en silence ce qui est pourtant écrit en toutes notes. Et lorsque, quelques mesures plus tard, il réussit à préférer ces mots, c'est comme en aparté (*wie nebenbei*). Comme s'il avait déjà dit ce qu'il a à dire. Ce jeu (mais y a-t-il "jeu" plus grave?), ce jeu entre le dit et le déjà-(non-)dit, entre ce qui s'entend et ce qui inscrit ailleurs - irradie en sous-main le dire, ce jeu joue ici (avec le plus grand sérieux) de ce "plus périlleux" de tous les biens à l'homme donnés: "la langue" (*die Sprache*) que nomme le poème.

6. Tout n'est donc pas à chanter dans la musique vocale de Kurtág, comme tout n'est pas à jouer dans sa musique instrumentale. Ou plutôt: la partition est toujours chez lui bien plus qu'une notation destinée à l'"exécution".

- 50 -

XXIV an indian proverb

roughly, wild
bet-ter on your arse than on your feet,
softer [but still a bit sarcastically]
on your back than ei-ther, dead than the lot

Tamburini
Rand 1st 2nd
G.C.
T.T.
Timp
Gong
Pinf

con Superballs
mp
p
f
Pinf
Pinf
Flat
new roughly
Pinf

Dans l'opus 36, il faut aussi lire le titre de telle épigramme de Chamfort-Beckett : *Lasciate ogni speranza* ("laissez toute espérance"), c'est une (double) allusion à Dante, à cette inscription à l'entrée des enfers que Monteverdi et son librettiste Striggio citent dans *L'Orfeo*. De même qu'il faut lire ces mots que Kurtág appose en marge des dernières notes de *Méditation* : "hommage à Carmen" que cette oscillation de tierces majeures et mineures sur les mots "à la vie et à la mort" ; comme l'est aussi, mais cette fois sans le dire, l'incipit mélodique de l'opus 36 n° 20 (*de pied ferme*), qui reprend textuellement le motif de l'air du toréador dans l'opéra de Bizet, sur un tempo *alla marcia*. Les phrases de Kurtág (ou celles qu'il cueille dans ses lectures) inquiètent discrètement les frontières entre "musique pure" et "musique à programme", voire entre "musique" et "littérature".

7. Pourquoi dire de ses œuvres, comme je le fais avec une certaine insistance, qu'elles sont (ou font) des phrases ?

Pour deux raisons majeures.

D'une part, lorsqu'il se saisit d'un texte pour le "mettre en musique" (comme on dit), Kurtág en suit (presque) toujours, mot à mot, la structure syntaxique. Cette manière de coller à la structure d'une phrase - une des constantes de l'art vocal de Kurtág - est particulièrement sensible dans certains chants de l'opus 36, notamment lorsque tel poème de Beckett (*écoutez-les...*) prend pour thème son propre mouvement, sa marche :

écoutez-les
s'ajouter
les mots
aux mots
sans mot
les pas
aux pas
un à
un

À écouter le baryton détailler chaque mot, on croirait qu'il analyse la phrase, entrecoupée de silences. Pas à pas et mot à mot, Kurtág semble écrire ici avec Beckett, en même temps que lui. Sa musique vocale est toujours au plus près de ce mouvement qui fait d'une phrase une phrase. Au point que parfois, l'instrument mime, en silence, ce que le chanteur profère (c'est le cas dans *Sébastien Chamfort : du cœur de l'homme...*, opus 36 n° 22).

D'autre part, et malgré tout le soin qu'il met à conserver ses propres variantes et repentirs de compositeur, Kurtág attache une importance sans égale à la précision du phrasé, vocal ou instrumental. Toujours dans

l'opus 36, la première incise de nuit ("nuit qui fait tant implorer l'aube") est ouvragée avec un soin extrême : le phrasé lié de chacun des trois motifs mélodiques est comme porté par la grande liaison qui articule leur déploiement en ligne ; un *legato* dans le *legato*, en quelque sorte ; et pour souligner délicatement le verbe ("implorer"), Kurtág prescrit un *crescendo-decrescendo* au sein d'un *pochissimo crescendo*. Ce type d'indications de phrasé, par emboîtements, se retrouve dans nombre d'autres passages. Et si Kurtág ne pousse pas toujours le détail de sa notation jusqu'à ce degré de précision, tous les interprètes qui ont travaillé avec lui pourront attester qu'il exige chaque fois un tel raffinement.

8. Jusque dans les rires (le *ri-hi-hi-hi-hire* de *en face le pire*, dans l'opus 36), les pleurs ou le bégaiement (les merveilleuses vocalises sur *lallen und lallen* à la fin de *Paul Celan : Tübingen, Jänner*, dans l'opus 35), Kurtág tient à l'impossible : faire une belle phrase. Quitte à ce que, au bout du compte, il n'en reste que l'absurde pantomime ("sans but, sans but...", répète à l'infini le baryton de l'opus 36 n° 20, du bout des lèvres, sur une caricature de marche).

Faire une phrase : une exigence que bien d'autres, en musique, avaient cru pouvoir oublier.

Peter Szendy
septembre 1998

(1) Dans *György Kurtág*, textes réunis par Peter Szendy, Festival d'Automne à Paris, 1994, p. 21.

(2) À l'exception d'un haïku de Issa Kobayashi, traduit en hongrois par Dezső Tandori, pour les *Sept Chants*, opus 22 (1981).

(3) Notamment l'*Omaggio a Luigi Nono* (opus 16) sur des textes de Anna Akhmatova et Rimma Dalos ; les *Messages de feu Demoiselle R. V. Troussova* (opus 17) et les *Scènes d'un roman* (opus 19) sur des poèmes de Rimma Dalos ; ou encore les chœurs opus 18, sur des poèmes de Mikhaïl Lermontov, Alexandre Blok, Serge Essenine, Ossip Mandelstam, Anna Akhmatova et Marina Tsvetaïeva...

(4) Cf. les *Écrits* de Luigi Nono, réunis, présentés et annotés par Laurent Feneyrou, Christian Bourgois, 1993, p. 109.

Couverture : György Kurtág. Photo Guy Vivien.
Imprimerie Jarach-La Ruche.
Festival d'Automne à Paris, 156 rue de Rivoli 75001 Paris
Téléphone 01 53 45 17 00 - Télécopie 01 53 45 17 01
http://www.festival-automne.com

BIOGRAPHIES

György Kurtág

Né en 1926 à Lugos (Lugoj, Roumanie), György Kurtág reçoit sa première formation musicale de sa mère, avant d'étudier le piano avec Magda Kardos et la composition avec Max Eisikovits à Timisoara. En 1946, il s'installe à Budapest et entre à l'Académie de musique Franz Liszt, dans les classes de Pál Kadosa (piano), Leo Weiner (musique de chambre), Sándor Veress, Pál Járdányi et Ferenc Farkas (composition), où il a pour condisciple György Ligeti. Élève de Marianne Stein à Paris (1957-58), il s'initie aux techniques sérielles et suit les cours de Darius Milhaud et Olivier Messiaen. Assistant de Pál Kadosa, il est ensuite nommé professeur à l'École de musique Bartók de Budapest (1958-63). Répétiteur de la Philharmonie hongroise (1960-68), il enseigne le piano, puis la musique de chambre, à l'Académie de musique Franz Liszt de Budapest (1967-86). Il participe régulièrement à diverses conférences et masterclasses.

Rosemary Hardy, soprano

Après ses études au Royal College of Music de Londres et à l'Académie de musique Franz Liszt de Budapest, Rosemary Hardy est membre du Deller Consort et participe au renouveau de la musique baroque, sous la direction de Corboz, Gardiner, Munrow ou Norrington. Interprète de György Kurtág, et notamment des *Dits de Péter Bornemisza*, elle enregistre les *Messages de feu Demoiselle R. V. Troussova*, sous la direction de Peter Eötvös. Rosemary Hardy a reçu le Prix Artisjus pour son soutien à la musique hongroise.

Kurt Widmer, baryton

Depuis 1967, Kurt Widmer s'est produit en Europe, en Israël, aux États-Unis, au Canada, en Russie et au Japon, sous la direction de Gielen, Sacher ou Sawallisch. Son répertoire s'étend de la *Messe* de Machaut à la musique contemporaine. Il a participé à la création de *El Cimarrón* de Henze, de *Kassandra* de Xenakis et des *Hölderlin-Gesänge* de Kurtág. Ses enregistrements ont obtenu de nombreuses distinctions en France et en Allemagne. Professeur à la Hochschule für Musik de Bâle, il donne de nombreuses masterclasses.

Pierre-Laurent Aimard, piano

Né en 1957, Pierre-Laurent Aimard étudie au Conservatoire national de musique de Paris. Élève d'Yvonne Loriod, puis de Maria Curcio à Londres et de György Kurtág à Budapest, il suit les séminaires de Pierre Boulez à l'Ircam. Membre de l'Ensemble Intercontemporain pendant dix-huit ans, il interprète notamment Messiaen, Boulez et Ligeti, tout en se produisant sous la direction de Barenboim, Celibidache, Mehta ou Ozawa. Professeur au Conservatoire de

Paris, il donne régulièrement masterclasses et concerts commentés.

Marcel Bozonnet, acteur/récitant

Sociétaire de la Comédie française de 1980 à 1993, Marcel Bozonnet est actuellement directeur du Conservatoire national d'art dramatique. Il a récemment mis en scène et interprété *La Princesse de Clèves* et, dans le cadre du Festival international d'art lyrique d'Aix-en-Provence, réalisé *Didon et Énée* de Henry Purcell.

Hiromi Kikuchi, violon

Née à Tokyo, Hiromi Kikuchi étudie le violon dès l'âge de trois ans et remporte à dix ans un prix national au Japon. Après ses études avec Hideo Saito et Toshiya Eto au Toho Gakuen Conservatorium, elle est élève de Saschko Gawriloff et du Quatuor Amadeus à la Musikhochschule de Cologne, et se perfectionne auprès de Henryk Szeryng et Nathan Milstein. Lauréate de prix internationaux en Suisse, en Italie et en Espagne, Hiromi Kikuchi donne masterclasses et concerts en Europe, aux États-Unis et au Japon.

Ken Hakii, alto

Né à Tokyo, Ken Hakii étudie l'alto à la National University for Arts and Music. Diplômé en 1980, il entre la même année dans l'Orchestre Philharmonique de Tokyo. En 1982, il s'installe à Cologne où il devient élève de Rainer Moog et du Quatuor Amadeus à la Musikhochschule. Parallèlement, il suit des cours de Milton Thomas et William Primrose. Depuis 1985, il est membre du Royal Concertgebouw Orchestra. Soliste, Ken Hakii s'est produit sous la direction de Riccardo Chailly et Wolfgang Sawallisch.

Stefan Metz, violoncelle

Après ses études au Conservatoire de Bucarest et à Essen, sous la direction de Paul Tortelier, Stefan Metz fonde en 1976 le Quatuor Orlando, et en 1982 le Festival Orlando. Il s'est produit avec Heinz Holliger, Nobuko Imai, Gidon Kremer, Menahem Pressler, Heinrich Schiff, et avec les Quatuors Borodine et Amadeus. Outre des masterclasses en Europe et aux États-Unis, Stefan Metz participe régulièrement aux jurys des principaux concours internationaux de musique de chambre.

Mircea Ardeleanu, percussion

Né en 1954 à Klausenburg (Roumanie), Mircea Ardeleanu étudie la musique dans sa ville natale et à Bâle. Lauréat du Concours national de Bucarest (1978) et du Concours international Gaudeamus à Rotterdam (1979), il se consacre dès lors à la musique du XX^e siècle. Invité par les festivals européens, il participe à de nombreux enregistrements. En 1996 et 1998, Mircea Ardeleanu enseigne aux Internationalen Ferienkurse für neue Musik de Darmstadt.

Le Monde **Inrockuptibles**
Films concerts spectacles débats expositions

aden

Une sélection hebdomadaire

Ilka Schönbein
Mathématicienne ou magicienne ? Ou sa robe, elle sort un très curieux spectacle pour enfants.

Semaine du 17 au 23 juin 1998 ■ Jay Prida ■ Daniel Mesguich
Jerry Schatzberg ■ Cities on the Move ? ■ Bruno Podalydès

Cinéma : tous les films, toutes les salles, tous les horaires

Le Monde **Inrockuptibles**
Films concerts spectacles débats expositions

aden

Une sélection hebdomadaire

Bim Sherman

Grande historienne, écrivain, musicienne, il parcourt le littéral d'écriture, du magicien, du réalisateur, qui se tient à l'écoute, à l'écoute.

Semaine du 24 au 30 juin 1998 ■ Bob Dylan ■ Agnès Varda
Paul Seawright ■ Carlotta Ikeda ■ John Hurt ■ Armand Gatti

Cinéma : tous les films, toutes les salles, tous les horaires

1998 M36

chaque mercredi

aden

Une sélection hebdomadaire

Tous les films, toutes les salles à Paris et en Ile-de-France.
Une sélection de spectacles, concerts, débats, expositions.

avec **Le Monde** et **Inrockuptibles**

Le Monde **Inrockuptibles**
Films concerts spectacles débats expositions

aden

Une sélection hebdomadaire

Sylvie Guillem

C'est LA danseuse française. A la fois omniprésente et toujours aussi rare... cette semaine tout spécialement !

Semaine du 1^{er} au 7 juillet 1998 ■ Beastie Boys ■ Julien Lourau
Les Marx Brothers ■ Rock : Belfort ou Nancy ? ■ René Vautier

Cinéma : tous les films, toutes les salles, tous les horaires

FRAP-1998-M-03-PRGS

Le Monde **Inrockuptibles**
Films concerts spectacles débats expositions

aden

Une sélection hebdomadaire

L'été

Il reste encore mille raisons de ne pas mourir d'ennui.

Numéro spécial ■ P.J. Harvey ■ Sonic Youth ■ Duran ■ John Steed
Laurent Pelly ■ David S. Ware ■ Johnny Rotten ■ Lucille Mosson

Infants : 50 idées pour les empêcher de tourner en rond