

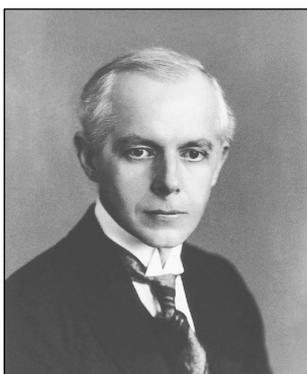
conservatoire  
de lausanne

Salle Utopia 1

vendredi 4 novembre 2011 à 19h

## Le Quatuor Dohnányi et l'Ensemble Muzsikás

présentent



### **Béla Bartók, László Lajtha, Ferenc Farkas et la musique populaire hongroise**

Influence de la musique populaire  
comme source d'inspiration et d'interprétation  
dans la musique de chambre hongroise  
du 20<sup>ème</sup> siècle

## P R O G R A M M E

### **BELA BARTOK** **Quatuor à cordes no.4**

- I. Allegro
- II. Prestissimo, con sordino
- III. Non troppo lento
- IV. Allegretto pizzicato
- V. Allegro molto

Mélodies populaires jouées „en parallèle” par les Muzsikàs : page 7

### **BELA BARTOK** **Quarante-quatre duos pour 2 violons – Extraits**

- No. 44 Erdélyi tánc ( Danse de Transylvanie)
- No. 28 Bánkódás ( Chagrin)
- No. 32 Máramarosi tánc (Danse de Màramaros)

Mélodies populaires jouées „en parallèle” par les Muzsikàs : page 9

### **FERENC FARKAS** **Six chansons populaires hongroises**

1. Zendülj fel Szent János (Lève-toi, Saint Jean)
2. Árokparti kökény (Prunier sauvage au bord du fossé)
3. Kerek utca szegelet (Au coin de la rue)
4. Jánoshídi vásártéren (Sur la place du marché)
5. Fekete föld termi a jó búzát (La terre noire donne le bon blé)
6. Bogyiszlai kertek alja végén En bas des jardins de Bogyiszla)

Mélodies populaires jouées „en parallèle” par les Muzsikàs : page 11

### **LASZLO LAJTHA** **Quatuor à cordes no.10** (Suite transylvanienne en trois parties) - Extraits

- Première partie : très lent  
Troisième partie : lent mais allant, sans trainer

Mélodies populaires jouées „en parallèle” par les Muzsikàs : page 13

### **BELA BARTOK** **Danses populaires roumaines**

- I. Bot-tánc
- II. Brâul
- III. Topogó
- IV. Bucsumi tánc
- V. Román „polka”
- VI. Aprózó

Mélodies populaires jouées „en parallèle” par les Muzsikàs : page 14

### **QUATUOR DOHNANYI** **ENSEMBLE MUZSIKAS**

Gyula Stuller et Nancy Benda - violons  
Yukari Shimanuki - alto  
Niall Brown – violoncelle  
Mihály Sipos – violon  
László Porteleki – violon, tambour, luth  
Péter Éri – alto, furulya, kaval  
Dániel Hamar – contrebasse, gardon

## Introduction

### La trajectoire de la musique du 20<sup>ème</sup> siècle et la musique populaire

Au tournant du 19<sup>ème</sup> siècle, les compositeurs ont cherché à échapper au romantisme. Abandonnant les fondements de la musique européenne basés sur la tonalité, ils ont exploré les possibilités d'une écriture atonale que Schönberg a développée : la dodécaphonie. Le groupe des Six en France et Stravinski, dans sa période intermédiaire, ont puisé dans l'héritage baroque et classique pour créer le néoclassicisme. Les compositeurs issus de nations possédant une riche tradition de musique populaire ont trouvé dans leurs propres sources traditionnelles la base d'une nouvelle voie. C'est le cas du Russe Igor Stravinski, dans sa première période, avec son ballet *Petrouchka* qui est son œuvre la plus russe. La musique populaire tchéco-moravienne a inspiré les compositions pleines de fraîcheur de Leos Janaček. C'est également grâce à la musique populaire que les Hongrois Béla Bartók, Zoltán Kodály, László Lajtha et des compositeurs de la génération suivante comme Ferenc Farkas ont pu se libérer du carcan du romantisme et de l'oppressante influence de la culture austro-allemande.

Cette nouvelle force vive qu'était la musique populaire a prévalu surtout chez les compositeurs est-européens et cela pour deux raisons : d'une part, ils n'avaient pas eu jusque-là une aussi grande influence dans l'histoire de la musique que les compositeurs italiens, français, allemands et autrichiens, de sorte que leur folklore national n'a pu s'intégrer plus tôt dans la musique savante (comme on peut l'observer dans les œuvres de Joseph Haydn). D'autre part les nations est-européennes possèdent des trésors folkloriques extrêmement riches. En Hongrie, les origines de la musique populaire sont très anciennes. Même les musiciens les plus érudits n'ont pas eu connaissance plus tôt de ce monde mélodique particulier qui, grâce à son fondement séculaire et son originalité, a offert de nouvelles perspectives. Les grands compositeurs hongrois de la première moitié du 20<sup>ème</sup> siècle, qui étaient aussi ethnomusicologues, prospectèrent les campagnes et utilisèrent les résultats scientifiques de leurs recherches pour renouveler la musique savante hongroise.

La musique populaire n'est pas une « pièce de musée ». Pour la connaître, il est essentiel de la vivre, de la rencontrer dans son propre milieu, la communauté paysanne, dont c'est l'expression quotidienne et qui est née de ses lèvres. László Lajtha a proposé très tôt que l'on fixe, sur films sonores, non seulement les chants, la manière de jouer des musiciens et les danses mais aussi les habitations, les costumes, les comportements et les habitudes de la paysannerie car toutes ces composantes sont indissociables les unes des autres. (Aussi bien Bartók que Kodály et Lajtha se sont intéressés à l'artisanat populaire - les meubles sculptés, les tissages, les cruches – qui les a émerveillés autant que la musique).

### La présence de la musique folklorique dans la musique savante ou « les trois catégories »

Une mélodie populaire est facilement identifiable dans la musique savante. La mélodie originale d'un compositeur « imbibé » de folklore semble être une citation du répertoire traditionnel. C'est pourquoi Bartók a classé en trois catégories les diverses manières dont les compositeurs utilisent la musique paysanne dans leurs œuvres. (Les œuvres interprétées lors de ce concert donnent un exemple de ces trois catégories).

**1<sup>ère</sup> catégorie** : la mélodie paysanne, utilisée sans modification (ou avec très peu de modifications), à laquelle on rajoute un accompagnement et éventuellement un prélude et un interlude.

**2<sup>ème</sup> catégorie** : le compositeur n'emploie pas de mélodie paysanne authentique mais invente une imitation.

**3<sup>ème</sup> catégorie** : le compositeur n'utilise ni une mélodie originale ni une imitation, mais sa musique respire la musique paysanne. Dans ce cas, la musique populaire devient la propre expression musicale du compositeur, sa langue maternelle.

## **Bartók, Lajtha, Farkas – relations personnelles entre les trois maîtres**

Béla Bartók (1881-1945), László Lajtha (1892-1963) et Ferenc Farkas Ferenc (1905-2000) ont un lien de filiation, non seulement au sens artistique mais également dans leur utilisation de la musique populaire. Ils avaient aussi entre eux de très bonnes relations personnelles. Bartók était non seulement le professeur de Lajtha mais aussi un ami et un protecteur. Ayant décelé l'immense talent de son jeune élève, il l'encouragea à poursuivre ses études à Paris, il rédigea un premier article sur lui dans un dictionnaire, il le recommanda à sa place à un metteur en scène de film autrichien (Hoellering). La liste de la manifestation de cette amitié pourrait être encore longue.

Lajtha avait une amitié toute paternelle pour son cadet Ferenc Farkas dont il avait perçu les dons exceptionnels. De curieuses circonstances amenèrent Farkas à devenir aussi un « coauteur » de Lajtha : devant le refus de nombreux compositeurs d'entreprendre un travail délicat, la veuve de Lajtha s'adressa à Farkas pour terminer l'orchestration de l'opéra comique *Le Chapeau bleu* restée inachevée à la suite de la mort subite de son auteur. Cette tâche complexe, exigeant une grande sensibilité à la culture latine (Farkas étudia à Rome) fut exécutée avec une telle maîtrise qu'on ne put pas savoir où il a repris l'orchestration.

Comme s'ils s'étaient passé le relais, c'est à la suite de Bartók que Lajtha, alors âgé de 18 ans, commença à collecter de la musique populaire. Plus tard, c'est Farkas qui profita des conseils que lui prodigua Lajtha en la matière : en effet, le jeune Farkas, présentant le résultat de ses premières recherches à Lajtha, lui demanda un phonographe. Le maître ne lui donna pas l'appareil souhaité mais proposa à Farkas de l'aider à acquérir les compétences dans la manière de collecter, de lui dévoiler les caractéristiques du milieu rural. Après un mois passé au musée chez Lajtha, Farkas reprit ses recherches en appliquant ce qu'il avait appris et fut surpris d'en constater l'efficacité.

László Lajtha collectant de la musique populaire



## **Les instruments de musique populaire utilisés par l'ensemble Muzsikàs**

Pendant ce concert, l'ensemble Muzsikàs a pour mission de vous présenter des mélodies populaires en relation avec les œuvres de Bartók, Lajtha et Farkas qu'interprétera le Quatuor Dohnányi. Ces airs traditionnels n'étant pas utilisés tels quels dans les pièces de ces trois compositeurs, les Muzsikàs joueront des mélodies de rythme et d'ambiance semblables.

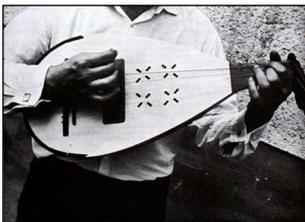
Parmi les instruments folkloriques, plusieurs sont connus, comme le violon et la contrebasse (bien que cette dernière soit utilisée dans sa version à trois cordes). Mais il y a également des instruments qui, en Europe occidentale, sont des curiosités.



**L'alto à trois cordes** ou **le kontra** (qui joue les contretemps avec des cordes accordées en sol, la, ré ) est construit de telle manière que les trois cordes peuvent être jouées en même temps. De cette manière il peut accompagner la mélodie par des accords.



**Le gardon** est utilisé presque uniquement par les Csàngò (groupe ethnique hongrois vivant en Roumanie, ayant quitté sa terre d'origine). Fait à partir d'une seule pièce de bois, il ressemble au violoncelle mais sa finition est plus rudimentaire. Il arrive qu'on transforme un violoncelle pour en faire un gardon. Le gardon possède trois ou quatre cordes. L'une d'elles est pincée, les autres sont frappées à l'aide d'une baguette de bois dur longue de 40 cm. Le pizzicato ainsi obtenu donne un son sourd, ressemblant à celui d'une timbale. Avec la corde pincée on obtient une sonorité aigüe. Celui qui ne voit pas l'instrument croit qu'il s'agit d'un tambour. Le gardon et le violon jouent souvent ensemble. Jouer du gardon ne nécessite pas une grande expérience ; en général le violoniste initie sa femme à cet instrument.



**Le koboz** (ou **kobza**) est un instrument, ressemblant au luth, avec un ventre rond, dont on se sert souvent pour accompagner le chant ou le violon. (Comme sa tessiture est limitée, il n'est pas fait pour jouer la mélodie). En général il a quatre cordes que l'on pince avec une plume d'oie. Il est utilisé surtout en Moldavie (Roumanie).

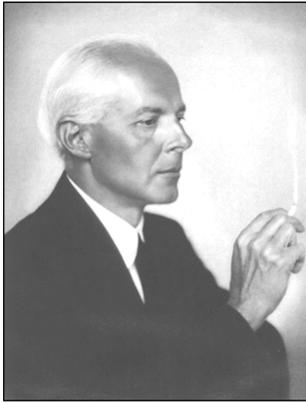


**La furulya** (*longue flûte*) a cinq trous et mesure un mètre. Elle est fabriquée en bois et utilisée par les bergers. On en joue souvent en « marmonnant » dedans. Cet instrument est caractéristique de l'Ouest de la Hongrie.

**Le kaval** ressemble à la furulya et possède également cinq trous. Il est utilisé par les Roumains et les Csàngò de Moldavie, sa longueur est de 60 à 90 cm.

**Le dob** (tambour) est aussi particulier car il a une petite cymbale placée au-dessus. Les deux baguettes avec lesquelles on en joue sont de poids différent, l'une étant plus lourde que l'autre.

**La tambura** est un petit instrument à cordes pincées de 30 cm de long, faisant partie de la famille des luths. Elle est jouée surtout dans le Sud de la Hongrie par les Serbes et les Croates qui y vivent. Il existe des orchestres de tambura. C'est surtout la version arabo-persane de cet instrument qui s'est répandue en Europe de l'Est par l'intermédiaire des Turcs. (En réalité, il s'agit d'une famille d'instruments : la petite tamburica ou *primtambura* qui a le son le plus aigu puis la *kontra*, la *primbasstambura*, la *tambura-violoncelle* et la *tambura-contrebasse*).



## **Béla Bartók (1881- 1945) : Quatuor à cordes no.4 (1928)**

- I. Allegro
- II. Prestissimo, con sordino
- III. Non troppo lento
- IV. Allegretto pizzicato
- V. Allegro molto

### **Bartók et le quatuor à cordes**

Le genre du quatuor à cordes a prospéré depuis la seconde moitié du 18<sup>ème</sup> siècle jusqu'à la fin du 19<sup>ème</sup> siècle. Celui qui lui a donné ses titres de noblesse est le compositeur autrichien Joseph Haydn - qu'on peut considérer comme un Hongrois d'honneur puisqu'il a servi le prince Esterházy pendant la plus grande partie de sa vie. On trouve dans plusieurs de ses œuvres des emprunts à la musique hongroise (A cette époque, il ne s'agissait pas de musique populaire authentique mais d'une musique folklorique jouée par les Tziganes hongrois). Après Haydn, les grands maîtres autrichiens et allemands – Mozart, Beethoven, Schubert, Schumann, Mendelssohn, Brahms – ont créé un brillant répertoire dans ce domaine. Au tournant du siècle, les Français Debussy et Ravel n'ont écrit chacun qu'un seul quatuor à cordes et, après eux, il existe peu de compositeurs chez qui la quantité soit importante et la qualité exceptionnelle. Un style plus récent apparut avec l'éclosion du 20<sup>ème</sup> siècle grâce à des compositeurs venus de l'Est : László Lajtha, qui composa dix excellents quatuors malheureusement peu joués, tout comme les quinze quatuors du russe Chostakovitch qui mériteraient eux aussi plus d'attention. Un des sommets du genre est atteint par les six quatuors à cordes de Béla Bartók. Non seulement ils occupent une importance primordiale dans l'œuvre du compositeur mais représentent la quintessence des acquisitions musicales qui caractérisent la première moitié du 20<sup>ème</sup> siècle.

### **La naissance de l'œuvre et sa forme : la forme en « arche ».**

Le *Quatuor à cordes no.4* fut écrit en un temps très court : entre juillet et septembre 1928 et créé au printemps suivant par le Quatuor Waldbauer. (C'est aussi en 1929 que la partition parut chez Universal Edition. A la demande de l'éditeur, Bartók écrivit une analyse détaillée de son œuvre.)

Ce chef-d'œuvre joue un rôle extrêmement important dans l'œuvre de Bartók parce que c'est ici qu'apparaît pour la première fois dans sa totalité la forme si caractéristique dite en « arche ». (Nous rencontrons cette même structure dans des œuvres plus tardives comme le *Quatuor à cordes no.5*, le *Concerto pour piano no.2* ou le très populaire *Concerto pour orchestre*). Cette forme concentrique se compose d'éléments marchant par paires qui enveloppent un « noyau », le 3<sup>ème</sup> mouvement. Cet axe central est flanqué des 2<sup>ème</sup> et 4<sup>ème</sup> mouvements, qui s'apparentent aussi bien par leur tempo que par leur caractère. Ils sont eux-mêmes encadrés par les 1<sup>er</sup> et 5<sup>ème</sup> mouvements périphériques, le tout formant ainsi une arche : ABCBA.

Le magnifique mouvement central, lent, qui représente le noyau et l'axe de symétrie de l'œuvre, a lui-même une structure symétrique ABA. A l'instar de la nature, c'est dans le noyau que réside déjà la globalité de la vie, le microcosme (titre d'une œuvre très connue de Bartók) contient déjà le macrocosme... Cette comparaison avec l'environnement naturel est ici particulièrement pertinente car ce mouvement est un bel exemple de la musique bartokienne s'inspirant des sons de la nature. Pendant que, dans la partie A, la mélodie rubato du violoncelle sonne, pareille à une voix humaine venant des profondeurs de l'âme, la partie B nous fait revivre la magie et les mystères de la nuit avec ses souffles, ses chants d'oiseaux et ses battements d'ailes. C'est donc au cœur du noyau, dans la partie pivot (ABA – partie centrale de la structure) qu'a lieu la rencontre magique avec la nature. Une particularité tellement typique de Bartók !

Les 2<sup>ème</sup> et 4<sup>ème</sup> mouvements entourant le noyau sont deux scherzos dont l'exécution fait appel à des techniques de jeu différentes : le 2<sup>ème</sup> mouvement est joué avec la sourdine tandis que le 4<sup>ème</sup> mouvement est entièrement écrit en pizzicatos. Les 1<sup>er</sup> et 5<sup>ème</sup> mouvements, (c'est-à-dire l'enveloppe extérieure du noyau) riment l'un avec l'autre : Allegro et Allegro molto.

Ces paires de mouvements ont une parenté, non seulement au niveau de leurs tempos et de leurs caractères (ou même de leurs sonorités inhabituelles), mais également entre leurs matières thématiques. Les deux scherzos, basés sur deux mêmes motifs sont en même temps des variations l'un de l'autre. Le 1<sup>er</sup> mouvement et le final sont aussi en étroite corrélation : le final reprend non seulement les motifs du 1<sup>er</sup> mouvement mais sa conclusion est aussi parfaitement identique.

### **Influence indirecte de la musique populaire**

Les six quatuors à cordes de Bartók font partie des œuvres recourant à la troisième catégorie citée plus haut, ils puisent leur inspiration dans la musique populaire. Dans le cas présent, nous ne pouvons parler de mélodies folkloriques précises bien que l'œuvre soit habitée par l'atmosphère pure et fraîche de cette source d'inspiration. Bartók utilise ici sa connaissance approfondie de la musique populaire pour s'exprimer. C'est un emprunt transmis de manière indirecte.

Lors d'une discussion, Bartók a dit la chose suivante : « le monde mélodique de mes quatuors ne diffère pas essentiellement des mélodies populaires ; leur écrin est plus sévère ». Dans le *Quatuor à cordes no.4*, l'influence de la musique populaire apparaît principalement dans le mouvement central et ce n'est pas un hasard. Ce mouvement représente le noyau où se concentre la substance, c'est le cœur de l'œuvre. Il débute par un extraordinaire monologue au violoncelle qui cite explicitement des chants funèbres hongrois. (Dans la culture populaire hongroise ces lamentations faisaient obligatoirement partie de la veillée funèbre. Une famille n'ayant personne pour remplir cet office demandait à une connaissance. Ces mélodies, libres et improvisées, qui évoluent de l'aigu au grave, n'étaient pas seulement chantées lors des veillées funéraires ou à l'enterrement mais aussi plus tard lors des visites au cimetière. On peut entendre encore aujourd'hui de vieilles femmes entonner ces chants, non seulement dans les petits villages mais même aux environs de Budapest). Le dernier mouvement, dans son caractère, témoigne d'une influence populaire tout à fait différente : les pulsations, les rythmes de tambour rappellent les danses hongroises et roumaines pleines de fougue et de force brute mais surtout la musique populaire arabe dont la structure rythmique 3 + 3 + 2 forme un ensemble asymétrique. (En 1913, Bartók effectua des recherches dans un oasis près de Biskra en Algérie.)

### **Les techniques particulières de jeu**

Un éminent expert de Bartók, György Kroò, a écrit à propos du *Quatuor à cordes no.4* que « la tension de la musique est à la limite du supportable. Sa brillance, sa lumière, est comme celle du soleil ; si nous n'y sommes pas préparés, elle nous brûle et nous éblouit ». Cet effet étourdissant est produit non seulement par l'utilisation des douze tons (naturellement, il ne s'agit pas ici de la dodécaphonie schönbergienne) mais également par le fait que Bartók ne construit pas de grandes lignes thématiques mais des motifs courts et des mélodies embryonnaires qu'il façonne à l'infini. L'attention de l'auditeur est constamment stimulée par des effets de jeu, très novateurs pour la musique savante de l'époque. Ainsi le *pizz Bartók* ou *pizzicato à la Bartók* (qui consiste à tirer la corde verticalement et un peu haut, afin qu'en retombant elle claque sur la touche) que le compositeur a vu pratiquer par les musiciens paysans et notamment par les Csàngò de Gyimes jouant de leur instrument préféré, le gardon. Mais, à part le pizz Bartók, on peut mentionner encore les accords brisés - pincés, les glissandos hallucinants, les sons lisses sans vibrato, les sonorités con sordino, l'attaque des cordes près du chevallet (sul ponticello) ou le jeu avec le bois de l'archet (col legno).

### **Mélodies populaires jouées „en parallèle” par les Muzsikàs**

Comme évoqué plus haut, dans son *Quatuor à cordes no.4* la musique populaire a inspiré Bartók de manière indirecte. C'est la raison pour laquelle l'ensemble Muzsikàs jouera des mélodies

traditionnelles s'apparentant, par leurs rythmes et leur atmosphère aux 1<sup>er</sup>, 2<sup>ème</sup> et 3<sup>ème</sup> mouvements de l'œuvre : Ces sources musicales parentes sont les suivantes :

Entre le 1<sup>er</sup> et le 2<sup>ème</sup> mouvement, on entendra, une danse moldave « öves », c'est-à-dire que les danseurs l'exécutent en se tenant par la taille. (La Moldavie appartient à la Roumanie et n'a jamais fait partie de la Hongrie. La majorité de sa population est roumaine mais il y a aussi une forte minorité hongroise qui a conservé ses traditions ancestrales. Aujourd'hui, il existe plusieurs associations qui s'activent pour que cette minorité puisse conserver sa langue et ses coutumes).

Entre le 2<sup>ème</sup> et le 3<sup>ème</sup> mouvement, les Muzsikàs joueront des « mélodies de paon » venant de Pannonie, la partie Ouest de la Hongrie, interprétées sur une furulya. (La « mélodie de paon » est un chant populaire typique de mélodie descendante venant de ses paroles : Leszállott a páva... Le paon est descendu...).

Entre le 3<sup>ème</sup> et le 4<sup>ème</sup> mouvement on écoutera des danses hongroises lentes de la région de Gyimes en Transylvanie, jouées au violon et au gardon, deux instruments intimement associés à cette région ; très souvent c'est un couple qui en joue, le mari au violon et la femme au gardon. La façon de frapper sur le gardon est peut-être à l'origine du pizzicato à la Bartók. (Après la Première guerre mondiale, la Transylvanie – ainsi que d'autres territoires – fut séparée de la Hongrie par le traité de Trianon, signé en 1920. Reconnu aujourd'hui comme clairement injuste, ce traité ratifiait le démembrement sans précédent de la Hongrie qui perdit ainsi les deux tiers de sa surface. La région de Gyimes fait partie aujourd'hui de la Roumanie. Malgré son éloignement géographique, la forte minorité hongroise qui compose la population du Gyimes a gardé fidèlement ses anciennes traditions et son trésor culturel – danse, musique, poésie populaire, artisanat).



**Béla Bartók :**  
**Negyvennégy duó két hegedűre (1931-32)**  
**( Quarante-quatre duos pour 2 violons)**  
**No. 44, 28, 32**

- No. 44 Erdélyi tánc ( Danse de Transylvanie)
- No. 28 Bánkódás ( Chagrin)
- No. 32 Máramarosi tánc (Danse de Maramaros)

### **Bartók et la pédagogie musicale**

Béla Bartók fut l'une des grandes figures de la pédagogie musicale de son temps. Bien qu'il n'aima pas vraiment l'enseignement, préférant de beaucoup la collecte de musiques populaires et le travail scientifique qui en découlait - la notation et la classification - il enseigna le piano dès l'âge de 26 ans (à partir de l'automne 1907) à l'Académie de Musique de Budapest. (Ce n'est qu'en 1934 qu'il quitta cette fonction pour préparer, à l'Académie des Sciences l'impression de sa collection de chants populaires hongrois). Selon les témoignages de ses élèves, l'enseignement du brillant pianiste passait plutôt par le piano que par la parole.

Les cycles, qui apportent aux enfants apprenant la musique de précieuses connaissances, font partie du travail pédagogique du maître. Par exemple *Gyermekeknek* (Pour les enfants), un cycle de petites pièces en 4 volumes destiné aux jeunes pianistes – dans les 2 premiers volumes Bartók a adapté des chants populaires hongrois, dans les 3<sup>ème</sup> et 4<sup>ème</sup> volumes des chants populaires slovaques - ou le *Mikrokozmosz* en 6 volumes proposant des pièces de plus en plus difficiles. En 1931-1932, Bartók compose ses *Negyvennégy duó két hegedűre* (44 duos pour 2 violons) en 4 volumes dont l'exigence technique va en progressant. Mais ces petites perles n'ont pas uniquement pour but d'aider les élèves à acquérir une bonne maîtrise du violon, elles permettent aussi de percevoir le plaisir de jouer à deux et d'apprendre à chaque musicien à tenir compte de son partenaire. Les duos (plus précisément les

44 petites pièces qu'on peut grouper en petits bouquets) sont aussi donnés en concert par des artistes confirmés qui les interprètent avec plaisir.

### **Le matériel folklorique adapté dans les duos**

Dans ses 44 duos, Bartók adapte des jeux d'enfants, des danses ainsi que de nombreux chants populaires, de Hongrie et d'ailleurs. Ce cycle permet aussi aux oreilles enfantines d'appivoiser ce monde sonore aux saveurs particulières. Au programme de ce concert figurent 3 duos :

No. 44 : *Erdélyi tánc* (Danse de Transylvanie) que Bartók a noté en écoutant un violoniste tzigane de Petrovasile dans le comitat de Torontál.

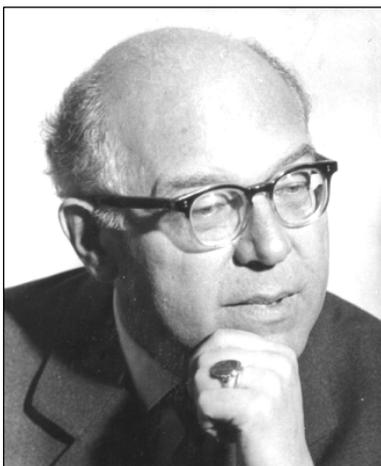
No. 28 : *Bánkódás* (Chagrin) est une très belle romance parlando que Bartók a trouvée en 1907 à Felsőiregh (Comitat de Tolna, à l'Ouest de la Hongrie). Son texte est difficilement traduisible, comme ceux de la plupart des chants populaires. Il s'agit de la fille d'un propriétaire de Csárda, belle et délicate, qui plaît beaucoup à un jeune homme mais c'est en vain qu'il soupire...

No. 32 : *Máramarosi tánc* (Danse de Maramaros), mélodie gaie, pleine d'énergie rayonnante collectée par Bartók en 1913 à Petrovâ dans le Maramaros (en roumain Pătrova, Maramures). Les paroles commencent par *Hei tu mândriorule ...*

(Les musiciens qui ne parlent pas hongrois peuvent facilement se renseigner sur les mélodies populaires utilisées par Bartók dans le livre suivant paru en anglais : *Folk Music in Bartók's Compositions: a Source Catalog, Arab, Hungarian, Romanian, Ruthenian, Serbian, and Slovak Melodies*, ed. by Vera Lampert and László Vikárius. Budapest: Hungarian Heritage House, Helikon Kiadó, Museum of Ethnography, Institute for Musicology of the Hungarian Academy of Sciences, 2008. Dans ce volume, on peut trouver toutes les partitions des mélodies adaptées et leur source de collection.)

### **Mélodies populaires jouées „en parallèle” par les Muzsikàs**

En plus de celles qui sont à la base des trois duos de Bartók, l'ensemble Muzsikàs interprétera d'autres mélodies du même ordre. A noter que les duos seront joués par un violoniste classique et un musicien spécialiste du folklore.



#### **Ferenc Farkas (1905 – 2000) : Hat magyar népdal, 1947 (Six chansons populaires hongroises)**

1. Zendülj fel Szent János (Lève-toi, Saint Jean)
2. Árokparti kökény (Prunier sauvage au bord du fossé)
3. Kerek utca szegelet (Au coin de la rue)
4. Jánoshídi vásártéren (Sur la place du marché)
5. Fekete föld termi a jó búzát (La terre noire donne le bon blé)
6. Bogyiszlai kertek alja végén En bas des jardins de Bogyiszla)

#### **Quelques mots sur Ferenc Farkas**

Ferenc Farkas fait partie de la nouvelle génération de compositeurs, après celle de Bartók et Lajtha. Son œuvre, élaborée au cours de sa très longue vie, presque 95 ans, est extrêmement riche (plus de 700 titres) : opéras, ballets, comédies musicales et opérettes, œuvres orchestrales, concertos, musique de chambre, œuvres pour instrument solo, cantates, messes, chœurs, Lieder, musique de

scènes, oeuvres radiophoniques, musiques de films. Comme Lajtha, Farkas était très attiré par la culture latine et méditerranéenne. Il obtint son diplôme de composition en 1927, à l'Académie de Musique de Budapest et, après avoir reçu une bourse de l'Etat hongrois, il étudia chez Ottorino Respighi à l'Accademia Santa Cecilia de Rome de 1929 à 1931. A l'instar de ses aînés, il puisa ses sources dans la musique populaire et le néoclassicisme. Mais il adopta aussi la dodécaphonie, ce nouveau langage vis à vis duquel Bartók et Lajtha s'étaient montrés très réticents. Farkas se distingua comme professeur de composition à l'Académie de Musique de Budapest, fonction qu'il exerça durant un quart de siècle. Il fut le maître incontesté d'une nouvelle génération de compositeurs hongrois parmi lesquels figurent des personnalités de tout premier plan au niveau international comme György Ligeti, György Kurtág, Sándor Szokolay. Reconnue et célébrée, l'oeuvre de Ferenc Farkas fut honorée par les récompenses les plus prestigieuses.

(Pour plus de détails, consultez le site officiel de Ferenc Farkas : [www.ferencfarkas.org](http://www.ferencfarkas.org) )

### **Les chants traditionnels adaptés dans les *Six chansons populaires hongroises***

Les 6 petites pièces écrites en 1947 par Farkas donnent un bel exemple de l'adaptation de la musique populaire définie par Bartók dans la 1<sup>ère</sup> de ses « trois catégories ». Ici, le compositeur ne modifie pas les sources originales, simplement il leur ajoute un accompagnement et des contre-chants. Dans sa partition, parue en 1948, le compositeur précise que « l'oeuvre, chantée, doit comporter au moins deux versets, la voix peut être renforcée ou remplacée par un instrument ». Dans la partition, l'accompagnement comporte une furulya (flûte populaire), un violon et un violoncelle mais l'auteur mentionne que « la partie de violoncelle peut être jouée par une contrebasse, les deux instruments d'accompagnement peuvent être remplacés par un piano, le mieux étant que les interprètes décident librement de l'instrumentation ». L'accompagnement des 1<sup>er</sup>, 3<sup>ème</sup>, 5<sup>ème</sup> et 6<sup>ème</sup> chants est harmonique, alors que dans les deux autres numéros, il est écrit en contrepoint dans lequel l'imitation joue un rôle important. Il est intéressant de noter que Farkas a choisi deux chansons populaires (la 1<sup>ère</sup> et la 4<sup>ème</sup>) dont les rythmes binaires alternent avec des rythmes ternaires. Ces six chants proviennent de régions et de collections différentes et leur caractère est varié.

La première pièce *Zendülj fel Szent János* ( Lève-toi, Saint Jean) est chantée dans de nombreux endroits à l'occasion de la fête en l'honneur du Saint. On en a encore trouvé une variante en 1963 dans la région de Szilágyság en Transylvanie.

Le deuxième chant *Árokparti kőkény* (Prunier sauvage au bord du fossé) exprime les sentiments des jeunes qui ne peuvent se marier avec celui ou celle qu'ils aiment mais doivent épouser le conjoint que leurs parents leur destine. Cette mélodie a été collectée à Galambok dans l'Ouest de la Hongrie, comitat de Zala par Attila Péczely.

Le troisième numéro, *Kerek utca szegelet* (Au coin de la rue) est une romance sur de lents pas de danse venant de Bukovine (aujourd'hui Roumanie) dans le village Istensegits et collecté par Zoltán Kodály en 1914.

Dans la quatrième chanson *Jánoshídi vásártéren* (Sur la place du marché de Jánoshida) on raconte en se moquant que les jeunes hommes se vendent à un prix très élevé alors que les jeunes filles, même offertes au prix le plus bas ne se vendent pas... Cette mélodie, typique du nouveau style, avec sa construction en voûte, provient de Jánoshida (comitat de Szolnok à l'Est de la Hongrie) et fut collectée par Bartók en 1918.

La cinquième pièce *Fekete föld termi a jó búzát* (La terre noire donne le bon blé) est une mélodie descendante avec changement à la quinte, (la mélodie du début se répète à la quinte inférieure) utilisant le système pentatonique très fréquent dans la musique populaire hongroise. Collectée à Felsőiregh au Sud de la Hongrie, comitat de Tolna par Bartók en 1907.

La plaisante romance *Bogyiszlai kertek alja végén* (En bas des jardins de Bogyiszla) qui termine l'oeuvre provient de Bogyiszlo, situé aujourd'hui dans comitat de Pest. Lajtha a collecté à cet endroit 111 chants en 1922. Parmi ceux-ci, nous ne trouvons pas cette mélodie mais Lajtha lui-même l'a aussi adaptée en y ajoutant un accompagnement de piano.

## Les mélodies populaires jouées „en parallèle” par les Muzsikàs

L'ensemble Muzsikàs jouera ensuite trois pièces de même caractère : deux danses « ugròs » (sautées) et une mélodie rafraîchissante de Pannonie.



László Lajtha et sa femme

### **László Lajtha (1892–1963) : X. vonósnyegyes, 1953 (Quatuor à cordes no.10) (Suite transylvanienne en trois parties)**

Première partie : très lent

Deuxième partie : léger et volant

Troisième partie : lent mais allant, sans trainer

(Au concert, nous entendrons les 1er et le 3ème mouvements)

### **Qui était László Lajtha ?**

Contrairement à Béla Bartók (1881-1945) qui était l'un des compositeurs les plus reconnus de la première moitié du 20ème siècle, il est utile que l'on présente László Lajtha, son cadet de dix ans (1892-1963), dont on commémorera le 120<sup>ème</sup> anniversaire de la naissance en 2012 et le 50<sup>ème</sup> anniversaire de la mort en 2013. Lajtha a fait ses études dans sa ville natale, à l'Académie de Musique de Budapest puis à Leipzig, à Genève, et à la Schola Cantorum de Paris (chez Vincent d'Indy). A l'âge de 18 ans il commence à collecter de la musique populaire, à l'exemple de son professeur Béla Bartók. Comme ethnomusicologue, le résultat de son travail est exceptionnel. Ses annotations précises concernant les chants populaires et la musique instrumentale polyphonique sont légendaires. Sans ses collections de musique instrumentale de Transylvanie, le mouvement *Táncház* (Atelier de danse) n'existerait pas. (Ce mouvement débuta à Budapest au mois de mai 1972. Il avait pour but d'apprendre à la jeunesse urbaine les danses et les musiques traditionnelles du bassin des Carpates afin que cette activité devienne pour elle une forme de divertissement. Le pouvoir communiste de l'époque n'a pas vu ce mouvement d'un bon œil car celui-ci offrait aux jeunes une meilleure connaissance de leurs racines culturelles nationales et ainsi renforçait leur sentiment patriotique. Depuis, le *Táncház* s'est répandu non seulement en Hongrie mais également en Europe occidentale, voire en Amérique du Nord et du Sud, en Australie, au Japon et à Hongkong. La plupart de ses adhérents ont un lien avec la Hongrie mais on voit de plus en plus fréquemment des personnes sans aucune attache particulière pratiquer ces danses hongroises et tout spécialement transylvaniennes.

László Lajtha fut très influencé par la musique française, en particulier celle de Debussy et de Ravel mais il s'inspira aussi de quelques grands maîtres du 17<sup>ème</sup> et 18<sup>ème</sup> siècle comme François Couperin, J. S. Bach et W. A. Mozart. La belle carrière qui se présentait à lui fut sérieusement retardée par la Première Guerre mondiale à laquelle il prit part en combattant comme officier d'artillerie pendant 4 ans. Grâce à la société française *Triton* dont il était membre, une partie de ses œuvres fut présentée à Paris pendant les années 30. Il dédia son *Trio à cordes no.2* à Romain Rolland, prix Nobel de littérature qui le remercia très chaleureusement en comparant sa polyphonie à celle de Bach. (On ne peut faire un compliment plus grand à un compositeur relativement jeune). Son éditeur, Alphonse Leduc, était également français. Son œuvre fit l'objet d'une reconnaissance toute particulière lorsqu'en 1955 il fut reçu à l'Académie française (Institut de France, Académie des Beaux-Arts) parmi les immortels à la place du compositeur roumain Enescu. László Lajtha composa neuf symphonies, de la musique de chambre (dix quatuors à cordes, des quintettes, des trios, etc.), de la musique religieuse (en particulier deux messes et un Magnificat), des œuvres profanes pour chœur, trois ballets, un opéra-comique et des musiques de films. Ses œuvres furent jouées avec un succès énorme tout spécialement à Paris et les chefs d'orchestre les plus célèbres l'ont mis à leur programme.

Lajtha fut aussi un ambassadeur de la culture, notamment au sein de l'*International Folk Music Council* dont il était l'un des membres fondateurs. Au Conservatoire national de Hongrie, qui devint par la suite l'Académie de Musique de Budapest, il enseigna onze branches pendant trente ans. Grâce à ses fonctions de conseiller musical à l'Institut français de Budapest il eut à cœur de faire connaître la culture française au public hongrois à l'occasion de magnifiques concerts.

Mais une question légitime s'impose : pourquoi les œuvres de ce compositeur important sont-elles si peu jouées aujourd'hui ? Il y a plusieurs raisons à cela, la première étant que la musique de Lajtha exige une très grande technique et qu'elle ne se dévoile que si elle est interprétée par des musiciens de très haut niveau (comme c'est le cas pour beaucoup de grands compositeurs). La deuxième raison est beaucoup plus importante et politique. Lajtha, après la Deuxième Guerre mondiale, vécut une année à Londres pour y composer la musique du film *Murder in the Cathedral* de T.S. Eliot. Lorsqu'en automne 1948 il retourna à Budapest, la dictature communiste avait déjà été mise en place en Hongrie. Il ne put se reconnaître dans ce régime et le fit savoir. Malgré les hautes fonctions qu'il avait exercées (la Radio hongroise, le Musée ethnographique, le Conservatoire national) il perdit rapidement toute possibilité de gagner sa vie et il ne put survivre que grâce à la vente de ses tapis et de ses tableaux de valeur. Il était dans une situation si désespérée qu'il demanda un passeport pour émigrer et quitter la Hongrie. Le gouvernement le lui refusa et, pendant quatorze ans il ne put voyager à l'étranger. Il reçut tout de même l'autorisation de former un groupe ayant pour mission de collecter de la musique populaire. Cela lui permit de gagner sa vie et d'enrichir le répertoire national de manière significative. Ses œuvres ne furent jouées que très rarement en Hongrie. La personne et la musique de Lajtha n'étaient pas désirées pendant le communisme. Depuis le changement de régime en 1990, on lui prête beaucoup plus d'attention, de plus en plus nombreux sont les musiciens qui découvrent le côté unique et extraordinaire de sa musique, les CD's de ses œuvres paraissent en série, la recherche s'intéresse de plus en plus à son travail, de nombreux livres et études lui sont consacrés.

Mais il y a aussi l'homme exceptionnel qui est toujours resté fidèle à ses idées. Il a aidé en se sacrifiant ceux qui étaient opprimés : pendant les années de guerre, il a sauvé des Juifs (il les a cachés et leur a procuré des certificats) et, plus tard, il a secouru les victimes du communisme de toutes ses forces. (Ayant reçu la plus haute distinction artistique hongroise, le prix Kossuth, il distribua la somme reçue jusqu'au dernier centime). Les deux anniversaires prochains vont, espérons-le, attirer l'attention sur la musique de Lajtha et ses valeurs humaines.

(Pour plus de détails, consultez le site de Lajtha dont une grande partie est rédigée en hongroise seulement : [www.lajtha.hu](http://www.lajtha.hu) )

### **L'unique adaptation de chant populaire de Lajtha ayant reçu un no. d'opus**

Ethnomusicologue reconnu au niveau international et sachant l'importance de la découverte et la sauvegarde de la musique hongroise ancienne, Lajtha fit toujours une distinction entre ses activités de chercheur et de compositeur. Il a dit à plusieurs reprises qu'il n'aimait pas la musique « folkloristique ». Naturellement, il fut très influencé par la musique populaire : elle apparaît dans ses compositions mais c'est en général de la façon décrite par Bartók dans ses 2<sup>ème</sup> et 3<sup>ème</sup> catégories. Par contre, lorsque Lajtha adaptait des chants originaux (1<sup>ère</sup> catégorie), alors il ne donnait pas à ses œuvres de numéros d'opus, signifiant par là qu'il ne les considérait pas comme faisant partie de son œuvre. Il y a pourtant une exception et c'est justement le *Quatuor à cordes no.10*. De 1948 à 1962, Lajtha n'eut plus la possibilité de rendre visite à ses fils qui vivaient en Angleterre et aux Etats-Unis car le pouvoir communiste l'avait privé de son passeport. Il n'avait avec eux que des contacts par correspondance. Leur courrier empruntait la voie diplomatique par crainte que les autorités hongroises n'ouvrent leurs lettres et, très probablement, les détruisent. Dans ses lettres à ses fils, Lajtha faisait régulièrement part de son travail et de ses œuvres en cours. Cette correspondance représente pour les musicologues une source importante d'informations. Nous citerons ici une de ces lettres dans laquelle Lajtha parle de son *Quatuor à cordes no.10*, composé en 1953. Elle date du 17 septembre 1954 et est adressée à « mon petit Ábi » (Ábel Lajtha, son fils cadet, qui l'a accompagné au cours de ses recherches dans la région de Kőrispatak. Si le compositeur ressent si bien « l'âme des Sicules », c'est grâce à sa mère qui était originaire de Transylvanie) :

« Le Quatuor no 10 porte le titre : Dixième quatuor à cordes – Suite Sicule en trois parties. Ce sera là la première adaptation de chant populaire à laquelle je donne un numéro d'opus. Te rappelles-tu encore, mon petit Ábi, du village d'Étéd, des frères Gagyi avec qui tu allais travailler dans les champs? Et du Tzigane de Kórispatak qui à Étéd jouait pour moi? Il s'appelait Vendel Kristóf et connaissait beaucoup de mélodies fort belles. L'année dernière j'en ai transcrit quelques-unes pour un orchestre populaire [...]. Ils les aimaient beaucoup, de sorte qu'ils m'en redemandèrent encore et encore, et les morceaux ont été souvent interprétés dans des concerts et à la radio. Moi aussi je les aimais toujours, ces mélodies, et pour que le clarinettiste et le premier violon de soient pas tentés de les varier à leur guise ou de les embellir de fioritures de leur propre cru, je me suis un peu inspiré de la technique du vieux Tzigane Kristóf et j'ai composé moi-même des enjolivures reliant les tons de la mélodie à la manière d'une guirlande (que Debussy appelait des arabesques), des fioritures à ma façon et des variations auxquelles elles servent de point de départ. J'y voyais cependant plus d'art que je ne pouvais demander à un orchestre populaire, même s'il se trouve parmi ses premiers violonistes quatre ou cinq d'excellents. Je sentais aussi qu'en changeant le titre de transcription, je pourrais faire un véritable oeuvre de „grand art”.

*J'ai changé sensiblement le tempo original des mélodies aussi, de sorte que celles-ci se présentent telles que les voit László Lajtha, et donnent au public quelque chose de mon âme sicule. [...]*

*La première partie – une mélodie d'une ampleur immense – est parmi les plus nobles que j'ai jamais rencontrées, que ce soit chez Beethoven, ou n'importe quel autre compositeur de son envergure. Très lente, elle est jouée au commencement par l'alto, de sa voix chaude, sonore, tandis que l'accompagnement, fait de simple accords, est tellement lointain et en sourdine qu'il ne fait que souligner le sens – harmonique – de cette magnifique et noble mélodie. [...]*

### Mélodies populaires jouées „en parallèle” par les Muzsikàs

L'ensemble Muzsikàs présentera les mélodies originales paraissant dans le *Quatuor à cordes no.10* de Lajtha. Elles sont issues de sa collection de Kórispatak, parue en 1955 chez Editio Musica Budapest, dans la série *Monographies de la musique populaire*, aux no. 34, ( cette grandiose mélodie de la première partie) 21, 4, 27, 24, 37. Lajtha écrivit avec une très grande précision les tissus les plus compliqués à 4 voix, les fioritures les plus petites et les finesses rythmiques, il a rendu ce trésor éternel.



#### **Béla Bartók :** **Román népi táncok (1915)** **Danses populaires roumaines**

- I. Bot-tánc
- II. Brâul
- III. Topogó
- IV. Bucsumi tánc
- V. Román „polka”
- VI. Aprózó

### **Bartók et la musique populaire roumaine**

A partir de 1906, Bartók parcourut la campagne hongroise dans le but de fixer sur support sonore le plus grand nombre de musiques traditionnelles. Ses recherches lui permirent aussi de distinguer avec exactitude ce qui relève de la tradition hongroise de celle des autres cultures (il collecta aussi des mélodies slovaques). En 1909, il entreprit de collecter de manière intensive la musique populaire roumaine. (Il s'intéressa aussi aux musiques populaires ruthènes [ukrainiennes], serbes, arabes et turques.) « Mon objectif est de pouvoir continuer et terminer l'étude de la musique populaire roumaine, au moins en Transylvanie... » a-t-il écrit dans une de ses lettres datant du début de la

Première Guerre mondiale. Le très grand nombre de mélodies roumaines collectées (3400 mélodies dont 1115 instrumentales, les autres étant vocales) démontre clairement combien ce patrimoine est important pour Bartók. Il s'en inspira dans une douzaine de ses œuvres savantes, notamment dans ses *Român kolinda-dallamok* pour piano, ses *Rhapsodies no.1 et 2* ou ses *Quarante-quatre duos* pour deux violons.

Les *Danses populaires roumaines* (dont le titre était à l'origine *Danses populaires roumaines de Hongrie*) pour piano furent composées en 1915 et dédiées à son cher ami roumain János Busiþia ( Ion Busiþia). Deux ans plus tard, il en fit une version orchestrale. Zoltán Székely les transcrivit pour violon et piano et Arthur Willner pour orchestre à cordes.

### **Les mélodies folkloriques adaptées dans les *Danses populaires roumaines***

Bartók a adapté au total sept danses collectées en 1910 et en 1912 dans différents villages roumains de Transylvanie. Ces danses étaient exécutées selon un ordre bien établi que Bartók ignore, préférant les enchaîner en fonction de son propre goût.

En ouverture, la *Bot-tánc* (Danse du bâton), dansée par un jeune homme tenant un bâton et qui termine son exécution par un grand saut. Bartók a entendu cette mélodie jouée par deux musiciens tziganes, l'un sur un violon classique, l'autre l'accompagnant par des accords sur un instrument à trois cordes, probablement un alto. ( lieu de collection et date : Voiniceni, Mureþ, 1912.)

II : Le *Brául* est une danse „öves” (les danseurs, en cercle, se tiennent par la taille) qu'un homme jouait sur une furulya lorsque Bartók la nota (Egres, en roumain Igris, Torontal 1912)

III : Le *Topogò* se danse à l'origine à deux, sans se déplacer. Le garçon a les mains sur sa taille, celles de la fille sont posées sur les épaules de son partenaire et ils dansent en restant sur place, d'où le nom de la danse.( Egres, en roumain Igris, Torontal, 1912.)

IV : C'est un violoniste tzigane qui jouait La *Bucsumi tánc* (en roumain *Buciumeana*), une danse en  $\frac{3}{4}$ , lorsque Bartók l'a entendue.(Bisztra, en roumain Bistra, Torda-Aranyos, en roumain Turda-Aries, 1910.)

V : *Român „polka”* est une polka roumaine qu'un violoniste du village de Belényes joua devant Bartók. (Belényes, en roumain Beius, Bihar, en roumain Bihor, 1910.)

VI : Le dernier mouvement se compose de deux danses *Aprózó* (en roumain *Mánuntelul* ) de tempo rapide et dans lesquelles les valeurs deviennent de plus en plus petites. Elles se dansent en couple mais seul l'homme exécute des figures. La femme, qui ne bouge pour ainsi dire pas, semble ne porter aucune attention à son partenaire... Autre curiosité, ces danses sont accompagnées par les chants et les cris des spectateurs. (Belényes, en roumain Beius, Bihar, en roumain Bihor, 1910 et Nyágra, en roumain Neagra, Torda-Aranyos, en roumain Turda-Aries, 1910.)

### **Les mélodies populaires jouées „en parallèle” par les Muzsikàs**

L'ensemble Muzsikàs introduira les *Danses populaires roumaines* par des danses *bota* et *invirtita* collectées à Kalotaszeg. Ensuite nous entendrons les deux premiers mouvements de l'oeuvre de Bartók. Avant le 3<sup>ème</sup> mouvement, nous écouterons le *Topogò* (en roumain Pe loc) joué sur la furulya, comme Bartók l'a entendu. Après les 3<sup>ème</sup>, 4<sup>ème</sup> et 5<sup>ème</sup> mouvements, comme introduction au 6<sup>ème</sup> mouvement, l'ensemble jouera un *tapsos* de la collection de Méhkerék, danse qui a reçu ce nom car les danseurs tapent dans leurs mains.( Le village de Méhkerék se trouve en Hongrie mais il est habité par des Roumains.)

(Pour le plaisir, nous recommandons aux étudiants de regarder sur internet quelques *invirtita* du village de Bonchida. Des Tziganes roumains de Bonchidà en Transylvanie ont joué cette musique sur laquelle Roumains et Hongrois ont dansé. C'est un bon exemple de mixité culturelle. Celui qui est attiré par ce monde ne s'en libère que difficilement... C'est ce que prouve l'énorme expansion des *tanchàz*, au sein desquels des gens appartenant aux plus différentes nations dansent, au son de mélodies transylvaniennes. Ce trésor sans pareil n'est pas une pièce de musée mais une manne culturelle qui fait vivre de plus en plus de monde.)

Emőke Tari Solymosi, 2011  
musicologue  
Liszt Ferenc Académie de Musique, Budapest  
[solymosi.tari.emoke@gmail.com](mailto:solymosi.tari.emoke@gmail.com)

Traduction française :  
Andràs et Françoise Farkas

