



FESTIVAL D'AUTOMNE A PARIS 1996

Heinz Holliger
György Kurtág

Théâtre des Champs-Élysées
Jeudi 28 novembre 1996

Avec le concours de Pro Helvetia

Heinz Holliger

Concerto pour violon et orchestre, "Hommage à Louis Soutter" (1993-1995)

1. Deuil, 2. Obsession, 3. Ombres

Création française

Effectif : 3 flûtes, 3 hautbois, 4 clarinettes, 2 bassons, 3 cors, 3 trompettes, 3 trombones, glockenspiel, marimba, cymbalum, harpe, célesta, 6 violons I, 6 violons II, 4 altos, 4 violoncelles, 3 contrebasses

Durée : 30 minutes environ. Éditeur : Schott, Mayence

Création : Lausanne, Novembre 1995, Orchestre de la Suisse-Romande, direction Armin Jordan

Commande de l'Orchestre de la Suisse-Romande et Armin Jordan à l'occasion du 75^e anniversaire de l'OSR

Thomas Zehetmair, violon

Orchestre Symphonique de la Radio de Baden-Baden, Südwestfunk

Direction, Heinz Holliger

entracte

György Kurtág

Songs of Despair and Sorrow, opus 18 (1980-1994)

1. Mikhaïl Lermontov, *Ennui et tristesse*

2. Alexandre Blok, *Nuit, rue, fanal, apothicaire*

3. Serge Essenine, *Soirée bleue*

4. Ossip Mandelstam, *Dans ce janvier que faire de moi-même ?*

5. Anna Akhmatova, *Crucifixion*

6. Marina Tsvétaïeva, *Il est temps...*

Création française

Effectif : chœur : cor en fa, 2 trompettes, 2 trombones, 4 baïans, 2 harmoniums, 2 harpes, 2 violons, 2 altos, 2 violoncelles, piano, célesta, percussion

Durée : 25' environ. Éditeur : Editio Musica Budapest. Commande du Monteverdi Choir

Création partielle : Amsterdam, 21 juin 1995, Monteverdi Choir et Schoenberg Ensemble, direction John Eliot Gardiner.

Création de la version intégrale : Festival d'Edimbourg, 24 août 1996, Edinburgh Festival Singers, Scottish Chamber Orchestra, direction David Jones, en coproduction avec le Festival d'Automne à Paris.

Membres de l'Orchestre Symphonique de la Radio de Baden-Baden, Südwestfunk

Edinburgh Festival Singers

Direction, David Jones

Stèle, opus 33 (1994)

Création française

Effectif : 4 flûtes (et piccolo), flûte en sol, flûte basse, 3 hautbois, cor anglais, 4 clarinettes en si bémol

(et clarinette en mi bémol), clarinette basse en si bémol, clarinette contrebasse en si bémol, 3 bassons, contrebasson,

4 cors en fa, 2 tubas ténor en si bémol (et cors en fa), 2 tubas basse en fa (et cors en fa), 4 trompettes en ut, 4 trombones,

tuba contrebasse, 2 harpes, cymbalum, piano, célesta (et piano 4 mains), pianino, vibraphone (et xyloimba), marimba,

timbales, 4 percussionnistes, 16 violons I, 14 violons II, 14 altos, 12 violoncelles, 12 contrebasses

Durée : 13' environ. Éditeur : Editio Musica Budapest

Création : Berlin, 14 décembre 1994, Berliner Philharmoniker, direction Claudio Abbado

Commande du Berliner Philharmoniker. Dédié à Claudio Abbado et au Berliner Philharmoniker

Orchestre Symphonique de la Radio de Baden-Baden, Südwestfunk

Direction, Michael Gielen

Coproduction : Festival d'Automne à Paris, Edinburgh International Festival,

Südwestfunk Sinfonie Orchester

Avec le concours de Pro Helvetia

Heinz Holliger

Concerto pour violon et orchestre

Commentaires

Philippe Albèra

Le *Concerto pour violon* de Heinz Holliger résulte d'une commande de l'Orchestre de la Radio Suisse-Romande. Heinz Holliger s'est inspiré de l'œuvre du peintre suisse Louis Soutter, qui fut en tant que violoniste membre de l'orchestre des débuts.

L'œuvre est fondée sur le double matériau de la biographie et des toiles de Soutter d'une part, d'une structuration musicale intrinsèque d'autre part, celle-ci composant celles-là. La relation entre le soliste et l'orchestre acquiert ainsi une signification qui dépasse la formule traditionnelle du concerto. Le violon est traité comme un personnage qui se projette à l'intérieur de l'orchestre, avant d'être happé par lui (une métaphore de l'existence de Soutter). Il est entouré d'un premier cercle d'instruments qui rappelle le *concertino* baroque : harpe, cymbalum et marimba, puis par un orchestre structuré en groupes de timbres homogènes formant des sortes de «chœurs» instrumentaux. Holliger avait pensé, dans un premier temps, utiliser des voix de femme, en référence aux *Nocturnes* de Debussy (envisagés d'abord comme un concerto pour violon dédié à Ysaÿe).

Les mouvements sont enchaînés. Le premier, «Deuil», renvoie à un tableau que Soutter avait peint dans sa jeunesse : il représente sa soeur après la mort de leur père. Il est écrit dans un style qui évoque, d'une certaine manière, l'esthétique «fin de siècle» liée à la jeunesse de Soutter. Le violon, dans une phrase initiale très lyrique, amplifie et transforme le thème de la *Troisième Sonate* pour violon solo d'Ysaÿe, dont Soutter avait été l'élève.

Dans le second mouvement, «Obsession» (le titre renvoie également à une sonate d'Ysaÿe), le violon solo déploie un jeu virtuose et monomaniaque, fondé sur des répétitions, des *ostinati*, des figures rythmiques irrégulières où planent les fantômes du premier Stravinsky, ainsi que de Bartók et Veress. Mais sous l'apparente légèreté de la danse, résonnent les notes du *Dies Irae* (comme dans la *Sonate n° 2* d'Ysaÿe) : prémonition de l'apocalypse. L'agitation de cette partie de l'œuvre fait référence aux dessins à la plume de Soutter, à ces figurations nerveuses, rythmiques, compulsives, qui semblent nées d'une obsession physique et qui rappellent le mouvement du poignet tenant l'archet du violon.

Le troisième mouvement, «Ombres» (il existe une toile de Soutter intitulée *Danse des Ombres*), est un adagio dans lequel la matière sonore se raréfie et se spiritualise et où s'opposent deux types d'écriture très contrastés. On y entend resurgir des éléments de mouvements précédents. Dès le début, les instruments à vent entonnent une sorte de choral très doux, tandis que les cordes déploient des accords et des figurations en harmoniques (puis de longues sections en trilles). A ces textures raffinées s'opposent des figures répétitives, fortement caractérisées rythmiquement, et qui culminent dans un finale violent, figé sur des gestes obsessionnels joués *fortissimo* : à la fin, le violon solo est confronté à la seule percussion (un hommage possible à Stravinsky). L'écriture en accords, les effets de clair-obscur, le caractère tragique du mouvement, tout renvoie ici aux toiles que Soutter peignait directement avec les doigts.

Le quatrième et dernier mouvement, qui n'est toujours pas écrit à ce jour, reprend le titre d'un tableau que Soutter

peignit le jour même de la déclaration de la Seconde Guerre, et dont le titre, *Avant le Massacre*, résonne comme une menace et un appel à la conscience de ses concitoyens.

Holliger a toujours évité le «juste milieu» dans son écriture musicale : les instruments, chez lui, sont utilisés dans leurs possibilités les plus étendues, au-delà même des limites habituelles. Les techniques de jeu non conventionnelles sont intégrées à une écriture rigoureuse et virtuose, les sons «déformés» croissant avec l'expressivité de l'œuvre. Les sonorités, souvent inouïes, proviennent aussi bien des rapports harmoniques intrinsèques que de mélanges inédits entre les instruments, les techniques de jeu non conventionnelles et une utilisation très raffinée de la percussion modifiant les timbres et les spectres harmoniques. Ces sonorités parfois indéfinissables et difficiles à «localiser» n'existent cependant pas pour elles-mêmes : elles reposent sur une riche articulation de phrases musicales, de structures «thématiques» et harmoniques où l'on retrouve le lyrisme propre à Holliger, dont les racines sont dans la musique expressionniste (Berg et Webern, mais aussi Bartók). Chaque élément est pris dans un réseau de relations significatives : même si le compositeur évite les répétitions textuelles ou les développements traditionnels, les figures mélodiques, harmoniques ou rythmiques sont intimement liées entre elles. Holliger parvient ainsi à une logique harmonique faite de progressions organiques, d'oppositions et de transitions subtiles.

L'écriture du violon solo doit beaucoup, en ce qui concerne son aspect technique, à celle des *Sonates* d'Ysaÿe, dont elle développe plusieurs «gestes» techniques et «thématiques», ainsi qu'à Bartók et Stravinsky. Elle exige une virtuosité qui n'est pas seulement liée à la rapidité d'exécution et à l'exubérance du jeu, mais aussi (et surtout) à la qualité et au contrôle des sonorités, des articulations mélodiques et rythmiques. De même que le *Concerto* traduit, à travers le médium de la musique, le monde intérieur de son auteur en résonance avec celui de Louis Soutter, de même impose-t-il aux musiciens un jeu expressif dans l'esprit de la musique de chambre, y compris dans les passages les plus frénétiques ou les plus ludiques. D'une manière générale, comme dans toute la musique de Holliger, les éléments contraires ne fusionnent pas dans le tout, mais coexistent, créant des tensions expressives sans résolution qui se prolongent au-delà de l'œuvre elle-même. Les mouvements de danse du second mouvement ne cachent-ils pas cette colère divine que les notes du *Dies Irae* font résonner à travers les siècles, et qui nous taraudent, de façon obsédante, «avant le massacre»?

Biographie de Louis Soutter

Louis Soutter est né à Morges en 1871, mort à Ballaigues en 1942. Sa carrière artistique d'abord brillante (études d'architecture, de musique avec Eugène Ysaÿe, puis de peinture), a été marquée par une rupture sociale et mentale. En 1907, il est premier violon de l'Orchestre du Théâtre de Genève (futur Orchestre de la Suisse Romande) : en 1915, il est renvoyé à cause de ses excentricités et de son indiscipline, et mène une vie de bohème. En 1923, sa famille décide de le mettre dans une maison de retraite, à Ballaigues (Jura suisse). Il y restera jusqu'à sa mort. Dans la plus grande solitude, il se remet à peindre de façon frénétique (plus de 4000 dessins et peintures, dont la moitié disparaîtra). A partir de 1937, voyant de plus en plus mal, Soutter peint directement avec les doigts. Sa première exposition est organisée la même année à Lausanne. La première rétrospective de son œuvre ne sera réalisée qu'en 1961.

György Kurtág

Inscriptions

Peter Szendy

C'est la nuit. Il n'y a qu'un *do*, ce *do* au centre du clavier dont Kurtág a pu dire qu'il était «le point de départ». C'est enfantin, dirait-il encore, «un matériau vraiment très simple». C'est la nuit — premier mot du poème d'Alexandre Blok, régulièrement répété : ainsi s'ouvre le second chœur de l'opus 18, *Songs of Despair and Sorrow*. Le *do* central se gonfle, s'épaissit en une grappe de notes avoisinantes. Et le monde sonore de Kurtág se déploie, enfantin, comme dans ses Jeux pour piano (*Játékok*) : «Ce qui me semblait proprement enfantin, disait Kurtág à propos de ces pièces, c'était d'avoir un matériau vraiment très simple, par exemple le *cluster*; le glissé, des sons isolés, et à l'intérieur de ces sons isolés le *do*. Après avoir connu tout le dodécaphonisme, pour moi, la seule réalité qui soit restée, à côté de ces matériaux très peu différenciés, c'est le *cluster*, qui me donne la possibilité du mouvement». C'est la nuit, et le *do* se met donc en mouvement (à peine). Il tombe plaintivement vers le *si* (c'est toujours la nuit), il s'orne d'une broderie (*do*, *ré*, *si*) pour dire que dans la nuit, il y a une rue. On dirait que l'espace musical s'ouvre à mesure que les mots s'accrochent, mot à mot, pour faire une phrase.

Cette adéquation, mot à mot, de la musique et de la poésie, Kurtág la puise notamment dans le chant grégorien et dans la mélodie populaire.

Le premier chœur de l'opus 18, sur un poème de Lermontov, dit l'ennui et la tristesse, mais avec un certain élan (*con moto*) et dans un style populaire (*in stile popolare*). Les voix, d'abord fluides, accompagnées par l'accordéon russe baïan et bientôt par l'harmonium, deviennent nasillardes lorsque celui-ci prend le timbre du cromorne. «Désir !», disent-elles. Quel sens y a-t-il à désirer sans fin ? Scindées en deux chœurs, les voix ne sont plus ensemble.

«Aimer !», disent-elles plus loin, en s'imitant l'une l'autre, sur cet intervalle de sixte mineure qui évoque immédiatement le prélude de *Tristan et Isolde*. Dans son *Omaggio a Luigi Nono*, opus 16, pour chœur *a cappella*, Kurtág avait fait de ces mêmes notes (*fa dièse, ré*) un hommage à *Tristan*. «Amour», chantaient alors les voix. C'était un poème, en russe encore, de Rimma Dalos, il faisait suite à un fragment d'Anna Akhmatova et à un exergue de Lermontov. C'était en 1979, un an avant les premières esquisses pour l'opus 18.

Ce passage en sixtes est marqué *calmo, piano, poco espressivo*. Quelques pages plus loin, les voix sont aiguës et stridentes (*acuto, stridente*), elles sont dressées, hérissées, hystériques (*molto erecto, isterico*). *Wechsel der Töne*. L'accordéon baïan tremble d'un trémolo irrégulier, ses harmonies sont secouées de spasmes convulsifs (*zuckende Repetitionen*). *Quasi Morse-Zeichen*, presque comme des signaux en morse, indique Kurtág.

Il est temps, dit-il pour finir, avec Marina Tsvétaïeva. Il pose des sons, il les laisse durer. Il y a des cymbales, des gongs, des cloches. Le piano et la harpe, aussi, résonnent. Est-ce un choral ? Les voix sont blanches, elles chuchotent. Il est temps.

Des stèles, des marques, silencieuses comme une pierre tombale, tant qu'on ne les effleure pas pour les laisser résonner.

Il y avait, dans les *Trois inscriptions anciennes* de 1987, cette dernière pièce, une épitaphe relevée sur une croix du

cimetière de Mecseknádasd. Elle commence par ces mots : *ci-sît, hier ruhet in Gott...* C'est un *lamento* (*sírató*, dirait-on en hongrois), un chromatisme descendant qui accompagne des tierces mineures. *Calmo, sostenuto*, une sorte d'archétype de la déploration, plusieurs fois interrompu par une mélodie aux tournures populaires.

Il y avait, en 1989, telle pierre tombale (*Grabstein*) pour un certain Stephan Stein. Et il y a surtout, depuis des années, depuis toujours, les innombrables *in memoriam*, hommages tardifs, *officium breve* et autres brins d'herbe à la mémoire de... Déclinés dans toutes les langues, n'en finissant jamais d'inscrire la perte et la séparation. C'est donc là qu'arrive cette *Stele*, cette dernière venue dans la séquence des obsèques et des départs. L'orchestre étant une chambre d'écho où vient se répercuter et s'amplifier une petite pièce pour piano intitulée *Mihály András in memoriam*, écrite à Budapest entre le 20 et le 23 septembre 1993, à la mort du compositeur, chef d'orchestre et ami auquel Kurtág avait déjà dédié ses *Quatre capriccios* et ses *Douze Microludes*. Difficile d'imaginer un écho plus longuement entretenu que celui de ce troisième volet de *Stele*, dans lequel résonne à n'en plus finir le petit *in memoriam* de septembre 1993. Dans un mouvement *molto sostenuto*, Kurtág orchestre une étonnante machine à réverbérer, traversée par la figure immuable d'un quintolet répété *ad infinitum*. Et c'est soudain Mahler qui revient, ce sont des triolets de marche funèbre que l'on entend, mais multipliés, diffractés, passés dans une chambre sourde et désarticulée, désajointés.

Le premier geste de *Stele*, le geste d'ouverture — un grand unisson sur *sol* multiplié dans tous les registres de l'orchestre — est lui aussi tout bruisant de pages symphoniques qui ne demandent qu'à affleurer. On pense avant tout à Beethoven, aux ouvertures *Leonore III* ou *Leonore II*. Mais ce geste archétypique (s'il est un mot qui revient souvent chez Kurtág, c'est bien *Urgestus*) est aussitôt déformé par des intonations microtonales fluctuantes : il se produit une sorte de *miaulement*, l'ouverture festive est jouée par une tête de lecture défaillante. Et d'ailleurs tout s'arrête, les quelques secondes de grandiloquence continuent de résonner dans un espace peuplé d'étranges plaintes et scintillements. C'est maintenant le fantôme de Bartók qui passe, accompagné de ses musiques nocturnes et de ses *piccolos* qui ressemblent à des chouettes. Il salue celui de Bruckner, il l'invite à une fugitive commémoration — quelques dizaines de mesures : *Feierlich, Hommage à Bruckner*.

Le second volet de *Stele* commence par un coup de fouet. C'est un motif convoluté qu'exposent les cuivres et les cordes, un chromatisme sinueux dont le caractère instable, entre la plainte et l'imprécation, se redouble dans le tempo, remarquable d'indécision dans sa précision même : *Lamentoso-disperato con moto, nicht zu schnell, aber wild, gehetzt, ungeduldig*, indique Kurtág en tête de ce mouvement central, comme tirailé entre le geste du *lamento* et la pulsion ou pulsation d'un mouvement irrésistible, sauvage. Les entrées canoniques et les notes répétées évoquent la chasse (la *caccia*), la course, ou peut-être plutôt la danse macabre, avec les timbres de marimba et de wood-blocks qui la poursuivent. Et bientôt les trombones ajoutent encore à la désorientation générale par une section écrite selon la technique dite du *hoquet* (*solí in hoquetus*) : éclatement, sectionnement, *truncatio* de ce qui aurait pu être une ligne. Et c'est encore à Mahler que l'on songe, quand l'acharnement de la chasse ou de la danse fait place à une églogue où revient l'*adagio initial*. De très loin.

Songs of Despair and Sorrow, opus 18. Textes chantés.

Mikhail Lermontov (1814-1841)

Mondain, cynique et insouciant, Mikhail Lermontov est le chantre du jugement, de la désillusion, de la solitude angoissée et du mépris pour le monde et les hommes. Inspiré par Vigny, Stendhal et surtout Byron, sa poésie, visionnaire, affronte avec une violence et une pathétique franchise l'idée du mal et de la damnation. Exilé dans la région du Caucase pour avoir écrit *La mort du poète*, un poème accusateur sur la mort en duel de Pouchkine et sur la cabale qui la précéda, Lermontov connu à son tour une fin tragique en des circonstances analogues. Selon Béliński, le poème mis en musique par Kurtág est celui qui valut le plus d'ennemis à son auteur. Marina Tsvétaïeva en donna une version française en 1939, après ses quinze années d'exil en France.*

I kouchno i groustno, 1840

I ckouchno i groustno, i niekomou roukou podat'
V minoutou douchevnoï nevzgody...
Jielan'a !... chto pol'zy naprasno i vetcho jelat' ?...
A gody prokhodiát — vse loutchié gody !

Lioubit' !... no kovo-je ?... na vriemia — ne stoít trouda.
A vietchno lioubit' nevozmojno.
V sieba li zaglianech ? — tam prochlogo niet i sleda :
I radost', i mouki, i vsio tam nitchtojno.

Chto strasti ? — vied' rano il' pozdno, ikh sladkiï niedoug
Iztechzriet pri slove rassoudka ;
I jizn', kak posmotrich s kholodnym vnimaniem vokroug,
Takaïa poustaïa i gloupaïa choutka...

Ennui et tristesse

Ennui et tristesse et personne à qui tendre la main,
A l'heure où je suis dans la peine...
Désirs ! A quoi bon désirer constamment ? C'est en vain :
Nos vertes années, le temps les entraîne.

Aimer ? Mais qui donc ? Pour un temps on y perd son effort :
L'amour éternel ? Improbable !
Revois ton passé : sans laisser de vestige il est mort.
La joie et la peine, tout est négligeable.

Quant aux passions, ce doux mal s'en ira tôt ou tard :
Choisis la raison pour ton guide !
Et jette plutôt sur la vie un lucide regard :
Ce n'est qu'une farce inutile et stupide !

Traduction Satho Tchimichkian in Mikhaïl Lermontov,
Œuvres poétiques, L'Age d'homme, 1985

Alexandre Blok (1880-1921)

L'œuvre d'Alexandre Blok incarne la tragédie d'un monde qui s'écroule, pris dans la tourmente révolutionnaire et la contemplation d'une aube nouvelle. Poète de la neige et de la trace qui s'efface, Blok s'écarte lentement du symbolisme russe de Soloviev ou de Brioussov pour évoluer vers une poésie des faubourgs, un réalisme pessimiste empreint des réalités sociales de son temps et un langage prophétique où la figure du Christ croise la détresse et la désolation d'un peuple aux confins de l'Europe. Le poème mis en musique par Kurtág porte parfois le titre *Les danses de la mort*.*

Notch', oulitzá, fonar', aptieka, 10 octobre 1912

Notch', oulitzá, fonar', aptieka,
Bessmyslennyï' i tousklyï sviét.
Jivi iechtcho khot' tchetvert' vieka —
Vsio boudiet tak. Iskhoda niet.

Oumriosh — natchioch opiat' snatchala,
I povtorisïa vsio, kak vstar' :
Notch', liedianaya riab' kanala,
Aptieka, oulitzá, fonar'.

Nuit, rue, fanal, apothicaire

Nuit, rue, fanal, apothicaire,
Insignifiante et blaïarde lumière.
Et vivrais-tu un quart de siècle en plus —
Tout sera pareil. Nulle issue.

Tu mourras — recommenceras.
Tu répèteras tout, comme autrefois :
Nuit, rides gelées du canal,
Apothicaire, rue, fanal.

Traduction Jacques-Alexandre Mascotto in Alexandre Blok,
Poésies, La Lettre volée, 1991

Serge Essenine (1895-1925)

Issu de la Russie paysanne, pénétré de ses contes et de ses superstitions, Serge Essenine eut pour les paysages de son enfance, comme pour ceux du Caucase qu'il visita peu avant sa mort, un amour proche de la religion, où se cristallisaient bonheur, amertume, nostalgie et désespoir. De retour en Union soviétique après un tumultueux voyage en Europe et en Amérique, il chanta la Révolution et ses martyrs, mais la gravité et le sombre dépouillement de ses derniers vers expriment une douleur fébrile que n'apaise plus l'attrait des cabarets. Miné par l'alcool et son cortège d'hallucinations, Essenine se suicida en 1925, l'année de *Soirée bleue*.*

Vietchierom sinim, 1925

Vietchierom sinim, vietchierom douchnym
Byl kogda-to krasivym i younym.
Nieoudierjimo, niepovtorimo,
Vsio proletelo... daletche... mimo...
Sierdze ostylo, i vytsveli otchi...
Sinieïe stchastie ! Lounnyie notchi !

Soirée bleue

Soirée bleue, soirée de lune,
Autrefois je fus jeune et beau.
Irrésistiblement, irrémédiablement,
C'en est fait... dans le lointain... à l'écart...
Le cœur s'est glacé, les yeux se sont fanés...
Bonheur bleu ! Nuits de lune !

Traduction LF

Ossip Mandelstam (1891-1938)

Né dans une famille juive de langue allemande, Ossip Mandelstam est l'un des fondateurs de l'acméisme qu'il définit lui-même comme «nostalgie de la culture universelle». *Pierre, Tristia, Poèmes, Vers posthumes* : son œuvre poétique, solitaire, érudite et rigoureuse, use d'images subtiles et inédites où la sobriété du langage et la liberté de la structure formelle illustrent l'étonnement craintif du poète devant l'éphémère de notre existence et la fragilité de notre savoir. Condamné en 1934 à trois ans de déportation pour un poème satirique sur Staline, Mandelstam tente de mettre fin à ses jours. A Voronej où il est finalement autorisé à se rendre, ses poèmes en apparence fragmentaires et inachevés témoignent de sa résignation et des paysages ruraux de la Russie centrale. Revenu à Moscou en 1937, il est de nouveau arrêté un an plus tard et meurt au cours d'un transfert dans un camp de travaux forcés près de Vladivostok.*

Kouda mnie dietsa v etom ianvarié ?
Janvier/1^{er} février 1937

Kouda mnie dietsa v etom ianvarié ?
Otkrytyi gorod soumasbrodno tsepok...
Ot zamknoutykh ia, chto-li, pian dvirei? —
I khotchets' mytchat' ot vsiekh zamkov i skriepok.

I pereoulkov laiouchtechikh tehoulki,
I oulitz perekochennykh tchoulany,
I priatchoutsia pospechno v ougolki,
I vybiegaïout iz ouglov ougalny.

I v iamou, vborodavtehatouïou tem'
Skol'jou k obledienieloi vodokatchke
I, spotykaïas, miertyvi vozdoukh iam,
I razlietaïoutsia gratchi v soriatchke.

A za nimi akhaïou, kritcha
V kakoi-to mierzlyi dierieviannyi korob :
— Tchitatieïa ! Sovietchika ! Vratcha !
— Na liesnitze kolioutchieï — razgovora b !

Dans ce janvier que faire de moi-même ?

Dans ce janvier que faire de moi-même ?
La ville ouverte et folle se racroche à nous,
Serais-je ivre de tant de portes qui se ferment ?
J'ai envie de beugler face à tous les verrous !

Et les grègues de ces aboyeuses ruelles,
Et les greniers des rues tordues sans fin,
Et les gouspins venant à tire-d'aile
Se cacher et surgir dans les coins et recoins !

Je glisse dans les creux, dans l'ombre aux cent verrues,
Pour aller jusqu'à la pompe gelée,
Je trébuche en mâchant l'air mort et vermoulu
Tandis que s'éparpillent les breux enfiévrés.

Et à leur suite je m'exclame et crie soudain
Dans cette glaciale caisse de bois :
« Un lecteur ! des conseils ! un médecin !
Sur l'escalier d'épines parlez, parlez-moi ! »

Traduction Henri Abril in Ossip Mandelstam, *Poèmes*,
Editions Librairie du Globe, 1992

Anna Akhmatova (1889-1966)

Nul ne pouvait déceler dans le luxe et le raffinement d'une jeunesse passée à Tsarskoïe Selo, résidence d'été des souverains russes, le destin d'Anna Akhmatova. Pourtant sa vie est jalonnée par les maladies, arrestations, exécutions ou suicides de nombre de ses proches. En 1946, elle est exclue de l'Union des écrivains soviétiques, pour son accent intime, mystique et passéiste. Membre de l'école acméiste, Akhmatova hérite du classicisme de Pouchkine et partage avec Mandelstam un sens aigu de la rigueur. Ses poèmes sont autant de brefs tableaux précis et austères, où le détail le dispute à une sensibilité marquée par la détresse et l'esprit de résistance. Le poème mis en musique par Kurtág est extrait de *Requiem*, un recueil composé pour l'essentiel en 1940.*

Rasniatiïe, 1940-1943

Maşdalina bilas' i rydala,
Outehenik lioubimyi' kameniel,
A touda gdiê moltcha mat' stoïala
Tak nikto vzglianout' i niê posmiël.

Crucifixion

Madeleine se débattait en sanglotant,
Le disciple bien-aimé devenait pierre,
Mais là où, en silence, se dressait la Mère,
Là personne n'osait jeter un seul regard.

Traduction Jeanne et Fernand Rude in Anna Akhmatova, *Poèmes sans héros, Requiem et autres œuvres*, Editions La Découverte, 1991

Marina Tsvetaïeva (1892-1941)

La vie de Marina Tsvetaïeva est tout entière à ses passions pour Blok, Pasternak ou Rilke, mais aussi pour Napoléon et pour la culture hébraïque. Remarquée dès son premier recueil, *Album du soir*, elle s'oppose à la Révolution et connaît l'exil en Tchécoslovaquie et en France. Traductrice de Pouchkine et de Baudelaire, Tsvetaïeva écrivait en français, en allemand et en russe une poésie où le lyrisme, le vers accidenté, la richesse du vocabulaire, la violence intransigeante de l'invective et la mise à mal des rythmes traditionnels trahissent un profond désir d'absolu. A son retour en Urss en 1939, son mari et sa fille sont arrêtés. Evacuée en République tatar, elle se suicide en 1941.*

Pora... février 1941

Pora snimat' yantar',
Pora mieniat' slovar',
Pora gasit' ðonar'
Naddvernyi'...

Il est temps...

Il est temps d'enlever l'ambre,
Il est temps de changer de vocabulaire,
Il est temps d'éteindre la lanterne
Au-dessus de la porte...

Traduction Henri Deluy in Henri Deluy et Liliane Giraudon,
Marina Tsvetaïeva, La main courante, 1992

Transcriptions du cyrillique Nicolas Dvigoubsky

* Textes de présentation, Laurent Feneyrou

Biographies

György Kurtág

Né en 1926 à Luşos (Luşoj, Roumanie), György Kurtág reçoit sa première formation musicale de sa mère, avant d'étudier le piano avec Magda Kardos et la composition avec Max Eisikovits à Timisoara. Il s'installe à Budapest en 1946 et entre à l'Académie de musique, dans les classes de Pál Kadosa (piano), Leo Weiner (musique de chambre), Sándor Veress, Pál Járdányi et Ferenc Farkas (composition), où il a pour condisciple György Ligeti. En 1957-1958, il travaille à Paris avec Marianne Stein, s'initie aux techniques sérielles et suit les cours de Darius Milhaud et Olivier Messiaen. Assistant de Pál Kadosa, il est ensuite nommé professeur à l'École de musique Bartók de Budapest (1958-1963). Répétiteur de la Philharmonie hongroise (1960-1968), il enseigne le piano, puis la musique de chambre, à l'Académie de musique Franz Liszt (1967-1986), se refusant à enseigner la composition. Il participe régulièrement à diverses conférences et masterclasses, parmi lesquels le séminaire Bartók à Szombathely.

Heinz Holliger

Né en 1939 à Langenthal (canton de Berne), Heinz Holliger entre aux conservatoires de Berne et de Paris, dans les classes d'Yvonne LeFebvre (piano), d'Emile Cassagnaud et de Pierre Pierlot (hautbois). Influencé par l'œuvre de Klaus Huber, il étudie la composition avec Sándor Veress (1956-1960), puis avec Pierre Boulez à Bâle (1961-1962). Lauréat de prix internationaux (Genève, Munich pour le hautbois, Sonning-Musikpreis en 1987, Frankfurter Musikpreis en 1988 ou Kunstpreis der Stadt Basel en 1989 pour la composition), il enseigne à la Musikhochschule de Freiburg dès 1966 et enregistre de nombreuses œuvres classiques et contemporaines, parmi lesquelles celles que Berio, Carter, Henze, Krenek, Lutoslawski, Martin, Penderecki, Pousseur, Stockhausen ou Yun écrivent pour lui. Depuis plusieurs années, il dirige régulièrement à Vienne, au Basler Musik Forum et à l'Opéra de Zurich, tout en collaborant notamment avec la Junge Deutsche Philharmonie et l'Ensemble Modern.

Edinburgh Festival Singers

L'ensemble a été spécialement constitué pour créer la version complète des *Songs of Despair and Sorrow* de György Kurtág dans le cadre du Festival d'Edimbourg et du Festival d'Automne à Paris, en 1996. Le chœur souhaite préserver l'individualité des qualités vocales de chacun de ses cinquante-deux solistes, tous spécialisés dans le domaine de la musique contemporaine.

David Jones

Né en Irlande, David Jones est diplômé du Trinity College de Dublin. Lauréat du Prix Ricordi, il obtient une bourse pour étudier avec Leonard Bernstein et Seiji Ozawa au Tanglewood Music Centre et participe à différents séminaires de Sir Edward Downes avec le BBC Philharmonic Orchestra. Chef de chœur du Edinburgh Festival Chorus, il dirige aussi régulièrement de nombreux opéras.

Michael Gielen, direction

Né à Dresde en 1927, Michael Gielen quitte l'Allemagne pour l'Argentine en 1940. Il étudie la philosophie, le piano, la théorie et la composition à Buenos Aires. Répétiteur au Teatro Colon en 1947, il est engagé au Wiener Staatsoper en 1950 et ne cesse dès lors de diriger : l'Opéra de Stockholm, de Francfort, des Pays-Bas, mais aussi l'Orchestre National de Belgique, le BBC Symphony Orchestra ou le Cincinnati Symphony Orchestra... Parmi ses œuvres : *Ein Tag tritt hervor* (1963), *die glocken sind auf falscher spur* (1969) ou *Pflicht und Neigung* (1989).

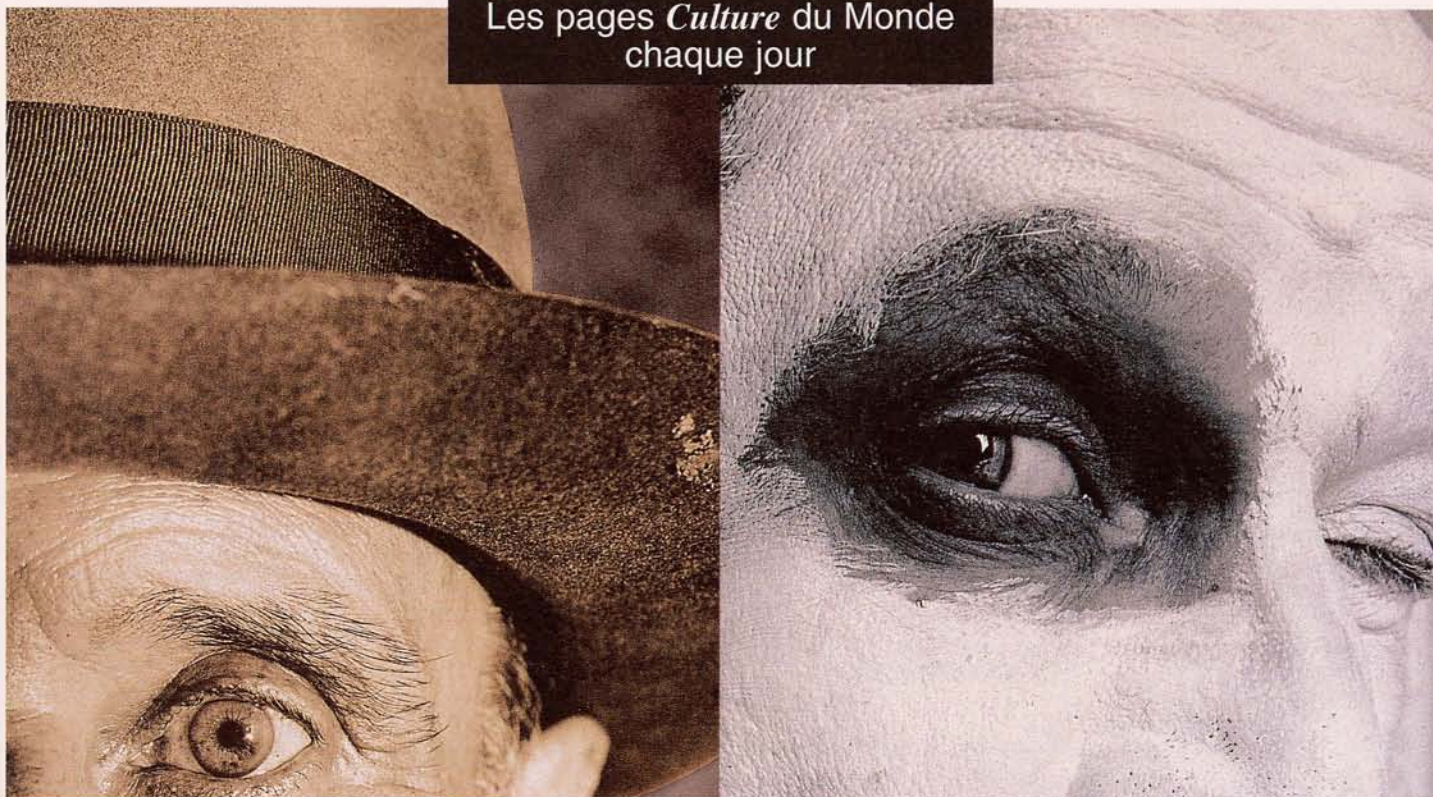
Orchestre symphonique de la Radio de Baden-Baden, Südwestfunk

Fondé en 1946, grâce aux autorités françaises d'occupation et à la ténacité de Heinrich Strobel, l'Orchestre symphonique de la Radio de Baden-Baden, SWF, a toujours eu pour mission de porter à la connaissance du public les musiques de notre temps. Dirigé depuis 1986 par Michael Gielen et associé aux Donaueschinger Musiktage, il a été confronté aux styles des principaux chefs et compositeurs de l'après-guerre. En 1996, il est résident du nouveau Konzerthaus de Freiburg en Breisgau.

Thomas Zehetmair, violon

Né à Salzbourg en 1961, Thomas Zehetmair étudie avec son père puis avec Franz Samokyl, Max Rostal et Nathan Milstein. Après ses débuts au Festival de Salzbourg en 1977, il se produit avec les principaux orchestres européens et américains, sous la direction de Dohnányi, Eschenbach, Harnoncourt, Marriner, Rattle ou Sawallisch, et participe à différents ensembles de musique de chambre avec Alfred Brendel, Heinrich Schiff et Tabea Zimmermann.

Les pages *Culture* du Monde
chaque jour



**ON PEUT ÊTRE PEINTRE A MOSCOU OU COMÉDIEN A CHICAGO
ET PARTAGER LA MÊME PAGE DANS LE MONDE.**

C'est parce que la culture se crée et se recrée chaque jour que le Monde lui consacre quatre pages quotidiennes. Avec des enquêtes, des reportages et des informations inédites, on ne lui donne plus seulement sa place, on la lui reconnaît.



Le Monde

BDDP. Portraits of J. BEUYS and S. BERKOFF © ALASTAIR THAIN

FRFAP 2/1996 - M.08 - PRGS