

:: NOTES MUSICALES

Nous voulons remercier tous les collaborateurs. Trente ans, vingt ans après ces productions, du fait d'une documentation incomplète, il est aujourd'hui impossible d'établir une liste précise de noms. Nous avons néanmoins tous participé à ce travail euphorique que le « Új Zenei Stúdió », le Nouveau Studio Musical, représentait : c'est un souvenir à la fois digne et nostalgique que de nous faire apparaître (à la place d'une liste de noms) comme nous l'étions sur les programmes d'alors : sous le nom de Groupe ÚZS.

L'idée, on pourrait le dire, était dans l'air. Faire jouer ensemble, au même endroit des matériaux musicaux qui (d'un point de vue pratique uniquement) disposaient de certains liens préalables mais qui en fait avaient été écrits indépendamment les uns des autres et selon des principes différents : c'est justement au tournant des années soixante – soixante-dix que cette idée s'est posée en tant que problème actuel. L'exemple le plus radical est naturellement le *Musicircus* de John Cage en 1967 (tous ceux qui veulent jouer, jouent ce qu'ils veulent, en même temps, au même endroit), même si à cette époque on pouvait également trouver et entendre parler d'autres programmes de Cage. Les œuvres résultats de deux séminaires de composition tenus à Darmstadt par Karlheinz Stockhausen (*Ensemble; Musik für ein Haus*) ne furent pas non plus sans effet – du moins sur la base des commentaires et écrits de rapporteurs enthousiastes et dignes de foi. Une composition commune à plusieurs compositeurs incarne à la fois un défi, une possibilité et une épreuve. Et cela pas uniquement d'un point de vue technique : il était tout aussi important, pour qu'une telle œuvre puisse voir le jour, qu'un changement de manière de voir les choses ait lieu. En effet, au sein du groupe de compositeurs, le rôle de la personnalité, son identification, sa particularité diminuent inévitablement. Il est également ainsi évident qu'une œuvre unie, de structure fermée – selon une esthétique ancienne, normative – ne pourra pas naître. Naturellement, personne ne peut compter sur le fait que le compositeur de l'autre partie « respectera » – consciemment – les autres, il fera des efforts pour appliquer son désir de création, selon la méthode à laquelle il est habitué, peut-être même en demandant le droit de dominer dans la texture composée en commun et faire que lui seul soit entendu, suivi. Il faut de toute façon accepter que certaines phases annulent les autres, que leur netteté s'estompe, que leurs interdépendances structurelles restent cachées, mais en même temps un processus contraire s'enclenche néanmoins : des éléments disparates commencent à s'assimiler les uns les autres, de nouvelles interdépendances apparaissent au milieu d'événements sonores inattendus. Pour utiliser un mot encore inconnu à cette époque, la synergie est également réalisable avec des moyens musicaux.

Dans le cas de *Undisturbed* (1974), c'est un peu autre chose. On ne peut pas mettre de côté le fait que c'est l'œuvre de compositeurs qui travaillaient ensemble depuis des années au sein du Új Zenei Stúdió et qui, commençant par de nombreuses heures d'improvisation en commun, ont – en coopération avec de plus en plus d'autres musiciens – appris et joué de nombreuses compositions. Cette période de travail coïncidait avec une recherche de nouveaux idéaux musicaux et de nouvelles manières de penser (explicitement ou non, cela correspondait à la négation de tout ce qui s'est fait dans la composition musicale hongroise depuis Bartók). L'analyse renouvelée, la réinterprétation des principes de bases, la mise à l'essai de modes de comportements musicaux, le recours à des formations musicales jusqu'au paravant inconnues : ce sont

toutes là des questions techniques et d'interprétation artistique pour lesquelles les trois compositeurs sont arrivés à un accord et ont réellement pu parvenir à une sorte de mode de pensée en commun, en tout cas à une profonde compréhension réciproque de leur mode de réflexion et de leurs habitudes musicales, ce qui leur permit d'assurer en toute sécurité le « pilotage sans visibilité » que représente cette œuvre commune. Même si tout n'était pas calculable à l'avance, on pouvait néanmoins deviner l'angle selon lequel telle ou telle personne allait aborder la réalisation de la tâche acceptée en commun. Chacune des parties est fermée sur elle-même, complète mais en même temps « laisse de la place » aux autres : la partie écrite par Vidovszky pour quatre claviers est une structure en canon, une hétérophonie aux tempi qui se séparent puis se retrouvent, la partie jouée par un ensemble à cordes de Sáry crée une ligne harmonique se mouvant lentement et qui pourtant, avec la liberté de coordination temporelle, permet des improvisations – ces deux parties incarnent en fait la sous-couche permanente de cette œuvre. La partie de Jeney est une suite de trente-six mouvements pour piano préparé, percussions et deux bandes magnétiques, la matière acoustique de celles-ci étant une modulation produite par ring des sons de percussions et des accords sur le piano.

Vu d'aujourd'hui, la levée de boucliers qu'a provoqué la présentation de l'œuvre est inimaginable et incroyable. La première a eu lieu le 14 octobre 1974, dans le studio VI. de la Radio Hongroise. La représentation a été enregistrée (c'est elle qu'on entend sur le présent disque) mais elle n'a jamais été diffusée sur les ondes. L'incroyable opposition de la vie musicale officielle et de ses dirigeants officiels a produit un rapport ministériel et des musiciens ont exigé l'interdiction immédiate du Új Zenei Stúdió. C'est le fait paradoxal que Péter Pál Tóth, alors dirigeant du Département Culturel du Comité Central de la KISZ (Fédération des Jeunes Communistes), et Pál Szigeti, alors dirigeant du Groupe Central des Artistes de la KISZ, aient soutenu les compositeurs et les musiciens qui a sauvé la situation. Ce dernier organe a accueilli à partir de 1970 des répétitions et des concerts et, du fait qu'il assurait ainsi une possibilité de travail sans rupture et une possibilité de représentations artistiques, il a empêché que cette entreprise ne soit étouffée pour telle ou telle raison. C'est cette possibilité de pouvoir fonctionner qui a, à la base, incarné une protection et non pas la reconnaissance ou du moins la tolérance, la compréhension des acteurs de la vie musicale (et notamment ses éminences grises) envers un autre mode de fonctionnement et un autre idéal artistique. Pouvoir fonctionner signifiait également une sorte de rejet en périphérie (malgré le fait d'être quelquefois présent dans la vie musicale « officielle ») ; c'est vraiment le fruit du hasard que l'interdiction totale ait été évitée (comme ce ne fut pas le cas pour des groupes et des auteurs considérés d'avant-garde et non politiquement acceptables).

La liste des compositeurs et musiciens qui se sont réellement intéressés au travail du Új Zenei Stúdió ne serait pas très longue à établir. Peu de gens ont ressenti que quelque chose de vraiment important était arrivé avec l'entrée en scène du Új Zenei Stúdió et même si dans leur propre travail ils ne suivaient pas les aspirations ici en train de se déployer, ils étaient présents à presque tous les concerts, faisant ainsi bien sentir qu'un changement de génération – et le changement d'orientation qui va naturellement avec – avait eu lieu mais que ce n'était en aucun cas une négation et a fortiori un désaveu des valeurs. On peut sans doute envisager que les gens ressentaient que c'est dans l'intérêt de quelque chose de neuf, d'important, qu'on n'avait pas envisagé et qu'on ne pouvait pas envisager qu'il se passait quelque chose ici.

György Kurtág était l'un de ceux qui, dès le premier instant, ont soutenu le Új Zenei Stúdió ; je ne me souviens pas d'un événement auquel il ne se soit pas rendu. Et si en regardant en arrière, on a l'impression que quelquefois ses œuvres musicales n'avaient pas un impact *direct* sur le travail des compositeurs du Új Zenei Stúdió (quand est-ce que le travail d'un encore éminent artiste de la génération précédente a eu un impact direct sur une nouvelle génération montante ?), son exemple personnel, sa cohérence artistique intransigeante et son esprit de découverte signifiaient néanmoins à la fois un point d'appui et un soutien. Et en même temps, Kurtág permettait réellement à cette

nouveauté musicale d'influer sur lui (il fut confronté à cette nouveauté musicale grâce à ces compositeurs et musiciens et ce fut une découverte pour son compte). C'est à cette époque qu'il travaille sur la reconstruction radicale de son propre style et on peut constamment déceler dans sa série *Jeux* (avec des références jusque dans les noms) les renvois à ce qu'il a entendu et retravaillé à cette époque.

Le cinquantième anniversaire de Kurtág – qu'à l'époque on pouvait difficilement qualifier « officiellement » d'événement à célébrer – a été l'occasion d'une nouvelle composition commune, de l'écriture de *Hommage à Kurtág* à l'automne 1975. La première a été ajournée et a finalement eu lieu dans la grande salle de l'Académie de Musique le 27 décembre 1975. Le travail commun des cinq compositeurs a mis en branle un effectif d'une puissance irréaliste si l'on regarde les possibilités de l'époque. Ici aussi les différentes couches se différencient bien les unes des autres et on ressent bien qu'on a tiré partie de l'expérience de la composition précédente. Vidovszky n'a écrit qu'une seule partie, une mélodie sans fin, qui revient sur elle-même (lors de la première, elle a été interprétée à l'orgue, sur le disque on peut l'entendre jouée par un chœur de violons, comme cela était prévu originellement), pour ainsi dire un *cantus firmus* qui défile tout le long de l'œuvre. Sárosi conduit la rotation d'une succession d'accords (lors de la première sur claviers et marimba et pour l'enregistrement sur des pianos) : cette couche assure (comme pour se mettre en couple avec le *cantus firmus* évoqué plus haut) le tissu musical homogène de l'œuvre. Kocsis fait résonner la même matière musicale, en accord avec de mystérieuses références biographiques, sur cinq couches parallèles (pour orgue, deux ensembles de cordes, et deux pour pianos préparés) : la même ligne d'accords est jouée mais à différentes vitesses, elles démarrent ainsi à plusieurs endroits différents du morceau mais se retrouvent au dernier accord. Eötvös a écrit des mouvements indépendants, *A szél szekvenciái / Les séquences du vent* (selon l'instrumentation originale avec harmonium, flûte, cor anglais, grosse caisse et imitation du vent) : ces mouvements sont joués à différents points du morceau, leur ordre est fixé et ils apparaissent telles des monades dans le tissu harmonique complet. La partie de Jeney a une référence personnelle et, naturellement, chaque détail y est justifié musicalement. Une des lectures les plus importantes de Kurtág fut *Finnegans Wake*, livre de Joyce. Il en utilise certaines références musicales ou sonores (qui est, en effet, intéressé par la question de la priorité, même si nous sommes des années avant le *Roaratorio* de Cage ?) : ainsi la partie de tam-tam et celle pour cymbalum pour évoquer les dix coups de tonnerre, la bande magnétique pour le chapitre sur la radio, la guitare électrique pour les mélodies populaires irlandaises citées dans le livre. La partie de cymbalum joue ici le même type de rôle que les parties créées par Vidovszky et Sárosi : comme si nous regardions une carte du ciel ou la voûte étoilée, les sons remplissent – malgré leur éparpillement et avec une sorte d'uniformité – le processus musical tout entier.

Il est possible qu'il n'existe pas d'environnement acoustique idéal pour cette œuvre ou en tout cas on ne l'a pas trouvé pour l'instant. La fusion et la transparence de chacune des parties sont toutes deux pareillement importantes et cela implique un espace où les deux peuvent parfaitement se réaliser. (Même le meilleur enregistrement ne peut que remplir une fonction de reproduction.) La grande salle de l'Académie de Musique est *presque* l'endroit parfait, avec son acoustique permettant la fusion des sons, ses galeries, ses espaces extérieurs qui peuvent se rattacher à la sonorité générale ; seule sa taille ne permet peut-être pas que l'éloignement des groupes d'instruments les uns par rapport aux autres puisse également aider à comprendre certaines couches musicales.

Le concert a vraiment été un événement festif, un de ces événements mémorables auxquels vraiment « tout le monde » est venu, tous ceux pour qui un nouvel art à Budapest est important. L'œuvre commune a occupé toute la seconde partie du concert. Dans la première partie, un peu à charge de revanche, on a entendu des toutes nouvelles compositions de Kurtág, de la série des *Jeux*, qu'il a aussi écrit en hommage aux compositeurs de l'œuvre commune. Il y eut aussi une petite œuvre au piano qu'il a joué lui-même : *Szeretettel Dukay Barnabásnak / Avec amitié, pour Barnabás Dukay*, ce dernier

n'a pas pris part à la composition en commun mais a profité de l'occasion pour présenter une de ses œuvres (la seule évocation de son titre de l'époque a créé un tel scandale qu'on a dû la jouer sous un autre titre, qui n'est jamais apparu ailleurs que sur la brochure de ce concert...). La *musique de sacrifice* intitulée *A változó Holdhoz / A la Lune changeante*, interprétée sur quatre ou huit instruments appartenant à la même famille d'instruments (avec ainsi quatre ou huit parties), est une structure en stricte contrepoint, une sorte de canon dont la parenté est plutôt à trouver avec les polyphonies néerlandaises (si ce mode de pensée instrumentale eut existé à leur époque).

Enfin, il paraît important d'évoquer le sort antérieur qu'ont connu les deux enregistrements qu'on peut entendre sur ce disque et qu'on peut déjà qualifier d'archives. Comme nous l'avons déjà signalé, *Undisturbed* n'est jamais passé à la radio, sa bande magnétique est restée cachée pendant des décennies : par chance, elle n'a pas été détruite par la fureur déchaînée du nettoyage des stocks qui a régné tout au long de ces années (comme cela a pu être le cas pour de nombreux documents de musique moderne du XX^{ème} siècle qui n'ont mérité qu'un seul passage sur les ondes à cause de zélés censeurs). L'enregistrement de *Hommage à Kurtág* a eu lieu dans les studios Hungaroton*, encore au temps des disques en bakélite, pour le sixième anniversaire de Kurtág mais à cette époque, on n'avait rien trouvé pour la face B. Par la suite, cet enregistrement a lui aussi été emporté par la « tempête du changement de régime » et a été oublié du fait de la crise qu'a connue l'industrie du disque. L'actuelle parution, trente ans après, est le fruit d'une nouvelle occasion : le *quatre-vingtième* anniversaire du compositeur, le 19 février 2006.

András Wilhelm

(traduit par **László Dankovics**)

* En permettant la parution de cet enregistrement, Hungaroton célèbre également les 80 ans de György Kurtág.