

BARTOK & MAHLER 1

Lors d'une discussion avec Sibelius en 1907, Gustav Mahler (1860-1911) expliqua ce qu'une symphonie devait recouvrir exactement à ses yeux : « Une symphonie doit être comme le monde. Elle doit tout contenir. » Il est vrai que les symphonies de Mahler embrassent une large palette de genres et d'émotions. Mais ce sont précisément ces changements extrêmes d'humeur qui ont refroidi le public lors de la première de sa *Symphonie n° 1* en 1889. Un public habitué à Brahms et non au monde imprévisible que leur présentait Mahler. Très sévères dans leur jugement, les critiques parlèrent d'« une cacophonie aussi désagréable qu'incompréhensible, une série interminable de points d'orgue et d'insupportables dissonances. »

Mahler lui-même n'était pas convaincu. Après la première, il ajouta des titres programmatiques (aujourd'hui encore, la symphonie est dite « *Titan* »), qu'il retira par la suite. La forme fut également modifiée, pour passer d'un poème symphonique en cinq mouvements à une symphonie en quatre mouvements. Cette quête de la forme idéale caractérise également le *Concerto pour violon n° 2* de Béla Bartók (1881-1945), à la fois concerto et thème et variations. Bien que composé au cours d'une des périodes les plus sombres de la vie de Bartók, le morceau est vif et léger.

Maîtriser la forme

On a longtemps pensé que le *Concerto pour violon n° 2* de Bartók était le seul qu'il ait composé. Il faut attendre 1960, quinze ans après sa mort, pour que son *Concerto pour violon n° 1* refasse surface. Cette œuvre de jeunesse date de 1908 et le compositeur l'a imaginée pour la violoniste Stefi Geyer, avec qui il entretenait une liaison amoureuse. Leurs chemins se séparèrent ensuite et la composition ne fût jamais interprétée ou éditée.

Bartók a composé son *Concerto pour violon n° 2* à la demande de Zoltán Székely, un ami musicien qui l'accompagnait souvent et qui avait déjà interprété son quatuor pour cordes avec son Quatuor Hongrois. Quand Székely lui fit cette commande en 1937, Bartók s'était déjà un peu penché sur l'aspect formel du concerto pour violon : un an plus tôt, la maison Universal Edition lui avait envoyé pour étude les partitions des concertos pour violon d'Alban Berg, de Karol Szymanowski et de Kurt Weill. Bartók avait donc déjà une idée relativement précise en tête : il souhaitait composer une pièce de concert en un seul mouvement sous la forme d'une série de variations sur un thème. Székely insista pour s'en tenir à la forme traditionnelle en trois mouvements. Bartók finit par se soumettre au souhait de son ami, mais il réussit toutefois à poursuivre sa propre idée en transfigurant son concerto en un grand thème et variations en trois mouvements.

Le premier mouvement présente deux thématiques contrastées sous la forme d'une sonate traditionnelle. Les mesures de l'ouverture rappellent l'improvisation de la musique folklorique

hongroise. Bartók attend le deuxième mouvement pour développer une série de six variations sur un thème simple et fragile. Les motifs du dernier mouvement sont à nouveau des déclinaisons et variations des thèmes du premier mouvement. Bartók tend ainsi une grande arche au-dessus des trois mouvements et crée de la sorte une véritable unité de composition. Ce choix caractérise son style, qu'il qualifiait lui-même de « tendance naturelle à varier et transformer ». Initialement, le concerto s'achevait par un long finale pour orchestre seul. Ce n'était pas pour plaire à Székely, qui intima à Bartók de « terminer l'œuvre comme un concerto et non comme une symphonie ». Bartók jugea cette critique fondée et ajouta une alternative où le soliste concluait la composition avec l'orchestre.

Bartók mit la dernière main à sa partition en décembre 1938. Quelques mois plus tard, le 23 mars 1939, la première eut lieu à Amsterdam avec l'orchestre du Concertgebouw sous la direction de Willem Mengleberg et Székely comme soliste, naturellement. Peu de temps après, fuyant les tensions et les événements en Europe, Bartók émigra aux États-Unis, où son concerto fut rapidement repris, notamment par Yehudi Menuhin.

Un travail titanesque

Il fallut quatre ans à Mahler pour que les premières ébauches de sa *Symphonie n° 1* constituent une composition à part entière. Sa florissante carrière de chef d'orchestre l'occupait tellement qu'il trouvait à peine le temps de composer. Ce n'est donc qu'en 1888 que sa *Symphonie n° 1* fut interprétée en première sous le titre de *Symphonische Dichtung in Zwei Teile* à Budapest, où il venait d'être nommé directeur musical de l'opéra. Il modifia ensuite son titre en *Titan – poème en forme de symphonie*, suivant le roman éponyme de l'un de ses auteurs favoris, Jean Paul, où un héros sombre sous sa propre vanité. Les mouvements sont sous-titrés respectivement *Printemps sans fin*, *Blumine (Fleurettes)*, *À pleines voiles*, *Échouement ! Une marche funèbre à la manière de Callot et Dall'inferno al paradiso (De l'enfer au paradis)*. En 1896, Mahler souhaita à nouveau supprimer le titre de *Titan* pour dénuer sa symphonie de tout contexte non musical. La même année, il la remania également en une symphonie traditionnelle en quatre mouvements, en retirant *Blumine*. La version définitive parut enfin en 1899.

La *Symphonie n° 1* de Mahler regorge de références à la tradition musicale allemande, en ce compris à son propre travail. Ainsi, le matériau thématique de l'ouverture paraît-il tiré du lied *Ging heut' Morgens übers Feld* issu du cycle antérieur *Lieder eines fahrenden Gesellen*. Après un début éthéré où la nature s'éveille (au loin chante un coucou), s'élève une mélodie populaire. Mais sous des tonalités optimistes (« Ce matin je suis allé à travers champs, dans l'herbe couverte de rosée, un pinson chantait que le monde est beau ») se font entendre de premières sonorités menaçantes. Mahler intègre ensuite dans son deuxième mouvement le lied délicat *Hans und Grethe* issu de son *Lieder und Gesänge aus der Jugendzeit*, dissimulé cette fois parmi les tonalités dansantes d'un Ländler. La joie innocente cède la place à une marche funèbre dans le troisième mouvement. De son propre aveu, Mahler a puisé l'inspiration dans un dessin d'un livre pour enfants, *L'enterrement du chasseur*. Des animaux de la forêt portent un chasseur jusqu'à sa tombe. Résonne alors une mélodie connue, mais étrange : Mahler reprend la chanson enfantine *Frère Jacques*, mais en mineur. Suit un fragment harmonieux basé sur *Die Zwei blauen Augen* issu de *Des Knaben Wunderhorn*. Un jeune homme déplore la perte de sa bien-

aimée et trouve du réconfort en pensant à la mort. Cette paix est subitement interrompue par un sombre lamento. Mahler décrit ce point de la symphonie en ces termes : « L'œuvre oscille à présent entre humour et ironie, mystère et oppression. Suit directement 'Dall' Inferno'(Allegro furioso). Ce mouvement représente la soudaine explosion de désespoir d'un cœur profondément blessé. » Après un début turbulent remontent des réminiscences du premier mouvement, qui débouchent sur des accords chargés d'espoir dans le finale.

De ses deux premières symphonies, Mahler dit qu'elles reflétaient toute sa vie : « J'ai couché sur papier mon expérience et mes souffrances. Ma vie entière est ainsi éclairée pour qui sait écouter, car ma créativité et mon existence sont si étroitement imbriquées que je suis convaincu que si ma vie s'écoulait aussi paisiblement qu'un ruisseau dans un champ, je ne pourrais plus composer. » La rumeur prétend que cette symphonie s'appuyait sur sa relation passionnelle avec la chanteuse Johanna Richter ; une relation qui s'était soldée par un échec juste avant que Mahler achève sa symphonie. Mais Mahler lui-même modéra cette théorie : « J'aimerais insister sur le fait que la symphonie est plus importante que l'histoire d'amour sur laquelle elle repose. Si cette liaison m'a donné des raisons de composer, elle n'a rien à voir avec le sens véritable de l'œuvre. »

Explications : Aurélie Walschaert

L'air et le feu

Comme son titre peut le laisser présager, cette œuvre met en scène des idées contrastées : une douceur lyrique (l'air) et une musique plus rapide et agressive (le feu). Elle s'ouvre sur la musique « aérienne », où les percussionnistes jouent de leur instrument à l'aide d'un archet pour créer un son flottant et éthéré. La musique « de feu » s'impose progressivement ; les percussionnistes et leurs divers instruments se font plus rythmiques. Cette œuvre a été composée en l'honneur du 20^e anniversaire du California Symphony sous la direction de Barry Jekowsky et a également été interprétée par le Boston Symphony et le Houston Symphony.

– Pierre Jalbert
