

BARTÓK



FLORENT BOFFARD, piano

BÉLA BARTÓK (1881-1945)

**Deux Danses roumaines | Két román tánc | Two Romanian Dances,
op. 8a, BB 56**

1. Allegro vivace
2. Poco allegro

**Improvisations sur des chansons paysannes hongroises | Improvizációk
magyar parasztdalokra | Improvisations
on Hungarian Peasant Songs, op. 20, BB 83**

3. I. Molto moderato (« Sütött ágyom rétest »)
4. II. Molto capriccioso [« Meggyüttem én jól este »]
5. III. Lento rubato (« Imhol kerekedik egy fekete felhő »)
6. IV. Allegretto scherzando (« Kályha vállán az ice »)
7. V. Allegro molto
8. VI. Allegro moderato, molto capriccioso (« Jaj Istenem, ezt a vént »)
9. VII. Sostenuto, rubato (« Beli fiam, beli »)
10. VIII. Allegro (« Télen nem jó szántani »)

En plein air | Szabadban | Out of Doors, BB 89

11. Avec les fifres et les tambours | Síppal, dobbal | With Drums and Pipes
12. Barcarolle | Barcarolla | Barcarolla
13. Musettes
14. La Musique de la nuit | Az éjszaka zenéje | The Night's Music
15. Poursuite | Hajsza | The Chase

**Quatorze Bagatelles | Tizennégy bagatell |
Fourteen Bagatelles, op. 6, BB 50**

16. Molto sostenuto
17. Allegro giocoso
18. Andante
19. Grave (« Mikor gulyásbojtár voltam »)
20. Vivo (« Ej' po pred naš, po pred naš »)
21. Lento
22. Allegretto molto capriccioso
23. Andante sostenuto
24. Allegretto grazioso
25. Allegro
26. Allegretto molto rubato
27. Rubato
28. (Elle est morte – – –) : Lento funebre
29. Valse (Ma mie, qui danse...) : Presto

Durée : 59 minutes

Enregistrement réalisé à la MC2 de Grenoble (France) en janvier 2018 / Direction artistique, prise de son et montage : Hugues Deschaux / Conception et suivi artistique : René Martin, François-René Martin et Christian Meyrignac / Design : Jean-Michel Bouchet - LMWR / Réalisation digipack : saga illico / Photos : Jean-Baptiste Millot / Piano et accord: Denijs de Winter, Pianomobil / Fabriqué par Sony DADC Austria. / © & © 2018 MIRARE, MIR 410 www.mirare.fr



Fin mars 1945, six mois avant son décès prématuré, Bartók achève les trois volumes de *La Musique populaire roumaine*. Cette somme ethnomusicologique couronne les recherches de toute une vie, et leur connaissance est fondamentale à la compréhension de son œuvre de compositeur. Dès le premier contact, en 1904, le folklore a aiguillonné la plume du compositeur hongrois, façonné son style. Ces airs populaires qu'il recueillera sans relâche jusqu'en 1917 engendreront de multiples arrangements – par le simple ajout d'accompagnements pianistiques, puis sous des formes plus diverses. Ils irrigueront ensuite ses partitions les plus ambitieuses, qui ne s'appréhendent pleinement qu'à la lumière d'un cheminement progressif depuis les airs paysans les plus humbles.

Les œuvres choisies par Florent Boffard illustrent parfaitement cela. Les *Quatorze Bagatelles op. 6* (1908) comptent parmi les pages les plus expérimentales du jeune Bartók. Sous la double influence de Debussy et du chant populaire, qu'il collectait frénétiquement depuis le choc initiatique de 1904, ces miniatures jettent les bases du langage de maturité. Le compositeur y abandonne l'exubérance pianistique héritée de Liszt et Brahms et déploie une variété étonnante de modes de jeu (*Bagatelles n^{os} 7 et 10* notamment), jusqu'à ce piano percussif issu des vigoureuses danses hongroises qui deviendra une marque de fabrique (*Bagatelle n^o 2*). Les échelles modales et pentatoniques issues du folklore hongrois induisent un monde harmonique

nouveau qui, sans renoncer à la polarité (notes pères, points de repos), introduit des dissonances qui échappent à l'harmonie tonale. « *Enfin quelque chose de vraiment nouveau* », salua Ferruccio Busoni. Dès 1906, Bartók élargit son terrain de chasse ; jusqu'en 1917, il collectera des milliers d'airs hongrois, mais aussi roumains, slovaques et même arabes, toujours en quête de nouvelles nourritures musicales. Contrairement aux célèbres *Danses populaires roumaines* de 1915, qui empruntent d'authentiques airs villageois, les *Deux Danses roumaines op. 8a* reposent sur un folklore inventé. Elles suivent de près (1909 et 1910) les *Bagatelles*, dont elles prolongent la modernité : prééminence de l'intervalle de triton (le *Diabolus in musica* des anciens), accords complexes (agrégations de plusieurs degrés d'un mode), chromatisme (né de la rencontre entre plusieurs modes). Bartók emprunte aux danses paysannes un rythme sauvage, voire obsessionnel, développant le piano percussif expérimenté dans les *Bagatelles*. Mais la nouveauté est surtout formelle. Les danses roumaines traditionnelles reposent sur de courtes cellules rythmiques et mélodiques soumises à toutes sortes de répétitions irrégulières et de permutations. Séduit par ces structures à la fois cohérentes et imprévisibles, Bartók les adapte à ces formes plus vastes où il joue avec brio de la sensation de « variation dans la permanence ».

Les *Improvisations sur des chansons paysannes hongroises op. 20* (1920) marquent – avec la pan

tomime *Le Mandarin merveilleux* et d'autres partitions contemporaines – la fin du cycle entamé par les *Bagatelles* : le langage forgé au contact du folklore y atteint son paroxysme de complexité. Les huit pièces sont réparties en quatre groupes (n^{os} 1 et 2, n^{os} 3 à 5, n^o 6, et n^{os} 7 et 8) au sein desquels elles s'enchaînent sans interruption et selon un tempo croissant. Elles montrent les différentes facettes du style bartókien de cette période, du climat désolé des n^{os} 3 ou 7 à l'impertinence du n^o 4 ou à la vigueur réjouissante du n^o 5. Si les *Improvisations* reposent sur d'authentiques airs hongrois, ceux-ci se diluent dans un tissu musical qui les transcende. L'élaboration du matériau populaire est portée à son point le plus abstrait, et une tension naît de la confrontation même entre ces airs extrêmement simples et la modernité qui les enveloppe. Toutefois, les harmonies même les plus étranges ou discordantes trouvent leur origine dans les mélodies paysannes elles-mêmes. « *Je crois*, confessa Bartók en 1943, *que j'ai atteint ici l'extrême limite dans l'ajout des accompagnements les plus audacieux à de simples airs populaires.* »

Après la *Suite de danses* (1923), kaléidoscope de folklores répondant à une commande officielle, Bartók cesse de composer, conscient d'être allé au bout d'un processus. Un divorce et un remariage éclairs, ajoutés au climat délétère qui règne en Hongrie après le traité de Trianon (le royaume a perdu deux tiers de son territoire), complètent le panorama d'une profonde crise personnelle. Il faudra, pour tirer le compositeur de cette impasse, un choc puissant : la découverte des maîtres italiens anciens

du clavier. Le folklore est à présent totalement intégré, digéré en un langage viscéralement personnel. Scarlatti, Zipoli ou Della Ciaja – ainsi que Stravinsky – lui offrent les outils pour le transcender et faire naître les grands chefs-d'œuvre des années 1930 – tels le *Second Concerto pour piano* (1931), le *Cinquième Quatuor* (1934) ou la *Musique pour cordes, percussions et célesta* (1936).

Ce nouveau style éclot en 1926 sous la forme d'une floraison de pièces pour piano dont *En plein air* est l'une des plus emblématiques. Cette suite s'organise en cinq mouvements concentriques. Au milieu figure un scherzo, *Musettes*. De part et d'autre sont disposés les deux mouvements lents : *Barcarolle* et *La Musique de la nuit*. Et, aux extrémités, on trouve deux pages vigoureuses et percussives, *Avec les fifres et les tambours* et *Poursuite*. *En plein air* est un magnifique hymne à la campagne – le havre de Bartók, qui haïssait la ville et en avait peint la violence dans *Le Mandarin merveilleux*. Ce qui semblerait ressortir à de la musique populaire (*Avec les fifres et les tambours*, *Barcarolle*, *Musettes*) n'est plus ici qu'une peinture sonore, un peu à la manière – *mutatis mutandis* – de la *Rapsodie espagnole* de Ravel. À plusieurs reprises, la frontière entre son et bruit s'estompe ; les phénomènes sonores dégagent une beauté intrinsèque et ne dépendent plus de ce qui les précède ou les suit.

Le summum est atteint dans le quatrième mouvement, *La Musique de la nuit*, que Bartók jouait souvent en concert. Cette page est le prototype des « musiques nocturnes » que le compositeur placera dans de nombreuses pièces ultérieures, et qui sonneront

bientôt comme un refuge face aux horreurs du nazisme, puis de la guerre. D'après son fils aîné, Bartók en eut l'inspiration lors d'un séjour chez sa sœur Elza, où il écoutait « *le concert des grenouilles dans le calme paysage de la Grande Plaine [hongroise] et d'autres sons évocateurs* ». L'effet extraordinaire de cette pièce est produit par un jeu immuable de résonances et de vibrations sympathiques, qui créent le halo magique d'où émergent les coassements, les bruits étranges, et même au centre un chant populaire puis l'écho d'une flûte paysanne qui, eux aussi, ne semblent qu'un bruit de la campagne parmi d'autres. La pièce finale, *Poursuite*, rompt brutalement ce charme en plongeant dans l'univers infernal du *Mandarin*. Avec ses fragments de gammes frénétiques, ses rythmes obsessionnels, ses accords cinglants, ce morceau renoue avec la sauvagerie de certaines *Bagatelles* et des *Danses roumaines* ; de même, certains effets sonores déployés dans *La Musique de la nuit* trouvent leur source dans l'*Improvisation n° 3*. Mais, désormais, Bartók n'a plus rien ni à apprendre, ni à prouver.

Claire Delamarche

Florent Boffard, piano

Invité dans les principaux festivals (Salzbourg, Berlin, Bath, Aldeburgh, La Roque d'Anthéron...), Florent Boffard a joué entre autres sous la direction de Pierre Boulez, Simon Rattle, Leon Fleisher, Péter Eötvös avec l'Orchestre National de Lyon, le Philharmonisches Orchester Freiburg, le NDR Elbphilharmonie Orchester, l'Orchestre

philharmonique de Radio France... Soliste à l'Ensemble Intercontemporain de 1988 à 1999, il a côtoyé les principaux compositeurs de notre temps et effectué la création de pièces de Boulez, Donatoni, Ligeti...

En 2010, il a présenté en direct sur Arte «Chopin, une écoute aujourd'hui» à La Folle Journée de Nantes. Soucieux d'aider le public à une meilleure compréhension du répertoire contemporain, il a également réalisé de nombreux ateliers et présentations de concerts, en particulier au festival de La Roque d'Anthéron. Il a en outre écrit le film «Schoenberg, le malentendu» qui accompagne son enregistrement de l'œuvre pour piano de Schoenberg paru chez Mirare en 2013, enregistrement récompensé par « 5 Diapasons » dès sa sortie et noté « Editor's Choice » par le magazine *Gramophone*.

Parmi ses enregistrements, on trouve aussi les *Structures* pour deux pianos de Boulez avec Pierre-Laurent Aimard, la *Sequenza IV* pour piano de Berio (DGG), les *Études* pour piano de Debussy et Bartók, les Sonates pour piano et violon de Fauré avec Isabelle Faust (Harmonia Mundi).

En 2001, la Fondation Forberg-Schneider (Munich) décerne à Florent Boffard son Prix Belmont pour son engagement dans la musique d'aujourd'hui. Il a enseigné au Conservatoire National Supérieur de Musique de Lyon et à la Musikhochschule de Stuttgart. Depuis 2016, il est professeur de piano au Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris.



At the end of March 1945, six months before his untimely death, Bartók completed the three volumes of *Romanian Folk Music*. This comprehensive ethnomusicological study crowned a lifetime of research, and familiarity with its content is of fundamental importance for understanding his work as a composer. Right from his first contact with it, in 1904, folklore stimulated Bartók's pen and shaped his style. The folksongs he collected relentlessly until 1917 engendered multiple arrangements – first through the simple addition of piano accompaniments, then in more diverse forms. They subsequently went on to irrigate his most ambitious scores, which can only be fully grasped in the light of a gradual progression from the humblest peasant tunes.

The works chosen by Florent Boffard illustrate this perfectly. The *Fourteen Bagatelles op.6* (1908) are among the young Bartók's most experimental pieces. Placed under the joint influence of Debussy and of folksong, which he had been collecting at a frenetic pace since the initiatory impact of 1904, these miniatures laid the foundations of his mature language. The composer abandons here the pianistic exuberance inherited from Liszt and Brahms and deploys an astonishing variety of modes of performance (*Bagatelles* nos.7 and 10 in particular), including the percussive piano style derived from vigorous Hungarian dances that was to become a trademark (*Bagatelle* no.2). The modal and pentatonic scales taken over from Hungarian folklore

result in a new harmonic world which, without renouncing polarity (reference notes, points of repose), introduces dissonances that escape the confines of tonal harmony. Ferruccio Busoni greeted the set with the words: 'At last, something truly new'.

From 1906, Bartók expanded his hunting ground; in the years up to 1917, he collected thousands of tunes, not only Hungarian but also Romanian, Slovak and even Arab, ever in search of new musical nourishment. Unlike the famous *Romanian Folk Dances* of 1915, based on authentic village tunes, the *Two Romanian Dances op.8a* repose on an invented folklore. Composed in 1909 and 1910, they followed on closely from the *Bagatelles*, whose modernity they continue, with the preeminence of the interval of the tritone (the *Diabolus in musica* of medieval theorists), complex chords (clusters of several adjacent degrees of a mode) and chromaticism (the result of the conjunction of several modes). Bartók borrows from the peasant dances a wild, even obsessive rhythm, developing the percussive piano writing he had tried out in the *Bagatelles*. But the innovation is formal above all. Romanian traditional dances are based on brief rhythmic and melodic cells that undergo all sorts of irregular repetitions and permutations. Attracted by these structures, at once coherent and unpredictable, Bartók adjusts them here to larger forms, playing brilliantly on the sensation of 'permanent variation'.

The *Improvisations on Hungarian Peasant Songs* op.20 (1920) mark – along with the pantomime *The Miraculous Mandarin* and other contemporary scores – the end of the cycle begun by the *Bagalles*: the language forged in contact with folklore reaches its peak of complexity. The eight pieces are divided into four groups (nos. 1 and 2, 3-5, 6, and 7 and 8) within which they follow one another without interruption and at an increasing tempo. They show the different facets of the Bartókian style of this period, from the desolate climate of nos.3 or 7 to the impertinence of no.4 or the exhilarating vigour of no.5. Although the *Improvisations* are founded on authentic Hungarian tunes, these are diluted into a musical fabric that transcends the originals. The elaboration of the folk material is taken to the highest point of abstraction, and a tension arises from the very confrontation between these extremely simple tunes and the modernity that envelops them. However, even the strangest or most discordant harmonies may be traced back to the peasant melodies themselves. Bartók observed in 1943: ‘In my *Eight Improvisations for Piano*, I reached, I believe, the extreme limit in adding most daring accompaniments to simple folk tunes.’ After the *Dance Suite* (1923), a kaleidoscope of folklores written in response to an official commission, Bartók stopped composing, aware that he had come to the end of a process. A sudden divorce and remarriage, added to the pernicious atmosphere that prevailed in Hungary after the Treaty of Trianon (by which the kingdom lost two-thirds of its

territory), completed the elements of a deep personal crisis. To get the composer out of this impasse required a powerful shock: the discovery of the old Italian keyboard masters. Folklore was fully integrated and digested into a viscerally personal language. Now such composers as Scarlatti, Zipoli and Della Ciaja – along with Stravinsky – offered him the tools to transcend folk music and bring forth the great masterpieces of the 1930s, among them the Second Piano Concerto (1931), the Fifth Quartet (1934) and the *Music for Strings, Percussion and Celesta* (1936).

The new style blossomed in 1926 in the form of a series of piano pieces, of which *Out of Doors* is one of the most emblematic. This suite is structured in five concentric movements. In the middle is a scherzo, ‘Musettes’. On either side of this are the two slow movements, ‘Barcarolla’ and ‘The Night’s Music’. And the outer movements are two vigorous, percussive pieces, ‘With Drums and Pipes’ and ‘The Chase’. *Out of Doors* is a magnificent hymn to the countryside – the refuge so loved by Bartók, who hated the city and had depicted its violence in *The Miraculous Mandarin*. What might seem to belong to the category of folk music (‘With Drums and Pipes’, ‘Barcarolla’, ‘Musettes’) is here no more than sound painting, rather like, say – *mutatis mutandis* – Ravel’s *Rapsodie espagnole*. On several occasions, the boundary between sound and noise becomes blurred; the sound phenomena exude an intrinsic beauty and no longer depend on what precedes or follows them.

The highpoint is reached in the fourth movement, 'The Night's Music', which Bartók often played in concert. This is the prototype of the 'night music' that the composer was to include in many later pieces, and which was soon to sound like a refuge from the horrors of Nazism, and later of war. According to his elder son, Bartók found the inspiration for this movement during a stay at his sister Elza's home, where he listened to 'the frogs' concert in the landscape of the Great [Hungarian] Plain and other evocative sounds'. Its extraordinary effect is produced by an immutable play of resonances and sympathetic vibrations, which create the magical halo from which emerge the croakings, the strange noises, and even, in the middle, a folksong followed by the echo of a peasant's pipe, which seem in their turn to be merely sounds of the countryside among others. The final piece, 'The Chase', brutally breaks this spell by plunging into the infernal universe of *The Miraculous Mandarin*. With its frenetic scalar fragments, its obsessive rhythms, its biting chords, this movement harks back to the savagery of some of the *Bagatelles* and the *Romanian Dances*; in the same way, certain effects of sonority deployed in 'The Night's Music' have their source in no.3 of the *Improvisations*. But now Bartók has nothing more to learn, or to prove.

Claire Delamarche

Translation: Charles Johnston

Florent Boffard, piano

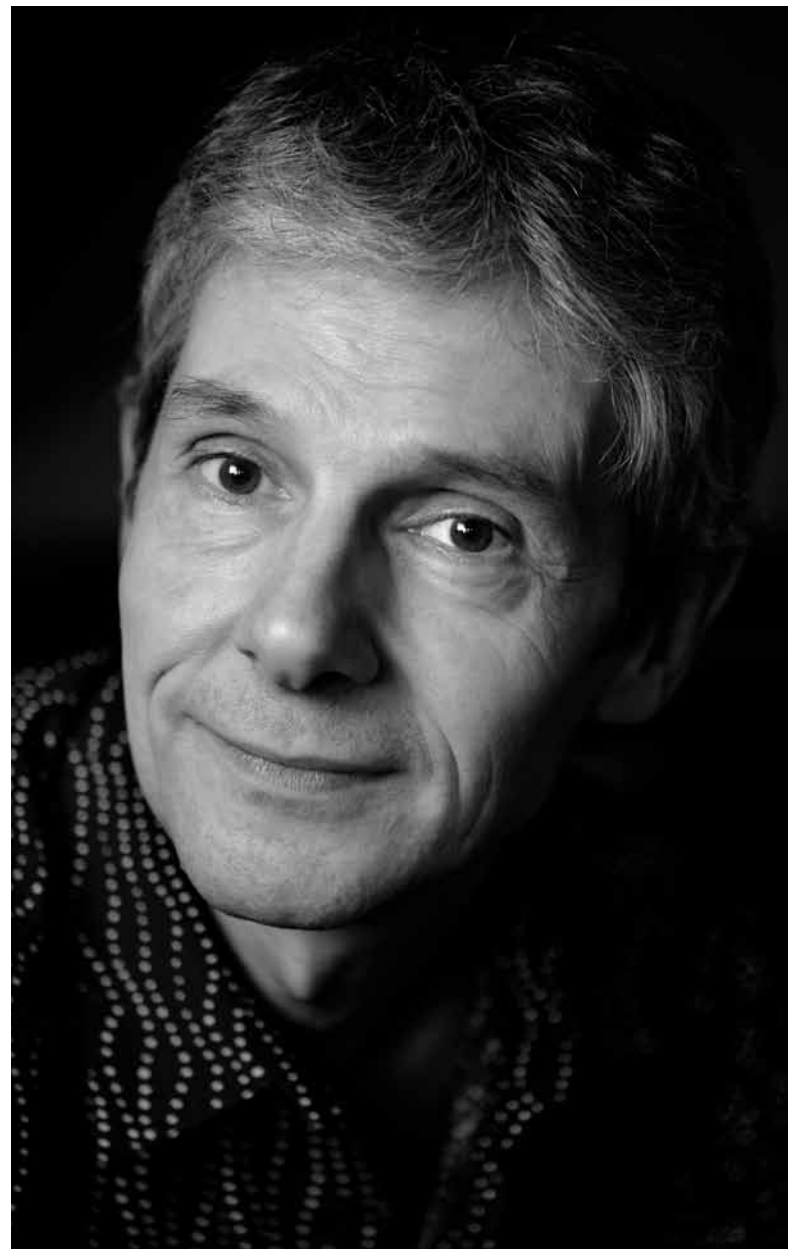
Florent Boffard has been a guest at the leading festivals (Salzburg, Berlin, Bath, Aldeburgh, La Roque d'Anthéron etc.) and has performed under the direction of Pierre Boulez, Simon Rattle, Leon Fleisher and Péter Eötvös with the Orchestre National de Lyon, the Philharmonisches Orchester Freiburg, the NDR Elbphilharmonie Orchester and the Orchestre Philharmonique de Radio France, among others. As a soloist with the Ensemble Intercontemporain from 1988 to 1999, he worked with the foremost composers of our time and premiered pieces by Boulez, Donatoni, Ligeti and others.

In 2010, he presented the programme 'Chopin, une écoute aujourd'hui' live on Arte at La Folle Journée de Nantes. His concern to help the public understand the contemporary repertory better has led him to conduct numerous workshops and concert presentations, particularly at the Festival de La Roque d'Anthéron. He also wrote the film *Schoenberg, le malentendu*, which accompanied his recording of Schoenberg's piano works released by Mirare in 2013. This recording was awarded '5 Diapasons' by *Diapason* magazine and selected as 'Editor's Choice' by *Gramophone*.

His other recordings include Boulez's *Structures* for two pianos with Pierre-Laurent Aimard, Berio's *Sequenza IV* for piano (DGG), the *Études* for piano of Debussy and Bartók, and Fauré's *Violin Sonatas* with Isabelle Faust (Harmonia Mundi).

In 2001, the Forberg-Schneider Foundation

(Munich) awarded Florent Boffard its Belmont Prize for his commitment to contemporary music. He has taught at the Conservatoire National Supérieur de Musique de Lyon and at the Musikhochschule in Stuttgart. Since 2016 he has been professor of piano at the Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris.





Ende März 1945, sechs Monate vor seinem allzu frühen Tod, vollendete Béla Bartók die drei Bände seines Kompendiums *Romanian Folk Music*. Diese umfassende ethnomusikologische Bestandsaufnahme krönt die Forschungsarbeit eines ganzen Lebens, und ihre Kenntnis ist für das Verständnis von Bartóks Arbeit als Komponist unabdingbar. Seit dem ersten Kontakt im Jahr 1904 blieb die Folklore ein Ansporn für den ungarischen Komponisten; sie hat seinen Stil geprägt. Diese Volksliedmelodien, die er bis 1917 unermüdlich sammelte, gaben Anlass zu vielfachen Bearbeitungen - indem er einfach Klavierbegleitungen hinzufügte, wie auch noch in anderen Formen. Sie sollten später auch in seine ambitioniertesten Kompositionen einfließen, die nur im Lichte einer allmählichen, bei den schlichtesten Bauernliedern beginnenden Entwicklung vollständig begriffen werden können.

Die von Florent Boffard ausgewählten Werke sind der beste Beleg dafür. Die **Vierzehn Bagatellen** op. 6 (1908) gehören zu den experimentierfreudigsten Kompositionen des jungen Bartók. Unter dem doppelten Einfluss der Musik Claude Debussys sowie der Volkslieder, welche der ungarische Komponist seit dem „Schock“ des ersten Kennenlernens 1904 frenetisch gesammelt hatte, legten diese Klavierminiaturen die Grundlagen für die Tonsprache des reifen Bartók. Der Komponist

verzichtet auf den pianistischen, von Liszt und Brahms übernommenen Überschwang, und entfaltet eine überraschende Vielfalt an Spielweisen (vor allem bei den *Bagatellen* Nr. 7 und 10), bis hin zu dem perkussiv-„gestoßenen“, aus den frisch-kräftigen ungarischen Tänzen entstandenen Klavierspiel, das zu seinem Markenzeichen werden sollte (*Bagatelle* Nr. 2). Die modalen und pentatonischen Skalen aus der ungarischen Folklore erzeugen eine neue harmonische Welt, welche, ohne die Polarität aufzugeben (Referenznoten, Ruhepunkte), Dissonanzen hervorruft, die der tonalen Harmonie abgehen. „*Endlich etwas wirklich Neues*“, wie sich Ferruccio Busoni äußerte.

Bereits 1906 erweiterte Bartók sein „Jagdrevier“; bis 1917 sollte er Tausende ungarischer, aber auch rumänischer, slowakischer und sogar arabischer Volkslieder sammeln, immer auf der Suche nach neuer musikalischer „Nahrung“. Im Gegensatz zu den berühmten *Rumänischen Volkstänzen* von 1915, welche auf echten Volksliedern beruhen, entspringen die **Zwei rumänischen Tänze für Klavier** op. 8a einer erfundenen Folklore. Sie folgen kurz auf die *Bagatellen* (1909 und 1910) und übernehmen deren Modernität mit dem Primat des Tritonus (der *Diabolus in musica* in der älteren und alten Musik), komplexen Akkorden (Cluster aus mehreren modalen Tonstufen) sowie Chromatik (aus dem Aufeinandertreffen unterschiedlicher

Modi). Bartók entlehnte den bäuerlichen Tänzen einen wilden, gar obsessiven Rhythmus und entwickelte das perkussive, „gestoßene“ Klavierspiel, das er in den *Bagatellen* schon ausprobiert hatte. Aber das Neuartige hier ist vor allem formaler Natur. Traditionelle rumänische Tänze basieren auf kurzen rhythmischen und melodischen Zellen, die allen Arten unregelmäßiger Wiederholungen und Permutationen unterworfen sind. Da ihm diese Strukturen sehr gefielen, die sowohl kohärent als auch unberechenbar sind, passte Bartók sie an die größeren Formen an, in denen er brillant mit dem Gefühl der „Variation im Beständigen“ spielt.

Die ***Improvisationen über ungarische Bauernlieder*** für Klavier op. 20 (1920) markieren - mit der Pantomime *Der wunderbare Mandarin* und anderen zeitgenössischen Kompositionen - das Ende des mit den *Bagatellen* begonnenen Zyklus: Die im Kontakt mit der Folklore entstandene Tonsprache erreicht bezüglich der Komplexität der Musik ihren Höhepunkt. Die acht Stücke sind in vier Gruppen (Nr. 1 und 2, Nr. 3 bis 5, Nr. 6 und Nr. 7 und 8) unterteilt, in denen sie kontinuierlich und in wachsendem Tempo ineinander übergehen. Sie zeigen die verschiedenen Facetten des Bartók'schen Stils dieser Zeit, die desolante Stimmung in Nr. 3 oder 7, aber auch die Impertinenz in Nr. 4 oder den freudigen Elan bei Nr. 5. Wenn auch die *Improvisationen* auf authentischen ungarischen Melodien basieren, so werden sie doch in einem

musikalischen Gewebe „aufgelöst“, das diese transzendiert. Die Verwertung der Volksmelodien führt zu völliger Abstraktion, und es entsteht eine Spannung durch die Konfrontation zwischen diesen extrem einfachen Melodien und der sie „umhüllenden“ Modernität. Aber auch die seltsamsten oder dissonantesten Harmonien finden ihren Ursprung in den Bauernmelodien. „*Ich glaube*“, bemerkte Bartók 1943, „*dass ich hier die äußerste Grenze erreicht habe, indem ich schlichten Volksweisen kühnste Begleitungen hinzufügte.*“

Nach der *Tanz-Suite für Orchester* (1923), einem folkloristischen Kaleidoskop, das als Auftragswerk entstand, hörte Bartók auf zu komponieren, da ihm klar war, dass er das Ende eines Prozesses erreicht hatte. Eine blitzschnelle Scheidung sowie Wiederverheiratung, zusätzlich zu dem vergifteten Klima, das in Ungarn nach dem Friedensvertrag von Trianon herrschte (das Königreich Ungarn hatte zwei Drittel seines Territoriums verloren), vervollständigen den Eindruck einer tiefen persönlichen Krise. Um den Komponisten aus dieser Ausweglosigkeit zu reißen, bedurfte es eines gewaltigen Schocks, nämlich der Entdeckung der alten italienischen Meister der Musik für Tasteninstrumente. Die Folklore ist jetzt vollständig in Bartóks Schaffen integriert und zu einer zutiefst persönlichen Tonsprache geworden. Scarlatti, Zipoli oder Della Ciaja - ebenso wie Strawinsky - boten ihm nun die musikalischen Mittel, sie zu transzendieren und die großen Meisterwerke der

1930er Jahre - wie das 2. *Klavierkonzert* (1931) und das 5. *Streichquartett* (1934) – entstehen zu lassen oder auch die *Musik für Saiteninstrumente, Schlagzeug und Celesta* (1936).

Dieser neue Stil entstand 1926 in Form von etlichen Klavierstücken, von denen **Im Freien** eines der bedeutendsten ist. Diese Suite ist in fünf konzentrischen Sätzen angeordnet. In der Mitte steht ein Scherzo mit dem Titel *Musettes*. Dieses wird von zwei langsamen Sätzen umrahmt: *Barcarolla* und *Klänge der Nacht*. Und am Anfang sowie am Ende des Zyklus stehen zwei kraftvolle und perkussive Sätze, *Mit Trommeln und Pfeifen* sowie *Hetzjagd*. *Im Freien* ist eine großartige Hymne auf das Ländliche, Bartóks „Oase“, da er das Stadtleben hasste und dessen Rauheit im *Wunderbaren Mandarin* schilderte. Was Volksmusik zu ähneln scheint (*Mit Trommeln und Pfeifen, Barcarolla, Musettes*), ist hier nicht mehr als ein Klanggemälde, ein bisschen wie - mutatis mutandis - Ravels *Rapsodie espagnole*. Mehrmals verschwimmt die Grenze zwischen Ton und Geräusch; die Klangphänomene geben eine intrinsische Schönheit preis und hängen nicht mehr von dem ihnen Vorausgehenden oder auf sie Folgenden ab.

Der Höhepunkt wird im vierten Satz erreicht, *Klänge der Nacht*, den Bartók oft im Konzert spielte. Dieses Stück ist der Prototyp der „Musik der Nacht“, welche der Komponist noch in viele spätere Werke einfließen ließ und die bald wie eine Zuflucht vor den

Schrecken des Nationalsozialismus und des Krieges klingen sollten. Nach Aussage seines ältesten Sohnes wurde Bartók dazu während eines Aufenthalts bei seiner Schwester Elza inspiriert, wo er „dem *Konzert der Frösche in der stillen Landschaft der Ungarischen Tiefebene und anderen stimmungsvollen Klängen*“ lauschte. Die außerordentliche Wirkung dieses Stückes wird durch ein unveränderliches Spiel von Resonanzen und sympathischen Schwingungen erzeugt, die eine magische Aura bilden, aus welcher quakende, seltsame Geräusche hervordringen, und sogar im Zentrum des Stückes ein Volkslied und der Klang einer Bauernflöte, die auch nur ein Geräusch in der Landschaft unter anderen zu sein scheinen. Das letzte Stück, *Hetzjagd*, bricht diesen Zauber, indem es in die höllische Welt des *Mandarins* eintaucht. Mit seinen Fragmenten voll frenetischer Tonleitern, seinen obsessiven Rhythmen und seinen mitreißenden Akkorden verbindet sich dieses Stück mit der Wildheit bestimmter *Bagatellen* sowie der *Rumänischen Tänze*; in ähnlicher Weise entspringen einige der Toneffekte in den *Klängen der Nacht* der *Improvisation* Nr. 3. Aber zu diesem Zeitpunkt musste sich Bartók nichts mehr aneignen oder gar beweisen.

Claire Delamarche

Übersetzung: Hilla Maria Heintz

Florent Boffard, Klavier

Florent Boffard gastierte bisher bei den bedeutendsten Festivals (Salzburg, Berlin, Bath, Aldeburgh, La Roque d'Anthéron u. a.) und trat mit Pierre Boulez, Simon Rattle, Leon Fleisher, Péter Eötvös sowie dem Orchestre National de Lyon, dem Philharmonischen Orchester Freiburg, dem NDR Elbphilharmonie Orchester oder dem Orchestre philharmonique de Radio France in Erscheinung. Von 1988 bis 1999 war er Solist des Ensemble Intercontemporain; in dieser Eigenschaft arbeitete er mit den führenden Komponisten unserer Zeit zusammen und kreierte Werke von Boulez, Donatoni, Ligeti u.a.

2010 präsentierte er in einer Arte-Livesendung „Chopin heute“ bei der Folle Journée de Nantes. Da Boffard die Vermittlung des zeitgenössischen Repertoires am Herzen liegt, hat er zahlreiche Workshops geleitet und Konzertpräsentationen übernommen, insbesondere beim Festival in La Roque d'Anthéron. Von Boffard stammt ebenfalls das Skript des Films „Schoenberg, le malentendu“, welcher zeitgleich mit der 2013 bei Mirare veröffentlichten Einspielung von Schönbergs Klavierwerk herauskam; das Album wurde bei seinem Erscheinen mit fünf Diapasons ausgezeichnet und mit dem Editor's Choice des Magazins Gramophone bedacht.

Zu Boffards Einspielungen zählen *Structures pour deux pianos* von Pierre Boulez mit Pierre-

Laurent Aimard und Luciano Berios *Sequenza IV für Klavier* (DGG). Bei Harmonia Mundi erschienen seine Aufnahme der Klavieretüden Debussys und Bartóks sowie die Sonaten für Violine und Klavier von Gabriel Fauré, zusammen mit Isabelle Faust.

2001 bedachte die Forberg-Schneider-Stiftung (München) Florent Boffard mit dem Belmont-Preis zur Würdigung seines Einsatzes für das zeitgenössische Musikschaffen. Florent Boffard unterrichtete am Conservatoire national supérieur de musique Lyon sowie an der Musikhochschule Stuttgart. Seit 2016 hat er eine Professur für Klavier am Pariser Conservatoire national supérieur de musique inne.

Ouverte en 1968, à l'occasion des Jeux Olympiques d'hiver, la maison de la culture de Grenoble, construite par André Wogenscky et inaugurée par André Malraux, a été un creuset artistique important et fait partie des structures-phare de la décentralisation culturelle. À partir de 1998, un grand chantier pour la requalification de cette maison s'est mis en place sous la direction de l'architecte Antoine Stinco. En septembre 2004, la maison de la culture, dirigée alors par Michel Orier, devient la MC2: et ouvre une nouvelle page de son histoire. Aujourd'hui, la création artistique nationale et internationale peut de nouveau compter sur Grenoble comme un centre de production important, désormais dirigé par Jean-Paul Angot.

La MC2: Grenoble est dotée d'un complexe de quatre salles de spectacle et de studios de répétition sans équivalent en France. Outre les trois théâtres (de 250 à 1400 places) qui peuvent présenter toutes les formes possibles de mise en scène, des plus traditionnelles aux plus innovantes, elle possède un outil exceptionnel pour la musique : un auditorium de 13 000 m² pouvant accueillir 1000 spectateurs, qui permet l'accueil à Grenoble des plus grands solistes et des plus belles formations orchestrales. La MC2: a notamment pour mission de s'affirmer comme une structure de création, de production et de diffusion artistique de dimension nationale et internationale en privilégiant la création contemporaine. L'outil particulier que constitue la MC2: permet d'ouvrir à toutes les disciplines de l'art vivant que ce soit en production, en diffusion, par la mise à disposition d'espaces ouverts aux artistes et la mise en œuvre d'actions artistiques et culturelles.

Elle héberge dans ses locaux un centre de création : le CCN2 – centre chorégraphique national.

Aujourd'hui la MC2: Grenoble labellisée scène nationale est un établissement public de coopération culturelle (EPCC) subventionné par le ministère de la Culture et de la Communication, Grenoble-Alpes Métropole, le département de l'Isère et la région Auvergne-Rhône-Alpes, pour permettre la réalisation d'une politique artistique et culturelle publique d'intérêt à la fois local et national.

Elle est membre de l'association des scènes nationales.

Opened in 1968 on the occasion of the Winter Olympic Games, the Maison de la Culture de Grenoble, built by André Wogenscky and inaugurated by André Malraux, was long an important artistic melting pot.

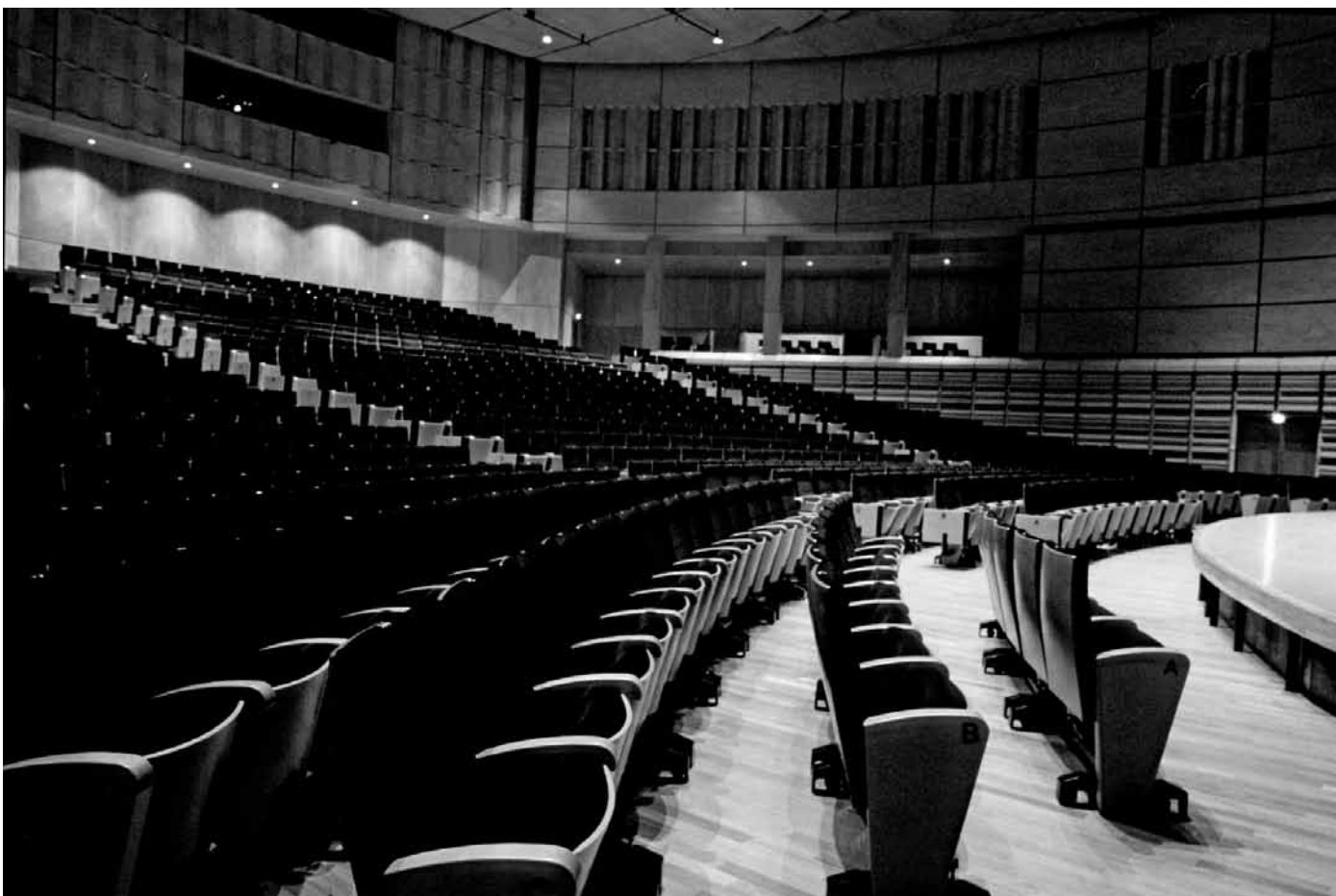
From 1998 onwards an immense project to overhaul and modernise the institution began under the direction of the architect Antoine Stinco. In September 2004, the Maison de la Culture, then directed by Michel Orier, became MC2: and set out to write a new page in its history. Today the world of national and international artistic creation can once again count on Grenoble as a significant production centre, now under the direction of Jean-Paul Angot.

The MC2: Grenoble has a complex of four auditoria and rehearsal studios that is unparalleled in France. In addition to its three theatres (from 250 to 1,400 seats) which can present every possible type of production, from the most traditional to the most innovative, it possesses an outstanding asset for music: an auditorium of 13,000 m³ with an audience capacity of 1,000, which permits Grenoble to welcome the most eminent soloists and the leading orchestras. A key dimension of the mission of MC2: is to establish its reputation as a structure of creation, production and artistic diffusion of national and international stature by favouring contemporary creation. MC2:'s unique facilities enable it to open its doors to all the disciplines of the lively arts, whether in the fields of production, diffusion, the provision of spaces for artists or the implementation of artistic and cultural actions.

MC2: also houses a centre of creation on its premises, the CCN2, which is a national choreographic centre.

Today the MC2: Grenoble, which has the status of 'scène nationale', is a public establishment for cultural cooperation (établissement public de coopération culturelle, EPCC) subsidised by the Ministry of Culture and Communication, Grenoble-Alpes Métropole, the Isère département and the Auvergne-Rhône-Alpes Region, to allow it to implement a public artistic and cultural policy of both local and national interest.

It is a member of the Association des scènes nationales.



MC2:

4, rue Paul Claudel BP 2448
38034 Grenoble Cedex 2 – France
Box office information (+33) (0)4 76 00 79 00
Programme information (+33) (0)4 76 00 79 19

www.mc2grenoble.fr