

:: NOTES MUSICALES

Le concerto a toujours joué un rôle secondaire dans l'œuvre pourtant extrêmement diversifiée de Haydn : le sens dramatique qui s'exprime dans le genre du concerto est en fait complètement étranger à la pensée musicale de Haydn (indépendamment des changements de styles et de modes). Les onze concertos pour violons qui ont circulé avec le nom de Haydn sont en grande partie de la plume d'autres compositeurs. (Dans l'espoir d'un succès commercial, les éditeurs ont souvent usé et abusé du nom de Haydn.) Les notes rédigées de la propre main de Haydn permettent de retracer la piste du grand nombre d'apo-cryphes présumés et d'œuvres perdues : d'une part, seuls trois concertos pour violons figurent en tout et pour tout dans ces notes et, d'autre part, parmi ces trois concertos, un est aujourd'hui inconnu. Sur le présent enregistrement, le public peut en tous cas être sûr d'entendre des concertos pour violons de Haydn : parmi les trois concertos authentifiés évoqués ci-dessus, l'un des deux dont on conserve la trace est la pièce en la majeur. Elle a reçu son surnom posthume de l'abbaye de Melk, dans la bibliothèque de laquelle on garde une des copies de l'œuvre (les deux parties pour cors et les deux parties pour hautbois – plus tard perdues – que l'on a dans ces sources ne sont pas l'œuvre du compositeur : pour cette raison, elles ne figurent pas sur cet enregistrement).

Haydn n'a certainement pu composer de concerto sans connaître qui sera son interprète. Même s'il n'est pas possible de le vérifier, il paraît fort vraisemblable que les concertos pour violons de Haydn ont été composés spécialement pour la personne de Luigi Tomasini, le premier homme de l'orchestre de Miklós Esterházy. Quoi qu'il en soit, la partie solo utilise toutes les possibilités offertes par l'instrument sans que sa virtuosité ne puisse être considérée un seul instant comme « gratuite ». Ceci n'est cependant qu'un élément de la sobriété stylistique qui est caractéristique de toute cette pièce. On reconnaît aisément dans le mouvement d'ouverture la structure à ritournelles des concertos baroques, dans le deuxième mouvement la vieille forme en da capo (c'est-à-dire la répétition sans modification de la première partie du mouvement) et dans le troisième le menuet en contrepunt : ce sont des modes d'écriture qui se sont conservés plus longtemps dans les territoires autrichiens conservateurs que dans la vie musicale publique des métropoles d'Europe occidentale. Ces traits correspondent parfaitement au mode d'écriture des années 1760 et permettent ainsi de cerner l'époque de création de l'œuvre plus parfaitement encore que les documents qui ne font que dire que le concerto en la majeur a été écrit avant 1771.

Un monde semble séparer le concerto pour piano en la majeur du concerto pour violon. La raison en est moins les quelques onze années qui les séparent que plutôt le formidable mouvement d'ouverture de la scène musicale que l'on connaît alors : dans les grandes villes d'une Europe en pleine modernisation, une couche aisée, bourgeoise se développe à grande vitesse et consomme de plus en plus de musiques auxquelles elle a accès en tant qu'interprète et qu'elle peut jouer dans ses salons. Au travers de l'évolution du style de Haydn, on peut facilement suivre le mouvement qui a poussé les compositeurs à maîtriser le dénominateur commun existant entre le style s'adressant aux spécialistes (ce mode d'écriture propre aux compositeurs en résidence) et celui s'adressant aux larges cercles des amateurs et qui devenait un produit de consommation cherchant à plaire à tous sans considération de classe ou de culture. Le public de l'époque attendait finalement de Haydn la même chose que ce qu'il attendait de la bourgeoisie éduquée des salons : de l'esprit mais jamais de la pédanterie, de la légèreté mais jamais de la superficialité, de la profondeur mais sans qu'on s'en aperçoive jamais. Le concerto pour piano en ré majeur composé au début des années 1780 est l'exemple typique de cette musique de société au style léger, reflet du cosmopolitisme éclairé, ce

son qui est de *manière manifeste* celui des Lumières. C'est avant tout le mouvement final intitulé *Rondo all'ungherese* qui a fait que cette pièce est devenu à son époque le plus répandu des concertos de Haydn. Comme pour les nombreuses autres compositions de type *all'ungherese* de Haydn, nous avons ici l'image de ce que l'Europe de la fin du XVIII^{ème} siècle se représentait être de la « musique hongroise » plutôt que de la vraie musique populaire magyare : le thème du rondo évoque plus une musique de type exotique quelconque qu'une mélodie bâtie sur un élément ethnique concret. La situation est différente avec l'épisode en ton mineur qu'on retrouve dans la partie centrale du rondo : le « barbarisme » de ce thème éveille en nous une représentation bien précise, évoquée par un critique de l'époque avec le terme de « danse cosaque ». Des musicologues hongrois ont trouvé l'équivalent chanté de cette mélodie dans une chanson tzigane comique (le début des paroles étant : « Oh ! Ma pauvre tête ! Que dois-je faire ? » [Oh! Szegény fejem, már mit tsináljak]) issu du Singspiel *Czernyi György* (1812) du compositeur Gábor Mátray (qui deviendra plus tard collecteur de chansons folkloriques). De leur côté, des chercheurs croates ont reconnu une version du kolo des Balkans dans ce thème de Haydn. L'utilisation volontaire d'un matériel folklorique est démontrée par la sonate pour piano en ré majeur qui date à peu près de la même époque (Hob. XVI:37) : son finale utilise le même type de thème, dans le même ton, en tant qu'épisode de rondo.

L'utilisation de musique folklorique ou de type folklorique est simplement une des formes possibles d'expression de l'exotisme. Dans un sens plus large, on peut considérer comme exotique toute base musicale « étrangère » ou tout élément de composition qui, mettant de côté son époque musicale, se démarque de l'ensemble de la pièce. Ainsi dans sa symphonie n° 60, Haydn choisit consciemment les matériaux et les méthodes les plus exotiques. De plus, même le numéro attribué au mouvement se trouve au-delà de l'ordre cyclique normal du genre.

Mais avons-nous bien affaire à une symphonie ? Cette question n'est pas complètement illégitime. Il est connu qu'à partir de la fin des années 1760, une compagnie de théâtre était invitée tous les étés à la résidence de Miklós Esterházy. Entre 1772 et 1779, la compagnie de Carl Wahr a joué à Esterháza et on peut fortement présumer que les symphonies de Haydn ont accompagné les représentations théâtrales de l'époque. Il n'existe qu'une seule preuve tangible de cette coopération : il s'agit justement de la symphonie n° 60 qui doit son surnom à une comédie de Jean-François Regnard (1655-1709), *Le Distrait*, pour laquelle elle a servi d'intermède musical. Existe-t-il une relation entre l'avant-gardisme étonnant de la symphonie et sa fonction théâtrale ? Cette présupposition n'est-elle pas contredite par le fait que la non-moins bizarre symphonie n° 59 (utilisée pour accompagner la pièce « *Die Feuerbrunst* » [L'incendie] de Friedrich Wilhelm Grossmann) est de manière certifiée antérieure à la représentation théâtrale de 1774 (elle a été écrite en 1768) ? On peut donc supposer avec raison que dans le cas de la symphonie n° 60, Haydn a peut-être également réutilisé une œuvre composée antérieurement pour accompagner la pièce de théâtre. Si on compte une pièce musicale entre tous les actes d'une pièce en cinq actes, plus une ouverture et une pièce de conclusion, on obtient le nombre exact de mouvements que contient la symphonie n° 60 et on ne peut alors pas complètement exclure que Haydn ait rajouté des mouvements à une ancienne symphonie pour créer une musique d'accompagnement pour le théâtre. (De ce point de vue, il est important de noter que l'ordre cyclique des quatre premiers mouvements est indépendant et forme une symphonie propre.)

Ceci ne reste néanmoins qu'une hypothèse. Par contre la partie rapide du mouvement d'ouverture nous démontre clairement comment la musique peut peindre le portrait d'un homme distrait : à un moment donné, on dirait que Haydn oublie ce qu'il voulait dire et répète de manière « embarrassée » un seul et même motif. Les signaux émis par l'instrument à vent et qui reviennent comme un refrain *Andante* laissent sous-entendre qu'on s'achemine vers un programme quasiment « hors du cadre musical ». Dans la suite du mouvement, un motif se fait entendre qui est noté « vieille mélodie française » dans

la première édition de la symphonie. Dans le trio du menuet, résonne un jeu à la luminosité particulière, à l'exotisme indéfinissable. Dans la deuxième partie du quatrième mouvement au caractère *Furioso*, on entend un motif populaire originaire des Balkans sans doute influencé par le caractère multiculturel que Haydn connaissait à Esterháza. Le mouvement réellement lent est indiqué *Adagio di Lamentazione* dans une des sources : les chercheurs ont tenté – sans succès – d'expliquer son atmosphère religieuse par des détours philologiques (en recherchant des antécédents grégoriens). Le summum de l'exotisme se retrouve dans le finale où Haydn a composé l'accord des violons. Au vu d'une telle joie de vivre, d'une telle richesse dans cette œuvre, on ne peut pas être d'accord avec Haydn vieillissant qui la dénigra, la considérant comme dépassée lorsque l'empereur voulut l'entendre en 1803.

Miklós Dolinszky

Ensemble Orchestral de Budapest (Weiner–Szász Kamaraszimfonikusok)

Elle est la seule formation musicale de ce type en Hongrie et a été fondée en 1992 par l'épouse de M. Szász, Judit Réger. En plus des compositions pour orchestre de chambre de Bartók, Kodály, Liszt et Leó Weiner, le répertoire de l'orchestre se concentre sur les œuvres de Bach, Vivaldi, Haydn, Mozart, Stravinsky et Britten. De nombreuses premières musicales sont liées à cet orchestre, du baroque jusqu'à la musique contemporaine. Il joue et enregistre de préférence les œuvres des musiciens hongrois d'aujourd'hui. Son sponsor dans le domaine des médias est la Radio Nationale Hongroise qui diffuse fréquemment ses concerts et ses enregistrements.

Les enregistrements de l'orchestre ont été commercialisés par les soins de maisons de disques tels que BMC, Echiquier, Európa Könyvkiadó, Gramy, Hungaroton, Mega Records et Tibor Varga Collection. L'orchestre a participé à l'enregistrement de disques de nombreux compositeurs (Giovanni Bottesini, Gyula Fekete, András Szöllösy, Leó Weiner) et interprètes (János Bálint, Tamás Érdi, Zoltán Gyöngyössy, László Hadady, Gergely Járdányi). Il a également réalisé des enregistrements d'œuvres de Lajos Huszár, György Kurtág, József Sári, László Sály et Zsolt Serei.

C'est avec les concerts de l'orchestre que les missions diplomatiques magyares à Madrid et Athènes ont fêté l'entrée de la Hongrie dans l'Union européenne. L'orchestre s'est déjà produit en Autriche, au Brésil, en France, en Grèce, aux Pays-Bas, en Allemagne, en Italie, en Espagne et en Thaïlande. Il a joué pour l'empereur du Japon et le roi d'Espagne. Il a travaillé avec des vedettes internationales comme Mario Caroli, Isabelle Faust, Kim Kashkashian, Cyprien Katsaris, András Keller, Zoltán Kocsis, Alexander Lonquich, Elisabeth Moser, Miklós Perényi, Jean-Marc Phillips Varjabedian, Victor Pikayzen, László Polgár, Thomas Riebl, Andrea Rost, György Sebök, János Starker, Sándor Végh, le Chœur mixte Cantemus, le Trio Wanderer, les Wiener Sängerknaben.

Les cycles de programmes musicaux de l'orchestre, intitulés *Muzsikáló Európa* [L'Europe Musicale], *Szerenádok szárnyán* [Sur les ailes des sérénades] et *Máig ható reneszánsz* [Une renaissance qui perdure jusqu'à aujourd'hui], ont connu une renommée internationale et ont vu leurs concerts diffusés – et enregistrés – depuis le studio 22 de la Radio Nationale Hongroise. Dans le cadre d'une série de concerts qui durera jusqu'en 2010, l'orchestre joue actuellement toutes les symphonies de Haydn dotées d'un nom : l'ensemble des trente concerts est enregistré par la Radio Nationale Hongroise.

L'Ensemble Orchestral de Budapest est dirigé par un conseil artistique dont les membres sont : Mme Szász, Judit Réger – présidente fondatrice, Imre Rohmann – pianiste et chef d'orchestre (Salzbourg), Gábor Takács-Nagy – violoniste et chef d'orchestre (Genève), Spartakus Juniki et Péter Somogyi – les deux violons solos, ainsi que Mihály Szilágyi –

manager artistique.

Le principal sponsor financier de l'orchestre est la société Samsung Electronics Hongrie. Les séries d'abonnements sont soutenues financièrement par la Banque de Développement de Hongrie, Aluminium Hongrois, Hunviro. Le Ministère hongrois de l'Éducation et de la Culture ainsi que le Fond Culturel National hongrois et la Fondation Leó Weiner soutiennent régulièrement les activités de l'orchestre.

Imre Rohmann est né à Budapest, en Hongrie. Il a commencé à apprendre le piano à l'âge de quatre ans. Il a étudié le piano et les techniques de composition au Conservatoire Bartók, puis le piano et la musique de chambre à l'Académie de Musique Ferenc Liszt de Budapest avec Kornél Zempléni, Ferenc Rados, György Kurtág, András Mihály et Albert Simon. En 1980-1981, il a dirigé à l'Académie de Musique de Vienne auprès de Karl Österreicher. Il a également participé aux master class de Jörg Demus.

Il a remporté le Prix Spécial du Concours de Piano de la Radio Hongroise, le Troisième Prix du Concours International Liszt-Bartók de Budapest et le Premier Prix du Concours International de Musique de Chambre de Bloomington (Etats-Unis).

Depuis 1974, il poursuit une carrière internationale en tant que soliste avec des orchestres comme la Dresdner Staatskapelle, l'Orchestre Philharmonique de Dresde, l'Orchestre Philharmonique de Berlin, l'Orchestre Mozarteum de Salzbourg, l'Orchestre Philharmonique de Budapest, l'Orchestre de Chambre Liszt, l'Orchestre Symphonique de la Radio de Ljubljana, etc. Il a joué avec des partenaires comme Eugen Jochum, Péter Eötvös, Iván Fischer, Ádám Fischer, Jörg Demus, Thomas Riebl, András Keller, Stefan Ruha, Miklós Perényi, Erich Höbarth, Thomas Zehetmair, András Schiff, le Quartette à Cordes Bartók, le Quartette Pro Arte, les membres de l'Orchestre Symphonique de Chicago et bien d'autres encore. En 1985, il a formé un duo de piano avec sa femme Tünde Kurucz.

Il a été professeur de piano à l'Académie de Musique Ferenc Liszt de Budapest, à la Hochschule der Künste de Berlin et, depuis 1990, au Mozarteum de Salzbourg, ville où il réside encore aujourd'hui. Depuis sa première visite au Japon en 1976, il y revient presque chaque année en tant que pianiste et pour y donner des master class (par exemple aux Universités de Toho Gakuen et de Showa). Depuis 2001, il est également professeur invité à l'Université d'Alcala de Henares, en Espagne.

Il a été invité à donner des master class au Séminaire International Bartók en 1986 puis durant chacune des quinze années qui ont suivies. Il a repris ce travail en 2006. Il fut l'un des initiateurs de la création de l'Académie de Musique d'Été Auer, organisée à Veszprém en Hongrie.

Il a publié ses propres transcriptions musicales aux Editions Simonffy (Bach, Johann Strauss, Stravinsky, Richard Strauss, etc.). C'est lui qui a préparé l'adaptation des concertos pour piano de Péter Eötvös pour le compte de Schott en 2006.

Ses enregistrements ont été publiés chez Hungaroton, Denon, BMC et Preiser Records. Depuis 2002, il dirige l'Ensemble Orchestral Budapest.

Kristóf Baráti est né en 1979 à Budapest dans une famille de musiciens (sa mère est violoniste et son père violoncelliste). Il a passé une grande partie de son enfance au Venezuela où il a donné, à l'âge de huit ans, son premier concert en tant que soliste avec le Maracaibo Symphony Orchestra. Il a commencé à étudier le violon avec sa mère puis avec le Professeur Emil Friedman à Caracas. A partir de 12 ans, il a étudié avec Miklós Szenthelyi et Vilmos Tátrai à l'Académie de Musique Ferenc Liszt de Budapest.

Le Professeur Eduard Wulfson, directeur de la *Stradivari Society*, a découvert Baráti au Concours Jacques Thibaud en 1996. Depuis il est devenu le conseiller musical et le mentor de Kristóf Baráti. Wulfson est un héritier de la grande tradition issue de l'école russe du violon. Il a transmis à Baráti le savoir qu'il a reçu de ses propres professeurs : Yehudi Menuhin, Nathan Milstein et Henryk Szeryng.

Kristóf a participé, en tant que professeur invité, au côté de Ida Haendel, Vadim Repin et Natalia Gutman, aux master class organisées par Eduard Wulfson au Château de Champs-sur-Marne ainsi qu'à l'Université de la Sorbonne à Paris. Kristóf a le privilège de pouvoir jouer sur un Stradivarius de 1703 surnommé « Lady Harmsworth », don généreux de la *Stradivari Society*, ce qui lui permet d'exprimer toute l'étendue de son talent.

Il se produit régulièrement et avec succès en Hongrie et dans le monde entier avec les plus grands orchestres et les meilleurs chefs. Il a déjà joué sur les principales scènes du monde : le Concertgebouw d'Amsterdam, la Salle Pleyel de Paris, le Berliner Philharmonie, le Teatro Teresa Careño Sala Rios Reyna au Venezuela, la Grande Salle du Conservatoire de Moscou, le Berlin Konzerthaus, le Suntory Hall de Tokyo, le Symphony Hall d'Osaka, à Vérone en Italie, au Palais des Arts de Budapest, à Chicago et à Shanghai. Il a été invité aux festivals suivants : Sommets Musicaux de Gstaad, Festival de Musique d'Elbe (où il a reçu le Prix du Meilleur Interprète), Berliner Festspiele, Festival de Musique de Santander, Festival International de Colmar.

En 1997, il reçoit le Troisième Prix et le Prix du Public au Concours International de Violon Reine Elisabeth de Bruxelles. A Paris, il est récompensé en 1996 par le Second Prix au Concours International de Violon Jacques Thibaud. Il a remporté le Concours International de Violon Rodolfo Lipizer de Gorizia en 1995. Parmi ses partenaires dans le genre de la musique de chambre, on peut notamment citer Natalia Gutman, Mikhail Mouratch, Michel Portal, Mario Brunello, Evgeny Koroliou et Imre Rohmann. Il a joué sous la baguette de Vladimir Spivakov, Yuri Bashmet, Kurt Masur, Gergely Vajda, Jiri Belohlávek, Arthur Fagen, Yoel Levi, Andrew Manze, Paul Mann, Robert Houlihan, Kiril Karabits, Vasily Petrenko, Zoltán Kocsis, Ariel Zuckerman, Iván Fischer, Yuri Temirkanoff, Marek Janowski et Eiji Oue. Depuis 2002, il a enregistré des œuvres de chambre et des concertos de Paganini, Ravel, Bartók et J. S. Bach.

Traduit par **László Dankovics**