

Artiste: **Barnabás Kelemen, Katalin Kokas**
Titre: **Sonate pour violon solo, SZ. 117, BB 124;**
Quarante-quatre duos pour deux violons, SZ. 98, BB 104

P (2006)

:: NOTES MUSICALES

Petites et grandes formes sous le signe du contrepoint : la musique tardive pour violon solo de Bartók

A côté de son propre instrument de musique, le piano, l'autre instrument solo important de l'époque, le violon, a également reçu un rôle privilégié dans l'œuvre de Béla Bartók (1881–1945). Il est rentré en contact assez tôt avec cet instrument car, auprès des amateurs de musique, il était un instrument fort apprécié à la fin du XIX^{ème} siècle et lorsqu'il était étudiant, Bartók avait souvent l'occasion d'accompagner des violonistes amateurs dans les villes de province qui furent le terrain de ses années de jeunesse. Après avoir commencé ses études à l'Académie de Musique de Budapest, il est rentré en contact direct avec de nombreux jeunes violonistes : avec les sœurs Arányi qui étaient de la même famille que Joseph Joachim, avec l'enfant prodige Ferenc Vecsey, avec Stefi Geyer. Entre les deux guerres, dans les années vingt et trente, lors de ses concerts donnés en Hongrie et à l'étranger, il a régulièrement joué, entre autres, avec le jeune Zoltán Székely et le déjà mondialement célèbre et habitant en Amérique Joseph Szigeti. Ceux-ci étaient tous issus de l'illustre école de Hubay. Bartók a composé grand nombre de ses œuvres pour violon pour ses partenaires. Les concertos, les sonates, les rhapsodies représentaient les genres qu'il estimait représentatifs depuis ses premières années de compositeur. Du point de vue du genre, la série des *Duos pour deux violons* de 1931 comme la *Sonate solo* de 1944 sont exceptionnelles. Elles sont également exceptionnelles car ce sont justement ces deux compositions-là qui n'ont pas été écrites pour des élèves de l'école hongroise de violon.

En plus de la *Sonate solo* tardive, les duettos pour violons composés à des fins pédagogiques représentent les œuvres tardives pour violon solo de Bartók, œuvres dans lesquels on a donc recours au violon sans accompagnement par un piano ou un orchestre. (Une seule de ses œuvres antérieures a été écrite pour deux violons solos : le canon rétrograde de 1902 qui est totalement une œuvre de circonstance.) C'est d'autant plus intéressant qu'il serait difficile de mettre en parallèle deux compositions plus différentes l'une de l'autre! Il est vrai que les deux ont en commun d'avoir été composées sur commande, comme la plupart des œuvres de Bartók du début des années trente. Mais le caractère des deux commandes était complètement différent et a donné pour résultat des œuvres absolument dissemblables. La *Sonate solo* n'a pas été uniquement composée pour un artiste virtuose d'exception (c'est une œuvre totalement unique dans son genre, qui nécessite une maîtrise technique exceptionnelle de l'instrument) mais c'est aussi l'œuvre la plus profonde de l'artiste et néanmoins une de ses œuvres les plus abstraites. Les *Quarante-quatre duos* (composés 13 ans plus tôt et qui sont des adaptations d'airs populaires formant une brillante série de miniatures) accompagnent, elles, les personnes qui apprennent le violon depuis leurs premiers pas prudents jusqu'aux courts mais exigeants mouvements en concert (ces derniers restant néanmoins toujours dans le cadre des petites formes). Mais, comme Bartók l'a déclaré dans une interview en 1937, ses compositions plus légères, s'appuyant sur des airs populaires et celles plus lourdes, abstraites ne se différencient pas *dans le fond* puisque, comme il l'explique avec fougue dans cette interview, les deux œuvres – la grande sonate en quatre mouvements et la série composée des quarante-quatre petites pièces – s'expliquent, se complètent les unes les autres.

Sonate pour violon solo (1944)

Suite à son émigration aux Etats-Unis en 1940, Bartók a pu entrer en contact rapproché avec de nouveaux violonistes : c'est entre autres Yehudi Menuhin (1916–1999) qui a commencé à inscrire plus régulièrement à son programme le concerto pour violon composé pour Zoltán Székely en 1936/38. A l'automne 1942, c'est justement parce qu'il apprenait cette œuvre qu'il a pour la première fois contacté le compositeur par lettre. La rencontre personnelle n'a eu lieu qu'une année plus tard, en novembre 1943, à l'occasion de l'un des concerts où se donnait la *Sonate pour violon n°1* (1921). Avant le concert, Menuhin a demandé à rencontrer Bartók pour qu'il donne son avis sur son interprétation de la sonate pour violon. L'intensité de cette rencontre entre le compositeur et l'interprète n'est pas seulement prouvée par le souvenir ému de Menuhin mais aussi par la lettre destinée un peu plus tard par Bartók à son ancienne élève Wilhelmine Creel. Il écrit : « *c'est réellement un grand artiste [...] S'il s'agit vraiment d'un grand artiste, alors les conseils et l'aide du compositeur ne sont pas nécessaires, l'interprète trouvera lui-même la bonne voie.* » Lors de leur rencontre, Menuhin a demandé à ce qu'il compose une sonate en solo. La demande a été acceptée par Bartók, peut-être suite au soulagement éprouvé par celui-ci suite à l'achèvement tout récent de son *Concerto pour orchestre*.

La Sonate écrite pour violon solo est une œuvre en elle-même. Et ce malgré le fait que nous savons comment le choix d'une œuvre inspirée de Bach s'inscrit dans le mouvement néoclassique de l'époque et quelle inspiration directe a signifié le concert de Menuhin durant lequel, à côté de sa *Sonate pour violon n°1*, Bartók a également pu entendre la *Sonate en ut majeur* de Bach, interprétée comme il l'écrit d'ailleurs : « *dans un style parfait, classique* ». Et ce toujours malgré le fait que nous connaissons son intérêt particulier, propre à ses jeunes années, pour Reger qui a poursuivi ce genre et enfin malgré le fait que nous savons que nous pouvons trouver pour cette œuvre une parenté intellectuelle éloignée avec la *Sonate pour violoncelle* composée plusieurs décennies plus tôt par Zoltán Kodály pour son propre instrument. Bien sûr Bartók connaissait également certaines des compositions pour cordes solos de Hindemith et son partenaire régulier au violon, Zoltán Székely, avait présenté bien plus tôt, et avec beaucoup de succès, sa propre *Sonate solo*, qui avait été jugée digne d'être publiée par Universal Edition, l'éditeur de Bartók durant les années de l'entre deux guerres. Un de ses collaborateurs proches, Sándor Veress, qui était un élève de Kodály, a également composé un solo pour violon dans les années trente. Cela ne change, ni ne diminue en rien la caractéristique unique de l'œuvre. C'est une œuvre qui incarne sur un seul violon toute la complexité de la musique de Bartók, sa richesse, son caractère unificateur et, en plus de cela, sa particularité intellectuelle peut-être la plus difficilement appréhensible : son ton tardif qui le rend sans pareil.

L'histoire de la composition de l'œuvre est bien documentée, ses sources ont en bonne partie été conservées. Le principal document pour l'histoire de sa genèse, un peu comme c'est le cas pour son *Concerto pour orchestre* composés un an plus tôt, est un carnet annoté de musiques populaires qui est devenu un carnet d'esquisses musicales « à la Beethoven » : c'est le « carnet arabe » que le compositeur a utilisé en juin 1913 lors de sa tournée de collecte dans la région de Biskra, en Algérie. Il a emporté le carnet avec lui en Amérique et y a ébauché sa nouvelle composition en février-mars 1944 à Ashville, en Caroline du Nord, où il a pu passer l'hiver loin du climat de New-York grâce aux bons soins de l'Association Américaine des Compositeurs (ASCAP). Dès le 28 février, il signalait à sa femme la fin de l'écriture d'un mouvement. Vers le milieu du mois de mars, les nouvelles concernant son travail de composition se multiplient. Il signale le 10 mars dans une lettre à son fils Péter que « *en plus de mon travail de griffonnage et de copiste, je suis actuellement en train d'écrire une sonate pour violon solo pour Menuhin.* » C'est dans le même style qu'il informe huit jours plus tard son éditeur de l'achèvement de

l'œuvre : « *I was rather busy in these last weeks. Parallel with my 'scientific' scribbling, I wrote a solo violin-sonata for Menuhin.* » (J'étais plutôt occupé ces dernières semaines. En même temps que mon « scribouillage » scientifique, j'ai écrit une sonate pour violon solo pour Menuhin.) Bartók a daté son œuvre du 14 mars sans doute parce qu'il a alors dû estimer qu'elle était achevée. A cette époque, il envoie (peut-être par morceaux) le manuscrit de son œuvre à sa femme pour qu'on en fasse des copies et les transmette à Menuhin.

Bien qu'à la différence de ses contemporains comme Stravinsky ou Szymanowski, qui élaboraient souvent leurs compositions pour le violon avec l'aide de violonistes, Bartók a composé seul ses pièces pour violon, il prenait ensuite néanmoins toujours soin de faire réviser celles-ci par ses connaissances violonistes pour juger de leurs effets en concert. Tout comme de nombreux détails de son *Concerto pour violon* ont été affinés suite aux répétitions et discussions menées avec Zoltán Székely, dans le cas de la *Sonate solo*, il a personnellement débattu de manière très détaillée des questions techniques lors d'échanges de courriers et de répétitions avec Menuhin. Ceci était nécessaire puisque, comme Menuhin s'en souvient en 1981, en voyant la composition de mars 1944, il avait d'abord pensé qu'elle était injouable. Par contre, après avoir commencé au cours des mois suivants une correspondance au sujet de cette œuvre, il ne leur a plus fallu s'accorder que sur la manière de jouer quelques parties très techniques.

Une des principales questions techniques de l'œuvre est l'utilisation dans le mouvement final d'intervalles plus petits qu'un demi ton, principalement des quarts de ton, intervalles que Bartók a appelé des « colorations » (« *colouring* ») dans la lettre écrite à Menuhin après l'achèvement de la composition. En guise d'alternative à ces « colorations », il écrit une version plus simple en demi ton. Il est néanmoins indubitable qu'il voulait écouter les deux versions avant de prendre une décision définitive. Il n'a pourtant pas pressé l'édition de cette œuvre, puisque Menuhin a payé une commande d'une valeur de 500 dollars pour avoir le droit exclusif de jouer l'œuvre pendant un an, à la place de quoi – sur la proposition du compositeur – on s'est accordé sur deux ans. Même si la *Sonate en solo* est la dernière composition totalement achevée de Bartók (les dernières mesures du Troisième concerto pour piano ont dû être complétées par Tibor Serly sur la partition), le compositeur n'en verra pas l'édition (la discussion des dernières questions de détail nécessaires pour préparer l'édition avait été prévue avec Menuhin pour la fin de l'année 1945, mais suite à la mort de Bartók le 26 septembre, elle n'a pas pu avoir lieu). L'édition préparée avec soin par Menuhin a sanctifié pour des années la version en demi ton du mouvement final. Les violonistes, à de très rares exceptions près, ont joué et enregistré cette version-là. Depuis que dans les années 1980 plusieurs études ont traité de la version en quart de ton, pressant ainsi l'édition de cette version-ci, c'est finalement en 1994 qu'est parue la première édition de la version originale grâce aux soins de Péter Bartók, le fils du compositeur, qui a utilisé comme texte définitif la version manuscrite et ne signale qu'en ossia les parties originellement proposées comme alternatives par le compositeur. Bien que l'édition de Menuhin soit toujours la version en vigueur pour cette œuvre, le présent enregistrement respecte l'édition de Péter Bartók.

Le cycle en quatre mouvements rappelle avant tout, par sa construction et quelques uns de ses caractères de base, quelque chose du cycle de sonate baroque en quatre mouvements – la construction issue de Bach : lent-rapide-lent-rapide – qui ici se mélange manifestement au style en quatre mouvements hérité du classicisme viennois quand le principal mouvement de la sonate modérément rapide et le final (ou plutôt : le final en rondeau) rapide sont encadrés par un rythme lent et un scherzo (que ce soit dans cet ordre ou l'ordre inverse). La construction fait donc référence aux deux et en même temps n'est semblable à aucun d'entre eux. De même, la place de la fugue en tant que II^{ème} mouvement ainsi que le thème de celui-ci se rattache directement à la *Sonate en ut majeur* de Bach dans l'interprétation qu'en a faite Menuhin. Pourtant le style et le langage musical sont indiscutablement ceux propres au compositeur.

Parmi les mouvements, il n'y a en a qu'un seul qui puisse être considéré comme étant en gros homogène, c'est la *Melodia*. Le mouvement d'ouverture, la fugue mais également le mouvement final sont emprunts d'une sorte de mélancolie particulière. Les quatre mouvements suivent en effet quatre formes de traditions différentes (le Ier mouvement la forme de la sonate, le IIème la fugue, le IIIème la forme en trio et le IVème le rondo), pourtant aucune ne s'insère de manière traditionnelle dans cette structure. L'une des raisons de ceci est la variation des thèmes caractéristiques du compositeur. Même dans le mouvement principal de la sonate au tempo lent, on ne trouve pas de rappel constant du thème, même le thème principal, revenant dans sa forme originelle pour ce qui concerne son caractère et sa tonalité, change également. De plus, ici et dans les deux mouvements rapides, la séparation-combinaison des thématiques présentées indépendamment est caractéristique de la seconde moitié des mouvements.

Le Ier mouvement rappelle dans son caractère de base – comme le signale son nom italien *Tempo di ciaccona* – le mouvement *Chaconne* de la *Partita en ré mineur de Bach*, mais seulement dans sa rythmique pointée ; il s'intègre bien et intègre bien en lui les éléments de chants paysans (avant tout hongrois) de la mélodique et des thèmes formateurs du compositeur. Dans l'ossature mélodique du thème richement décoré, entouré d'harmonies, on peut reconnaître l'idée de la mélodie descendante, pentatonique qui renvoie au thème récurrent du *Château de Barbe Bleue*. Parmi les autres éléments thématiques du mouvement, en contraste avec le thème d'ouverture à structure fermée, une mélodie mobile, berçante descendant dans les triolets souples, légers est particulièrement déterminante ; elle montre certaines ressemblances avec, non seulement, la partie principale du mouvement *Melodia* mais aussi avec le thème du deuxième épisode du final. Les sections de la forme, le début du développement du thème musical et le lancement de la coda sont signalés par l'apparition du matériau du thème principal. Avec son harmonie pleine d'audace, le ton de base du mouvement – qui peut être mis en relation avec le thème d'ouverture d'une autre sonate solo de Bach, celle en sol mineur – repose sur la note sol, si naturelle au violon. Dans les moments magiques de la clôture du mouvement, les sons frottés (*arco*) et pincés (*pizzicato*) du violon se rencontrent et rappellent la musique de chambre de Schubert.

Malgré sa diversité de toucher, ce n'est pas dans le Ier mouvement mais plutôt dans le IIème que la technique de jeu devient réellement l'instrument privilégié de la formation. Le thème commençant par un puissant, quasiment sauvage ut mineur – réincarnation des types de thème en tierce mineure « barbaro » de Bartók – est accompagné, lors de son retour, d'abord sous sa forme originelle puis sous sa forme inversée, par les jeux les plus divers, le trémolo, le *pizzicato* « Bartók » qui s'abat sur la touche et le glissando. La première présentation du thème est à quatre parties, les sections de thèmes suivantes sont plus là à titre indicatif.

Si dans le IIème mouvement, ce sont les possibilités de polyphonie utilisant les quatre cordes de l'instrument solo et le contrepoint qui dominant, la partie principale du IIIème mouvement en trois parties – en un contraste on ne peut plus vif – est un chant large et souple : une vraie mélodie. Comme des commentateurs l'ont établi, cette merveilleuse mélodie est un héritage des précédents thèmes pour violon de Bartók. Elle se raccroche également au premier concerto pour violon composé pour Stefi Geyer mais sans doute de manière plus directe encore se raccroche au début avec solo de violon de la *Première sonate*, œuvre qui a également été interprétée par Menuhin. Le vibrato douloureux de la partie centrale, avec ses trilles et trémolos, qui s'inscrit délicatement dans le retour avec variation de la partie principale qui doit être joué avec une sourdine, offre un contraste transfiguré, de type choral avec ses doubles cordes.

Le plus gros problème de composition quant au IVème mouvement, comme l'ont établi les commentateurs travaillant sur la base du carnet d'esquisses, est que le premier matériau thématique noté pour le mouvement est le thème du « final de danse » en puissant sol mineur se rattachant de loin au thème principal du Ier mouvement (ce

thème, dans la version définitive, est connu non pas comme le thème principal du mouvement mais comme le matériau du premier épisode). Il semble donc que pour le matériau principal du mouvement *Presto* Bartók ait imaginé a *posteriori* le thème principal en rondo bruissant avec mystère, de type *perpetuum mobile*, issu de la répétition rapide (*presto*) du son le plus grave du violon, pour qu'ensuite il montre tous les autres caractères comme mis entre guillemets, comme écartés. Le premier retour en doubles cordes et en quintette à vide du thème en rondeau est suivi par un autre thème, le thème méditatif du *tranquillo*, qui dans les brouillons suit immédiatement le thème de danse, et qui débouche sur la répétition du matériau du premier épisode. A la fin, c'est pourtant la mise en opposition du thème en rondeau rapide, au mouvement homogène et du thème méditatif du deuxième épisode qui mène à la clôture en fortissimo du mouvement.

Quarante-quatre duos pour deux violons (1931)

Le nom d'Erich Doflein (1900–1977), pédagogue allemand du violon, est tout autant inséparable des *Quarante-quatre duos pour violons* que celui de Yehudi Menuhin de la *Sonate en solo*. Doflein a cherché à rencontrer le compositeur à l'occasion de la représentation le 8 décembre 1930 à Freiburg im Breisgau du *Premier concerto pour piano* de Bartók (1926). C'est pour l'école de violon envisagée en commun avec sa femme, Elma Doflein, qu'il voulait demander un arrangement pour les pièces *Pour les enfants* (1908/09) écrites pour le piano deux décennies plus tôt. Ils trouvaient ces pièces particulièrement appropriées pour l'apprentissage des débutants, non seulement du fait de leur facilité mais aussi de leur valeur artistique. En effet, leur objectif principal, comme l'a déclaré Doflein dans une lettre écrite vers cette époque, était justement que ce ne soient pas de secs exercices mais « *la véritable musique qui devienne l'instrument de l'apprentissage* ». Le compositeur choisit d'écrire de nouvelles pièces et au printemps-été 1931, lors des pauses dans la composition du *Deuxième concerto pour piano* (1930/31), et ainsi prépare la série tout entière. Comme il avait un contact épistolaire intense avec Doflein et qu'à partir d'avril 1931, c'est en quatre parties qu'il envoie pour avis les petites compositions en préparation, leur ordre d'écriture peut être en gros reconstitué. Il est à noter que c'est justement la pièce la plus dure, celle qui clot la série, qui fut écrite en premier : ce n'est pas un chant populaire, mais l'adaptation d'un morceau populaire pour le violon, une danse roumaine de Transylvanie (« *Ardeleana* »). Les pièces les plus faciles n'apparaissent que plus tard, la plus grande partie dans le 3ème groupe, alors que le dernier paquet envoyé contenait les pièces les plus extraordinaires, entre autres les poignants et douloureux *Chagrin* (n°28), le *Chant arabe* d'après un mouvement choisi dans la collecte de Biskra (n°42) et le *Pizzicato* (n°43).

Les duos ont été commandés par Doflein pour le compte de ses deux nouvelles parutions sortant chez l'éditeur Schott. Un total de 22 pièces paraît en 1932 dans les volumes de *Das Geigen-Schulwerk* alors que 18 pièces, partiellement identiques, paraissent dans le recueil *Spielmusik für Violine*. Les droits de parution de l'ensemble de la série ont été réservés pour son propre compte par *Universal Edition*, l'éditeur viennois de Bartók, qui a publié les pièces en 1933 en les arrangeant en quatre parties. Les pièces de la série devaient être particulièrement chères à leur auteur qui, quelques années plus tard, a adapté six pièces pour le piano et les a fait paraître sous le titre de *Petite suite* (1936). Il nous en est resté un précieux enregistrement par le compositeur.

Dans leurs formes, les pièces ont une construction plutôt simple. Le plus souvent, on a deux couplets pendant lesquelles les deux violons changent la plupart du temps de rôle. Si un court prélude, un entracte musical, une coda encadrent l'interprétation de la mélodie populaire, ceci s'inscrit toujours de manière étroite, avec une stricte logique musicale dans la mélodie utilisée. Il est néanmoins à noter à quel point la structuration en contrepoint est devenu déterminante pour le style postérieur de Bartók,

particulièrement si on compare la série avec les morceaux plus anciens de *Pour les enfants*. Doflein réagit manifestement par rapport à cette nouveauté du contrepoint quand il écrit à Bartók tout de suite après avoir revu les premiers duos :

« Avant toute chose, laissez moi vous dire à quel point me plaise les pièces. J'ai d'abord été étonné puis, après leur étude approfondie, c'est avec un plaisir croissant que je me suis rendu compte de la manière dont le changement intervenu dans votre méthode d'écriture depuis la composition des pièces faciles pour piano influait également sur le travail d'adaptation de ces nouveaux et faciles chants populaires. De même, je me suis rendu compte quelle nécessité intérieure justifie toutes les sonorités dures, tous les chocs entre mélodies. Les pièces nécessitent bien sûr une audition très fine. » Il n'y a pas d'autre composition de Bartók qui ne présente à ce point la diversité ethnique à laquelle il s'est intéressé en tant que chercheur : à côté des mélodies populaires hongroises, roumaines, slovaques, il a également utilisé des danses et chants traditionnels de sa collection ruthène, serbe et arabe. Deux morceaux, les n°35 et 36 qui closent le IIIème cahier, sont dans leur thème une imitation de la musique paysanne de Bartók : le premier utilise le rythme caractéristique de la kolomeïka ruthène, le second imite le son traditionnel des cornemuses. La série au caractère multicolore tel un kaléidoscope crée les types musicaux-émotionnels les plus divers, allant du chagrin à la farce, en passant par la joie. *Ugyan édes komámasszony* (*Allons, ma chère commère*) est ainsi une chanson moqueuse sous sa forme populaire originelle, tout comme elle l'est dans son adaptation en scherzando. Cette pièce ouvre la série des morceaux du IIIème cahier (n°26). Il y a néanmoins dans cette collection un autre aspect, en plus de l'échelonnement des sentiments, qui montre également cette diversité : le type des chants populaires et le rôle changeant qu'elle joue dans la vie de ces peuples (et auquel le titre de nombreux morceaux fait référence). *Játék* (*Jeu*) est ainsi une chanson enfantine slovaque. Bartók a utilisé cette courte et vive chanson en cinq paliers (pentatonie majeure) de manière à ce que le violoniste débutant puisse jouer cette mélodie (n°9) de plus en plus haut en changeant de cordes mais tout en conservant toujours la même position de doigts. On peut reconnaître également une berceuse issue de la collection que Bartók a fait en 1915 dans le département de Zólyom. Mais on trouve aussi des chansons de noce, des chants d'adieu à la fiancée, des chansons de soldats – dont la mise en musique exprime la mélancolie du soldat loin de son pays –, des marches et bien sûr des danses (airs à danser « à oreillers », « danses tournantes »).

Ce sont les particularités de cette série de compositions à but pédagogique qui rendent compréhensibles les efforts de Bartók. En effet, les pièces ne font pas simplement que s'appuyer sur d'authentiques mélodies populaires dont la grande majorité a directement été recueillie et étudiée auprès du peuple par le compositeur-ethnomusicologue. Il n'a pas fait que laisser s'exprimer de manière authentique une particularité rythmique, mélodique et harmonique souvent étrangère et inutilisable pour l'idiome musical ouest-européen classique, et ce dans une adaptation variée, d'avant-garde marquée par la tournure de la musique populaire d'Europe orientale. Avec les pièces de sa série, il a en fait sauvé quelque chose de ces modes de vie en voie de disparition qui accompagnaient les chants.

Le fait que Bartók ait « inscrit » dans ses compositions une projection musicale de la vie paysanne primitive d'Europe orientale montre qu'à côté de mises en relation musicale – souvent cachées – il a en fait donné une perspective extra-musicale à sa propre musique, comme par exemple avec ces miniatures. C'est ce qu'indique le contenu éducatif plus élevé – ou profond – de ces compositions aux objectifs pédagogiques et à l'inspiration artistique.

László Vikárius

(Traduit par **László Dankovics**)

Barnabás Kelemen est né à Budapest en 1978. Il a commencé ses études de violon à

l'âge de 6 ans avec Valéria Baranyai. A 11 ans, il entre à la section préparatoire de l'Académie de Musique Liszt Ferenc, dans la classe d'Eszter Perényi, où il obtient son diplôme en 2001. Il a été un étudiant régulier des cours particuliers et des *master classes* de Ferenc Rados, Isaac Stern, György Kurtág, Igor Ozim, Lóránd Fenyves, Dénes Zsigmondy, György Pauk, Sergiu Luca et Thomas Zehetmair. Après de nombreuses participations couronnées de succès à des concours internationaux, il remporte en 1997 le deuxième prix du Concours International de Violon József Szigeti, en 1999 le premier prix du Concours Mozart de Salzbourg et le premier prix du Concours de Trio de Kuhmo (avec Gergely et Tibor Bogányi), en 2001 le troisième prix du Concours de Violon Reine Elisabeth puis un des concours de violon les plus renommés du monde avec un premier prix et huit prix spéciaux au Concours International de Violon d'Indianapolis.

On lui a demandé de travailler avec des artistes tels que Lorin Maazel, Sir Neville Marriner, Zoltán Kocsis, Michael Stern, Tamás Vásáry, Miklós Perényi, Steven Isserlis, Dezső Ránki, Péter Eötvös. Jusqu'à aujourd'hui, il a enregistré six disques solo, dont le premier, un double album (l'intégral des œuvres pour violon et piano de Liszt, avec Gergely Bogányi), a remporté le Grand Prix du Disque de la Société Internationale Liszt. En octobre 2003, il a reçu avec Tamás Vásáry le prix français Diapason d'Or pour son enregistrement des *Trois sonates* de Brahms.

Barnabás Kelemen a l'habitude de jouer avec des orchestres célèbres dans les plus grands festivals et salles de concert du monde entier. Au cours de la décennie passée, nous avons pu l'entendre, entre autres, au Concertgebouw d'Amsterdam, au London Wigmore Hall et dans la célèbre Grande Salle du Carnegie Hall de New York. Cette saison, il joue dans des festivals tels que ceux de Jérusalem, le Festival Paganiniana de Gênes, de Moritzburg (Allemagne), de Menton (France), d'Al Bustan (Liban), le Festival du Printemps (Budapest), de Pannonhalma et il a été invité par les orchestres de villes comme par exemple Munich, Berlin, Bruxelles, Cincinnati, la Nouvelle Orléans, Washington, Lahti, Rotterdam, etc.

Son répertoire nous présente une image globale des œuvres pour musicien solo comme pour orchestre de chambre et s'étend du baroque précoce jusqu'aux musiques actuelles. Son nom est lié aux premières hongroises ou internationales d'œuvres, entre autres, de Ligeti, Schnittke, Kurtág et Gubaidulina. Barnabás Kelemen a été récompensé par le Prix Végh Sándor en 2001 et par le Prix Liszt et le Prix Rózsavölgyi en 2003. En octobre 2003, il a reçu le prix français du Diapason d'Or puis a été choisi artiste classique de l'année 2003 par Gramofon Magazin. En 2001 et en 2005, il a reçu le prix artistique *Jelenlét*.

Depuis 2005, il est professeur à l'Académie de Musique Liszt Ferenc et professeur invité permanent à l'université américaine de Bloomington.

Barnabás Kelemen joue sur le violon Ex-Gingold Stradivari de 1683 avec un archet Tourte, qu'il a gagné pour quatre ans avec le Premier Prix du Concours International de Violon d'Indianapolis en 2002.

www.barnabaskelemen.com

Katalin Kokas est née en 1978 à Pécs. Elle a commencé à jouer du violon à l'âge de cinq ans à Kaposvár. A 11 ans, elle a obtenu son entrée à la section préparatoire de l'Académie de Musique Liszt Ferenc, où Ferenc Halász puis Dénes Kovács ont été ses mentors. A 16 ans, elle entre avec une bourse au Conservatoire de Toronto, dans la classe de Lóránd Fenyves. Après ses études canadiennes, elle devient l'élève d'Eszter Perényi à l'Académie de Musique de Budapest, où elle termine ses études avec les honneurs.

Elle a été une élève assidue des *master classes* et des cours particuliers de Ferenc Rados,

Lóránd Fenyves, Igor Ozim, Endre Wolf, Tibor Varga, György Pauk, Dénes Zsigmondy, György Kurtág, Jaime Laredo et Leon Fleischer. Après des concours couronnés de succès en Hongrie (par exemple, le premier prix au Concours de Violon Konz János), en 1994 elle est première au Concours International de Violon de Usti Nad Orlice, en 1996 elle remporte le prix « Concerto Competition » à Toronto puis en 1997 et 1998, elle est première aux concours Bartók puis Martinu de Semmering. En 1999, elle obtient la première place au Concours International de Violon Flesch Károly puis en 2002 elle gagne le célèbre Concours International de Violon Szigeti József.

En tant que soliste tout comme en tant que musicienne de chambre, elle est l'invitée de nombreuses salles de concert en Europe, Afrique et Amérique. En tant que violoniste et altiste, elle a été invitée, par exemple, aux concerts et festivals suivants : Prussia Cove (Angleterre), Delft (Pays-Bas), Séville, Festival de Printemps de Budapest, Cannes, Kuressare (Estonie), Carthage (Tunisie), Al Bustan (Liban), l'Auditorium du Louvre à Paris, Taiwan, de nombreuses salles de concert en Afrique du Sud ainsi que Washington et New York.

Katalin Kokas a, entre autres, travaillé avec des artistes et des ensembles comme Michael Stern, Zoltán Kocsis, Miklós Perényi, Dénes Várjon, Péter Nagy, Gergely Bogányi, Domonkos Héja, Barnabás Kelemen, Philippe Cassard, Thorlief Thedeen, Ervin Lukács, András Ligeti, le Chilingirien Quartett, János Rolla et l'Orchestre de Chambre Liszt Ferenc, l'Orchestre de Chambre de Bratislava. De même, les orchestre symphoniques des villes suivantes ont demandé à travailler avec elle : Miskolc, Pécs, Szeged, Debrecen, Szombathely, Győr, Košice, Poznan, Johannesburg, Le Cap, Taiwan ainsi que l'Orchestre Philharmonique National de Budapest, l'Orchestre de la MÁV, l'Orchestre de la Société Philharmonique et les Orchestre de la Matáv et Danubia.

Après son succès au concours de l'année 2002, elle a répondu aux nombreuses invitations venues de Hongrie, d'Europe, d'Extrême-Orient et d'Amérique, entre autres avec Zoltán Kocsis au Palais des Arts de Budapest où elle a interprété le premier concerto pour violon à être joué dans la nouvelle Salle de Concert Nationale, une œuvre de Sibélius. En 2004 et 2005, elle a reçu la Bourse Fischer Annie et son travail a été récompensé par la Prix Halász Ferenc. Depuis 2004, elle est professeur de violon à l'Académie de Musique Liszt Ferenc.