HAL
open science

La fleur, la mort, le souvenir : les Trois inscriptions anciennes op. 25

Grégoire Tosser

To cite this version:

Grégoire Tosser. La fleur, la mort, le souvenir : les Trois inscriptions anciennes op. 25 . MARÉCHAUX, Pierre & TOSSER, Grégoire. Ligatures : la pensée musicale de György Kurtág, Presses Universitaires de Rennes, pp.193-215, 2009, Coll. “ Æsthetica ”, 978-2-7535-0781-4. hal-01388494

HAL Id: hal-01388494

https://hal.science/hal-01388494v1

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 fleur, la mort, le souvenir : les *Trois inscriptions anciennes* op. 25[1]

Grégoire Tosser[2]

Après les deux grandes œuvres que sont *Les Dits de Péter Bornemisza* op. 7 pour soprano et piano (1963-1968) et les *Messages de feu Demoiselle R. V. Troussova* op. 17 pour soprano et ensemble de chambre (1976-1980), c'est dans les années 1980 que György Kurtág consacre l'essentiel de sa production à la musique vocale[3]. Il a trouvé en Adrienne Csengery l'interprète idéale, et la chanteuse a créé l'ensemble des œuvres pour soprano de cette période, dont elle se trouve parfois être la dédicataire.

Les *Trois inscriptions anciennes* op. 25, écrites entre novembre 1986 et février 1987, créées à Berlin le 16 octobre 1988 par Adrienne Csengery (soprano) et Zoltán Kocsis (piano)[4], sont dédiées par le compositeur à sa femme Márta en célébration du 40e anniversaire de leur mariage, le 19 février 1987. Fait exceptionnel chez Kurtág, les textes choisis sont d'origine inconnue, ou anonymes ; respectivement en vieil hongrois, en patois sicule et en allemand, les trois pièces sont classées dans l'ordre chronologique de leur rédaction (1490, 1792 et 1939).

Le premier texte est célèbre, car il est considéré comme la toute première transcription d'un texte populaire hongrois. Couché sur le papier, vers 1490, par János Gugelweit, notaire de la ville de Sopron, dans l'ouest de la Hongrie[5], il est un des

---

[1] Publié dans MARÉCHAUX, Pierre & TOSSER, Grégoire (éd.). *Ligatures : la pensée musicale de György Kurtág*. Rennes : Presses Universitaires de Rennes. Coll. « Æsthetica », 2009, p. 193-215.

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

[3] Les *Scènes d'un roman* op. 19 pour soprano, violon, contrebasse et cymbalum, ont été composées entre 1979 et 1982, sur des poèmes de Rimma Dalos – tout comme le *Requiem pour un ami* op. 26 pour soprano et piano (1982-1987) ; les *Sept chants* op. 22 pour soprano et cymbalum (ou piano), sur des poèmes de Amy Károlyi (et un haïku de Kobayashi Issa traduit en hongrois par Dezső Tandori) datent de 1981 ; totalement contemporains de l'op. 25, les *Fragments de Kafka* op. 24 pour soprano et violon ont été écrits entre 1985 et 1987. En outre, Kurtág compose également les *Fragments d'Attila József* op. 20 pour soprano solo en 1981 ; il continue à s'intéresser à János Pilinszky – remaniement en 1986 de son op. 11 des années 1970, et commence à regarder du côté de Hölderlin – *À…* op. 29 n° 1 date de la fin des années 1980, et préfigure les *Chants de Hölderlin* op. 35.

[4] Le seul enregistrement disponible à ce jour est l'œuvre de ces deux mêmes interprètes (voir discographie en fin d'article).

[5] Doborján, la ville natale de Franz Liszt, se situe dans la province de Sopron, et c'est dans cette dernière ville que Liszt fit ses premiers concerts, prémices de ses triomphales tournées européennes.

premiers poèmes d'amour écrits dans cette langue[1]. Ces quelques mots – deux vers – mêlent l'amour et la mort dans un même élan poétique et aphoristique. Le second texte, découvert par le compositeur sur une calandre à linge sicule exposée au musée ethnographique de Budapest[2], est l'expression d'une terrible douleur. La dernière inscription se trouve sur une tombe du cimetière de Mecseknádasd, dans le sud de la Hongrie. Aux éléments purement biographiques (nom, dates) se joignent les mots de la dédicace funéraire.

De façon assez significative, et peut-être encore davantage que dans certaines autres œuvres, les trois pièces agencées ici sont représentatives de trois thématiques caractéristiques de l'ensemble de sa production : la *fleur*, élément essentiel depuis *Les Dits de Péter Bornemisza*, est à la fois la représentation poétique de l'amour, la marque de la *mort* dans un cimetière et l'empreinte du *souvenir* – amoureux et musical. D'autre part, et comme souvent chez Kurtág, l'inscription biographique des œuvres est très importante : les circonstances de composition prennent une place décisive, dont l'analyse ne peut pas faire l'économie, même dans une pratique et une recherche musicologiques qui ont dépassé l'idée que la vie du compositeur expliquerait son œuvre.

L'élaboration de l'enchaînement des pièces au sein d'une œuvre est un problème récurrent chez Kurtág. L'ordre définitif[3] des pièces est souvent difficile à trouver[4], et c'est pourquoi il est toujours très important d'y rechercher une raison et une signification. Au-delà de la progression chronologique des textes, il apparaît que les *Trois inscriptions anciennes* forment une large structure ABA', que j'examinerai plus loin. Les dates précises de composition montrent d'ailleurs la proximité du travail entre les première et dernière pièces, tandis que la seconde a été composée légèrement plus tard, et à partir d'un matériau plus ancien[5].

---

[1] Pour les textes originaux et leur traduction, voir à la fin de l'article. Je remercie vivement Ottilia Henriet qui m'a apporté son aide précieuse pour la traduction et la prononciation de chaque mot.

[2] Informations livrées par Péter Szendy dans sa présentation de l'œuvre : FESTIVAL D'AUTOMNE À PARIS 1990, p. 22.

[3] L'expérience avec les interprètes montre que rien n'est vraiment jamais définitif chez Kurtág, et que réécriture et remaniement sont des maîtres-mots de son travail. Néanmoins les « cycles » (même si ce mot est problématique) achevés et publiés – comme cet opus 25 – possèdent un ordre d'exécution précis, fixe, et visiblement immuable.

[4] L'exemple des *Fragments de Kafka* op. 24 est à ce titre très parlant : incapable d'ordonner de façon satisfaisante les quarante fragments de l'œuvre, Kurtág fit appel à une aide extérieure, en la personne d'András Wilheim, pour le choix définitif de l'enchaînement des pièces.

[5] Les indications portées par Kurtág sont les suivantes : la première pièce a été composée à Csobánka les 26 et 27 novembre, et 3 décembre 1986 ; elle a été révisée à Mátyásföld le 11 février 1987. La troisième pièce a été composée juste après la première, les 3 et 4 décembre 1986 à Csobánka, et révisée le 10 décembre. Enfin, la seconde pièce a été composée en dernier, à Csobánka le 17 décembre 1986 et à

Après l'analyse des trois pièces, je tenterai de montrer en quoi l'op. 25 est représentatif de la production fragmentaire de Kurtág.

* * *

Dans le documentaire de Sonia Lovett de 1996, *Kurtág à Jérusalem*[1], György Kurtág fait répéter deux interprètes, la soprano Sharon Rostof et le pianiste Ohad Ben-Ari. Lors du concert qui clôt le documentaire et la résidence du compositeur à Jérusalem, le pianiste entame la première pièce ; la soprano chuchote les mots « theuled el kel » (« de toi je dois ») et « ÿrethed kel » (« pour toi ») indiqués entre parenthèses sous la partition vierge de la voix, pendant l'introduction pianistique. Les deux expressions, composées toutes deux de quatre syllabes, sont dès le départ associées aux deux motifs de quatre notes joués par le piano (figure 1).

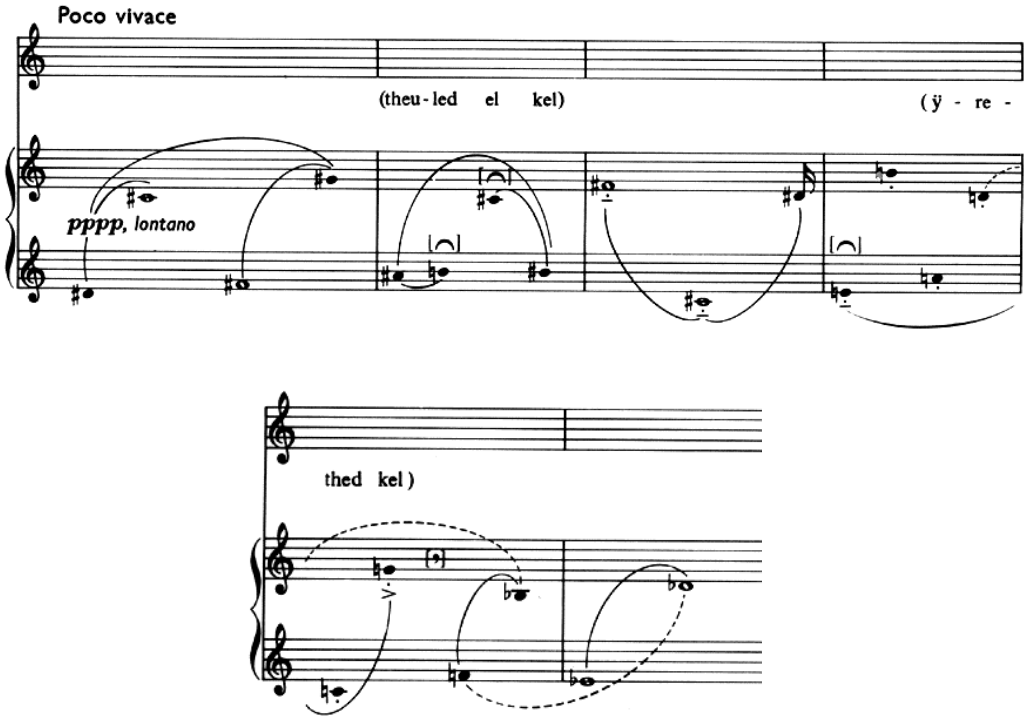


FIG. 1. – op. 25 n° 1, introduction pianistique.

Par une opération, parfois délicate, de croisement de mains, la fleur s'ouvre. Les multiples liaisons dessinent les pétales sonores. La charge symbolique de la fleur est à chercher dans l'œuvre *Les Dits de Péter Bornemisza* op. 7, qui utilise le même effectif (soprano et piano) et dont les mots « Virág az ember », traduits habituellement en

Mátyásföld le 7 février 1987, mais présente des versions préliminaires bien plus anciennes : 1967, 1968, 1971, 1974, 1982 et 1984.

[1] Jérusalem : Jerusalem Music Centre. 51 minutes.

français par « L'homme est une fleur », ont acquis une immense valeur chez Kurtág (figures 2 et 3)[1].

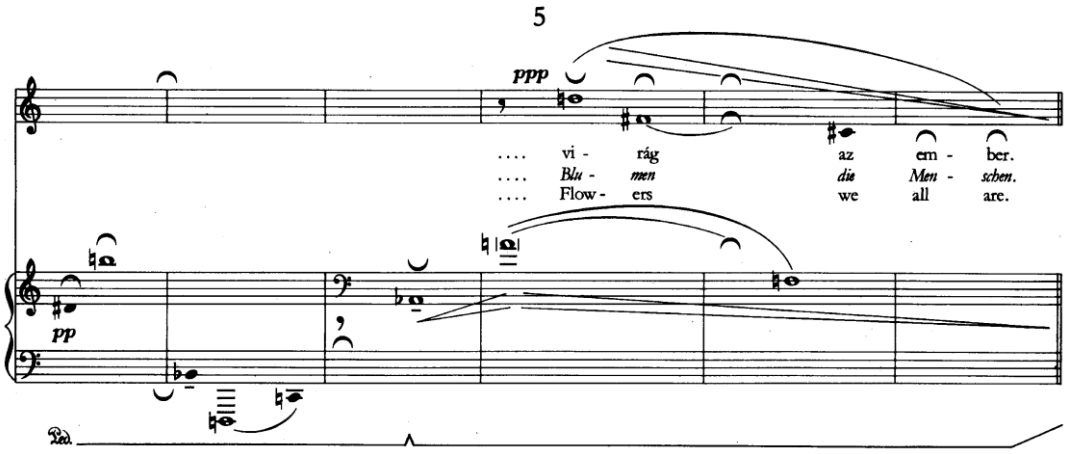


FIG. 2. – Seconde apparition de « L'homme est une fleur » dans *Les Dits de Péter Bornemisza* op. 7 pour soprano et piano (section 5 de la IIIe partie, p. 40).

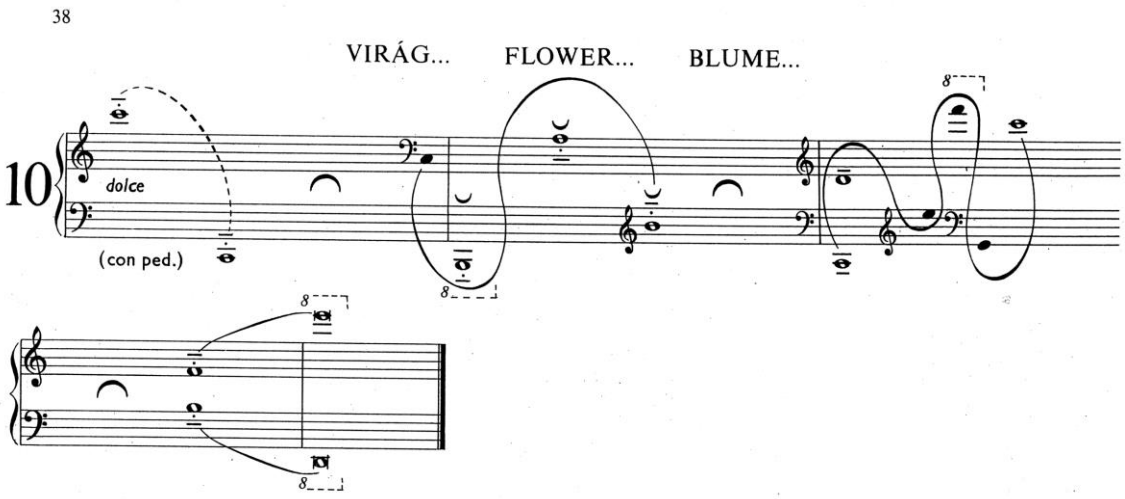


FIG. 3. – Fleur du 10e « pré-lude » pour piano (*Tarka-Barka*, p. 38).

Les deux motifs au début de l'op. 25 sont intéressants pour deux raisons. Tout d'abord, ils sont très *différents* l'un de l'autre. Le premier est très resserré en hauteurs absolues (*la#*, *si*, *do#*, *si#*[2]) et se caractérise par un double saut de septième – mineure puis majeure. Le second est un double saut de quinte à différence de ton (*la-ré*, puis *sol-*

[1] De nombreux motifs musicaux s'apparentent à la fleur chez Kurtág – un intervalle ascendant suivi d'un intervalle descendant (ou le contraire). Voir notamment les *Jeux* pour piano, où les exemples… fleurissent.

[2] Cette succession de demi-tons (*la#*, *si*, *si#*, *do#*) est un motif BACH permuté et renversé, fréquemment utilisé par Kurtág depuis son op. 7.

do). En outre, la dynamique n'est pas non plus la même : les notes du premier motif sont liées par deux dans une grande liaison, tandis que la grande liaison du second motif inclut des notes piquées. Ensuite, les deux motifs sont très *reconnaissables* à l'oreille, et se distinguent très facilement quand, enfin, la voix les utilise pour chanter les paroles qui y sont jointes – mesure 14 et mesure 17. Cet énoncé initial du piano détermine entièrement la forme de la pièce, que je détaille à présent.

1/ L'introduction pianistique (*poco vivace*, mesures 1 à 6, figure 1), en effet, livre l'ensemble du matériau mélodique qui sera utilisé par la voix pour chanter les deux vers du texte. Mais les parenthèses – technique déjà présente dans *Les Dits de Péter Bornemisza*, et constamment mise en œuvre par la suite – soulignent déjà l'importance du motif de demi-tons et du motif de quintes.

2/ Souvenir I : quand la voix entre (mesure 7), c'est sur une nuance *pppp, lontano* ; l'indication *esitando* renforce l'idée que nous ne sommes pas encore tout à fait dans le chant ni dans le texte, mais bien dans le souvenir, avec sa part d'inexactitude, de flou, son caractère lointain et comme vaporeux. Ainsi, les mots prononcés ne sont pas reliés entre eux, et ne correspondent pas à l'ordre du texte : « Wijrag… » (« fleur… »), « theuled… » (« de toi… »), « thudjad… » (« sache... »), « el kel… » (« je dois... »). La ponctuation a toujours beaucoup d'importance chez Kurtág : les points de suspension sont bien les marqueurs de l'hésitation, de l'inachèvement et de la fragmentation du discours, de la défaillance de la mémoire, de la difficulté à dire, de l'indicibilité. Dès que les premiers mots sont chantés, le piano se fait l'écho des intervalles énoncés, un demi-ton en dessous – écho mis en évidence par le décalage des barres de mesure : le piano *répond* quand la voix a fini de *dire*.

3/ Partie centrale : *In tempo, calmo, leggiero* (mesure 13) : *pianissimo*, la voix chante le texte. La mise en musique est syllabique, à une exception près – sur « mennem » : « (je dois) aller », dont l'idée de déplacement permet une courte vocalise.

4/ Souvenir II : enfin, retour au *pppp, lontano, esitando, perdendosi al fine* (mesure 22). Ici encore, le mot « ÿrethed » (« pour [toi] ») est coupé en son sein (« ÿreth… »), et les indications de silence – respiration, point d'orgue, points de suspension – ruinent à nouveau la progression linéaire du discours.

Autant que la musique, le texte nous guide donc vers une analyse formelle. Celle-ci est confirmée par la grande cohérence du matériau musical et des indications paratextuelles : l'introduction, *poco vivace*, livre le même matériau que la partie centrale (*in tempo*, c'est-à-dire *poco vivace*), chantée deux tons au-dessus ; si le raisonnement est

poussé jusqu'au bout, on pourrait dire que tout est dit dès l'introduction pianistique, qui sera ensuite chantée. Mais l'intérêt réside aussi dans les phénomènes d'écho et d'ornementation que provoque le chant.

Il s'agit d'une technique d'écriture très courante chez Kurtág. La première page de *Hölderlin : À…* op. 29 n° 1[1] (1988-1989) fait ainsi entendre des phénomènes d'écho – *eco* – entre la voix de ténor et le piano. Comme au début de la première inscription ancienne, le « lointain » est clairement convoqué – *ppp, wie aus der Ferne*. De la même façon, la pédale droite du piano – *ped. quasi al fine* – crée un bain sonore où se mêlent l'ensemble des sons énoncés ; ceux-ci forment d'ailleurs très vite (mesure 6) le total chromatique. Dernière analogie : le motif doublement iambique « E-ly/si-um » est composé de deux quartes – l'une descendante, l'autre ascendante – séparées par un ton (figure 4).

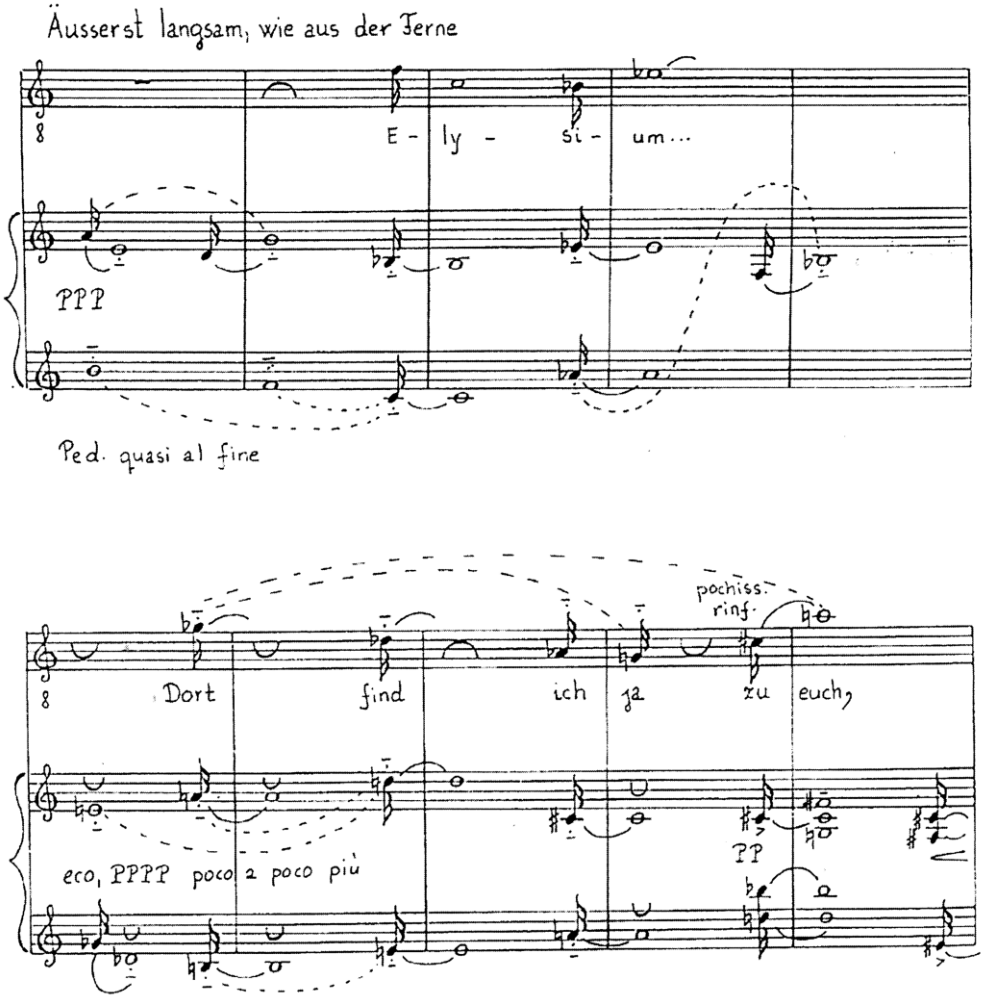


FIG. 4. – *Hölderlin : À…*pour ténor et piano, première page.

[1] Cette pièce est à présent cataloguée ainsi : *Friedrich Hölderlin : À… (un fragment)* op. 29, et a été révisée en 1994.

Le même texte de Hölderlin est mis en musique dans les *Chants de Hölderlin* op. 35 (pièce composée en 1994). Une écriture inhabituelle, sur deux portées (comme le piano), confronte le baryton solo à son double : les éléments chantés (portée supérieure, *pp-p, dolce*) trouvent immédiatement un écho qui leur répond (portée inférieure, *bocca chiusa, pppp*). Il est saisissant de voir comme le même texte, dans une mise en musique très différente, appelle la même technique d'écriture utilisant l'écho (figure 4bis).

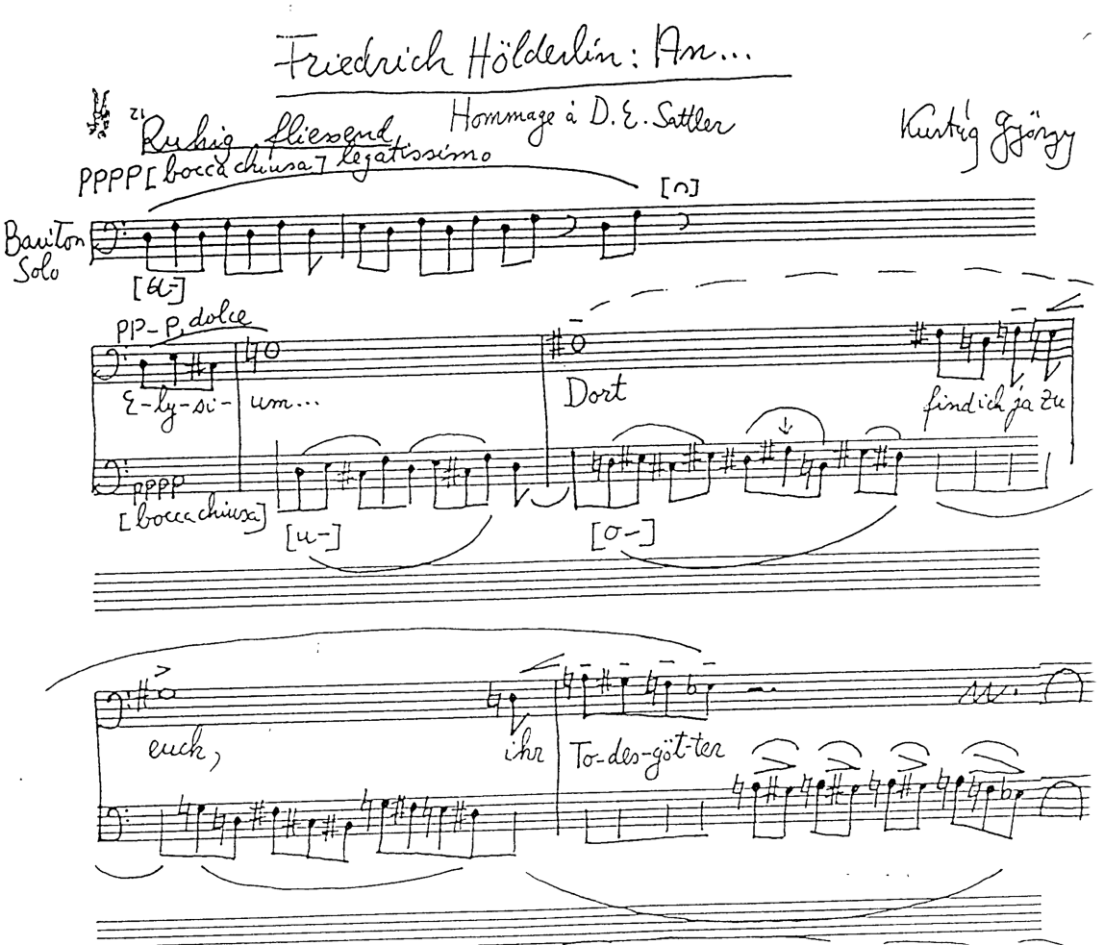


FIG. 4bis. – « An… », premier des *Chants de Hölderlin* op. 35 pour baryton solo, début.

Dans la première inscription ancienne, la ligne de la voix, très peu ornée, entraîne de douces déflagrations[1] dans l'accompagnement (*ppppp* à *pp*) ; tout se passe comme si chaque syllabe, chaque intervalle avait une répercussion directe sur l'ornementation pianistique : appoggiatures, fusées de triples croches, intervalles

[1] J'utilise l'oxymore, car les figures en question sont jouées dans une nuance très faible, et en même temps sur un rythme très vif (triples croches, notamment) ; leurs apparitions immédiates font penser aux répliques instantanées provoquées, par exemple, par la chute d'un caillou dans l'eau : il s'agit, à proprement parler, de *retentissements*.

arpégés, etc. C'est donc autant l'énoncé que l'écho de cet énoncé qui importe. Observons comme, entre les mesures 16 et 21, le piano double la voix au demi-ton, la suivant ou la devançant de quelques pas (figure 5).

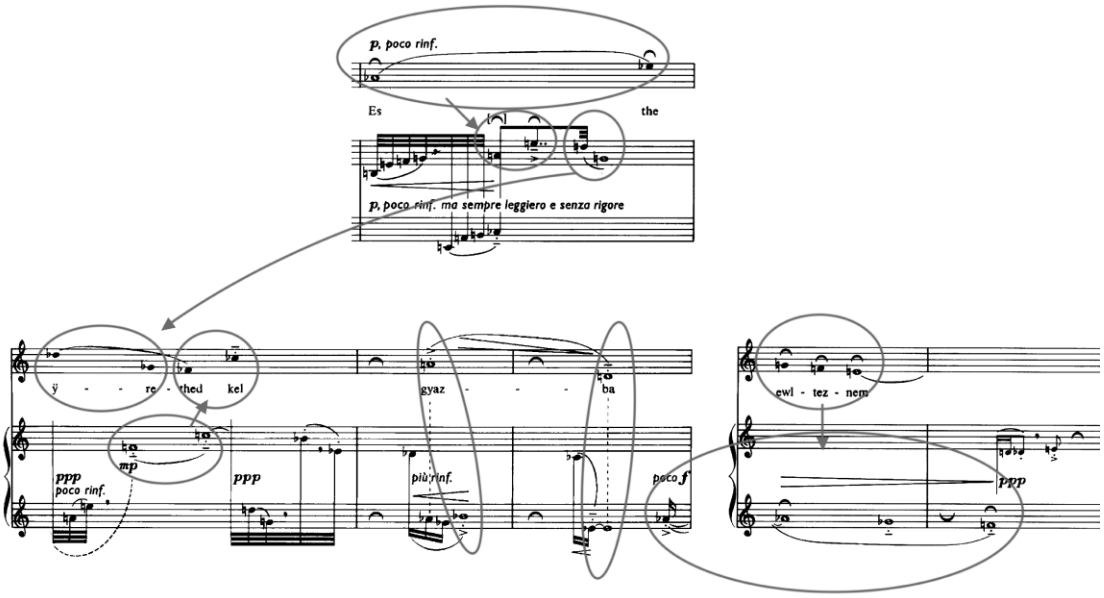


FIG. 5. – Op. 25 n° 1, mesures 16 à 21,
correspondances au demi-ton entre les lignes de la voix et du piano.

Dans ce même passage (mesures 17 à 19), il faut remarquer au piano la présence d'un total chromatique linéaire, presque sans répétition, constitué d'enchaînements de quintes justes, les deux derniers intervalles étant « embrassés » : *la-mi*, *fa-do*, *sol-ré*, *si* bémol-*mi* bémol, *ré* bémol-*la* bémol, et *sol* bémol-*do* bémol embrassés avec *si* bémol-*mi* bémol. *Do* bémol est le dernier son du total chromatique, formé en treize sons seulement – seul le *si* bémol est répété (figure 6). C'est clairement l'immédiate récurrence de l'intervalle de quinte, généralisant le phénomène d'écho, qui engendre, comme il est naturel, le total chromatique. Principe ici fréquemment à l'œuvre, aucun traitement sériel n'est observable ; celui-ci reste d'ailleurs rare chez Kurtág, et il ne se repère que dans les œuvres de la fin des années 1950 et des années 1960, presque exclusivement[1].

[1] Pour cette question, voir notamment les articles de HALÁSZ 2002a et HOFFMANN 1992 analysant deux œuvres pour quatuor à cordes de Kurtág – *Quatuor à cordes* op. 1 et *Officium breve in memoriam Andreæ Szervánszky* op. 28.

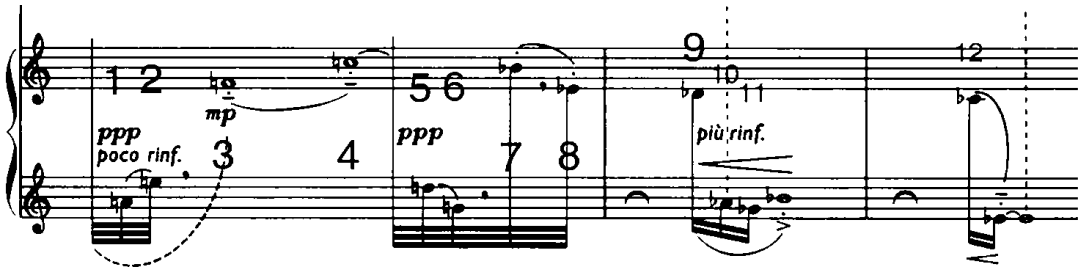


FIG. 6. – Op. 25 n° 1, mesures 17 à 19, total chromatique au piano.

Le jeu de correspondances, discrètement audibles, entre la voix et le piano, est complété par la présence de fleurs secrètes, indiquées par Kurtág à l'aide de liaisons en pointillé. Objet de souvenir lui-même voué à disparaître, la fleur fragile est l'emblème de la mémoire musicale chez Kurtág ; elle est, dans tous les motifs de cette pièce, comme autant de pétales formant au final une fleur. Symbole du deuil, elle a le pouvoir émotionnel de ranimer les sentiments, mais aussi de fragmenter le discours, notamment dans les deux parties *esitando* (mesures 7 à 12, et 22 à 24). Elle a en outre la faculté de représenter musicalement les mots du texte qui expriment à la fois la mort (« porter le deuil »), le départ (« te quitter ») et le souvenir omniprésent (« sache »). En somme, l'ensemble de la partie d'accompagnement au piano ressortit du phénomène de l'écho. Cette dynamique particulière du double sonore, où la mélodie semble hantée par elle-même, convient à l'aspect duel du texte, où le moi et le toi se partagent le poème sans jamais se séparer : « *je* dois *te* quitter », « pour *toi je* dois porter le deuil ». La pièce se pose alors dans son extrême ambiguïté, dans la dualité propre à la relation entre un sujet et le souvenir d'un autre sujet, entre la mort et l'amour : elle est à la fois travail de deuil et souvenir, lointain mais présent, de l'être aimé.

* * *

Les nuances douces et lointaines de la première pièce laissent place à la férocité et la violence de la seconde. Deux choses sont immédiatement frappantes, et je vais tenter de montrer qu'elles sont reliées.

La première chose remarquable concerne l'accompagnement pianistique, et il me semble intéressant de faire quelques remarques sous la forme d'une généalogie. Kurtág, autour de 1986, utilise beaucoup la voix et le piano (ou le cymbalum) : la

troisième pièce du *Requiem pour un ami* op. 26 pour soprano et piano[1] porte la date d'achèvement du 26 novembre 1986 – date précise du début du travail sur la première inscription ancienne. Les 15 et 16 décembre 1986, le compositeur révise les trois premiers des *Quatre chants sur des poèmes de János Pilinszky* de 1975 pour baryton (ou basse) et ensemble de chambre op. 11 ; ce travail aboutit à l'op. 11a pour baryton (ou basse) et piano, dédié à Zoltán Kocsis. Le 17 décembre, il remet sur le métier la seconde inscription ancienne pour laquelle il semble enfin avoir trouvé une forme et un texte adéquats ; il faut dès lors constater que la troisième pièce de l'op. 11, « Hölderlin », présente un accompagnement pianistique tout à fait similaire à la seconde inscription ancienne – du moins au tout début, lors de l'évocation de la « canicule de décembre » et de l'« orage de grêle en été »[2] (figure 7) :

[1] Cette œuvre est créée à Londres le 13 octobre 1989, par les mêmes Adrienne Csendery et Zoltán Kocsis.
[2] Même si les indications de tempo et d'articulation ne sont pas les mêmes – *presto*, *agitato*, *ppp*, *legatissimo*, *espressivo*, *poco in rilievo* –, la technique d'écriture est tout à fait semblable.

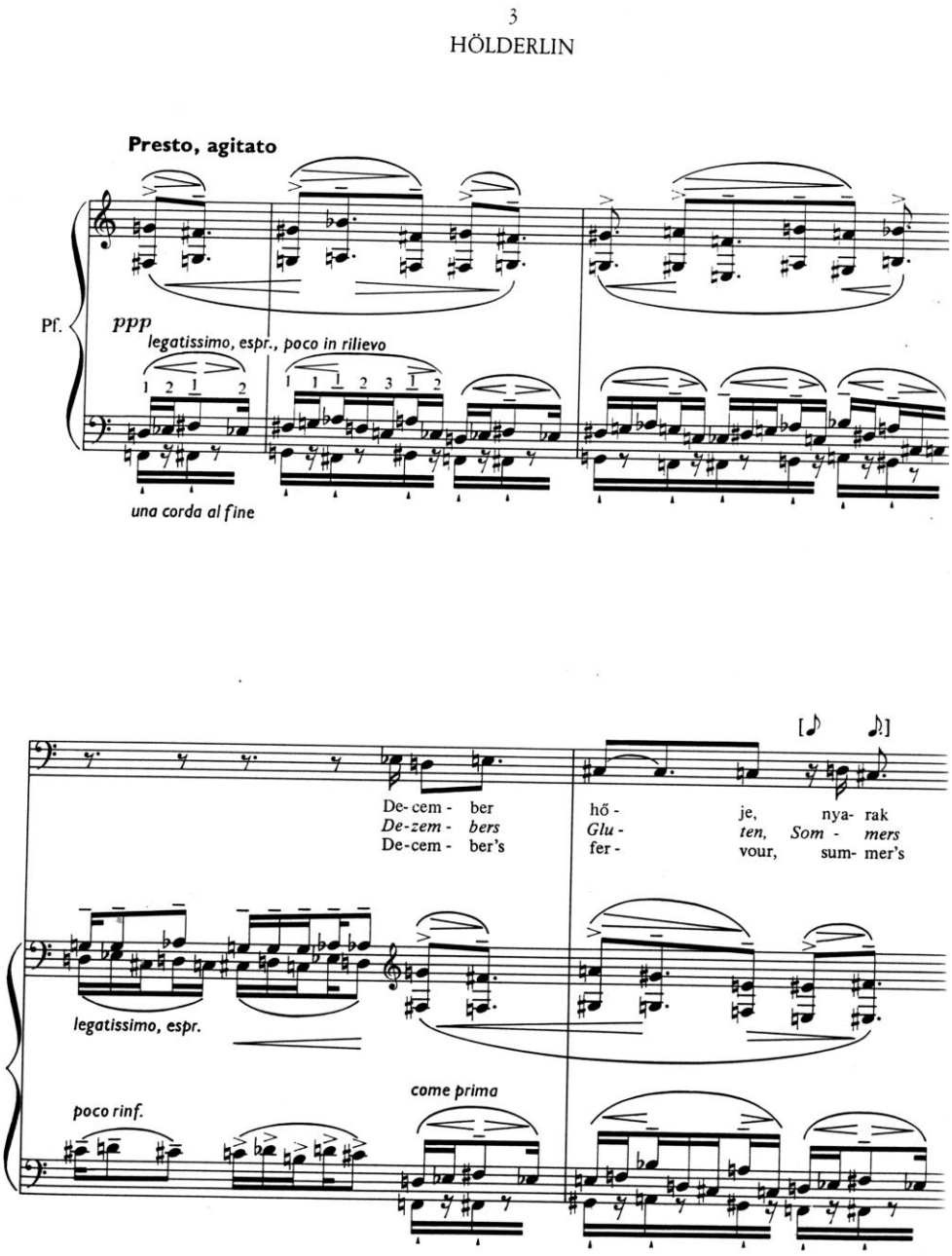


FIG. 7. – *Hölderlin* pour baryton (ou basse) et piano, op. 11a n° 3, 1ère page.

Les exemples ne manquent pas chez Webern, mais ici le « principe » est appliqué sur une longue période et de façon assez systématique : chaque son prononcé crée une dissonance de demi-ton avec un autre son[1].

La seconde remarque concerne la dédicace à Endre Bálint, qui rappelle deux pièces déjà écrites par Kurtág en hommage au peintre dans les *Jeux* pour piano : le

[1] Demi-ton, ou octave « ratée », ou encore fausse octave : octave augmentée ou diminuée, septième majeure, neuvième mineure.

deuxième volume s'ouvre sur un *Hommage à Endre Bálint*[1], et le cinquième volume contient une *Préface à une exposition de Bálint*[2]. Le peintre hongrois est un des artistes préférés de Kurtág, qui a tenu à utiliser certaines peintures en couverture des derniers volumes des *Jeux* parus[3]. Si l'*Hommage à Endre Bálint* (écrit à la fin des années 1970) possède une forme terriblement ludique par l'improvisation qu'il propose[4], la *Préface*, écrite en décembre 1981 et révisée par deux fois en 1982, se joue *molto agitato*, avec les mêmes intervalles de « fausse » octave caractéristiques (figure 8, à comparer avec la figure 9) :

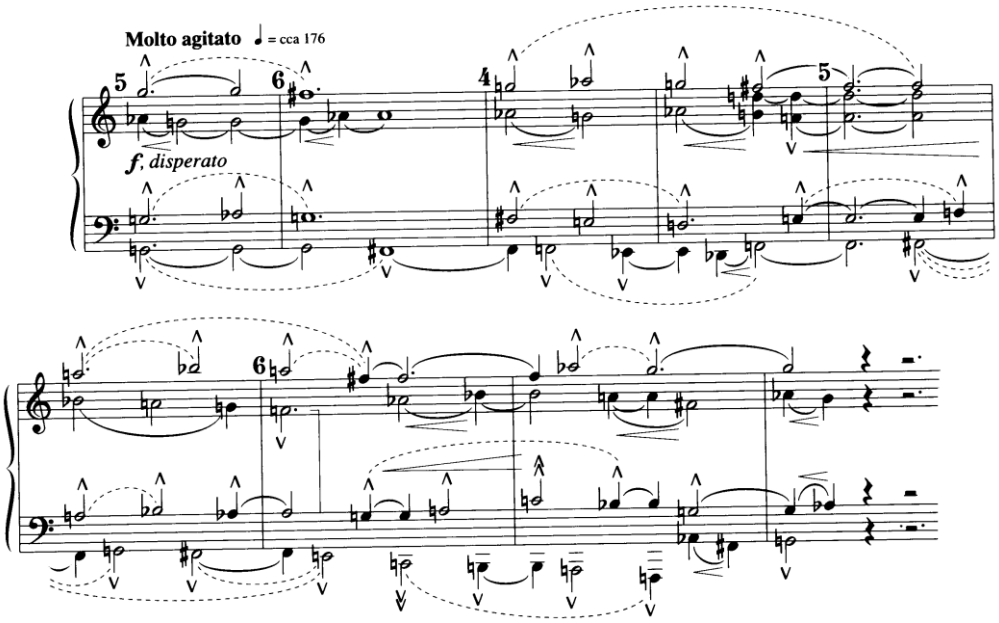


FIG. 8. – *Préface à une exposition de Bálint*, V, p. 16, début.

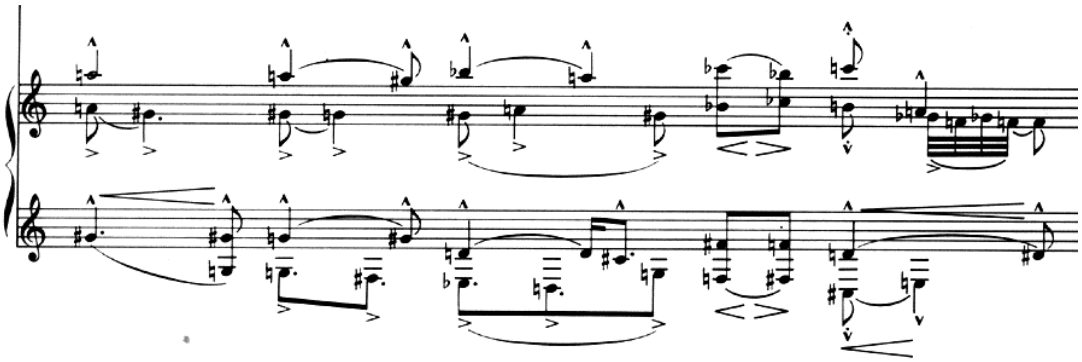


FIG. 9. – Op. 25 n° 2, mes. 2, partie de piano.

[1] *Jeux*, vol. II, p. 1.

[2] *Jeux*, vol. V, p. 16-17. Le terme de « préface » ne restitue pas la dimension musicale et sonore de « hang » (« voix » et « son » en hongrois), mieux rendu par l'allemand « Vorklänge » ; « prélude » serait meilleur, mais « ouverture sonore » n'est pas exclue.

[3] Des peintures de 1961 figurent ainsi en couverture et en quatrième de couverture des volumes V, VI et VII parus en 1997.

[4] Cette improvisation s'appuie sur une notation non conventionnelle : *glissandi* approximatifs, jeu avec les paumes, densité du dessin qu'il s'agit de reproduire de façon sonore en variant le caractère, etc.

La mort du peintre en 1986 est l'occasion pour Kurtág de convoquer à nouveau la trace du peintre telle qu'il l'avait inscrite dans sa *Préface*, et il semble certain que cette pièce des *Jeux* est la « version préliminaire » de 1982 indiquée par Kurtág sur la partition de l'op. 25[1]. Il s'agit donc à la fois d'une auto-citation et d'une réécriture[2].

Ces exemples musicaux présentent une écriture vocale et pianistique très proche de l'op. 25, dans des œuvres immédiatement contemporaines. Cette manière de détailler les dates précises de composition et les périodes de travail sur les œuvres fait penser à une musicologie biographique qui regarderait les choses par le petit bout de la lorgnette, en associant constamment l'homme et l'œuvre dans une même trajectoire linéaire et explicative, dans une relation de cause à effet. Kurtág a cependant l'habitude de noter très exactement les dates de travail sur les pièces, après la double barre de fin. On assiste, ainsi, à une communion entre le temps de l'écriture et celui de la réécriture, qui est en même temps une relecture, à la faveur d'une séance de travail avec un interprète, à l'occasion d'une association mentale avec un texte, etc. Ce qui n'est *a priori* qu'une coïncidence, le fruit d'une circonstance biographique, acquiert un rôle prépondérant dans la tentative de compréhension de l'œuvre. Cette idée est devenue un poncif de la recherche musicologique sur Kurtág. Néanmoins, la cohérence et la cohésion entre biographie et production ne trouvent peut-être un angle aussi aigu que chez un Luigi Nono[3].

Sur la calandre sicule transylvanienne est gravé un texte pour le moins tragique et violent, le résumé en quelques lignes d'une histoire d'amour, d'une trahison, d'un meurtre par jalousie, de la punition pénitentiaire, enfin de l'acte d'écriture comme ultime marque d'humanité[4].

La mise en musique de Kurtág, *molto agitato*, prend la forme d'un trait lancé avec toute la rage du désespoir. La structure de la pièce est en réalité assez curieuse : sans introduction instrumentale, les quatre premières lignes du texte sont chantées sur les dix premières mesures – avec une mesure de transition centrale (mesure 5) entre les lignes 1-2 et 3-4 ; deux mesures de « pont » instrumental ramènent la voix pour six

[1] Pour s'en convaincre, observons la partie jouée avec le même *forte disperato* à partir de la mesure 18.
[2] Je renvoie ici à l'article de Zoltán Farkas (FARKAS 2002), qui analyse conjointement les pièces citées ici, et poursuit la généalogie « Hölderlin » et « Bálint » jusqu'à *Cours de la vie* op. 32 et *Stèle* op. 33.
[3] Voir, à ce propos, les écrits de Luigi Nono (NONO 1993 et NONO 2007) et les analyses pertinentes de Laurent Feneyrou. J'ai également tenté d'aborder cette question dans TOSSER 2004.
[4] Une autre interprétation est la suivante : il s'agirait du droit de cuissage, pratique féodale du maître envers l'esclave Anna Cserei. Le meurtre du violeur par Gábor Móre entraîne la condamnation de ce dernier.

mesures (soit la fin du texte) avant de laisser le piano seul pendant toute la dernière partie de la pièce, soit vingt mesures – certes moins longues que les précédentes – sur les trente-huit au total[1]. C'est comme s'il y avait un report de l'attention prêtée à la voix en direction du piano, qui se voit confier brusquement une surcharge de signification.

La mesure 1 et la mesure 2 proposent d'emblée, à la voix et au piano, deux éléments distincts. En effet, la première mesure oblige la voix à chanter sans vibrer, alors que le piano enchaîne des petites notes accentuées à des intervalles d'octave et de neuvième (figure 10) :

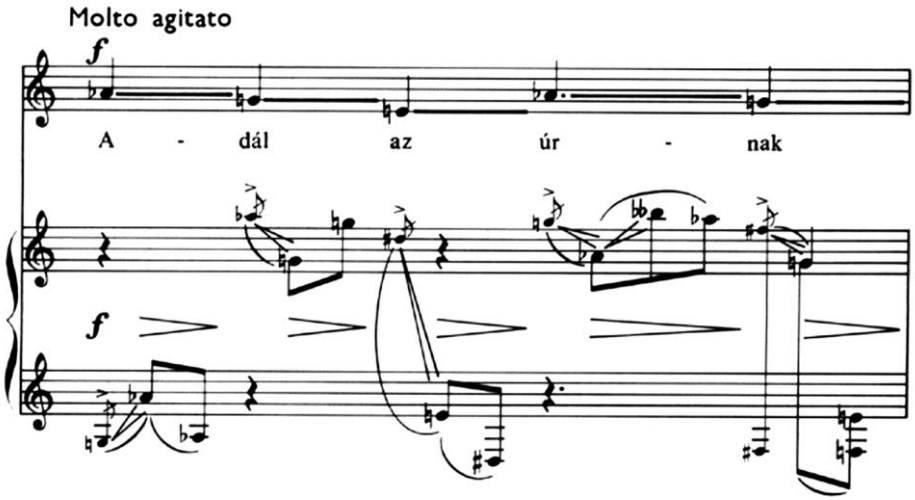


FIG. 10. – Op. 25 n° 2, mesure 1.

À l'inverse, c'est la voix qui reprend à son compte les petites notes, dans un vibrato intense, à la mesure 2, tandis que le piano continue à utiliser des intervalles d'octave et de neuvième, mais plaqués, dans un savant enchevêtrement chromatique et rythmique. Les larges intervalles obligent le pianiste à utiliser constamment les pouces pour mieux accentuer farouchement les notes qui lui sont confiées. C'est ce second motif qui fait penser à la *Préface à une exposition de Bálint* et à *Hölderlin*. Apparaît également, à la fin de la mesure 2, la rageuse broderie répétée en triples croches qui aura de l'importance plus loin dans la pièce (figure 11).

[1] Les raisons de cette disproportion évidente sont à chercher, pour nous, à la fois dans la volonté du compositeur de faire un usage exagérément percussif du piano pour servir la mise en musique du texte, et dans une perspective plus large – sur l'ensemble des trois pièces – de ménager une transition instrumentale assez conséquente, si violente et contrastante qu'elle soit, afin de préparer le retour de l'atmosphère plus poétique de la partie A – c'est-à-dire la troisième inscription ancienne.

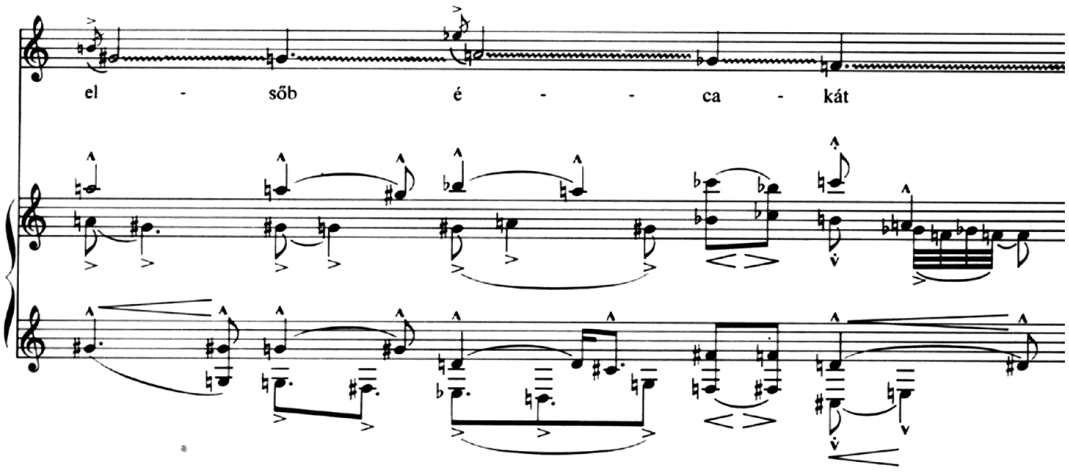


FIG. 11. – Op. 25 n° 2, mesure 2.

Suit l'énoncé du nom, Anna Cserei (mesure 3), *espressivo*, qui privilégie le demi-ton, tandis que le nom Gábor Móre sera un saut inverse de quinte juste et de sixte mineure (mesure 7) – figure 12 :

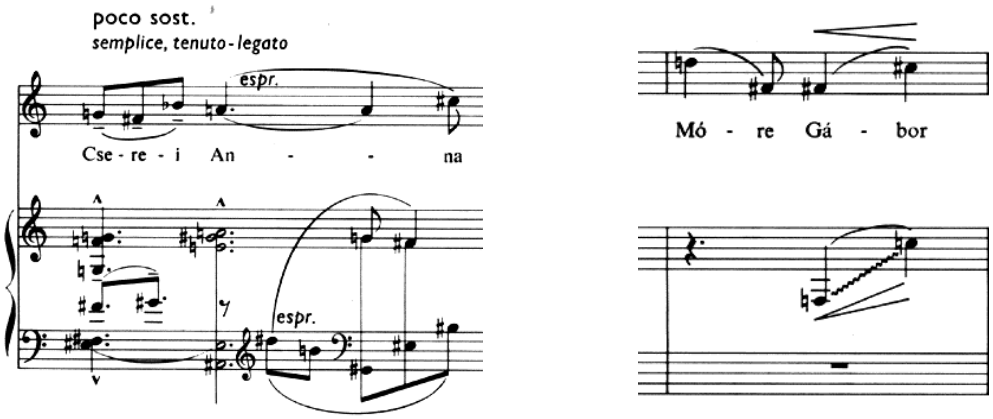


FIG. 12. – Op. 25 n° 2, apparition des noms
« Anna Cserei » (mes. 3, à gauche) et Gábor Móre (mes. 7, à droite).

En mouvement contraire, utilisant uniquement des intervalles de triton et de tierce majeure (ainsi que son renversement, la sixte mineure), les deux mains du piano « se précipitent », *crescendo molto*, vers le demi-ton *sol#-la* (début de la mesure 6).

À cet endroit, la voix utilise le *parlando* cher à Kurtág. La langue est une musique et la musique doit respecter cette langue maternelle primitive. Une certaine liberté d'énonciation – un *parlando rubato* – rythme des motifs qu'affectionne particulièrement l'auteur : la répétition immédiate d'un intervalle en mouvement

contraire. Les mesures 7 (voir la figure 12 ci-dessus), 8 et 9 comportent ce motif ; l'accompagnement du piano se fait plus laconique, mais ses interventions sont d'autant plus percutantes : un *glissando* (mesure 7), un agrégat très étalé (début de mesure 8), un saut rapide d'accords dans l'extrême aigu puis dans l'extrême grave (fin de mesure 8).

Le « coup sur la tête », prononcé par la voix, provoque au piano le retour des deux motifs initiaux – c'est à nouveau au « maître » qu'il est fait allusion : le premier à la mesure 10, le second aux mesures 11 et 12. Ils sont tous deux amplifiés en longueur et en intensité : les petites notes de la mesure 1 notamment, sont devenues des accords-appoggiatures, et le discours est plus dense. En outre, si la mesure 11 est la reproduction exacte de la mesure 2 (un ton en dessous), le motif continue à se déployer dans la longue mesure 12, dans une intense montée chromatique – du *sol* au début de la mesure 11, la ligne progresse jusqu'au *mi* à la fin de la mesure 12.

La cassure est nette avec la mesure 13 : *subito piano, molto rubato, pesante*. La double broderie fait sa réapparition, sous la même forme à la main droite et conjointement sous une figure distendue à la main gauche. Mesures 13 et 14 se répondent ; le piano se répond à lui-même au demi-ton, tandis que la voix se contente d'opérer une légère modification rythmique. Seules les désinences diffèrent (figure 13) :

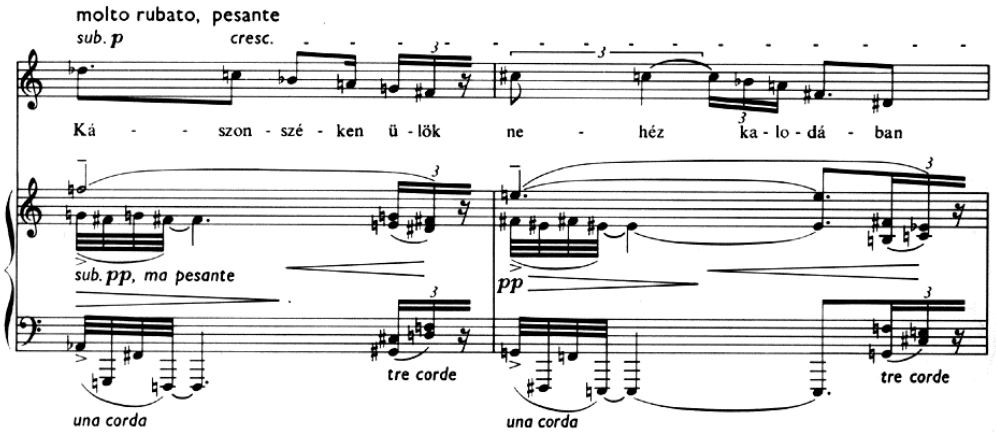


FIG. 13. – Op. 25 n° 2, mesures 13 et 14.

À la troisième occurrence, mesure 15, Kurtág demande à la soprano, sur la phrase « Que la peste emporte le lieutenant Görgényi ! », d'avoir trois intonations très différentes, sans doute pour se rapprocher le plus possible de la voix parlée, de l'interjection. Cinq doubles croches, notées avec des croix, doivent être « chuchotées » et « sifflées », perçantes et susurrées – « Que la peste emporte », comme si ces mots menaçants ne devaient pas être clairement entendus, mais presque cachés, intériorisés

malgré la haine qui les habite[1]. Les trois croches qui suivent (« Görgényi ») sont liées et doivent être chantées, « avec de la voix ». Enfin, la clausule en anapeste (« hadnagyot », deux doubles croches et une croche) doit être « criée », comme un cri de désespoir sur la seconde syllabe, qui exige un double saut : une neuvième majeure ascendante, puis une onzième augmentée descendante[2]. Ce cri déchaîne au piano des agrégats très dissonants, qui reproduisent le rythme de la voix et forment le total chromatique (figure 14) :

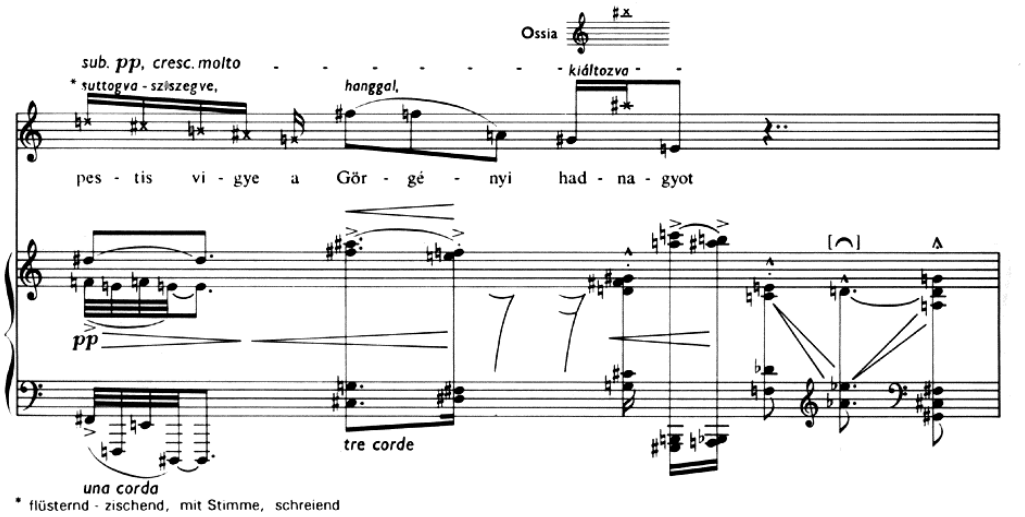


FIG. 14. – Op. 25 n° 2, mesure 15.

La dernière phrase de la voix (mesures 16 à 18) rappelle les petits intervalles, en valeurs longues et sans vibrato, de l'incipit, et c'est à nouveau l'anapeste (« robotot », triplement accentué) qui clôt la partie vocale. Le piano reprend son mode d'accompagnement en octaves ratées, qu'il ne quittera plus, et qui dissone au demi-ton avec la voix.

La longue coda instrumentale est un immense *crescendo*, depuis un *forte disperato* jusqu'à un *sempre più forte al fine*. Il s'agit d'un désespoir obstiné, basé sur la répétition perpétuelle de motifs identiques[3], comme si une seule et même pensée tournait et retournait dans la tête du malheureux. Les lignes mélodiques tournent sur elles-mêmes, se contorsionnant sur de petits intervalles, progressant parfois vers l'extrême grave (mesures 24 à 26, mesures 29 et 30) ; certains motifs rappellent d'autres

[1] Voir également, au piano, le jeu sur *una corda* et *tre corde*, qui suit la nuance et la dynamique de la voix.
[2] La *ossia* proposée par Kurtág augmente encore d'un ton ces intervalles.
[3] Le départ sur *do*, mesure 18, se reproduit à l'identique à partir de *la* (mesure 28) puis de *la* bémol (mesures 32 et 34)

énoncés de la voix, comme le pathétique « faragdosok » de la mesure 17, repris un ton au-dessus par la ligne supérieure du piano (mesures 29 et 30) – figure 15 :

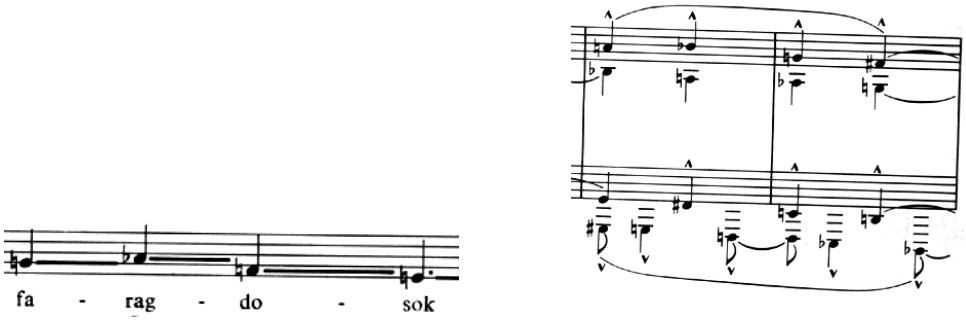


FIG. 15. – Op. 25 n° 2, mesure 17 (voix, à gauche)
et mesures 29 et 30 (piano seul à cet endroit, à droite).

Ce n'est pas un hasard si Kurtág choisit de revenir sur ce terme, signifiant « je sculpte » (*faragok*), mais sous une forme « diminutive[1] » du verbe, apportant en tout cas au geste l'idée de travail, de labeur, de peine. Et soudain, dans ce tumulte infini surgit la quarte finale *mi* bémol-*la* bémol qui conclut la pièce.

Finalement, la difficulté d'*inscrire* reste l'idée maîtresse de ce douloureux travail. Le souvenir de l'histoire racontée est aussi pénible que le sort du bagnard meurtrier. La deuxième inscription ancienne est absolument violente et ne laisse aucun répit, ni à l'auditeur, ni aux interprètes. Structurellement, elle s'inscrit musicalement en contraste de la première et de la dernière pièces.

* * *

La troisième inscription ancienne est sous-titrée « épilogue à *L'Oiseau spirituel* de Ilona Bakó ». Née en 1933, cette artiste crée des costumes de théâtre, et aussi des œuvres en tissu et en textile. Rudimentaires, archaïques, utilisant un matériau minimal, celles-ci pourraient être considérées comme le pendant pictural de la musique de Kurtág. Le travail de Bakó fait allusion à l'oiseau symbolique de l'âme qui sortirait du corps après la mort.

Chez Kurtág, l'inscription funéraire, sur la croix d'un cimetière, constitue un dernier épisode, un épilogue à cette idée.

[1] Ce terme ne peut en effet pas s'appliquer à un verbe.

Deux éléments, que l'on peut considérer comme antagonistes, se partagent la troisième pièce. Le premier (A), une *figure de plainte* – le chromatisme descendant, topique musicale de la douleur depuis la période baroque – occupe la courte introduction pianistique (mesures 1 et 2), la première (mesures 3 à 9) et la dernière (mesures 29 à 32) sections ; le second (B), un *motif de chanson populaire* simple et allant, correspond à la partie centrale (mesures 10 à 28).

Détaillons plus précisément ces deux éléments bien distincts.

Comme souvent, l'introduction instrumentale livre le matériau de la première section :

1/ À la voix supérieure de la main droite, des valeurs longues (en rondes sur la partition), fonctionnant par paires. Les barres de mesure et le phrasé par deux incitent à considérer comme une idée close chacune des mesures de quatre rondes, qui contiennent ainsi deux paires d'intervalles, allant du demi-ton à la quarte juste, et qui se trouvent être le plus souvent des tierces. Chose remarquable : toutes les mesures débutent par la note *si* (bémol ou bécarre) – figure 16.

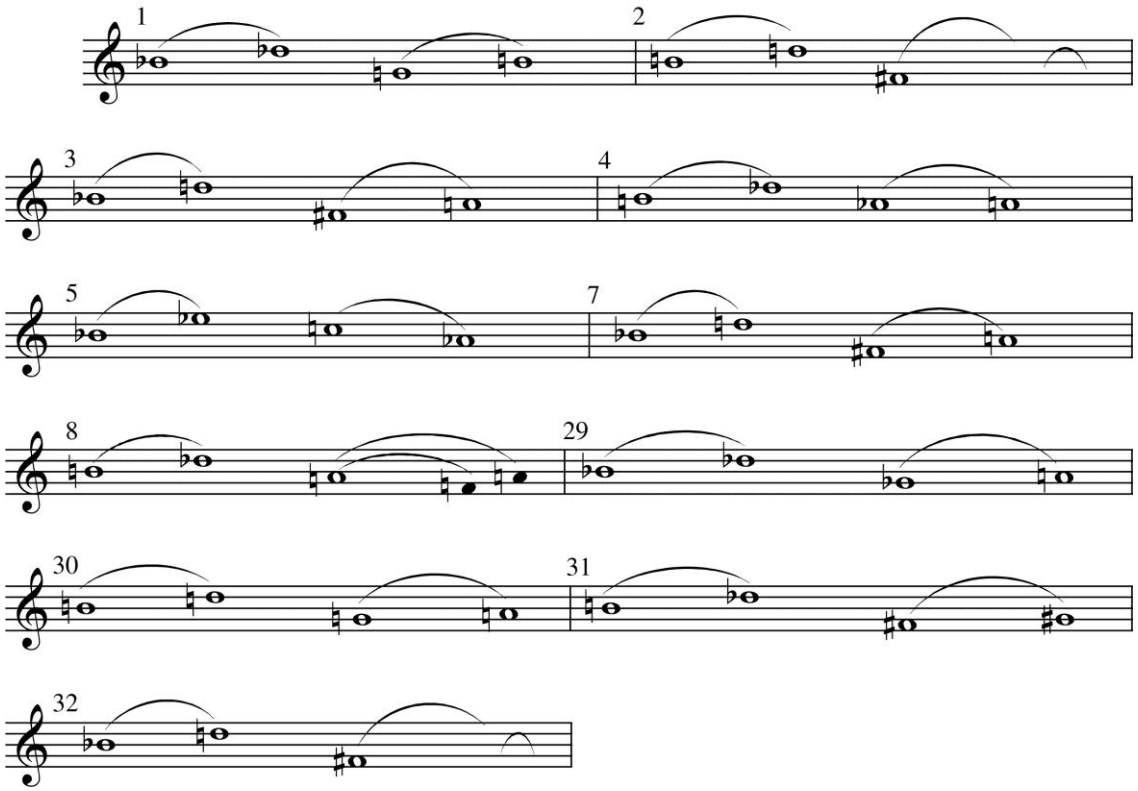


FIG. 16. – les 11 mesures où apparaît la figure de plainte, notes de la voix supérieure de la main droite (Op. 25 n° 3, mesures 1, 2, 3, 4, 5, 7, 8, 29, 30, 31 et 32).

2/ Apparaissant aux mêmes mesures que la voix supérieure décrite plus haut, qu'elle sous-tend donc en permanence, la voix intérieure (ou voix inférieure de la main droite) est une descente chromatique, de *sol* à *do*, phrasée deux en deux. Son rythme est régulier – les valeurs sont deux fois plus courtes que celles de la voix supérieure (figure 17) :

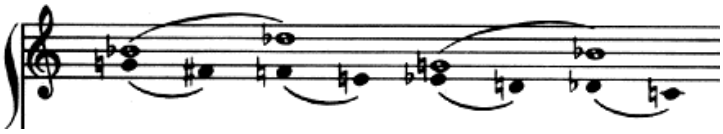


FIG. 17. – Op. 25 n° 3, voix intérieure.

3/ Enfin, la main gauche (ou basse) se démarque de la stabilité rythmique et mélodique des voix de la main droite. Elle laisse place aux figures de silence, aux liaisons, et alterne les valeurs rythmiques, tel un contrepoint fleuri par rapport à un *cantus firmus*. Son phrasé, très souvent inversé par rapport aux autres voix, l'amène à enjamber la barre de mesure, tandis que la longueur de ses lignes mélodiques, parfois sinueuses et usant çà et là de larges intervalles, peut atteindre trois mesures et approcher le total chromatique[1]. Il faut, en outre, noter que la basse alterne lignes mélodiques en *legato* par deux ou par trois (mesures 3 à 5, mesure 30) et figures en contre-temps, comme des hoquets, séparés par des silences, mais dont les grandes liaisons par groupes de trois ou quatre notes affirment l'union (mesure 2, mesure 29, mesures 31 et 32). Pour finir, remarquons que la liberté de la voix de basse provoque des dissonances extrêmement fréquentes, au demi-ton ou au ton – souvent en intervalles redoublés – avec les voix de la main droite (figure 18) :

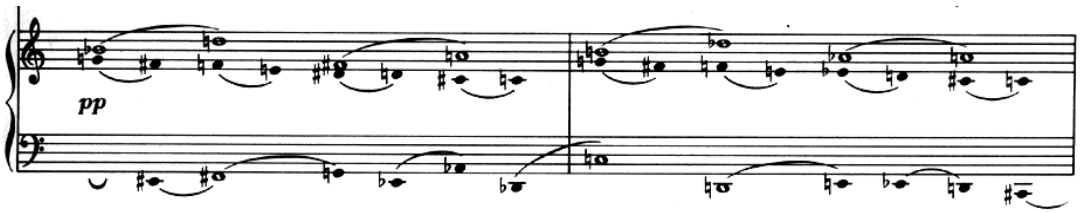


FIG. 18. – Op. 25 n° 3, mesures 3 et 4, piano.

La voix de soprano semble entièrement dépendante de ce tissu mélodico-rythmique imposé par le piano, tout en faisant son miel de l'ensemble des éléments

[1] Mesures 3 et 4 : les neuf premiers sons énoncés sont tous différents ; mesures 7 et 8 : la ligne mélodique est constituée de dix sons différents ; mesures 29 à 32 : les quinze sons de ces quatre mesures parcourent presque le total chromatique (manque le *mi*).

dispersés aux trois voix du piano et détaillés plus haut : une certaine liberté rythmique (départs à contre-temps, alternance de valeurs longues et brèves, des passages *quasi parlato* à la manière d'un récitatif où rythme, diction et intonation sont plus libres) et un registre médium où se mêlent, issues de la main droite du piano, les figures de plainte chromatiques (mesures 3, 5 et 7) et les intervalles récurrents de tierces (mesures 4, 8 et 9).

La section B (mesures 10 à 28) présente un visage fort différent, tout comme le texte qui, austère et strictement informatif dans un premier temps[1], laisse place à l'évocation de la jeunesse et au motif de chant populaire[2]. Même si l'on y rencontre encore les marqueurs de la mort (« Fieber », « kühle Grab »), les termes plus positifs (« schönsten Blüte », « jungen Lebens », « Lenze », « stille ») amènent un changement de ton (« Volksliedartig – einfach und belebt, gemächlich im Tempo[3] ») qui n'est pas sans rappeler le *Volkston* des romantiques, en particulier d'un Schumann , voire d'un Mahler[4]. À l'*ostinato* rythmique et chromatique de la section A, va répondre la stabilité des quintes de la section B et notamment du bourdon *sol-ré* à la main droite du piano (figure 19 – lire tout en clé de *sol*) :

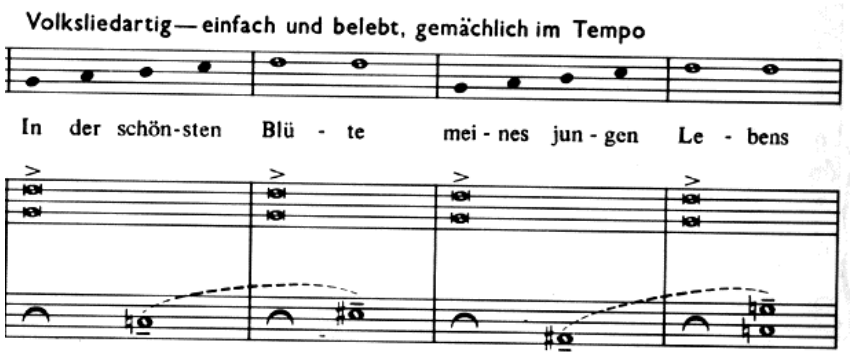


FIG. 19. – Op. 25 n° 3, mesures 10 à 13.

[1] Il s'agit à proprement parler d'une carte d'identité : nom et prénom, date du décès et âge de la victime au moment de sa mort.

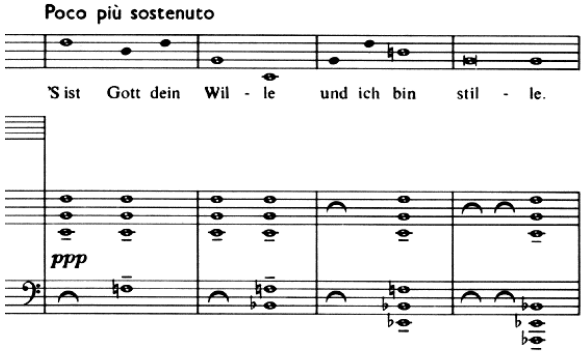
[2] Même s'il est moins directement présent que chez Bartók, le chant populaire occupe une place importante chez Kurtág ; citons simplement la pièce *Népdalféle* [*Dans le style d'un chant populaire*] pour violon solo ou alto solo des *Signes, jeux et messages*, triplement datée 1987, 1994 et 1998, ou encore la mélodie de *colinda* roumaine du cinquième microlude pour quatuor à cordes dans l'*Hommage à Mihály András* op. 13 de 1977-1978, dont le souvenir lointain et comme lacunaire est entrecoupé de passages en harmoniques – ce microlude sert de base au mouvement final de *…quasi una fantasia…* op. 27 n° 1 pour piano et groupes d'instruments dispersés dans l'espace (1987-1988).

[3] « Dans le style d'un chant populaire – simple et vif, nonchalant dans le tempo. »

[4] *Le Chant de la terre* et son superbe texte portent d'ailleurs, dans un même élan, l'évocation de la jeunesse et du printemps, et l'ombre de l'automne et de la mort.

La polarisation se fait conjointement sur *sol* et son triton *do#*[1]. La voix chante le premier pentacorde de la tonalité de *sol* majeur, appuyé par le bourdon tonique-dominante. Ici encore, la main gauche du piano vient perturber l'insouciance du chant populaire par des décalages rythmiques (mesures 10 à 13) et des dissonances (*do#* de la mesure 11) ; de plus, en rupture avec le diatonisme du *sol* majeur, les dièses se généralisent à cette main (mesures 15 à 19) au moment même où l'évocation de la fièvre et du froid rend douloureuse la ligne mélodique de la voix de soprano, comme le montrent l'hésitation entre *do#* et *do* bécarre et le chromatisme retourné issu de cette hésitation (mesures 14, 15 et 19). Double polarisation au triton, chromatisme retourné, et enfin motif en miroir[2] : tout cela provient de Bartók, « langue maternelle » de Kurtág.

C'est à partir de la mesure 23 que se généralise l'usage des quintes (*Poco più sostenuto*). La « volonté de Dieu » et le « calme » immobilisent le discours dans la superposition de quintes : la voix chante sur l'arpège de *sol* majeur (*ré-si-sol*) et sur la quinte inférieure de *sol*, *do* ; reprenant ces deux quintes descendantes (*ré-sol*, *sol-do*), le piano fait entendre progressivement les quintes inférieures (*fa*, *si* bémol, *mi* bémol, *la* bémol, *ré* bémol), soit au total sept quintes superposées à partir du *ré* bémol grave, *pesante* (mesure 27). Les mesures 27 et 28 sont « presque parlées » par la voix, comme une indication extérieure, sur le mode du récitatif et contenant le triton *do-fa#* (figure 20) :



[1] La voix de soprano et le bourdon sont en *sol* ; la main gauche, après avoir énoncé le *do#* dès la mesure 11, se centre clairement sur ce pôle : début de la mesure 14, début de la mesure 16, basse dans l'extrême grave mesure 19.

[2] Mesure 14 : la main gauche du piano énonce un tétracorde descendant à partir de *do#*/*ré* bémol : *ré* bémol-*si-la#-sol#-fa#*, renvoyant au pentacorde ascendant de la voix à partir de *sol* (mesure 10).

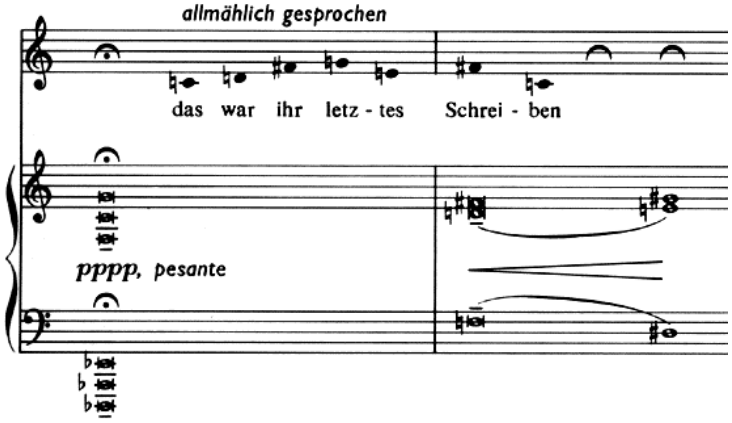


FIG. 20. – Op. 25 n° 3, mesures 23 à 28.

C'est alors le retour de la partie A (mesure 29, *quasi Tempo I [più lento e calmo]*), que j'ai déjà évoquée. Cette coda de quatre mesures, basée sur le matériau de A au piano, intègre également des éléments de B pour l'ultime phrase chantée aux mesures 30 et 31 : clairement en *sol* majeur (*si-ré-sol-la-si*), cette ligne est le rappel de la tonalité du chant populaire et de la « volonté de Dieu » – « repose en paix ». Comme à la mesure 2, la basse joue les deux mêmes notes terminales (*do#* et *ré#*), à la même hauteur et dans un rythme identique, et le silence vient rompre la continuité de la ligne de conclusion (mesure 32) – figure 21 :

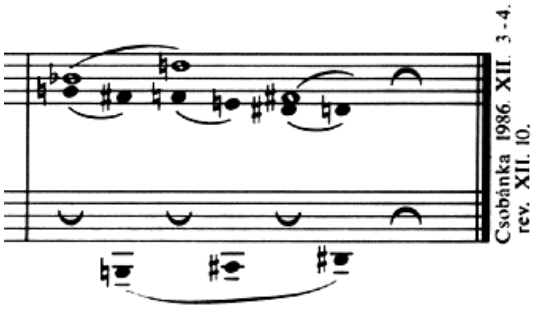


FIG. 21. – Op. 25 n° 3, 32e et dernière mesure.

L'« épilogue » proposé par Kurtág à *L'Oiseau spirituel* de Bakó est une conclusion fragmentaire, arrêtée dans son cours par le silence, *perdendosi al fine*[1]. Le mouvement perpétuel de l'ostinato se trouve interrompu.

Une fois encore, cette troisième inscription ancienne répond à la forme de prédilection du compositeur : constituée d'une « proposition », à laquelle est apportée

[1] Il faut noter encore que l'indication *perdendosi al fine* est présente à la fin des première et troisième pièces, renforçant l'idée de relation entre A et A' dans une perspective macrostructurelle.

une « réponse » que conclut une « coda », la tripartition revêt le plus souvent la forme ABA'. Au niveau du cycle, il apparaît également que les atmosphères poétiques des première et troisième pièces sont très proches, en opposition à la violence extrême de la seconde pièce. Comme je l'ai dit précédemment, l'opus 25 de Kurtág serait donc lui aussi une grande forme ABA'[1].

* * *

Dans un entretien, la soprano Adrienne Csengery livre cette intéressante réflexion : « Quand on dissèque [les] œuvres [de Kurtág], on peut y dépister la totalité du passé de l'histoire musicale : elle leur sert de base, d'une certaine manière[2]. » Cette attitude humble, respectueuse de l'histoire de la musique, se manifeste dans les *Trois inscriptions anciennes* par de nombreux aspects madrigalistes, hérités de Monteverdi et de la musique baroque ; par l'emprunt au « folklore imaginaire » et au diatonisme, mais aussi au chromatisme retourné, à la manière d'un Bartók ; par la généralisation du demi-ton distendu, à la Webern. La musique de Kurtág est constituée de tous ces éléments ; loin de les galvauder, elle les intègre de façon cohérente pour mieux réanimer leur impact musical et émotionnel.

Les *Trois inscriptions anciennes* op. 25 sont tout à fait représentatives de la production de Kurtág, dont elles soulignent les principales caractéristiques : le choix du texte n'est jamais anodin ; le caractère anonyme de ceux choisis ici renforce leur aspect universel ; l'écriture fragmentaire est fondée sur un matériau minimal, concentré ; il est travaillé jusque dans les moindres détails, et doit toujours servir le texte ; la forme du fragment est claire, immédiatement perceptible, mais elle recèle de nombreux aménagements, parfois savants, qui attestent la minutie extrême de l'écriture ; pour Kurtág, la production d'une œuvre, enfin, est toujours liée aux conditions de production : inscrite au cœur de la biographie, l'œuvre musicale, perpétuellement, écrit et réécrit l'histoire.

* * *

[1] Cette relation étroite entre microstructure et macrostructure se rencontre aussi chez Bartók.
[2] BALÁZS 1995c, p. 61.

Texte des *Trois inscriptions anciennes*

***Három régi felirat – Trois inscriptions anciennes*[1] op. 25**

1. **Wijrag thudjad...**

   [Gugelweit János lejegyzése, 1490]

   Wijrag thudjad theuled el kel mennem

   Es the ÿrethed kel gyazba ewlteznem

   Ma fleur...

   [noté par János Gugelweit en 1490]

   Ma fleur

   Sache que je dois te quitter

   Et pour toi je dois porter le deuil.

2. **Székelymángorló 1792**

   [In memóriám Bálint Endre]

   Adál az urnák elsőb écakát

   Cserei Anna fődönlakó,

   amiér is én More Gábor

   bárándézma helyt kupán verdesem őt

   Kászonszéken ülök nehéz kalodában

   pestis vigye a Görgényi hadnagyot

   nyomoromban faragdosok robotot.

   Calandre sicule 1792

   [In memóriám Endre Bálint]

   Tu as donné au maître la toute première nuit,

   Toi, Anna Cserei, simple mortelle.

   Pour cela, moi Gábor Móre,

   Au lieu de la dîme lui ai versé

[1] Trad. par Péter Szendy, FESTIVAL D'AUTOMNE À PARIS 1990, p. 26.

Des coups sur le crâne.
Me voici à Kászonszék un boulet au pied
Que la peste emporte le lieutenant Görgényi !
Dans ma misère je sculpte ce rouleau.

3. Grabkreuz auf dem Friedhof von Mecseknádasd

[Epilog zum „Seelenvogel“ von Ilona Bakó]
Hier ruhet in Gott
Theresia Hengl,
gestorben am 27 März 1939
im Alter von 29 Jahren.
In der schönsten Blüte meines jungen Lebens
zehrte mich das Fieber auf.
Drum muss ich noch im Lenze
ins kühle Grab hinaus.
’S ist Gott dein Wille
und ich bin stille.
Das war ihr letztes Schreiben.
Ruhe sanft in Frieden.

Sur une croix du cimetière de Mecseknádasd

[Épilogue à « L’Oiseau spirituel » de Ilona Bakó]
Ci-gît Théresia Hengel
Décédée le 27 mars 1939, à l’âge de 29 ans.
Dans la fleur de ma jeunesse
La fièvre m’a emportée.
Je dois m’en aller au printemps
Dehors, dans le froid de la tombe.
Seigneur, tu l’as voulu ainsi
Et je connais le calme.
Ce sont ses derniers mots ;
Repose en paix.

* * *

Bibliographie

BALÁZS, István.

- 1995. Portrait d'un compositeur vu par une cantatrice : entretien avec Adrienne Csengery. Trad. par Olivier Mannoni. In ALBÈRA, Philippe [éd.]. *György Kurtág : entretiens, textes, écrits sur son œuvre*. Genève : Contrechamps. p. 57-68. [Entretien réalisé le 1er juillet 1985 à Budapest].

FARKAS, Zoltán.

- 2002. The Path of a Hölderlin Topos : Wandering Ideas in Kurtág's Compositions. In HALÁSZ 2002b, p. 289-310.

FESTIVAL D'AUTOMNE À PARIS [éd.].

- 1990. *Musique Hongrie*. Brochure réalisée par le Festival d'automne à Paris. Paris : Festival d'automne à Paris, 40 p.

HALÁSZ, Péter.

- 2002a. On Kurtág's Dodecaphony. In HALÁSZ 2002b, p. 235-252.
- 2002b [éd.]. *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae*, 2002, tomus XLIII, fasciculi 3-4. [Ce numéro s'intitule : *Hommage à Kurtág*]. 234 p.

HOFFMANN, Peter.

- 1992. Post-webernsche Musik ? György Kurtágs Webern-Rezeption am Beispiel seines Streichquartett op. 28. *Musiktheorie*, Feb. 1992, n° VII/2, p. 129-148.

NONO, Luigi.

- 1993. *Écrits*. Trad. sous la dir. de Laurent Feneyrou [éd.]. Paris : Christian Bourgois. 556 p. Musique / Passé/ Présent.
- 2007. *Écrits*. Trad. sous la dir. de Laurent Feneyrou [éd.]. Genève : Contrechamps. 556 p.

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.

Partitions de Kurtág

- *Trois inscriptions anciennes* op. 25. Budapest : Editio Musica Budapest [EMB], Z. 13 378, 1992. 16 p.
- *Jeux*, vol. V. Budapest : EMB, Z. 14 002, 1997. 46 p.

- *Trois chants sur des poèmes de János Pilinszky* op. 11a. Budapest : EMB, Z. 13 502, et Vienne : Universal Edition, UE 18 999, 1988. 10 p.
- *Hölderlin : An…* op. 29 n° 1. Budapest : EMB, [s. n.], 1989. 4 p.
- *Les Dits de Péter Bornemisza* op. 7. Budapest : EMB, Z. 6 830, et Vienne : Universal Edition, UE 14 493, 1973. 76 p.
- *Pré-ludes* [*Elő-Játékok*]. In *Tarka-Barka* (recueil de pièces pour le piano, écrites par divers compositeurs hongrois). Budapest : EMB, Z. 7 769, 1976. p. 34-42.
- *Hommage à Mihály András : 12 microludes pour quatuor à cordes* op. 13. Budapest : EMB, Z. 8716, 1979.
- *…quasi una fantasia…* op. 27 n° 1. Budapest : EMB, Z. 13 742, 2001 [éd. rév.].
- *Signs, Games and Messages* pour violon solo. Budapest : EMB, Z. 14 220, 2005.
- *Signs, Games and Messages* pour alto solo. Budapest : EMB, Z. 14 221, 2005.

Enregistrement

- Adrienne Csengery, soprano ; Zoltán Kocsis, piano. Col Legno, WWE 2CD 31 870, 1994 [*Portraitkonzert : Salzburg 10.8.1993*, enregistrement public].

Vidéo

LOVETT, Sonia.

- 1996. *Kurtág in Jérusalem*. Jérusalem : Jerusalem Music Centre. 51 minutes.