



HAL
open science

La bougie silencieuse de György Kurtág et Andreï Tarkovski

Grégoire Tossier

► **To cite this version:**

Grégoire Tossier. La bougie silencieuse de György Kurtág et Andreï Tarkovski. GRABÓCZ, Márta & OLIVE, Jean-Paul. Gestes, fragments, timbres: la musique de György Kurtág, L'Harmattan, pp.117-138, 2009, 978-2-296-07473-6. hal-01388422

HAL Id: hal-01388422

<https://hal.science/hal-01388422>

Submitted on 27 Oct 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.

La bougie silencieuse

de György Kurtág et Andreï Tarkovski¹

Grégoire Tosser²

L'homme, disent les dieux, fasse l'essai de toutes choses,

Que, nourri de leur force, il sache gré à toutes

Et comprenne sa liberté,

Rompre là, s'en aller où il veut.

Hölderlin, *Cours de la vie*.

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*.

Le *Lebenslauf*, le « cours de la vie », est sans doute la référence hölderlinienne qui ne quitte jamais la musique de György Kurtág, ni la manière que le compositeur a d'enseigner la musique – actes de composition et d'interprétation chez lui indéfectiblement liés, telles les « lignes de la vie » (*Die Linien des Lebens*) qui,

¹ Publié dans OLIVE, Jean-Paul & GRABÓCZ, Márta (éd.). *Gestes, fragments, timbres : la musique de György Kurtág*. Paris : L'Harmattan. Coll. « Arts 8 », 2009, p. 117-138.

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

« diverses » (*verschieden*), demandent à être suivies pour en repérer les croisements. Comme chez le réalisateur russe Andreï Tarkovski, la vie et l'œuvre sont conjointes, inséparables, et elles servent un art en permanence autobiographique. Un autre trait commun serait que les œuvres musicales et cinématographiques des deux auteurs ne se plient pas au commentaire, ne se prêtent pas facilement à l'exégèse ; Luca Governatori semble pointer du doigt une des raisons fondamentales qui pourrait expliquer cette capacité à résister à l'analyse, en soulignant très justement que Tarkovski est un « cinéaste de la sensation plus que de la signification¹ », remarque qui pourrait s'appliquer directement à Kurtág et à sa musique. Les films de Tarkovski peuvent être qualifiés de spirituels ; la relation qu'ils tissent entre le passé et l'avenir, le destin, peut s'apparenter à la conception de l'histoire de la musique selon Kurtág : l'art est une « recherche continue », et chaque œuvre musicale est une rivière qui provient de sa source et va se jeter dans un autre cours d'eau, rivière ou fleuve. De là naît un faisceau de ramifications, se déploie un véritable *delta* intertextuel où se croisent et s'alimentent des textes, des partitions, des fragments dans une vaste conception diachronique.

Les liens qui peuvent être établis entre une œuvre musicale et une œuvre cinématographique doivent être tissés avec la prudence et la réserve qui sont de mise dans les études interdisciplinaires. Je tenterai ici d'examiner ce que le rapprochement avec Tarkovski peut apporter à Kurtág, d'un point de vue compositionnel et interprétatif, puisque aussi bien c'est Kurtág lui-même qui soumet aux exécutants la référence explicite à Tarkovski.

Mais auparavant, en guise d'introduction, je voudrais évoquer un exemple remarquable de l'admiration que le compositeur voue au réalisateur (mort à Paris en décembre 1986), et qui passe aussi sans doute par la langue russe, poétique et romanesque, que Kurtág a apprise par amour pour Dostoïevski et Pouchkine. Cette fascination est le plus immédiatement repérable dans le cadre du concert-hommage organisé par Claudio Abbado à Vienne en 1991². À cette occasion est notamment jouée, en première viennoise, l'œuvre de Luigi Nono dédiée à Tarkovski, « *No hay caminos, hay que caminar... Andrej Tarkovskij* », aux côtés d'œuvres de Wolfgang Rihm et Beat Furrer qui ont répondu présents à l'invitation d'Abbado, et est créée la version pour alto solo (« récitation »), cinq voix et ensemble dispersé dans l'espace, de *Samuel Beckett* –

¹ GOVERNATORI 2002, introduction.

² Ce concert a été enregistré et est disponible chez Deutsche Grammophon sous la référence DG 437 840-2 (voir « Discographie »).

What is the Word op. 30b¹ de Kurtág, dont le compositeur assure lui-même la partie de piano droit. Kurtág a spécialement retravaillé son œuvre pour l'occasion et, même si l'acte de transcription et de remise sur l'établi est courant dans sa pratique compositionnelle, la révision de cette œuvre en particulier n'est pas anodine.

En effet, la concordance des thématiques et des enjeux abordés par les œuvres de Kurtág et de Tarkovski² est particulièrement frappante. Le dernier poème écrit par Beckett, *Comment dire*, qui sert de texte à *Samuel Beckett – What is the Word* (dans une traduction anglaise, de la plume de Beckett, pour le chœur, et hongroise pour la soliste), parle 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 silence³. 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 dernier film de Tarkovski, *Le Sacrifice* (1986) 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 malheureux⁴. » 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 et même en deçà du langage, sans

¹ L'op. 30b est une version remaniée et orchestrée de l'op. 30a (1990) pour voix et piano droit. Cette œuvre est l'une des plus commentées de Kurtág, et je renvoie ici aux travaux publiés (notamment dans HALÁSZ 2002, et dans le présent volume) ou à paraître (Maréchaux, Pierre & Tosser, Grégoire (éds.), *Ligatures : la pensée musicale de György Kurtág*, Presses Universitaires de Rennes).

² Je me m'attarderai pas ici sur cette relation, que j'ai essayé d'analyser dans TOSSER 2004, en traçant un chemin entre Kurtág et Nono qui passe notamment par Hölderlin et Tarkovski.

³ Pour le texte, voir la partition de Kurtág chez EMB (Z. 13990 pour l'op. 30b), ou le poème original de Beckett, *Comment dire* (BECKETT 1992, p. 26-27).

⁴ TARKOVSKI 2001b, p. 373.

user de la parole¹. Comme dans son précédent film, *Nostalghia*, Tarkovski dépeint dans *Le Sacrifice* l'acte de foi d'un homme pour sauver le monde de l'Apocalypse – évoquée ici par la guerre nucléaire. La perte du langage, de la faculté de communiquer, serait la figuration de la fin du monde. Ce petit garçon est isolé, avant tout parce qu'il ne parle pas, n'a pas de prénom, et doit subir les soliloques de son père qui lui apprend dans la scène d'ouverture du film à nourrir quotidiennement d'eau un arbre mort pour garder l'espoir de la renaissance et de la résurrection. Peu après, Alexandre, assis contre un arbre avec son fils, entame un long monologue sur la grave maladie de la civilisation contemporaine, sur le fait qu'elle soit fondée sur le péché, sur l'inutile et le superficiel, sur la « discordance entre le développement matériel et le spirituel ». Tandis que Petit garçon s'éloigne discrètement à quatre pattes, laissant son père poursuivre seul son discours, Alexandre prononce ces mots :

Mon Dieu, que je suis las de ces bavardages ! « Words, words, words² ! » Je ne comprends qu'à présent ce que voulait dire Hamlet. Il ne supportait pas les discoureurs. C'est aussi mon cas. Pourquoi parler, alors ? Si seulement quelqu'un voulait cesser de parler pour faire quelque chose ! Au moins essayer !

À cet instant, il se rend compte de la disparition de Petit garçon, et l'appelle. Comme pour un jeu, Petit garçon surgit derrière lui et, dans un mouvement réflexe et maladroit, Alexandre le déséquilibre involontairement ; le visage de Petit garçon heurte le sol et commence à saigner. « Mon Dieu ! Qu'est-ce que j'ai fait ? », se demande Alexandre qui, abasourdi par la violence de son geste, est pris de malaise et tombe lui-même à terre : suit une séquence de souvenir en noir et blanc, sur le même modèle que les scènes-réminiscences de l'enfance dans *Nostalghia*³. L'ouverture pose ainsi

¹ « 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).

² Tarkovski reprend cette expression (tirée de *Hamlet*, acte II, scène 2) dans TARKOVSKI 2004, p. 88 : « *Des mots, des mots, des mots !* Souvent, dans la vie réelle, les mots ne sont que du vent. Il est rare qu'il y ait une concordance totale entre les mots et les lieux, les mots et les actes, les mots et le sens. La parole, l'émotion, l'action, évoluent souvent sur des plans différents. Il leur arrive de collaborer, parfois de s'épauler, mais également de se contredire. »

³ Un travail approfondi reste à mener sur la place de la nostalgie et de la mélancolie chez Tarkovski, en relation avec les nombreuses réminiscences fragmentaires du folklore hongrois et des objets trouvés ou volés dans la musique de Kurtág. Le réalisateur écrit notamment à propos du scénario de *Nostalghia* (TARKOVSKI 2001b, p. 322) : « J'ai voulu libérer le scénario de tout superflu ou accessoire, qui aurait pu me gêner dans la poursuite de mon but prioritaire : celui de reproduire l'état d'un homme incapable de

d'emblée les questionnements fondamentaux du film et de l'art de Tarkovski : le langage est inutile, s'il n'est que pur verbiage. Comment penser le lien entre le verbe et l'action ? Quel peut être le poids du discours s'il n'est pas suivi d'une action ? Le monde peut-il être sauvé par le langage ? Le langage serait-il le seul lien entre l'œuvre d'art et la sphère de la spiritualité ?

Ce n'est qu'après le sacrifice, à la toute fin du film, alors même que l'on ne sait s'il n'a pas péri dans l'incendie de la maison par son père, que l'enfant, au pied de l'arbre qui montre peut-être ses premières feuilles, dit ses premiers mots, répétant la phrase prononcée précédemment par son père (au tout début du film), « au commencement était le Verbe », comme s'il en cherchait le sens. Puis vient la question, dernière phrase du film : « Pourquoi, papa ? », résonant 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 à Dieu. De façon significative, la caméra remonte pour le dernier plan sur la cime de l'arbre encore sec, sur lequel vient s'incruster la dédicace de Tarkovski à son propre fils. Le dialogue des œuvres de Kurtág et Tarkovski semblent nous présenter un 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.

Ce premier élément de liaison entre Kurtág et Tarkovski, sur le silence et le langage, en appelle un autre, plus récent et sur lequel je voudrais à présent axer ma réflexion, à travers l'exemple de deux pièces récentes du compositeur appartenant au large recueil *Signs, Games and Messages*² (*Signes, jeux et messages*) : *Virág – Zsigmondy Dénesnek (Une fleur pour Dénes Zsigmondy) ...in memoriam Anneliese*

trouver un équilibre entre la réalité et son désir d'harmonie. Soit un homme qui souffrait de la nostalgie due à l'éloignement de la maison natale, mais aussi de la nostalgie plus globale d'une plénitude d'existence. Je suis resté longtemps insatisfait de ce scénario jusqu'au jour où il a évolué vers une sorte de tout métaphysique. »

¹ Dans sa convalescence, la récitante est aidée par le piano droit, 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 pour 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 de l'op. 30 sont, non pas numérotées, mais *letrées* et décidément ancrées dans l'alphabet...).

² Pour les partitions, voir les références en fin d'article.

*Nissen-Zsigmondy*¹ et *In memoriam György Kroó*². Datées du milieu des années quatre-vingt-dix, elles ont fait l'objet, comme bien souvent chez Kurtág, de retouches, de révisions, de transcriptions : la *Fleur*, écrite à Berlin le 8 octobre 1994, a d'abord été destinée à l'alto seul, puis au trio à cordes (1995, et révision de 2005³) ; le *Kroó* apparaît, daté du 27 novembre 1997, sous sa forme première pour alto solo, puis sous différentes transcriptions : pour violoncelle solo, pour trio à cordes (révision du 6 mai 1998), puis pour hautbois solo, clarinette basse ou clarinette contrebasse solo, et également pour basson solo (révisions parisiennes de 2000). Dans les deux cas, il s'agit de pièces extrêmement importantes pour le compositeur, qui sont également très difficiles à jouer, et qu'il aime faire travailler.

Mon propos s'appuie sur ce constat : Kurtág, qui admire l'œuvre de Tarkovski, utilise une scène célèbre du film *Nostalghia*, dans ses cours de « musique de chambre », pour aider les musiciens à interpréter les deux œuvres que j'ai mentionnées : il explique que la scène connue comme « la scène de la bougie » est devenue son « symbole » pour enseigner la pièce *In memoriam György Kroó*, et il évoque « cet effort inouï de jouer des gammes... ». Cet effort accompagne également la pièce *in memoriam Anneliese Nissen-Zsigmondy*, et Thomas Bösche rapporte l'expérience de *master class* suivante :

Au cours des répétitions [de la *Fleur pour Dénes Zsigmondy*], le compositeur tenta d'illustrer ce qu'il voulait dire en rappelant le film *Nostalghia* d'Andreï Tarkovski, et plus exactement la scène, vers la fin du film, où le héros, afin de sauver le monde et hanté par une vision apocalyptique, doit traverser un étang abandonné avec un cierge allumé sans que celui-ci ne s'éteigne. Pour Kurtág, les lamentations de cet homme, à chaque fois que le cierge s'éteint, constituent l'élément essentiel de cette composition. Il faut véritablement souffrir de cette lenteur, de l'effort fait pour atteindre le son suivant. On le ressent bien en écoutant l'enregistrement, mais la raison en demeure cachée à l'auditeur : chaque attaque, jouée d'un coup d'archet tiré, a été préparée « en l'air » par un coup d'archet poussé extrêmement lent⁴.

Les deux pièces sont différentes à bien des égards, mais la référence tarkovskienne est commune : comme le souligne Thomas Bösche, la lenteur, le gémissement, l'effort, le silence sont des ingrédients utilisés par Kurtág pour guider

¹ Dénes Zsigmondy, violoniste hongrois, qui formait un duo avec sa femme, Anneliese Nissen-Zsigmondy, pianiste, décédée en 1994.

² György Kroó (1926-1997), professeur, musicologue et critique.

³ Kurtág a même très récemment effectué une transcription pour violon et alto à l'attention de ses interprètes de prédilection, membres du Trio Orlando, Hiromi Kikuchi et Ken Hakii.

⁴ Livret du disque ECM (voir « Discographie »), trad. de Geneviève Geffray légèrement modifiée.

l'interprétation des pièces. Or, si on s'arrête là, il me semble que l'on perd quelque chose, et que l'utilisation de la scène de la bougie révèle bien plus que ce que le compositeur laisse supposer : elle est peut-être une clé pour l'interprétation, mais aussi certainement une clé pour comprendre l'ensemble de sa démarche compositionnelle.

Avant d'étudier les deux pièces, il faut présenter la scène de la bougie qui intervient presque à la fin du film *Nostalghia* (1983), l'avant-dernier film de Tarkovski. Le personnage principal, Gortchakov, entreprend de traverser le bassin asséché, en face du portail de Sainte-Catherine, en tenant à la main une bougie allumée. Selon Domenico (un personnage qui apparaît comme fou, haranguant le peuple sur la place publique), il faut traverser le bassin sans que la flamme de la bougie ne s'éteigne, c'est le prix à payer pour sauver le monde du désenchantement. C'est au milieu du film, dans une superbe scène dans la pénombre, que Domenico explique cela à Gortchakov :

- « [...] C'est tout le monde qu'il faut sauver.
 - Comment sauver ? fait Gortchakov, sans comprendre.
 - C'est très simple. – L'hôte, se levant à demi sur sa chaise, sort de sa poche un bout de bougie. Tu vois la bougie ?
 - Bien..., prononce vaguement Gortchakov, mais comment...
 - Quoi, bien ? s'indigne Domenico. Écoute d'abord. Il faut traverser le bassin avec la bougie allumée dans les mains.
 - Quel bassin ? reprend Gortchakov, toujours sans comprendre.
 - Le bassin d'eau chaude. De sainte Catherine... à côté de l'hôtel... Mais celui où il y a de la vapeur tout le temps. »
- Gortchakov le regarde presque avec frayeur.
- « Bien... Mais quand ? demande-t-il pour prolonger la conversation et pour cacher sa gêne.
- Le plus vite sera le mieux, fait Domenico, catégorique¹. »

Après le suicide de Domenico, qui s'immole par le feu en public, il revient à Gortchakov, dans la scène qui suit, de réaliser le geste salvateur.

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

[0'00''] 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. [0'32''] Gortchakov la protège de la paume et fait quelques pas vers le bord opposé du bassin. Un souffle de vent éteint la bougie. [1'19'']

¹ TARKOVSKI 2001b, p. 349.

[1'26''] Gortchakov revient à l'endroit d'où il est parti, et rallume la bougie. [2'00''] Protégeant d'un pan de son manteau la flamme tremblante et pataugeant dans les flaques, il se remet lentement à traverser le bassin. [...]

[3'42''] Au centre du bassin, la flamme de la bougie recommence à onduler, et de nouveau, malgré les efforts de Gortchakov, elle s'éteint. [...]

[4'00''] Gortchakov retourne à son point de départ, et, pour la troisième fois, il rallume le bout de bougie, cette fois, réellement minuscule.

[5'30''] 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. [7'35''] Surmontant la douleur de la brûlure, il fait les derniers pas et projette le reste de bougie sur les pierres du portique. [9'03''] Quelques instants, la petite flamme bleue clignote dans la mince flaque de cire¹.

Ce long et lent plan-séquence de plus de neuf minutes semble former une sorte d'univers clos à l'intérieur même du film². Après l'allumage de la bougie, la caméra suit le personnage dans ses trois va-et-vient. Elle bouge *de gauche à droite et de droite à gauche* en s'attachant au moindre mouvement de l'acteur, dont les gestes sont à la fois scénarisés et imprévisibles, puisqu'un plan-séquence d'une telle longueur exige une prise *en continu* qui inclut une part d'improvisation non négligeable dans la prise en charge de la scène par l'acteur soliste, Oleg Yankovsky : mouvements de tête, regards, hésitations, tours sur lui-même, jeux de protection de la bougie par le manteau, tentatives de rallumage, etc. Mais on s'aperçoit que la caméra joue aussi sur la *profondeur de champ*, et que le parcours vers la gauche s'accompagne d'un resserrage du plan, d'un travelling optique très progressif : en pied au point de départ (à l'extrémité droite), Gortchakov est cadré en plan américain au milieu du bassin, puis en plan poitrine lorsqu'il arrive à l'autre extrémité ; la séquence se termine sur le mouvement du bras et de la main qui tient la bougie, et le montage final diffère légèrement du scénario cité ci-dessus : arrivé à l'autre bout du bassin, épuisé par son chemin à travers la piscine, Gortchakov tend la main et parvient, dans un ultime effort, à poser la bougie sur

¹ *Ibid.*, p. 359-360. Dans le texte, j'ai inséré entre crochets un minutage indicatif.

² Dans *Nostalghia*, et dans une moindre mesure dans *Le Sacrifice*, la narration est d'ailleurs très fragmentée, et se présente sous une forme volontairement non linéaire. Des entités fragmentaires comme ce long plan-séquence prennent ainsi une importance d'autant plus considérable. J'ajoute qu'une intéressante étude reste à écrire sur les difficultés communes éprouvées par Kurtág pour ses *Kafka-Fragmente* op. 24 pour violon et piano, et par Tarkovski pour son film *Le Miroir* : l'unité de l'œuvre ne s'est dévoilée qu'*a posteriori*, après l'examen minutieux de la manière dont pouvaient être montés, reliés, agencés les fragments épars.

le rebord en pierre. À cet instant, la caméra filme la bougie en plan serré ; le spectateur, qui a été graduellement happé par le personnage dont il s'est imperceptiblement rapproché, comme pour lui porter assistance dans sa périlleuse aventure créatrice de suspens, suit alors la flamme vacillante et, voyant retomber brutalement les mains fatiguées, comprend que le héros a succombé au moment même où il accomplissait son geste sacrificiel : il a payé de sa vie le salut du monde.

Kurtág insiste souvent sur des images, qu'il explicite, décrit, suggère, pour guider les musiciens dans l'interprétation d'une pièce. L'état d'esprit de l'interprète, le flux émotionnel que celui-ci inspire à son instrument, sont choses qui lui importent. De plus, le *cheminement*, sur l'ensemble de la pièce, doit constituer une véritable expérience pour le musicien et une aventure pour l'auditeur ; c'est également pour cette raison que l'incipit et la clausule sont considérés comme des moments-clés sur lesquels le compositeur ne saurait transiger.

Il apparaît que tout, dans la pièce *Zsigmondy*, concourt à l'évocation de l'épuisement, de l'agonie : l'indication *mesto*, le tempo très lent, le timbre étouffé des cordes (*con sordino di metallo*¹, *molto sul tasto, quasi ohne Kontakt*), les sons harmoniques diaphanes, le matériau extrêmement rare. La notation particulière du *quasi vibrato lento* est explicitée par une légende précise : « dans un vibrato lent, broder, dans les deux directions, la note d'un quart de ton ou moins ». Et Kurtág d'ajouter : « Cela doit ressembler à un gémissement² ». Mais, plus qu'une notation musicale, il s'agit avant tout de faire comprendre aux musiciens le *geste* qu'ils doivent effectuer en amont et en aval de la double corde à faire vibrer : des coups d'archet sont inscrits au-dessus des indications de silence, afin de « tirer » toujours le son à énoncer, et de « pousser » les silences qui le précèdent et le suivent³.

¹ Les précédentes versions de la pièce préconisaient même l'usage de la *Hotelsordino*, c'est-à-dire une sourdine d'étude métallique qui étouffe presque totalement le son, un peu comme la pédale centrale du piano droit, utilisée ailleurs par Kurtág.

² On retrouve ce gémissement, ce *gemitus* des morts, dans l'*Op. 27 n° 2 [Double concerto]* pour violoncelle, piano et deux groupes instrumentaux dispersés dans l'espace, aux mesures 101 et 102 de la partition (Budapest, EMB, Z. 13988 (en préparation), [s. d.], p. 24-25) : le violoncelle solo énonce une ligne mélodique marquée par des figures plaintives descendantes en quarts de ton, sous-tendue par les mots : « Circumdederunt me gemitus mortis » (« Les gémissements des morts m'entourèrent »).

³ Les révisions de 2005 (pour alto seul et pour trio à cordes) portent ces indications précises, qui ont, semble-t-il, été trouvées pendant le travail avec les interprètes, et en particulier avec le Trio Orlando, puisqu'elles ne figurent pas expressément dans les partitions des versions antérieures où, de même, les variations de tempo sont absentes.

Virág – Zsigmondy Dénesnek

... in memoriam Anneliese Nissen-Zsigmondy

Mesto ♩ = ca 20
con sord. di metallo

Violino
Viola
Violoncello

sempre quasi



Negyed hangnyi, vagy még kisebb elmozdulás, hajlítás. Inkább nagyon lassú vibrato, mint igazi elmozdulás a hangról – nyögésre emlékeztessen. Quasi vibrato lento, in beide Richtungen, nicht mehr als ungefähr ein Viertelton. Eher ein übermäßig langsames Vibrato, als ein Entfernen vom Ton. Wie ein Stöhnen.

Quasi vibrato lento. In a slow vibrato, shift away from the main note by a quartertone or less. Should resemble groaning.

Z. 14 223

o = ca 32-36 [• = ca 64]

pp, pesante

pp, pesante

pp, pesante

pp, pesante

pp, pesante

o = ca 30

quasi ohne Kontakt

ppp

IV

quasi ohne Kontakt

pppp

[Choral]

V

pppp

V

ppp, dolce, semplice

o = ca 20

lunga

dolcissimo espressivo

ppp, come prima

delicatissimo

delicatissimo

rinf.

Berlin, 1994. X. 8
rev.: 2005

Z. 14 223

Exemple 1

Virág – Zsigmondy Dénesnek, version pour trio à cordes

Pendant toute la première partie de la pièce (première page de la partition), les instrumentistes opèrent donc, comme la caméra chez Tarkovski, un mouvement de va-

et-vient qui, s'il est pendulaire, est soumis aux lois de la régularité humaine : le trio se relaie pour l'émission de chaque son, et la vitesse de l'archet peut varier légèrement d'un instrumentiste à un autre, tout en gardant à l'esprit que, chez Kurtág, les valeurs de notes et de silences ne doivent pas posséder une durée métronomique objectivement quantifiable – deux signes identiques, notamment les indications de silence, peuvent donc correspondre à une réalité sonore légèrement différente, et donc unique.

La structure de la pièce s'impose à la lecture et à l'écoute, grâce aux changements de tempo et de procédés d'écriture.

Partie	Tempo (ronde =) et durée	Figure principale	Principales valeurs rythmiques	Nuance	Intervalles dominants
A	ca 20 (14 battues)	<i>Quasi vibrato</i> <i>lento</i>	Longues	<i>ppp</i> , harmoniques <i>sf</i> , puis <i>pppp</i>	Doubles cordes : secondes et septièmes
B	ca 32-36 (8 battues)	<i>Glissandi</i>	Brèves	<i>pp</i>	Mélobiques : tons et demi-tons
C	ca 30 (5 battues)	[Choral] (indication de Kurtág)	Longues	<i>ppp</i> puis <i>pppp</i>	Mélobiques : quarts et quintes justes
Coda (comme une <i>recapitulatio</i>)	ca 20 (7-9 battues)	<i>Quasi vibrato</i> <i>lento</i> et <i>glissandi</i>	Longues et brèves	<i>ppp</i>	Doubles cordes : tritons, puis tierces majeures et demi-tons mélobiques distendus

Les figures de plainte et de gémissements (sons vibrés et brochés au quart de ton, glissements) occupent ainsi la grande majorité de la pièce. Par contraste, le [Choral], partie très brève, peut évoquer le portail de Sainte-Catherine vers lequel se dirige Gortchakov : le geste est sacrificiel, et l'environnement dans lequel il se produit est religieux et empreint de spiritualité¹. La fin de la pièce propose la conjugaison des efforts des trois instrumentistes et des matériaux précédemment exposés : si elle débute par deux doubles cordes en triton (intervalle nouveau), la coda fait ensuite entendre les trois instruments jouant ensemble, dans le tempo de la partie A. Le premier violon

¹ Le choral participe également à l'hommage posthume rendu à Anneliese Nissen-Zsigmondy. « La composition se termine sur quelque chose de neuf : au sujet des sonorités de flageolet qui doivent être jouées « dolce » et « semplice », le compositeur a dit qu'il s'agissait d'un idiome rappelant un choral, une sorte de « requiescat in pace » ou de « O Lamm Gottes », mais en tout cas de quelque chose qui se rattache à un requiem. » (Thomas Bösche, livret du disque ECM).

reprand la tierce majeure du violoncelle (fin de partie A), tandis que l'alto et le violoncelle glissent rapidement et *delicatissimo* sur un intervalle de neuvième mineure, avant que le violon ne glisse à son tour (éléments de la partie B) sur le son terminal, bref et descendant, qui est suivi d'un long point d'orgue silencieux. Les réquisits acoustiques très particuliers (sourdines, *vibrato lento*, préparation de l'archet en l'air, doubles cordes) rappellent les conditions sonores extraordinaires de la traversée de Gortchakov : le personnage marche au fond d'un grand bassin asséché, dont il éclabousse mollement les flaques dans sa prudente progression. Dans cette piscine dont il doit parcourir toute la longueur – immense caisse de résonance naturelle –, on peut imaginer que chaque son est amplifié, renvoyé en écho par les quatre parois. Bien entendu, aucun son environnant ne vient perturber les actions de Gortchakov, et donc l'affirmation de Thomas Bösche citée plus haut est en partie inexacte : la scène est prodigieusement silencieuse, Gortchakov n'émet presque aucun son, mais il est aisé de comprendre que ses gémissements presque muets, bouche fermée puis entrouverte, et son désarroi intérieur, visibles à l'image dans tous les regards désemparés que le protagoniste jette autour de lui, son attitude de plus en plus accablée et sa démarche de moins en moins assurée, puissent être rendus musicalement par le *vibrato lento* né de la « préparation psychophysique » des interprètes. De plus, le spectateur est focalisé sur la bougie, objet minuscule à la flamme vacillante, qui rapetisse au fur et à mesure de sa consommation. L'attention est donc entièrement captée de façon visuelle par le morceau de cire, et c'est précisément pour cette raison que, si les événements sonores sont rares, ils prennent une ampleur considérable – bruits des pas, pierre du briquet, objets contre lesquels trébuche Gortchakov, soupirs, souffle court.

Chez Kurtág également, le silence emplit presque toute la pièce. Les nuances extrêmement faibles rendent la production du son très périlleuse, et on ne saurait dire si les signaux épars sont aptes à rendre une progression mélodique ou à dessiner une fragile fleur, comme le suggère le titre. De la même façon, les tentatives multiples de Gortchakov, si elles aspirent au même but, ne suivent pas un chemin uniforme ; elles remettent en question la notion même de tracé, de parcours linéaire et rectiligne. Leur durée et leur rythme, tel le tempo de la pièce musicale, varient également, au gré des hésitations du personnage qui ne procède jamais deux fois de la même façon – comme, chez Kurtág, les indices paratextuels et les multiples modes de jeu qui ménagent des

surprises¹. L'idée de la ligne droite se conçoit, mais sa matérialisation par le marcheur est sujette aux aléas, précisément, de la marche. C'est tout l'enjeu de l'interprétation musicale, et de la *distance* entre la partition et la concrétisation sonore de celle-ci. La traversée entre l'eau et le feu, où Gortchakov se transforme en un porteur de lumière, un Lucifer dont la flamme est constamment menacée par le sol gorgé d'humidité et les vapeurs d'eau chaude, apparaît ainsi comme la parabole bouleversante, rituelle et sacrificielle, non seulement de la destinée humaine entre la vie et la mort, mais aussi de la production artistique :

Dans [*Nostalgia*], le mouvement extérieur, l'enchaînement des événements, l'intrigue ne m'intéressaient pas. Et j'en éprouve d'ailleurs de moins en moins le besoin dans chaque nouveau film. C'est avant tout *l'univers intérieur de l'homme* qui m'intéresse².

Il faut à nouveau souligner ici la proximité de pensée entre Tarkovski et Kurtág. La relation entre les deux hommes se situe à la fois au niveau du discours sur l'art et sur leur travail, et sur le plan de l'œuvre, musicale ou cinématographique³.

La pièce *In memoriam György Kroó* contient presque exclusivement des lignes conjointes descendantes où alternent diatoniquement des tons et des demi-tons. Il ne s'agit pas à proprement parler de gammes, car la tonique se dérobe à l'audition et à l'analyse, mais plutôt d'échelles dont, précisément, l'énoncé conserve le caractère imprévisible. Kurtág a confié ailleurs la fascination qu'exercent sur lui les touches blanches du piano, fascination qui perce dans plusieurs pièces des *Jeux* pour piano⁴, et au début de sa pièce *...quasi una fantasia...* op. 27 n° 1 dont le début est constitué de segments de gammes descendantes, comme ici :

¹ J'en veux pour exemples le *sf* au milieu de la première partie, puis le *non vibrato* qui clôt cette même partie, l'indication *pesante* de la partie B, ou l'apparition presque surnaturelle du choral en quintes et quarts dans le grave du violoncelle.

² TARKOVSKI 2004, p. 236. Je souligne.

³ *Ibid.*, p. 143 : « Ressentir le rythme d'un plan, c'est avoir le sentiment du mot juste dans un texte. » Toute la tâche de Kurtág, en tant que compositeur et en tant que professeur de musique de chambre, se trouve résumée par cette formule de Tarkovski. Proche, également, ce jugement de Erland Josephson (livret du DVD du *Sacrifice*, p. 13) : « Andreï [Tarkovski] n'explique jamais. Il ne livre jamais rien. Chacun de ses cadrages se suffit à lui-même, chaque plan est un poème. Pour lui, les humains sont pleins de secrets qu'il ne faut pas révéler. Pour lui, le secret est de l'ordre de l'absolu, et il appartient aux autres d'en tirer l'interprétation qu'ils veulent. » L'enseignement de Kurtág conserve également la part secrète de l'œuvre qui est étudiée ; son discours et sa pédagogie ne sont jamais explicatifs, mais opèrent bien plutôt par analogies, suggestions, transpositions, bref : par des procédés qui s'apparentent au *détour métaphorique*.

⁴ Voir, en particulier, les « sons entrelacés » du *Virág az ember* pour piano à quatre mains (livre VIII) avec lequel les Kurtág ont l'habitude de commencer leur récital de *Játékok* [*Jeux*].

Kroó György in memoriam

31

György Kroó in memoriam

Larghissimo [♩ = ca 35–40]
 con sordino di metallo*
 sul tasto

esitando *ritornando al* - - - - -

quasi a tempo *esitando*

quasi a tempo

dolce, misterioso *pochiss.*

molto dolce

espressivo, intenso

dim. *senza colore* *dolce, come prima*

esitando *senza tempo*
quasi non sentito

Amsterdam, 1997. XI. 27.

* Majdnem teljesen tapadás nélkül, végig alig hallhatóan, a kötőíveken belül észrevétlen vonóváltással.
 Quasi ohne Kontakt, kaum hörbar, Bogenwechsel unter dem Legatobogen unmerklich.
 Almost without contact and barely audible; bow changes under the slurs should be imperceptible.

Z. 14 221

Exemple 2

In memoriam György Kroó, version pour alto seul

Un peu de la même façon¹, la phrase initiale débute par un *la* qui descend sur les notes naturelles, avant de s'arrêter à la première altération, un *si* bémol ; *esitando*, l'alto reprend les trois dernières notes énoncées (*ré-do-si* bémol), comme un écho. Dans toute la première partie de la pièce, le travail de Kurtág va consister à raccourcir ou allonger la ligne mélodique initiale : soit l'instrumentiste débutera la ligne descendante dans des tons un peu plus aigus, soit il la poursuivra dans des tons un peu plus graves. Ce jeu élargit progressivement le registre et l'univers mélodique, puisque des notes nouvelles viennent s'adjoindre au fur et à mesure. Entre ces énoncés, interviennent des phénomènes d'écho, ainsi que des silences et des indications de tempo. Lorsque le dernier son qui manquait au total chromatique est énoncé (le *sol* bémol, au milieu du quatrième système), les cordes à vide, *dolce*, *misterioso*, annoncent la clôture de la première partie. L'alto reprend alors les lignes descendantes, de plus en plus longues (13, puis 21 notes), en généralisant tout d'abord l'usage des dièses (cinquième système), puis en usant à trois reprises d'un intervalle jusqu'alors laissé de côté : la seconde augmentée (systèmes 6 et 7). *Come prima*, *dolce*, les quintes viennent conclure la seconde partie, assorties de tierces majeures, d'un triton et d'une septième majeure, intervalles inouïs. La *coda* se veut une tentative, hésitante, de reprendre une ligne descendante, mais elle se solde par un échec balbutiant (milieu du dernier système) ; et c'est *senza tempo*, *quasi non sentito* que s'épuise l'alto sur la ligne finale – clausule reprenant note pour note l'incipit.

Cette description rapide de la pièce ne peut restituer le parcours de quatre ou cinq minutes que représente l'expérience ahurissante d'entendre l'instrumentiste s'épuiser sur l'énoncé de notes conjointes. Le *Króó* est, par excellence, une pièce qui advient par l'exécution, qui s'accomplit dans la dimension sonore. Les chemins qui mènent une phrase musicale d'une note initiale à une note finale se ressemblent tous, et sont tous différents : voilà l'incroyable leçon sonore que nous livre l'écoute de cette pièce. Il faut alors se résoudre à ne pas envisager la scène de la bougie seulement comme un adjuvant à l'interprétation de *In memoriam György Kroó*, – la convocation d'un récit extérieur pour aider à l'exécution de la pièce –, mais bien comme la *transposition* musicale, par Kurtág, de l'action menée par Gortchakov dans *Nostalghia*.

Pourquoi est-ce si compliqué de parcourir une vingtaine de mètres en tenant une bougie allumée ? Pourquoi le fait de passer d'un son à un autre, conjointement, exige-t-

¹ Je parle ici de la version pour alto.

il un tel effort ? Précisément parce que chaque *geste* implique le corps humain dans son entier ; parce que chaque mouvement doit être considéré comme une question de vie ou de mort ; parce que l'accession à la vérité réclame un engagement sans concession, total.

Je n'ai pas pu m'empêcher de demander [à Andreï Tarkovski] pourquoi c'était si important dans *Nostalghia* que Domenico traverse un bassin avec une bougie à la main, et pourquoi c'était si déterminant pour sa vie. Andreï a répondu qu'il avait un ami qui, chaque matin, en arrivant à sa table de travail, remettait en place un livre, et que c'était ainsi qu'il tenait le monde en mouvement. Alors, j'ai senti soudainement que c'était tout à fait juste, que toutes les actions tiennent le monde en mouvement, même les plus anodines, comme celle de verser chaque matin un verre d'eau dans la cuvette des toilettes. Tout ce rituel pour vivre montre le mouvement continu de la vie, et qu'il est une activité dans le monde, une action qu'on accomplit. Elle peut être grandiose ou étroite et petite, mais elle tient le monde en mouvement. Ça a l'air bizarrement plat, mais quand il m'a dit ça, j'ai senti avec une force inouïe à quel point il avait raison¹.

Ce point de vue peut être aisément transposé chez Kurtág, pour lequel, plus peut-être que pour n'importe quel autre compositeur, chaque note compte, et chez qui l'instrumentiste doit jouer chaque son comme si sa propre vie en dépendait. Afin d'éprouver la difficulté d'agir, de faire, de produire des sons, Kurtág revient aux sources de l'apprentissage musical, aux éléments primaires et fondamentaux : faire des gammes, jouer des lignes conjointes, faire sonner les cordes à vide. C'est ce qu'il appelle des « objets trouvés », c'est-à-dire – dans une des acceptions du terme – les gestes instinctifs de découverte de l'instrument, les premières choses que l'on apprend lorsqu'on débute l'apprentissage d'un instrument².

Pas à pas, une note suit l'autre dans un cheminement qui n'est pas anodin, mais qui coûte à chaque fois un effort inouï à son exécutant, comme Gortchakov peine à progresser dans sa marche, à poser un pied devant l'autre – un sacrifice de tous les instants. Il apparaît alors clairement que, entre les césures, les figures conjointes descendantes représentent un *sens* particulier, de même que les intervalles disjoints ascendants des fins de parties (fin du système 4, fin du système 7) signifient un parcours

¹ Erland Josephson répondant à Alexandre Barry dans le film de ce dernier, *Erland Josephson, proche* (2002) qui figure dans l'édition double DVD du *Sacrifice*. L'acteur suédois joue le rôle de Domenico dans *Nostalghia* et d'Alexandre dans *Le Sacrifice*.

² Telles les cordes à vide de la guitare soliste, arpégées au début de *Grabstein für Stephan* ; tels les *glissandi* sur les touches blanches puis sur les touches noires du *Perpetuum mobile* dans les *Jeux* pour piano, etc.

inverse, un *rebours*. De même, Gortchakov revient deux fois sur ses pas, et sa troisième tentative est la bonne. Sa marche est silencieuse, lente, hésitante, épuisante, inquiète ; l'altiste, également, sur le fil du rasoir, doit produire des sons à la limite de l'audible, étouffés par la sourdine de métal, sur la touche (« presque sans contact, à peine audible », exige Kurtág). La progression elle-même doit atténuer les effets de l'alternance « poussé / tiré » (comme pied droit / pied gauche) qui la fonde en tant que marche : « Les coups d'archet sous les liaisons doivent être imperceptibles ». Or, chaque ligne mélodique descendante est entièrement *legato*, donc l'altiste se doit d'avoir une maîtrise parfaite de l'archet et un son poussé et tiré rigoureusement identique¹. Dès lors, l'interprète progresse dans la partition au rythme organique que lui imposent son corps et son instrument, et il ne parviendra à bien jouer la pièce que quand il en aura éprouvé le « poids de vérité » et le « degré d'intensité² ».

Le maître tout-puissant de l'image cinématographique est le rythme, qui exprime le flux du temps à l'intérieur du plan. Le fait est que le temps s'écoule aussi à travers le comportement des personnages, ou dans l'interprétation visuelle et sonore, mais ce sont là des éléments d'accompagnement dont on pourrait théoriquement se passer sans affecter l'intégrité de l'œuvre cinématographique. On peut ainsi facilement s'imaginer un film sans acteurs, sans musique, sans décors, et même sans montage. Mais il serait impossible d'envisager une œuvre cinématographique privée de la sensation du temps qui passe³.

C'est pourquoi l'indication finale *senza tempo*, qui habituellement signifie l'abandon d'une pulsation régulière, scelle le destin de l'instrumentiste qui doit, au bout de ses efforts, faire sentir son propre tempo intérieur, interne, je dirais presque *respiratoire*, tant le *quasi non sentito* ajouté par Kurtág laisse l'énoncé de la clause à la merci d'une fragilité et d'une faillibilité tout humaines. À cet égard, l'ultime référence pourrait être le « Caminante, no hay caminos, hay que caminar⁴ » de Luigi

¹ Et que dire de la respiration continue des bois dans les versions pour basson ou clarinette contrebasse ?!

² Expressions de Tarkovski (TARKOVSKI 2004, p. 138 et 139).

³ *Ibid.*, p. 134.

⁴ Devise utilisée par Nono dans plusieurs titres de ses dernières œuvres (1987-1989), notamment dans son œuvre en hommage à Tarkovski, « *No hay caminos, hay que caminar... Andrej Tarkovskij* » (1987), 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 »...). Il faut rapprocher cette devise du poème de Antonio Machado, extrait des *Campos de Castilla* (*Champs de Castille*, « Proverbios y cantares » (« 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. » (MACHADO 1989, p. 575). « Voyageur, le chemin / sont les traces de tes pas / c'est tout ; voyageur / il n'y a pas de chemin, / le chemin se fait en marchant. / Le chemin se fait en

Nono : le chemin exige d'être tracé, il devient aussi important que le but. La bougie vacillante de Gortchakov est le symbole du son musical, au seuil de la perception, que l'interprète doit faire naître dans une immense et intense vulnérabilité qui constitue son essence et justifie sa valeur : il ne va pas de soi qu'un son soit suivi d'un autre son, cela doit être à chaque fois une expérience unique, pénible, coûteuse, vitale¹. Serait-ce le « vrai chemin » de Kafka², semé d'embûches, sur lequel il est dangereux de s'aventurer, où le fait même de cheminer devient une leçon de vie ? Serait-ce la difficile ascension du Mont Fuji³ ?

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 la capacité du plan(-séquence) à enfermer, à fixer le déroulement qui se trouve pris dans une temporalité propre au découpage fragmentaire : « Un film, c'est une mosaïque de fragments de temps » – et le fragment musical se doit de restituer, à chaque interprétation, l'expérience fondamentale, ressentie au plus profond comme une émotion vitale, du temps qui s'écoule et qui s'écoute.

* * *

Bibliographie

GOVERNATORI, Luca.

- 2002. *Andrei Tarkovski : l'art et la pensée*. Paris : L'Harmattan. L'art en bref.

marchant / et quand on tourne les yeux en arrière / on voit le sentier que jamais / on ne doit à nouveau fouler. / Voyageur, il n'est pas de chemin, / rien que sillages sur la mer. » (MACHADO 1980, p. 205).

¹ Kurtág évoque cette question lorsqu'il présente « Alcool », premier des *Quatre chants sur des poèmes de János Pilinszky* op. 11, dans lequel la voix de basse chante tout le texte sur la même note ré, avant de chanter *in extremis* un *do#* puis un *do* bécarre.

² « Der wahre Weg geht über ein Seil, das nicht in der Höhe gespannt ist, sondern knapp über den Boden. Es scheint mehr bestimmt, stolpern zu machen, als begangen zu werden » (KAFKA 1966, p. 39, texte mis en musique dans l'op. 24 de Kurtág dont il constitue à lui seul la seconde partie). Traduction de l'allemand par Marthe Robert (KAFKA 1985, p. 47) : « 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. »

³ Le dernier des *Sept chants* op. 22 pour soprano et cymbalum est un haïku de Kobayashi Issa traduit en hongrois par Dezső Tandori : « Grimpe en douceur / petit escargot – / tu es sur le Fuji ! » (ISSA 2002, p. 104). Bien que traitée sur le mode humoristique, l'ascension, métaphore de la création artistique, se révèle pénible et éprouvante – un véritable *Ars poetica*, comme le dit le titre.

HALÁSZ, Péter (éd.).

- 2002. *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae*, tomus XLIII, fasciculi 3-4. [Ce numéro s'intitule : *Hommage à Kurtág*].

MARÉCHAU & TOSSER, Grégoire (éds.).

- 2009. *Ligatures : la pensée musicale de György Kurtág*. Rennes : Presses universitaires de Rennes. *Æsthetica*.

TARKOVSKI, Andreï.

- 2001a et b. *Œuvres cinématographiques complètes*. Trad. du russe par Nathalie Amargier, Sophie Benech, Luba Jurgenson... [et al.]. Paris : Exils. Littérature. [2 vol.].
- 2004. *Le Temps scellé : de L'Enfance d'Ivan au Sacrifice*. Trad. du russe par Anne Kichilov et Charles H. de Brantes. Paris : Cahiers du cinéma. Petite bibliothèque des cahiers du cinéma.

TOSSER, Grégoire.

- 2004. Hommages en fragments : le chemin entre György Kurtág et Luigi Nono. *Drammaturgia Musicale e altri studi*, inverno 2004, fascicolo 2, p. 45-67.

Textes cités

BECKETT, Samuel.

- 1992. *Poèmes ; suivi de Mirlitonnades*. Paris : Minuit.

HÖLDERLIN, Friedrich.

- 1967. *Œuvres*. Trad. de l'allemand par Philippe Jaccottet et al. Paris : Gallimard. Bibliothèque de la Pléiade.

ISSA, Kobayashi.

- 2002. In ATLAN, Corinne et BIANU, Zéno [éds. et trad.]. *Haiku : Anthologie du poème court japonais*. Paris : Gallimard. Poésie.

KAFKA, Franz.

- 1966. *Hochzeitsvorbereitungen auf dem Lande und andere Prosa aus dem Nachlaß*. Frankfurt am Main : S. Fischer Verlag. Franz Kafka : Gesammelte Werke.
- 1985. *Préparatifs de noce à la campagne*. Trad. de l'allemand par Marthe Robert. Paris, Gallimard. L'Imaginaire.

MACHADO, Antonio.

- 1980. *Champs de Castille* ; précédé de *Solitudes, galeries et autres poèmes* ; et suivi des *Poésies de la guerre*. Trad. de l'espagnol par Sylvie Léger et Bernard Sesé. Paris : Gallimard. Poésie.
- 1989. *Poesías completas*. Madrid : Espasa-Calpe / Fundación Antonio Machado. Clásicos castellanos nueva serie.

Partitions de Kurtág

- [s. d.]. *Op. 27 n° 2 [Double concerto]*. Budapest : EMB, Z. 13 988¹.
- 1979. *Quatre Chants sur des poèmes de János Pilinszky* op. 11. Budapest : EMB, Z. 7939, et Vienne : Universal Edition, 16841.
- 1987. *Sept chants* op. 22. Budapest : EMB, Z. 12 499.
- 1989. *Grabstein für Stephan* op. 15c. Budapest : EMB, Z. 13 813.
- 1991. *Samuel Beckett : What is the Word* op. 30b. Budapest : EMB, Z. 13 990.
- 2001. *...quasi una fantasia...* op. 27 n° 1. Budapest : EMB, Z. 13 742.
- 2005a. *Signs, Games and Messages* pour violon solo. Budapest : EMB, Z. 14 220.
- 2005b. *Signs, Games and Messages* pour alto solo. Budapest : EMB, Z. 14 221.
- 2005c. *Signs, Games and Messages* pour trio à cordes. Budapest : EMB, Z. 14 223.

Discographie

- *Samuel Beckett – What is the Word* op. 30b.
 - o Ildikó Monyók, alto (récitation) ; Annet Zaire, soprano ; Chœur Arnold Schönberg, Erwin Ortner ; Ensemble Anton Webern, Claudio Abbado. Deutsche Grammophon, DG 437 840-2, 1996 [*Hommage à Andrei Tarkovsky : Wien Modern II*, enregistré en public en 1991]².

¹ Cette partition, en préparation, ainsi que d'autres extraits des *Signs, Games and Messages* et des *Games and Messages*, en cours de publication, m'ont été fournis par János Demény, que je tiens à remercier chaleureusement.

² Deux autres enregistrements existent de cette œuvre par Ildikó Monyók, alto (récitation). Le premier : Solisten des Tomkins Vokalensemble ; Budapester Festival Orchester, Péter Eötvös ; Col Legno, WWE 2CD 31870 [*Portraitkonzert : Salzburg 10.8.1993*, enregistrement public]. Le second : Czaba Király, piano droit ; Yvonne Benschop & Ananda Goud, mezzo-sopranos ; Marcel Beekman, ténor ; David

- *In memoriam György Kroó.*
 - Ludwig Quandt, violoncelle. Campanella, C 130144, 2002 [enregistré en 2000 et 2001].
 - Pascal Gallois, basson. Stradivarius, STR 33625, 2002 [*Dialogues* ; enregistré en 2000 et 2002].
- *Une fleur pour Dénes Zsigmondy.*
 - Ainsi que 18 autres extraits des *Signs, Games and Messages* pour violon solo, alto solo, violoncelle solo et trio à cordes. Trio Orlando. ECM New Series 1730, 461 833-2, 2003 [enregistré en 2002].

Films d'Andreï Tarkovski

- 1998. *Nostalghia*. Fox Lorber.
- 2005. *Le Sacrifice*. Edition 2 DVD. Arte Video / Argos films.

Barick & Dirk-Jan van der Valk, barytons ; Schönberg Ensemble, Reinbert de Leeuw ; Etcetera, *Schönberg Ensemble Edition : A Century of Music in Perspective*, KTC 9000, vol. 14, 2006 [enregistré en 1996].