

Artiste: **György Kurtág**
Titre: **Kurtág 80**

P (2007)

:: NOTES MUSICALES

Kurtág 80 ***Première Édition***

Le Budapest Music Center (BMC) a célébré le 80^{ème} anniversaire de György Kurtág en février 2006 par une série de concerts organisée pendant cinq jours à Budapest au Palais des Arts et à l'Académie de Musique. Des oeuvres importantes ou rarement jouées de Kurtág ont alors été interprétées, dont *Hipartita* et *Zwiegespräch* présentées pour la première fois en Hongrie à cette occasion.

L'ensemble du festival a été documenté (image et son) mais on ne trouvera sur le présent double CD que les titres qui n'avaient pas encore été enregistrés. BMC a rendu possible un travail de post-production des enregistrements qui permet à Première Edition de restituer la spontanéité de ces concerts et en même temps d'éviter le coté sec, stérile de l'ambiance des séances en studio.

Au départ, on avait demandé à György Kurtág de parler de ses oeuvres. Une entrevue de plusieurs heures a eu lieu, mais par la suite Kurtág a jugé ses propres paroles avec la même exigence impitoyable que celle qu'il a l'habitude de manifester – dans ses cours d'interprétation ou lors des répétitions de ses oeuvres – envers chaque phrase ou à l'égard de la moindre sonorité. On peut dire qu'il attendait de lui-même ce qu'il attend de ses musiciens : capter les moments mêmes où naissent les phrases ou les sonorités, avec tout leur poids ou toute leur légèreté flottante. Or, il avait l'impression de n'être pas arrivé assez près de ce moment idéal.

György Kurtág Junior, directeur artistique et musical de l'édition spéciale, à propos de *Kurtág 80 Première Édition* :

Dans cette musique, l'aspect visuel a presque la même importance que l'aspect auditif. Si on veut traduire les gestes, les mouvements des interprètes, il faut inventer une nouvelle dramaturgie sonore qui ne se contente pas de reproduire la réalité acoustique des concerts, mais qui tente d'exprimer avec les sonorités l'absence même du visuel. Il nous a alors paru approprié de placer le matériel musical dans un nouvel espace sonore où nous puissions nous rapprocher ou nous éloigner des musiciens, comme si l'on utilisait le microphone à la manière d'une caméra.

...concertante...

Dans l'adaptation de l'enregistrement de concert de *...concertante...*, j'ai souhaité en premier lieu rendre lisible la forme musicale, la rendre accessible dès la première écoute. La forme de cette oeuvre pour grand orchestre dédiée aux deux solistes Hiromi Kikuchi et Ken Hakkai m'a en effet toujours paru complexe et difficilement abordable. L'auditeur se trouve dans la situation de l'étranger qui, perdu dans une ville inconnue, et voulant se rendre en quelque endroit, reviendrait toujours sur ses pas. Lors de la préparation de *...concertante...*, ce sentiment d'égarement m'a fait comprendre que je ne pouvais rendre ce morceau accessible à l'auditeur que si je découvrais moi-même une route.

Après avoir segmenté le morceau en une dizaine d'unités, il m'est apparu que j'avais mal mesuré l'importance de certaines idées musicales qui étaient en fait des thèmes de transition. Par exemple, le début des sections correspond clairement, le plus souvent, aux moments de l'intervention des cuivres : c'est ce que j'interprétais comme autant de débuts d'une pensée musicale, alors qu'en fait ces points correspondent toujours à des instants qui brisent le flux sonore. En effet, ce morceau est caractérisé par une sorte de « déchirement de forme ». La complexité de *...concertante...* réside dans sa forme plus que dans son langage.

Par la suite, j'ai été confronté à la question de la fonction de certains groupes d'instruments. Quelques jours avant le mixage, j'ai eu l'occasion à Berlin de participer à des répétitions de la même pièce par Zoltán Peskó et d'écouter l'orchestre en parcourant la salle à 360° : il m'est apparu que certaines percussions ont un rôle de soliste et une fonction d'articulation. *Il n'est pas nécessaire que l'espace acoustique imite l'espace de la scène; si la fonction des instruments change durant le morceau, on peut virtuellement réorganiser l'orchestre.* C'est en écoutant l'oeuvre sous l'angle des percussions qu'a surgi en moi l'idée du mixage de l'épilogue, avec l'effet que l'auditeur, comme s'il regardait du haut d'une montagne ou à vol d'oiseau, peut parcourir le paysage constitué par l'orchestre géant.

Zwiegespräch

C'est à Bâle en 1999 que nous avons pour la première fois présenté cette pièce composée à la fois pour synthétiseur et quatuor à cordes. C'est au cours de ce travail qu'il m'est apparu à quel point mon père et moi réfléchissons de manière différente. Cela n'est pas uniquement du au fait que le concept de musique a évolué au cours des trente années qui nous séparent l'un de l'autre; c'est aussi qu'un même son n'a pas le même sens pour l'un et pour l'autre. Au début, des malentendus sont nés car nous n'entendions pas du tout la même chose, mais dès lors que nous nous en sommes rendus compte, nous avons pu demander l'un à l'autre : « Et toi, qu'entends-tu ? ».

C'est en paroles, par le biais de métaphores que nous avons échangé nos conceptions. Et c'est ensuite, seulement qu'est née une musique que nous n'aurions pas pu composer chacun de notre côté. Au cours d'un de ces échanges, j'évoquais une musique qui serait pareille à une goutte d'eau dont je saurais qu'elle va tomber, mais sans savoir quand. C'est en réponse à cette remarque que mon père a écrit le premier mouvement du morceau intitulé : *Tears*.

On ne peut séparer dans l'oeuvre ce que j'ai évoqué de ce que l'autre a composé. Cela change d'une représentation à l'autre : aujourd'hui, il n'y a plus une note commune avec ce qui a été entendu lors du premier concert. C'est la huitième année que nous travaillons sur cette pièce et il est probable que nous ne la terminerons jamais, puisque tout dépend de la façon dont évoluera le dialogue qui s'est noué entre nous.

Adapter *Zwiegespräch* pour CD a en fait, impliqué une re-composition de l'oeuvre. J'ai également changé l'ordre des mouvements pour que la forme devienne plus facilement compréhensible et plus dynamique. Et ce qui est le plus important : la partie pour synthétiseur, jusqu'à présent inachevée de *Tears* a enfin trouvé sa forme définitive, ou en tout cas ce qui semble être sa forme définitive.

Hipartita

La vision, le mouvement, le geste sont particulièrement importants pour cette oeuvre écrite pour violon solo. Sur la scène du concert, on peut voir onze pupitres disposés en arc de cercle sur toute la longueur de la scène : tandis qu'elle joue, la violoniste Hiromi

Kikuchi (à laquelle l'oeuvre est dédiée : le titre *Hipartita* fait référence à son nom) passe d'un pupitre à l'autre. Le passage de station en station aurait du à l'origine éviter de tourner les pages de la partition et n'avait pas de conséquence acoustique spéciale. Par la suite, nous avons amplifié de différentes manières et avec différents volumes la prise de son à l'intérieur de l'espace délimité par les pupitres, nous avons ainsi créé pour chaque partie son espace musical particulier : nous avons par là mis en évidence la sauvagerie de *Hérakleitosz (Héraclite)* ou la fluidité lointaine de *Gonda György emlékezete (En mémoire de György Gonda)*.

L'idée directrice du mixage a été inspirée par un phénomène acoustique réel. Par l'effet concerté du violon, du « sound- system » et de l'acoustique de Wigmore Hall, chaque note jouée est venue en un point inattendu de l'espace. Cette spatialisation naturelle, créait une dynamique de contraste avec le lent déplacement d'Hiromi Kikuchi vers chaque pupitre : huit mètres en trente minutes.

Extraits de Jeux et de transcriptions (Részletek a Játékokból és az átiratokból)

Le piano droit n'est pas un instrument des salles de concerts, mais c'est celui des débutants qui apprennent à jouer. Mon père compose depuis de nombreuses années sur cet instrument disposant d'un étouffoir qu'il a surnommé « super-sourdine ». Il apprécie tellement sa sonorité soyeuse à nulle autre semblable qu'avec ma mère, ils ont commencé à répéter leurs programmes de concerts à quatre mains sur cet instrument. Le projet de remplacer dans les salles de concerts le piano à queue par cet instrument est devenu réalité en 2006 lors du concert célébrant l'anniversaire des 85 ans d'András Szöllösy. C'était la première fois que je « sonorisais » le piano droit. Le réglage, tout d'abord statique a été par la suite suivi de plus en plus d'interventions destinées à soutenir l'esprit d'un morceau donné. C'est avec un instrument dont la gamme dynamique est restreinte que j'ai créé une impression de crescendo orchestral pour le morceau intitulé *Mihály András emlékezete (En mémoire d'András Mihály)*. Cela ne fut possible que parce que l'amplification des sons n'était pas statique, et parce que je suivais note par note la volonté de l'interprète. C'est de cette manière qu'est né un nouvel instrument de concert dont seules les longues résonances et la sensualité du registre le plus grave révèlent qu'il ne s'agit pas d'un instrument pour débutants.

A propos du silence et des applaudissements

Le silence et les applaudissements constituent un élément indispensable des concerts. La plus grande expérience musicale de mon existence a été ce long silence tendu de 34 secondes qui a « résonné » entre la dernière note d'un morceau et le début des applaudissements.

Suite au travail de mixage, nous n'avons gardé qu'un court silence entre *...concertante...* et *Zwiesgespräch* et nous avons supprimé les applaudissements qui ont suivi ces deux oeuvres : d'une part, ils auraient brisé la relation entre les deux et d'autre part, ils auraient contredit le mouvement vers le silence intérieur.

Pour les *Jeux* et les Transcriptions c'est la présence vibrante du public que nous avons choisi de garder : il n'y a pas un seul instant de silence, on y a laissé les applaudissements spontanés et même les vivats et les bis.

Pensées de György Kurtág Junior
recueillies par **Judit Scherter**

Traduction par **László Dankovics**

A propos de ClassicBackline

ClassicBackline a collaboré aux concerts qui ont servi de base à Kurtág 80 Première Edition. Les moyens audio-techniques de ClassicBackline assurent une gamme dynamique particulièrement large, permettant ainsi à l'artiste d'exprimer sa personnalité quelque soit la taille et l'acoustique de la salle. De cette manière, l'auditeur peut avoir le sentiment que l'interprète ne joue que pour lui et l'artiste peut, lui, être sûr que chaque son va parvenir jusqu'au point le plus reculé de la salle tout en gardant son intégralité propre. Cette caractéristique de ClassicBackline est idéale pour la représentation des œuvres de György Kurtág car elle permet la conservation et la diffusion de la force dramatique des « sons à peine audibles ».