

NOTES MUSICALES

Le 31 janvier 2009, dans la Salle Zankel du Carnegie Hall de New York, une représentation commune des oeuvres de György Ligeti et György Kurtág a eu lieu dans le cadre de la série de programmes intitulé *Extremely Hungary*. Ce disque contient l'enregistrement effectué en direct au Carnegie Hall lors de ce concert. (La pièce pour cymbalum de Kurtág Szálkák [Arêtes] a également été interprétée lors de ce concert : Ildikó Vékony a enregistré cette oeuvre pour BMC [disque BMC CD 46]. De même le cycle de chants de Ligeti Sípbal, dobbal, nádihegedűvel [Avec flûte, tambour et violon de roseau¹] a également déjà été interprété par Katalin Károlyi et l'Ensemble de percussions Amadinda sur le troisième album du Ligeti Project de Teldec).

Ligeti et Kurtág

Les deux compositeurs étaient liés par une très profonde amitié, à laquelle la mort de Ligeti intervenue en 2006, n'a apporté qu'une fin physique : dans ses souvenirs et ses écrits, Kurtág témoigne de cette relation spirituelle et intellectuelle existant encore au-delà même du tombeau. Si, en suivant le critique musical Aladár Tóth, on a dénommé Béla Bartók et Zoltán Kodály « les étoiles jumelles de la musique hongroise », Ligeti et Kurtág sont entrés dans l'histoire de la musique comme « les Dioscures hongrois »². Ils sont liés par des racines communes en Transylvanie et dans le Banat (ces deux régions sont aujourd'hui en Roumanie, avec de notables minorités hongroises) ainsi que par des expériences semblables durant leurs années d'étude (le même destin de musiciens vivant dans une période pleine de drames politiques et de manque d'inspiration : 1945-1956), et ils sont également réunis par Bartók et les éternels plaisirs issus de la musique populaire hongroise. Kurtág considérait Ligeti avec admiration et enthousiasme, tout comme on admire son grand frère plus âgé : il a reçu de lui une grande inspiration intellectuelle. Ainsi quand, sur le chemin du retour après ses études à Paris, Kurtág s'arrête à Cologne, c'est encore Ligeti – lui déjà émigré à l'Ouest – qui lui présente le Gruppen de Stockhausen ainsi que sa propre oeuvre électronique, Artikulation : cette rencontre sera elle aussi déterminante dans le renouveau créateur de Kurtág. Ligeti jouit déjà depuis longtemps d'une célébrité internationale – ses oeuvres sont interprétées, analysées, utilisées comme musiques de films, son style est imité – lorsqu'à partir du début des années 1980, la musique de Kurtág commence lentement elle aussi à être reconnue du monde entier. (La célébrité mondiale pour Kurtág viendra en 1981 avec la première parisienne du cycle de chants Trousova que l'on peut entendre sur notre disque.) Ligeti ne restera pas non plus infidèle à son ami d'enfance : alors que Kurtág admire la complexité de la pensée et les inventions musicales de son collègue et aîné, Ligeti donne une interprétation sensible et complète d'une oeuvre « facile » de Kurtág : le ... quasi una fantasia... du premier mouvement de son opus 27.

Kurtág se rendait « officiellement » pour la première fois aux Etats-Unis en janvier-février 2009. Jusqu'alors, sa musique était beaucoup moins connue outre-Atlantique qu'en Europe. L'oeuvre de Ligeti y était plus connue, même si son Concerto pour Violoncelle est interprété pour la première fois au Carnegie Hall lors de ce concert du 31 janvier 2009. On peut se demander si ce sont les ressemblances ou bien les différences qui ont été les plus marquantes pour le public ? Deux maîtres qui se comprennent parfaitement, deux oeuvres qui se complètent, se placent en contrepoint, se commentent l'une l'autre – même si les deux styles de composition présentent bien des différences. Chacun est libre de choisir à quel point il considère les oeuvres des deux compositeurs comme étant lointaines ou bien proches l'une de l'autre. Une chose est sûre : sans eux, il serait impossible d'écrire l'un des chapitres les plus importants de l'histoire de la musique d'après la Seconde Guerre mondiale. Que ces deux rénovateurs des éléments propres au langage musical contemporain, ces explorateurs de profondeurs jamais atteintes jusqu'à présent dans l'expression musicale, aient écrit une musique qui sonne quasiment classique aujourd'hui est tout autant étonnant que réjouissant ! Le monde de Ligeti et Kurtág est plein de beauté et de passion, mais c'est un monde supportable. Ou plus exactement : c'est la proclamation de l'insupportabilité du monde qui le rend néanmoins supportable.

¹ Nádihegedű / violon de roseau : instrument folklorique hongrois

² Selon l'expression d'Ulrich Dibelius.

György Ligeti : Melódiák [Mélodies]

Les Mélodies de György Ligeti (Melódiák en hongrois, Melodien en allemand), composition datant de 1971, incarnent une nouveauté face à la micropolyphonie de ses précédentes oeuvres : à partir d'un tissu musical sous forme de bloc monolithique ou de flux indivisible, elles font apparaître des mélodies indépendantes ou des parties de mélodies se superposant rapidement l'une après l'autre. Tout comme dans ses précédentes compositions, les couches micropolyphoniques (par exemple, les gammes chromatiques stratifiées et mises en mouvement de manière mécanique) créent l'impression de matérialité. C'est comme si on entendait la transformation en musique d'un processus physique ou chimique ; mais une ligne mélodique claire s'échappe néanmoins encore et toujours de ce flot infini. Nous ne sommes pas ici face à une réhabilitation de la mélodie et de l'accompagnement traditionnels : en effet, les mélodies individuelles vivent leur propre existence de manière asynchrone, désormais solitaires et en grande partie indépendantes les unes des autres. Les éléments clairement reconnaissables du langage musical de Ligeti sont perceptibles dans cette oeuvre. C'est le cas par exemple avec l'unisson qui s'étend sur plusieurs octaves et qui apparaît vers le milieu de la composition : à l'intérieur de celui-ci, le processus s'interrompt, se repose, le son s'ouvre et soudain l'horizon s'élargit. C'est un « plateau » typiquement propre à Ligeti et dont les contours clairs vont rapidement devenir flous sous l'action des différentes parties qui cherchent à dévier. La fin de l'oeuvre étire un vide infini entre les sons les plus hauts et les plus bas de la gamme. C'est une autre signature propre à Ligeti qui porte la marque oppressive de la peur, de la peur de la mort. C'est Ligeti lui-même qui appelle notre attention sur le fait que les Mélodies forment une pièce plus abstraite et plus « fermée » que, par exemple, le Concerto de Chambre composé peu de temps avant les Mélodies. L'instrumentation est caractérisée par les tons du célesta, du carillon et des crotales qui recouvrent la sonorité d'une lumière irrisante, argentée. Et ce n'est qu'avec notre perception actuelle que nous pouvons entendre que la mélancolie d'oeuvres composées une décennie plus tard (le Trio pour Cors de 1982, le Concerto pour Violon de 1989-1995 et le Concerto de Hambourg de 1998-2002) se retrouve déjà dans la mélodie des deux cors évoluant en parallèle dans cette oeuvre.

György Kurtág : A boldogult R. V. Truszova üzenetei, Op. 17 [Les messages de feu R. V. Trousova, Op. 17]

Kurtág est un musicien polyglotte. Il a déjà mis en musique des textes en hongrois, qui est sa langue maternelle, mais aussi en russe, anglais, allemand, français, roumain, grec ancien et latin. Dans ce tourbillon, quasi-babélique des langues, le russe occupe une place privilégiée. En plus des deux oeuvres qu'on peut entendre sur notre disque, Omaggio a Luigi Nono pour chœur mixte (Op. 16), Jelenetek egy regényből [Scènes d'un roman] (Op. 19) pour solo de soprano, violon, contrebasse et cymbalum, les quatre chants du Rekvem a kedvesért [Requiem pour un ami] pour soprano et piano (Op. 26) ainsi que A csüggedés és keserűség dalai [Chants de désespoir et d'amertume] pour double chœur mixte et instruments (Op. 18) sont également en langue russe. Durant la période socialiste, l'apprentissage de la langue russe était obligatoire en Hongrie, ce qui contribua à développer une certaine haine de cette langue au sein de la population. Kurtág, du fait de son âge, n'a pas appris le russe à l'école mais a découvert les beautés de cette langue à l'âge de 50 ans. Il a pu rapidement lire Dostoïevski dans le texte ainsi que les maîtres de la poésie russe des XIX^{ème} et XX^{ème} siècles. Ses compositions en langue russe apparaissent à partir du tournant des années 1970 et 1980. (Le compositeur a écrit Trousova entre 1976 et 1980.) Pour Kurtág, le russe est tout autant une langue sacrée que le latin l'était pour Stravinsky. Ici la sacralité signifie également le plus haut niveau d'intimité : la possibilité de regarder au plus profond de la vie et de la mort. C'est comme si le russe était la seule langue adéquate pour exprimer la passion. Il est remarquable que la majorité des textes russes mis en musique par Kurtág soit de la « poésie de dames », transmette les messages de l'âme féminine. La relation personnelle de Kurtág avec Rimma Dalos, poétesse russe vivant en Hongrie, a joué un grand rôle dans le développement du rapport intime entre le compositeur et la langue russe : c'est elle qui est l'auteur des textes de l'Omaggio a Luigi Nono, de Trousova, des Scènes d'un roman et du Requiem. Il n'est pas difficile de comprendre ce qui a attiré Kurtág vers la poésie de Rimma Dalos : ses poèmes compacts comportent autant de passions et de sentiments extrêmes que la musique de Kurtág qui peut condenser dans une seule note atmosphère, aura, fraction du passé et allusions à l'histoire musicale. On compare souvent Trousova au cycle de Lieder L'amour et la vie d'une femme de Schumann mais il est nécessaire de préciser qu'ici Rimma Dalos immortalise un amour qui a échoué et qui est considéré du point de vue de la femme abandonnée, reflétant la totale solitude de celle-ci, son amertume et cela sans cacher l'ardeur de l'envie, ni la brûlante douleur du désir corporel inassouvi. Comme l'a également montré Stephen Walsh, on est assez loin du romantisme de Chamisso (et Schumann) ! La poésie douloureuse

de Rimma Dalos est autant autobiographique que bien des oeuvres de Kurtág. L'attraction irrésistible de Kurtág pour les effets et gestes dramatiques, pour la dépeinture véridique de la profondeur de la psyché a trouvé un parfait catalyseur dans les vers de Rimma Dalos. On ne peut pas reconstituer une histoire amoureuse unique à partir des pièces du cycle mais c'est précisément cette division qui, remplaçant l'absence d' « histoire à conter », rend le cycle moderne et tellement représentatif de Kurtág. La composition organise le monodrame amoureux en trois sections de longueurs inégales : I. Magányosság [Solitude] (2 vers), II. Egy kis erotika [Un peu d'érotisme] (4 vers), III. Keserű tapasztalás – öröm és bánat [Expérience amère – joie et tristesse] (15 vers). Il n'est pas possible, et en fait pas nécessaire, de détailler ici les nombreuses qualités de cette oeuvre déjà largement commentée. Il apparaîtra sans doute à l'auditeur que la répétition mécanique ou exaltée d'un motif devient en fait le correspondant musical des sentiments et passions, par exemple le motif de l'alto, ou les mouvements alternés du hautbois, de la clarinette et du cor dans la partie « Hatszor négyméternyi térben » [« Dans un espace de quatre mètres par six »] du mouvement d'ouverture (I/1) ou encore les appels désolés de la clarinette dans le mouvement des « Kavicsok » [« Cailloux »] (III/3). L'extase mécanique de la voix chantée est quelque chose d'inoubliable dans le mouvement intitulé « Láz » [« Fièvre »] (II/1) lorsque, au moment où le désir charnel non-dissimulé est à son comble, le chant devient Sprechgesang. Le cru caractère populaire du deuxième mouvement (« Tchastouchka », II/4), composé sous le signe de la sexualité la plus débridée, pourrait être représentatif de la période russe de Stravinsky. Les courts vers de la troisième partie, semblables à des haïkus, sont ouverts par le mouvement « Odavetted » [« Les mots que tu as laissé tomber »] (III/1) dont les couleurs spectrales de la clarinette, du cymbalum, de la harpe et du vibraphone nous introduisent depuis l'opéra de Bartók, Le Château de Barbe-Bleue, jusqu'à la redéfinition congénitale de la partie du « Lac des Larmes ». Les parties descendantes du mouvement « Őszi virágok hervadása » [« Flétrissement des fleurs d'automne »] (III/6) nous donne une poignante image musicale de l'écoulement du temps. Dans « Elszámolás » [« Règlement de compte »], les parties vocales sont articulées par des accords résonnant comme des coups de couteaux et produits par l'ensemble instrumental (III/11). « Játékszer » [« Jouet »] est une délicate structure musicale composée d'un seul motif à trois sons dans laquelle la simplicité récitative de la voix chantée ne se transforme en un plus large geste mélodique qu'à la fin de ce passage, une fin pleine d'amertume. La pièce de clôture est constituée du trio intime de la voix chantée, du cor et de la contrebasse. De manière fort sensible, Péter Halász fait remarquer que durant l'oeuvre, la partie de cor s'associe à la chanteuse comme son ombre, entretenant ainsi la figure de l'homme perdu dans le monologue de la femme abandonnée.

György Ligeti : Csellóverseny [Concerto pour Violoncelle]

Le Concerto pour Violoncelle, composé par György Ligeti en 1966, de par sa pure forme classique présente les deux types de mouvements propres à l'idiome du compositeur : la musique « immobile », statique et la musique frisant les limites du surréalisme, agitée, construite sur des gestes vifs, une musique du type des Aventures. Les deux mouvements du concerto pour violoncelle démêlent ces deux caractères contradictoires à partir du même matériel chromatique de base. Parallèlement, les deux mouvements se construisent sur l'effet de contraste également propre au romantisme. Alors que le premier mouvement est caractérisé par une graduelle, lente, calme progression (et l'intervalle caractéristique est le plus petit possible : c'est le « soupir » de la petite seconde), le second est lui caractérisé par des mouvements les plus rapides possibles et des gestes pleins d'une agitation fiévreuse. Le début de l'oeuvre crée des images cosmiques grâce aux changements de tons d'une seule note tenue. Alors que les premiers auditeurs de l'oeuvre ont dû appréhender le jeu des tonalités comme une modernisation du langage musical, Ligeti nous apprend que les racines de son mode de pensée se retrouvent dans la théorie classique de l'harmonie : en effet, il compare le passage des sons e1 (sur une ligne) en f1 à une libération de dissonance. A la fin du mouvement, tout comme au milieu des Mélodies, le champ sonore s'élargit et atteint les limites des espaces sonores extrêmes : un vide immense sépare les sons graves de la contrebasse et les sons cristallins du violoncelle. Ligeti déclare : « Je voulais ici obtenir un effet donnant l'impression que la musique pouvait éclater à chaque instant comme une bulle de savon ». Le compositeur aime à repousser les limites non seulement avec les hauteurs de note mais aussi avec les difficultés liées à la technique de jeu. La musique poétique, en « espace vide » de la fin du premier mouvement rime avec la cadence surréaliste du violoncelle dans le deuxième mouvement, dans lequel la partie pour instrument solo est particulièrement agitée, en équilibre sur la limite de l'injouable puis disparaît lentement dans le néant.

György Kurtág : Anna Ahmatova: Négy vers, Op. 41
[Quatre Poèmes d'Anna Akhmatova, Op. 41]

La première du cycle de chants que György Kurtág a écrit sur les poèmes d'Anna Akhmatova a eu lieu à New York le 31 janvier 2009, au Carnegie Hall. Cette oeuvre commencée en 1997 n'a obtenu sa forme définitive qu'en 2008. Dans l'oeuvre de Kurtág, musique et texte sont toujours intimement liés : à l'origine, le compositeur avait envisagé les chansons comme un seul solo de chant, les contreparties de l'ensemble instrumental et ses couleurs caractéristiques ne sont venues que plus tard se joindre à la partie chantée. Cette association de la langue russe et de la figure féminine font des chants Akhmatova une suite organique, ou plutôt un héritier tardif des cycles de chants que sont Les messages de feu R. V. Trousova et Scènes d'un roman. Le style de la composition, particulièrement le traitement de la voix est néanmoins devenu nettement plus simple, plus épuré par rapport aux précédents cycles, sans que l'expression dramatique ne perde en force. Le premier chant, Pouchkine, réagit de manière sensible à chacun des mots du poème d'Akhmatova, ce dernier réussissant à résumer en sept lignes compacts le portrait du géant de la poésie russe. Le deuxième poème, À Alexandre Blok, est le récit souvenir de la visite faite auprès de la grande poétesse contemporaine : sa musique repose sur une ambiance populaire, dansante, russe et amène en surface l'admiration de la jeune fille à l'égard du grand poète. La pièce Pleurs-Deuil raconte l'enterrement de Blok accompagné d'un orchestre folklorique composé du cymbalum, du violon et de la contrebasse (c'est ici le même ensemble que celui que Kurtág utilise dans son cycle Scènes d'un roman). Comme dans le cycle L'amour et la vie d'une femme de Schumann, après l'émerveillement et le désir érotique du deuxième chant, c'est maintenant la perte de l'être cher, l'étape du deuil que doit traverser l'âme de cette femme. Le chant de clôture, Voronej, nous dépeint les tempêtes de l'histoire, les horreurs de la guerre et l'image sans vie de la ville prise par les glaces. Dans la chambre de la poétesse règnent ensemble la peur et la muse. Au milieu des horreurs du monde extérieur, seul l'acte créateur peut apporter un peu de soulagement : c'est ce message que l'épilogue de l'oeuvre met en musique.

Zoltán Farkas

Traduit par László Dankovics