

Un opus 1 choisi : le Quatuor à cordes de György Kurtág (1959)

Grégoire Tosser

▶ **To cite this version:**

Grégoire Tosser. Un opus 1 choisi : le Quatuor à cordes de György Kurtág (1959). Vincent Cotro; Véronique Meyer; Marie-Luce Pujalte-Fraysse. La Première œuvre – arts et musique (XVe-XXIe siècles), Presses Universitaires de Rennes, pp.273-286, 2014, Arts et sociétés, 978-2-7535-3277-9. hal-01420649

HAL Id: hal-01420649
https://hal.science/hal-01420649

Submitted on 20 Dec 2016

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

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



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

Un opus 1 choisi :

le *Quatuor à cordes* de György Kurtág (1959)

Grégoire Tosser[1]

Le *Quatuor à cordes* op. 1 de György Kurtág constitue un exemple tout à fait saisissant de première œuvre, d'œuvre *alpha*, inaugurale d'une production musicale. S'il n'est pas la première composition de Kurtág, l'op. 1 est sa véritable *première* œuvre – choisie, désignée comme telle. Les circonstances biographiques l'enveloppent d'une aura toute particulière, et l'analyse montre que les principales caractéristiques de la musique kurtágienne sont déjà présentes dans ce *Quatuor à cordes* qui, pour être un « *opus primum* », n'en manifeste pas moins un accomplissement des capacités d'écriture de son auteur.

Kurtág naît en 1926 à Lugos, dans la région du Banat alors roumaine. Il commence des études musicales à Timişoara, auprès de Magda Kardos (en piano) et de Max Eisikovits (en composition), puis les poursuit à Budapest, à l'académie de musique Ferenc Liszt, où naît une grande amitié avec Ferenc Sulyok et avec György Ligeti qui deviendra, de l'aveu même de Kurtág, son « mentor ». Dans les classes de Pál Kadosa, Léo Weiner, Sándor Veress puis Ferenc Farkas, les deux jeunes compositeurs attendent le retour de Bartók de son exil américain, mais il ne reviendra jamais des États-Unis puisqu'il meurt à New York en septembre 1945. Si Ligeti choisit l'exil très rapidement après les événements de 1956 à Budapest (d'abord à Vienne, puis à Cologne où il fait la connaissance de Stockhausen), Kurtág, alors diplômé des classes de piano, de musique de chambre et de composition de l'Académie, reste en Hongrie jusqu'au printemps 1957, date à laquelle il décide de partir pour Paris, où il avait dans un premier temps envisagé d'émigrer[2].

C'est durant ce séjour parisien, entre le printemps 1957 et printemps 1958, que, véritablement, se joue le destin musical de Kurtág. Il assiste à la classe d'analyse d'Olivier Messiaen, en tant qu'« auditeur étranger », et aux cours dispensés par Darius Milhaud. On

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

[2] La fascination pour Paris avait été attisée par Sulyok qui y avait séjourné à partir de 1948 et qui aidera financièrement Kurtág pendant ses mois de pauvreté en France (voir KURTÁG G., *Entretiens, textes, dessins*, Genève, Contrechamps, 2009, p. 92). Il est le dédicataire du *Quintette à vents* op. 2 de Kurtág.

peut penser qu'il en retient une certaine idée du rythme et du timbre, ainsi que l'audacieuse liberté de la pratique enseignante au regard de l'éducation musicale stricte qu'il avait reçue dans les années 1940 et 1950 en Hongrie. Quels sont les autres événements importants que mentionne le compositeur ? Il visite le Louvre et les nombreux autres musées parisiens en compagnie de l'historien de l'art Robert Klein[3], grâce auquel il découvre la poésie de Paul Celan et en compagnie duquel il assiste à plusieurs représentations de la nouvelle pièce de Samuel Beckett, *Fin de partie*, ouvrage qui le marquera à jamais[4]. Il assiste à plusieurs concerts donnés dans le cadre du Domaine musical de Pierre Boulez. Il lit le traité d'Hanns Jelinek, *Anleitung zur Zwölftonkomposition* [*Introduction à la composition à douze sons*] (1952-1958), et recopie presque tout Webern, en étudiant de façon particulièrement approfondie les œuvres des années 1928-1938 : la *Symphonie* op. 21, le *Quatuor* pour clarinette, saxophone ténor, violon et piano op. 22 et le *Quatuor à cordes* op. 28[5]. À n'en pas douter, la découverte et l'étude de la seconde École de Vienne, dont la musique n'avait pas encore véritablement atteint la Hongrie, constitue un moment décisif.

Depuis le milieu des années 1950, Kurtág traverse une grave crise psychologique qui provoque un coup d'arrêt de son activité créatrice. Dans ses souvenirs, il associe précisément l'automne hongrois de 1956 – « 1956 a vraiment été pour moi l'écroulement de tout un monde. Non seulement le monde extérieur, mais aussi mon univers intérieur » – et le séjour parisien de 1957-1958, qui a « pratiquement coupé [s]a vie en deux[6] ». Il est alors amené à rencontrer la psychologue Marianne Stein[7], spécialisée dans le travail avec les artistes, qui l'aide à formuler cet énoncé décisif : « essayer de combiner deux sons, seulement deux sons », en reprenant le travail d'écriture à partir d'une sorte de degré zéro : comment composer avec un son, puis, éventuellement, avec un deuxième son ? Voici la problématique que Kurtág sera amené à résoudre musicalement – et l'expérimentation passe d'abord par la composition de nombreuses pièces pour piano, dont certaines deviendront les *Huit pièces pour piano* op. 3 (1960). Ses conditions de vie dans la capitale française expliquent également la remise en cause tant physique que psychologique à laquelle il aspire. Parmi ses découvertes

[3] *Ibid.*, p. 92-93.
[4] Précisément, Kurtág achève actuellement un opéra à partir de *Fin de partie*, qui doit être créé à Milan en 2018.
[5] Le compositeur confie d'ailleurs avoir été « influencé par Webern, non pas en entendant ses œuvres, mais en les étudiant, en « interrogeant » les petits détails » (*Ibid.*, p. 23) ; le goût de la minutie et du détail réunit donc d'emblée les deux compositeurs. Pour une étude étendue de l'influence de Webern sur les premières œuvres de Kurtág, je renvoie à BLEEK T., *Musikalische Intertextualität als Schaffensprinzip. Eine Studie zu György Kurtágs Streichquartett* Officium breve *op. 28*, Saarbrücken, Pfau, 2010, p. 72-120.
[6] KURTÁG G., *Entretiens…*, *op. cit.*, p. 24.
[7] Deux œuvres cruciales sont dédiées à cette personnalité centrale : le *Quatuor à cordes* op. 1 et les *Fragments de Kafka* pour soprano et violon op. 24 (1985-1987), peut-être la plus belle œuvre de Kurtág.

et ses révélations, il dit avoir été frappé, au parc Montsouris, par les « arbres en hiver[8] », et les structures de leurs branches… et par les oiseaux – peut-être une influence de Messiaen[9] ? Il s'inspire de la gymnastique qu'il s'oblige à pratiquer quotidiennement, de la pantomime, et dit en avoir reproduit des mouvements dans son écriture, qu'il désirait « plus anguleuse, plus crispée[10] ». Il réalise aussi, avec des allumettes, des constructions simples représentant les expressions humaines. Durant des mois, ces structures vont façonner sa manière neuve d'envisager la composition musicale, à partir de symboles et de gestes élémentaires, qui sont les simples signes d'une humanité presque absente, ou à l'état purement latent, léthargique : « Je me sentais moi-même dans un état comparable à un ver de terre, avec des caractéristiques humaines réduites à leur plus simple expression[11]. » Ailleurs, les termes utilisés par Kurtág, qui appartiennent aussi au lexique de l'ombre, de l'ordure, témoignent de la violence de cette métamorphose déshumanisante ; ainsi, dans le film de Judit Kele, *L'Homme allumette* (1996), en évoquant cette période de sa vie, il se décrit à l'aide des mots suivants : « Un cafard qui rampe et qui cherche à devenir un être humain », expression proche du nom qu'il dit avoir attribué à une de ses compositions en allumettes : « Le cancrelat à la recherche de la voie conduisant vers la lumière[12]. » Enfin, il mentionne la citation du poète roumain Tudor Arghezi qu'il dit avoir failli placer en exergue de son *Quatuor à cordes* op. 1 – et plus particulièrement du premier mouvement, dont la valeur serait à la fois autobiographique et programmatique : « J'ai fait naître des beautés et des valeurs neuves de la moisissure, des plaies purulentes et de la boue[13]. » Souvent citées, les mesures initiales du quatuor, désignées par Kurtág lui-même comme étant particulièrement significatives et représentatives de son esthétique, présentent des éléments très divers, colorés différemment, caractérisés avec une extrême minutie, dans une logique de question / réponse qui provient à n'en pas douter de Bartók[14] comme de l'univers aphoristique de Webern :

[8] *Ibid*., p. 25. Le fait est confirmé par sa femme Márta : « Quand [il] est revenu de Paris, toute sa vie a changé, toute sa vision du monde. » (*Ibid.*, p. 87).
[9] On entend d'ailleurs ces oiseaux dans le quatrième mouvement de l'op. 1, que Kurtág nomme « scherzo des oiseaux » (*ibid*., p. 25).
[10] *Loc. cit.*
[11] *Loc. cit.*
[12] *Loc. cit.*
[13] *Loc. cit.*
[14] Il est troublant de remarquer comme l'analyse que Kurtág fait du *Cinquième Quatuor* de Bartók (« mais c'est pareil dans le quatrième ou le troisième ») peut s'appliquer à sa propre musique : « La pièce se construit à partir de microludes. [Bartók] formule quelque chose et, aussitôt après, arrive quelque chose d'autre. Entretemps, il y a un élément qui assure la connexion. » (*Ibid.*, p. 51). Kurtág perçoit aussi le « jeu de question-réponse » au « début de la seconde *Improvisation sur Mallarmé* » de Boulez (*Pli selon pli* date de ces mêmes années : 1958-1962) : il s'agit donc d'un élément analytique et compositionnel récurrent (*Ibid.*, p. 85).



Exemple 1 : *Quatuor à cordes* op. 1, I, m. 1-5 © EMB

Les quatre premiers éléments présentent, globalement, des intervalles de tierces majeures embrassées (figure très fréquente chez Webern, m. 1-2), de secondes mineures (demi-tons, m. 2), de quintes (le plus souvent à vide, m. 3) et de septièmes mineures ou de neuvièmes majeures (suite de la m. 2). Stephen Blum, à la fin de son étude consacrée aux

Fragments de Kafka op. 24, cite l'analyse de Peter Hoffmann qui semble vouloir associer autobiographie, lecture de Kafka et transposition musicale et symbolique :

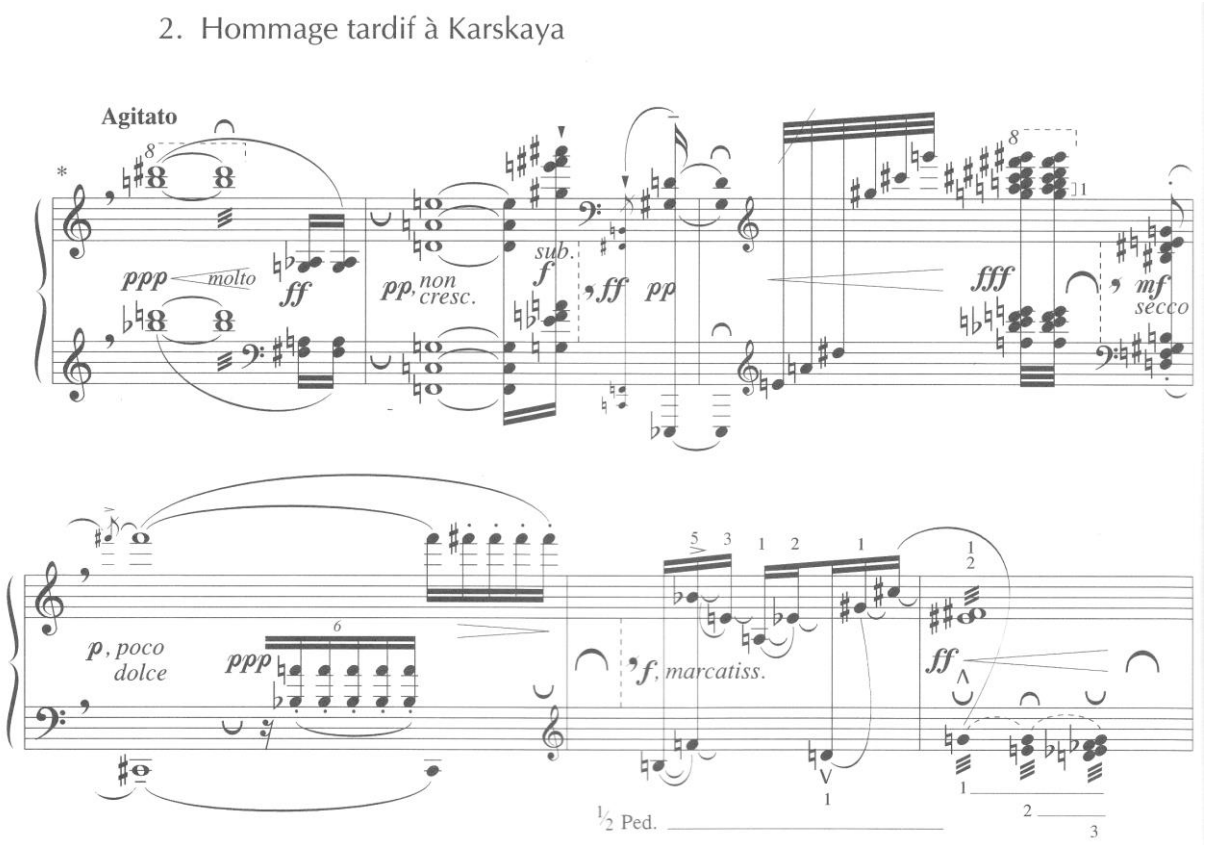
> « Hoffmann interprète les quatre premières sonorités du quatuor comme des références à quatre aspects de la situation de Gregor Samsa – respectivement, la lumière tombant par la fenêtre, Samsa en insecte rampant contre la fenêtre, la pureté de la lumière et la saleté qui entoure Samsa. Quoi qu'on pense de cette interprétation, il serait difficile de contester la conclusion de Hoffmann : « Dans la musique de György Kurtág, la substance musicale et le contenu existentiel sont étroitement liés[15] ». »

Trente années plus tard, dans une pièce datée d'avril 1990, Kurtág transcrira ce premier mouvement pour piano. Il s'agit d'un « Hommage tardif à Karskaya » qui se trouve dans le volume V des *Jeux* [*Játékok*] pour piano ; le nom de l'artiste russe Ida Karskaya est également associé au séjour parisien de Kurtág, puisque le compositeur découvre sa peinture à Paris, et notamment la série *España* (1952-1954)[16]. En outre, Bálint András Varga note que c'est chez le fils de Karskaya, Michel, que Kurtág entend pour la première fois *Le Marteau sans maître* de Boulez[17]. La transcription pianistique affiche la notation rythmique adoptée par Kurtág à partir de la composition des *Jeux*, en 1973 :

[15] BLUM S., « L'Articulation des rythmes de Kafka selon Kurtág (*Fragments de Kafka* op. 24) », trad. G. Tosser, MARECHAUX P. & TOSSER G. (dir.), *Ligatures : la pensée musicale de György Kurtág*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, Coll. « Æsthetica », 2009, p. 190-191. L'article de Peter Hoffmann cité est le suivant : « Die Kakerlake sucht den Weg zum Licht : zum *Streichquartett* op. 1 von György Kurtág », *Musikforschung*, vol. XLIV, 1991/1, p. 32-48.

[16] La reproduction d'une lithographie de 1953, issue de cette série, est choisie par Kurtág en 1991 pour illustrer la pochette du CD, sorti chez Montaigne, sur lequel le Quatuor Arditti a enregistré des quatuors de Lutoslawski, Goubaïdoulina, et les trois œuvres pour quatuor de Kurtág composées avant 1991 : l'op. 28, l'op. 13 et… l'op. 1.

[17] VARGA B. A., *Three Questions for Sixty-Five Composers*, Rochester, University of Rochester Press, 2011, p. 22.



Exemple 2 : *Jeux*, vol. V, « Hommage tardif à Karskaya », début © EMB

Les influences manifestes de Bartók et Webern opèrent au niveau de l'écriture, mais également en ce qui concerne le genre du quatuor à cordes. Rachel Beckles Willson compare le *Quatuor à cordes* op. 1 de Kurtág au *Quatuor à cordes n° 1* d'Endre Szervánsky (1936-1938), dans la mesure où ce dernier, alors âgé de 25 ans, effectue le même « acte symbolique » que Kurtág, à savoir « refermer la porte sur son passé musical et politique, et commencer à nouveau[18] ». Le choix du quatuor à cordes n'est évidemment pas anodin car, outre Szervánszky, Webern et Bartók ont composé des œuvres majeures pour quatuor, bien connues de Kurtág dès les années 1950 : le premier, les *Cinq mouvements* op. 5, les *Six bagatelles* op. 9 et le *Quatuor à cordes* op. 28 ; le second, six quatuors à cordes, et tout spécialement les quatrième et cinquième que Kurtág aime par-dessus tout et a étudiés sous toutes les coutures[19]. Pierre Boulez repère ainsi dans les œuvres aphoristiques des années

[18] BECKLES WILLSON R., *György Kurtág :* The Sayings of Péter Bornemisza, *op. 7 : A 'Concerto' for Soprano and Piano*, Aldershot & Burlington, Ashgate, Coll. « Landmarks in Music Since 1950 », 2004, p. 47. J'ajoute que c'est précisément Endre Szervánszky qui fait découvrir à Kurtág la musique de Webern.

[19] Encore aujourd'hui, ils font partie, avec les quatuors de Beethoven, des œuvres que Kurtág aime tout particulièrement faire étudier en *master classes* de musique de chambre.

1909-1910 de Webern l'extrême concentration du matériau, que György Króo analyse comme étant une des structures analogiques entre Webern et Kurtág :

> « On voit [dans les op. 5, 6 et 7] se préciser [la] prédilection [de Webern] pour la "petite forme" ; nous n'entendons pas parler d'une forme courte, mais d'une forme concentrée à un si haut degré qu'elle ne peut supporter un long développement dans le temps par suite de la richesse des moyens employés et de la poétique qui les gouverne[20]. »

> « Ce qui fait [l']analogie [entre Kurtág et Webern], c'est la microforme, la concentration extrêmement poussée, l'économie avec laquelle la matière est traitée, l'arrière-plan moral des idées, le puritanisme de l'expression et, en même temps, les révélations chaleureuses semblables à des éruptions volcaniques, ainsi que le pathétique d'une opposition virtuelle à la facilité, au commercial, et au superficiel du monde moderne. L'univers de Kurtág est en même temps plus vaste […] que celui de Webern et pas seulement à cause de son caractère hongrois : il apprécie la culture musicale européenne tout entière, une tradition ininterrompue et vraiment internationale[21]. »

C'est effectivement l'épanouissement européen, « international », qui se joue pour Kurtág à la fin des années 1950, car il va connaître une ultime expérience sur le chemin du retour. En juillet 1958, il s'arrête à Cologne où réside alors Ligeti, qui lui a écrit : « Tu dois absolument découvrir le studio de Cologne avant de rentrer en Hongrie » ; Kurtág ne le regrettera pas : « En vérité, ces deux jours ont été musicalement beaucoup plus riches et signifiants qu'une année entière à Paris[22] ». Il découvre les *Gruppen* pour trois orchestres de Stockhausen (créés quelques mois auparavant, en mars 1958), qui le bouleversent, ainsi que les pièces composées par Ligeti dans le studio de musique électronique : l'écoute d'*Artikulation*, notamment, est un choc. Il dit être rentré « en sachant quelle était la tâche qui l'attendait, et en sachant que les circonstances extérieures ne pouvaient influencer ce qui lui arrivait[23] » – sous-entendu : ce qui allait advenir du point de vue compositionnel, dans le cadre du processus de composition. En évoquant *Artikulation*, Kurtág écrit en 1993 :

---

[20] BOULEZ P., *Relevés d'apprenti*, Paris, Seuil, Coll. « Tel quel », 1966, p. 368 (article « Webern »).
[21] KROÓ G., *La Musique hongroise contemporaine*, Budapest, Corvina Kiadó, 1981, p. 200-201.
[22] KURTÁG G., *Entretiens…*, *op. cit.*, p. 157 (« Laudatio à György Ligeti », allocution prononcée en 1993).
[23] DIBELIUS U. (dir.), *Ligeti und Kurtág in Salzburg : Programmbuch der Salzburger Festspiele*, Salzburg & Zürich, Residenz, 1993, p. 91.

> « Je vis l'œuvre comme le premier véritable Ligeti ; la densité des événements, le caractère direct de l'énonciation, l'équilibre raffiné entre humour et tragédie, même comparés aux développements ultérieurs, me semblent inégalés. […] Après mon retour en Hongrie – nous ne devions plus nous voir pendant dix ans – je commençai, avec l'opus 1, ma nouvelle vie – mais je m'efforçais toujours vers cet idéal : pouvoir formuler, dans ma langue, quelque chose de semblable à ce que j'avais vécu à Cologne, avec *Articulations*[24]. »

Cependant, au premier abord, la langue de Kurtág semble tout à fait étrangère à la technique électronique, entièrement neuve, utilisée par Ligeti pour *Artikulation* ; et en même temps, Kurtág use de la juxtaposition, parfois de la parataxe, et de l'extrême individuation des événements musicaux, à la manière de la musique électronique de l'époque. C'est avant tout la proximité avec le langage parlé, l'*articulation* spécifique de l'énoncé musical, qui rapprochent *Artikulation* et le *Quatuor à cordes* op. 1 et orientent Kurtág vers le phrasé et le *parlando rubato* de la langue hongroise et de la musique de Bartók. La découverte de l'avant-garde française et allemande contribue ainsi indirectement à la redéfinition du langage du quatuor à cordes.

Quel est le constat qu'effectue le compositeur lorsqu'il retourne enfin en Hongrie ? Il renie les pièces qu'il y a composées dans les années 1940 et 1950[25]. De ces pièces, aucune n'est jouée aujourd'hui, sauf un court morceau pour piano que le couple Kurtág a récemment adjoint à leur programme pour piano à quatre mains, et le *Mouvement pour alto et orchestre* (premier mouvement d'un *Concerto pour alto et orchestre* nettement influencé par le dernier Bartók[26] et dont le second mouvement a été retiré), que seule l'altiste favorite Kim Kashkashian est autorisée à jouer[27]. Cependant, même s'il avait déjà obtenu deux prix Erkel en 1954 et 1956, Kurtág peine à imposer son nouveau style dans une Hongrie qui, soumise au joug soviétique, entend contrôler les influences occidentales et dénoncer les dérives formalistes, dans la lignée du rapport Jdanov de 1948. Les relations entre Kurtág et l'État hongrois se tendent lorsque le compositeur tente de proposer le *Quatuor à cordes* op. 1 en lieu et place d'une symphonie, commandée officiellement avant 1956 et dont la livraison n'avait

[24] KURTÁG G., *Entretiens…*, *op. cit.*, p. 157.
[25] Il s'agit principalement de : deux petites œuvres pour chœur (1950) ; deux œuvres pour piano et piano à quatre mains (1947 et 1950-1951) ; la *Cantate coréenne* (1952-1953) ; le *Mouvement pour alto et orchestre* (1953-1954).
[26] Il faut rappeler ici que, pendant l'été 1945, Bartók compose lui-même un *Concerto pour alto* que, épuisé, il ne parvient pas à achever avant sa mort.
[27] Il en existe un enregistrement réalisé en 1999, avec Kim Kashkashian à l'alto et l'Orchestre de chambre de la radio néerlandaise dirigé par Péter Eötvös (ECM New Series 1711, 465 420-2).

pas été honorée[28]. Lorsque, après de multiples péripéties et rebondissements (et grâce à l'enseignement patient du violoncelliste András Mihály), le Quatuor Várkonyi crée l'opus 1 à Budapest, le 24 avril 1961[29], l'œuvre, déjà considérée comme de la musique « contre le peuple », est classée comme se trouvant « sous l'influence nuisible de l'Occident[30] ».

Toujours est-il que Kurtág choisit son opus 1. C'est une pratique qu'il perpétuera par la suite, dans la mesure où c'est le plus souvent lui-même qui attribue les numéros d'opus de ses œuvres : ainsi, il est troublant de remarquer que l'*Hommage à R. Sch.* op. 15d (1989-1990), qui fait apparaître les personnages d'Eusebius et Florestan, porte le même numéro que les *Scènes d'enfants* de Schumann ; que l'œuvre *…quasi una fantasia…* (1987-1989) porte le même numéro (op. 27 n° 2) que la sonate pour piano de Beethoven dont le sous-titre est identique ; que l'*Officium breve in memoriam Andreæ Szervánszky* pour quatuor à cordes (1988-1989), qui contient des transcriptions de la *Seconde Cantate* de Webern, porte le même numéro que le propre *Quatuor à cordes* du compositeur viennois, l'op. 28. Cet opus 1 est donc le résultat d'un processus intellectuel complexe, une remise en question totale. En effet, le *Quatuor à cordes* op. 1 offre le déploiement d'un langage neuf, qui préside à l'élaboration de son écriture fragmentaire et où se repère, dès la fin des années 1950, le double mouvement d'appropriation et de désappropriation, caractéristique de l'esthétique de Kurtág :

> « Plus je vieillis, plus je le vois clairement : ma vie entière forme une unité. À laquelle Monteverdi, tout comme Bartók ou Webern, appartiennent. Ligeti aussi, je l'ai suivi une vie durant, sans jamais l'imiter pour autant. J'ai toujours reçu de lui une impulsion vers le nouveau. Pour moi, l'un des buts fondamentaux de mon activité de compositeur, c'est de créer quelque unité à partir de ces influences diverses[31]. »

Paradoxalement et fondamentalement, cette « impulsion vers le nouveau » se produit à partir d'objets trouvés ou volés, se nourrit de références intertextuelles et d'hommages, suit des traces évidentes et manifestes, comme ici les influences de Bartók (sa « langue maternelle »), de Webern (auquel il ne formule pas, comme à tant d'autres, d'hommage explicite, mais dont la figure est clairement convoquée), de Ligeti (dont l'épisode électronique

[28] Pour les détails de cet imbroglio administratif kafkaïen, voir le récit qu'en fait le couple Kurtág à Bálint András Varga dans KURTÁG G., *Entretiens…*, *op. cit.*, p. 87-90.
[29] Pour de plus amples informations sur la création et la réception de l'œuvre en 1961, je renvoie à BECKLES WILLSON R., *György Kurtág…*, *op. cit.*, p. 40-42 et 47-50.
[30] KURTÁG G., *Entretiens…*, *op. cit.*, p. 88-89.
[31] Kurtág, propos tenus en 2004 et cités dans KURTÁG G., *Entretiens…*, *op. cit.*, p. 87.

pourrait bien avoir infléchi le quatuor à cordes) et, à travers l'ensemble de ces figures, Beethoven, la figure tutélaire du quatuor à cordes. D'ailleurs, l'œuvre porte exactement le nom de *Quartetto per archi*, comme si la domination de la langue italienne, langue de la tradition musicale par excellence, devait encore s'imposer ici. L'opus 2 (1959) s'appellera *Quintetto per fiati* et l'opus 3 (1960) *Acht Klavierstücke*[32], avant que le hongrois ne s'installe pour deux décennies, à partir de l'op. 4[33]. Et il semble bien que « l'unité [obtenue] à partir de ces influences diverses » soit créatrice de style, d'un art où Kurtág, tout en empruntant des chemins déjà parcourus, est, pour reprendre le mot de Verlaine, « absolument [lui]-même ».

Les six mouvements du *Quatuor à cordes* op. 1 présentent ainsi une forme en arche adoptée par Bartók dans nombre de ses œuvres et, notamment, dans ses quatrième et cinquième quatuors, où le mouvement central (le troisième sur cinq) est le véritable cœur de l'œuvre. Ici, c'est la paire de mouvements centraux (les troisième et quatrième) qui joue le même rôle, selon Kurtág, du couple « mouvement lent et scherzo » dans la musique classique[34]. En outre, se répondent les deuxième et cinquième mouvements – par leur mise en œuvre commune de l'*ostinato* –, ainsi que les premier et sixième (dernier) mouvements, reliés par leur utilisation importante des intervalles de quinte et de triton, ainsi que par une courte citation de notes en harmoniques[35] :

[32] Le titre en langue allemande est sans doute dû au fait que ce sont les éditions viennoises Universal qui publient ces *Huit pièces pour piano*.
[33] Je renvoie ici à l'analyse de François Polloli, « La Continuité fragmentée : un chemin allant du *Quartetto per archi* op. 1 vers les *Kafka-Fragmente* op. 24 », GRABÓCZ M. & OLIVE J.-P. (dir.), *Gestes, fragments, timbres : la musique de György Kurtág*, Paris, L'Harmattan, Coll. « Arts 8 », 2009, p. 97.
[34] Kurtág, cité par HOHMAIER S., *« Meine Muttersprache ist Bartók... » : Einfluß und Material in György Kurtágs « Quartetto per archi » op. 1 (1959)*, Saarbrücken, Pfau, 1997, p. 23.
[35] *Ibid.*, p. 23-38. Une autre œuvre de Kurtág, les *Quatre caprices* op. 9 (1959-1970), tisse des liens semblables entre les quatre pièces, conférant une cohérence musicale et structurelle aux poèmes surréalistes d'István Bálint mis en musique.



Exemple 3 : *Quatuor à cordes* op. 1, I, m. 11 et VI, mes. 27-30 © EMB

De même, le double saut de septième qui apparaît de façon récurrente à la fin du cinquième mouvement provient des *Variations pour piano* op. 27 de Webern, où l'intervalle répété immédiatement signale l'axe de symétrie du canon et de la série dodécaphonique[36]. Chez Kurtág, il est objet de fixité, de pétrification[37] :

[36] Les mouvements III et V de l'op. 1 utilisent une série dodécaphonique, même si la mise en œuvre de ces séries s'avère assez libre, et à tout le moins peu orthodoxe. Je renvoie notamment à l'article de Péter Halász, « On Kurtág's Dodecaphony », HALASZ P. (dir.), *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae*, tomus XLIII, fasciculi 3-4, 2002, p. 235-252.

[37] « Autrefois, sous l'influence de Webern, je me suis figé dans les neuvièmes mineures et les septièmes majeures. J'y suis resté longtemps, jusqu'à *Troussova* [op. 17, 1976-1980]. » (KURTAG G., *Entretiens…*, *op. cit.*, p. 99).



Exemple 4 : *Quatuor à cordes* op. 1, V, mesures finales © EMB

« Cette oscillation (…), dit Kurtág, je ne l'ai pas empruntée consciemment à Webern, je croyais l'avoir inventée moi-même[38]. » Elle se repère dans d'autres œuvres de Kurtág,

[38] *Ibid.*, p. 100.

notamment dans *Les Dits de Péter Bornemisza* op. 7 (1963-1968), « en tant que carte de visite du diable[39] ».

Cette caractérisation très minutieuse des intervalles, visible dès les mesures initiales, s'assortit d'une précision rythmique et métrique saisissante. Là encore, Webern et Bartók sont les références majeures, que ce soit dans la technique du canon[40] ou dans celle de l'*ostinato*, le plus souvent associé au langage – comme dans ces mesures qui précèdent immédiatement la partie finale du mouvement II, où le violon II, *sul tasto*, doit reproduire la sensation du langage morse :



Exemple 5 : *Quatuor à cordes* op. 1, II, m. 15-19 © EMB

C'est ensuite le violoncelle qui reprend à son compte, *col legno* (*battuto*), le motif rythmique « morse », tandis que les trois autres membres du quatuor sont invités à adopter un tempo propre et à « improviser » à partir du matériau proposé. Kurtág indique : « Du fait des différences de tempo, le matériau du violon I, de l'alto et du violoncelle peut être répété à

[39] *Loc. cit.*
[40] Par exemple, les mesures qui ouvrent le troisième mouvement semblent directement issues de l'*agitato* qui mène à la conclusion du même troisième mouvement, dans le *Cinquième Quatuor* de Bartók.

volonté. Avec la fin de la partie de violon II, au signal de l'interprète, le mouvement doit s'interrompre brusquement, comme pétrifié[41]. »



* A tempókülönbségek miatt a Vl.I, Vla és Vlc. anyaga tetszés szerint ismételhető. A tételnek a Vl.II szólamának végével, a játékos jelzésére hirtelen, mintegy megdermedve kell abbamaradnia.

Due to the differences of tempo the music material of Vl.I, Vla, and Vlc. can be repeated at discretion. The movement should end suddenly, simultaneously with the end of the Vl.II part, at the sign of the player, as if petrified.

Wegen der Tempounterschiede kann das Material von Vl.I, Vla, und Vlc. nach Belieben wiederholt werden; der Satz soll gleichzeitig mit dem Abschluß der Vl.II Stimme, auf Zeichen des Spielers plötzlich wie erstarrt aufhören.

[41] Kurtág dit avoir « volé [l'indication *erstarren*, se figer] à ceux de Darmstadt. On trouve également ce motif dans les premières pièces de Ligeti. » (*Ibid.*, p. 63).



Exemple 6 : *Quatuor à cordes* op. 1, II, m. 20-23 © EMB

Dans les mouvements suivants, on peut observer à nouveau des passages en *ostinato*, soit circonscrits dans des sections plus réduites, comme dans ces mesures du mouvement IV, où le chant d'oiseau du violon I fait immanquablement penser à Messiaen :



Exemple 7 : *Quatuor à cordes* op. 1, IV, m. 20-25 © EMB

…soit, au contraire, élargi à la structure de l'ensemble d'un mouvement, comme dans le cinquième mouvement qui répond au second – on pense alors plutôt à la première des *Trois pièces pour quatuor à cordes* de Stravinski (1914), où, comme ici, chaque strate instrumentale se voit fortement caractérisée, d'un point de vue dynamique, rythmique, mélodique, gestuel, etc. :



Exemple 8 : *Quatuor à cordes* op. 1, V, m. 1-6 © EMB

Il ne s'agit pas, ici, de développer une analyse musicale complète : je me borne à présenter rapidement les différentes techniques et formes héritées de la tradition, ainsi que les influences remarquables. On peut se demander pourquoi un compositeur, déjà âgé de 33 ans, débute sa véritable vie musicale, de retour de France, en usant d'un langage partiellement dodécaphonique (alors que Darmstadt a déjà célébré puis peu à peu évacué le sérialisme intégral), en proposant des sections partiellement improvisées (après l'œuvre ouverte et le *4'33''* de John Cage), en se conformant à un genre, le quatuor à cordes, appartenant à la musique romantique, postromantique, moderne (alors que Bartók et Webern sont morts). Résultat d'un choix mûrement réfléchi, la désignation du *Quatuor à cordes* comme l'opus 1

est pourtant, d'entrée de jeu, un manifeste, un geste inaugural, une plongée dans la profonde originalité de l'univers de Kurtág ; aussi bien celui-ci se réfère-t-il souvent à ses mesures initiales pour cartographier son langage musical, où se manifestent la mise en œuvre discrète des techniques sérielles, la coexistence d'un chromatisme issu de Webern et d'un attachement indéfectible aux racines folkloriques rythmiques de Bartók, l'importance de l'intervalle et du geste – bref, la fragmentation du discours, le jeu avec les seuils et avec les frontières, l'incomplétude qui demeurent jusqu'à aujourd'hui les principes majeurs de son esthétique musicale. Márta Kurtág, après avoir rappelé l'idée de Barenboïm qui dit que « la musique ne commence lorsqu'on se met à la jouer et qu'elle continue de résonner lorsqu'on s'arrête », évoque ce qu'elle appelle « un trait zen et bouddhiste de [la] pensée [de Kurtág] » : « Tu dis que ça ne commence pas là, mais tu dis aussi qu'il faut bien que ça commence[42]. » Puisque le *geste* est aussi *événement*, Kurtág donne ainsi un tour inaugural à une œuvre qui empile « sur la pointe d'une aiguille[43] » en faisant émerger du latent grâce à un processus de maturation recueillant de multiples influences et préfigurant, par sa richesse et son paradoxal degré d'élaboration, l'œuvre à venir. Fort du recul historique, on peut donc être tenté de répondre aujourd'hui à la question posée à l'époque de la création de l'opus 1 par János Breuer dans une recension pour *Muzsika* : « Reste une question majeure : où mène le chemin de György Kurtág[44] ? ». Il s'agit, à n'en pas douter, du chemin de l'écriture fragmentaire – voie remarquable sur laquelle l'*initial* est porteur d'un aboutissement, porte les traces d'un pèlerinage vers l'enfance tout en étant matrice des œuvres futures.

[42] *Ibid.*, p. 79.
[43] Márta Kurtág cite son mari, lors des répétitions des *Messages de feu Demoiselle R. V. Troussova* op. 17, en 1981 : « [Je voudrais] placer cent mille anges sur la tête d'une aiguille. » (*Ibid.*, p. 68).
[44] Cité par BECKLES WILLSON R., *György Kurtág...*, *op. cit.*, p. 50.