

BENEDEK HORVÁTH

Bartók, Janáček & Kurtág
Piano Works

A CONCERT IN PARIS



BÉLA BARTÓK (1881-1945)

Improvisations on Hungarian Peasant Songs, BB 83, Sz. 74, Op. 20 (1920)

Improvisationen über ungarische Bauernlieder

Improvisations sur des chants paysans hongrois

1	I. Molto moderato	01.34
2	II. Molto capriccioso – Vivace	00.59
3	III. Lento, rubato	02.32
4	IV. Allegretto scherzando – Poco più mosso	00.45
5	V. Allegro molto – Allegro	01.04
6	VI. Allegro moderato, molto capriccioso	01.33
7	VII. Sostenuto, rubato	02.02
8	VIII. Allegro – Largamente	02.00

LEOŠ JANÁČEK (1854-1928)

In the Mists, JW 8/22 (1913)

Im Nebel · Dans les brumes

9	I. Andante, cantando – Poco mosso (cantando) – Adagio – Con moto	03.28
10	II. Molto Adagio – Presto – Tempo I – Grave – Presto – Adagio	03.45
11	III. Andantino – Poco mosso	02.29
12	IV. Presto – Meno mosso – Adagio, poco rubato (energico molto pesante, non troppo legato) – Vivo – Andante (espressivo) – Tempo I	04.20

GYÖRGY KURTÁG (BORN 1926)

Splinters (Szálkák), Op. 6d (1973)

Splitter · Éclats

- | | | |
|----|--|-------|
| I3 | I. Molto agitato – Più agitato – Tempo I (più calmo ... calando) | 00.54 |
| I4 | II. Sostenuto | 01.09 |
| I5 | III. Vivo – Prestissimo – Tempo primo | 01.18 |
| I6 | IV. Mesto ... rubato – Pesante – Pesante, strascinando | 03.22 |

LEOŠ JANÁČEK (1854-1928)

I.X.1905, JW 8/19 (1905-1906)

Piano Sonata · Klaviersonate · Sonate pour piano

To the memory of the workman killed on the 5th of October 1905 during the manifestations for the Czech University at Brno

Dem Andenken des am 5. Oktober 1905 anlässlich der Manifestationen für die tschechische Universität getöteten Arbeiters

À la mémoire de l'ouvrier assassiné le 5 octobre 1905 lors des manifestations pour l'Université tchèque à Brno

- | | | |
|----|---|-------|
| I7 | I. The Foreboding · Die Vorahnung · Le pressentiment
<i>Con moto</i> | 05.46 |
| I8 | II. The Death · Der Tod · La mort
<i>Adagio</i> | 06.35 |

GYÖRGY KURTÁG (BORN 1926)

Games (Játékok) · Spiele · Jeux (selection · Auswahl · sélection)

- | | | |
|----|--|-------|
| 19 | Book VI, No. 18. Day-dreaming · Treu-mährisch · Rêve de jour. <i>Lustán</i> | 02.36 |
| 20 | Book III, No. 4b. (quiet talk with the devil)
Leises Gespräch mit dem Teufel · Conversation feutrée avec le diable | 01.27 |
| 21 | Book II, No. 21. Waltz (Hommage à Shostakovich)
Walzer (Hommage an Schostakowitsch) · Valse (Hommage à Chostakovitch) | 00.33 |
| 22 | Book II, No. 5. Quarrelling (4) · Zanken (4) · Querelle (4). <i>Vivo</i> | 00.19 |
| 23 | Book VI, No. 6. Sirenes of the Deluge · Sinflut-Sirenen · Sirènes du Déluge. <i>Presto</i> | 00.46 |
| 24 | Book I, No. 57. Playing with Overtones (2)
Spiel mit Obertönen (2) · Jeu avec les harmoniques (2) . <i>Lendülettel</i> | 01.03 |
| 25 | Book II, No. 37. In memoriam Hermann Alice . <i>Lento</i> | 02.32 |

BÉLA BARTOK (1881-1945)

Romanian Dances, BB 56, Sz. 43, Op. 8a (1910) Rumänische Tänze · Danses roumaines

- | | | |
|----|---|-------|
| 26 | I. Allegro vivace – Lento – Tempo primo | 04.50 |
| 27 | II. Poco Allegro – Più mosso – Molto vivace – Vivacissimo | 04.26 |

BENEDEK HORVÁTH, PIANO · KLAVIER

RECORDING LOCATION & DATES:

Eglise évangélique Saint-Marcel, Paris (France), 11-13 & 14 November 2018
(during the series of "Les Nuits Oxygene" · Artistic Director: Pierre-Yves Lascar)

EXECUTIVE PRODUCER:

Pierre-Yves Lascar

RECORDING PRODUCER:

Nikolaos Samaltanos

SOUND ENGINEERING, EDITING, MIXING AND MASTERING:

Nikolaos Samaltanos

A 24bit/44,1kHz recording

Microphones: 2 Neumann CMV 563, M55K · **Converter:** DCS 900 A/D

Electronics: Lavardin Technologies · **Monitoring:** Lecontoure Mobile 160

Headphones: Sennheiser HD600

Instrument: Steinway D No. 499495

Piano technicians: Hugues Gavrel, Adnan Kiliç, Antoine Malbos de Latour

Publishers: Editio Musica Budapest (Kurtág; Bartók, *Op. 8a*), Klub Prátel Umení (Janáček),
Universal Edition (Bartók, *Op. 20*)

Artist photos: © Jean-Baptiste Millot

Cover picture: © Pierre-Yves Lascar (Bibliothèque nationale de France – Site Richelieu, Paris)

Cover design and booklet layout: Sylvain Gelineau (gink.fr)

With the support of :



*The producer wishes to thank Guy Arnaud and Annaïk Lascar (Maisons-Laffitte)
for their warm support during the elaboration of this recording project.*

Manufactured in Germany

All rights of the producer and of the owner of the work reproduced reserved.

Unauthorized copying, hiring, lending, public performance or broadcasting of this record prohibited.



Windows of the soul

According to his friend Max Brod, Janáček appears to us “strong, direct and sincere”, when looking at late 1920s photographs, with his white moustache, his abundant silver hair and that piercing gaze, looking the very figure of the grouchy and uncompromising musician, a versatile artist inhabited by an inner fire... between Beethoven and Varèse. Following Debussy’s example, he gives his works their title after they have been composed, sometimes even quite a long time afterwards (Guy Erismann), thus showing that it was less a question of programme music than a formless impression, a memory, an emotion.

A singular musician, frank and rustic at once, without any real successors, in whom – Debussy again – the harmony and sequence of chords capture more than the melody and draw the listener into an eminently physical dialogue with the sound which has become matter, an invisible and secret stream. A spell, where: “No note has a right to exist if it is not an expression” (Milan Kundera). Far from the prevailing virtuosity of the late nineteenth century, his piano work, modest in format, concentrates on short forms, miniatures inherited from both Schumann and his compatriot Dvořák, and also from the study of Moravian and Silesian folklore. In 1879, he told a Czech magazine: “I’ve compiled an enormous amount of literature; these are my windows to the soul”.

This research into the melodies linked to spoken language, a sort of genetic code which he uses in such an original way in his dramatic works, equally animates his piano. Noises, “little melodies of speech”, chance conversations, unintelligible cries: everything is good for the composer who catches them on the fly, notes and immediately transcribes them, a notebook in hand – thus achieving immediate stylization, an approximate sound image.

It is about observing articulation, dynamics, duration, colour, silence and repetition. Based on the research by the physicist Hermann von Helmholtz, who found that the ear remembers a sound or a note that has just sounded, and on the fact that in addition: “The transverse fibres of the inner ear vibrate in sympathy with the musical notes, so that we continue to perceive an entity a fraction of a second after its frequency has ceased”, the composer perceives music as: “A sequence of chaotic moments, of weaving and unravelling, because all notes are linked in the musical flow by memory” (James Lyon).

Serious and meditative at once, dramatic and electric, his style expresses a strong internal tension, as in his unique *Piano Sonata*, in E-flat minor, subtitled “From the Street”, or “I.X.1905”. Written in a single draft, echoing the death from bayonet wounds of the young worker František Pavlík (1885-1905) during a street demonstration in favour of the opening of a Czech University in Brno, it consisted of three movements at the time of its creation by the pianist Ludmila Tučková at the Friends of Art Club in Brno on 27 January 1906. In a panic, Janáček rushed over to the performer that night and snatched the third movement from her, arguing that she could only correctly interpret the first two...

Following the second performance, this time in Prague, the composer had another bout of delirium and threw the manuscript into the waters of the Vltava River. In the meantime, the creator took precautions and copied the score – which would finally be published eighteen years later, with the composer’s consent. A first movement, *Foreboding*, with the indication “Con moto”, the second, *Death*, originally “Elegy”, noted “Adagio”.

Based on two very distinct motifs, *Foreboding* alternates a feeling of anguish and melancholy, thus allowing: “to bring about the immediate expression of the thought

of Janáček, his emotions, his inner dialogue” (Erismann). The isolation of the motifs causes a disintegration of the melody, between slow motion and sudden acceleration; a structure whose source we can imagine, modelled on the movement of the word, which ends with a third theme, a kind of appeased chorale. A funeral march of a new genre, *Death* takes up the themes again, first disarticulated and atomized, then insistently repeated and telescoped until their silent disappearance.

A weightless music, strong and unspeakable

Seven years later, the cycle of four pieces *In the Mists*, again intended for the Friends of Art Club of Brno and premiered on 25 November 1912, brought together both Schumann and Debussy. A weightless music, strong and unspeakable, between the Debussyesque half-tones of the first, *Andante*, with its swinging rhythm and tumbling arpeggios, and the almost romantic blaze – heresy, or “sin of old age”? – of the fourth, *Presto*, expression of a nightmare. Schumanian lightning in the second, *Molto Adagio*: the harassed poet wonders convulsively, without any answer. The third, tender *Andantino*, expresses with ardour its simple and joyful lyricism.

In the 1920s, at the same time as Janáček, Bartók, now in his forties, finally gained some recognition in the music world, particularly in Britain and France – the *Revue musicale* devoted an article of about ten pages to him in 1921. A period which coincides for the Hungarian musician with the completion of his studies on popular music. In 1921, Bartók and his colleague Kodály completed under the title *Transylvanian Hungarians, Folk Songs*,

the preparatory work for their joint collection of one hundred and fifty folk songs – published two years later. In the same year they collected, classified and studied no less than 320 Hungarian folk songs. Bartók, the ethnologist, also noted the place, year, identity and age of the interpreter. “Attached are the complete texts of the songs, their musical transcriptions only concern the first stanza” (Claire Delamarche).

From 1903-1904, the composer had travelled to Romania to nourish his language with village tunes, such as his *Two Romanian Dances* for Piano, *Op. 8a, BB 56*. Bartók appropriates the characteristic turns of Romanian folklore, in particular “the irregular repetition and permutation of short rhythmic cells in binary measures” (Delamarche) contained in the dances. Bartók performed these *Two Dances* for the first time in Paris on 12 March 1910. A reinvented folklore, on obsessive rhythms, of a “peasant” savagery. A true concert rhapsody, the first dance of this *Opus 8a* impressed the audience to the extent that the composer decided to orchestrate it the following year!

“My sister-in-law has baked strudels”

Composed in Budapest in 1920, and premiered by the composer on 27 February 1921, the *Improvisations on Hungarian Peasant Songs, Op. 20, BB 83* are based on a variety of sources. Only the songs guiding numbers 1 and 4 stem from Bartók’s personal collections, numbers 2, 5, 6 and 7 were collected by Béla Vikár, number 3 by Ákos Garay and number 8 by László Lajtha. The bitter language forged in contact with folklore meets its apogee. The expression of the danced pantomime of the wonderful *Mandarin* would be the symphonic version. Finally, the complex piano of the *Improvisations* “reaches here the extreme limit in adding

the most audacious accompaniments to simple popular tunes”, as Bartók would later confess.

A calm atmosphere in the first improvisation, deriving from the air *My sister-in-law has baked strudels*, pursued without interruption – like the eight pieces in the collection – by the second, marked *Molto capriccioso*, both dissonant and abrupt. Voiceless, dark and almost motionless, the third, *Lento rubato*, deviated from the air *Here a black cloud forms*, contrasts with a climate of desolation. The fourth, *Allegretto scherzando*, inspired by the song *The mug is on the stove*, seems on the other hand to be both wild and cheerful compared to the previous one. The rhythm accelerates with the fifth, *Allegro molto*, a vigorous dance, which becomes sarcastic, with the sixth, *Allegro moderato, molto capriccioso* – a spiritual echo to the text that inspires it: “Ah! My God, that old woman who still has to be kissed...”

Marked *Sostenuto, rubato*, the seventh is based on the lullaby *Sleep, my son, sleep*. With its hesitant and plaintive tone, this “heroic lullaby” is to be compared with Debussy, at least in the spirit of Bartók, who wrote it for the *Revue musicale*, which published a memorial to Debussy in December 1920, containing works by Stravinsky, Satie, Dukas, Falla, Ravel and Malipiero, among others. The eighth and last piece, based on *It is no good to plough in the winter* is an *Allegro* whose main theme is followed by three variations interspersed with interludes. At their premiere, the composer and pianist played his *Improvisations* alongside Debussy’s seven *Preludes* and Ernest Bloch’s *Suite for Viola and Piano*, in which Bartók was in duet with Zoltán Székely.

Lost and found stolen object

György Kurtág's first composition, a *Suite*, composed around the age of "sixteen or seventeen", was intended for four-hand piano (1950-51). Inspired by Dadaism, Marcel Duchamp forged a quirky, even humorous conception of art in the 1920s, introducing the idea of "found" (or "stolen") objects in painting and sculpture. The Hungarian musician took up this concept and applied it to music, working among others with his compatriot, the poet and translator Dezső Tandori. A word, a musical fragment, a quotation borrowed from poets and musicians, past or present (Kafka, Hölderlin, Beckett, Bornemisza, Pilinszky, Bach, Schumann, Verdi, Cage...) become the distant and ironic matter/substance of his language, he likes to blur the sources by breaking down and reassembling them to create new costumes. A poetics of the miniature fragment, of which the series of *Játékok* ("Games"), for piano, four-handed piano, two pianos is the matrix from 1973 onwards.

During a colloquium held in Castelnuovo ne' Monti, Italy in 1989, the composer stated: "I think the idea of exploration and travel contained in *Games* is very important: perhaps an autobiographical journey, or the autobiographical journey of each of us. Luigi Pestalozza said: everyone is brilliant. We begin by learning the trade: usually we go to school, and little by little we lose what we have; our whole life becomes a pilgrimage to recover the child within us. I wasted a lot of time in my life learning: I wanted to know everything there was to know, I always wanted to know what was going on in contemporary music; only in the end did I understand when composing *Games*. A very long period, years (...) of paralysis and repeated seizures..."

Szálkák (“*Splinters*”) for solo piano, *Op. 6d* (1978), was premiered in Budapest by Valéria Szervánszky on 15 November 1978, and also exists in a version for cymbalum, *Op. 6c*. Divided into four movements – I. *Molto agitato*; II. *Sostenuto*; III. *Vivo* and IV. *Mesto* (In Memoria Stefan Romascanu), the score intertwines miniature themes – so many tiny “splinters” or “shards”, to use its title taken from a poem by János Pilinszky, that rise to the surface of silence.

Franck MALLET

English translation: Barbara Johnson-Ferguson

© 2020 Artalinna

Die Fenster der Seele

Seinem Freund Max Brod zufolge war Janáček „stark, direkt und aufrichtig“. Diesen Eindruck gewinnen wir auch, wenn wir heute auf Fotografien der späten zwanziger Jahre schauen. Mit seinem weißen Schnurrbart, seinen dichten silbernen Haaren und jenem durchdringenden Blick ist er die typische Figur des mürrischen und unerbittlichen Musikers, des unbeständigen von einem inneren Feuer beseelten Künstlers, zwischen Beethoven und Varèse. Genau wie Debussy betitelte er seine Werke, nachdem er sie komponiert hatte, manchmal sogar lange danach (Guy Erismann) und zeigte dadurch, dass es ihm weniger um eine Programmmusik ging, als um einen vagen Eindruck, eine Erinnerung, ein Gefühl.

Ein eigenartiger Musiker, unverfälscht und rustikal zugleich, ohne richtige Nachfolger, bei dem – wiederum unter dem Einfluß von Debussy – Harmonie und Akkordfolge den Zuhörer mehr fesseln als die Melodie und ihn in einen höchst physischen Dialog mit dem klangvollen, zur Materie, zur unsichtbaren und geheimen Flut gewordenen Klangelement hineinziehen. Ein Zauber, wo „keine Note existieren darf, wenn sie nichts ausdrückt“ (so Milan Kundera). Weit von der herrschenden Virtuosität des ausgehenden neunzehnten Jahrhunderts entfernt konzentriert sich sein in seinem Format bescheidenes Klavierwerk (ein einziges Album umfasst das gesamte Klavierwerk) auf kurze Formen, die er Schumanns und Dvořáks Einfluß zu verdanken hat, sowie der gründlichen Studie der mährischen und schlesischen Folklore. 1879 gestand er einer tschechischen Zeitschrift: „Ich habe eine riesengroße Literatur gesammelt; es sind die Fenster meiner Seele“.

Diese Forschungsarbeiten über die mit der Sprache verbundenen Melodien, eine Art genetischer Codex, der seine dramatischen Werke auf einzigartige Weise charakterisiert,

beleben auch sein Klavierwerk. Geräusche, „kleine Melodien der Sprache“, zufällige Unterhaltungen, unverständliche Schreie: Alles ist gut für den Komponisten, der sie im Vorübergehen aufschnappt, notiert, und sofort in ein Heftchen überträgt, so dass er eine unmittelbare Stilisierung, ein annäherndes klangvolles Bild schafft. Es geht darum, die Phrasierung, sowie Dynamik, Dauer, Klangfarbe, Pause und Wiederholung zu beobachten. Der Komponist stützt sich auf Hermann von Helmholtz' Studie über das Ohr, das einen Klang oder eine eben ertönte Note im Gedächtnis behält, „die Querfasern des inneren Ohrs vibrieren, im Einklang mit den musikalischen Noten, so dass wir einen Ton einen Sekundenbruchteil, nachdem er ausgeklungen hat, weiter wahrnehmen“. Daher versteht Janáček die Musik als „eine Folge von chaotischen Momenten, wo andauernd geknotet und entknotet wird, denn alle Noten sind in der Musikflut durch das Gedächtnis verbunden“ (James Lyon).

Zugleich ernst und meditativ, dramatisch und überreizt drückt sein Stil eine starke innere Spannung aus, wie in der einzigen *Klaviersonate in es-moll* mit dem Untertitel „Von der Straße“ oder „I. Oktober 1905“. Sie wurde in einem Zug geschrieben, nach dem Tod des jungen Arbeiters Pavlik, der in Brno bei einer Demonstration für die Eröffnung einer tschechischen Universität durch einen Bajonettstoß getötet wurde. Als sie von der Pianistin Ludmila Tučková im Club der Kunstfreunde in Brno, am 27. Januar 1906 uraufgeführt wurde, bestand diese *Sonate* aus drei Sätzen. Von Panik besessen stürzte sich Janáček an jenem Abend auf die Künstlerin und riss ihr den dritten Satz weg, unter dem Vorwand, dass sie nur die ersten zwei Sätze korrekt spielen könne.

Nach der zweiten Aufführung, dieses Mal in Prag, gab es einen neuen Wutanfall: Da warf der Komponist das Manuskript in die Vltava. In der Zwischenzeit hatte die vorsichtige Pianistin daran gedacht, vorher die Partitur abzuschreiben: Sie wurde schließlich achtzehn Jahre später mit dem Einverständnis des Komponisten veröffentlicht. Ein erster Satz, *Vorahnung*, mit folgender Anmerkung „Con moto“ der zweite, *der Tod*, ursprünglich „Elegie“, mit der Angabe „Adagio“.

Auf zwei sehr verschiedenen Motiven basierend läßt *Vorahnung* Angst und Wehmut abwechseln; Dadurch kommen Janáčeks Gedanken, seine Gefühle, sein innerer Dialog unmittelbar zum Ausdruck (Erismann). Die Isolierung der Motive hat eine Auflösung der Melodie, zwischen langsamem und plötzlich schnellem Tempo zur Folge. Eine Struktur, deren Ursprung man sich gut vorstellen kann, die dem Rhythmus der Sprache folgt und mit einem dritten, ruhigen choralartigen Thema endet. Wie ein Todesmarsch neuer Art nimmt *Der Tod* die Themen auf gleiche Weise wieder auf, zuerst fragmentiert und atomisiert, dann aber beharrlich wiederholt und teleskopiert, bis zu ihrem stillen Verschwinden.

Eine schwerelose, starke und unsagbare Musik

Sieben Jahre später erinnert der vierteilige Zyklus *Im Nebel* der dem Verein der Kunstfreunde von Brno gewidmet und am 25. November 1912 uraufgeführt wurde, sowohl an Schumann als auch an Debussy. Eine schwerelose, starke und unsagbare Musik zwischen Debussyesken Halbtönen im ersten Stück, *Andante*, mit seinem schwingenden Rhythmus und einer Reihe an sich überstürzenden Akkorden, und der fast romantischen Glut – Ketzerei oder Alterssünde? – des vierten Stücks, *Presto*, Ausdruck eines Alptraums. Schumannesker Blitz

im zweiten Stück, *Molto Adagio*: Der übermüde Dichter stellt sich krampfhaft Fragen, die unbeantwortet bleiben. Im dritten, zarten Stück *Andantino* kommt sein einfacher und fröhlicher Lyrismus mit Schwung zum Ausdruck.

Im Laufe der zwanziger Jahre, zur gleichen Zeit wie Janáček, erlangte der inzwischen vierzigjährige Bartók besonders in der französischen und der britischen Musikwelt etwas Anerkennung. 1921 widmet ihm die *Revue musicale* einen zehnteiligen Artikel, gerade zu der Zeit, als der ungarische Musiker sein Studium über die Volksmusik beendete.

1921 schlossen Bartók und sein Landesgenosse Kodály, die Vorbereitungsarbeiten für ihre gemeinsame Sammlung von 150 Volksliedern, unter dem Titel *Ungarische Volkslieder aus Siebenbürgen* ab, die zwei Jahre später veröffentlicht wurde. Im gleichen Jahr sammelten sie, sortieren und studierten sie nicht weniger als 340 ungarische Volkslieder. Der Ethnolog Bartók notierte auch den Ort, das Jahr, den Namen und das Alter des jeweiligen Interpreten. „Die vollständigen Texte der Lieder sind beigelegt, samt musikalischer Transkriptionen der ersten Strophen“ (Claire Delamarche).

Ab 1903-1904 war der Komponist nach Rumänien gereist, um seine Ausdrucksweise mit dörflichen Melodien zu bereichern, wie seine *Zwei rumänische Tänze* für Klavier, *Op. 8a, BB 56*. Bartók macht sich hier typische Formen der rumänischen Folklore zu eigen, insbesondere die unregelmäßige Wiederholung und das Vertauschen von kurzen rhythmischen Tonfolgen in zweiteiligen Takten, die in den Tänzen zu hören sind. Diese *Zwei Tänze* spielte Bartók zum ersten Mal in Paris am 12. März 1910. Eine neu erfundene Folklore mit besessenen Rhythmen einer „bäuerlichen“ Wildheit. Der erste Tanz des *Opus 8a*, eine echte Rhapsodie, beeindruckte das Publikum so sehr, dass der Komponist beschloss, sie im folgenden Jahr zu orchestrieren.

« *Meine Schwägerin hat Strudel gebacken* »

1920 in Budapest komponiert und am 27. Februar 1921 vom Komponisten selber uraufgeführt schöpfen die *Improvisationen über ungarische Bauernlieder*, Op. 20, BB 83 aus verschiedenen Quellen. Nur die mit Nummern 1 und 4 verzeichneten Lieder kommen aus Bartóks persönlicher Sammlung, Nummern 2,5,6 und 7 wurden von Béla Vikár gesammelt, Nr. 3 von Ákos Garay und Nr. 8 von László Lajth. Eine harte, expressionistische, von der Folklore genährte Sprache erreicht hier ihren Höhepunkt. *Der wunderbare Mandarin*, Bartóks berühmte getanzte Pantomime, wäre deren sinfonische Version. Schließlich erreicht die unglaublich komplexe Klavierversion ihre Grenze, was die äußerst kühnen Begleitungen von einfachen Volksliedern betrifft, wie Bartók etwas später zugeben wird.

Alle acht Stücke des Sammelbandes sind ohne Unterbrechung aneinandergereiht. Auf die besinnliche Stimmung in der ersten Improvisation, die aus dem Lied *Meine Schwägerin hat Strudel gebacken* abgeleitet ist, folgt die *Molto capriccioso* notierte, gleichzeitig dissonante und schroffe zweite Improvisation. Lautlos, dunkel und unbeweglich klingt im Gegensatz dazu die vom Lied *Da bildet sich eine schwarze Wolke* inspirierte Dritte. Die vom Lied *Der Krug ist auf dem Ofen* inspirierte Vierte, *Allegretto scherzando*, klingt dagegen frech und fröhlich. In der fünften ist das schnellere Tempo *Allegro molto* das eines mitreißenden Tanzes. Der Rhythmus wird in der sechsten sarkastisch, *Allegro moderato*, *molto capriccioso*, als geistiges Echo zu folgendem Text: *Ach! mein Gott, diese alte Frau, die man noch umarmen muss.*

Die siebte Improvisation, *Sostenuto*, *rubato*, basiert auf dem Wiegelied *Schlaf, mein Sohn, schlaf*. Mit seinem zögernden, klagenden Ton erinnert dieses „heroische Wiegelied“ an Debussy, wenigstens in Bartóks Geist, weil er es an die *Revue musicale* schickte, die im Dezember 1920 ein

Tombeau de Debussy herausgab, mit unter anderem Stücken von Strawinsky, Satie, Dukas, de Falla, Ravel und Malipiero. Die achte und allerletzte *Improvisation*, nach dem Lied *es ist nicht gut, im Winter zu pflügen* ist ein *Allegro*, dessen Leitmotiv drei von Zwischenspielen unterbrochene Variationen folgen.

Bei der Uraufführung saß der Komponist am Klavier und spielte seine *Improvisationen* sowie sieben *Präludien* von Debussy und die *Suite für Viola und Klavier* von Ernest Bloch, in der Bartók von Zoltán Székely begleitet wurde.

Gefundener Gegenstand, gestohlener Gegenstand

György Kurtágs erstes Werk, eine *Suite*, die er mit 16-17 Jahren komponierte, war ursprünglich für vier Hände geschrieben. Als Erbe des Dadaismus erarbeitete Marcel Duchamp schon in den zwanziger Jahren eine unerwartete, humoristische Kunstanschauung, indem er den Begriff eines „gefundenen (oder gestohlenen) Gegenstands“ in die Malerei sowie in die Bildhauerei einführte. Der ungarische Musiker übernahm diesen Begriff, wendete ihn auf den musikalischen Bereich an und arbeitete dabei mit seinem Landesgenossen, dem Dichter und Übersetzer Dezső Tandori. Ein Wort, ein musikalisches Fragment, ein Zitat, das von Dichtern und Musikern aus der Vergangenheit oder der Gegenwart (Kafka, Hölderlin, Beckett, Bornemisza, Pilinsky, Bach, Schumann, Verdi, Cage...) entlehnt wurde, wird zur fernen und ironischen Materie seiner Sprache, deren Quellen er gerne verwischt, die er zerlegt und in neuen Formen wieder zusammenfügt. Eine poetische Kunst der „Miniatur“, deren Serie *Játékok* („Spiele“) für Klavier, Klavier zu vier Händen, und zwei Klaviere ab 1973 als Muster gilt.

Im Laufe eines Kolloquiums, das 1989 in Italien, in Castelnuovo ne'Monti, stattfand, äußerte sich der Komponist mit folgenden Worten: „Ich meine, die Vorstellung einer Forschungsreise, die *Játékok* zugrunde liegt, ist wesentlich. Vielleicht geht es um eine autobiographische Reise, oder um unsere eigene persönliche Reise. Luigi Pestalozza sagte: „Jeder Mensch ist großartig. Es fängt mit dem Erlernen eines Berufs an. Meistens geht man zur Schule und verliert nach und nach, was man besitzt. Unser ganzes Leben wird zu einer Pilgerreise, auf der Suche nach „dem Kind“ in uns. In meinem Leben habe ich viel Zeit mit Lernen vergeudet: Ich wollte alles wissen, was zu wissen war; ich wollte immer über den neuesten Stand der zeitgenössischen Musik unterrichtet werden. Erst zum Schluß, als ich *Játékok* komponierte, habe ich es verstanden. Eine sehr lange Zeit, lange Jahre voller Lähmungen und erneuten Krisen“.

Szálkák („Splitter“) für Soloklavier, *Op. 6d* (1978) wurde am 15. November 1978 in Budapest von Valeria Szervánsky uraufgeführt und existiert auch in einer Version für Zimbel, *Op. 6c*. In vier Sätze – I. Molto agitato; II. Sostenuto; III. Vivo; IV. Mesto, in memoriam Stefan Romascanu – aufgeteilt, webt die Partitur winzig kleine Themen miteinander, so viele kleine „Splitter“, – um zum Titel von János Pilinskys Gedicht zurückzugreifen – die aus der Stille hervorragen.

Franck MALLET

Deutsche Übersetzung: Annaik Lascar

© 2020 Artalinna



Fenêtres de l'âme

« Fort, direct et sincère », selon son ami Max Brod. Janáček nous apparaît aujourd'hui, sur des clichés tardifs des années vingt, avec sa moustache blanche, son abondante chevelure argentée et ce regard perçant, comme la figure même du musicien bougon et intransigeant, artiste versatile habité d'un feu intérieur... entre Beethoven et Varèse. À l'instar de Debussy, il paraît ses œuvres d'un titre après leur composition, parfois même assez longtemps après (Guy Erismann), montrant ainsi qu'il s'agissait moins d'une musique à programme qu'une impression informe, un souvenir, une émotion...

Musicien singulier, à la fois franc et rustique, sans réelle descendance, chez qui l'harmonie et l'enchaînement des accords captent plus que la mélodie – encore à l'image de Debussy –, Janáček entraîne l'auditeur dans un dialogue éminemment physique avec l'élément sonore, devenu matière, flux invisible et secret. Un envoûtement, où : « aucune note n'a droit à l'existence si elle n'est expression » (Milan Kundera). Loin de la virtuosité ambiante de la fin du XIX^e siècle, son œuvre pianistique, modeste par son format, se concentre sur des formes brèves, des miniatures héritées à la fois de Schumann et de son compatriote Dvořák, comme de l'étude approfondie des folklores moraves et silésiens – en 1879, il confiait à une revue tchèque : « J'ai compilé une littérature énorme ; ce sont mes fenêtres de l'âme. »

Ces recherches sur les mélodies liées au langage parlé, sorte de code génétique dont il irrigue de façon si originale ses ouvrages dramatiques, animent tout autant son piano. Bruits, « petites mélodies de la parole », conversations fortuites, cris inintelligibles : tout est bon pour le compositeur qui les attrape au vol, note et transcrit

aussitôt, un carnet à la main – opérant ainsi une stylisation immédiate, une image sonore approximative. Il s’agit d’observer l’articulation, la dynamique, la durée, le timbre, le silence et la répétition. S’appuyant sur les travaux du physicien Hermann von Helmholtz qui établit que « les fibres transversales de l’oreille interne vibrent en sympathie avec les notes musicales, de telle sorte que nous continuons à percevoir une entité une fraction de seconde après que sa fréquence a cessé », le compositeur considère la musique comme « une suite de moments chaotiques, de tissages et de dénouements, car toutes les notes sont liées dans le flot musical par la mémoire » (James Lyon).

À la fois grave et méditatif, voire dramatique et survolté, son style dévoile une forte tension interne, comme dans son unique *Sonate pour piano*, en mi bémol mineur, sous-titrée « De la rue », ou encore « 1er octobre 1905 ». Écrite d’un seul jet, en écho à la mort, à Brno, lors d’une manifestation de rue en faveur de l’ouverture d’une université tchèque, du jeune ouvrier Pavlik des suites d’un coup de baïonnette, elle comportait à l’origine trois mouvements, au moment de sa création par la pianiste Ludmila Tučková, au Club des Amis de l’Art, à Brno, le 27 janvier 1906. En proie à la panique, Janáček se précipite sur l’interprète ce soir-là et lui arrache le troisième mouvement, arguant qu’elle ne pourrait correctement interpréter que les deux premiers...

À la suite de la seconde audition, cette fois à Prague, nouvel accès de fièvre, et cette fois, le compositeur jette le manuscrit dans les eaux de la Vltava. Entre-temps, prudente, la créatrice avait pris soin de recopier les deux premières parties de la partition – qui seront finalement éditées dix-huit ans plus tard avec l’accord du compositeur : un premier mouvement, *Pressentiment*, avec l’indication « Con moto », puis le second, *La mort*, à l’origine « Élégie », noté « Adagio ».

Fondé sur deux motifs bien distincts, *Pressentiment* fait alterner un sentiment d'angoisse et de mélancolie, permettant ainsi « d'entraîner l'expression immédiate de la pensée de Janáček, ses émotions, son dialogue intérieur » (Erismann). L'isolement des motifs provoque une désintégration de la mélodie, entre ralenti et accélération brusque ; une structure dont on imagine la source, calquée sur le mouvement de la parole, et qui se clôt sur un troisième thème, sorte de choral apaisé. Marche funèbre d'un nouveau genre, *La mort* reprend à l'identique les thèmes, d'abord désarticulés et atomisés, puis répétés avec insistance et télescopés jusqu'à leur disparition silencieuse.

Une musique en apesanteur, forte et indicible

Sept ans plus tard, le cycle de quatre pièces, *Dans les brumes*, de nouveau destiné au Club des Amis de l'Art de Brno, et créé le 25 novembre 1912, convoque autant Schumann que Debussy. Une musique en apesanteur, forte et indicible, entre les demi-teintes debussystes de la première, *Andante*, avec son rythme de balancement et sa dégringolade d'arpèges, et l'embrasement quasi romantique – hérésie, ou « péché de vieillesse » ? – de la quatrième, *Presto*, expression d'un cauchemar. Éclair schumanien dans la deuxième, *Molto Adagio* : le poète harassé s'interroge, convulsivement, sans réponse. Tendre, la troisième, *Andantino*, exprime avec fougue son lyrisme simple et joyeux.

Au cours des années 1920, à la même époque que Janáček, Bartók, la quarantaine passée, obtient enfin une certaine reconnaissance de la part du milieu musical, en particulier britannique et français – *la Revue musicale* lui consacre

un article d'une dizaine de pages, en 1921. Une période qui coïncide pour le musicien hongrois à l'aboutissement de ses études sur la musique populaire. En 1921, Bartók et son confrère Kodály achèvent, sous le titre *Hongrois de Transylvanie, chants populaires*, le travail préparatoire à leur recueil commun de cent-cinquante chants populaires – publié deux ans plus tard. La même année, ils rassemblent, classent et étudient pas moins de trois-cent-vingt chants populaires hongrois. Bartók, l'ethnologue, a en outre noté le lieu, l'année, l'identité et l'âge de l'interprète. « En annexe, figurent les textes complets des chansons, dont les transcriptions musicales ne portent que sur la première strophe » (Claire Delamarche).

Dès 1903-1904, le compositeur s'était rendu en Roumanie afin de nourrir son langage d'airs villageois, à l'image de ses *Deux Danses roumaines* pour piano, *Op. 8a*. Bartók s'y approprie des tournures caractéristiques du folklore roumain, en particulier : « la répétition irrégulière et la permutation de courtes cellules rythmiques dans des mesures binaires » (Delamarche) contenues dans les danses. Bartók joua pour la première fois ces *Deux Danses* à Paris, le 12 mars 1910. Un folklore réinventé, sur des rythmes obsessionnels, d'une sauvagerie « paysanne ». Véritable rhapsodie de concert, la première danse de cet *Opus 8a* impressionna tant le public que le compositeur décida de l'orchestrer l'année suivante !

Ma belle-sœur a fait des strudels

Composées à Budapest en 1920, et créées par le compositeur le 27 février 1921, les *Improvisations sur des chants paysans hongrois*, *Op. 20*, reposent sur des sources variées.

Seuls les chants qui guident les numéros 1 et 4 proviennent des collections personnelles de Bartók ; les numéros 2, 5, 6 et 7 ont été collectés par Béla Vikár ; le numéro 3 par Ákos Garay et le numéro 8 par László Lajtha. Au paroxysme de l'âpreté d'un langage forgé au contact du folklore, dont l'expressionnisme de la pantomime dansée du *Mandarin merveilleux* en serait la version symphonique, le piano si complexe des *Improvisations* « atteint ici l'extrême limite dans l'ajout des accompagnements les plus audacieux à de simples airs populaires », comme le confessa plus tard Bartók.

Atmosphère recueillie pour la première pièce, qui dérive de l'air *Ma belle-sœur a fait des strudels*, enchaînée sans interruption – comme les huit pièces du recueil – à la deuxième, marquée *Molto capriccioso*, à la fois dissonante et abrupte. Aphone, sombre et presque immobile, la troisième, *Lento rubato*, calée sur l'air *Voici que se forme un nuage noir*, oppose un climat de désolation. La quatrième, *Allegretto scherzando*, inspirée de la chanson *La chope est sur le poêle*, paraît à l'inverse délurée et joyeuse, comparée à la précédente. Le rythme s'accélère avec la cinquième, *Allegro molto*, danse vigoureuse, qui devient sarcastique, et avec la sixième, *Allegro moderato, molto capriccioso* – écho spirituel au texte qui l'inspire : *Ah ! Mon Dieu, cette vieille femme qu'il faut encore embrasser...*

Marquée *Sostenuto, rubato*, la septième repose sur la berceuse *Dors, mon fils*. Avec son ton hésitant et plaintif, cette « berceuse héroïque » est à rapprocher de Debussy, du moins dans l'esprit de Bartók, puisqu'il l'adressa à la *Revue musicale*, qui publiait en décembre 1920 un *Tombeau de Debussy* au sein duquel figuraient entre autres des pièces de Stravinski, Satie, Dukas, Falla, Ravel et Malipiero. La huitième et dernière pièce, d'après *Il n'est pas bon de labourer l'hiver*, est un *Allegro* dont le thème principal est suivi de trois variations entrecoupées d'interludes. À leur création,

le compositeur joua au piano ses *Improvisations* aux côtés de sept *Préludes* de Debussy et de la *Suite pour alto et piano* d'Ernest Bloch, où Bartók était en duo avec Zoltán Székely.

Objet trouvé, objet volé

La première composition de György Kurtág, une *Suite*, composée vers l'âge de « seize ou dix-sept ans » était destinée au piano à quatre mains (1950-1951). Héritier du dadaïsme, Marcel Duchamp forgea dès les années 1920 une conception de l'art décalée, voire humoristique, introduisant l'idée d'« objet trouvé » (ou « volé ») dans la peinture comme dans la sculpture. Le musicien hongrois reprit à son compte ce concept qu'il appliqua au domaine musical, en collaborant entre autres avec son compatriote, le poète et traducteur Dezső Tandori. Un mot, un fragment musical, une citation empruntés aux poètes et aux musiciens, passés ou présents (Kafka, Hölderlin, Beckett, Bornemisza, Pilinszky, Bach, Schumann, Verdi, Cage...) deviennent la matière lointaine et ironique de son langage, dont il se plaît à brouiller les sources, qu'il décompose et retisse sous de nouveaux habits. Une poétique du fragment miniature, dont à partir de 1973, la série des *Játékok* (« *Jeux* »), pour piano, piano à quatre mains, deux pianos est la matrice.

Au cours d'un colloque qui s'est tenu à Castelnuovo ne' Monti, en Italie, en 1989, le compositeur précisait : « Je pense que l'idée d'exploration et de voyage contenue dans *Jeux* est très importante : peut-être un voyage autobiographique, ou le voyage autobiographique de chacun de nous. Luigi Pestalozza a dit : chacun est génial. On commence en apprenant le métier : en général, on va à l'école, et peu à peu on perd ce que l'on a ; toute notre vie devient un pèlerinage pour récupérer l'enfant qui est en nous. Moi, j'ai perdu beaucoup

de temps dans ma vie à apprendre : je voulais savoir tout ce qu'il y avait à savoir, je voulais toujours être au courant de ce qui se passait dans la musique contemporaine ; à la fin, seulement, je l'ai compris en composant *Jeux*. Une période très longue, des années (...) de paralysie et de crises répétées... »

Szálkák, pour piano seul, *Op. 6d* (1978), a été créé à Budapest, par Valéria Szervánszky, le 15 novembre 1978, et existe également dans une version pour cymbalum, *Op. 6c*. Découpée en quatre mouvements – I. Molto agitato ; II. Sostenuto ; III. Vivo ; IV. Mesto (In memoriam Stefan Romascanu) –, la partition entrelace des thèmes miniatures – autant d'infimes « échardes » ou « éclats », pour reprendre son titre tiré d'un poème de János Pilinszky, qui surgissent à la surface du silence.

Franck MALLET

© 2020 Artalinna

BIBLIOGRAPHY · BIBLIOGRAPHIE :

Guy Erismann

Leoš Janáček, ou la passion de la vérité

Musiques Seuil, 1980.

Léos Janáček

Écrits choisis, traduits et présentés par Daniela Langer

Fayard 2009.

Hermann von Helmholtz

Théorie physiologique de la musique, fondée sur l'étude des sensations auditives (trad. Guérout)

Victor Masson et Fils, 1868.

James Lyon

Leoš Janáček, Jean Sibelius et Ralph Vaughan Williams, un cheminement commun vers les sources

Beauchesne, 2011.

Claire Delamarche

Béla Bartók

Fayard, 2012.

Játékok, une leçon de György Kurtág

Festival d'Automne à Paris,

Théâtre Garonne, Toulouse, 1994.



BENEDEK HORVÁTH

Liszt, Kurtág & Bartók

—

Kurtág, Les Adieux (In Janaceks Manier)

Liszt, En rêve · Hungarian Rhapsody No. 6
in D-Flat Major · Après une lecture du Dante

Bartók, Allegro Barbaro · Piano Sonata ·
For Children Sz. 42 (selection)

ATL-A015



Benedek Horváth's first album. This young Hungarian-born pianist's anthology offers us a journey between two centuries, two aesthetics, at the heart of his native country's music. He forges original links between Franz Liszt, a major figure of European musical Romanticism in the nineteenth century, and Béla Bartók, one of the high priests of musical Modernism at the beginning of the twentieth century. Benedek Horváth reveals a dynamic, refined and subtly timbred style of playing.

Dieses erste Album von Benedek Horváth, einem jungen Pianisten aus Ungarn, nimmt uns mit auf eine Reise zwischen zwei Jahrhunderten, zwischen zwei Ästhetiken, sozusagen ins Herz der Musik seiner Heimat. Er knüpft originelle Verbindungen zwischen Franz Liszt, einem der wichtigsten Musiker der europäischen Romantik im 19. Jahrhundert und Béla Bartók, einem der Vertreter der musikalischen Moderne zu Beginn des zwanzigsten Jahrhunderts. Horváth zeigt hier ein dynamisches, raffiniertes Spiel mit subtilen Klangfarben.

Premier album de Benedek Horváth, jeune pianiste originaire de Hongrie, cette anthologie nous propose un voyage entre deux siècles, deux esthétiques, au cœur de la musique de son pays natal. Il tisse des correspondances originales entre Franz Liszt, figure majeure du romantisme musical européen au XIX^e siècle, et Béla Bartók, l'un des chantres du modernisme musical du début du XX^e siècle. Benedek Horváth dévoile ici un jeu dynamique, raffiné, et subtilement timbré.

