

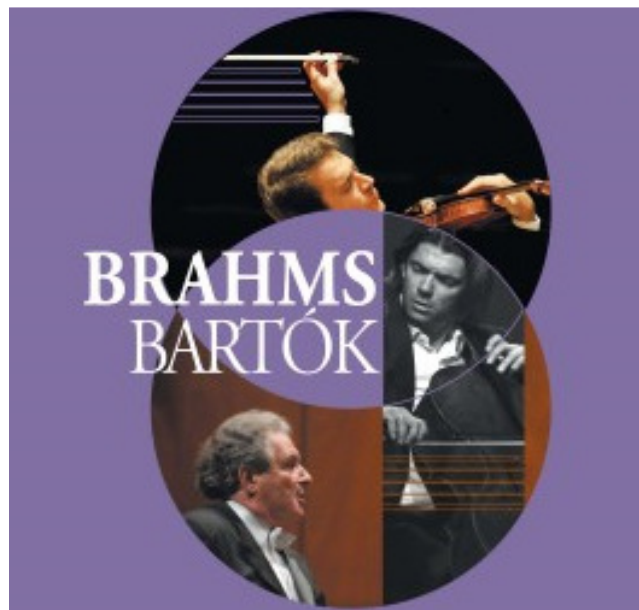
Brahms, Bartók

Alain Lombard, *direction musicale*

Gautier Capuçon, *violoncelle*

Renaud Capuçon, *violon*

Orchestre national Montpellier Languedoc-Roussillon



Tous droits réservés, diffusion gratuite à l'usage pédagogique

Vendredi 18 octobre 20h

Opéra Berlioz

Durée : 1h40 environ

Cahier pédagogique

Saison 2013-2014

Service Jeune Public et Actions Culturelles - 04 67 600 281 - www.opera-orchestre-montpellier.fr



Programme

Johannes Brahms

Concerto pour violon et violoncelle en la mineur, op 102, « Double Concerto »

Béla Bartók

Concerto pour orchestre

Alain Lombard *direction musicale*

Gautier Capuçon, *violoncelle*

Renaud Capuçon, *violon*

Orchestre national Montpellier Languedoc-Roussillon

Le concerto et la symphonie

Le concerto

Définitions :

CONCERTO, s. m. Mot italien francisé, qui signifie généralement une symphonie faite pour être exécutée par tout un orchestre ; mais on appelle plus particulièrement concerto une pièce faite pour quelque instrument particulier, qui joue seul de temps en temps avec un simple accompagnement, après un commencement en grand orchestre ; et la pièce continue ainsi toujours alternativement entre le même instrument récitant et l'orchestre en chœur. Quant aux concertos où tout se joue en rippieno, et où nul instrument ne récite, les Français les appellent quelque fois trio, et les italiens sinfonie.

(Jean-Jacques Rousseau, *Dictionnaire de musique* édition 1764)

Le concerto est un genre musical qui met en avant un instrument soliste. Ce soliste est accompagné par un orchestre symphonique, dirigé par le chef d'orchestre.

Cette forme musicale est apparue alors que les ateliers de lutherie développaient des instruments de plus en plus perfectionnés. Les compositeurs décident alors de mettre ces instruments en valeur. C'est aussi l'occasion de démontrer la virtuosité d'un musicien.

« Né des progrès constants de la lutherie et de l'écriture, le principe du concerto pour soliste – progressivement affermi par la naissance du concert public – se découvrait déjà dans le Ballet des Muses (1666) de Lully, ce dernier s'y étant réservé le rôle d'Orphée qui l'amenait à dialoguer sur son violon avec l'orchestre. Au XVIIIe siècle, Torelli (dès 1698), Leclair, et surtout Vivaldi, imposent ce genre neuf, qui se différencie du concerto grosso en cela que le groupe de solistes (concertino) y est remplacé par un seul instrument. Au temps du classicisme viennois, les concertos se multiplient pour différents instruments : violon, violoncelle, piano, cor, trompette, orgue chez Haydn, violon, flûte et harpe, cor, piano, clarinette chez Mozart, violon, piano pour Beethoven... Le XIXe siècle nuance l'écriture d'une virtuosité toujours croissante, héritage recueilli et fructifié par les grands auteurs du XXe siècle (Bartók, Prokofiev notamment), jusqu'à ce qu'Alban Berg profite de l'exceptionnelle popularité du genre pour y démontrer les virtualités lyriques du dodécaphonisme sériel (Concerto « A la mémoire d'un ange »).

(*Les genres musicaux, Vers une nouvelle histoire de la musique*, Gérard Denizeau, éd. Larousse, 2005)

Le concerto est généralement divisé en trois grandes parties que l'on appellera des mouvements.

Les compositeurs vont varier les caractères des mouvements : ils alternent les moments de virtuosité et de calme.

Les termes utilisés le plus souvent pour caractériser les différents mouvements :

- Pour les mouvements vifs : *Allegro, presto, allegretto, andante*
- Pour les mouvements lents : *Adagio, lento, largo, moderato*

Cette succession de mouvements contrastés permet au compositeur de prouver son talent et sa virtuosité :

« Les premiers romantiques iront surtout dans ce sens, développant la virtuosité du soliste au dépens de l'orchestre : on peut citer les deux concertos pour violon de Niccolò Paganini, les deux de Frédéric Chopin pour le piano et ceux de Franz Liszt. Felix Mendelssohn-Bartholdy sera plus dans l'esprit de Beethoven avec ses deux concertos pour piano joués par Liszt et montrera même plus de maîtrise dans son second concerto pour violon (il faut être indulgent avec son premier écrit vers 14-15 ans). On dit même que Beethoven a écrit son concerto contre le violon.[...]

Le grand changement provient de la texture : le soliste ne s'oppose plus à l'orchestre, il dialogue avec allant même jusqu'à le doubler ou à passer au second plan... De même que dans les symphonies, l'orchestre accompagnateur va continuer de croître pendant la seconde moitié du 19ème: nous pouvons citer comme sommet du romantisme Camille Saint-Saëns, Johannes Brahms, Piotr Ilitch Tchaïkovski et le premier grand concerto pour violoncelle, celui d'Antonin Dvorak.

Au 20ème siècle, outre l'exploitation de nouvelles techniques instrumentales tel l'aspect percussif du piano chez Béla Bartók et Sergueï Sergueïevitch Prokofiev, l'utilisation des techniques de cordes, outre l'apparition de nouveaux instruments (concerto pour batterie de Milhaud), il faudra mentionner le Concerto pour orchestre de Bartok où chaque instrument prend un solo à tour de rôle, chaque instrumentiste devient soliste. »

(<http://www.symphozik.info/le-concerto,14,dossier.html>)

Attention ! Ne pas confondre les termes relatifs au tempo avec ceux relatifs aux nuances (couleurs) : *piano*, *pianissimo*, *mezzo forte*, *mezzo piano*, *forte*, *fortissimo*, *legato*, *staccato*, *crescendo*, *decrescendo*...

Généralités sur le concerto :

« Genre majeur de l'histoire de la musique, le concerto s'est particulièrement illustré sous la forme de concerto de soliste des époques classique et romantique : dans ce contexte, il présente la particularité de faire dialoguer, concorder, voire s'opposer, un instrument soliste, souvent virtuose, et un orchestre. Le genre du concerto a permis d'expérimenter l'art de combiner différentes natures de timbres et de révéler les qualités des instruments les plus variés, de la mandoline aux ondes Martenot, de la harpe à la clarinette, sans oublier les deux instruments les plus fréquemment sollicités, le violon et le piano. Le concerto moderne, en trois mouvements vif-lent-vif, ne doit pas faire oublier les nombreux autres aspects d'un genre illustré de la fin du XVIe siècle à nos jours et qui a présenté un nombre variable de mouvements, que ce soit sous la forme du concerto sacré, du concerto grosso, du concerto de chambre ou même du concerto pour orchestre. Avant toute chose, la naissance du concerto est l'incarnation du style concertant né du goût vénitien pour les exécutions musicales spatialisées – notamment à Saint-Marc de Venise –, c'est-à-dire une écriture musicale au sein de laquelle voix et instruments dialoguent, se répondent et jouent avec l'écho. »

(Guide des genres de la musique occidentale, Eugène de Montalembert, éd. Henry Lemoine/Fayard-Les indispensables de la musique, 2010)

Tous droits réservés, diffusion limitée et gratuite à l'usage pédagogique

Les grands concertos à écouter :



Affiches des films *Le Concert* de Radu Mihaileanu et *Le goût des autres* d'Agnès Jaoui

Tous droits réservés, diffusion limitée et gratuite à l'usage pédagogique

- Antonio Vivaldi, *Les quatre saisons*, op. 8 (quatre concertos pour violon), 1725
- Piotr Illitch Tchaïkovski, *Concerto pour violon en ré majeur*, op. 35, 1878. Ce concerto est la musique originale du film *Le Concert* de Radu Mihaileanu, sorti en 2009.
- Wolfgang Amadeus, *Concerto pour piano n° 21 en ut majeur* (K. 467), 1785. Ce concerto est utilisé dans le film *Le goût des autres* d'Agnès Jaoui, 2000.
- Sergueï Rachmaninov, *Concerto pour piano n°2*, op. 18, 1901. Le deuxième mouvement (adagio sostenuto) de ce concerto a été repris par Eric Carmen dans sa chanson *All by myself*.

Johannes Brahms (1833 – 1897)



© Ph. Coll. Archives Larbor

Pianiste, chef d'orchestre et compositeur allemand (Hambourg 1833-Vienne 1897).

Johannes Brahms occupe, dans la musique germanique du XIX^e siècle, la place unique de l'artiste qui trouva un équilibre entre l'esprit du classicisme et la fougue du romantisme. Ses trois domaines d'élection furent le piano, le lied et la musique de chambre.

Une passion précoce pour le piano

Musicien itinérant venu de Basse-Saxe, Johann Jakob Brahms, le père de Johannes, s'était fixé à Hambourg pour y occuper un poste de contrebassiste à l'Opéra. Il épouse Christiana Nissen, dont il a trois enfants. Le jeune Johannes, si doué pour la musique qu'il imagine un système de notation avant même de savoir qu'il en existait un, se passionne pour le piano et se perfectionne auprès de maîtres réputés, Otto Cossel et Eduard Marxsen – ce dernier le formant dans le culte de Bach, de Mozart et de Beethoven. Tenu de contribuer aux revenus de la famille, il multiplie les activités dès l'âge de 12 ans et,

notamment, joue dans les bars à matelots en ayant toujours un livre grand ouvert sur son piano afin d'assouvir son autre passion, la lecture.

Le « nouveau messie de l'art »

En 1853, Brahms accompagne le violoniste hongrois Eduard Remenyi (1828-1898) dans sa tournée de concerts. La même année, il fait la connaissance de Liszt et, surtout, celle de Schumann, qui, cédant à l'enthousiasme après avoir écouté ses sonates pour piano, parle de leur auteur comme du « nouveau messie de l'art ». Brahms vit alors dans l'intimité du couple Schumann, et bientôt noue avec Clara, son aînée de quatorze ans, une amitié qui se transformera en une relation amoureuse de nature toute romantique.

Introduit à la cour princière des Lippe-Detmold, à Leipzig, Brahms y est nommé chef des chœurs. Il commence aussi à composer de la musique orchestrale, les *Sérénade n° 1 en ré majeur* (1856) et *Sérénade n° 2 en la majeur* (1859 [révisée en 1875]). Revenu à Hambourg en 1859, il y donne sa première œuvre majeure, le *Concerto n° 1 en ré mineur pour piano et orchestre*, élaboré dès 1856.

Le départ pour Vienne

N'obtenant pas de poste officiel dans sa ville natale de Hambourg, Brahms se décide en 1862 à partir pour Vienne qui l'adopte autant que lui-même l'adopte. En pleine possession de ses moyens, il multiplie les récitals de piano et en profite pour faire connaître ses propres compositions, telles les *Variations et fugue sur un thème de Händel pour piano*, que Clara Schumann avait créées en 1861.

De 1872 à 1875, Brahms exerce avec succès ses fonctions à la tête des grands concerts viennois et ne quitte guère sa résidence autrichienne que pour voyager dans d'autres pays germaniques et, en 1878, en Italie.

Une vie et une œuvre mêlées

L'histoire de sa vie se confond avec celle de ses œuvres, qui vont faire de lui le compositeur le plus en vue de sa génération : le *Requiem allemand* (1869), la *Rhapsodie pour alto*, chœur d'hommes et orchestre (id.), les *Variations sur un thème de Haydn pour orchestre* (1873), la *Symphonie n° 1 en ut mineur* (1876) et la *Symphonie n° 2 en ré majeur* (1877), le *Concerto en ré majeur pour violon et orchestre* (1878), les *Rhapsodies pour piano* (1879), le *Concerto n° 2 en si bémol majeur pour piano et orchestre* (1881), l'*Ouverture*

académique (1880) et l'*Ouverture tragique* (id.) pour orchestre, la *Symphonie n° 3 en fa majeur* (1883) et la *Symphonie n° 4 en mi mineur* (1885), le *Double Concerto en la mineur pour violon, violoncelle et orchestre* (1887).

Le compositeur trouve en la personne du baron Hans von Bülow (1830-1894), éminent pianiste et chef d'orchestre, son plus zélé propagandiste, qui devient aussi un grand ami et qui l'emmène avec lui dans de brillantes tournées.

La rivalité entre Brahms et Wagner

Les deux compositeurs, qui ne se rencontrèrent qu'une seule fois, en 1864, divisèrent le monde musical de leur époque en deux clans. Sur le plan privé, la première pomme de discorde est venue de Cosima, la fille de Liszt, qui a épousé von Bülow, lorsqu'en 1868 elle quitte celui-ci pour Wagner.

Sur le plan esthétique, la rivalité est telle qu'elle pousse Brahms à se commettre avec les auteurs d'un libelle qui vise principalement Liszt mais qui est perçu comme une charge contre Wagner, lequel attaque ouvertement Brahms dans une autre publication. Les passions s'apaisent d'autant moins que les wagnériens, ulcérés de la célébrité de Brahms, jouent les fauteurs de troubles chroniques lors de ses prestations.

Musique de chambre

Auteur de chœurs et de lieder (environ deux cents), Brahms se révèle tout aussi inspiré dans le domaine de la musique de chambre (sonates [pour piano solo, pour piano et violon ou violoncelle ou clarinette], trios, quatuors, quintettes [souvent avec piano], deux sextuors à cordes), qui ne cessera de s'enrichir jusqu'à son œuvre ultime, les *Quatre Chants sérieux* de 1896.

Un an après être allé à Bonn enterrer Clara Schumann, il succombe à un cancer du foie et va alors rejoindre au cimetière de Vienne ses confrères Mozart, Beethoven et Schubert.

La nostalgie d'un monde passé

Brahms est le seul compositeur du XIXe siècle pour qui l'histoire de la musique ne commence pas avec Haydn et Mozart, ni même avec Bach. Le passé auquel il s'intéresse remonte aux polyphonistes de la Renaissance, voire aux origines du lied allemand. De cette attitude il tire un sens de la rigueur qui va de pair avec une constante invention rythmique. Schoenberg – le premier à se réclamer à la fois de Wagner et de Brahms – y voit « la source de la structure polyrythmique de bien des partitions contemporaines ».

Brahms est aussi un admirable coloriste, qui préfère cependant la substance au brillant. Chez lui, esthétique et langage ne font qu'un ; après Bach et Haydn, il s'impose comme le troisième grand artisan (au sens le plus noble du terme) de l'ère qui fait la charnière entre le classicisme et le romantisme en Allemagne. Comme nul autre, cependant, il réussit à mettre en rapport la science musicale la plus élaborée et les origines populaires de son art (*Danses hongroises*, *Chants tziganes*), sans pour autant songer – à l'inverse de Schumann avant lui – à se lancer à la poursuite d'un idéal inaccessible.

Citations

« Vous ne savez pas quelles sensations nous, les compositeurs, nous éprouvons lorsque nous entendons derrière nous les lourds pas d'un géant comme Beethoven. »

Johannes Brahms

<http://www.larousse.fr/encyclopedie/personnage/Brahms/109973>

Tous droits réservés, diffusion limitée et gratuite à usage pédagogique

« *Double Concerto* » pour violon et violoncelle en la mineur, op 102

Créé le 18 octobre 1887 à Cologne par Joachim et Haussmann, sous la direction de l'auteur.

Une audition privée avait été donnée le 23 septembre précédent à Baden-Baden, avec les mêmes interprètes. C'est la dernière œuvre concertante de Brahms, qui termine ainsi sur un effectif fort peu courant à l'époque romantique, - alors qu'il l'était bien davantage à l'époque classique ou baroque. Le *Triple concerto* de Beethoven a évidemment pu servir de modèle dans une certaine mesure, et on a pu observer dans l'*Adante* du *Deuxième concerto pour piano* de Brahms, l'adjonction d'un violoncelle comme second instrument soliste. Le *Double concerto* de Brahms a été écrit à l'intention de ses deux exécutants, et fut en même temps l'occasion d'une réconciliation entre Brahms et Joachim, - une brouille sans gravité s'étant produite peu auparavant. L'aspect peu traditionnel de l'œuvre explique peut-être sa popularité assez réduite. Moins avantageuse que les autres ouvrages concertants de l'auteur, elle n'en possède pas moins d'indéniables qualités d'invention et d'écriture.

1. Allegro : quatre mesures d'orchestre font entendre le début du thème principal. Aussitôt après, le violoncelle exécute une cadence parsemée de larges accords. Une courte intervention des vents expose une mélodie simple et lyrique, qui sera le motif contrastant. C'est ensuite l'entrée du violon, bientôt rejoint par le violoncelle ; les deux solistes exécutent un duo qu'ils terminent sur un long trait d'octave. Alors seulement a lieu l'exposition orchestrale dans son intégralité ; ce début de mouvement présente donc un plan assez comparable à celui du *Deuxième concerto pour piano*. Les deux solistes rentrent ensuite successivement, et leur traitement manifeste le souci de Brahms de les équilibrer en leur confiant des parties d'importance égale. Toutefois, depuis le début, on aura pu constater que, pour l'exposition du thème, c'est le violoncelle qui prend la priorité. Le reste du temps, les deux solistes jouent presque toujours ensemble ou s'échangent de courtes phrases. La partie développement voit une accentuation de la virtuosité (doubles croches, trilles). La réexposition module bientôt en la majeur et conserve cette tonalité jusqu'à la coda, qui retrouve le mode mineur.

2. Andante (ré majeur) : c'est une des très belles pages du Brahms de la maturité. Après quatre notes montantes, au cor et aux bois, qui donnent la cellule thématique (deux quarts adjacentes : *la, ré, mi, la*), les deux solistes jouent à l'octave dans le grave de leur registre, et ensemble avec les pupitres de l'orchestre, la large et noble mélodie de la partie A. La partie B réplique avec des tierces aux bois, dans le ton de *fa majeur*, évoquant les sonorités d'un choral d'orgues. Les deux solistes auront ensuite un rôle mélodique ornemental, avec des valeurs rythmiques de plus en plus resserrées. Un forte, avec une descente d'accords en lignes brisées, ramène la première partie, - après laquelle une réapparition condensée du second thème et des formules ornementales fait office d'une ample coda.

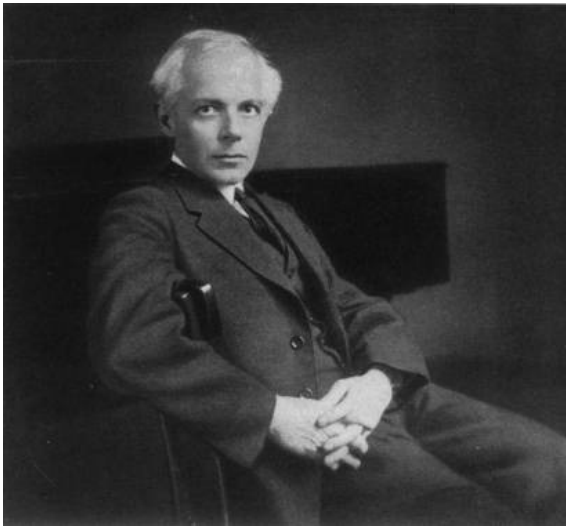
3. Vivace non troppo : le premier thème, vif et léger, mais aussi un peu énigmatique, est exposé par le violoncelle et repris par le violon. On retrouve donc la même hiérarchie des instruments que dans l'*Allegro* initial. Il en sera de même pour le second thème, large, à la fois carré et chantant, en tierces et sixtes. Dans la partie centrale, surgit une nouvelle idée très caractérisée, ardente et rythmée, - d'où l'influence tzigane n'est pas absente. Les parties solistes atteignent ensuite leur plus haut niveau de virtuosité (grands arpèges aériens). Dans la réexposition, le second thème sera en *la majeur*, et cette tonalité se maintiendra jusqu'à la fin. La coda (*Poco meno allegro*) est remarquable par la finesse de ses lignes et de sa texture.

Source : *Guide de la musique symphonique*, sous la direction de François-René Tranchefort, éd. Fayard, *Les indispensables de la musique*

Tous droits réservés, diffusion limitée et gratuite à usage pédagogique

Béla Bartók

(1881 - 1945)



Un hongrois prodigue

Béla Bartók est né en 1881 à Nagyszentmiklos (aujourd'hui Sinnicolant en Roumanie) de parents musiciens amateurs ; son père, directeur d'une école d'agriculture, était violoncelliste dans un orchestre d'amateurs, et sa mère, institutrice, était pianiste. Son père meurt prématurément et sa mère doit s'installer à Pozsony (Bratislava) pour donner quelques cours de piano. Le jeune Béla est émerveillé par la musique et révèle très tôt des dons impressionnants. A l'âge de onze ans, il interprète sa première composition, le *Cours du Danube*, (op.18 de son catalogue de jeunesse). On y décèle les influences de Haydn, Mozart et Schumann et déjà des éléments empruntés aux danses tsiganes et danses populaires.

A Pozsony, Bartók prend des leçons de piano et d'harmonie avec Laszlo Erkel et se lie d'amitié avec Ernő Dohnanyi, de quatre ans son aîné. Quand ce dernier part pour le Conservatoire de Budapest, Bartók prend sa place à l'orgue de la chapelle du lycée. L'influence de ce garçon est telle que Bartók, brillamment reçu au Conservatoire de Vienne, décide de le suivre au Conservatoire de Budapest. A cette époque, le jeune Bartók orchestre les *Danses hongroises* de Brahms et transcrit pour piano l'ouverture de *Tannhäuser*.

Sa formation musicale est principalement axée sur l'étude des maîtres romantiques et Bartók se subjugue alors devant Brahms, analyse tout Wagner et demeure fasciné par la musique de Liszt. Cependant, il prend conscience de la culture d'Europe orientale à travers certains de ces maîtres allemands et s'interroge dès lors sur la musique hongroise, car si Bartók connaît quelque chose de la musique de son pays, cela concerne davantage une musique corrompue donnant davantage dans le folklore dénaturé.

Sur le plan compositionnel, Bartók ne sait où aller : sa technique d'écriture est empreinte à Brahms et Liszt et pourtant, en 1903, il subit un choc artistique à l'écoute d'*Ainsi parlait Zarathoustra* de Richard Strauss. De cette conjonction naît *Kossuth*, son poème symphonique écrit en réaction contre l'exclusivité musicale germanique et en faveur de sa fascination personnelle pour le nationalisme hongrois. Puis, il s'agit de la *Rhapsodie pour piano op.1* (1904), d'un *Scherzo pour piano et orchestre* (1904/1905) et de deux *suites d'orchestre*.

Un tournant artistique

Bartók était pianiste et s'absentait souvent à l'étranger pour des concerts. Au cours de l'été 1905, il se présente au concours Rubinstein à Paris pour le piano et la composition mais sans succès, ce qui le rend amer envers les jurys, tout comme le sera le jeune Prokofiev quelques années plus tard envers toute forme de formalisme.

Cependant, Bartók va aller plus avant de ses découvertes musicales : en 1905, il apprend que Zoltan Kodaly souhaite organiser des recherches sur les musiques paysannes hongroises. Bartók va alors débiter dans un nouveau domaine, l'ethnomusicologie, qu'il va mener de front avec celles de pianiste et compositeur. Dans le même temps, il découvre une véritable mine d'or musicale et publie avec Kodaly, devenu son ami intime, *Vingt chansons populaires hongroises* (1906).

Les idées philosophiques, religieuses et donc musicales de l'ethnographe s'en trouvent bousculées : il devient athée, s'appuie sur la science et l'astronomie pour prouver ses idées et il tend à se libérer peu à peu du système des modes majeurs et mineurs occidentaux. Il s'accoutume aussi à une musique rythmée très librement, possédant des rythmes impairs de cinq ou sept temps, inusités dans la musique classique.

C'est ainsi que Bartók fonde les préceptes de sa propre musique et assimile la musique paysanne à son propre langage, toujours sous influence de Bach, Beethoven, Liszt ou Debussy. Il admire Schoenberg, sans adhérer à son système dodécaphonique et se sent très proche de Stravinsky chez lequel il admire la verve populaire, les danses et les motifs primitifs.

La période hongroise

C'est au piano que Bartók élabore toutes ses expériences musicales : c'est l'époque de *l'Allegro barbaro* (1911), qui se manifeste par un élargissement tonal, du *Château de Barbe-Bleue*, sa première œuvre scénique qui semble l'égal du *Pelléas et Mélisande* de Debussy.

Cependant, Bartók reste ignoré de la critique et seuls ses travaux de collectes avec Kodaly le sauvent de l'anonymat. En 1916, il écrit le *Prince des bois* - un ballet qui, aux côtés du *Château de Barbe-Bleue*, lui donne le succès et la récompense du public – puis encore une œuvre scénique avec le *Mandarin merveilleux* (1924), une pantomime démoniaque entre l'amour, l'argent et la mort. C'est principalement avec cette dernière œuvre que Bartók intègre le folklore hongrois (mélodies improvisées, rythmes magyar et bulgare, harmonie construite sur la mélodie...).

Toutefois, pour la Hongrie, ce sont des années de guerre ; des temps difficiles à vivre car Bartók supporte mal les angoisses de ce climat et songe à l'exil. Heureusement, sa vie professionnelle est plus féconde : en 1921 et 1923 naissent les deux *Sonates pour violon et piano*, la *Suite de danses pour orchestre*. Puis, ce sont le *premier Concerto pour piano* (1926), les *troisième et quatrième Quatuors* (1927/1928), la *Cantata Profana* (1930), le *deuxième Concerto pour piano* (1931).

Entre-temps, Bartók se livre à quelques récitals aux Etats-Unis (1927/1928) et en URSS (1929), puis compose les *quatuors n°5* (1934) et *n°6* (1939), les pages les plus abouties de ses *Six quatuors à cordes*. Cette série de quatuors représente l'évolution artistique du pianiste-compositeur et se situe directement dans la lignée des derniers quatuors de Beethoven.

Son œuvre majeure, son œuvre-clé, c'est *Musique pour cordes, percussions et célesta* (1936), où sont représentés tous les éléments du langage bartokien : les structures de l'œuvre comportent également les lois du nombre d'or et la fameuse « suite de Fibonacci ». L'année suivante, c'est la *Sonate pour deux pianos et percussions* (1937), œuvre qui est à elle seule une référence en matière d'instrumentation contemporaine.

Ces deux œuvres auront une influence incommensurable sur la future génération de compositeurs tels Lutoslawsky, Boulez, Stockhausen, Ligeti ou Berio, et figurent désormais aux côtés de pièces « classiques » de Webern et Varèse.

Bartók est un pianiste, un compositeur, un ethnomusicologue mais également un grand pédagogue ; il a été nommé en 1907 professeur de piano à l'Académie de musique de Budapest et prend place parmi les grands éducateurs. Lors de l'apprentissage pianistique de son second fils, Bartók compose une méthode de piano, graduelle, sous le nom de *Mikrokosmos* (1932/1939) qui habitue également les jeunes interprètes à la musique contemporaine.

La période américaine

Avec la montée fracassante du nazisme, la situation de la Hongrie devient plus que préoccupante. Bartók proteste et tente de se révolter contre ce régime fasciste. Mais il doit vite se rendre à l'évidence : à la fin 1940, il quitte son pays pour émigrer aux Etats-Unis.

Bartók est malade, fatigué et va connaître les années les plus difficiles de son existence. L'Amérique ne le connaît pas et ne veut pas le connaître. Sa situation va cependant s'améliorer avec l'aide des commandes : Serge Koussevitzky lui demande un *Concerto pour orchestre* (1943), Yehudi Menuhin une *Sonate pour violon seul* (1944) et William Pemrose un *Concerto pour alto*, achevé après sa mort par son élève et ami Tibor Serly ; ce dernier acheva aussi le *troisième Concerto pour piano*.

Bartók est atteint de leucémie ; sa santé décline rapidement. Il meurt en plein travail le 26 septembre 1945. Sa dépouille sera exhumée et rapatriée dans son pays natal, à Budapest en 1988.

Le langage bartokien

Dès son enfance, Béla Bartók est un fervent partisan des musiques populaires hongroises. Quand il entreprit la collecte des chants folkloriques, il trouva le moyen technique de réaliser la synthèse musicale entre l'Orient et l'Occident.

Aussi, afin de libérer la musique des modes majeur et mineur, il utilise les anciens modes de la musique populaire, dont le plus ancien, le mode pentatonique. La richesse modale de ces musiques était telle que le jeune ethnographe émancipa quarts et quintes, aboutit aux axes de triton, usa avec abondance des douze sons chromatiques. De même en ce qui concerne le rythme, qui, avec ses cinq et sept temps, lance de nouvelles possibilités, et l'harmonie qui se calque exclusivement sur la mélodie.

« *Plus un chanson est primitive, plus son harmonisation et son accompagnement peuvent être singuliers* ».

Bartók atteint un équilibre parfait entre ces deux mondes musicaux dans ses dernières partitions ; *Musique pour cordes, percussions et célesta* en est le meilleur exemple.

Pionnier de l'ethnomusicologie, Béla Bartók a été fidèle toute sa vie à ces préceptes éthiques et sociaux, menant à un renouvellement des formes à travers cet amour pour les traditions populaires. Bartók est un chimiste musical : il sait doser les éléments dont il a besoin pour en faire la synthèse. Ses œuvres sont aujourd'hui considérées comme des classiques du répertoire, et Bartók comme un auteur incontournable du XX^e siècle.

Source : <http://www.ars-classical.com/bela-bartok-biograph.html>

Tous droits réservés, diffusion limitée et gratuite à usage pédagogique

Concerto pour orchestre

Cette partition assez composite, qui a beaucoup fait pour le renom de Bartók, fut composée d'août à octobre 1943 à Saranac Lake, au nord de New-York, - où l'Association des compositeurs américains avait offert l'hospitalité au musicien émigré. La création, triomphale, eut lieu le 1^{er} décembre 1944 au Carnegie Hall de New-York, avec l'Orchestre de Boston placé sous la baguette de Serge Koussevitzky (le commanditaire). L'illustre chef d'orchestre devait déclarer : « *La meilleure œuvre des vingt-cinq dernières années...* » Enthousiasme un peu excessif, car si le Concerto pour orchestre devint rapidement populaire et contribua à faciliter l'accès d'un large public à la musique de Bartók, ce n'est sûrement pas le chef-d'œuvre de son auteur. Pourquoi le titre ? Du fait qu'à plusieurs reprises un instrument, ou tel ou tel groupe d'instruments, domine le reste de l'effectif et s'y oppose, comme dans le concerto grosso du XVIII^e siècle ; sans renoncer, bien sûr, à exploiter toutes les ressources de timbres de l'orchestre moderne (Ceci est également le cas - notons-le - d'œuvres telles que le *Dumbarton Oaks Concerto* de Stravinski, ou que le *Concerto pour orchestre* de Kodaly). L'architecture générale est celle de l'« arche » qu'affectionna particulièrement le compositeur : l'*Elegia* centrale - mouvement lent - est précédée et suivie de deux mouvements assez courts faisant fonction de scherzos, eux-mêmes encadrés par les mouvements extrêmes, plus vastes et de tempo rapide. Il y a donc cinq parties qui réalisent l'ordre vif - modéré - lent - modéré - vif ; avec, selon le compositeur, « *une transition graduelle de l'austérité du premier mouvement... vers l'affirmation vitale du dernier* ».

Nomenclature orchestrale : 3 flûtes (dont la petite), 3 hautbois (dont un cor anglais), 3 clarinettes, 3 bassons ; 4 cors, 3 trompettes, 3 trombones, 1 tuba, timbales et batterie (caisse claire, grosse caisse, tam-tam, cymbales, triangle) ; 2 harpes ; les cordes. Durée moyenne d'exécution : 37-39 minutes.

1. INTRODUZIONE : ce premier mouvement débute par une lente mélodie - *Andante non troppo* - bâtie sur une progression par quartes (influence du folklore hongrois), à laquelle succède l'*Allegro vivace* de forme sonate : deux thèmes simples, tendus, voire sévères, avec, dans le cours du développement, une double exposition de fugue (le premier thème et son renversement) ; la réexposition commence par le second thème.
2. GIUCO DELLE COPPIE (« Jeu de couples ») : les instruments à vent sont associés deux à deux en cinq « couples » (deux bassons, puis deux hautbois, puis deux clarinettes, etc...) ; ils interviennent chaque fois à un intervalle différent. Ce sont deux harpes en glissandos qui mettent un terme à ce « jeu ». La forme de cet *Allegretto scherzando* - que Bartók qualifia de « badinage » - est celle du lied ABA, - avec des airs de danse d'un charme subtil (sur rythme de tambourin), au milieu desquels s'insère brièvement, et assez curieusement, un thème solennel de choral religieux (trompettes, trombones et tubas ponctués de caisse claire).
3. ELEGIA : cet important *Andante non troppo* central est de coupe ternaire, - précédé d'une courte introduction et suivi d'une coda ; en son milieu, un tempo plus vif, *Poco agitato*, - avec reprise d'un motif entendu dans l'introduction du mouvement initial. Un thème grave et funèbre domine le mouvement, ainsi que les mille frissons sonores d'une « musique de nuit » recréée avec une remarquable économie de moyens.
4. INTERMEZZO INTERROTTO (« Intermezzo interrompu ») : *Allegretto* dont les parties extrêmes, sur un thème chantant et pseudo-folklorique (notamment à l'alto, d'après un motif pentatonique emprunté à un musicien hongrois du XII^e siècle), encadrent un épisode central à intentions parodiques, - très caractéristique de l'humour froid, volontiers sarcastique, du compositeur. Cet épisode - justifiant le qualificatif « interrompu » du titre - est constitué par une sorte de foxtrot (ou le 2/2 d'un paso doble) dont le thème, confié à la clarinette, fut emprunté à une phrase en tutti qui paraît dans le premier mouvement de la *Septième symphonie* de Chostakovitch.

Pour en railler la platitude, Bartók la rapproche d'un air célèbre de *La Veuve joyeuse* de Lehar, - qu'il désarticule et traite en *accelerando*. Le burlesque naît d'une double irruption des trombones en glissandos, - tels de grandes grimaces narquoises, tandis qu'éclatent aux cordes des rires aigus et stridents. Retour, aux cordes, du thème « interrompu » désenchanté, et qui s'éteint.

5. FINALE : *Presto* en forme de mouvement perpétuel, annoncé par un appel de trompettes (introduction marquée *Pesante*). Les thèmes – forme sonate plus ou moins régulière – sont traités en fugatos sur des airs de danses populaires vivement rythmés, - qui conduisent à une fugue double. L'ensemble, tourbillonnant jusqu'à la folie, prend fin sur une très brillante coda.

D'une orchestration éclatante, parfois un peu épaisse (notamment aux cuivres), avec ses thèmes robustes, ses réminiscences ou ses imitations du folklore national (et même du folklore noir), cette partition n'est sans doute pas la plus subtile ni la plus neuve de Bartók : dès les premières auditions, et en dépit de leur succès, le compositeur fut accusé de conservatisme, et de s'être adonné à la « manière américaine ». Mais l'œuvre frappe par l'énergie qu'elle dégage, par une vitalité d'autant mieux affirmée qu'elle est celle d'un musicien déjà sous l'emprise de la maladie, - et qui mourra deux ans plus tard.

Il s'impose de mentionner à présent des compositions orchestrales d'intérêt plus secondaire, - certaines paraissant épisodiquement à l'affiche des concerts. Plusieurs sont des transcriptions du piano, et toutes sont antérieures à l'année 1915 (au moins dans leur version pianistique originale).

Source : *Guide de la musique symphonique*, sous la direction de François-René Tranchefort, éd. Fayard, *Les indispensables de la musique*

Tous droits réservés, diffusion limitée et gratuite à usage pédagogique

Pour aller plus loin...

Au musée d'Orsay

Allegro Barbaro. Béla Bartók et la modernité hongroise 1905-1920

Le titre de l'exposition *Allegro barbaro* se veut un hommage à la pièce pour piano composée par le jeune Béla Bartók en 1911. L'ambition est de faire revivre, cent ans plus tard, la richesse du dialogue entre les arts qui caractérise la Hongrie à l'orée du XXe siècle.

En musique comme en peinture, le même esprit de renouveau vibre alors. La Hongrie s'ouvre résolument à la modernité européenne, tout en affirmant son attachement à une culture et un langage porteurs de sa singularité au sein de l'Empire austro-hongrois.

Au moment où la première symphonie de Béla Bartók, *Kossuth*, est créée à Budapest en 1904, de jeunes peintres apparaissent sur la scène hongroise. "Allègrement barbares", ces artistes le sont autant que le compositeur.



Vilmos Perrott-Csaba *Ecole de peintres*

© Photo Tibor Mester/DR

Acquis un temps au fauvisme (Béla Czóbel, Géza Bornemisza, Sándor Ziffer...), ils n'auraient pas récusé ce qualificatif, pas plus que ceux qui formeront plus tard le groupe *Nyolcak* [les Huit] (Ödön Márffy, Róbert Berény, Károly Kernstok notamment), les activistes conduits par Lajos Kassák (Sándor Bortnyik, Béla Uitz, László Moholy-Nagy...), ou les musiciens, poètes et critiques de l'avant-garde hongroise des années qui précèdent la première guerre mondiale.

L'exposition propose au visiteur, au rythme de la musique de Bartók, un parcours historique et sensible parmi des œuvres qui entrent en résonance avec les partitions véhémentes et percussives du compositeur.

http://www.musee-orsay.fr/fr/evenements/expositions/au-musee-dorsay/presentation-generale/article/allegro-barbaro-37122.html?tx_ttnews%5BbackPid%5D=254&cHash=fdb81c7da0

Tous droits réservés, diffusion limitée et gratuite à usage pédagogique

Biographies

Alain Lombard

direction

À 7 ans, il débute l'étude du violon avec Line Talluel puis, l'année suivante, du piano et du solfège avec Suzanne Demarquez. À 9 ans, il est admis dans la classe de direction d'orchestre de Gaston Poulet au Conservatoire de Paris. Il donne son premier concert à 11 ans, salle Gaveau, à la tête de l'Orchestre Pasdeloup. Après avoir obtenu son bac à 16 ans, il se consacre totalement à la musique, travaillant notamment la direction d'orchestre avec Ferenc Fricsay.

En 1966, Alain Lombard remporte la médaille d'or du prix Dimitri Mitropoulos, devient assistant d'Herbert Von Karajan à Salzbourg, puis de Léonard Bernstein à New-York.

Il devient directeur musical du Miami Philharmonie, commence une active carrière de chef invité, tout en devenant chef permanent du Met à New-York.

A la demande du Gouvernement Français, il devient en 1972 directeur musical du Philharmonique de Strasbourg (1972 à 1982), puis directeur artistique de l'Opéra du Rhin. De très nombreux enregistrements (Erato/Warner) marquent cette période, jalonnée de tournées et enregistrements télévisés.

First guest de l'Orchestre de la Résidence de la Haye à partir de 1979, il est nommé directeur de la Musique de l'Opéra de Paris (1981 à 1983).

Puis il reprend de façon plus soutenue une activité de chef invité (Berlin, Vienne, Munich, Hambourg, Rome, U.S.A, Japon...).

En 1988, il devient directeur de l'Orchestre National de Bordeaux, de l'Opéra et du Mai Musical. Là encore, de nombreux disques (couronnés par de multiples prix) et tournées marquent cette période dédiée à Bordeaux.

En 1995, il reprend à nouveau sa carrière de chef invité.

Il est nommé chef permanent principal de l'Orchestre de la Suisse Italienne en 1998.

Il grave avec cet orchestre, dont il est désormais chef honoraire permanent, de très nombreux disques.

Parallèlement, il partage son temps entre les grandes formations lyriques et symphoniques européennes, américaines australiennes et asiatique.

Gautier Capuçon

violoncelle

Nouveau Talent de l'année aux Victoires de la musique 2001, Gautier Capuçon, né en 1981 à Chambéry commence le violoncelle à 5 ans et le piano à 7 ans. Il obtient en 1995 un 1^{er} Prix de violoncelle, en 1996 un 1^{er} prix de piano, puis en 1997 un 1^{er} prix de violoncelle au CNSM de Paris. En 2000, au CNSM de Paris dans la classe de Philippe Muller, il obtient le Prix violoncelle et musique de chambre (mention Très Bien). A Vienne, il suit les masterclasses d'Heinrich Schiff.

En 1998, il reçoit le 1^{er} Prix de l'Académie Internationale de Musique Maurice Ravel de Saint-Jean-de-Luz, en 1999 le 2^{ème} Prix au Concours International de violoncelle de Christchurch (concerto de Dvořák) et le 1^{er} Grand Prix du Concours International André Navarra à Toulouse.

Parallèlement, en 1997 et 1998, il parfait son expérience au sein de l'Orchestre des Jeunes de la Communauté Européenne avec Bernard Haitink, puis du Gustav Mahler Jugendorchester avec Kent Nagano, Daniele Gatti, Pierre Boulez, Seiji Ozawa et Claudio Abbado. Depuis, il est soliste d'orchestres prestigieux : Orchestre de Paris, Orchestre National de France, Philharmonique de Radio France,

Academy of St-Martin-in-the Fields, Houston Symphony, Detroit Symphony, Washington National Orchestra et Leonard Slatkin, Philadelphia Symphony et Charles Dutoit...

Passionné de musique de chambre, il a pour partenaires son frère Renaud, Nicholas Angelich, Martha Argerich, Daniel Barenboïm, Yuri Bashmet, Frank Braley, Gérard Caussé, Sarah Chang, Myung Whun Chung, Michel Dalberto, Hélène Grimaud, Stephen Kovacevich, Katia et Marielle Labèque, Gabriela Montero, Viktoria Mullova, Paul Meyer, Mikhail Pletnev, Vadim Repin, Antoine Tamestit, Jean-Yves Thibaudet, Maxim Vengerov, Lilya Zilberstein, Nikolaj Znaider, le Quatuor Ysaÿe.

Il enregistre les *Trios* de Haydn et Mendelssohn avec Martha Argerich et Renaud Capuçon, le *Trio n° 2* de Chostakovitch avec Martha Argerich et Maxim Vengerov, les concertos de Haydn avec le Mahler Chamber Orchestra et Daniel Harding, la musique de chambre de Saint-Saëns, dont le *Carnaval des animaux*, *La Truite* de Schubert, les *Trios* de Brahms avec Renaud Capuçon et Nicholas Angelich et les trios de Schubert avec Frank Braley et Renaud Capuçon, un récital avec la pianiste Gabriela Montero (Mendelssohn/Prokofiev/Rachmaninov) ; dernière parution le concerto de Dvořák avec l'orchestre de la Radio de Francfort et Paavo Järvi.

Gautier Capuçon est lauréat de la Fondation d'entreprise Natexis Banque Populaire, d'une bourse Lavoisier du Ministère des Affaires Etrangères et du Borletti-Buitoni Trust.

Il joue un Matteo Goffriller de 1701.

Renaud Capuçon

violon

Né à Chambéry en 1976, Renaud Capuçon est admis à 14 ans au Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris et suit l'enseignement de Gérard Poulet et Veda Reynolds. Il travaille ensuite avec Thomas Brandis à Berlin, puis auprès d'Isaac Stern. En 1992, il est 1^{er} Prix de musique de chambre, en 1993, 1^{er} Prix de violon au CNSM de Paris et en 1995, Prix de l'Académie des Arts de Berlin. De 1998 à 2000, Claudio Abbado le choisit comme Konzertmeister du Gustav Mahler Jugendorchester ce qui lui permet de parfaire son éducation musicale avec Pierre Boulez, Seiji Ozawa, Daniel Barenboim et Franz Welser-Moest. En 2000, il est nommé « Rising Star » et « Nouveau talent de l'année » aux Victoires de la Musique puis « Soliste instrumental de l'année » en 2005. En 2006, le Prix Georges Enesco lui est décerné par la Sacem.

En novembre 2002, il fait ses débuts avec le Philharmonique de Berlin et Bernard Haitink et en juillet 2004 avec le Boston Symphony et Christoph von Dohnanyi.

Renaud Capuçon est soliste de prestigieuses formations : Deutsches Symphonie-Orchester Berlin, Bayerischer Rundfunk_Symphonie orchester, Bamberger Symphoniker, WDR Symphony Orchestra Cologne, Gürzenich-Orchester Köln, Budapest Festival Orchestra, Los Angeles Symphony, Philadelphia Orchestra, Houston Symphony, Washington National Symphony, Jerusalem Symphony, Philharmonique de Radio France, Orchestre national de France, les orchestres de Bordeaux, Lille, Lyon, Monte-Carlo, Strasbourg, Toulouse, Gustav Mahler Jugendorchester, Royal Danish et Swedish Radio Orchestra, Orchestre Tchaïkovski de Moscou, Academy of St-Martin in the Fields, City of Birmingham Symphony Orchestra sous la direction de Abbado, Albrecht, Arming, Bringuier, Brüggén, Bychkov, Myung-Whun Chung, Casadesu, López Cobos, Dausgaard, Dutoit, Eschenbach, Fedoseyev, Fischer, Graf, Harding, Herbig, Armin et Philippe Jordan, Krivine, Masur, Minkowski, Nelsons, Nezet-Seguín, Robertson... Il s'est produit, avec Gautier Capuçon et Martha Argerich, au festival de Salzbourg avec le Simon Bolivar Orchestra et Gustavo Dudamel.

Passionné de musique de chambre, il collabore dans de nombreux grands festivals avec Argerich, Bashkirova, Grimaud, K. et M. Labèque, Pires, Angelich, Barenboim, Braley, Bronfman, Chung, Kovacevich, Lortie, Pletnev...

En 1995, il crée son propre festival à Chambéry.

Renaud Capuçon joue le Guarneri del Gesù « Panette » (1737) qui a appartenu à Isaac Stern, acheté pour lui par la Banque Suisse Italienne (BSI).