

Orchestre de la Suisse Romande
Direction Simone Young
Soliste Kian Soltani, violoncelle

Programme :

Edward Elgar (1857-1934), **Concerto pour violoncelle en mi mineur op 85 (1919)**

I. Adagio-Moderato, II. Lento-Allegro molto, III. Adagio, IV. Allegro-Moderato-Allegro, ma non troppo-Poco più lento

Béla Bartók (1881-1945), **Concerto pour orchestre Sz 116/BB 123 (1943)**

I. Introduzione. Andante non troppo, II. Giuoco delle coppie. Allegretto scherzando, III. Elegia. Andante non troppo, IV. Intermezzo interrotto. Allegretto, V. Finale. Pesante-Presto

Présentation des oeuvres

Des concerts à double facette

Le terme *concerto* dérive en partie du verbe latin *concertare*, qui signifie « débattre, lutter », et en partie du contemporain italien « s'accorder, aller ensemble ». Ces deux facettes étymologiques, aussi divergentes que complémentaires, sont mises en lumière lorsqu'elles s'appliquent à la musique. Le *Concerto pour violoncelle en mi mineur* op 85 d'Edward Elgar et le *Concerto pour orchestre* Sz 116/BB 123 de Béla Bartók en sont deux exemples éloquentes.

« Chante, Déesse, la colère d'Achille, fils de Pélée. Détestable colère, qui aux Achéens valut des souffrances sans nombre et jeta en pâture à Hadès tant d'âmes fières de héros ». L'incipit de *l'Iliade* d'Homère présente d'emblée le sujet de l'épopée. Le poète utilise une accroche efficace, qui capte immédiatement l'attention des lectrices et des lecteurs. Il s'agit du procédé littéraire *in medias res* (« au milieu des choses »). **Elgar** crée l'équivalent musical au début de son **Concerto pour violoncelle**, qui plonge le public au cœur de l'action musicale dès les premières mesures. D'après la tradition du

genre, l'œuvre devrait commencer par une introduction de l'orchestre. Elgar débute en revanche par un récitatif du soliste, « **Adagio e largamente** », qui capte le public et crée une atmosphère sombre. Les altos lui font écho dans le « **Moderato** », qui alterne des valeurs de noire et de croche en 9/8, ce qui crée un effet d'oscillation. Le thème principal passe de l'orchestre au violoncelle et vice-versa, devenant de plus en plus angoissant à chaque reprise. En suivant la convention, le deuxième thème est par contre doux et animé.

Une petite transition, « **Lento** », permet au **deuxième mouvement**, « **Allegro molto** », de commencer sans interruption. Elgar y joue une fois de plus avec les règles. La tradition du concert voudrait également que le premier mouvement soit un *Allegro* et le suivant un *Adagio*, alors qu'ici l'ordre a été inversé. Le violoncelle est à nouveau le premier à prendre la parole ; il entame une cadence qui est interrompue constamment par des interventions de l'orchestre. La tension accumulée se

transforme en une nouvelle mélodie, brillante, faite de doubles-croches et de gestes ascendants.

L'« **Adagio** » en *si* bémol majeur crée, quant à lui, une atmosphère nocturne. Le violoncelle y déploie un chant inconsolable, n'accompagné que par les cordes et des petits fragments du cor, du basson et de la clarinette.

Le **quatrième mouvement** explore davantage la relation dialectique entre le soliste et l'orchestre, ce qui est le principe fondamental du genre. Or, le violoncelle et l'orchestre s'alternent dès les premières mesures, s'opposant l'un à l'autre par des idées mélodiques contrastées. L'orchestre passe ensuite à l'« **Allegro** », dont le ton frénétique est souligné par des coups de timbales sur les temps faibles des mesures. Mais voici que le violoncelle change immédiatement de sujet dans un « **Moderato** » à la couleur mineure. Le soliste enchaîne avec une autre cadence passionnée et riche d'*acciaccature* (petites notes d'agrément et au caractère percussif précédant les notes principales), qui mène à l'écriture encore

plus virtuose de l'« **Allegro, ma non troppo** ». Puis, des réminiscences du troisième mouvement apparaissent dans le « **Poco più lento** », qui retrouve par conséquent un caractère plus contemplatif. Enfin, le violoncelle reprend l'incipit de l'œuvre, marqué par deux accords *staccato* et *fortissimo* de tout l'orchestre, et couronné par une coda vertigineuse.

Bartók travaille également entre la norme et la marge dans son **Concerto pour orchestre**. Effectivement, le soliste y disparaît au profit d'un orchestre protagoniste. En d'autres termes, les instruments isolés ou des groupes d'instruments s'échangent consécutivement des interventions concertantes. Cependant, l'idée n'est pas complètement nouvelle ; cette typologie inhabituelle de concert existait déjà à l'époque baroque, l'âge d'or du genre, en apportant ainsi à l'œuvre de Bartók une touche historique.

Les violoncelles et les contrebasses ouvrent à l'unisson l'« **Introduzione, Andante non troppo** ». La mélodie exploite une gamme pentatonique (*do dièse-mi-fa dièse-la-si*) et des intervalles de quarte (*do dièse-fa dièse-si*), deux éléments typiques du langage de Bartók. Ils seront d'ailleurs les embryons thématiques de tout le concerto. Les flûtes agrémentent le tapis sonore des basses avec des petites interventions virtuoses. La section suivante, *Allegro vivace*, est de forme sonate. Une fanfare de trombones expose le premier thème ; le deuxième est joué par le hautbois, soutenu par des quintes répétées aux cordes et à la harpe.

Dans le *Tranquillo*, la clarinette et le cor anglais deviennent les nouveaux protagonistes. Le retour du *Tempo I°* marque le début du *fugato* des cuivres. Bartók y utilise en outre d'autres techniques contrepointiques et historiques : l'imitation au sens large (procédé qui consiste à répéter un motif plus ou moins littéralement dans différentes voix) et l'inversion (lorsque la répétition du motif inverse le sens des intervalles). Le caractère du premier mouvement en ressort particulièrement sévère.

Le deuxième volet, « **Gioco delle coppie** » (le « Jeu des couples »), est un « **Allegretto scherzando** » brillant. Cinq paires d'instruments s'échangent consécutivement des passages de bravoure. Après l'introduction de la caisse claire, deux bassons goguenards jouent à la sixte (le deuxième basson double le premier, mais sa voix est transposée d'un intervalle de sixte plus bas). Bartók enchaine ensuite deux hautbois qui caquètent à la tierce, deux clarinettes à la septième, deux flûtes à la quinte et enfin deux trompettes bouchées avec sourdine à la seconde. Puis, les cuivres introduisent un choral en trio. Mais voilà que tout à coup le jeu reprend et les cinq mélodies des couples réapparaissent dans une instrumentation plus élaborée.

La vivacité du deuxième mouvement s'éteint dans l'« **Elegia, Andante non troppo** », dont la couleur est sombre, presque funèbre. Bartók vise en effet à recréer un scénario au clair de lune : les cordes reprennent le thème principal du premier mouvement *pianissimo* ; les bois et la harpe y ajoutent des petits gestes isolés, appelés dans ce cas *sons de nature*, qui imitent le chant des oiseaux

dans la nuit (une technique largement utilisée aussi par Gustav Mahler). Soudain, dans le *Poco rallentando a tempo*, l'orchestre éclate comme un éclair.

Une autre technique très chère à Bartók est la citation, ou plutôt, la parodie. Dans l'« **Intermezzo interrotto** », après l'exposition de deux thèmes truffés de changements de tempo (2/4, 5/8, 3/4, 6/8 et 7/8) et d'inspirations populaires, le compositeur parodie la *Septième Symphonie* « *Lenin-grad* » de Dmitri Chostakovitch. Une clarinette moqueuse en reprend le motif principal, les cordes jouent un accompagnement *staccato*, les bois ajoutent à la ligne de la clarinette des trilles irrévérencieux et le trombone des glissando maladroits. Ce traitement déforme la mélodie originale de Chostakovitch et produit un effet artificiel, mécanique, clownesque.

La parabole dramatique du concerto s'achève par un finale vigoureux. L'unisson des cors ouvre le « **Pesante** ». Puis, le début d'une nouvelle section, « **Presto** », est marqué par le tapis effervescent des cordes en *crescendo*. Les accords arpégés des deux harpes recréent un paysage paradisiaque dans le *Poco meno mosso*, alors que l'épisode suivant, *Tranquillo*, est vite interrompu par la reprise du fourmillement dans les cordes. Enfin, les trompettes annoncent la conclusion de l'orchestre dans toute sa splendeur.

Consuelo Salvadori
(Doctorante à l'Université de Fribourg)