



Hommages en fragments : le chemin entre György Kurtág et Luigi Nono

Grégoire Tosser

► To cite this version:

Grégoire Tosser. Hommages en fragments : le chemin entre György Kurtág et Luigi Nono. *Drammaturgia Musicale e altri studi*, 2004, Fascicolo 2, p. 45-67. hal-01371601

HAL Id: hal-01371601

<https://hal.science/hal-01371601>

Submitted on 29 Sep 2016

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0 International License

Hommages en fragments : le chemin entre György Kurtág et Luigi Nono¹

Grégoire Tosser²

Tous mes films, d'une façon ou d'une autre, répètent que les hommes ne sont pas seuls et abandonnés dans un univers vide, mais qu'ils sont reliés par d'innombrables liens au passé et à l'avenir, et que chaque individu noue par son destin un lien avec le destin humain en général. Cet espoir que chaque vie et que chaque acte ait un sens, augmente de façon incalculable la responsabilité de l'individu à l'égard du cours général de la vie.

Andreï Tarkovski, *Le Temps scellé*.

Les témoignages écrits de la profonde amitié qui unissait György Kurtág et Luigi Nono sont peu nombreux³. Partageant le choix d'une certaine discrétion biographique, les deux compositeurs choisissent de s'interpeller, de façon privilégiée, en musique, et de se tendre la main à travers des œuvres-hommages. Si les esthétiques

¹ Publié dans *Drammaturgia Musicale e altri studi* [revue de l'université de Palerme], fascicolo 2, inverno 2004, p. 45-67.

² MCF en musicologie, université d'Évry-Val-d'Essonne. Adresse : gregoire.tosser@univ-evry.fr

³ Je cite simplement ici, en guise d'introduction, quelques traces de leur amitié et de leur admiration réciproque. Interrogé par Enzo Restagno, Nono évoque Kurtág dans une perspective politique : "Je ne voudrais pourtant pas conclure mon tour d'horizon limité sans mentionner Budapest, la ville où vit, travaille et enseigne György Kurtág. Il s'agit d'une très grande personnalité musicale, dans laquelle je sens vibrer la grande présence hébraïque de Budapest et de Prague. En parlant de lui, je pense au jeune Lukács, à Kafka, au peintre Lejos Kassák et à toutes ces grandes cultures qui sont apparues dans les zones périphériques de l'Empire austro-hongrois, en se modelant sur le concept d'opposition aux métropoles, à Vienne. Ce sont des cultures qui s'exprimèrent, de manière absolument originale et autonome, dans l'architecture, dans la littérature, dans la philosophie et dans la musique. Toutes ces choses, je les retrouve dans la personnalité de Kurtág, qui n'est pas seulement le miroir dans lequel se reflètent ces multiples cultures, mais l'héritier de la condition spirituelle de tous ceux qui se considèrent comme exilés dans leur patrie comme Endre Ady, Moholy-Nagy, Béla Bartók, et le même jeune Lukács." (Luigi Nono, *Écrits*, Paris, Christian Bourgois, 1993 (Musique / Passé / Présent), p. 119-120). Dans un questionnaire, Nono cite notamment Kurtág en réponse à la question : "Votre compositeur favori?". Kurtág, quant à lui, remercie Ligeti de lui avoir fait connaître "le Nono du *Canto sospeso*" (György Kurtág, *Laudatio pour György Ligeti*, in *György Kurtág : entretiens, textes, écrits sur son œuvre*, Genève, Contrechamps, 1995, p. 53), et relate cet intéressant questionnement agissant comme révélateur : "Une fois, Nono m'a demandé quel était, fondamentalement, mon processus compositionnel, et quelles étaient mes finalités en composant ; j'ai répondu que, substantiellement, il y en avait deux : 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 – c'est-à-dire quelque chose qui est pleinement réalisé dans le chant populaire et dans le piano. Tout ceci n'était pas conscient chez moi, mais la question de Nono m'a stimulé pour le fixer et le poursuivre." (Játékok : *une leçon de György Kurtág*, op. cit., p. 28).

de Kurtág et de Nono ont assez peu de choses en commun, certains points de rencontre peuvent néanmoins être mis au jour depuis la fin des années 1970 jusqu’à la mort de Nono en 1990. L’objet de cette rapide étude est de souligner quelques éléments qui, au cours des années 1980, ont suscité l’intérêt et de Kurtág et de Nono, notamment le goût pour l’écriture fragmentaire et la fragmentation du matériau musical, la fascination exercée par Hölderlin, ou par le réalisateur russe Andreï Tarkovski. Ce sera aussi l’occasion d’examiner l’*Omaggio a Luigi Nono* op. 16 de Kurtág, œuvre curieusement assez méconnue, peu jouée, et qui n’a pas encore fait l’objet, à ma connaissance, d’un enregistrement officiel.

En 1979, Kurtág compose un *Omaggio a Luigi Nono* pour chœur *a cappella* sur des textes de Rimma Dalos et Anna Akhmatova¹, auquel répond en 1983 le compositeur italien par son *Omaggio a György Kurtág*². Bien que les univers des deux *omaggi* s’opposent (au regard des textes mis en musique, des instruments utilisés, etc.), le fragment demeure dans ces deux œuvres un élément structurel essentiel.

Inaugurant une série de quatre œuvres vocales utilisant des textes russes³, l’*Omaggio* de Kurtág se compose de six pièces brèves (dix minutes au total), mettant chacune en avant un aspect différent de l’écriture pour chœur (canon, onomatopées, contraste chœur / double chœur / solistes, polyrythmie etc.) ; mon analyse porte sur les pièces n° 1 et 3. La première pièce, entièrement consacrée à la “Déclinaison du pronom ‘dont’”, fait chanter et parler le chœur sur le mot russe “tcheï” (че́й) et sur sa flexion pronominale — utilisation minimaliste et restrictive qui est à rapprocher de la présence des seuls phonèmes composant le nom de “Kurtág” pour le texte de la contralto dans l’*Omaggio* de Nono. Il n’est pas surprenant que Kurtág ait été fasciné par cet élément grammatical ; en effet, “tcheï” (че́й) a cette particularité d’appartenir à deux dimensions

¹ *Omaggio a Luigi Nono* op. 16, pour chœur mixte *a cappella* (composé en 1979, créé à Londres le 3 février 1981), Budapest, Editio Musica Budapest, Z. 12037, 1980.

² *Omaggio a György Kurtág*, pour voix de contralto, flûte, clarinette, tuba, et transformation électronique en temps réel (1983, version définitive 1986).

³ L’*Omaggio a Luigi Nono* est contemporain des *Messages de feu Demoiselle R. V. Trousova* op. 17 (1976-1980, 21 poèmes de Rimma Dalos pour soprano et orchestre de chambre), des *Chants de désespoir et de chagrin* op. 18 (1980-1994, 6 pièces pour chœur mixte et instruments sur des poèmes de Lermontov, Blok, Essenine, Mandelstam, Akhmatova et Tsvetaïeva ; les cinq premières pièces existaient sous le titre *Cinq chœurs russes* pour chœur *a cappella*) et des *Scènes d’un roman* op. 19 (1979-1982, 15 poèmes de Rimma Dalos pour soprano, violon, contrebasse et cymbalum). Il faut enfin ajouter à cette liste le *Requiem pour un ami* op. 26 (1982-1987, 4 poèmes de Rimma Dalos pour soprano et piano), qui est la dernière œuvre de Kurtág à ce jour sur un texte russe, et les *Huit chœurs sur des poèmes de Dezső Tandori* pour chœur mixte (1981-1982), qui constituent peut-être le pendant hongrois de l’op. 16. Pour les œuvres de Kurtág sur des textes russes, voir notamment : Stephen Walsh, *Kurtág’s Russian Settings : The Word Made Flesh*, in “Contemporary Music Review”, vol. 20/2-3 [*Perspectives on Kurtág*], 2001, p. 71-88.

essentielles de la langue : la relation (avec le sens de “dont”) et la question (signifiant “de qui?”). Comme dans d’autres langues, notamment l’anglais¹, le morphème en question creuse un espace aporétique qui engendre une vacillation entre deux directions, deux sens différents. Il est parfois impossible de décider, c’est-à-dire de trancher : “He asked me *where* I was” peut signifier “Il me demanda où (en quel lieu?) j’étais” ou “Il me (le) demanda où (au lieu où, dans le lieu où) j’étais”. Ainsi se tisse dans la parole vive le lieu de l’incertitude, de l’indécidabilité chères à l’écriture fragmentaire. À noter que, chez Kurtág, cet espace pourrait référer en même temps au thème de l’interrogation, comme dans le *Ligatura-Message to Frances-Marie* (*The answered unanswered question*) op. 31b² : il s’agit encore ici d’une “unanswered question”, une “question demeurée sans réponse” ou, plus précisément, une “question demeurée question” pour paraphraser le “désir demeuré désir” de René Char. À la fin de la première pièce de l’*Omaggio*, la déclinaison du “tchei” aboutit à un cluster généralisé, à l’ensemble des voix du chœur divisé, qui montre bien la tension encore contenue dans le mot ; il est d’ailleurs intéressant de remarquer que le déploiement des diverses formes ne laisse pas le mot nu, mais lui associe toujours une ponctuation (virgule, point, point d’exclamation, point d’interrogation), afin de lui conférer à chaque fois une intonation *neuve*. La clausule, après de multiples interrogations (milieu de la page 5 de la partition), est donc une “affirmation” (le dernier signe de ponctuation est un point), *pianissimo decrescendo*, mais sous la forme la plus extrême de la dissonance musicale — le cluster. Enfin, le sous-titre de la pièce³ ancre la bribe de discours, qu’est la déclinaison in-sensée et purement gratuite⁴, dans le domaine de l’absurde, espace ouvert par l’attente et l’incertitude.

¹ Voir les analyses de Jean-Rémi Lapaire et Wilfrid Rotgé qui associent le composant WH de *where* à un “déficit, qui peut se traduire par une *attente de sémantisme*.” (*Linguistique et grammaire de l’anglais*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1991, p. 681, c’est moi qui souligne).

² Le *Ligatura-Message to Frances-Marie* (*The answered unanswered question*) op. 31/b (Budapest, EMB, Z. 13957, 1995) est écrit pour violoncelle à deux archets, à l’attention de Frances-Marie Uitti. Sur cette œuvre, voir notamment : Grégoire Tosser, *Links and ligatures : György Kurtág’s Ligatura-Message to Frances-Marie* (*The answered unanswered question*) op. 31/b, in “*Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae*”, n° 43/3-4, 2002, p. 439-449.

³ Sous-titre qui peut être traduit ainsi : “Et lorsque sur la vie on jette un froid regard, / Quelle farce futile et folle!...” (Mikhaïl Lermontov, fin du poème *Je languis, je suis triste...*, 1837).

⁴ La cinquième pièce “Pour ne pas perdre l’entraînement” de l’op. 12, S. K. — *Bruit-souvenir*, pour soprano et violon sur des poèmes de Dezső Tandori, correspond elle aussi à cette définition : “(Y’aura du réconfort / Requefeurt / Racafart / Riquifirt / Roucoufourt / Roucoufourt.”

pp *cresc. molto* ff pp *cresc. molto* fff печально (doloroso) вздыхая (sospirando) in tempo ppp О чьях.

С Чья - ми, чья - ми? О чьях, О чьях, О чьях?

А Чья - ми, чья - ми? О чьях, О чьях, О чьях?

Т Чья - ми, чья - ми? О чьях, О чьях, О чьях?

В Чья - ми, чья - ми? О чьях, О чьях, О чьях?

С Чья - ми? Чьям! О чьях, О чьях, О чьях?

А Чья - ми? Чьям! О чьях, О чьях, О чьях?

Т Чья - ми? Чьям! О чьях, О чьях, О чьях?

В Чья - ми? Чьям! О чьях, О чьях, О чьях?

Чья - ми? Чьям! О чьях, О чьях, О чьях?

pp, cresc. molto ff fff mfz mfz ppp О чьях.

↑ ↓ = cluster-szerűen, a jelzett regiszterben Z. 12037 ↑ ↓ = clusterartig, in dem angegebenen Register ↑ ↓ = cluster-like, in the register indicated

Exemple n° 1

Omaggio a Luigi Nono op. 16, fin de la première pièce

La seconde pièce est bâtie sur un extrait, un *fragment*, d'un poème intitulé *Rupture*, d'Anna Akhmatova (seuls quatre vers ont été conservés par Kurtág). Ce sont des haïkus de Rimma Dalos, forme de prédilection de la poétesse, qui constituent le texte des quatre dernières pièces¹. Ainsi, de façon naturelle, la forme poétique brève appelle la forme musicale brève ; la fragmentation du discours musical va de pair avec le caractère fragmenté de l'énoncé poétique, et c'est entre autres choses, initialement, le goût du fragment littéraire qui amène Kurtág à s'intéresser à la petite forme musicale, et à approfondir les capacités expressives de celle-ci.

Le poème de Dalos constituant le texte de la troisième pièce² est relié au texte de Akhmatova de la deuxième pièce par un jeu sur les indicateurs temporels (les "mois", les "années"). Il s'agit de la mise en scène d'un couple – seuls chantent 3 ou 4 solistes des pupitres des sopranos et des basses –, respectant le rythme et le découpage des trois vers de l'haïku.

¹ Pour la traduction des textes, voir la partition de Kurtág.

² Partition, p. 8.

Exemple n° 2

Omaggio a Luigi Nono op. 16, troisième pièce

Le lien avec le sous-titre “Hommage à Tristan” se donne donc à voir et à entendre dans l’évocation de la souffrance de l’amour et du temps qui passe, mais aussi dans le geste initial des soprani qui rappelle inmanquablement le début du *Tristan et Isolde* de Wagner (sixte mineure ascendante puis demi-ton descendant)¹. La sensation de respiration, de *soupir*, déjà marquée par la courbure des lignes mélodiques (sur un schéma identique d’ascension puis de descente), est accentuée par les indications, propres à Kurtág, de *crescendo* et *decrescendo* affectant aussi bien le tempo que les nuances. L’intervention des basses (seconde phrase) est clairement une amplification de la phrase initiale des soprani, dans la longueur et l’ambitus. Enfin, la conclusion homorythmique nous fait entendre les deux pupitres chantant une mélodie en miroir légèrement déformé qui les fait s’enlacer sur la note finale – le *ré* des hommes au dessus du *do* des femmes².

L’*Omaggio* que Kurtág rend à Nono se construit et se dit sur un registre affectif, voire amoureux, comme si les textes des poétesses se prêtaient à l’évocation de la solitude et à la nécessité du *message*. Cette dimension intime, appartenant à la sphère de la “vie privée”, est analysée par István Balázs dans son article traitant des relations entre deux œuvres de Kurtág utilisant des poèmes de Rimma Dalos, l’*Omaggio a Luigi Nono* op. 16 et les *Messages de feu Demoiselle R. V. Trousova* op. 17 :

On pourrait difficilement s’imaginer quelque chose de plus épouvantable que le moment où le chœur chante, justement, sur le thème de la solitude. C’est la manière dont Nono, dans ses œuvres, a fait entendre l’anticipation d’un monde nouveau, la voix d’un nouvel être humain, où

¹ Une version (datée de 1991) de cette pièce, pour alto et violoncelle (ou clarinette basse), peut être trouvée dans les *Signs, Games and Messages*. Une autre version, non datée et encore inédite (“Works for Wind Instruments”, “in Progress”), met en présence un cor anglais et une clarinette basse.

² Cette fin peut faire penser à la clause du premier mouvement de la *Musique pour cordes, percussion et célesta* de Bartók, où l’éventail se referme sur la présentation simultanée des deux formes (droite, et en miroir) de la tête du sujet de la fugue.

l'individualité accomplie, par un besoin vital, est inséparablement liée à la communauté. Le ton propre à la musique de Nono résonne dans les moments-clefs d'*Omaggio* ; mais Kurtág fait surgir le négatif de tout ce qui, chez ce dernier, relève de l'« utopie concrète » : il le fait apparaître comme un manque, comme quelque chose d'irréalisé. À travers le son collectif transparaît, douloureusement, la solitude de l'être humain.¹

Si Kurtág choisit délibérément de s'adresser à Nono à travers les voix nues du chœur *a cappella*, c'est peut-être aussi parce qu'il avait senti ou prédit, à la fin des années 1970, le tournant amorcé par la production de Nono, à partir de son quatuor à cordes *Fragmente-Stille, an Diotima* (1979-1980)².

En marge de *Guai ai gelidi mostri* (*Malheur aux monstres froids*) et de son opéra *Prometeo*, œuvres qu'il composait au cours de l'année 1983, Luigi Nono décide de répondre à Kurtág en gardant à l'esprit ses préoccupations du moment. L'effectif instrumental, même s'il est plus fourni pour *Guai ai gelidi mostri* que pour l'*Omaggio*, inclut les mêmes instruments, et emploie à nouveau la transformation électronique en temps réel sur laquelle travaillait Nono à Fribourg au début des années 1980 ; c'est le rapprochement entre les sons électroniques, sinusoïdaux, et les sonorités *pianissimo* (et au delà) des notes extrêmes des instruments (notamment les vents) qui intéresse ici Nono. L'œuvre se découpe en quatorze épisodes, séparés par des pauses ou des points d'orgue plus ou moins prolongés ; la fragmentation telle qu'elle apparaît dans l'*Omaggio a György Kurtág* se pose donc comme une des caractéristiques de l'œuvre de Nono au début des années 1980, et cette esthétique rejoint bien évidemment, dans la perspective de l'hommage, la production kurtágienne. Chez les deux compositeurs, la dimension biographique de l'œuvre musicale est alors à prendre en compte de façon déterminante, dans la mesure où elle conditionne fortement les circonstances de production et indique la tension vers l'autre – à l'attention du dédicataire. « Die Musik soll wie Signale, Wörter, Fragmente in der Luft, im Raum zu György Kurtág sein », écrit

¹ István Balázs, *Dans la prison de la vie privée : à propos du lien interne entre deux œuvres de György Kurtág*, in *György Kurtág : entretiens...*, op. cit., p. 151.

² La rupture semble assez nette entre la dimension ouvertement politique et engagée des œuvres des années 1960 et 1970 (et même des années 1950 avec notamment le *Canto sospeso* cher à Kurtág), et les œuvres en forme d'hommages des années 1980 (à Pierre Boulez, à Edmond Jabès, à György Kurtág, à Andreï Tarkovski). Le quatuor à cordes et l'électronique sur le vif constituent également des champs d'investigation nouveaux pour Nono à cette époque. Néanmoins, Friedemann Sallis pense qu'il faut atténuer cette scission entre les deux périodes et considérer à nouveau la notion de charnière à la lecture de l'ensemble de l'œuvre de Nono : Friedemann Sallis, *Le Paradoxe postmoderne et l'œuvre tardive de Luigi Nono* [en ligne], disponible sur : <http://www.erudit.org/revue/circuit/2000/v11/n1/004702ar.html> (consulté le 11.12.2003).

le compositeur italien en marge de la première turinoise, le 6 juin 1986¹. C'est à travers le silence, nécessaire à l'écoute de l'œuvre, que se bâtit l'*Omaggio* ; Nono retrouve et embrasse l'intensité extrême de la forme brève, même si son approche compositionnelle semble différer de celle de Kurtág : ce dernier semble envisager avant tout le fragment comme autonome et auto-suffisant², tandis que la fragmentation chez Nono s'apparente à un rejet du caractère purement discursif de l'œuvre musicale : "La logique du discours est pour moi quelque chose de terrifiant. Le goût de la formulation, de la formule, provoque chez moi une réaction presque physique"³. L'écriture fragmentaire, en rupture, en discontinu, est donc un moyen d'échapper à la linéarité des événements ; la référence à Hölderlin, et l'utilisation des textes dans *Fragmente-Stille, an Diotima*, renforcent cette idée, comme le souligne Nono dans la préface à la partition du quatuor :

I frammenti, tutti da poesie di Friedrich Hölderlin, inscritti nella partitura :

- in nessun caso da esser detti durante l'esecuzione
- in nessun caso indicazione naturalistica programmatica per l'esecuzione

ma molteplici attimi pensieri silenzi "canti"

di altri spazi di altri cieli

per riscoprire altrimenti il possibile non "dire addio alla speranza" (1)

Gli esecutori li "cantino" internamente nella loro autonomia

nell'autonomia dei suoni tesi a un' "armonia delicata della vita interiore" (2)

— forse anche altro ripensamento a Lili Brick e a Vladimir Majakowskij.

Le corone sempre da sentire diverse con libera fantasia

- di spazi sognanti
- di estasi improvvise
- di pensieri indicibili

¹ "La musique doit être comme des signaux, des mots, des fragments dans l'air, dans l'espace vers György Kurtág". Cité par Hans Peter Haller, *Vortrag in Venedig am 11.12.1999 anlässlich eines Symposiums des Archivio Luigi Nono und der Fondazione Cini* : A Pierre, Omaggio a György Kurtág [en ligne], disponible sur : <http://home.t-online.de/home/h.p.haller/venidig.html> (consulté le 11.12.2003) ; cet article analyse l'intérêt de Nono pour l'électronique à Fribourg. L'*Omaggio a György Kurtág* avait été initialement créé à Florence le 10 juin 1983, dans une version "improvisée" ; la création de l'œuvre entièrement "composée" date de juin 1986.

² Dans sa leçon sur les *Játékok* (György Kurtág : *entretiens...*, op. cit., p. 26), Kurtág déclare à propos du célèbre fragment *Virág az ember...* (*L'Homme est une fleur...*) : "Il y a là quelque chose que je considère déjà comme une composition : avec une proposition, une réponse et une coda." Et plus loin : "Chez moi, c'est une véritable obsession que d'écrire des pièces les plus courtes possible, où l'on exploite le matériau au maximum." (*Ibid.*, p. 27).

³ Philippe Albèra, *Entretien avec Luigi Nono*, in *Luigi Nono*, Paris, Contrechamps / Festival d'Automne à Paris, 1987, p. 20. Entretien réalisé le 1^{er} juillet 1987 et repris dans l'ouvrage collectif de textes et d'entretiens *Musiques en création*, Genève, Contrechamps, 1997, p. 87-101. Nono poursuit en expliquant ainsi son "intérêt actuel pour Edmond Jabès : ses paroles ont toujours de multiples significations, elles ne sont jamais univoques, la signification n'en est pas fixée une fois pour toutes."

- di respiri tranquilli
- e
- di silenzi da “cantare” “intemporal”¹.

Le texte rédigé par Nono résonne comme un avant-propos et une mise en garde : son quatuor pose de véritables problèmes d’interprétation, tant sur la manière d’envisager le déroulement global de l’œuvre et la liaison entre les fragments musicaux (silences, points d’orgue) que sur l’appréhension et la prise en compte des 52 fragments extraits de poèmes de Hölderlin notés au fil de la partition et qui apparaissent au-dessus des portées musicales². Nono écrit d’ailleurs cet avertissement à l’attention du Quatuor LaSalle dans la partition manuscrite : “Les fragments de texte de Hölderlin doivent résonner dans vos cœurs!!! Jamais de naturalisme pour une expression vulgaire – mais du plus fin de vous, de l’intérieur”. Faut-il comprendre – entendre – le texte de Hölderlin comme une sorte de musique en négatif, une musique qui ne pourrait être extériorisée mais qui aurait une résonance sensible uniquement intérieure, purement intime? C’est le drame en musique qui se joue déjà dans cette relation ambiguë entre le texte et les notes, entre le compositeur, l’interprète et l’auditeur.

¹ Les fragments écrits dans la partition, tous extraits de poèmes de Friedrich Hölderlin :

- ne doivent en aucun cas être dits pendant l’exécution ;
 - ne sont en aucun cas une indication naturaliste, programmatique pour l’exécution.
- Mais ils sont, souvent, pensées, silence, “chants” d’autres espaces, d’autres cieux, pour découvrir autrement le possible ne pas “dire adieu à l’espoir” (1).

Les interprètes les “chantent” intérieurement dans leur autonomie, dans l’autonomie des sons en quête des “harmonies délicates de la vie intérieure” (2).

Peut-être aussi un souvenir de Lili Brik et de Vladimir Maïakovski.

Les points d’orgue sont toujours à entendre avec une imagination libre :

- pour des espaces rêveurs ;
- pour des extases soudaines ;
- pour des pensées indicibles ;
- pour des respirations tranquilles ;

et

pour des silences à “chanter” “intemporels”.

Les notes (1) et (2), de la main de Nono, correspondent à des extraits de lettres écrites par Hölderlin à Suzette Gontard (datant respectivement de novembre 1799 et de septembre 1799). Préface à la partition : Ricordi, n° 133049, 1980 (réimpression 1997). Ancré dans la biographie par l’utilisation des mots que Hölderlin écrivit à Suzette Gontard, le texte de Nono fait ainsi déjà le rapprochement, opéré ensuite au sein du quatuor par les fragments poétiques, entre les couples Hölderlin-Gontard et Hyperion-Diotima.

² Je renvoie ici aux analyses dédiées à cet aspect de l’œuvre de Nono : Doris Döpke, « *Fragmente-Stille, an Diotima* : réflexions fragmentaires sur la poétique musicale du quatuor à cordes de Luigi Nono », in *Luigi Nono, op. cit.*, p. 98-113, et Laurent Feneyrou, *Introduction à la pensée de Luigi Nono*, thèse de doctorat, Paris, École des Hautes Études en Sciences Sociales, 1997 (“Analyse de *Fragmente-Stille, an Diotima*”, p. 142-191 ; le repérage extrêmement précis des fragments de Hölderlin et leurs sources sont décrits dans l’“Annexe II : textes des œuvres”, p. 229-241).

C'est en 1988-1989 que Kurtág adapte pour la première fois un texte de Hölderlin, pour honorer une commande du Westdeutscher Rundfunk de Cologne ; il s'agit d'un poème inachevé intitulé "À" : *Hölderlin : An...* op. 29 n° 1 pour ténor et piano. Ce même texte est à nouveau présent, mais mis en musique de façon très différente¹, dans les *Hölderlin-Gesänge* op. 35 (1993-1997...) pour baryton (parfois accompagné d'instruments) ; là encore, il est intéressant de constater que la plupart des poèmes choisis par Kurtág sont tirés des "Plans et fragments" de Hölderlin, c'est-à-dire des poèmes fragmentaires, inachevés, voire de simples esquisses, comme si le texte en ruine pouvait trouver un accomplissement à travers sa mise en musique, comme si les lacunes laissées dans le texte pouvaient être comblées par un autre ciment, par une syntaxe musicale.

En exergue de la partition de *Lebenslauf*, Kurtág indique clairement la référence de la citation : "Alles prüfe der Mensch..." [Hölderlin : *Lebenslauf*]². Le poème de Hölderlin, dont le titre est aussi celui de l'œuvre de Kurtág, pourrait être considéré comme le programme secret de la pièce ; mais, ici encore, tout est sous-entendu et laissé à la discrétion des interprètes. Au début de la page 10, après une longue pause générale (dernière mesure, page 9), une indication vient perturber "le cours" de l'œuvre : [...and Prospero added with sad serenity :]³. Et c'est sur un nouveau tempo, *lento*, avec une

oiseau noué sur un fil de fer, / que n'ai-je pas été ? Je suis heureux de mourir." Le poème de Pilinszky fait écho à un poème de la dernière période de Hölderlin (voir la présentation de Kurtág, in *György Kurtág : entretiens...*, op. cit., p. 35-36) ; il est remarquable de voir que Hölderlin est ainsi convoqué de façon "indirecte" par Pilinszky dans son poème, un peu comme dans le poème de Paul Celan en forme d'hommage à Hölderlin, *Tübingen, Jänner*, d'ailleurs mis en musique par Kurtág en conclusion de son cycle des *Hölderlin-Gesänge* op. 35 ; le réseau intertextuel, savamment tissé par Kurtág, se nourrit des textes originaux mais aussi des évocations, des convocations, des résonances de cet auteur chez d'autres poètes et musiciens. Je renvoie enfin à l'étude de Zoltán Farkas (*The Path of a Hölderlin Topos : Wandering Ideas in Kurtág's Compositions*, in "Studia Musicologica", op. cit., p. 289-310) qui est une tentative de recherche des thèmes hölderliniens récurrents dans l'œuvre de Kurtág.

¹ Cette deuxième version nous présente un baryton dont la partition est écrite sur deux portées : la première est celle du chant sur les mots de Hölderlin, la seconde une sorte de double qui répond, *bocca chiusa*, à la première ligne mélodique chantée en en reprenant les voyelles.

² *Lebenslauf* (*Élétút*) op. 32, pour deux pianos (séparés d'un quart de ton) et deux cors de basset, 1992. Budapest, EMB, Z. 13967 (en préparation). Traduction : "Que l'homme éprouve toute chose" (*Le Cours de la vie*).

³ [...et Prospero ajouta avec une triste sérénité :]. Cette phrase pourrait être extraite d'un roman (le prétérit est le temps du récit, et plus précisément ici celui de l'incise "added" au sein d'un dialogue au discours direct...), comme si la voix de Prospero résonnait dans le timbre des instruments. Chez Schumann également (et dans l'*Hommage à R. Sch.* de Kurtág op. 15d dont le titre, porteur des initiales du compositeur allemand, rappelle inévitablement la pièce du même nom dans les *Mikrokosmos* de Bartók, vol. III, pièce 80), les personnages Eusebio et Florestan semblent prendre la parole dans leur langue musicale propre (voir en particulier *Carnaval* op. 9 et surtout les *Davidsbündlertänze* op. 6). Les références à *La Tempête* de Shakespeare sont si nombreuses qu'elles exigeraient à elles seules une étude ; je note simplement ici que Prospero apparaît à nouveau chez Kurtág dans la troisième pièce des *Messages pour orchestre* op. 34, datée de 1996, puisque le titre *...a solemn air...* provient de la tirade au début du cinquième acte de *La Tempête*, quand Prospero reprend la parole (et donc *ajoute* quelque chose) après la

“triste sérénité”, que les instruments reprennent leur discours. Comment qualifier cette musique autrement qu’en termes langagiers, si de telles indications, semblables à des incises romanesques ou à des didascalies dramatiques, viennent ponctuer la partition et infléchir l’exécution de celle-ci? Que peut venir “ajouter” Prospero, tout droit sorti de *La Tempête* de Shakespeare – ou peut-être, plus proche de nous, du *Re in ascolto* (1981-1984) de Luciano Berio? –, à ce que “l’homme éprouve” dans le *Cours de la vie* de Hölderlin? La musique garde la relation secrète... Mais, dans l’hypothèse où les instrumentistes considéreraient la phrase écrite par Kurtág “...and Prospero...” comme une mention visant à éclairer, à orienter, à guider l’interprétation, il faudra se résoudre à prendre en compte le poids référentiel et intertextuel d’un tel indice.

Le “dédoubllement” de la partie des cors de basset constitue une autre particularité de ce passage *Lento* (p. 10 à 15 de la partition) ; en effet, comme ce passage doit être joué deux fois (*Lento da capo*, p. 15), Kurtág prévoit une seconde portée, un second chemin à emprunter. Ces deux *voies* présentent des chaussées bien différentes : la première expérimente, *pianissimo*, *mit innigster Empfindung*, de larges intervalles en noires et blanches ; la seconde, *noch zarter*¹, très ornementée, inverse les rôles entre les deux cors (comme dans un jeu de miroir), et présente un style *parlando* comme un ajout (“added”), une variation du premier énoncé, comme un *commentaire de commentaire*². Dans une certaine mesure, Prospero fait donc deux discours différents, l’un puis l’autre cor de basset étant chargés du rôle de soliste, alors que la partie des deux pianos reste invariable.

didascalie indiquant que la “solemn music” (“musique solennelle”) a retenti ; le titre de la deuxième pièce (datée de 1998, présente aussi dans les *Játékok*) des *Nouveaux messages pour orchestre* op. 34a met également en scène les personnages de Shakespeare : *Merran’s Dream [Caliban detecting-rebuilding Miranda’s dream]* (*Le Rêve de Merran [Caliban découvre-reconstruit le rêve de Miranda]*).

¹ *Mit innigster Empfindung* : “avec le plus intime sentiment”, “avec une émotion très intense” ; *noch zarter* : “encore plus délicat, plus tendre, plus fragile.”

² C’est, finalement, le principe même de l’ironie, et celui-ci pourrait également s’envisager dans la perspective de l’auto-transcription fréquemment pratiquée par Kurtág. Je reviendrai sur l’indication “*Mit innigster Empfindung*” un peu plus loin, lorsque j’aborderai *Fragmente-Stille, an Diotima* de Nono. Mais il faut déjà noter ici la grande proximité du traitement des intervalles, et la parenté des jeux de miroir et de chiasme, dans les passages du quatuor de Nono portant cette même signalétique.

[...and Prospero added
with sad serenity:] -10-

Exemple n° 4

Lebenslauf, p. 10, partie des cors de basset

Le quatrième et dernier mouvement de *...quasi una fantasia...* op. 27 n° 1, *Aria* – *Adagio molto*, s’ouvre par la présentation d’un chant de quête, une *colinda*, déjà utilisé ailleurs par Kurtág¹. Cette mélodie populaire semble annoncée par une épigraphe paratextuelle tirée du poème *Andenken* (*Souvenir*) de Hölderlin : “...Es nehmen aber / Und gibt Gedächtnis die See, / Und die Lieb auch heftet fleißig die Augen, / Was bleibt aber...” (“...Mais il prend / Et donne la mémoire, l’Océan, / Et l’amour aussi attache assidûment les yeux. / Mais ce qui demeure...”). Rattaché à l’enfance roumaine de Kurtág, le *colinda* revient du fond de la mémoire du compositeur ; il est “ce qui demeure”, même fragmenté, comme inaltérable souvenir. L’image de la rivière, du flot, du *cours*, est très présente dans le poème de Hölderlin, et la mélodie de Kurtág est précisément le flux qui hante, qui court (*undercurrent*). Si l’on reconstitue la fin tronquée du poème : “Was bleibt aber, stiften die Dichter.” (“Ce qui demeure cependant, le fondent les poètes.”), il faut noter que la partie manquante, délibérément retranchée par Kurtág, représente l’aspect poétique de l’art selon Hölderlin. En

¹ Notamment dans le 5^e des *Douze Microludes* pour quatuor à cordes op. 13 (*Hommage à Mihály András*, 1977). Quelques pièces de *Játékok* portent également la référence aux *colindas*, ainsi qu’un passage de *Lebenslauf* op. 32 (p. 5 de la partition : *Allegretto innocente* [wie eine Colinda-Melodie]).

l'absence de complétude, la musique, "ce qui reste", vient se désigner comme fond, fondement, fondation immuable de la création artistique.

IV ARIA - ADAGIO MOLTO

...Es nehmen aber
Und gibt Gedächtnis die See,
Und die Lieb auch heftet fleißig die Augen,
Was bleibt aber ...

Lontano, calmo, appena sentito

The score includes the following parts and markings:

- Pf**: Piano, with markings $2+3+3+2$, $4+3+3+2$, $2/d.$, and $5/d.$. Includes the instruction "Con pedale una corda."
- Piatti sospesi**: Suspended cymbals, with marking $(feltro)$ and $pppp$.
- Gong**: Gong, with marking $(feltro)$ and $pppp$.
- Vibr**: Vibraphone, with marking $con pedale$ and $pppp$.
- Cimb**: Cymbal, with marking $pppp$.
- Arpa**: Harp, with marking $loco$ and $pppp$.
- Blockflöte**: Block flute, with markings $2+3+3+1$, $2+3+3+1$, $2/d.$, and $4/d.$. Includes the instruction "vibrato molto e lento" and "loco".
- Cr (Fa)**: Corn (F), with markings $con sord.$ and $pppp$. Includes the instruction "vibrato molto e lento".
- Vi. I**: Violin I, with marking $con sord.$ and $pppp$.
- Vi. II**: Violin II, with marking $con sord.$ and $pppp$.
- Vla**: Viola, with marking $con sord.$ and $pppp$.
- Vcl**: Violoncello, with marking $con sord.$ and $pppp$.
- Cb**: Contrabasso, with markings $2+3+3+1$, $loco$, $pppp$, $2+3+3+2$, $2/d.$, and $4/d.$.

Z. 13 742

Exemple n° 5

...quasi una fantasia..., début du quatrième mouvement

Dans le quatuor à cordes de Nono, la poésie de Hölderlin est volontairement fragmentée, morcelée par le compositeur en expressions ou petits groupes nominaux de un à cinq mots¹, et constitue la dimension paratextuelle de l'œuvre ; il est intéressant de noter que, chez Kurtág, les indices paratextuels aussi peuvent être très importants. Dans les *Messages de feu Demoiselle R. V. Troussova* op. 17, des citations (de Blok, Goethe, Akhmatova) viennent introduire chacune des trois grandes parties de l'œuvre – et même la conclure ; indiqués sur la partition, ces extraits de poèmes n'entretiennent cependant pas une telle proximité avec les *notes*, et semblent être davantage la marque de la fidélité au texte littéraire de Rimma Dalos (où ils sont mis en exergue), adapté en musique. La musique de Kurtág recèle de multiples exemples d'incursion d'extraits littéraires et poétiques au sein d'œuvres purement instrumentales ; je n'en citerai que quelques-uns.

La transcription, et même l'auto-transcription, est une pratique très courante chez Kurtág ; elle se présente sous des formes diverses, comme : la réutilisation d'anciens fragments, la ré-orchestration, l'adaptation d'une pièce pour d'autres instruments, l'auto-citation. Le compositeur se plaît, d'une certaine façon, à reprendre le même chemin, à parcourir à nouveau un sentier emprunté auparavant. Ainsi, comme nous l'avons indiqué précédemment, l'"Hommage à Tristan" de l'op. 16 repris de façon instrumentale ; de même, un des *Kafka-Fragmente* op. 24 pour soprano et violon, "Der begrenzte Kreis ist rein"², est repris dans l'*Hommage à R. Sch.* op. 15d (1990) pour clarinette (également grosse caisse), alto et piano (pièce n° 2). Sous la partie de clarinette, reprenant la ligne mélodique exacte de la voix de soprano dans l'op. 24, on peut lire : [...der begrenzte Kreis ist rein...]³. Citation volontaire, reprise consciente d'une pièce précédemment écrite, le fragment porte la trace de ses avatars antérieurs : Kurtág indique toujours, après la double barre de mesure, le lieu et la date de composition du fragment, ainsi que ceux des éventuelles révisions ; "cercle limité", le fragment est donc néanmoins lié chez Kurtág à l'ensemble de l'œuvre écrite, il est lieu de mémoire, fermé *et* ouvert.

¹ Par exemple : ...geheimere Welt... / ...allein... / ...seliges Angesicht... / ...die Seele... / ...das weißt aber du nicht... Traduction : ...monde secret... / ...seule... / ...ô céleste visage... / ...l'âme... / ...pourtant tu ne sais pas... – certains groupes (comme ce dernier) pouvant apparaître plusieurs fois dans l'œuvre.

² "Le cercle limité est pur" (partie III, pièce n° 6) ; les *Kafka-Fragmente* (*Fragments de Kafka*) op. 24 (1985-1987) mettent en musique des extraits de la correspondance et du *Journal* de Franz Kafka. Kafka constitue à nouveau un point de rencontre déterminant entre Kurtág et Nono dans les années 1980 (voir Feneyrou, *op. cit.*, notamment p. 145).

³ *Hommage à R. Sch.* op. 15d, Budapest, EMB, Z. 13809, 1996, pièce n° 2, p. 5.

Molto semplice, piano e legato

Der be-grenz-te Kreis ist rein.

poco espr.

(2)

(E. *: der begrenzte Kreis ...)

Molto semplice, piano e legato

Cl
in Si^b

[...der be-grenz-te Kreis ist Rein...]

p

con sord.

pp

poco espr.

pizz. arco

via sord.

Pf

ppp

ppp

poco espr.

1/2 Ped.

attacca

*E. = Eusebius

Casabianka 1986, XI, 11-12 (rev. Verifier 1990, 1, 3)

Exemple n° 6

“Der begrenzte Kreis ist rein”

En haut : dans l’op. 24 ; en bas : dans l’op. 15d

Le deuxième exemple que je prendrai apparaît lui aussi dans une œuvre purement orchestrale, l’Op. 27 n° 2 [Double concerto] pour violoncelle, piano et deux groupes instrumentaux dispersés dans l’espace. Quand arrive la mesure 101, le violoncelle, reprenant un mouvement régulier (*quasi tempo I*) après un *ritenuto* de plusieurs mesures, énonce une ligne mélodique marquée par des figures plaintives descendantes en quarts de ton¹. Le texte en latin qui sous-tend cette phrase², tout en faisant référence au chant grégorien, pourrait être la métaphore musicale de la condition soliste du violoncelle au centre des instruments spatialisés.

¹ Op. 27 n° 2 [Double Concerto], Budapest, EMB, Z. 13988 (en préparation), [s. d.], m. 101-102, p. 24-25. Je suis très reconnaissant à János Demény d’avoir bien voulu me fournir un exemplaire de l’édition préparatoire de cette œuvre, ainsi que des autres œuvres, encore inédites.

² Sous la ligne mélodique du violoncelle, la citation est indiquée de cette façon : [Circumdederunt me gemitus mortis], et peut être traduite ainsi : “Les gémissements des morts m’entourèrent”. La phrase latine est également annoncée au dessus de la portée à la mesure 101 : [circumdederunt...].

[circumdederunt...]

quasi tempo I ♩ = 104-108
[molto più calmo, ma sempre con moto]

Vlc. solo

ppp

[Cir - cum - de - de - runt me]

102

ge - mi - tus mor - tis

Exemple n° 7

Op. 27 n° 2, m. 101 et 102, partie de violoncelle

Les “gémissements” conduisent quelques mesures plus loin le violoncelle dans les tréfonds de sa tessiture, véritablement *sous terre*, puisque l’instrumentiste doit désaccorder sa corde de *do* pour jouer un *sol* abaissé d’un quart de ton, soit plus d’une quarte en dessous de sa note habituellement la plus grave (m. 117). Le style *quasi parlando* du violoncelle renforce encore l’impression de *diction intérieure* du texte placé sous la portée. Ici, si la référence est moins claire, plus lâche que dans l’exemple précédent, l’intention est d’éclairer indirectement l’interprétation de l’œuvre, d’orienter son exécution, et de l’ancrer dans la tradition musicale.

Le troisième exemple me paraît se rapprocher encore davantage de l’emploi des fragments de Hölderlin chez Nono. Dans le volume V des *Játékok (Jeux)* pour piano figure une pièce qui date de 1984 intitulée *Guillaume Apollinaire : L’Adieu* ; ce texte, tiré du célèbre recueil *Alcools*, est lui aussi écrit sous les notes du piano. Mais, incomplet et découpé en fragments¹, le poème d’Apollinaire pourrait avoir la même valeur que les fragments épars de Hölderlin dans *Fragmente-Stille* : indication littéraire sous un texte musical, texte poétique guidant l’interprétation de la musique,

¹ Du texte complet : “J’ai cueilli ce brin de bruyère / L’automne est morte souviens-t’en / Nous ne nous verrons plus sur terre / Odeur du temps brin de bruyère / Et souviens-toi que je t’attends”, Kurtág retient les groupes de mots suivants : (J’ai cueilli...), m. 1 ; (...plus sur terre...), m. 4 ; (...et souviens-toi...), m. 7 ; (...odeur du temps...), m. 9. J’ajoute ici qu’une référence à ce poème d’Apollinaire peut être également relevée dans une pièce, datée d’août 1994, du volume VII des *Játékok* (EMB, Z. 14069, à paraître) : *Un brin de bruyère à Witold (In memoriam Witold Lutoslawski)*, pour piano ou cymbalum.

commentaire inaudible, inouï, relayé par le pouvoir des sons. Contrairement aux deux autres exemples (“begrenzte Kreis” et “circumdederunt”, dont la scansion s’adapte aux inflexions de la mélodie), les mots d’Apollinaire ne se “calent” pas rythmiquement sur la musique, ils sont en dehors du temps musical de l’œuvre, ils semblent avoir une autonomie propre¹.

Guillaume Apollinaire: L’Adieu

dolce, espr.
con ped.
(J'ai cueilli...)

dolce, più p
espr.
pp
(... plus sur terre...)

molto espr.
ppp
(... et souviens-toi...)
(... odeur du temps...)

Szervánszky Vali darabja
1984. VIII. 26-28. / X. 22.

Exemple n° 8

Guillaume Apollinaire : L’Adieu, Játékok, vol. V

Enfin, je voudrais parler rapidement d’une petite pièce passionnante², qui fera ailleurs l’objet d’une analyse plus approfondie, où Kurtág joue avec une référence au *Finnegans Wake* de James Joyce. Tout d’abord, il faut souligner que le titre de la pièce est extrait d’une des phrases lapidaires du livre de Joyce : ...*just a leaf, and then*

¹ *Játékok* vol. V pour piano, Budapest, EMB, Z. 14002, 1997, *Guillaume Apollinaire : L’Adieu*, p. 31.

² Il s’agit d’une pièce pour alto seul, datée de 1998 et intitulée ...*just a leaf and then leaves...* (dans les *Signs, Games and Messages*, “Works for Viola”, partition encore inédite).

leaves...¹. Puis, aux deux tiers de la pièce, vient se placer sous les notes de l’alto une citation entre crochets : [*Whish! A gull...*] qui provient, quant à elle, de la toute fin de l’œuvre². De la même manière que dans les deux premiers exemples des op. 24 et op. 27 n° 2, les mots viennent se fixer rythmiquement et graphiquement sous les notes, comme si l’alto *prononçait* la phrase de Joyce, comme s’il devenait une mouette mais, en quelque sorte, une mouette muette. À cet endroit précis, le dessin mélodique de l’instrument n’est pas remarquable par rapport au reste de la pièce ; néanmoins, les doubles cordes en triton jouées à cet instant semblent respecter le rythme de la phrase (césures avant et après “*whish*”, et après “*gull*”) et l’intonation naturelle du texte, si celui-ci devait être dit ou mis en musique : des trois accords, celui du “*whish*” est le plus aigu, tandis que celui du “*A*”, dans le grave de l’alto, laisse l’octave supérieure au “*gull*”. Le jeu de mots joycien du titre (entre “*leaf*”, la feuille d’arbre mais aussi la feuille de papier, et “*leaves*”, pluriel de ce mot, mais aussi forme de la troisième personne du singulier du présent du verbe “*to leave*”, partir, s’en aller³) est reproduit par Kurtág dont la pièce est entièrement écrite sur une seule feuille (“*just a leaf*”), un peu comme les feuilles et “*feuilletts d’album*” des romantiques – je pense notamment aux *Albumblätter* de Schumann. Enfin, sans aller jusqu’à envisager une mise en musique linéaire du texte de Joyce par Kurtág, il faut souligner le cheminement entre “*just a leaf and then leaves*” et “*Whish! A gull*” dans *Finnegans Wake*, puisqu’il s’est écoulé 13

¹ “Not a sound, falling. Lispn ! No wind no word. Only a leaf, just a leaf and then leaves. The woods are fond always.” Traduction de Philippe Lavergne (Paris, Gallimard, 1982, repris en coll. “Folio”, 1997, p. 910) : “Pas un bruit, chute. Écoute! Ni souffle, ni mot. Qu’une feuille, rien qu’une feuille et puis s’en va. Les arbres sont caressants tout au long. ”

² “We pass through grass behush the bush to. Whish! A gull. Gulls. Far calls. Coming, far! End here. Us then. Finn, again! Take. Bussoftlhee, mememormee! Till thousandsthee. Lps. The keys to. Given! A way a lone a last a loved a long the” Traduction (*ibid.*, p. 923-924) : “Nous traversons le gazon dessous le buichut et. Pfuît! Une mouette. Père appelle. J’arrive Père. Ci la fin. Comme avant. Finn renaît! Prends. Hâte-toi, enmemémore-moi! Jusqu’à ce que mille fois tes. Lèvres. Clefs de. Données ! Au large vire et tiens-bon lof pour lof la barque au l’onde de l’.” Je n’indique ici que quelques pistes d’analyse. Le livre de Joyce se termine, sans point, sur une phrase tronquée, de même que la première page du livre s’ouvre sur une phrase en cours, *in progress*, avec une minuscule initiale – ainsi s’enchaînent la fin et le début du livre, bouclant la boucle, peut-être grâce aux “clés” qui ouvrent et ferment (le “the” final est en éternelle attente de détermination et de prononciation, puisque celle-ci dépend du nom qui le suit). La forme ouverte contient chez Joyce la fragmentation du langage et du discours poussée à l’extrême. Ici encore – et chez Joyce plus que partout ailleurs –, “l’hésitation prolongée entre le son et sens” (expression de Paul Valéry pour définir le poème) ancre le discours dans l’indécidabilité et l’infinie ouverture du polysémantisme ; les mots-valises engendrent une signification ambivalente, parasitée, un sens plurivoque, multidirectionnel. Ainsi, pour rendre le “whish!”, certains traducteurs choisissent de conserver l’aspect bruitiste, presque phatique du mot (“pfuît!” ou même “whish!” qui se comprend également comme onomatopée), ou accordent au terme le sens de son voisin phonétique “wish!” (“vœu!”).

³ La rivière de Dublin, la Liffey (elle-même habitée par le signifiant, comme le souligne sa décomposition par Joyce en “life” et “fay”), est elle aussi convoquée dans ce champ phonétique plurisémanstique. Le premier mot de *Finnegans Wake* l’évoque déjà, et annonce la forme du livre, cours des mots et *Lebenslauf*, cours de la vie.

pages entre les deux passages... Précisément, le texte est *sous-entendu*, il sous-tend les notes qui le sous-entendent et nous le font ouïr en deçà du seuil de perception et d'entendement.

...just a leaf and then leaves...

Kurtág György

Drag and longing [o=ca 52-56]

P, molto esp.

più mosso tempo 2 [o=ca 80]

con impetoso, agitato, irregolare

pizz armonico PP

arco PP

pochino

simile

tempo 1 largamente

mp

più

molto sul tasto

tempo 2

ord. PP

pochino

tempo 1

rit

...Whish...

gull.

tempo 2

PPP

pochino

sim.

PPP

non cresc.

tempo 1

molto

P, dolcissimo, con tristezza

Amsterdam
1998 III 19-IV 27

Exemple n° 9

...just a leaf and then leaves... pour alto seul, extrait des SJM

Les titres, les citations, le paratexte font très souvent montre de ces signes de ponctuation (les points de suspension, les crochets), signes privilégiés de l'écriture fragmentaire, de la discontinuité, de la rupture, du découpage du discours, mais aussi de la mise en contexte, de la mise en relation du texte avec son origine et ses référents¹. Dans cette perspective, le fragment-feuille volante forme un tout, occupe l'espace entre les ... et les ..., mais fait aussi partie d'un ensemble plus vaste, mais se consacre dans la relation antérieure et postérieure, interne et externe, qu'il entretient avec les autres fragments. Une pièce pour piano et bande magnétique de 1976, *...sofferte onde serene...*², constitue à nouveau un message adressé au dédicataire de l'œuvre, Maurizio Pollini, que le deuil affligeait au même moment que Nono. Témoin biographique du compositeur et de l'interprète, le dialogue entre le piano et la bande (qui ne diffuse que des extraits de piano enregistrés par Pollini) établit une atmosphère propice à la compassion et la méditation³. La *relation* est donc écrite, incluse dans le titre même, en forme d'oxymore. Les "ondes", rattachées symétriquement à des qualificatifs opposés, baignent (qu'elles soient les eaux vénitiennes ou les ondes sonores de la bande) les rivages de la musique, ultime terre d'hommage et de mémoire, univers incrusté entre la vie et la mort, lieu de *passage* où s'inscrit le deuil.

Curieusement, les modes d'apparition de ces indications très significatives, lourdement chargées de référents, sont également proches *graphiquement* : les trois petits points (...) qui précèdent et suivent la citation, souvent sans guillemets, les crochets ou parenthèses qui parfois entourent l'ensemble, l'absence de majuscules,

¹ Plusieurs titres d'œuvres récentes de Kurtág sont bâtis de cette manière : *...quasi una fantasia...* op. 27 n° 1 (1987-1988 ; le titre et le numéro d'opus sont des références claires à la 13^e Sonate pour piano de Beethoven), *...pas à pas – nulle part...* op. 36 (sur des poèmes de Samuel Beckett, 1993-1998), ou encore *...concertante...* op. 42 (créé en novembre 2003). Pas moins de vingt titres sous cette forme peuvent être repérés, principalement dans les *Játékok*, les *Signs, Games and Messages*, les *Messages for orchestra* op. 34 et *New Messages for orchestra* op. 34a. Sans entrer ici dans les détails, il faut noter ici la proximité avec les titres des *Préludes* de Debussy, indiqués à la fin de chaque pièce, entre parenthèses et précédés de points de suspension ; mais les trois petits points dans ce cas sont sans doute à comprendre en réponse à ceux qui suivent le numéro du prélude, formant par exemple l'ensemble paratextuel suivant : X... [le chiffre 10 romain, avant le début de la partition] (...La cathédrale engloutie) [à la fin de la pièce, sous le dernier système portant la double barre de fin].

² Composition dédiée au pianiste Maurizio Pollini, et créée par celui-ci à Milan le 17 avril 1977. Le titre, qui résiste à la traduction, peut être rendu ainsi : *...serenes ondes souffertes...* ou *...subies, ondes sereines...*

³ Voir la présentation de l'œuvre par Nono, dans les *Écrits*, op. cit., p. 320-321. Nono y fait en particulier référence, par deux fois, à une expression de Kafka : "l'équilibre du fond de notre être", "la profondeur intime", qui rappelle le ton biographique des extraits du *Journal* de Kafka choisis par Kurtág pour ses *Kafka-Fragmente* op. 24. Je voudrais simplement ajouter ici cette curiosité : le titre de l'œuvre de Helmut Lachenmann "*...zwei Gefühle...*" sous-titrée *Musik mit Leonardo* ("*...deux sentiments...*" : *musique avec Leonardo*, "à la mémoire de Luigi Nono", édition Breitkopf & Härtel, PB 5419), dont une grande partie a été écrite, comme l'indique le compositeur, "dans la maison vide de Luigi Nono, en Sardaigne" en 1991-1992 (donc juste après la mort de Nono), est également porteur de cette ponctuation si particulière.

marquent le statut particulier conféré à ces extraits de textes, mais aussi, paradoxalement, une double tension contradictoire, vers la mise en exergue et vers une discrète distanciation de la citation. Associée à l'extrême méticulosité du travail de scribe de Kurtág, qui respecte la moindre virgule, l'exactitude des minuscules et des majuscules, les citations, les dates et lieux de composition et de révision, cette graphie particulière du titre est peut-être à rapprocher de l'humilité fondamentale du compositeur : l'œuvre ne s'impose pas, elle naît et meurt, elle vient du silence et y retourne, elle provient de l'inouï et s'y enfonce à nouveau après la dernière résonance. Les trois petits points – points de *suspension du sens* – indiqueraient le processus d'émergence du fragment, son éclatante fulgurance et l'accomplissement de sa fin.

Nono et Kurtág se rejoignent donc sur le maniement des éléments paratextuels dans leurs œuvres musicales. Il s'agit également d'une réflexion sur ce que l'interprète peut transmettre de sa partition, sur ce que l'auditeur, à travers son écoute, peut percevoir du texte qui lui est caché. Cette relation entre les mots et les sons est le jeu et l'enjeu de l'œuvre musicale, drame de l'écoute. Ainsi, parallèlement à ses recherches sur les registres extrêmes des instruments, Nono entame une réflexion plus globale et plus profonde sur les frontières de l'inouï et sur le seuil de reconnaissance de l'auditeur. Dans un texte sur son œuvre en hommage à Tarkovski, "*No hay caminos, hay que caminar... Andrej Tarkovskij*" (1987), il souligne les enjeux de sa composition :

C'est non seulement un hommage que je rends à ce metteur en scène génial, mais une
autre tentative :
sons — sentiments
sons transformant les sentiments
sentiments transformant les sons
sons se transformant en sentiments
sentiments se transformant en sons
Tarkovski, que j'aime énormément
dans la dédicace, une âme qui m'illumine.¹

¹ *Ibid.*, p. 340. Feneyrou (*op. cit.*, notamment p. 11 et 12) analyse cette affirmation comme "un projet esthétique [excluant] toute dichotomie entre ce qui est privé et ce qui est public", marquant une "certaine crise de l'extériorité" que viendraient confirmer, dans *Fragmente-Stille*, les fragments hölderliniens et l'indication *Mit innigster Empfindung* empruntée au Beethoven des op. 101 (28^e Sonate pour piano, premier mouvement : "*Etwas lebhaft und mit der innigsten Empfindung*"), 109 (30^e Sonate pour piano, troisième mouvement) et 132 (15^e Quatuor à cordes, *Molto adagio*, m. 169). Il est ainsi passionnant de remarquer que, chez Kurtág comme chez Nono, l'indication beethovenienne intervient dans des œuvres en référence directe à Hölderlin.

Focalisée sur la note *sol*, et sur l'aura des six quarts de ton qui entourent cette note au plus près, la dernière œuvre pour orchestre de Nono se divise en trois parties comportant chacune sept fragments dont la longueur varie entre 2 et 30 mesures. L'espace orchestral est lui-même divisé en sept "chœurs d'instruments" disposés autour du public, peut-être pour appliquer de façon purement instrumentale les recherches menées par Nono sur le *live electronics* dans le studio de Fribourg, au début des années 1980¹. Comme dans l'*Omaggio a György Kurtág*, les recherches de Nono portent principalement sur les méthodes de formation et de transformation des sons, et sur les ressemblances, à certaines conditions d'émission et d'intensité, entre les sons instrumentaux et électroniques ; les changements et les transitions sont alors rendus presque imperceptibles, et cette *indistinction* exige une écoute extrêmement attentive. "Ni contraste, ni contrepoint", indiquait déjà Nono dans sa présentation de *...sofferte onde serene...* au sujet des rapports entre le piano et la bande enregistrée, "plans acoustiques qui souvent se confondent", mais aussi "'mémoires' et 'présences' qui se superposent". Concernant précisément la structure formelle de "*No hay caminos, hay que caminar... Andrej Tarkovskij*", l'hypothèse du musicologue Giovanni Morelli tend à rapprocher le déroulement des fragments dans l'œuvre de Nono de la succession des plans dans le dernier film de Tarkovski, *Le Sacrifice* (1986)². Il faut constater, en tout état de cause, que le génie de Tarkovski (qui meurt en décembre 1986) s'impose aux deux compositeurs ; même si Nono est le seul à dédier une œuvre au réalisateur, Kurtág (comme le feront notamment Wolfgang Rihm et Beat Furrer) répond présent à l'invitation de Claudio Abbado qui désirait organiser un concert-hommage à Tarkovski à Vienne en 1991. À cette occasion est jouée la première viennoise de l'œuvre de Nono, et Kurtág contribue à l'hommage à travers son œuvre *Samuel Beckett – What is the Word* op. 30b pour alto solo (« récitation »), cinq voix et ensemble dispersé dans l'espace (1991, version remaniée et orchestrée de l'op. 30a pour voix et piano qui date de 1990).

Ce qui est particulièrement frappant – et je me contenterai ici, sans aller plus avant, d'énoncer l'élément qui me paraît le plus évident comme le plus fondamental –, c'est la concordance des thématiques et des enjeux abordés par les œuvres de Kurtág et de Tarkovski. Le dernier poème écrit par Beckett, *Comment dire*, qui sert de texte à

¹ Sur cette œuvre, voir Feneyrou, *op. cit.*, p. 201-270.

² Hypothèse évoquée par Laurent Feneyrou, *ibid.*, et Paolo Petazzi dans la notice du disque *Hommage à Andrei Tarkovsky : Wien Modern II* (Deutsche Grammophon 437 840-2, 1996), qui correspond à l'enregistrement en public du concert de Vienne de 1991 sous la direction de Claudio Abbado.

Samuel Beckett – What is the Word (dans une traduction anglaise pour le chœur et hongroise pour la soliste), parle finalement de la difficulté à *trouver ses mots* ; aux franges du signifiant, les répétitions incessantes de petits groupes de mots et de l'expression idiomatique “comment dire” soulignent le combat de l'être doué de langage contre les troubles de l'expression et contre le silence¹. Le sous-titre de l'œuvre, qui peut se traduire ainsi : “avec István Siklós pour interprète, un message de Samuel Beckett par Ildikó Monyók”, renvoie aux circonstances singulières de la composition de l'œuvre, en incluant le compositeur, le poète, le traducteur et l'interprète dans le même cheminement créatif ; en 1982, la chanteuse Ildikó Monyók perd la voix, à la suite d'un accident. Ses longs efforts pour recouvrer l'usage de la parole ont inspiré à Kurtág l'écriture de son op. 30b ; la partie d'alto solo, indiquée comme “*Rezitation*” (avec les guillemets), présente donc des caractéristiques vocales allant de la récitation “blanche” au chant, en passant par le *Sprechgesang*, le murmure, le cri, la déclamation, le rire, le *parlando rubato*, le balbutiement.

De la même façon, *Le Sacrifice* met en scène Alexandre, le personnage principal, et son fils (“Petit garçon”), qui “vient de subir une opération bénigne des cordes vocales et [à qui] les médecins ont interdit de parler. Il porte autour du cou un pansement qui lui donne un air malheureux².” Tout le film se déroule dans le silence le plus total de l'enfant, condamné à manifester physiquement ses émotions, à s'exprimer en dehors du langage, sans user de la parole³. Comme dans son précédent film, *Nostalghia* (1983), Tarkovski dépeint dans *Le Sacrifice* l'acte de foi d'un homme pour sauver le monde de l'Apocalypse. La perte du langage, de la faculté de communiquer, serait la figuration de la fin du monde. Ce petit garçon est isolé, coupé du monde, avant tout parce qu'il ne parle pas, n'a pas de prénom, et doit subir les soliloques de son père qui lui apprend à nourrir quotidiennement d'eau un arbre mort pour garder l'espoir de la renaissance, de la résurrection, de la vie après la mort. Ce n'est qu'après le sacrifice, à la

¹ Pour le texte, voir les partitions de Kurtág chez EMB (Z. 13989 pour l'op. 30a et Z. 13990 pour l'op. 30b), ou le poème original de Beckett : *Comment dire*, dans le recueil de *Poèmes*, Paris, Minuit, 1978/1992, p. 26-27.

² Andreï Tarkovski, *Œuvres cinématographiques complètes II*, Paris, Exils, 2001 (Littérature), p. 373.

³ “L'enfant éclate d'un petit rire silencieux en se cachant le visage dans les mains : il lui était également interdit de rire” (*Ibid.*, p. 375). “L'enfant se jette par terre et se met à se rouler sur l'herbe sèche, soulevant la poussière autour de lui. C'est ainsi qu'il exprime sa joie en sa période de mutisme forcé”. (*Ibid.*, p. 378). Plus loin, Alexandre à son fils : “Comme on disait chez nous, ‘Au commencement était le verbe’ et toi, mon petit, tu es muet comme une carpe.” (*Ibid.*, p. 379). À propos de la voix et du langage, voir : Codruta Morari, *De l'intime au religieux : travail de la voix off dans Le Sacrifice d'Andreï Tarkovski* [en ligne], disponible sur : <http://www.eleves.ens.fr/home/morari/sacrifice.pdf> (consulté le 11.12.2003).

toute fin du film, que l'enfant dit ses premiers mots, répétant la phrase prononcée précédemment par son père, "au commencement était le Verbe", comme s'il en cherchait le sens. Puis vient la question qui sera la dernière phrase du film : "Pourquoi, papa?", qui résonne tel un appel à l'aide, un "qu'est-ce que cela veut dire?", et qui en même temps affirme l'enfant en tant que personne douée de raison et de langage, capable de remettre en question la vérité biblique fondamentale, l'assimilation du Verbe avec Dieu. De façon significative, la caméra remonte pour le dernier plan sur la cime de l'arbre, encore sec et nu, sur lequel vient s'incruster la dédicace de Tarkovski à son propre fils. Kurtág et Tarkovski semblent se rejoindre en nous présentant le chemin de la rééducation¹, le difficile parcours qui peut sauver de l'aphonie, de l'aphasie, de la mutité, bref : la voie qui peut faire sortir la voix.

Une célèbre scène du film *Nostalgia* est un plan-séquence de plus de huit minutes qui semble former une sorte d'univers clos à l'intérieur même de la linéarité narrative du film. Nœud autonome et comme hors du temps, lieu silencieux d'intense concentration expressive, la traversée du bassin entreprise par Gortchakov possède un déroulement exemplaire et hautement symbolique qui a suscité l'admiration de Kurtág. Le compositeur, bouleversé par cette scène, se sert d'ailleurs de la référence à ce *cheminement*, marqué par la souffrance et l'insupportable lenteur, pour guider l'interprétation de sa *Fleur pour Dénes Zsigmondy* [in memoriam Anneliese Nissen-Zsigmondy] pour trio à cordes (datée de 1995 dans les *Signs, Games and Messages*)². Tout, dans cette pièce, semble concourir à l'évocation du deuil et de la mort : l'indication *mesto*, le tempo très lent, le timbre étouffé des cordes (*con sordino* [*Hotelsordino*, c'est-à-dire une sourdine d'étude correspondant à la pédale du milieu sur un piano droit, utilisée ailleurs par Kurtág], *molto sul tasto, quasi ohne Kontakt*), la

¹ Dans sa convalescence, la récitante est aidée par le piano, qui lui sert de guide et d'accompagnateur afin de réapprendre l'usage du Bartók, la "langue maternelle" de Kurtág, selon les propres mots du compositeur. La première phrase énoncée par le piano et la voix est en effet bâtie sur une citation du mouvement lent du *Second concerto pour violon et orchestre* de Bartók : la rééducation ne peut qu'aider à retrouver, à recouvrer, à réapprendre ce que l'on savait auparavant, à rétablir une connaissance et un usage antérieurs... Il faut donc emprunter le même chemin afin que le traitement orthophonique soit efficace : c'est dans ce cadre qu'apparaît l'[*arioso, omaggio a Bartók*], réminiscence de ce même *Concerto*, à la mesure nnn (les mesures dans l'op. 30 sont, non pas numérotées, mais *lettrées* : deux mesures A et B d'introduction, puis a-b-...-z-aa-bb-...-zz-aaa-etc. jusqu'à zzz, puis à nouveau de a à l pour la *Sinfonia [epilogo scenico]*).

² Expérience rapportée, de façon très pertinente, par Thomas Bösch, dans le livret du récent disque consacré à Kurtág, et regroupant des extraits des *Signs, Games and Messages*, les *Hölderlin-Gesänge* op. 35a, et *...pas à pas – nulle part...* op. 36 (ECM New Series 1730, 2003) ; lors de ses master classes, ajoutant souvent le geste à la parole, Kurtág se sert d'images, de postures, d'anecdotes, d'histoires, de références extérieures pour orienter l'exécution de ses œuvres par les musiciens. Il est vrai que cette scène est ici sans doute particulièrement éclairante et bien choisie...

notation particulière du *quasi vibrato lento*, *wie ein Stöhnen* (comme un gémissement, une plainte, le *gemitus* des morts), les sons harmoniques diaphanes, le matériau musical (et sonore) réduit à l'extrême. Dans le scénario écrit par Tarkovski, la scène se déroule ainsi :

Gortchakov s'approche du bord du bassin et, choisissant un endroit un peu plus sec, il saute au fond, sur le sol argileux.

Ensuite, il sort de sa poche le bout de bougie que lui a confié Domenico, et allume son briquet. Tremblante, la flamme de la bougie s'allume. Gortchakov la protège de la paume et fait quelques pas vers le bord opposé du bassin. Un souffle de vent éteint la bougie.

Gortchakov revient à l'endroit d'où il est parti, et rallume la bougie. Protégeant d'un pan de son manteau la flamme tremblante et pataugeant dans les flaques, il se remet lentement à traverser le bassin. [...]

Au centre du bassin, la flamme de la bougie recommence à onduler, et de nouveau, malgré les efforts de Gortchakov, elle s'éteint. [...]

Gortchakov retourne à son point de départ, et, pour la troisième fois, il rallume le bout de bougie, cette fois, réellement minuscule.

Bougeant à peine et protégeant la flamme contre les assauts du vent, s'arrêtant à chaque seconde, pas à pas, dans la boue jusqu'aux chevilles, il s'approche lentement du portique de sainte Catherine. [...]

Il n'y a plus que quelques derniers pas à faire. Le reste de la mèche agonisante flotte dans une cire liquide sur la paume de Gortchakov. Surmontant la douleur de la brûlure, il fait les derniers pas et projette le reste de bougie sur les pierres du portique. Quelques instants, la petite flamme bleue clignote dans la mince flaque de cire.¹

La *fleur* de Kurtág serait ainsi la *bougie* de Tarkovski, métaphores du lien ténu entre la vie et la mort, du souvenir éphémère et fragile du *requiem* qui est confié à notre mémoire. Les fragments-fleurs, fréquents chez Kurtág dans la thématique de l'hommage et de la commémoration, semblent posséder la particularité que Tarkovski accordait au plan cinématographique, qu'il définissait comme la "captation du temps" (et en même temps sa *capture*), marquant ainsi capacité du plan(-séquence) à enfermer, à fixer le déroulement temporel qui se trouve pris dans une temporalité propre au découpage fragmentaire.

¹ Andreï Tarkovski, *Œuvres...*, op. cit., p. 359-360.

C'est sur cette sublime séquence que je voudrais conclure. Les chemins parcourus par György Kurtág et Luigi Nono se sont parfois croisés¹. La longue amitié qui lie les compositeurs suscite des rencontres et des convergences esthétiques : les deux hommes partagent parfois les mêmes goûts et les mêmes fascinations. Il est néanmoins remarquable que, tout en préservant leur originalité propre, les deux compositeurs se croisent à des carrefours esthétiques aussi nombreux que variés : Kafka, Hölderlin, Tarkovski, Jabès, etc. D'un point de vue musical, il faut également noter que Kurtág utilise à maintes reprises la série dodécaphonique particulière dont se sert Nono depuis *Incontri* (1955) et *Il Canto sospeso* (1956) – la fameuse “*Allintervalreihe*”, ou “gamme chromatique interpolée” dont les douze sons s'écartent symétriquement du *la* de départ, par mouvement contraire, utilisant ainsi dans l'ordre croissant tous les intervalles contenus dans l'octave, de la seconde mineure à la septième majeure². Mais c'est sans doute à partir des années 1980 sur l'écriture fragmentaire, sur le refus de l'impérialisme du déploiement linéaire du discours musical, que se tissent les liens les plus forts entre Nono et Kurtág. La *fragmentation* constitue pour eux deux le moyen d'affirmer d'une certaine façon l'affranchissement de l'œuvre musicale face au joug et à la contrainte totalitaires. Le fragment devient le champ d'investigation privilégié, le point de rencontre de leurs affinités littéraires et poétiques ; la petite forme est le lieu de la cristallisation de tout un réseau intertextuel labyrinthique (citations, indications paratextuelles, hommages, messages, références, etc.) qui, au-delà des résonances biographiques, concentre à l'extrême le matériau musical et exige de la part de l'interprète et de l'auditeur une écoute et une acuité particulières touchant aux frontières de l'inouï. L'expérience silencieuse de Gortchakov, qui est une traversée entre l'eau et le feu, apparaît ainsi la parabole bouleversante, non seulement de la destinée humaine entre la vie et la mort, mais aussi de la production artistique.

¹ “Les lignes de la vie sont diverses / Comme les routes et les contours des montagnes.” (Hölderlin, début du poème “An Zimmern”, mis en musique dans l'op. 35 de Kurtág)...

² Sans entrer ici dans les détails, je cite trois endroits : dans les *Fragments d'Attila József* op. 20 pour soprano solo (1981), fragments 1 et 10 ; dans les *Kafka-Fragmente* op. 24 pour soprano et violon (1985-1987), fin du fragment “Der wahre Weg (Hommage-message à Pierre Boulez)”.

Der wahre Weg geht über ein Seil, das nicht in der Höhe gespannt ist, sondern knapp über
ben Boden. Es scheint mehr bestimmt, stolpern zu machen, als begangen zu werden¹.

Caminante, no hay caminos, hay que caminar².

Pour Kurtág comme pour Nono, le chemin de la création doit être emprunté à
plusieurs reprises, il est parsemé d'embûches ou, inexistant, exige d'être tracé.

¹ Extrait du *Journal* de Kafka mis en musique dans l'op. 24 de Kurtág dont il constitue à lui seul la seconde partie. "Le vrai chemin passe par une corde qui n'est pas tendue en l'air, mais presque au ras du sol. Elle paraît plus destinée à faire trébucher qu'à être parcourue".

² Devise utilisée par Nono dans plusieurs titres de ses dernières œuvres (1987-1989), et qui, difficilement traduisible, peut être rendue ainsi : "Voyageur, il n'y a pas de chemin, tu n'as qu'à cheminer" (ou peut-être : "mais il faut cheminer", ou encore : "il n'y a que le cheminement"...). Dans *La lontananza nostalgica utopica futura* (1988-1989), notamment, le violon solo doit précisément choisir, créer, imaginer, frayer son propre chemin pour parcourir les partitions disposées sur les lutrins, dispersés dans l'espace, qui exigent donc de lui un véritable cheminement afin que puisse résonner l'œuvre. Enfin, il faut rapprocher cette devise du poème de Antonio Machado, extrait des *Campos de Castilla* (*Champs de Castille*, 1907-1917), dans la partie CXXXVI intitulée "Proverbios y cantarès" ("Proverbes et chansons"), XXIX : "Caminante, son tus huellas / el camino y nada más ; / caminante, no hay camino, / se hace camino al andar. / Al andar se hace camino, / y al volver la vista atrás / se ve la senda que nunca / se ha de volver a pisar. / Caminante, no hay camino, / sino estelas en la mar." (Antonio Machado, *Poesías completas*, Madrid, Espasa-Calpe / Fundación Antonio Machado, 1989 (Clásicos castellanos nueva serie), p. 575). Traduction de José Parets-Llorca : "Marcheur, ce sont tes traces / ce chemin, et rien de plus ; / Marcheur, il n'y a pas de chemin, / le chemin se construit en cheminant. / En cheminant se construit le chemin, / et en regardant en arrière / on voit la sente que jamais / on ne foulera à nouveau. / Marcheur, il n'y a pas de chemin, / seulement des sillages sur la mer."

Appendice (2009)

Aujourd'hui, quelques remarques s'imposent sur cet article.

Tout d'abord, l'*Hommage à Luigi Nono* op. 16 de Kurtág, dont je regrettais l'absence de trace discographique, a connu depuis le bonheur de l'enregistrement, en 2006, par le SWR Vokalensemble Stuttgart, dirigé par Marcus Creed (Hänssler Classic, SWR Music, CD 93.174) qui a en outre enregistré, sur le même disque, deux autres œuvres pour chœur de Kurtág : les *Chants de désespoir et de chagrin* op. 18 et les *Huit chœurs sur des poèmes de Dezső Tandori* op. 23.

Ensuite, le cahier des charges de l'éditeur ne permettait pas d'inclure des exemples musicaux au sein des articles pour illustrer le propos ; aujourd'hui, il me semble intéressant, dans cette présentation de travaux, d'inclure les extraits de partitions dont parle le texte, même si le texte original en est vierge et que certains propos tentent, par leur tournure descriptive, de pallier l'absence d'illustration graphique.

Enfin, depuis cet article datant de 2003 et publié début 2004, j'ai découvert un hommage que Kurtág avait écrit à l'occasion de la mort de Nono, en 1990. Le texte, paru dans *MusikTexte*, (Juli 1990, n° 35, p. 54-57), est un montage de fragments de poèmes du poète Giuseppe Ungaretti. Tous les fragments sont extraits de *L'Allegria* [*L'Allégresse*] (1914-1919), recueil de poèmes écrit en grande partie au front, pendant la Première guerre mondiale. L'*Addio* [*Adieu*] en question est peu connu mais mérite que l'on s'y attarde. En effet, il est un des rares témoignages écrits signés de la main de Kurtág, homme rare de paroles et rare de mots – hormis cet hommage posthume à Nono, une *Laudatio* à Ligeti (datant de 1993), de plus amples dimensions il est vrai, constitue à elle seule les textes écrits en adresse à quelqu'un ; le reste des « écrits » de Kurtág ne sont que transcriptions de paroles (entretiens, master classes) ou préfaces à certaines partitions (*Jeux*, op. 28, op. 37). On le sait, Kurtág préfère nettement la dimension sonore, musicale, pour faire une déclaration. Reproduit de façon manuscrite dans le numéro de *MusikTexte*, le montage de Kurtág renvoie à une pratique défendue par Nono, notamment pour Hölderlin, mais aussi pour son *Prometeo* : le prélèvement de

phrases, de mots, d'expressions, voire de sons ou de phonèmes, qui sont agencés dans une forme plus vaste, mais qui conservent un aspect fragmentaire et où les composants se répondent de façon inédite, où la résonance des fragments est totalement autre que dans l'œuvre originale. Il est aisé de faire le rapprochement avec la technique du collage, mais aussi avec celle, plus couramment usitée par Kurtág, du « programme composé », où le fragment musical prend place dans un agencement inhabituel où il croise la route de pièces parfois tout à fait étrangères à son univers. J'ai donc cherché la provenance de chacun des fragments, et indiqué en note le titre du poème dont ils sont prélevés, ainsi que la place qu'ils occupent dans celui-ci. Pour Kurtág comme pour Nono, la musique est langage et le langage est musique, la totalité est fragmentaire et le fragment contient le tout, la sphère autobiographique et la sphère publique ne font qu'une.

Enfin, j'ai repris dans un récent article¹ l'analyse de la scène de la bougie de *Nostalghia*, que j'exploite ici seulement en toute fin d'article, afin de développer, avec l'exemple de deux pièces des *Signes, jeux et messages*, la relation entre Tarkovski et Kurtág, et les parallèles qui peuvent être faits entre leurs œuvres, notamment entre les symboles de la bougie et de la fleur.

¹ « La bougie silencieuse de György Kurtág et Andreï Tarkovski », dans Márta Grabócz & Jean-Paul Olive (éd.), *Gestes, fragments, timbres : la musique de György Kurtág*, Paris : L'Harmattan, Coll. Arts 8, 2009, p. 117-138. Ainsi que, encore plus récemment : « La scène de la bougie dans *Nostalghia* d'Andreï Tarkovski : un exemple de métaphore dans l'enseignement oral de György Kurtág », dans Inès Taillandier-Guittard (éd.), *Métaphore et musique*, Rennes : Presses Universitaires de Rennes, coll. Interférences, 2015, p. 103-112.

Addio, Luigi Nono¹

...come questa pietra²...
ghirlando di lumini³
spazio nero infinito calato⁴ – l'inesprimibile
nulla⁵
anima⁶... ben sola e ben nuda⁷
un arpeggio perso nell'aria⁸ –
fratelli⁹ ! – sciogliere il canto del suo
abbandono¹⁰
mi tengo a quest'albero mutilato¹¹
...inquietudine¹²...
mordo come un bambino la mammelle
lo spazio¹³
un gorgoglio di grilli¹⁴ – ubriaco d'universo¹⁵
come questa pietra e il mio pianto¹⁶
di che reggimento siete fratelli¹⁷ ?
foglia appena nata¹⁸ – ho ripassato
le epoche della mia vita¹

¹ György Kurtág, « Addio, Luigi Nono », *MusikTexte*, Juli 1990, n° 35, p. 54-57.

² « Sono una creatura » [« Je suis une créature »], vers 1 et 9.

³ « Notte di maggio » [« Nuit de mai »], dernier vers. L'original italien dit « ghirlande di lumini », au pluriel ; « ghirlando » [*sic*] est incorrect, le singulier étant « ghirlanda ».

⁴ « Chiaroscuro » [« Clair-obscur »], vers 2.

⁵ « Eterno » [« Toujours »], dernier vers.

⁶ « Peso » [« Poids »], dernier vers.

⁷ *Id.*, vers 5.

⁸ « Monotonia » [« Monotonie »], vers 19 et 20.

⁹ « Fratelli » [« Frères »], dernier vers.

¹⁰ « In memoria » [« In memoriam »], vers 19 à 21. « Sciogliere » [*sic*] est incorrect ; il s'agit sans doute d'une confusion avec le verbe « sciogliere ».

¹¹ « I fiumi » [« Les fleuves »], vers 1.

¹² « Sonnolenza » [« Somnolence »], dernier vers.

¹³ « La notte bella » [« La nuit belle »], vers 9 à 11. « La mammelle » [*sic*] est incorrect ; l'original italien dit « la mammella ».

¹⁴ « Sonnolenza », vers 5 et 6.

¹⁵ « La notte bella », derniers vers.

¹⁶ « Sono una creatura », vers 9 à 11. Le « e » [*sic*] noté ici par Kurtág est un « è » dans l'original.

¹⁷ « Fratelli », vers 1.

¹⁸ *Id.*, vers 5.

...la culla²...
 questi dossi di monti coricati nel buio
 delle valli³
 uno specchio impassibile⁴ s'è spento⁵
 ...il mio pianto⁶...
 un poeta – un grido – un grumo di sogni⁷
 la limpida meraviglia⁸ delirante⁹
 silenzio¹⁰
 in questa uniforme¹¹ – fratelli¹² – mi riposo
 ...la culla di mio padre¹³
 ...cerco¹⁴...
 abisso¹⁵ – parola¹⁶ ... paese¹⁷
 lasciatemi così
 come una cosa posata in un angolo
 e dimenticata¹⁸
 l'interminabile tempo¹⁹ – il volto di stanotte²⁰
 ...un fruscio²¹...
 ho tanta stanchezza sulle spalle²²
 lontano lontano¹ – adagiato²

¹ « I fiumi », vers 42 à 44.

² « Italia » [« Italie »], vers 14.

³ « Sonnolenza », vers 1 à 3.

⁴ « Distacco » [« Détachement »], vers 5.

⁵ *Id.*, dernier vers.

⁶ « Sono una creatura », vers 10.

⁷ « Italia », vers 1 à 3.

⁸ « Commiato » [« Congé »], vers 7.

⁹ *Id.*, vers 8.

¹⁰ Plusieurs occurrences, mais sans doute : *Id.*, vers 10. L'ensemble de ces trois extraits est un raccourci de l'original : « [...] la limpida meraviglia / di un delirante fermento / Quando trovo / in questo mio silenzio / una parola [...] » [« la limpide merveille / d'une levure en délire / Lorsque je trouve / dans mon silence / une parole »...].

¹¹ « Italia », vers 11.

¹² « Fratelli », dernier vers.

¹³ « Italia », derniers vers.

¹⁴ « Girovago » [« Vagabond »], vers 24.

¹⁵ « Commiato », dernier vers.

¹⁶ *Id.*, vers 6 et 11.

¹⁷ « Girovago », vers 24 ; « Dormire », vers 2.

¹⁸ « Natale » [« Noël »], vers 8 à 14.

¹⁹ « Dolina notturna » [« Combe nocturne »], vers 12 et 13.

²⁰ *Id.*, vers 1 et 2.

²¹ *Id.*, derniers vers.

²² « Natale », vers 5 à 7.

come un cieco³ – nel suo camice di neve⁴
 m'hanno portato per mano⁵
 m'illumino⁶
 fratelli⁷ ! si sta⁸ ...
 cerco un paese innocente⁹
 ... come questa pietra¹⁰ ...
 al fruscio delle onde¹¹ – ho perso il sonno¹²
 lontano¹³ – il sereno è chiuso¹⁴ – lontano¹⁵
 il mio pianto – non si vede¹⁶
 così fredda – così dura – così prosciugata¹⁷
 un latrato perso¹⁸
 non si vede più¹⁹
 lasciatemi²⁰ – fratelli²¹
 M'illumino
 d'immenso²²

Versi e frammenti di Giuseppe Ungaretti

Collage di György Kurtág

addio, amico

¹ « Lontano » [« Lointain »], vers 1.

² « Dormire » [« Dormir »], vers 3.

³ « Lontano », vers 2.

⁴ « Dormire », derniers vers.

⁵ « Lontano », dernier vers.

⁶ « Mattina » [« Matin »], vers 1.

⁷ « Fratelli », dernier vers.

⁸ « Soldati » [« Soldats »], vers 1.

⁹ « Girovago », derniers vers.

¹⁰ « Sono una creatura », vers 1 et 9.

¹¹ « Giugno » [« Juin »], vers 7 et 8.

¹² *Id.*, vers 55.

¹³ « Lontano », vers 1.

¹⁴ « Giugno », vers 50.

¹⁵ « Lontano », vers 1.

¹⁶ « Sono una creatura », vers 10 et 11.

¹⁷ *Id.*, vers 3 à 5.

¹⁸ « Godimento » [« Jouissance »], vers 9 à 11.

¹⁹ « Ricordo d'Africa » [« Souvenir d'Afrique »], vers 2.

²⁰ « Natale », vers 8.

²¹ « Fratelli », dernier vers.

²² « Mattina ».

Adieu, Luigi Nono¹

...comme cette pierre...
des guirlandes de veilleuses
espace noir infini descendu – l'inexprimable
rien
âme... bien seule et bien nue
un arpège égaré dans l'air –
frères ! – délivrer la chanson de son
abandon
je m'appuie à un arbre mutilé
...inquiétude...
je mords l'espace
comme un enfant la mamelle²
un gargouillement de grillons – saoul d'univers
comme cette pierre sont mes larmes
de quel régiment, frères ?
feuille à peine née – j'ai repassé
les époques de ma vie
...le berceau...
ces dos de la montagne couchés dans le noir
des vallées
un miroir impassible s'est évanoui
...mes larmes...
un poète – un cri – un grumeau de songe
la limpide merveille en délire
silence
en cet uniforme – frères – je me repose

¹ La traduction s'appuie sur celle de Jean Lescure dans Giuseppe Ungaretti, *Vie d'un homme : Poésie 1914-1970*, Trad. par Philippe Jaccottet, Pierre Jean Jouve, Jean Lescure [& al.], Paris : Gallimard, coll. « Poésie », 1973. Seul le poème « Matin » est traduit par Philippe Jaccottet.

² La traduction rétablit l'ordre syntaxique, bouleversé par l'original : « mordo / come un bambino la mammella / lo spazio ».

...le berceau de mon père
...je cherche...
abîme – parole... pays
laissez-moi donc
comme une chose posée dans un coin
oubliée
l'interminable temps – la face de cette nuit
...un bruissement...
j'ai tant de lassitude sur les épaules
très loin très loin – doucement allongé
comme un aveugle – dans sa blouse de neige
on m'a conduit par la main
je m'éblouis
frères ! on est là...
je cherche un pays innocent
...comme cette pierre...
au bruissement des eaux – j'ai perdu le sommeil
très loin – la belle étoile est fermée – très loin
mes larmes – ne se voient pas
aussi froides – aussi dures – aussi sèches¹
un aboiement perdu
on ne se voit plus
laissez-moi – frères
Je m'éblouis
d'infini

Vers et fragments de Giuseppe Ungaretti

Collage de György Kurtág

adieu, mon ami

¹ La traduction française souligne la comparaison entre la « pierre » et les « larmes », figures du deuil.