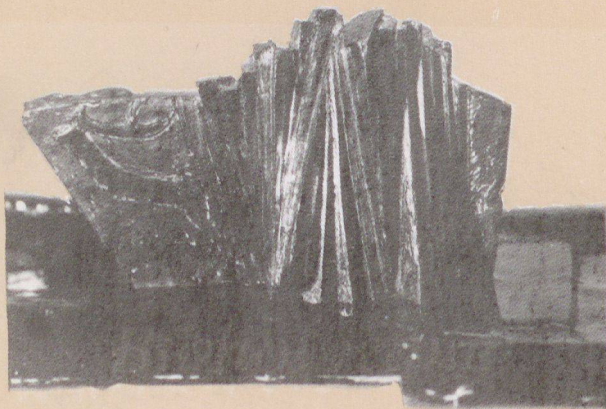


*Bibliothèque
finno-ougrienne*

***Conscience musicale
ou conscience
humaine ?***

*Vie, œuvre et héritage spirituel
de Béla Bartók*



Akadémiai Kiadó, Budapest

CONSCIENCE MUSICALE OU CONSCIENCE HUMAINE ?

Vie, œuvre et héritage spirituel
de Béla Bartók

par Jean GERGELY et Jean VIGNE

AKADEMIAI KIADÓ

BIBLIOTHÈQUE FINNO-OUGRIENNE

- Volume 1 Fanny de Sivers, *Les emprunts suédois en estonien littéraire*. Budapest, Akadémiai Kiadó, 1974.
- Volume 2 *Béla Bartók vivant — Souvenirs, études et témoignages* recueillis par Jean Gergely. Paris, Publications Orientalistes de France, 1984.
- Volume 3 *Autour du Kalevala* — Textes réunis par Georges Cerbelaud Salagnac. Paris, A.D.E.F.O., 1986.
- Volume 4 *Le monde kalévaléen en France et en Finlande — avec un regard sur la tradition populaire et l'épopée bretonnes*. Paris, A.D.E.F.O./Helsinki, S. K. S., 1987.
- Volume 5 *Regards sur Kosztolányi — Actes du Colloque organisé par le Centre Interuniversitaire d'Etudes Hongroises*. — Paris, 17-18 décembre 1985. Textes réunis et publiés par Bertrand Boiron. Paris, A.D.E.F.O./Budapest, Akadémiai Kiadó, 1988.
- Volume 6 *Un chant épique de la prairie. Autobiographie versifiée de János Szatmári, poète populaire hongrois-canadien*. Publié et commenté par M. Kovács et J. Gergely. Paris, A.D.E.F.O./Budapest, Akadémiai Kiadó, 1989.
- Volume 7 Jean Gergely et Jean Vigüé, *Conscience musicale ou conscience humaine ? Vie, œuvre et héritage spirituel de Béla Bartók*. Paris, La Revue Musicale/Budapest, Akadémiai Kiadó, 1989.

En couverture: Fontaine Bartók, sculpture d'András Beck, érigée à Genève et à Paris

BIBLIOTHÈQUE FINNO-OUGRIENNE

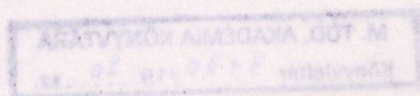
volume 7

CONSCIENCE MUSICALE OU CONSCIENCE HUMAINE ?

Vie, œuvre et héritage spirituel
de Béla BARTÓK

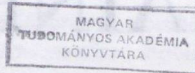
par Jean GERGELY et Jean VIGUÉ

AKADÉMIAI KIADÓ, Budapest 1990



507745

Ouvrage publié sous les auspices de l'Association
pour le Développement des Etudes Finno-Ougriennes
2, rue de Lille, 75007 Paris



ISBN 963 05 4956 5

Akadémiai Kiadó, Budapest

© Jean Gergely, 1990

Tous droits de reproduction, d'adaptation radiophonique et télévisée,
de représentation publique et de traduction sont réservés, concernant également
les chapitres à part.

Printed in Hungary
par Neotyp, Budapest

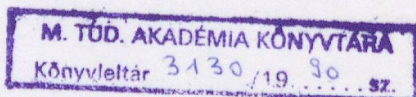
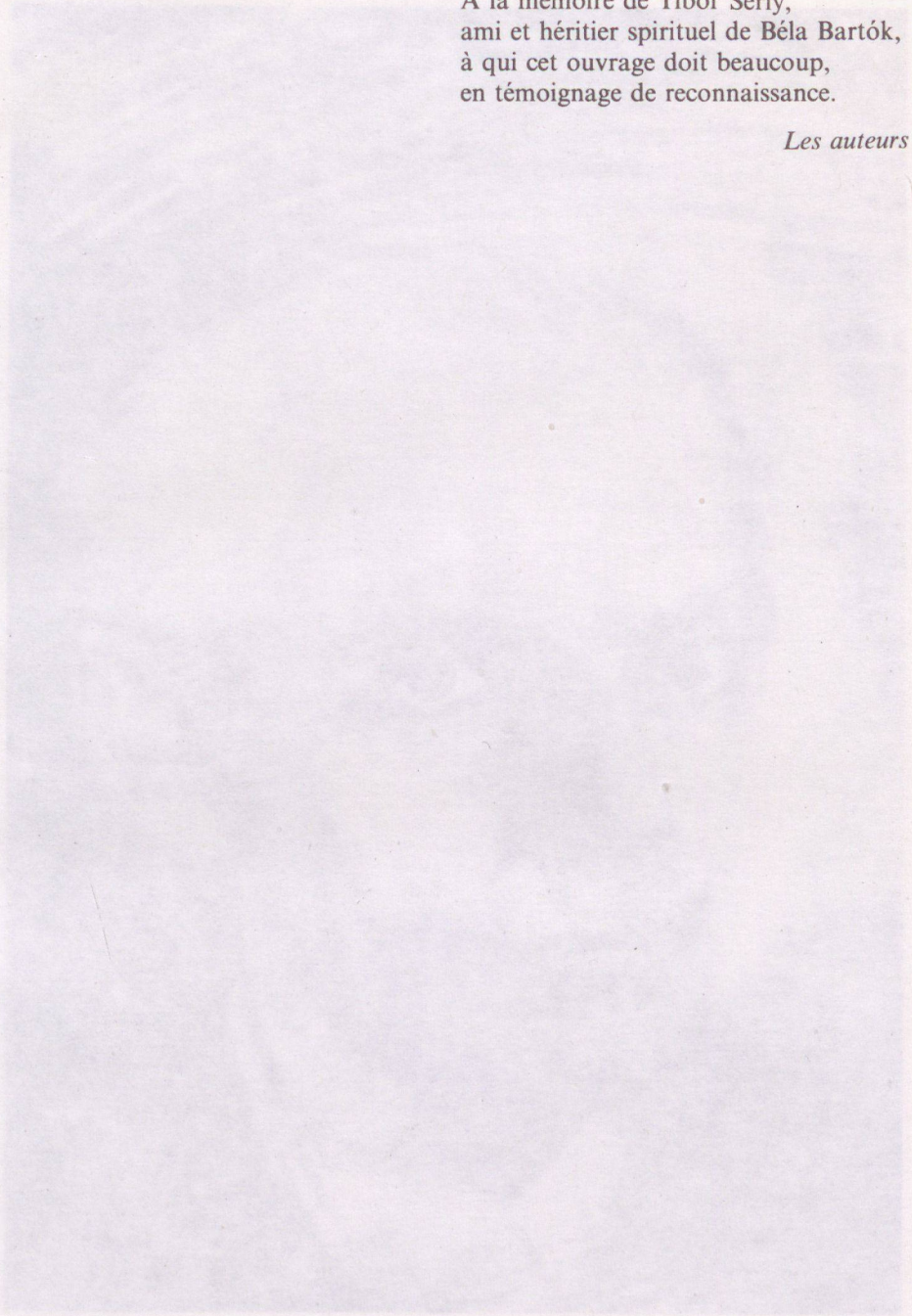


TABLE DES MATIÈRES

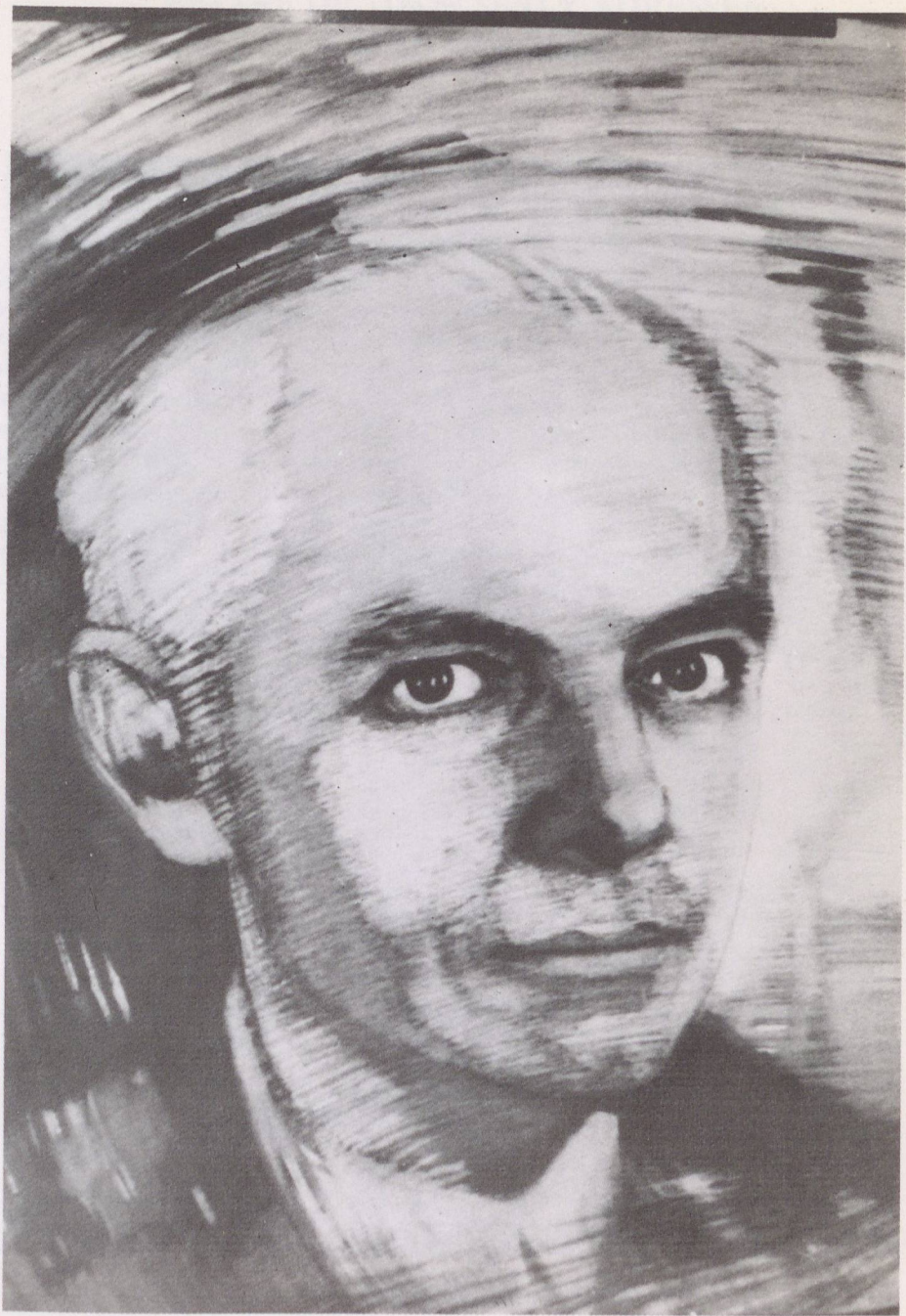
Lettre de Tibor Serly adressée à Jean Gergely	9
Béla Bartók in memoriam (László Lajtha)	11
Avertissement au lecteur	17
<i>La vie et l'œuvre de Béla Bartók</i>	19
Chronique de sa vie et de ses œuvres	21
Enfance, adolescence et « période romantique »	21
Un musicien de combat	38
Un Hongrois solitaire de renom international	74
L'exilé	136
Mort et immortalité	151
<i>Conclusion. L'héritage spirituel de Béla Bartók</i>	160
Bartók inconnu	160
Existe-t-il une « idéologie bartókienne » ?	168
Bartók compositeur	176
Langage ou unité d'expression et sources éclectiques	178
Ecriture et pensée musicales	182
Le style — véhicule de l'imagination	184
Bartók folkloriste	187
Bartók pianiste et professeur	191
<i>Appendice</i>	195
L'œuvre de Béla Bartók	197
Les compositions	197
Œuvres de l'enfance et de l'adolescence	197
Œuvres de la maturité	202
Les écrits	233
Livres, études et principaux articles	233
Articles de vulgarisation, critiques et interventions diverses	238
Œuvres de Bartók enregistrées par le compositeur	242
Encore une esquisse bibliographique — en guise de postface	246

A la mémoire de Tibor Serly,
ami et héritier spirituel de Béla Bartók,
à qui cet ouvrage doit beaucoup,
en témoignage de reconnaissance.

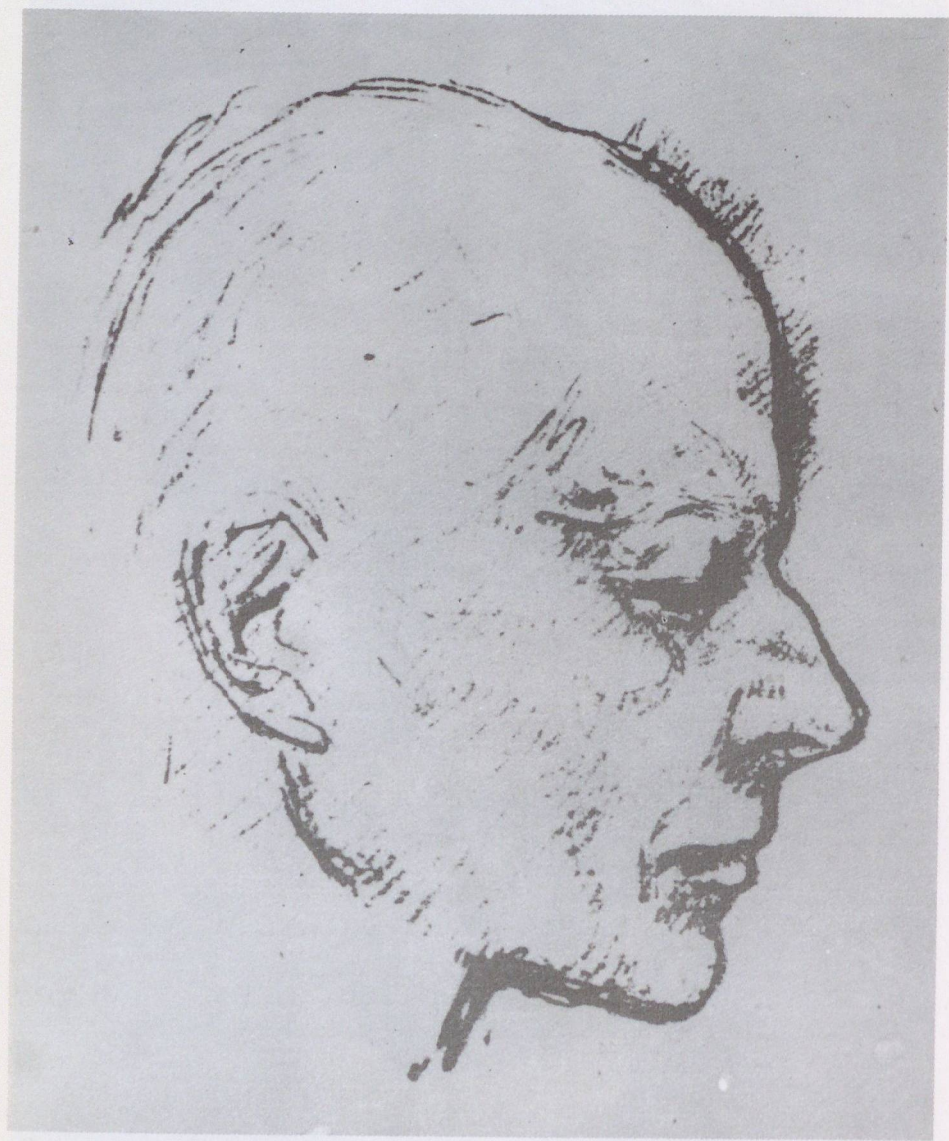
Les auteurs



Béla BARTÓK, dessin de Simon Bonavent (Toulouse)



Béla BARTÓK, dessin de Simon Bouineau (Toulouse)



Béla BARTÓK, portrait de Béni Ferenczy

LETTRE DE TIBOR SERLY ADRESSÉE A JEAN GERGELY

January 1, 1973

Dear Jean :

In an age when almost any minor achievement — whether in art, science or politics — solicited a biography, it was a rare occasion outside of Hungary to come across a sizeable article — certainly I know of the book — on Bela Bartok during his lifetime. In fact, until sometime after his death in 1945, his own modest autobiography (1918) of less than a thousand words served as about the only reliable document available. Then, for some years after Bartok's death, in the many articles and books printed, much of the data was either too hastily written carelessly documented, or both. It is, therefore, most welcome and gratifying to have this meticulously prepared and documented volume by one who is not only a scholar and disciple of the Hungarian master, but who, in addition, through personal association with Bartok, his friends and pupils, is eminently qualified to provide us with a just, yet intimate account of this musical giant of the twentieth century.

Tibor Serly

BÉLA BARTÓK IN MEMORIAM*

En 1940, au moment où Béla Bartók s'apprêtait à partir pour l'Amérique, il souffrait de douleurs rhumatismales. Mais son anxiété était encore plus grande que ses douleurs physiques. Qu'advient-il de lui s'il ne peut travailler son piano, s'il ne peut pas supporter une longue série de récitals ? Car là-bas, dans ce pays étranger, c'est de cela qu'il devra vivre. Les médecins et les cures thermales l'ont soulagé encore à temps. Il pouvait partir rassuré, libre de ses décisions et la conscience tranquille, vers le pays de la liberté. Bartók ne voulait pas vivre sous la dictature allemande. Il ne pouvait travailler dans l'ambiance qu'elle créait. Il est parti parce qu'il sentait qu'il n'avait pas le droit de rester là. Et pourtant, cela lui coûtait beaucoup de quitter sa patrie. Quel étrange symbole de sa vie, du commencement à la fin, se révèle à nos yeux en ouvrant sa série de mélodies populaires transcrites pour chant et piano et publiées avec Zoltán Kodály en 1906. Tout le monde sait ce que signifiait la musique populaire dans la vie et l'art de Béla Bartók. Or, le N° 1 de cette première série, si décisif à plusieurs points de vue, est une mélodie collectée à Békésgyula, dont les paroles sont :

J'ai quitté mon beau pays,
La fameuse petite Hongrie ;
A mi-chemin je me retournais,
De mes yeux les larmes coulaient.

Bartók à la frontière a-t-il jeté un regard derrière lui ? Je l'ignore... Mais chaque fois qu'il partait pour un pays étranger ou lorsqu'il s'engagea sur le chemin du non retour, cette mélodie dut certainement résonner dans quelque coin caché de son âme, peut-être sans paroles ni forme, telle une nuée tourbillonnante qui fait de la musique sans sons. Cette réminiscence des premières émotions de sa jeunesse reprenait vie, car les beautés ressenties profondément il y a longtemps, nous les conservons toujours dans notre subconscient, comme un secret léger et qui sent bon.

Ce que Bartók a pu ressentir en franchissant la frontière hongroise, nous pouvons l'imaginer facilement. A Budapest, au moment des adieux, il a dit : « Si j'écoutais

* Traduction littérale du discours prononcé à la Radio Hongroise en 1947, lors du 2^e anniversaire de la mort de Bartók, par László Lajtha.

mon cœur, j'irais plutôt en Transylvanie recueillir des chants populaires . . . Tel que je suis, avec mon épaule récemment endolorie, j'irais malgré l'avis du médecin dans le froid et le vent sur une charrette secouante et cahotante ; je passerais la nuit dans la « chambre propre »* d'une petite maison d'un village misérable, plutôt que de voyager sur un paquebot confortable vers un pays confortable. Mais, rien à faire ! Je ne peux même pas me rendre en Transylvanie . . . »

C'est ainsi que Bartók partit pour l'Amérique. De sa patrie, de la « fameuse petite Hongrie », il a été chassé par une puissance étrangère vers un pays étranger. Nous le savons, il comptait bien revenir pour ne plus jamais s'exiler. Mais, reviendra-t-il chez nous après sa mort, pour rester à jamais parmi nous ? . . . A propos de l'ancienne Hongrie, on disait que si elle ne pouvait assurer une vie décente à ses fils, du moins était-elle capable de leur offrir un bel enterrement. Est-ce que ce sera pareil pour Béla Bartók ? Ou son sort posthume sera-t-il celui de Ferenc Liszt ? Le 17 février 1887, la Chambre des députés décidait que l'Etat hongrois ne donnerait pas d'argent pour les frais de rapatriement de la dépouille mortelle de Liszt, il y avait des bruits de querelle autour de la question de savoir si sa dépouille serait rapatriée ou non et si Liszt pourrait reposer en terre hongroise. Mais ce fut bientôt oublié, le temps passa et on n'en parla plus. Oublierons-nous à notre tour Béla Bartók ?

Penserons-nous aux manuscrits de Bartók ? Attenant à son domicile, il y avait un cabinet de travail séparé, dont l'armoire était remplie. Il conservait chez lui les manuscrits de toutes ses œuvres telles qu'il les avait formulées authentiquement et définitivement. Plus d'une fois nous avons parlé de ses manuscrits. « Après ma mort, disait-il, ils resteront en la possession de ma famille. Ils peuvent devenir la propriété de l'Etat hongrois, mais à condition d'assurer une pension convenable à ma famille. » Au moment de son départ pour l'Amérique, il prit soin de ses manuscrits afin qu'ils ne se perdissent pas. Que sont-ils devenus ? Où sont-ils ? Laisserons-nous un pays étranger les acquérir ? Ou bien la Hongrie les acquerra-t-elle ? Prendrons-nous soin de sa famille ? Réunirons-nous tous les écrits et souvenirs qui l'entouraient de son vivant ? Y aura-t-il des salles Béla Bartók dans les musées ? Reconstituerons-nous le milieu dans lequel il vivait, afin que le monde de la Culture y vienne vénérer sa mémoire ? Ou bien oublierons-nous la famille Bartók, les manuscrits et les objets ? Aux temps des difficultés et des soucis, il est certainement facile d'oublier des feuilles de papier couvertes de notes, feuilles qui s'éparpillent aussi facilement que celles des arbres pendant l'orage. Pourtant la Hongrie ne doit pas oublier Béla Bartók. Ses œuvres, son écriture, chaque document de sa vie sont d'une valeur encore inestimable aujourd'hui. Ne cherchons pas à l'heure actuelle à donner leur prix à de tels documents.

Essayons de faire notre devoir envers lui comme il l'a fait envers son pays. Bartók était un homme consciencieux qui connaissait son devoir et ses responsabilités. Il les acceptait dans sa vie, dans son art comme dans son activité scientifique. Quant à sa conscience d'artiste créateur, je n'en parlerai pas. C'est inutile, tout le monde la reconnaît aujourd'hui. On pourrait m'objecter que chez chaque artiste créateur existe une pareille conscience et responsabilité, sachant que son œuvre retentira dans le monde entier et qu'il devra en rendre compte note pour note. Béla Bartók

pianiste était tout aussi anxieusement méticuleux que Béla Bartók compositeur. A l'époque de son plein épanouissement, à l'apogée de sa réputation mondiale, quand il était déjà un pianiste confirmé, d'une grande virtuosité, il préparait chacun de ses récitals comme si sa carrière en dépendait. Il travaillait ses propres œuvres avant leur première audition comme si le public en connaissait chaque note et était à même de relever la moindre faute. Il ne prenait jamais les choses à la légère et ne laissait jamais rien au hasard.

Ceci est arrivé après la première de son Premier Concerto pour piano. Pour une raison ou une autre il ne l'a pas rejoué pendant un certain temps. Quelques mois plus tard on lui a demandé de le rejouer. Il se remit au travail sans se ménager et nous a démontré avec l'humour d'un farceur que les passages qui, quelques semaines plus tôt, n'étaient pas très nets, étaient maintenant réussis et du premier coup. Et, avec quelque fierté ironique, il se mettait au piano pour nous le prouver.

Il fut aussi consciencieux et dévoué dans le domaine scientifique. Pour ses recherches folkloriques, il n'économisait ni son temps ni sa fatigue, notant à nouveau, d'après un enregistrement sur cylindre, toute variante quelconque d'une mélodie déjà notée. De même, il ne ménageait pas son énergie et ne s'arrêtait pas pendant plusieurs heures dans un travail épuisant pour l'attention et la matière grise lorsque d'aventure il se trouvait face à quelque mélodie compliquée, difficile à noter, intéressante et inconnue. Il revoyait et contrôlait ses notations avant toute publication. Il faisait attention à ne rien passer sous silence, que sa notation soit aussi précise qu'il était humainement possible. Il a appris le roumain, le slovaque, l'arabe, toutes les langues des peuples dans le milieu desquels il faisait ses recherches, car, sans comprendre les paroles, il ne pouvait pas noter une mélodie populaire aussi précisément que sa conscience le lui demandait.

Mais il était tout aussi dévoué à l'égard de sa nation. Un jour, au cours d'une conversation, on lui fit remarquer que, depuis longtemps, il ne recueillait plus de musique populaire hongroise, qu'il renonçait à en examiner les rapports historiques, mais qu'il s'occupait plutôt de la musique des peuples voisins ou de celle des ethnies plus lointaines. Je me souviens bien de ses paroles et de l'endroit où il les a prononcées : nous nous promenions au bord d'un lac en Autriche. « Je peux me permettre de me charger de ce travail nullement facile — m'a-t-il dit — car Kodály s'en occupe également. C'est dans la musique hongroise qu'il s'enfonce et moi dans le reste. Grâce à Kodály, je puis faire même des recherches comparatives. Si Kodály n'existait pas, je n'aurais certainement pas pu recueillir tant de mélodies roumaines, slovaques, arabes et autres. »

Bartók était avant tout hongrois et voulait se dévouer entièrement à son pays. Il travaillait beaucoup, et sans arrêt. Combien de fois me suis-je posé la question de savoir comment un être chétif et fragile comme lui a pu accomplir un travail aussi immense et ininterrompu. Il l'accomplissait pourtant, en supportant toutes les difficultés qui se présentaient, car son « moteur invisible » était sa conscience, la responsabilité et le dévouement.

Je ne parlerai pas aujourd'hui de la grande importance de l'œuvre de Bartók compositeur, et de ses concerts solennels faits à l'étranger non plus, chacun d'entre

eux restant un moment glorieux de la culture hongroise. Je vous proposerai plutôt de nous arrêter ce jour — jour du deuxième anniversaire de sa mort — à un examen de conscience. Sa vie fut exemplaire, mais sommes-nous capables d'accepter et de suivre entièrement ce modèle ? Pourrions-nous travailler dans la solitude avec autant de dévouement pour la Nation que le fit Bartók ? ... Il aurait maintenant 66 ans ! ...

Celui qui a pu écouter son *Concerto pour orchestre* ou son *Troisième concerto pour piano*, va trouver sa mort profondément tragique. Car ses œuvres marquent un changement de style aussi profond que les œuvres écrites au début de sa carrière en 1910, comme si cet entêtement bartókien s'était alors relâché, comme s'il disait maintenant avec des mots simples tout ce qu'il avait exprimé jadis avec des moyens d'expression plus compliqués. Comme l'homme sage qui, arrivé à l'âge mûr, apprendra tout et si bien que dans ses mains le difficile deviendra facile, que l'enchevêtrement se déliera, et qu'il sera capable de communiquer ses idées tout en regardant ses auditeurs et en s'exprimant pourtant par un langage créateur de communication. C'est de nouveau une période de plein épanouissement de la vie de Bartók, avec de nouveaux succès qui dépasseront ceux, mondiaux, remportés jusque-là. Mais sa mort l'empêcha de s'engager jusqu'au bout dans ce chemin favorable de sa vie d'artiste, chemin dont témoignent ses dernières œuvres.

Nous devons prononcer ces mots : il est mort ! Pourtant c'est incroyable. Il y a peu de temps, je parlais de lui avec un ami roumain et nous constations à quel point nous ne pouvions pas envisager la réalité de sa disparition. Il est parti et nous attendons qu'il revienne, qu'il rentre d'Amérique, qu'il nous regarde à nouveau avec ses beaux yeux enfantins, purs et perçants. En découvrant un problème intéressant touchant au folklore musical — une donnée précieuse —, nous avons toujours instinctivement l'idée : je le montrerai à Bartók, il s'en réjouira. Nous croyons plutôt à l'impossible « Bartók reviendra » qu'au réel « Bartók est mort ».

Béla Bartók est parti. Cela me rappelle cette fois, il y a de cela longtemps déjà (c'était avant la première guerre mondiale) — où nous avons traversé ensemble le pays des Székely. J'avais pu passer avec lui l'après-midi dans un petit village où il m'avait donné rendez-vous. La nuit tombait déjà quand il m'accompagna à la gare où j'avais laissé mes bagages. Nous traversions le village et marchions à travers champs, les maisons restaient derrière nous et les hautes montagnes s'assombrissaient dans le lointain. Nous devions alors prendre des chemins différents et je pris congé de lui. Cette image est toujours présente à ma mémoire : Bartók se serre dans son manteau ; il fait du vent. Son profil chétif s'éloigne, se perd de plus en plus dans l'obscurité. De mon regard, je le suis jusqu'à ce qu'il disparaisse.

Tous ceux qui l'ont aimé et estimé prennent aujourd'hui congé de lui, de la même façon. Nous attendons qu'il revienne et nous regardons dans l'obscurité, guettant si nous l'apercevons. Il est parti et nous le suivons de nos regards ...

* en hongrois « tiszta szoba », pièce réservée aux invités dans l'habitat rural hongrois.
(Note des traducteurs.)

Le présent ouvrage était prêt à être édité, quand Jean Vigué nous a quittés, au mois de novembre 1984. Comme co-auteur et comme ami, je rend un hommage ému à sa mémoire restée si vivante chez tous ceux qui l'ont connu. Le chagrin que nous a causé sa disparition s'accompagne du regret profond qu'il n'ait pas pu voir la parution de ce livre, fruit de notre travail commun et qui, hélas, devait être le dernier pour lui. Par fidélité à son souvenir, nous avons gardé intactes les dernières corrections apportées de sa main au manuscrit.

La réalisation de cet ouvrage a bénéficié des précieux conseils des professeurs Aurélien Sauvageot et Jean Perrot, respectivement président d'honneur et président de l'Association pour le Développement des Etudes Finno-Ougriennes. Qu'ils trouvent ici l'expression de ma profonde gratitude.

Paris, le 21 septembre 1985

Jean Gergely

AVERTISSEMENT AU LECTEUR

Les premières ébauches de cet ouvrage remontent au début des années 1970. Sa rédaction fut entreprise sur les conseils de Tibor Serly, qui transmet aux auteurs ses souvenirs personnels, combien vivants, en même temps que ses vues originales sur la personnalité artistique et humaine de Béla Bartók.

Ce volume ne poursuit pas la même ambition scientifique que l'ouvrage publié récemment en trois volumes par *La revue musicale* (n^{os} 328 à 335): *Béla Bartók, compositeur hongrois* par Jean Gergely. Le présent ouvrage prétend seulement en être le complément nécessaire. S'adressant au lecteur français mélomane qui, sans être pour cela musicien professionnel, n'en possède pas moins une culture musicale de base, les auteurs ont tenté de lui apporter un résumé des divers ouvrages publiés en hongrois par des compatriotes du grand compositeur, ouvrages qui resteraient inaccessibles à la plupart des Français, ne fût-ce qu'en raison des difficultés linguistiques. Ils proposent également à leur lecteur une sorte de synthèse originale de l'héritage spirituel de Béla Bartók, afin qu'il perçoive au mieux le sens profond de l'œuvre à la fois hongrois et universel du musicien qui marqua si profondément son époque.

En 1981, année du centenaire du compositeur, la France a compté parmi les pays qui déploierent le plus d'efforts pour honorer la mémoire de Bartók. Que le lecteur puisse voir dans ces pages le reflet de cet hommage auquel a participé l'élite du monde musical ! Souhaitons qu'il y perçoive aussi une mise au point qui s'avérerait nécessaire dans l'état actuel des recherches.

Associant leurs efforts, les auteurs ont désiré mettre l'œuvre de Béla Bartók à la portée de chacun, car ils estiment que la connaissance de cet œuvre immense est indispensable pour apprécier et suivre l'évolution présente et future de la musique européenne.

Jean Gergely
Jean Vigué

CHRONIQUE DE SA VIE ET DE SES ŒUVRES

ENFANCE, ADOLESCENCE ET « PÉRIODE ROMANTIQUE »

Les patientes recherches de Denis Dille, musicologue belge, fondateur des Archives Bartók de Budapest, nous ont permis d'apprendre que la famille Bartók était originaire du comitat de Borsod, situé dans la région septentrionale de l'actuelle Hongrie. János Bartók, l'arrière grand-père du compositeur, quittant le Nord pour le Sud, vint s'installer dans le comitat de Torontál dans le Banat. Il mourut à Nagybecskerek, le chef-lieu du comitat.

Son fils, également prénommé János, fut directeur de l'Ecole d'Agriculture de Nagyszentmiklós, bourgade importante du comitat de Torontál (aujourd'hui Sînnicolaul Mare en territoire roumain) non loin de la frontière hongaro-yougoslave.

Mort en 1877, il laissa à son fils Béla le soin de lui succéder à la tête de l'Ecole. Ce dernier, père de notre musicien, était un homme de niveau supérieur. Tout au long de sa brève carrière — elle devait s'éteindre à 32 ans — il se montra fervent partisan de toute innovation, fonda une revue, écrivit de nombreux articles visant au développement intensif de l'agriculture dans le Torontál, grenier de la Hongrie de l'époque. Béla Bartók père fut également l'organisateur de la vie culturelle de Nagyszentmiklós. Il sut unifier les tendances de ses quelque 10 000 habitants encore très divisés sur les plans ethnique ou linguistique, social ou religieux. Passionné de musique, pianiste et compositeur amateur, il fonda une Société de mélomanes et se mit à étudier le violoncelle afin de tenir sa propre partie à l'orchestre de la Société.¹ En 1880 il épousa Paula Voit, native du comitat de Túróc (partie de la Slovaquie actuelle). De cette union naquit le 26 mars 1881 un premier enfant qui devait devenir le grand Béla Bartók, l'un des maîtres incontestés de la musique contemporaine.

L'enfance du compositeur nous a été retracée par Madame Bartók mère dans les souvenirs qu'elle a rédigés à l'intention de son petit-fils. Educatrice de métier, Madame Bartók était de surcroît douée d'un solide talent de pianiste. Elle sut découvrir très tôt les dons de son fils. Elle nous dit que le petit Béla, dès l'âge d'un an et demi, ne sachant pas encore parler, savait déjà faire comprendre à sa mère qui lui jouait des morceaux de danse, quel était celui qu'il voulait réentendre. Il avait une

¹ Précisions données par János Demény dans son étude « Contributions à l'histoire culturelle de la ville natale de Bartók » (en hongrois), *Magyar Zenetörténeti Tanulmányok*, 1973. Le répertoire de l'orchestre de Nagyszentmiklós semble, par ailleurs, assez éclectique, il est dominé par des œuvres de musique légère et à prétention populaire.

mémoire prodigieuse. A cinq ans, elle décida de lui donner ses premières leçons de piano et quatre semaines après la première l'enfant pouvait déjà offrir à son père la joie de lui faire entendre un morceau à quatre mains. A quelque temps de là, Béla faisait connaissance de la musique symphonique. Ce fut lors d'un dîner concert donné au grand restaurant de Nagyszentmiklós par l'orchestre d'amateurs. Au programme figurait l'*Ouverture de Semiramis* de Rossini et l'enfant fut tellement émerveillé qu'il en cessa de manger, s'étonnant de ce que que les autres convives puissent continuer leur dîner «en écoutant une si belle musique».

Si les premières années de Béla se sont écoulées dans l'atmosphère sereine d'une famille apparemment unie et heureuse, ce bonheur ne devait malheureusement pas être de longue durée. De constitution fragile, l'enfant fut affaibli par de successives trachéites bientôt suivies de poussées eczémateuses. Déjà timide par nature, son état physique le rend de plus en plus renfermé. Surtout lorsque les leçons de piano dispensées avec tant de zèle par sa mère durent être arrêtées.

La naissance, en 1885, d'une petite sœur, aurait dû rendre quiétude et joie au foyer. Mais le père tomba gravement malade et l'on dut décider d'une séparation. L'été 1887 les deux Béla, père et fils, iront séjourner quelques semaines à Radegund en Tyrol autrichien, tandis que Madame Bartók restera à la maison avec le bébé.

Les journées de Radegund resteront longtemps gravées dans la mémoire de notre musicien. Ce fut pour le jeune garçon le bonheur inespéré d'une étroite intimité avec son père, bonheur qui, hélas!, ne put se renouveler. Béla Bartók père est mort l'année suivante dans sa 33^e année. Perte irréparable pour un enfant hypersensible qui devait en rester affecté durant toute sa vie.²

Après la mort du père, la petite famille réduite connut «des jours tristes où devait se taire toute musique», nous relate Madame Bartók. Elle fut contrainte de travailler désormais durement à l'extérieur afin de subvenir aux besoins des siens.³ Ils étaient quatre à la maison, la sœur de Paula, Irma, étant venue habiter avec elle pour l'aider aux tâches ménagères. Paula, dans l'attente d'un poste d'institutrice, donnera tout d'abord des leçons de piano à Nagyszentmiklós. Enfin elle est nommée en 1889 à Nagyszöllös, au nord-est du pays (aujourd'hui Vinogradov en URSS).

A huit ans, Béla, grâce à ses qualités d'intelligence, avait déjà terminé ses classes primaires. Faute de lycée, il commença des études secondaires au «polgári» de la ville (l'équivalent de nos établissements d'enseignement primaire supérieur). En plus de ses cours, il apprit le latin et fit des progrès sensationnels au piano. Plusieurs musiciens éminents: l'organiste Keresztély Altdörfer, le professeur Károly Aggházy, de l'Académie de Musique de Budapest, remarquèrent ses dons

² Une idée qui nous entraînerait sur le terrain de la psychanalyse, laquelle n'est pas en rapport direct avec la tâche du biographe. János Demény, dans ses études bartókiennes (en hongrois) s'est penché sur ce problème avec autant de science que d'intuition.

³ L'école d'agriculture de Nagyszentmiklós n'était pas une école d'Etat, elle était entretenue par la famille Nákó, grands propriétaires de la région. Aristocrates de fraîche date, les Nákó ne semblaient pas partager les idées avancées des Bartók. Ce qui pourrait être la raison pour laquelle Madame Paula Bartók n'a touché aucune retraite ou indemnité après la mort de son mari.

exceptionnels et lui prédirent un avenir brillant. Béla aurait pu dès lors faire une carrière d'enfant prodige. Heureusement pour lui, sa mère veillait et ne se laissa nullement aveugler par de trop séduisantes promesses. Guidée par son intuition d'éducatrice, elle sut orienter énergiquement la carrière de son fils dès les débuts. Aussi Béla conservera-t-il pour sa mère pendant près de soixante années une vénération sans borne.

Après une première année au « polgári » de Nagyszöllős, on inscrit Béla en deuxième année au lycée à Nagyvárad. Dès l'automne 1891, il travaillera son piano avec Ferenc Kersch. Progrès en piano, mais échec sur le plan scolaire. Fut-ce à cause de la malveillance de certains professeurs, comme l'affirme sa mère ? C'est possible. D'aucuns ont pensé que cette première longue séparation de l'enfant et de la mère serait plutôt cause de cet échec.⁴

Renonçant alors à laisser terminer cette mauvaise année scolaire, Madame Bartók alla reprendre son fils dès avril 1892. De retour à Nagyszöllős, Bartók fut sollicité de prêter pour la première fois son concours à un concert public le 1^{er} mai 1892. Il interprêta le premier mouvement de la *Sonate à Waldstein* de Beethoven ainsi qu'une (première) composition personnelle ; *Le Cours du Danube*, musique à programme inspirée par les premières leçons de géographie reçues ; œuvre encore très enfantine, qui se veut descriptive et patriotique à la fois. Composée sans véritables éléments de base, elle témoigne d'idées originales étonnantes, ce changement de mode du majeur au mineur exprimant la tristesse du fleuve lorsqu'il est contraint de quitter la Hongrie. La presse réagit chaleureusement à l'événement ; les échos en furent très élogieux dans la presse et c'est la première fois que le nom du futur Maître se trouve imprimé dans les journaux.

A la suite de ce concert, l'inspecteur de l'enseignement du district qui était présent dans la salle, fit accorder à Madame Bartók un congé sans suspension de traitement, congé dont la famille profita pour aller s'installer à Pozsony (aujourd'hui Bratislava en Slovaquie), à la frontière occidentale du pays, ville des anciennes diètes hongroises, assez proche de Vienne, et qui a joué plus que cette dernière un rôle important dans l'histoire de la musique hongroise. Là Béla aura un maître éminent, László Erkel, le troisième fils du grand Ferenc Erkel. Aussi va-t-il faire de grands et rapides progrès en musique tout en terminant, avec une mention « très bien », sa deuxième année de lycée qu'il avait dû interrompre à Nagyvárad.

Madame Bartók brigua alors un poste d'institutrice à Pozsony, mais elle dut encore attendre deux années, après avoir été nommée à Beszterce, aux confins opposés du pays.

Béla a maintenant treize ans. Il va se lancer avec ardeur à la découverte de la musique classique. Madame Bartók, dans ses souvenirs, reproche à Kersch d'avoir presque forcé le talent d'un enfant surdoué, en lui imposant alors un répertoire trop chargé. Mais Kersch en était-il entièrement responsable ? La question nous est

⁴ Hypothèse valable ; mais, d'autre part on ne peut pas écarter l'idée que l'enfant, par ses études antérieures, était insuffisamment préparé pour le lycée ; il semble être accusé du retard dans certaines matières qu'il rattrapera plus tard avec la plus grande facilité.

posée par Ujfalussy, le biographe hongrois de Bartók.⁵ La faute de Kersch n'aurait-elle pas plutôt été de n'avoir su tempérer l'ardeur juvénile d'un élève exceptionnel?

Toujours est-il que sa santé allait de nouveau causer quelques problèmes.

Si les cours du lycée à Beszterce n'ont guère été profitables à notre jeune héros — il ne possédait pas suffisamment la langue allemande dans laquelle les cours étaient professés et ne suivait qu'avec bien des difficultés — du moins ces huit mois furent-ils pour lui une initiation à la musique de chambre. Il avait fait la connaissance d'un jeune forestier, excellent violoniste amateur qui lui avait offert d'être son partenaire. Grâce à lui Bartók découvrit en particulier les Sonates de Beethoven, le Concerto de Mendelssohn et bien d'autres chefs-d'œuvres classiques.

De retour à Pozsony, Béla avait fait face à un programme ardu. Tout en persévérant dans le domaine des sons, il lui fallait terminer avec succès une troisième année de lycée. On était en avril, à six semaines seulement de l'examen. Bartók s'imposa un travail acharné pour assimiler toutes les matières du programme de toute l'année scolaire. Levé chaque matin dès 6 heures, il renonçait de lui-même aux promenades et momentanément au piano ; c'était beaucoup pour lui ! mais il passa ses examens avec la mention « très bien », récompense de son exceptionnelle ténacité.

Après ces six années mouvementées, la famille Bartók allait enfin connaître la stabilité. De 1894 à 1899 la progression intellectuelle de Béla s'accomplit en milieu favorable. Erkel reprit son élève en main. Puis à sa mort (décembre 1895) ce fut Anton Hyrtl qui lui succéda. Le jeune Bartók, stimulé par l'atmosphère de Pozsony, dont l'ambiance était plus importante, peut-être, que celle de Vienne par ses côtés originaux, progressa à pas de géant dans la connaissance de son art, tandis qu'il terminait brillamment ses études secondaires.

Il fréquentait assidûment l'élite intellectuelle de la ville, était reçu dans la famille de Frigyes Dohnányi, professeur au lycée ; se lia d'amitié avec le fils de ce dernier, Ernő Dohnányi, pianiste hors pair et compositeur de grand talent parvenu très tôt à la maturité — son *Quintette pour piano et Quatuor à cordes* composé à l'âge de 18 ans en fait foi. Cette amitié eut sur notre héros une influence déterminante.

C'est à Pozsony que furent écrites les premières compositions de Bartók adolescent : deux sonates et quelques pièces pour piano ; trois mélodies sur des paroles allemandes ; un quatuor à cordes et un quatuor pour piano et cordes. Œuvres qui, selon leur auteur même, restaient profondément influencées par Brahms. Dans son autobiographie, il nous dit « A l'âge de 18 ans, je connaissais déjà assez bien la musique écrite de Bach à Brahms », mais il avoue « n'être pas encore arrivé à celle de Wagner au delà du Tannhäuser ».

A cet âge-là, l'orientation de Bartók vers la carrière de musicien était décidée depuis longtemps.

⁵ Ancien recteur de l'Académie Liszt (École des Hautes Études Musicales) de Budapest. Sa monographie, publiée en hongrois, à Budapest (éd. Gondolat) en 1970 (2^e édition) a été pour nous une source précieuse.

Seuls les problèmes de sa haute formation en la matière devaient être résolus avant même le baccalauréat.

Madame Bartók se rendit alors à Vienne le 8 décembre 1898 avec son fils afin de le présenter à Hans Schmitt, au Conservatoire National.⁶ Celui-ci, après avoir écouté une sonate pour piano de Béla, se déclara prêt à l'admettre dans sa classe et lui faire accorder, bien qu'il fût Hongrois, une bourse de l'empereur. Ce qui apparut à Madame Bartók comme une solution avantageuse.

L'avenir pourtant devait modifier ce projet. En effet, durant les vacances de fin d'année, son ami Dohnányi rentré à Pozsony intervint énergiquement pour qu'il fût confié à Budapest aux maîtres qui avaient été les siens. Aussi Madame Bartók et son fils se rendirent-ils fin janvier 1899 auprès d'István Thomán à Budapest. Ce jeune professeur, ancien élève de Liszt, les reçut très cordialement et promit à Béla de l'admettre dans sa propre classe sans examen préalable, dès la rentrée d'automne. Il lui remit un mot d'introduction très élogieux pour Hans Koessler, titulaire de la classe de composition. « Tout s'est très bien passé » ; ce seront les termes mêmes de Madame Bartók. Mais par malheur, Béla contracta en février une nouvelle pneumonie. Il dut s'aliter et ne put plus travailler son piano durant plusieurs mois. Il devait passer cependant courageusement son baccalauréat avant de partir recouvrer la santé dans les Alpes autrichiennes. Dès septembre il était de retour à Budapest mais, malgré les promesses de Thomán, il dut passer un examen d'entrée à l'Académie de musique. Le directeur de l'époque Ödön Mihalovich n'admettait aucune exception à cette règle. Béla, avec courage, passa brillamment l'épreuve malgré un certain manque de préparation et Mihalovich fut le premier à lui adresser ses compliments.

A Budapest, jeune capitale d'un pays en pleine évolution dont le milieu intellectuel était aussi dynamique qu'éclectique, Bartók allait mener une vie quelque peu renfermée. Le jeune musicien se cherchait. L'ambiance était plutôt propice à son développement. Il habitait une chambre en sous-location, travaillait très régulièrement et découvrait avec émerveillement l'œuvre de Wagner, celle de Liszt, comme aussi les musiques d'avant-garde de l'époque, lesquelles reflétaient encore l'empreinte des deux grands précurseurs. Il était en « deuxième année académique (supérieure) de composition » dans la classe de Koessler. Mais Koessler, l'Allemand, ami de Max Reger, ne voyait la musique que par Brahms. Aussi ses conseils ne furent-ils pas particulièrement bénéfiques pour l'élève Bartók, qui en référa à sa mère : « C'est hier que j'ai montré mon Quintette à Koessler. Il m'a dit qu'il le jugeait médiocre dans l'ensemble ; il m'a conseillé de ne pas l'achever mais d'écrire plutôt quelque chose de plus simple, par exemple en forme de lied. Qu'est-ce qui ne va pas dans l'œuvre ? Je n'en sais rien ; Koessler ne m'a dit que des généralités : qu'il fallait choisir mieux les idées musicales, etc. Autrement dit aucune de mes idées ne serait bonne, mais si elles ne valent rien, je ne sais pas si, dans un an par exemple,

⁶ Voir Dille Denis, *Thematisches Verzeichnis der Jugendwerke Béla Bartóks 1890-1904*, Budapest, Akadémiai Kiadó, 1974 ; ouvrage contenant également une chronologie bien fournie de Bartók enfant, adolescent et jeune homme.

je serais capable d'en inventer d'autres qui vaillent mieux. Et pourquoi ce professeur ne m'a-t-il pas dit en janvier dernier que mes œuvres ne valaient rien ? D'après moi, ce Quintette est meilleur à tous les points de vue que le Quatuor de l'année dernière » (lettre du 5 janvier 1900). Certes, notre jeune musicien se montrait particulièrement sensible à la critique du maître, mais il avait peut-être tort de prendre ses observations au tragique. Quel est en effet l'artiste, si grand soit-il, qui n'ait reçu semblable choc, au moins une fois, durant ses années d'apprentissage ? Toutefois le conflit entre maître et élève dépassait le domaine de la pédagogie ; il traduisait la séparation fatale et définitive entre deux tendances esthétiques, lesquelles, en ces années d'effervescence nationale, prenaient un sens plus que symbolique.

En ce qui concerne la composition, les premières années d'études de Bartók sont apparemment stériles. En réalité, c'est une période de réflexion, durant laquelle Bartók dévore les partitions de Wagner, fréquente assidûment les concerts et les représentations à l'Opéra dans la loge des élèves de l'Académie. La « fièvre wagnérienne » sévit alors à Budapest. A l'affiche de l'Opéra Royal figurent, en dehors de Tannhäuser et Lohengrin, la Walkyrie et Siegfried. Représentations très soignées, montées selon l'héritage de Gustave Mahler, qui fut directeur artistique du théâtre de 1889 à 1892.

De formation récente, la bourgeoisie de la capitale hongroise affirmait, à travers Wagner, son opposition à celle de Vienne qui était défavorable à la cause d'un art national hongrois. Le cosmopolitisme convenait à la « bonne société » de Budapest, mais celle-ci ne se rendait pas compte que prédominaient dans ce cosmopolitisme les éléments de la civilisation allemande. Bien entendu, l'antiwagnérisme de Koessler, organiste de formation, ne marquait qu'une simple prise de position en faveur de la tradition classique illustrée par J. S. Bach et l'Ecole de Vienne, traditions quelque peu différentes, dont la musique de Brahms représente l'idéale convergence. Liszt et Wagner auraient été, selon Koessler, des hérétiques ayant quitté la ligne déjà toute tracée, pour s'engager sur les chemins de l'aventure.

En dépit des conseils koessleriens, Bartók s'engage sur les voies de Wagner dont la musique représente pour lui une rupture avec le traditionalisme. Dans l'antagonisme entre néo-classiques et romantiques Bartók choisit sans hésitation ces derniers. Jusque-là rien d'extraordinaire. Semblable alternative se présente à tout compositeur en début de carrière. Le choix de Bartók reflète, en dernière analyse, une option. Mais ce choix ne s'est peut-être jamais imposé avec autant d'acuité dans l'histoire de la musique européenne et hongroise que vers 1900. Bartók a pris le chemin que lui offraient les plus nobles visions sur l'avenir de son art et de son pays, celui des mythes wagnériens. Sa conception esthétique se développera par étapes successives ; son patriotisme aura besoin d'un certain temps pour s'affirmer sous la tutelle wagnérienne. L'influence de Wagner restera encore assez longtemps présente dans l'œuvre bartókien, mais sous des formes isolées. Nous pensons à l'introduction du ballet *Le Prince de bois* (composé dans les années 1914-16). Quant à l'art de Liszt, Bartók ne voit pour le moment en lui que ce qu'il a de commun avec celui de Wagner. Ce n'est que quelques années plus tard que le

goût de Bartók pour l'esthétique de son grand prédécesseur se manifestera au fur et à mesure de la découverte qu'il fait d'un Liszt original, dont l'héritage artistique devait, dans la musique du XX^e siècle, rester bien plus vivant que celui de Wagner. Bartók en a d'ores et déjà la conviction. Il le dira en 1936, dans son discours de réception à l'Académie hongroise des Sciences. Ajoutons que le terrain était déjà favorable à un réveil de conscience en faveur de Liszt, puisque l'Académie où Bartók fit ses études se trouvait dans le même bâtiment⁷ où Liszt a enseigné et logé. Les vestiges de sa présence étaient là : une plaque sur la porte de son appartement ; les fonds de la bibliothèque provenant de sa collection privée, tandis que bourses, prix et récompenses portent le nom de Liszt.

Des nombreuses lettres que Bartók adressait à sa mère pendant sa première année d'études à Budapest, une partie a été conservée et publiée par János Demény et, plus récemment, dans une édition plus complète, par Béla Bartók fils. Ces lettres ont une importance capitale, non seulement en ce qui concerne la vie de Bartók, ses occupations et ses soucis, mais aussi comme témoignages précieux sur la vie intellectuelle de Budapest en cette année mémorable du tournant du siècle. Les observations de Bartók, sur Koessler aussi bien que sur Eugène d'Albert ou sur d'autres grands solistes internationaux, sont fort pertinentes et ses critiques⁸ font aujourd'hui autorité. Il évoque aussi les expositions qu'il a visitées, cependant il ne dit rien de ses lectures. Le jeune Béla qui, par ailleurs ne manque jamais d'aller écouter les solistes de passage dans la capitale, témoigne d'une grande curiosité en tous domaines et d'une exceptionnelle faculté d'assimilation, qualités qu'il a conservées tout au long de sa vie.

Certes, le portrait du jeune Bartók qui se dessine à travers ces lettres est fort incomplet. Il parle très peu de lui-même. Une sorte de pudeur ne le quittera jamais. Ses rapports avec sa mère, aussi harmonieux et affectueux soient-ils, sont conditionnés avant tout par le respect et l'amour filial. Voulant épargner à sa mère toute émotion inutile, il reste, quant à sa vie intime, très discret. Il ne parle guère de ses soucis d'argent. Il en a pourtant et s'il y fait par hasard allusion ce n'est qu'en passant. Par exemple : au tout début de son installation à Budapest, il renonce à un changement de domicile apparemment très avantageux, pour la seule raison que ce changement aurait nécessité une augmentation de son budget mensuel de 4 ou 5 florins (une dizaine de francs français de l'époque). Pendant la première année de ses études académiques, il doit se contenter des subsides donnés par sa mère. Il est certes, exempté des frais d'études, et ce pour les quatre années de scolarité à l'Académie Liszt, mais il doit être « raisonnable » et le sent très bien, et supporte avec bonne humeur ses soucis d'argent. Il vit modestement. Pour un jeune homme de 18 ans, reconnaissons que la modestie n'est pas toujours de règle. A cet âge-là, on

⁷ La maison qui abritait l'Académie de la Musique de Budapest jusqu'en 1907, année de l'inauguration du bâtiment actuel de la place F. Liszt, se trouve à l'angle de l'Avenue de la République Populaire Hongroise et de la rue Vörösmarty ; rénovée en 1986, elle abrite aujourd'hui le Musée Liszt, une salle de concert et d'autres services dépendant de l'Académie Liszt. Certes, il a existé naguère une rivalité regrettable entre les Archives Bartók de Budapest et celles de New York autour de l'héritage spirituel du maître. Cette rivalité, heureusement, est aujourd'hui dépassée.

⁸ Sur le Quatour Hubay—Popper, par exemple, ou sur des œuvres entendues.

a besoin de se révolter par moments. Mais chez Bartók, même les actes de révolte paraissent raisonnables. Il s'achète une fois une place pour un récital. Mais à la dernière minute Thomán le fait entrer dans la salle sans billet ; ce qui permet à Bartók de revendre sa place au pris payé, soit un florin. C'est peu de chose en soi, mais cela a son importance puisque c'est la fin du trimestre et qu'il n'a plus un sou vaillant. S'il raconte ce menu fait à sa mère, c'est avec humour et visiblement pour la rassurer. Il a la satisfaction de celui qui vient de gagner à la loterie une somme égale à sa mise. En lisant cela, on ne peut s'empêcher de penser que Bartók passait sous silence d'autres faits du même ordre. Plus tard sa situation financière va s'améliorer. Il aura des protecteurs parmi les professeurs de l'Académie.⁹ Il touchera quelques cachets et donnera à des élèves de la haute société des leçons qui lui seront largement rémunérées.

Aucune précision par contre sur son emploi du temps, lequel, très chargé, devait être fort bien ordonné. Connaissant la puissance de travail dont il a fait preuve tout au long de sa vie, sachant d'autre part son exceptionnelle rapidité d'assimilation en tous domaines, nous sommes à même de penser que le travail scolaire proprement dit ne lui a jamais posé de problème sérieux. En classe de composition il cumulait les deuxième et troisième classes « académiques » et obtint, en juin 1904, la note 1 (= excellent) pour chacune des deux années. Bien que nous ne connaissions aucune composition de lui datant de cette époque, les conditions des études et les épreuves de fin d'année étaient telles qu'un élève, rien qu'avec ses travaux scolaires (harmonisation de chorals, prélude et double-contrepoint sur des thèmes de choral, fugue sur un thème donné) pouvait obtenir une très bonne note s'il se montrait assez habile pour avoir bien assimilé l'écriture de J. S. Bach. Ceci sans présenter une seule composition personnelle, la partie théorique des études de composition étant calquée sur les procédés de Bach et complétée par l'application des formes et structures musicales du classicisme viennois. Il est alors peu probable que les travaux d'élève aient demandé à Bartók des efforts particuliers. Pour le piano, les choses allaient autrement. Bartók travaillait certainement beaucoup, mais nous ignorons tout de la façon d'organiser son travail. Est-ce qu'il s'imposait un minimum journalier d'heures d'exercices ? L'idée est plausible jusqu'à une certaine limite. Si le côté technique nécessitait de sa part une certaine régularité dans l'effort, du moins l'interprétation ne semble jamais lui avoir causé de difficultés. En mars 1900, à un concert d'élèves de l'Académie, il joua le premier mouvement du *Concerto en ut mineur* de Beethoven, accompagné par son maître. La préparation de cette démonstration n'a changé en rien l'ordonnance de son travail. A ce sujet nous

⁹ Carl Gianelli, professeur de contrebasse, grâce à qui il aura, en 1901, sa première apparition publique au Casino de Lipótvaros (quartier de la jeune bourgeoisie aisée et mélomane), Dávid Popper, violoncelliste et professeur de grande autorité internationale qui, dès 1900, se fait accompagner par Bartók au Parc-Club (cercle aristocratique) au bénéfice du futur sanatorium de Budakeszi, Viktor Herzfeld, violoniste, compositeur et professeur de Bartók en histoire et esthétique musicales (originaire de Pozsony), Árpád Szendy, pianiste, ancien élève de Liszt, et Jenő Hubay, le prestigieux virtuose et professeur de violon, le futur directeur général de l'Académie, ce dernier fait preuve de beaucoup de sollicitude à l'égard de Bartók, bien plus que 20 ans plus tard, au lendemain de la guerre de 1914

serons plus renseignés lors de sa future carrière. Sur ses amis, les musiciens et camarades de classe, nous sommes assez bien renseignés ; Bartók en parle beaucoup, et ses observations sont souvent très amusantes. C'est dans ces lettres que son sens de l'humour s'affirme le plus nettement, et trente-deux ans plus tard c'est toujours avec esprit qu'il écrira à sa mère ses impressions sur les personnes qu'il a rencontrées, et ces remarques nous confirment la mutuelle compréhension de la mère et du fils au sujet de leurs fréquentations.

C'est en se basant sur des extraits de sa correspondance que János Demény a pu faire le relevé des représentations d'opéra auxquelles Bartók avait assisté entre le 17 mai et le 9 juin 1903. Cet inventaire révèle des goûts variés, un certain éclectisme chez le jeune musicien qui ne manque jamais d'aller applaudir les solistes étrangers de passage.

Considérons maintenant l'évolution des relations d'élève à maître. Thomán est de 19 ans son aîné. Les premières lettres que Bartók lui adresse sont pleines de respect. Puis le ton va changer petit à petit. Il devient moins cérémonieux, plus familier. Le respect se transforme en filiale affection. Lorsque Thomán demandera à son élève pourquoi il porte des chaussures basses en plein hiver, Bartók, d'abord surpris et quelque peu froissé, ne sait que répondre. Mais il comprend l'intention de Thomán, et en réfère à sa mère. D'ailleurs les gestes paternels de Thomán à l'égard de son élève se multiplient. Il l'invite à aller écouter tel ou tel soliste, à prendre connaissance de telle ou telle musique, lui offrant même les partitions. Il rend visite à son élève quand celui-ci est malade. Il sera là lorsque l'état de santé de Bartók deviendra si alarmant qu'un spécialiste appelé à son chevet conseillera l'abandon de la carrière musicale. Ceci eut lieu en octobre 1899. Cinq années plus tard Bartók, s'adressant à son ancien professeur, l'appelle « mon cher Pista »* et le tutoie. En 1907, lorsque Thomán, âgé de 45 ans, doit quitter l'Académie, c'est Bartók qui lui succède.

Après une première année brillamment passée, Béla, en compagnie de sa mère, va séjourner une partie de l'été en Styrie, à St-Johann, près de Herbenstein. Ils se promènent et visitent Graz et Radegund. Hélas ! le 17 août, veille de leur retour à Pozsony, Béla a de la fièvre. Un médecin appelé d'urgence diagnostique une congestion pulmonaire doublée de pleurésie. Ce n'est qu'après quatre semaines de lit à l'auberge que Bartók, très affaibli, peut regagner Pozsony. Là, le médecin de famille se montre pessimiste. Il pense que Béla est perdu, mais l'ancien assistant du célèbre professeur Korányi, appelé lui aussi en consultation, redonne de l'espoir. Sur son conseil, mère et fils iront passer l'hiver à Meran, au Tyrol (du Sud) et la santé du musicien se rétablira de façon aussi rapide que spectaculaire. Béla va pouvoir se remettre au piano et, après quatre mois et demi, il peut quitter Meran. Il a repris 10 kilos, il est tout à fait guéri.

En avril 1901 c'est le retour à Budapest. L'année scolaire est perdue pour ses études et Bartók ne se présentera pas à l'examen de fin d'année. Il ira passer l'été en

* Diminutif d'Etienne (István en hongrois).

famille à Pozsony dans une villa située en plein bois. L'année scolaire 1901-1902 verra la consécration de ses efforts. Il a découvert Liszt. Il travaille la *Sonate en si mineur* commencée l'année précédente, puis la *Rhapsodie espagnole*. En matière de composition c'est encore le silence. Période de «stagnation» dira-t-il lui-même dans sa notice autobiographique. Il trouve que ses œuvres antérieures sont dépassées. Mais il n'en écrit pas de nouvelles, parce qu'il lui semble manquer encore d'un «quelque chose». En tant que pianiste, il se produit cinq fois durant l'année scolaire, notamment à l'Académie. le 21 octobre 1901, au concert donné à l'occasion du 90^e anniversaire de Liszt, puis, le 14 décembre de la même année, c'est le concert au Casino de Lipótváros.¹⁰ Pour la première fois, cette prestation est rémunérée, il reçoit 10 pièces d'or de 10 florins et met de côté ce cachet pour faire un cadeau de Noël à sa mère. Le 20 décembre, il accompagne Hubay qui présente aux professeurs de l'Académie son deuxième *Concerto de violon*; le 24 mars 1902 il accompagne le récital de Hubay et se produit comme soliste, enfin le 26 mai de la même année au concert public de l'Académie. Les critiques sont fort élogieuses dans l'ensemble. Néanmoins, ce ne sont pas les succès du pianiste qui décident de l'avenir. Le 12 février de cette même année 1902, l'Orchestre philharmonique de Budapest présente le poème symphonique nietschéen *Ainsi parlait Zarathustra* de Richard Strauss. L'œuvre a sur Bartók un effet stimulant. Le musicien sent tout à coup que la musique de Wagner qu'il aimait tant n'est pas seulement la musique du passé, mais une musique qui trouve une survivance organique dans celle de Strauss. On peut la considérer comme un point de départ, un élan vers un monde nouveau. Aussi Bartók devient-il un fervent de Strauss, lequel, au travers de sa musique, lui fait trouver de nouvelles forces créatrices.

L'année scolaire s'achève, Bartók obtient les meilleures notes en Piano ainsi qu'en Histoire de la musique, en Esthétique, en Instrumentation, en Déchiffrage et en Liturgie. En Composition par contre il n'obtient que la note *bien*, les examinateurs, d'accord avec Koessler, ne se sont pas montrés satisfaits de l'œuvre présentée à l'examen. Heureusement, ce jugement sévère n'aura aucun retentissement sur les nouvelles idées du jeune compositeur, leur orientation n'aurait pu d'ailleurs que déplaire à Koessler. Tout est encore trop nouveau pour avoir la moindre répercussion sur des travaux scolaires.

Pendant l'été 1902 passé en famille comme en 1901, Bartók conçoit le plan d'une Symphonie, la première et la seule dans son œuvre. Il étudie et apprend par cœur *La vie d'un héros* de Strauss. Il en fait une réduction brillante pour le piano, laquelle vaudra bientôt à son interprète un succès inattendu.

De retour à Budapest, Bartók termine sa quatrième année académique dans la classe de Thomán et redouble la dernière année de composition chez Koessler.¹¹ Le nom de Béla Bartók pianiste figure plus de dix fois à l'affiche et son autorité de

¹⁰ Les autres solistes de la soirée furent la cantatrice Charlotte de Wyna de l'Opéra Comique de Paris, le ténor tchèque Karl Burian, soliste permanent de l'Opéra de Budapest et le violoniste italien Aldo Antonietti.

¹¹ C'était alors l'usage que l'élève, ses études terminées, resta un an de plus à l'Académie comme «redoublant volontaire» de sa dernière année. Cette année d'études complémentaires avait beaucoup

compositeur s'affirme. *Quatre Mélodies* sur des poèmes de Lajos Pósa datent de 1902 et paraîtront chez l'éditeur Bárd en 1904. Nous y apercevons la nette orientation du compositeur vers une musique savante agrémentée d'éléments nationaux à prétention populaire. D'autres mélodies composées à cette même époque, celles du moins dont les versions manuscrites ont été conservées, accusent cette même orientation. Les mélodies pour chant et piano des années suivantes, notamment un « Chant sicule », préfigurent l'avenir folklorique comme les *Cinq Mélodies* composées en 1903 offertes à sa sœur Elza en cadeau de nouvel an et pour saluer la naissance de son neveu.¹² De 1903 datent également les premières compositions pour piano.¹³ Le choix de leurs dédicataires est assez révélateur. On y lit le nom de Thomán, ce qui ne saurait nous étonner, vu l'ascendant qu'il eut sur le développement de son élève, celui de Dohnányi dont Bartók paraît suivre les traces et de Madame Emma Gruber (la future Madame Kodály), musicienne de valeur, dont le salon est le rendez-vous de l'élite musicale de Budapest. Nous ne savons pas exactement qui présenta Bartók à Madame Gruber, Dohnányi ou Thomán. Toujours est-il qu'elle exerça sur Bartók une influence très stimulante. Dans ses lettres à sa mère, il parle souvent du bienveillant accueil que Madame Gruber a réservé à ses œuvres. C'est chez elle que Bartók fit la connaissance de Kodály. Quoique tous deux fussent élèves à l'Académie, ils ne s'étaient jamais rencontrés. Emma Gruber (née Schlesinger) eut l'heureuse intuition de reconnaître la vocation exceptionnelle des deux futurs maîtres de la musique hongroise. A elle revient le mérite d'avoir apporté, à l'un comme à l'autre, une aide précieuse, tant morale que matérielle ; elle devait participer aux prospections folkloriques des deux amis.

Parmi les œuvres des années 1902-1903, avec la *Symphonie* en quatre mouvements déjà mentionnée, figure une *Sonate* pour violon et piano. La *Symphonie* achevée dès la fin de 1902 a beaucoup plu à Thomán. A Koessler beaucoup moins.

Le 18 décembre, Bartók joua sa transcription du « Heldenleben » à la réunion des professeurs de l'Académie. Cette brillante exécution stupéfia ses auditeurs. Mihailovich, particulièrement admiratif, retint Bartók au dîner qui suivait la réunion. A ce dîner Hubay adressera un toast à son jeune partenaire.¹⁴ En janvier 1903 Bartók, invité par Ferdinand Loewe, rééditera sa performance à Vienne au Tonkünstler-Verein. Là, le succès est éclatant, on applaudit le virtuose plus que

d'avantages : débarrassé de ses soucis d'examen, l'élève pouvait consacrer tous ses efforts au perfectionnement de son métier tout en profitant des facilités accordées aux élèves : bourses, récompenses, dispense des frais d'études, usage gratuit de la loge des élèves de l'Académie à l'Opéra.

¹² Fils de sa sœur Elza, mariée depuis peu avec Emil Oláh-Tóth, régisseur du grand domaine de Vésztő, non loin de Nagyszentmiklós.

¹³ *Quatre pièces*, parues chez Bárd en 1904 : 1. *Etude* pour la main gauche, composée en janvier 1903 et dédiée à Thomán ; 2. *Fantaisie n° I*, terminée le 8 février 1903 et dédiée à Madame Emma Gruber ; 3. *Fantaisie n° II*, terminée à Berlin le 12 octobre 1903 et dédiée à Emsy et Imry Jurkovics ; 4. *Scherzo*, Budapest—Gmunden, juin-septembre 1903, dédié à Dohnányi.

¹⁴ En effet, Bartók l'accompagne souvent quand Hubay donne ses œuvres et, en janvier 1903, c'est Hubay qui joue la partie de violon de la *Sonate* de Bartók, avec le compositeur au piano.

l'œuvre exécutée. A Vienne Strauss n'est pas apprécié sans réserves. Eduard Hanslick (le « Bismarck de la critique musicale » selon la boutade de Verdi), coryphée très écouté de la vie musicale, aurait dit à la suite de l'exécution de Bartók : « c'est certainement un musicien génial, mais quel dommage qu'il s'adonne à la musique de Strauss. » Sa performance à Vienne lui vaut d'être invité partout. Il fait la connaissance de Léopold Godowsky et peut assister à toutes sortes de discussions au sujet de la musique.

Au cours du premier semestre de 1903 Bartók se produit assez souvent en public à Budapest, le 27 mars à la salle de l'Hôtel Royal il joue, pour la première fois, une de ses œuvres, la *Fantaisie des Quatre Pièces*. Il donne un récital à Nagyszentmiklós, sa ville natale, le 13 avril.¹⁵ Il obtient la Bourse de la Ville de Budapest (800 florins par an pendant deux ans) et s'apprête à quitter l'Académie. A l'épreuve publique de fin d'année avec la *Rhapsodie espagnole* de Liszt, il obtient un succès dont les journaux se font largement l'écho, comparant Bartók, pour la deuxième fois, à Dohnányi. En juin Bartók prend congé de Koessler, lequel, cette fois, ne lui ménage plus ses encouragements. Il quitte aussi Thomán, à qui il demande d'accepter la dédicace de l'*Etude pour la main gauche*. Puis c'est le départ pour Gmunden, où il va prendre quelques conseils auprès de Dohnányi.¹⁶ Il admire toujours Dohnányi malgré le manque de patriotisme de celui-ci. Il a avec lui de longues discussions. Il étudie la *Sonate* en mi mineur op. 90 de Beethoven, compose le mouvement lent de la *Sonate pour violon et piano* et orchestre le *Scherzo* de sa *Symphonie*, tout en mettant au point son autre *Scherzo*, pour piano, dédié à Dohnányi (quatrième des *Quatre Pièces*). Enfin, il termine l'orchestration définitive de son poème symphonique *Kossuth*.

Après Gmunden et, probablement sur le conseil écouté de Dohnányi, Bartók se rend à Berlin, où il compte passer toute la saison suivante. La vie musicale y est en plein essor. Bartók fréquente la maison de Godowsky, où il fait la connaissance de Fritz Kreisler. Il n'a pas pu rencontrer Strauss comme il l'espérait, mais il fait la connaissance de Ferruccio Busoni, compositeur et pianiste (élève de Reinecke), si dévoué à la cause de la musique contemporaine, qui lui offre spontanément une aide amicale, aide qui, 15 ans plus tard, sera déterminante dans la vie de Bartók compositeur. Le 4 novembre Bartók joue à Vienne avec l'orchestre du Konzertverein, puis rentre à Budapest pour le concert du Casino de Lipótváros, où il doit accompagner un tout jeune élève de Hubay, Ferenc Vecsey, âgé de 12 ans. En soliste, il joue la *Rhapsodie espagnole* de Liszt et deux de ses *Quatre Pièces*. Le 14 décembre il revient à Berlin pour donner, Salle Bechstein, son premier récital hors

¹⁵ Programme composé de trois œuvres de Chopin (*Nocturne* en do dièse mineur, *Etude* en mi mineur et *Ballade* en sol mineur), de la *Sonate* en mi bémol majeur de Beethoven, de l'*Improptu* en mi bémol majeur de Schubert, de l'*Etude* en mi mineur de Paganini—Liszt, de la *Valse* de Saint Saëns, ainsi que *Fantaisie* et *Etude pour la main gauche* des Quatre pièces de Bartók.

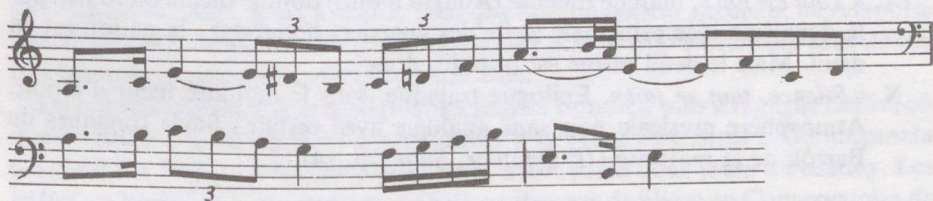
¹⁶ Il est à noter que Gmunden, non loin de Salzbourg, a été fréquenté, à cette époque, par de nombreux intellectuels et artistes (Brahms, Joachim, entre autres), que Karl Goldmark, le compositeur autrichien né en Hongrie, y passait tous les étés, et que Hans Koessler, invité par un ami, se trouvait également là, en même temps que Bartók.

du pays natal. Le lendemain la *Vossische Zeitung* publie une critique très encourageante.

Avant de regagner Budapest le 8 janvier 1904 pour assister aux répétitions *Kossuth* monté par l'Orchestre Philharmonique, Bartók est à Pozsony pour passer les fêtes de la fin d'année avec sa mère. Le 27 décembre, il y fait la connaissance de Hans Richter, alors Directeur de l'orchestre de Manchester. A Manchester, Richter dirigera *Kossuth* et Bartók jouera la *Rhapsodie espagnole* de Liszt dans l'orchestration de Busoni.

Le poème symphonique *Kossuth*, vu son contexte historique et le climat politique du moment, connu en Hongrie un accueil aussi orageux que triomphal. C'était la première œuvre d'envergure de Bartók présentée au public. Le poème se compose de dix épisodes nettement définis par le compositeur lui-même :

I. « *Kossuth* », portrait de l'homme :



II. « *Quel chagrin assombrit ton cœur, mon cher époux?* » Madame Kossuth contemple avec inquiétude le visage soucieux de son mari, qui essaie d'abord de la rassurer, mais finit par éclater :

III. *La patrie est en danger*. Un sommet dynamique qui décroît peu à peu pour faire place à un épisode contemplatif :

IV. « *Autrefois nous avons vécu des temps meilleurs...* », une période très rythmée, accompagnée d'archets en sourdine ; elle dégage une force sous-jacente et une émotion continue ; elle est suivie par la première idée, le « motif » de Kossuth quelque peu simplifié.

V. « *Plus tard notre destin tourna au malheur* », mélodie pleine d'amertume qui accuse la brutalité des Autrichiens (flûte, plus tard clarinette basse) ensuite, après allusion aux idées déjà exprimées :

VI. « *Au combat!* » On entend le thème de Kossuth transformé à la basse (violoncelles, contrebasses et bassons) sous les accords répétés des cors, une phrase musicale s'amplifiant par l'emploi d'autres éléments mélodiques du même thème, pour faire place à l'appel de Kossuth :

VII. « *Venez, jeunes Hongrois preux, venez, vaillants guerriers!* » Le monologue de Kossuth (8 cors, violoncelles et contrebasses à l'unisson) s'efface devant un thème de marche :



préfiguration des compositions à venir et qui accuse une parenté mélodique avec la musique de chasse de la *Cantata profana* (1930) ; il commence pianissimo sur un unisson des archets, puis s'amplifie, soutenu par les accords des bois pour se révéler, par la suite, deuxième idée centrale de l'œuvre. Cet épisode symbolise le rassemblement des jeunes Hongrois dans le camp de Kossuth.

- VIII. ... (Pas de titre. Plus exactement : des points de suspension laissant à l'auditeur la liberté de le choisir.) C'est une scène de bataille entre Hongrois et Autrichiens, dont le pivot musical est le « Gott erhalte... », l'Hymne impérial autrichien bafoué et profané de façon géniale, avec des doubles-contrepoints savants sur les idées musicales déjà exposées. La bataille fait rage et mène à l'écrasement des forces hongroises par les troupes impériales supérieures en nombre et en armes. Alors les deux principales idées musicales réapparaissent sous une forme inversée.
- IX. « *Tout est fini* », marche funèbre (Adagio molto) dont le thème est fourni par la deuxième idée principale (celle des guerriers hongrois) ; la nation est en deuil. Mais le deuil même est interdit, donc :
- X. « *Silence, tout se tait* ». Epilogue tragique, sans le moindre lueur d'espoir. Atmosphère musicale non sans analogie avec certains finals tragiques du Bartók de la maturité (*IP^e Quatuor, Suite op. 14*).

C'est, bien entendu, l'épisode n° VIII qui déchaîne l'orage : manifestations anti-autrichiennes, d'un côté, hostilité des musiciens de l'orchestre, la plupart d'origine autrichienne, lesquels voyaient là une insulte à leur honneur national. L'accueil de *Kossuth* nous fait penser à celui qu'avait reçu la célèbre *Marche hongroise* de Berlioz 58 ans plus tôt à Pest, en pleine euphorie nationaliste et anti-autrichienne.¹⁷

Kossuth, dont seuls les deux derniers épisodes furent édités en une transcription pour piano de l'auteur, reste, malgré son côté génial, une œuvre de jeunesse. Elle est prometteuse, mais encore peu équilibrée. Elle témoigne de l'influence de Liszt et de Wagner. On ne peut la considérer comme un départ vers des horizons nouveaux. Par rapport à ses modèles, elle multiplie les effets romantiques jusqu'à l'extrême limite. Cela nous explique les réserves que Kodály devait formuler 40 ans plus tard à l'égard de ce poème. « Bartók avec *Kossuth* — nous dit Kodály — avait entrepris une œuvre dont la réalisation dépassait ses forces. »¹⁸

Kossuth a été donné en première audition le 13 janvier 1904 au concert de l'Orchestre Philharmonique de Budapest sous la direction d'István Kerner. La polémique qui s'ensuivit dépassa de loin l'importance musicale de l'événement. Abstraction faite du contexte politique, la presse a salué cette composition comme le « premier chef-d'œuvre d'un art vraiment national ». Ce qui révèle un certain

¹⁷ Voir les *Mémoires* de Berlioz, tome II (troisième lettre à M. Humbert Ferrand), Paris, Garnier-Flammarion, 1959.

¹⁸ Kodály Zoltán, *Bartók Béla, az ember* (Béla Bartók, l'homme), allocution prononcée le 22 février 1946 au Syndicat des Musiciens Hongrois, texte publié, pour la première fois, dans *Zenei Szemle*, Budapest 1947, n° 1.

aveuglement. La presse pour *Kossuth* est à l'image de la Hongrie d'alors : les opposants à la double-monarchie semi-féodale semi-bourgeoise, quelque peu déçus du rêve d'être « 30 millions de Hongrois », cherchent désespérément quelque autre illusion.

En 1904, le pianiste Bartók a un calendrier chargé. Le 22 janvier, il donne un récital à Pozsony — programme presque identique à celui de Berlin ; le 24 il joue la *Rhapsodie espagnole* de Liszt à Budapest, puis, le 25, il offre la première audition publique de sa *Sonate* pour violon et piano avec Hubay, dans cette même ville ; le 3 février il la redonne à Vienne avec Rudolf Fitzner. Quatre jours plus tard, de nouveau à Budapest, il tient la partie de piano du *Quatuor* de Dvořák. Enfin, le 18 février, c'est le concert avec Richter à Manchester, au Free Trade Hall. Bartók joue la *Rhapsodie espagnole* de Liszt et les *Variations sur un thème de Händel* de Robert Volkmann. Les 24 et 27 il a encore deux autres concerts à Manchester.

Si l'on en croit une carte postale adressée de Manchester à son maître Thomán, le pianiste fut acclamé, mais *Kossuth*, bien que favorablement accueilli, ne remporta pas un succès triomphal et les critiques, l'ayant trouvé trop Straussien, sans doute, ont formulé beaucoup de réserves à son sujet.

De Manchester Bartók se rend pour six jours à Londres, puis il regagne Berlin, où il reste jusqu'à la fin du mois d'avril. Enfin il se retire cinq mois à Gerlicepusztá (aujourd'hui Radková en Slovaquie) après avoir passé deux jours à Pozsony. Les lettres qu'il adressa à son ami Lajos Dietl, professeur de piano au Conservatoire de Vienne, nous renseignent sur les travaux de Bartók compositeur. Dans la solitude de la campagne hongroise, il termine deux œuvres esquissées à Berlin : le *Quintette* avec piano et la *Rhapsodie* pour piano et orchestre op. 1. Il écrit également un *Scherzo* (ou *Burlesque*) pour orchestre avec piano concertant. Cette œuvre devait figurer au programme de l'Orchestre Philharmonique de Budapest en 1905, mais on la remplaça — pour quelle raison, nous l'ignorons — par le *Scherzo* (III^e mouvement de la Symphonie) qui devait déjà avoir été exécuté le 29 février par le même orchestre à l'Opéra. Le *Scherzo-Burlesque* n'a pas été édité du vivant de l'auteur.

Bartók nous semble pendant quelque temps préoccupé par la formule *Scherzo*. Influence de Liszt ? Du moins l'aspect diabolique de certaines de ses compositions ? Cependant Bartók prétend n'avoir subi cette influence que plus tard.

A Gerlicepusztá, il fit la connaissance du poète Kálmán Harsányi dont il avait mis en musique un poème un an plus tôt. Le poète semble avoir partagé entièrement les idées du compositeur, aussi leur amitié ne tarde-t-elle pas à s'affirmer. C'est encore à Gerlicepusztá que Bartók nota les premières mélodies paysannes de Transylvanie chantées par une jeune servante sicule. C'est sans doute sa première prise de contact avec la véritable musique populaire. Il considère certainement avec intérêt les mélodies qu'il a notées. Il publiera plusieurs d'entre elles deux années plus tard. Toutefois les diverses sources d'un folklore authentique se confondent encore dans son esprit. La spécificité de la musique paysanne n'apparaîtra à ses yeux que plus tard.

Entre-temps en pèlerinage au festival de Bayreuth lui a permis de retrouver

Richter auquel il a présenté le manuscrit de son *Scherzo* pour piano et orchestre (op. 2). A Gerlicepusztá, le virtuose a travaillé aussi à étendre son répertoire. Sa rentrée eut lieu le 10 novembre à Pozsony avec un programme exceptionnel. Il interpréta, entre autres, œuvres les *Funérailles* de Liszt. C'est au sujet de sa magistrale exécution que le critique János Batka a souligné combien l'auteur de *Kossuth* était mieux placé que quiconque pour recevoir l'héritage de Liszt. En effet, *Funérailles* avaient été inspirées à Liszt par la mort de Lajos Batthyány, natif de Pozsony et Président du Conseil des ministres à l'époque de Kossuth, ami personnel de Liszt, fusillé par les autorités autrichiennes au lendemain de la guerre d'indépendance de 1848. La version originale de l'œuvre (*Harmonies poétiques et religieuses*, n° 7) porte la mention : octobre 1849. Or on peut lire sur le programme du récital de Bartók : *Funérailles* « sur la mort de Lajos Batthyány ». Les intentions du jeune musicien sont claires et se passent de commentaire.¹⁹

Malgré ses difficultés techniques le *Quintette* avec piano fut présenté à Vienne le 21 novembre de la même année avec le quatuor Prille et l'auteur au piano. Il devait être réexécuté à Budapest en décembre avec le Quatuor Grünfeld, mais on dut y renoncer. Il ne sera redonné par l'auteur avec le quatuor Waldbauer qu'en 1910, puis en 1921 dans une version remaniée. Cette nouvelle exécution fort applaudie fut à l'origine d'un incident assez inattendu : quelques auditeurs venus féliciter l'auteur à l'issue du concert eurent la mauvaise idée de lui déclarer qu'ils situaient cette œuvre au-dessus de toutes les autres ; mis en colère par cette réflexion absurde, Bartók jeta sa partition dans un coin. On a longtemps cru l'œuvre perdue à jamais, déchirée ou brûlée. Heureusement ses parties séparées ont pu être retrouvées en 1963 par Denis Dille qui les reconstitua en accord avec Kodály et publia le *Quintette* aux Editions Musica à Budapest en 1970.

L'œuvre nous surprend d'abord par sa longueur (durée totale 40 minutes pour trois mouvements), ensuite par son écriture très brahmsienne. Elle est éclectique. Le premier mouvement avec son introduction Andante au rythme saccadé est dans la filiation directe de l'Ouverture à la française du XVII^e siècle. Mais on peut y déceler déjà quelques éléments de la manière future de Bartók : sa façon de développer ou transfigurer au besoin les idées avec des éléments extérieurs, par exemple avec le rythme en choriambes « alla ungherese », ou la façon inattendue de conclure.²⁰

Le 18 février 1905, deuxième récital de Bartók, Salle Bösendorfer à Vienne. Succès triomphal. Il faut dire que de nombreux presbourgeois s'étaient rendus à ce concert, dont le programme était identique à celui de Pozsony.

Bartók passe le printemps à Vienne où il compose sa *I^{re} Suite* pour orchestre op. 3. Les trois premiers mouvements de la *II^e Suite* pour orchestre op. 4 dateraient également du séjour à Vienne. Entre-temps, le 15 mars 1905, jour anniversaire de la révolution hongroise de 1848, Bartók est à Budapest. Un concert de l'Orchestre

¹⁹ Pour les œuvres « à la hongroise » ou relatives à la Hongrie de Liszt, notre principale source a été l'étude bibliographique d'Ervin Major : « Liszt Ferenc és a magyar zenetörténet » (F. L. et l'histoire de la musique hongroise), dans *Ethnographie—Népelet*, 1939.

²⁰ Voir la Conclusion de cet ouvrage, chapitre Langage, p. 178.

Philharmonique est prévu pour cette circonstance. Parmi d'autres œuvres de compositeurs hongrois, on exécute son *Scherzo* et il joue avec l'orchestre la *Danse macabre* de Liszt. Ce concert devait confirmer Bartók dans sa qualité de « grand pianiste ». C'est alors qu'il décide de se présenter, à la fois comme pianiste et compositeur aux épreuves du quatrième Concours Rubinstein à Paris.²¹

Le Concours eut lieu à la Salle Erard. Le premier prix de piano fut attribué à la majorité des voix à Wilhelm Backhaus ; Bartók rien. « C'était au moins un concurrent de taille » — dira-t-il à propos du vainqueur. Au concours de composition, le jury, faute de subsides, ayant décidé de ne pas décerner de prix en espèces, mais de simples mentions d'honneur, celles-ci furent attribuées à l'Italien Attilio Brugnoli et à Bartók avec une voix de moins que son rival. Ce fut une déception. Bartók fut stupéfait de la légèreté inqualifiable avec laquelle les organisateurs avaient caché aux concurrents les conséquences des difficultés financières de la Fondation. Il fut scandalisé des résultats. Il n'y avait que cinq concurrents, lui et quatre autres, dont les compositions, selon lui, étaient « d'un niveau au-dessous de la moyenne ». Mais le jury, très rétrograde, s'est montré incompetent pour juger de tendances nouvelles ; en un mot, indigne de la mémoire de celui dont le Concours portait le nom. Au concert public final Bartók eut beaucoup de succès. (Lazare Lévy, l'éminent pianiste et pédagogue français, en parlait encore 43 ans plus tard avec enthousiasme.) Bartók y exécuta sa *Rhapsodie* pour piano et orchestre (intitulée alors *Koncertstück*). L'œuvre fut bien accueillie, mais le *Quintette*, également prévu au programme, ne put être donné, les instrumentistes pressentis pour son exécution l'ayant jugé trop difficile pour être monté en quelques jours. Il fut remplacé in extremis par la *Sonate* pour violon et piano que l'auteur exécuta avec un jeune violoniste russe, Lev Zitline, élève d'Auer, qui se trouvait là par hasard. Témoinant d'une grande sympathie pour la musique de Bartók, il réussit à monter, en quelques jours, sa *Sonate*.

Suite au Concours, Bartók devait donc recevoir un diplôme d'honneur. Il ne l'a jamais reçu. « Dommage — écrit-il dans une lettre — je n'ai même pas eu la satisfaction de le renvoyer ». Plus indigné que déçu, il n'a pas de vanité. Il juge objectivement ses propres qualités et celles des concurrents.

Si le Concours Rubinstein ne lui a rien apporté, du moins Bartók se dit-il pleinement récompensé par la découverte de Paris. Ce n'est pas la vie musicale de la capitale française qui a retenu son attention — il ne fera connaissance avec les œuvres de Debussy que plus tard. Mais il s'est intéressé aux plans d'urbanisme, a visité parcs et musées. Enfin, il a pu admirer les toiles de Murillo au Louvre.

Quelque temps avant le Concours, Bartók, stimulé par Kodály, s'était rendu à Vésztő (dans le comitat de Békés) afin de commencer ses premières investigations dans le domaine du folklore. L'impulsion qu'il en a reçue devait l'aider à trouver sa véritable voie de compositeur.

²¹ Le jury se composait de quinze personnes: cinq Russes, dont Léopold Auer de St-Petersburg, le Président, quatre Français (le chef d'orchestre Chevillard et les pianistes Jemin, Braud et Staub), un Hollandais, un Belge, deux Autrichiens (dont Dietl, ami personnel de Bartók) et deux Allemands.

Légèrement remaniée plus tard et assez souvent jouée, sa *Rhapsodie* (op. 1) est lisztienne, deux parties lent—vif, faisant montre d'effets sonores originaux et de virtuosité transcendante. Aucun rapport thématique avec le « folklore ». Bartók n'est pas encore suffisamment familiarisé avec lui pour en tirer quoi que ce soit. Il en avait donné une version pour piano seul, le 25 mai à Újpest.

Si la *Suite* op. 3 composée au printemps de l'année 1905 a pu être considérée par certains comme la dernière œuvre de son « époque romantique », elle serait plutôt pour nous le point de départ de Bartók vers de lointaines visées. Ses cinq mouvements (*Allegro vivace*, *Poco Adagio*, *Presto*, *Moderato*, *Molto vivace*) disposés en forme d'arche, ainsi que certains effets burlesques si chers à Bartók, nous font entrevoir l'avenir de son art. Les sources du rythme, de la mélodie, de l'harmonie sont ici très diverses, mais bien nettes. Elles perpétuent, dans un esprit novateur, la « manière hongroise », celle du moins que l'on croyait connaître au siècle dernier. La *Suite*, parfaitement orchestrée, fut créée à Vienne par Ferdinand Loewe le 29 novembre 1905, en audition partielle, à la tête de l'Orchestre Philharmonique. Trois mouvements en furent redonnés à Budapest, en mai 1907, à l'un des concerts solennels d'inauguration du nouveau bâtiment de l'Académie de Musique. Hubay en donnera l'audition intégrale à Budapest le 1^{er} mars 1909 à la tête de l'orchestre de l'Académie de musique.

UN MUSICIEN DE COMBAT

Nombreux sont les musicologues à qualifier de « période romantique » les années qui marquent les œuvres du jeune Bartók composées entre 1902 et 1905. Cette période durant laquelle le compositeur se ressent encore de l'influence brahmsienne, d'une admiration pour Strauss, enfin de l'influence de Liszt, son grand prédécesseur, n'aurait été, nous dit Demény, qu'une « sorte d'arrière-floraison des compositions les plus grandioses de Liszt ». Elle se démarque nettement de la production ultérieure, laquelle ne reprendra qu'après un nouveau temps d'arrêt assez long. Période de dépressions vraisemblablement dues à un échec sentimental plus qu'à celui subi au Concours Rubinstein à Paris. Le « retour à la vie » viendra non seulement de sa prise de contact avec la vraie musique paysanne, mais aussi de la découverte de la musique de Debussy, découverte à laquelle Kodály n'est pas étranger. Enfin cette heureuse « résurrection » coïncide avec la nomination de Bartók à la succession de Thomán à la classe de piano de l'Académie Liszt.

En novembre 1905, six jours avant la création à Vienne de sa 1^{re} *Suite*, il se produit pour la deuxième fois en soliste à Manchester. En décembre de la même année, il joue au concert du Cercle littéraire et artistique de Sopron en Hongrie occidentale. Désormais l'on peut voir assez fréquemment son nom à l'affiche : le 5 janvier 1906, il participe au récital du Quatuor Kemény à Budapest, le 8 janvier il joue avec Vecsey à Graz, puis donne le 10 à Pozsony un récital avec Jenő Kerpely, violoncelliste. Le 2 février, il se produit de nouveau à Budapest au concert donné au bénéfice des cantines scolaires ; cette fois il joue à deux pianos avec Thomán. Le 16 février il

partage l'affiche avec la cantatrice Bianca Maleczky à Temesvár (Banat). Partout la critique est élogieuse à son endroit. Personne, pas même Batka, ne peut alors se douter des problèmes de sa vie intime. Sur l'invitation de Loewe, il joue le 3 mars 1906 à Anklam en Poméranie.

Au printemps de cette année-là il fait une tournée dans la péninsule ibérique en compagnie de Ferenc Vecsey. Bartók rejoint le jeune prodige et son père à Madrid après une halte à Strasbourg et à Paris. Il est à la fois accompagnateur et soliste. Les lettres expédiées de Lisbonne, de Coïmbre et de Madrid nous apprennent que les deux artistes se sont produits également plusieurs fois à Porto. Libéré de toute obligation fin avril, Bartók en profite pour aller à Cadix et faire un tour au Maroc. A Tanger, les impressions ressenties éveillent en lui un vif intérêt pour la musique arabe. Il projette alors une enquête ethnomusicologique en Afrique du Nord, projet qui n'a pu être réalisé que sept années plus tard. A son retour du Maroc, il s'arrête à Barcelone, à Marseille, visite la Côte d'Azur, Milan et Venise. Durant l'été, il est tout à sa nouvelle passion : recueillir des mélodies traditionnelles chez les paysans. La comparaison par la suite des cylindres qu'il avait pu enregistrer avec ceux que Kodály rapportait d'autres régions, révèle à tous deux l'unité fondamentale d'un style hongrois. On peut parler vraiment de « découverte » dans le sens propre du terme, découverte qui, pour le moment, ne touchait que Bartók, Kodály et une infime partie de l'élite intellectuelle hongroise.

Les traditions populaires étaient depuis près d'un siècle déjà l'objet de maintes recherches. Il existait, depuis 1898, une phonothèque d'Etat créée par Béla Vikár, ethnologue de valeur, lequel a eu le mérite d'avoir doté la science folklorique d'un instrument de travail précis pour la recherche : le phonographe.²² Bartók ignorait-il en 1904 l'existence de cette phonothèque ? Il paraît exclu qu'il ait pu l'ignorer deux années plus tard. Les expériences de Vikár étaient nécessaires à Bartók comme à Kodály pour tirer de l'ethnomusicologie hongroise tous les enseignements artistiques et scientifiques.

En 1906 Bartók poursuit ses investigations dans la Grande Plaine et en Transdanubie, tandis que Kodály prospectait, de son côté, la Hongrie septentrionale. Le premier résultat de cet effort conjugué fut un recueil de *Vingt Mélodies populaires hongroises* publié en 1906 chez Rozsnyai à Budapest. Ces mélodies sont harmonisées dans le sens strict du terme, les dix premières par Bartók, les dix autres par Kodály ; la partie de piano s'en tient au simple accompagnement. C'est probablement pour la première et la dernière fois que les deux maîtres harmonisent des mélodies populaires selon les procédés classiques. A un autre moment, dans d'autres circonstances, ce cahier n'aurait certainement pas eu grande audience. Mais il s'adressait aux « amateurs de musique » et Kodály précise, en préface, que la publication doit être considérée comme une déclaration de guerre aux « magyar

²² Elle sera suivie, dans les quatre années suivantes, par la fondation de celles de Vienne, Paris, Londres, Helsinki, Berlin et St-Petersbourg.

nóták».²³ L'année suivante Bartók, ayant obtenu une bourse de 1600 couronnes afin d'«étudier la musique populaire des Sicules», passera une partie de l'été en Transylvanie, d'où il rapporte une quantité de mélodies archaïques, lesquelles, ainsi que celles recueillies par Kodály dans les régions septentrionales, font ressortir, dès le premier examen, la pentatonie fondamentale des chants traditionnels du peuple hongrois, dans les quatre régions hungarophones.²⁴

On peut affirmer, en toute connaissance de cause, que Bartók a subi l'influence de la musique populaire au moment où il était le plus apte à la recevoir, et cela pour bien des raisons. Il importe de noter qu'il passera désormais «les moments les plus heureux» de sa vie parmi les paysans hongrois, roumains et slovaques. Ce sont ses propres termes. La musique populaire est définitivement entrée dans son univers et en restera partie intégrante et quasi omniprésente jusqu'à la fin de sa vie. Elle ne sera pas la source exclusive de son œuvre, mais du moins la plus stable. Du peuple, il a reçu une leçon de musique unique en son genre. Bartók poursuit toujours sa carrière de virtuose, tenant scrupuleusement tous ses engagements. Il va désormais partager son temps entre les villes et la campagne.

Durant cette période de réflexion, la découverte de la musique de Debussy vient le confirmer dans sa nouvelle orientation.

En novembre 1906, quatrième récital à Pozsony, avec le concours de la cantatrice Erzsébet Sándor puis, quelques jours plus tard, Bartók exécute le *II^e Concerto* de Saint-Saëns avec l'Orchestre Philharmonique de Budapest. C'est à la fin de cette même année que Thomán demande sa retraite (anticipée), pour raison de santé. Dès janvier 1907 Bartók prend en main la classe de son maître. Cette nomination va changer profondément la vie du musicien. Bartók est un maître trop consciencieux pour abandonner longtemps ses élèves. Il accepte toutefois cette charge de professeur qui lui assure enfin la sécurité matérielle.²⁵ Il a choisi de vivre définitivement en Hongrie, les possibilités d'y continuer ses recherches folkloriques ont certainement joué un rôle décisif.

En été 1907, lors de ses enquêtes folkloriques en Transylvanie, Bartók ajoute un mouvement final à la *II^e Suite* commencée en 1905, mouvement dans lequel

²³ Mot à mot : «chants hongrois», terme donné à une musique savante «à coloration populaire» (selon l'expression de László Lajtha), «musique à prétention populaire», «folklore des tavernes» (selon Constantin Brăiloiu), appelée aussi «folklore citadin», musique par laquelle la bourgeoisie hongroise, en voie de formation, avait créé un populisme à sa propre image, colportée très souvent par les musiciens tsiganes, cette musique dans la conscience musicale des classes dirigeantes, tenait lieu de musique populaire.

²⁴ Transdanubie, Haute-Hongrie, Grande Plaine et Transylvanie : la musique populaire des «Csángó» de Moldavie et des Sicules de Bucovine est une ramification du dialecte de Transylvanie, avec des éléments fort archaïques, ce qui est l'apanage des traditions conservées dans des îlots ethniques ou linguistiques.

²⁵ D'après un acte officiel son service à l'Académie F. Liszt a commencé le 19 janvier 1907 et s'est terminé le 31 décembre 1940 ; en réalité, depuis septembre 1934, il était dispensé de l'enseignement.

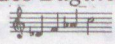
apparaît, pour la première fois, une mélodie pentatonique :



L'élément populaire n'y est encore qu'à l'état latent.

L'année 1907 ne nous apporte qu'une petite œuvre pour piano, d'inspiration plus folklorique : harmonisation, dans le sens très large du mot, de trois mélodies populaires du Comitat de Csík (Transylvanie), qu'il a recueillies d'un joueur de pipeau. L'œuvre est d'apparence modeste, mais ses thèmes seront repris sous d'autres formes dans des œuvres postérieures, notamment dans l'*Hommage à Paderewski*.

Nous voici en 1908, année fertile en compositions conçues dans une esprit nouveau. Thématique issue du folklore et de ses possibilités de variance ; procédés impressionnistes à la manière de Debussy, que Bartók étudie toujours avec assiduité ; recherche de synthèse.

A cette époque un sentiment passionné à l'égard de la violoniste Stefi Geyer vient aussi inspirer la musique de Bartók. Nous connaissons le thème de quatre notes :  dont le compositeur a écrit dans une lettre adressée à cette artiste : « c'est votre thème ». ²⁶ Ce thème prend une forme définitive :  dans les *Deux Portraits* op. 5, les *Deux Elégies* op. 8b, dans les numéros 13 (*Elle est morte*) et 14 (*Ma mie qui danse*) des *Bagatelles* op. 6, ainsi que dans le « Motto » des *Dix Pièces faciles* pour piano : . Il poursuit Bartók comme un « leitmotiv » et certains commentateurs ont vu là une sorte d'obsession comparable à « l'idée fixe » de la *Symphonie Fantastique* de Berlioz.

Nous pouvons en effet remarquer que le premier *Portrait* op. 5 pour orchestre (l'Idéal) — image idéalisée du sujet — avec son solo de violon, n'est autre que le premier mouvement d'un *Concerto* pour violon et orchestre (œuvre inédite du vivant de Bartók) composé la même année. Réminiscences lisztienues (cf. le solo de violon de la *Messe de Couronnement*) ; conception harmonique et équilibre sonore debussystes. Le deuxième *Portrait* (l'Image déformée) marque une étape intermédiaire entre les *Méphisto-Valses* de Liszt et certaines danses grotesques qu'écrira plus tard Bartók dans le *Prince de bois* et le *Mandarin*. L'importance de l'op. 5 réside dans la complémentarité des deux pièces : monothématisme cher à Liszt, double-aspect d'une seule idée musicale aboutissant à d'intéressants contrastes. Dyptique traduisant une pensée dialectique, divination et iconoclastie à la fois.

Premières pages vraiment révolutionnaires dans l'œuvre pour piano de Bartók : les *Bagatelles*. Ces 14 pièces sont empreintes de force sauvage, d'humour grinçant

²⁶ Il se trouve dans le *Concerto de violon* (1907-1908) inédit du vivant de Bartók, dont le manuscrit fut conservé par la dédicataire jusqu'à sa mort ; *Concerto* a été récemment publié par Boosey et Hawkes (créé à Bâle le 30 mai 1958) à titre posthume.

ou de pitié profonde. Elles présentent une variété extraordinaire de sources, de tonalités et de procédés. Les 4^e et 5^e Bagatelles sont faites de deux chants populaires, l'un hongrois, l'autre slovaque, tout en présentant cependant les marques du style ancien de la musique populaire hongroise. La première pièce est accompagnée par des accords parfaits issus de l'échelle pentatonique de la mélodie ; la seconde par des ostinatos harmoniques également pentatoniques, au cours desquels les accords se déplacent en fonction de leur échelle restreinte. La première Bagatelle, esquisse bisonale, mélange les tons de *la* et *la bémol*. Dans le n° 13 (*Elle est morte*) « l'idée fixe » réapparaît, avec toute l'importance dramatique et passionnelle qu'elle suscite. Ici, ce n'est pas l'aspect visionnaire qui nous frappe, mais l'accent véridique de la mort, avec toute la stupeur et l'affliction qu'elle provoque chez les vivants. Par sa simple force évocatrice *Elle est morte* compte parmi les pages les plus émouvantes de la musique de notre siècle. La 14^e Bagatelle (*Ma mie qui danse*) est la version pour piano du deuxième *Portrait*. Dans l'œuvre de Bartók l'importance des Bagatelles est double : d'une part elles restent, par leur facilité relative, accessibles aux « Amateurs » pour lesquels elles auraient été écrites ; d'autre part elles ont été conçues dans un esprit novateur. Elles situent Bartók à la tête de l'avant-garde internationale, devançant de plusieurs décennies le goût musical. Une carte postale nous relate l'accueil enthousiaste que leur réserva Busoni qui, par lettre, recommanda vivement les *Bagatelles* à son éditeur Breitkopf et Härtel aux fins de publication. Cette lettre étant malheureusement restée sans suite, les *Bagatelles* parurent à Budapest chez Rózsavölgyi, accompagnées d'une page à part reproduisant les opinions de Busoni, Dohnányi et Robert Freund²⁷ à leur sujet. Malgré tout, le succès des *Bagatelles* ne fut pas immédiat en Hongrie.

Terminées en juin 1908, les *Bagatelles* furent suivies, un mois plus tard, d'une autre série pour piano, conçue dans le même esprit didactique : *Dix Pièces faciles* (Rózsnyai éd.), dont plusieurs connurent très vite une grande popularité. *Un soir chez les Sicules* et *Danse de l'ours* orchestrés par la suite figureront dans les *Tableaux de Hongrie* de 1931. *Un soir chez les Sicules* évoque l'atmosphère d'une soirée d'été dans les montagnes de Transylvanie. Deux mélodies issues directement du langage folklorique, l'une de caractère vocal, l'autre instrumental, forment ici un rondo très simple : cinq séquences en ordre symétrique. La *Danse de l'ours* est une sorte d'ostinato rigide sur une échelle de tons entiers, apparentée à la dernière manière de Liszt ; cette danse avec ses procédés nouveaux, traduit l'orientation définitive du compositeur. Ecriture linéaire, mélange savant d'éléments folkloriques au chromatisme absolu, qui les rapproche du dodécaphonisme. Dans le domaine du chromatisme, Bartók, dont l'écriture évolue sans cesse, semble arrivé à un point qu'il ne dépassera jamais. L'importance des petites *Pièces* de 1908 réside dans leur hétérogénéité, leur position intermédiaire entre le passé et l'avenir. La *Danse de l'ours* deviendra l'*Allegro barbaro*, l'*Etude* est une ébauche de la deuxième *Sonate* pour violon et piano ; la *Danse de jeunes gens slovaques*, dont l'ambiance musicale

²⁷ Pianiste hongrois, élève de Moscheles, Tausig et Liszt, professeur au Conservatoire de Zurich de 1875 à 1912. Bartók entretenait des relations amicales avec sa famille à Budapest.

n'est pas sans analogie avec certaines œuvres de Moussorgsky et de Debussy, anticipe sur la *Suite de danses* ; enfin les paraphrases sur deux mélodies populaires, l'une hongroise, l'autre identique au futur Hymne slovaque, donneront les *Improvisations*. Ce recueil a marqué profondément la génération postérieure à 1900. Plusieurs poèmes d'Attila József ont été inspirés par la *Danse de l'ours*, dont le ton semble issu du langage collectif des masses, ce qui en explique accueil favorable dans certains milieux populaires.²⁸

Lors de l'été 1908 Bartók parcourut la Suisse et une partie de la France. Après la Savoie et la Camargue, il visita Lyon, Vienne, Valence et Avignon. Puis dès l'automne il se rendit en Transylvanie, ce qui lui permit de comparer certains paysages transylvains avec ceux de la Savoie. Il en a parlé. Cette fois, il n'a rapporté que quatre mélodies recueillies à Körösfő (aujourd'hui Criseni). A sa rentrée il compose de nouvelles pièces pour le piano. *Scène de ménage*, première des *Trois Burlesques* op. 8/c dédiée à Márta Ziegler, une jeune élève qu'il épousera l'année suivante. Il lui dédie également le *Portrait d'une jeune fille*, première de *Sept Esquisses* op. 8/b composées la même année. C'est encore elle qui sera plus tard, en 1911, la dédicataire de l'opéra le *Château du prince Barbe-bleue*. Enfin, il termine le 27 janvier 1909, son *I^{er} Quatuor à cordes*, sans doute la composition la plus représentative de cette période.

Dans l'œuvre de Bartók, le rôle joué par les quatuors à cordes (il y en a six, hormis quelques essais de jeunesse) est comparable à celui qu'ont joué les 18 quatuors dans l'œuvre de Beethoven. C'est dans ses quatuors que Bartók a su résumer avec le maximum de concision, de clarté et de sobriété — notions qui, chez lui, ne font qu'une — tout son univers sonore dans sa complexité.

« Le *I^{er} Quatuor* est la plus typique des premières œuvres de la maturité. On peut y retrouver, pour la première fois, les influences reçues, influences intégrées dans une conception artistique personnelle » écrit János Kárpáti.*

Tout d'abord l'influence de Liszt, éternel modèle de Bartók, dans sa tendance au monothématisme. Les idées exposées dans le *Lento* initial se retrouvent dans les deux autres mouvements, soit fragmentées, soit développées ou métamorphosées. Procédé bien net, mais nullement exclusif.

Influence du Beethoven des derniers *Quatuors*. L'exposition quasi fuguée du premier mouvement s'apparente organiquement à l'op. 131 de Beethoven. Bartók emploie là une écriture contrapuntique d'essence instrumentale voisine de celle de Max Reger, auquel il reprend, par ailleurs, cette façon qu'avaient les maîtres néoromantiques d'enchaîner sans interruption les divers mouvements d'une œuvre. Il y a enjambement dès la fin de la première partie, dans laquelle apparaissent des fragments mélodiques de thème initial de l'*Allegretto* qui suit, thème qui, par

²⁸ Cette observation est basée sur l'expérience d'Elemér Gyulai, pianiste, compositeur et pionnier hongrois de la sociologie de la musique. Dans son ouvrage sur l'effet de la musique (*A zene hatása*, Budapest, 1936), il tire la conclusion de ses observations faites à l'Institut Socio-politique d'Újpest. Attila József (1906-1938) était le premier (en date) des grands poètes hongrois issus de la classe ouvrière.

* *Bartók's String Quartets*, Corvina, Budapest, 1975.

ailleurs, ne participera pas au développement architectural de ce deuxième mouvement. Procédé que Bartók ne reconduira que dans son *III^e Quatuor*.

L'influence folklorique se présente ici sous forme de cellules rythmiques très marquées, mais dont la provenance exacte serait difficilement localisable. Slovaque, peut-être, plus que hongroise ou roumaine. Ces impulsions semblent la synthèse de quelque abstraction de matériaux rythmiques convergents ; ces impulsions rythmiques mènent à la deuxième idée, disons plutôt à l'enchaînement, par thème lent, nettement pentatonique, au *III^e mouvement (Introduzione — Allegro vivace)*. Ce thème lent contraste avec la première idée dynamique du mouvement final, laquelle développe l'idée principale du mouvement *Allegretto* en lui conférant un accent populaire hongrois de style récent. La deuxième idée parlando, dont nous avons souligné la nature pentatonique, nous ramène, par contre, à l'ancien style de la musique populaire hongroise, sans en épouser jamais la structure.

Il y a aussi des influences de la musique française contemporaine. Dans le Trio du premier mouvement on peut relever, de plus, des tournures typiques du « verbunkos ». Dans ce Quatuor règne encore un certain esprit post-wagnérien, « comme si l'influence de Wagner reçue pendant les années scolaires et traduite jusqu'alors par seulement de l'enthousiasme ne s'était caractérisée qu'avec retard. Ici le ton wagnérien ne se présente pas bruyamment, mais reste filtré et enrichi d'une apparence quasi philosophique. Ces côtés wagnériens de Bartók ne sont plus les résultats de sensations musicales (déjà dépassées à ce moment-là), mais ceux de quelque sentiment vital apparenté. C'est pourquoi le ton wagnérien ne se manifeste ici que dans certains conduits harmoniques et des séquences tissées par une succession de tensions et relâches internes. » (Kárpáti) Cependant, à la lecture de ce *I^{er} Quatuor*, nous n'avons nullement l'impression d'une construction hybride. Nous sommes frappés par l'équilibre, par l'homogénéité de l'écriture. Pour la première fois, un chef-d'œuvre est né d'impulsions diverses, dont Bartók a su extraire tous les éléments nécessaires à un travail de construction personnel.

Le *I^{er} Quatuor* marque une étape importante dans l'évolution de la pensée musicale de Bartók. Il a été conçu dans un moment de dépression et parachevé par volonté de surmonter un échec sentimental, grâce à l'activité créatrice. Le mouvement initial de l'œuvre n'est pas sans analogie avec le « Portrait idéal ».

En 1908 Bartók commence une série de petites pièces *Pour les enfants* ; terminée l'année suivante, elle parut chez Rozsnyai en quatre cahiers contenant 85 mélodies populaires hongroises (cahiers I et II) et slovaques (cahiers III et IV). D'une écriture sobre et dépouillée, exempte d'octave, destinée aux petites mains, le but didactique de ces courtes pièces est encore plus net que celui des *Bagatelles* et des *Dix Pièces faciles*. Ces pièces visent un double but : mettre à la portée des jeunes débutants des morceaux d'exécution facile mais de valeur sûre, familiarisant les enfants très tôt avec la musique traditionnelle des paysans, d'autre part accompagner les mélodies par des procédés adéquats jusqu'alors inédits, sans toutefois les harmoniser.

Les années 1908 à 1911 furent particulièrement fécondes en œuvres pour piano : *Deux Elégies* (1908-09, op. 8/b) ; elles seront assez sévèrement jugées par leur auteur qui verra en elles un retour à un certain romantisme grandiloquent ; *Trois*

Burlesques (1908-10, op. 8/c), dans lesquelles il s'engage sur une voie nouvelle, avec un humour quelque peu rustique, agrémenté d'éléments populaires principalement rythmiques ; *Deux Danses roumaines* (1910, op. 8/a), premier essai de musique savante à base d'éléments folkloriques recueillis en Transylvanie depuis 1909. Cette œuvre brillante requiert beaucoup de virtuosité. La première n'est pas sans analogie avec les *Burlesques*.²⁹ Ce serait, à notre avis, une sorte de synthèse de matériaux encore insuffisamment assimilés. Deux autres séries op. 9 : 1^o : *Quatre Nénies* (*Sírató ének*, 1910), dont l'écriture sobre, en même temps que floue et colorée, fait penser à l'école française du début de ce siècle. 2^o : *Esquisses* (1908-10), sept pièces qui témoignent à la fois de l'enrichissement des moyens d'expression du compositeur et de sa volonté de simplifier son écriture. On y trouve, pour la première fois, la transcription d'une mélodie folklorique roumaine.

Enfin, l'*Allegro barbaro* (1911)³⁰ pièce qui peut être considérée comme la quintessence de l'évolution des dernières années, comme une sorte de résumé magistral et concis de l'orientation esthétique du compositeur, comme son crédo artistique. C'est l'une des pierres de touche de la musique contemporaine. Pour la première fois, Bartók, parvenu à une synthèse de toutes ses sources populaires, s'affirme en une écriture dont les éléments remontaient aux origines les plus lointaines de la musique.³¹ On comprend facilement pourquoi il n'écrit guère pour le piano durant une quinzaine d'années. Outre la *Suite* op. 14, nous n'avons de lui que des transcriptions de mélodies folkloriques et quelques pages destinées à la Méthode de Sándor Reschofsky.

Par contre, nous assistons à la naissance d'une importante composition pour orchestre : *Deux Images* (« En pleine fleur » et « Danse villageoise », 1910), ainsi que celle d'un opéra en un acte, le seul que Bartók ait jamais écrit, le *Château du Prince Barbe-bleu* (1911).

Les *Deux Images*, selon la préface de Pál Járdányi imprimée en tête de la partition de poche parue chez Musica en 1953, nous révèlent que Bartók était « préoccupé, au moment où il les a composées, de l'art de Debussy et de la musique de son pays (...) Les couleurs discrètes des bois de la première pièce, son instrumentation vibrante, ses tournures mélodiques et fragments harmoniques issus de l'échelle à tons entiers, ses contours flous sont les preuves de la présence de Debussy. Le contraste même entre l'échelle à tons entiers et la pentatonie au cours duquel la première échelle est reléguée au second plan par la dernière n'est pas étranger au monde du compositeur français. Mais chez Bartók la source primordiale est tout de même la musique populaire avant tout hongroise. Car la vie et la floraison des

²⁹ La première des *Deux* (grandes) *Danses roumaines* figure assez souvent aux répertoires des pianistes, et sa version pour orchestre, dans la brillante orchestration de Léo Weiner, a connu un succès international. Bartók lui-même en fait une orchestration, inédite de son vivant.

³⁰ Le titre n'est pas sans allusion à un article d'Emile Vuillermoz qui, après le concert de 1910 à Paris, a qualifié de « sauvage » la musique de Bartók. L'idée principale de cette pièce est une paraphrase sur un thème de Ravel (*Scarbo*, 1908).

³¹ C'est Bartók qui emploie ce terme dans sa notice autobiographique.

tournures pentatoniques sont les reflets purs d'une vie et d'une floraison hongroises. De même que, dans le fond de l'image picturale de la pièce toute entière se cache une vie spécifiquement bartókienne, totalement différente de la vie française.

La deuxième *Image*, avec ses rythmes aux accents violents, ses thèmes d'une carrure rigide, ses unissons abondants et ses harmonies sur pédales, prend entièrement ses racines dans la musique de danse des peuples du Sud-Est européen. Les tournures mélodiques (surtout celles qui mettent en relief le triton) font penser, en premier lieu, à la musique populaire roumaine. »

Les *Deux Images* sont un dyptique. Elles décèlent de nombreux symboles : pont entre modes occidentaux et orientaux, pont entre Hongrois et Roumains, rapprochement des sources des mélodies diatonique et pentatonique, des rythmes *parlando* et *giusto*. Les idées musicales de la première *Image* suivent les structures et l'esprit du chant populaire hongrois de style ancien : mélodie descendante, échelle pentatonique agrémentée de sensibles en appoggiature. Dans sa conception l'œuvre se place entre les deux (grandes) *Danses roumaines* et la *Suite de Danses* pour orchestre de 1923. Nous y retrouvons le triton, saut de trois tons entiers, dont Bartók fait un usage fréquent dans cette période en tant qu'élément mélodique.³² Bartók l'a découvert, à l'état pur, dans la musique populaire roumaine. Cependant cette tournure mélodique figure déjà dans la I^{re} *Nénie* laquelle, apparemment, n'a aucun rapport avec la musique populaire roumaine, alors que dans la I^{re} *Danse roumaine* l'effet de l'intervalle est presque toujours atténué par l'emploi d'une note intermédiaire. Chez Bartók l'inspiration mélodique est désormais diatonique et pentatonique à la fois, sources qui se rapprochent, peut-être, mais ne se confondent jamais.

L'œuvre dut malheureusement attendre le 25 février 1913 pour être créée par l'Orchestre Philharmonique de Budapest sous la direction de Kerner. Et les critiques, comme le public, n'ont, hélas, rien compris de son message. Le *Pesti Napló* parle de la musique de Bartók comme d'un phénomène pathologique et Emile Haraszti dans le *Budapesti Hirlap* accuse Bartók d'être l'ennemi juré de la nation hongroise. Seul le *Népszava*, sous la plume de Reinitz, dit : « ... chaque phrase est fraîche, remplie de sentiments venant du fond de l'âme. Cette composition témoigne de l'évolution magistrale (...) de Bartók. »

Les années 1908 à 1911 marquent une grande époque créatrice au cours de laquelle la personnalité de Bartók s'affirme avec éclat. Il a réussi à assimiler toutes les acquisitions nouvelles de son langage, mais son évolution n'est pas comprise de ses compatriotes. Certes, son isolement n'est que relatif. Sur le plan personnel, il n'a jamais manqué et ne manquera jamais d'amis pour penser comme lui, approuver sa nouvelle orientation et le soutenir dans ses efforts.³³ Il est trop en avance sur son

³² Cf. *Le triton dans les musiques populaires primitives* de Jacques Nahoum ; Diplôme d'Etudes Supérieures, Paris 1964.

³³ Nous pensons avant tout à Kodály qui semble s'être stabilisé sur les résultats acquis et dont l'évolution artistique se poursuit désormais sur un domaine assez différent de celui de Bartók, évolution

entourage et, à plus forte raison, sur son public hongrois. La chance ne lui sourit pas. Fin 1908 et début 1909, au moment où il les ressentait comme déjà dépassées, les trois œuvres importantes de sa « période romantique » sont encore peu connues en Hongrie. Sa *I^{re} Suite* figurait bien au programme de l'Orchestre Philharmonique le 21 décembre 1908, mais elle ne peut être donnée à cause de la « maladie » du chef-d'orchestre Kerner. Le même sort attendait la *II^e Suite* pour le concert du 22 février suivant à l'Académie de musique. Concert remis au 1^{er} mars, lors duquel la *II^e Suite* fut remplacée par la *Première*, cette fois en première audition intégrale, sous la baguette de Hubay. Entre-temps, le 2 janvier, sur l'invitation de Busoni, il est allé diriger à Berlin, Salle Beethoven, le deuxième mouvement de la *II^e Suite (Allegro vivace)*. Ce fut l'unique occasion dans sa carrière où il se produisit comme chef-d'orchestre et, si l'on en juge d'après les lettres qu'il écrivit au lendemain du concert, ses impressions furent bonnes. Il a trouvé que son orchestration « sonnait bien » et, d'autre part, le public « n'a ménagé ni ses applaudissements ni ses sifflets, » ce qui l'a comblé de joie. Les critiques, par contre, n'ont accueilli l'*Allegro vivace* qu'avec une grande réserve.³⁴

Quoique favorables dans leur majorité, les comptes rendus du concert du 1^{er} mars suivent mal l'évolution de Bartók. Un critique va jusqu'à reprocher au compositeur sa prédilection pour les procédés chers à Richard Strauss, alors que Bartók a déjà réussi à s'en dégager. Il va même annoncer ouvertement sa rupture avec le maître allemand lors de la première d'*Electre* à l'Opéra de Budapest.³⁵

Fin juillet 1909 Bartók effectue sa première enquête folklorique à Belényes (Beiuș, comitat de Bihar), centre culturel des Roumains de Transylvanie, siège de deux diocèses roumains, catholique de rite oriental et orthodoxe, où fonctionnait, depuis plus d'un demi-siècle déjà, le premier lycée hongrois de langue roumaine. L'idée d'une collecte chez les Roumains du Bihar était déjà venue à Bartók : lors de son enquête à Vésztő, il décelait une influence étrangère dans certaines mélodies

non exemple d'un certain académisme de nouvelle manière. D'une façon générale, Bartók a beaucoup de partisans parmi les musiciens de sa génération ; mais même ceux-là ne suivent qu'avec un certain retard son évolution artistique. Ses amis peintres, surtout ceux du Groupe des Huit (les « Fauves » hongrois, en quelque sorte) montrent, par contre, bien plus de compréhension à son égard. La convergence de l'art de Bartók avec les tendances de l'avant-garde picturale et littéraire de Hongrie, durant cette courte période, est étonnante de plusieurs points de vue.

³⁴ J. Demény cite quelques comptes rendus, notamment celui d'Hugi Leichentritt. (*Zenetudományi tanulmányok*, tome III).

³⁵ Voici un passage du texte de Bartók publié dans la revue *A zene* (La musique), dans son numéro d'avril 1910 :

« (...) il y a une chose que je ne comprends pas, ni ici ni dans les autres œuvres de Strauss : comment quelqu'un qui pourrait dire tant de choses intéressantes en exprimant des sentiments nobles, peut-il tomber dans une musique aussi plate, tiède, de genre « kappelmeister » (par exemple : l'immense joie d'*Electre* causée par l'arrivée d'Oreste est exprimée dans un la bémol majeur interminable, par les moyens les plus vulgaires), passages qui se trouvent par centaines dans la musique de Strauss. La question à laquelle Strauss seul pourrait répondre est désormais celle-ci : est-ce que le compositeur tient ces banalités musicales vraiment pour de la grande musique, ou sont-elles seulement de l'eau sucrée pour attirer la populace ? Dans cette alternative, la première éventualité serait incompréhensible, la seconde répréhensible. »

hongroises précédemment recueillies. Il s'est alors adressé au proviseur de lycée de Belényes pour lui demander de l'aider dans ses recherches. Ce proviseur le présenta à János Buşîția, professeur de dessin au lycée où il enseignait aussi la musique. Esprit curieux et polyvalent. Buşîția a été pour Bartók un guide idéal dans sa prise de contact avec le folklore roumain. Il devint par la suite un ami à toute épreuve. Dès son arrivée à Belényes, trois jeunes personnes attendaient déjà Bartók chez Buşîția et notre jeune maître est resté émerveillé devant une richesse folklorique inespérée. Cette première enquête fut suivie de deux autres, plus brèves, fin août 1909 et en février 1910. Au cours de ces trois déplacements Bartók aura prospecté 16 villages roumains du Bihar et des environs. Il y aura recueilli quelques 600 mélodies, dont près de 200 dans la région de Belényes. Ce matériel une fois réuni, Bartók le juge assez important pour y intéresser les milieux scientifiques du Royaume de Roumanie. Il adresse donc, en avril 1910, une lettre à l'académicien Dimitri G. Kiriak, afin d'offrir son recueil à une bibliothèque publique de Bucarest. Il en propose également la publication en collaboration avec un philologue roumain. Fin mai il reçoit une réponse positive et amicale. Kiriak fait les démarches nécessaires et rend hommage tant à la précision du travail scientifique qu'au désintéressement de Bartók.³⁶

A partir de là, la musique populaire roumaine restera toujours présente dans l'œuvre de Bartók, qui va régulièrement poursuivre ses collectes chez les Roumains jusqu'en 1918. Afin de mieux œuvrer encore, il étudie la langue roumaine et, dès 1910, se sent capable de noter lui-même les paroles chantées.

Bartók passe, fin juin 1909, une semaine à Venise en compagnie de sa mère et de sa sœur. Fin août, entre deux enquêtes folkloriques en Transylvanie, il va voir sa mère en Styrie. Puis il se marie le 16 novembre, à la Mairie du VI^e Arrondissement de Budapest.

Il vivait alors avec sa mère, depuis sa nomination à l'Académie, dans un petit appartement au Teréz körút, un grand boulevard de Pest. Un fils, Béla, naîtra le 22 août 1910 et la famille décide d'aller s'installer en banlieue, dans un pavillon avec jardin à Rákoshegy.

En automne 1909 ont eu lieu les premières auditions de la *Rhapsodie* op. 1 pour piano et orchestre, dans sa version définitive : le 15 novembre, orchestre de l'Académie sous la direction de Hubay, l'auteur au piano ; une semaine plus tard celle de la *II^e Suite* (Orchestre Philharmonique, direction Kerner). La presse était partagée, certains critiques, tel Aurél Kern, comprenaient mal la nouvelle orientation du compositeur de *Kossuth*. D'autres, au contraire, tel Béla Reinitz,

³⁶ L'Académie Roumaine, à sa séance du 13 mai 1911, retiendra le projet de publication de la monographie de Bartók sur la musique populaire roumaine du Bihar avec 371 mélodies. Le volume paraîtra en 1913. Signalons qu'une offre analogue a été faite par Bartók, en 1910, à la Société d'impression de Túröcszentmárton (aujourd'hui : Turčiansky Svätý Martin), institution culturelle des Slovaques, au sujet de la publication des 400 mélodies populaires slovaques recueillies par lui.

jugeant sévèrement les œuvres empreintes d'un « nationalisme désuet », marquaient leur préférence pour la nouvelle manière.³⁷

Bartók va passer les congés de fin d'année à Paris avec sa femme. Sur les conseils de Kodály et muni des lettres d'introduction de Busoni, il en profite pour se présenter chez Vincent d'Indy et chez Isidore Philipp. L'accueil de d'Indy fut décevant. « Il faut savoir choisir ses thèmes, » aurait dit ce dernier à Bartók en feuilletant la partition de la *II^e Suite*, dont le troisième mouvement aurait, paraît-il, manqué de tonalité et de forme. « Cette rencontre m'a fait penser à l'accueil qu'un maître de grande renommée accorde à un élève débutant », écrit Bartók dans une de ses lettres.

La visite chez Philipp ne fut guère plus fructueuse. Virgil Thomson, dans un article du « Music Right and Life » nous rapporte que Philipp aurait proposé à Bartók de le présenter à Saint-Saëns ou à Widor et, devant le refus de Bartók, lui aurait dit :

« — Alors, de qui voulez-vous faire la connaissance ?

Et Bartók : — De Debussy.

— Mais voyons, c'est un misanthrope. Il serait certainement trop dur avec vous. Voulez-vous vous exposer à ses sarcasmes ?

— Parfaitement ! » — fut la répartie laconique de notre héros.

Malheureusement l'entrevue Debussy—Bartók n'a jamais pu avoir lieu. Cependant le deuxième séjour à Paris de Bartók n'aura pas été un échec pour autant. Trois mois plus tard, grâce aux efforts de Sándor Kovács, un festival hongrois eut lieu, le samedi 18 mars 1910 à l'Hôtel des Modes, 15, rue de la Ville-L'Evêque, concert précédé d'une causerie d'Henry Expert.³⁸

Ce concert reste un événement pour la musique hongroise. C'était la première fois, nous dit Kodály, que l'attention du public occidental était appelée sur les tendances nouvelles de la musique hongroise et si, plus tard, les œuvres de sa jeune école ont été présentées un peu partout en Europe, il en faut chercher l'origine dans ce concert. La causerie d'Henry Expert, d'après un écho de la presse hongroise, aurait été très pertinente, insistant sur la spécificité de la civilisation hongroise. Les musicologues Pierre Aubry, Jules Ecorcheville et Emile Vuillermoz étaient, entre autres, présents au concert.³⁹ Le fait que la musique hongroise ait pu, dans un programme aussi éclectique, faire acte de présence à Paris dès 1910 doit retenir l'attention.

³⁷ Béla Reinitz (1878-1943) compositeur et critique musical au journal *Népszava* (Voix du peuple), organe du Parti Social-démocrate Hongrois, joue un rôle politico-culturel important en 1918-19. Plus tard il vivra à Vienne, puis de nouveau à Budapest et restera, personnellement, très lié à Bartók. C'est Sándor Jemnitz qui est le critique musical du *Népszava* durant la période d'entre les deux guerres.

³⁸ Bartók y jouait 12 des 14 *Bagatelles*, l'une des deux *Fantaisies* des Quatre Pièces et la *I^{re} Danse roumaine*, ainsi qu'une œuvre d'Árpád Szendy et la *Sonate pour violoncelle et piano* de Kodály avec M. Mihalkovics.

³⁹ Les Archives Bartók de Budapest conservent une lettre de Louis Laloy adressée à Bartók le 31 mars 1910 ; ce texte nous révèle que Laloy était non seulement présent au concert du 13 mars, mais aussi qu'il avait étudié les partitions de Bartók.

Au même moment avait lieu à Budapest une autre consécration de la jeune école hongroise. A la Salle de l'Hôtel Royal, les 17 et 19 mars, le jeune Quatuor Waldbauer⁴⁰ donna deux récitals consacrés aux œuvres de Kodály et de Bartók. Bartók tint la partie de piano de son *Quintette* de 1904 et exécuta les pièces op. 3 de Kodály. Il présenta également ses propres *Bagatelles*. Le public et une partie de la presse ont bien senti que c'était un événement qui ferait date.⁴¹

Le 38 mai 1910, deuxième soirée d'orchestre du 46^e festival de l'Allgemeine Deutsche Musikverein à Zurich. Bartók joue avec orchestre la *Rhapsodie* op. 1. Parmi les auditeurs se trouvait le jeune Arthur Honegger, qui en parlera encore 35 ans plus tard.⁴² Les deux musiciens ne se connaîtront que plus tard ; c'est à Zurich, par contre, que Bartók se lie avec Delius, dont il apprécie beaucoup la musique.

Après Zurich, Bartók, sans négliger ses activités de professeur, poursuit infatigablement ses investigations folkloriques dans les domaines hongrois, slovaque et roumain. Il en tire les enseignements scientifiques et artistiques. Il suit avec intérêt l'évolution de la musique contemporaine et il rassemble, avec Kodály, les partisans hongrois de la musique d'avant-garde. Il n'a pas négligé pour autant sa carrière de virtuose ; en février 1910, séance de sonates avec Kerpely et le 30 octobre participation à un récital des Waldbauer. Puis il parcourt la Haute-Hongrie et assiste à Ipolyság (chef-lieu du comitat de Hont) au concours de joueurs de «*kanásztűlök*»⁴³ et de cornemuse organisé par l'archiviste départemental assisté du jeune ethnologue István Györffy. Bartók entend une quinzaine de concurrents,

⁴⁰ C'est eux qui, un an plus tard, donneront le *Quatuor* de Debussy en première audition hongroise à un récital marqué par le concours du compositeur. Il présenteront, par la suite, presque toutes les œuvres nouvelles de l'école hongroise, notamment celles de Bartók, Kodály, Dohnányi, Weiner, Lajtha. Ils ouvrent la série des grands quatuors hongrois d'autorité mondiale. Antal Molnár, alto dans l'ensemble et compositeur de talent, se retirera bientôt du Quatuor pour se consacrer entièrement à l'activité pédagogique et musicologique. Mort le 8 décembre 1983 dans sa 94^e année, il était le promoteur et le doyen des théoriciens de la Nouvelle Ecole hongroise. Le Quatuor restera ensemble durant 34 ans. Egon Kenton prendra la place de Molnár (Kenton mourut récemment à Paris), János Temesváry, second violon au départ, jouera l'alto après le départ de Kenton. Imre Waldbauer (premier violon) et Jenő Kerpely (violoncelle) resteront à leurs postes jusqu'à la fin. Le second violon changera plusieurs fois. Quelques détails intéressants sur le Quatuor : les deux récitals mentionnés furent leurs premiers concerts publics, ils les avaient préparés pendant six mois. Leur carrière internationale commencera en Hollande en 1911 ; c'est eux qui, ensemble ou séparément comme solistes, ont assuré les premières auditions mondiales de huit œuvres de Bartók et de quatre œuvres de Kodály, d'après le bilan de leur activité dressé par le musicologue Aladár Tóth (critique musical au journal *Pesti Napló* entre les deux guerres) en 1935, bilan selon lequel les œuvres de Bartók avaient figuré 175 fois et celle de Kodály 227 fois aux programmes de leurs concerts.

⁴¹ Cela ressort des comptes rendus, surtout de l'article du *Népszava*, dont l'auteur souligne l'âpreté, le non-conformisme et le renouvellement continu de l'art de Bartók. Ce double événement est aussi considéré comme la première manifestation de la Nouvelle école hongroise. Le premier concert était consacré à Kodály, le second à Bartók.

⁴² Voir sa Préface au premier ouvrage français consacré à Bartók, celui de Serge Moreux (*B. B., sa vie, son œuvre, son langage*, Paris, Richard-Masse, 1949).

⁴³ « Espèce de trompette naturelle faite en corne de vache, par conséquent très courte et donnant des sons très aigus. Sa note de base se situe autour de  . » (Extrait de l'article de Bartók consacré aux instruments de musique du peuple hongrois dans *Zenei lexikon* (Dictionnaire de la Musique), Budapest, Győző A. (éd.), 1935.

découvre là l'aspect instrumental, encore inconnu de lui, du folklore hongrois. Plusieurs des mélodies enregistrées et notées à cette occasion seront incorporées dans les *Quinze Mélodies paysannes hongroises* parues un peu plus tard. Le savant a momentanément priorité sur le compositeur. Les résultats de ses nouvelles investigations seront publiés dans la revue *Ethnographia*, en juin 1911 et mars 1912. Fin 1911 Bartók profite des congés scolaires pour recueillir en Transylvanie quelque 300 mélodies de musique instrumentale roumaine exécutée au violon ou au cor alpin.⁴⁴

1911 est une année importante dans la manière du compositeur. Le 12 février première audition du premier des *Deux Portraits*, avec le concours de Walbauer, lors du concert de l'Orchestre symphonique national, au cours duquel on a pu entendre également la première grande *Danse Roumaine* orchestrée par le compositeur (version restée inédite ; cette dernière œuvre fut redonnée par la suite dans une nouvelle orchestration plus brillante et plus colorée due à Léo Weiner). D'après la critique de Reinitz (*Népszava*), le 1^{er} *Portrait* ne serait qu'un avant-goût du 1^{er} *Quatuor*. Sándor Kovács (dans *Zeneközlöny*) rend hommage au génie de Bartók tout en déplorant le mauvais état général de la vie culturelle en Hongrie. Il compare l'art de Bartók à celui de Jean-Sébastien Bach. Et Géza Vilmos Zágon, dans le même journal, parle de l'affinité musicale existant entre Bach, Liszt et Bartók. Et l'on voit se former la jeune école hongroise de musiciens et théoriciens appelés à représenter l'élite à venir : Reinitz, Kovács, Zágon, Molnár, auxquels il faut ajouter le nom de Géza Csáth, écrivain et médecin, chargé de la rédaction des chroniques musicales du *Nyugat*.⁴⁵

Dès mars 1911 Bartók travaille à son opéra *Le Château du Prince Barbe-bleue*. La partition en est terminée en septembre. Performance d'autant plus étonnante que les autres obligations de Bartók ne furent pas négligées pour autant. Ni sa participation le 27 mars (dans le 1^{er} *Concerto* de Liszt), ni un voyage à Rome du 1 à 11 avril, où il s'est rendu en tant que membre d'une délégation hongroise au Congrès international de musique organisé à l'occasion de l'Exposition universelle. C'était son premier séjour dans la ville éternelle. Le 13 mai il rejoue à Szeged le *Concerto* de Liszt et le 18 mai il joue avec Kerpely à l'Exposition du Groupe des Huit (« Nyolcak »). En juillet il est à Paris pour préparer une enquête sur la musique des Arabes d'Afrique du Nord, enfin le 8 août il se trouve à Zermatt pour se reposer un peu.

Le Château du Prince Barbe-bleue est composé sur un livret de Béla Balázs, homme de lettres et poète de la grande époque du *Nyugat*⁴⁶, livret dédié à Bartók

⁴⁴ « Cor droit, long de 2 mètres environ, de forme conique, ayant à peu près 15 cm de diamètre à son bout, fait, le plus souvent, en bois de sapin coupé en deux dans toute sa longueur et vidé. Les deux parties sont raccordées à l'aide de frettes de branchages (. . .). » (Extrait du même article que la note précédente.)

⁴⁵ Trois des cinq sont morts très jeunes : Zágon à 33 ans, Csáth à 31 ans et Kovács à 33 ans.

⁴⁶ Béla Balázs (1884-1949) a fait ses études universitaires comme pensionnaire au Collège Eötvös de Budapest (créé à l'image de l'Ecole Normale Supérieure de la rue d'Ulm), tout comme Kodály ; c'est probablement grâce à ce dernier qu'il fait connaissance de Bartók. Auteur d'essais, de poèmes, de drames et de nouvelles, son œuvre reflète les idées et les courants qui animent l'élite intellectuelle de son temps :

et Kodály. C'est un mystère dialogué entre l'Homme (Barbe-bleue) et la Femme (Judith, son dernier amour), plein de sens symbolique. L'œuvre écrite en « octosyllabes ancestraux » comme les vers du *Kalevala*⁴⁷ ne manque pas de souffle poétique, mais elle est éclectique et assez inégale. Son ton archaïque et sa musicalité ont dû inspirer Bartók. Le livret n'est pas sans parenté avec les drames de Maeterlinck, comme si Balázs avait voulu, tout comme le poète Ady, rafraîchir les vieilles traditions hongroises avec des idées empruntées à l'Occident ; mystère de l'âme humaine dans ses manifestations, conflits éternels de l'Homme et de la Femme,⁴⁸ immoralité de tout pouvoir et fatalité de la solitude. Barbe-bleue arrive dans son château avec Judith qui a tout quitté : fortune, parents, fiancé, pour suivre l'homme de sa destinée. Ils arrivent tous deux dans un vestibule sombre sur lequel donnent sept portes. Elles sont fermées. Mais Judith, curieuse, veut savoir ce qui se trouve derrière ces portes. Elle ouvre les cinq premières avec les clefs que l'homme a bien voulu lui confier, non sans hésitation. On voit apparaître tour à tour la chambre de torture, les trésors, le jardin des rêves, la salle d'armes et le domaine princier, symboles des divers aspects de l'âme humaine. Au fur et à mesure de l'ouverture des portes, le château s'éclaire. On parvient au comble du bonheur, mais le bonheur est chose factice. Chaque image est souillée de sang. La femme ne pouvant se contenter de ce qu'elle vient de voir, veut aller jusqu'au bout de la découverte des secrets de l'homme qu'elle aime ; elle supplie Barbe-bleue de lui donner les deux dernières clefs. L'homme résiste, mais finit par céder et le château retombe progressivement dans l'obscurité. La sixième porte s'ouvre sur le lac des larmes et la septième et dernière sur la pièce où sont enfermées vivantes les anciennes femmes de Barbe-bleue, telles du moins qu'elles vivent dans le souvenir de l'homme. Judith doit alors prendre place parmi elles et le château sombrera de nouveau dans la « nuit sans fin ».

Bartók a enrichi ce mystère d'une musique qui tient plus de l'oratorio que de l'opéra. Avec l'*Allegro barbaro* composé la même année, on peut considérer ces deux chefs-d'œuvre comme un point culminant dans la production du compositeur. Avec *Barbe-bleue* Bartók vise à résoudre les problèmes du drame musical dans les limites de la langue hongroise ; tout comme Wagner, en son temps, le souhaitait dans l'expression germanique. Et la solution proposée par Bartók nous apparaît

socialisme, symbolisme, psychanalyse, philosophie allemande de la fin du siècle, influence de Nietzsche, Wilde, Ibsen et Maeterlinck. A la Commune de 1919 il joue un rôle directeur et, après la chute de l'éphémère République socialiste de Hongrie, il vit à Vienne, puis à Berlin et à Moscou. Dans l'exil il exerce, avant tout, une activité d'esthéticien, particulièrement orienté vers les films. Il rentrera en Hongrie en 1945, deviendra professeur au Conservatoire d'art dramatique et obtiendra le « Prix Kossuth » (prix d'Etat, récompense suprême de la République Populaire Hongroise) pour son film *Quelque part en Europe*.

⁴⁷ Epopée des Finnois, réunie vers 1830, par Elias Lönnrot à partir de chants épiques des « bardes » populaires.

⁴⁸ « Homme et Femme, comment pourraient-ils se comprendre ? Ils ne veulent jamais la même chose : l'Homme veut la Femme et la Femme veut l'Homme », écrit pour motto d'un roman satyrique Frigyes Karinthy (1888-1938), l'une des figures les plus originales de la littérature hongroise de cette époque.

plus accomplie que celle de Wagner. Car Bartók a l'expérience du folkloriste. Il sait que le rythme n'est pas un élément strictement musical et que sa présence dans la musique remonte à une double origine : celle de la danse et celle de la parole. *Barbe-bleue* est un unique essai dans un genre dont Bartók se désintéressera par la suite. La composition matérielle de l'opéra fut précédée d'une période de réflexion dont nous ignorons la durée. Cette préparation pourrait, à la rigueur, expliquer la rapidité avec laquelle la partition a pu être mise en ordre, sans pour cela diminuer l'hommage que nous avons rendu à la puissance de travail de Bartók, qu'elle mettrait au contraire en relief, car elle témoigne d'un emploi du temps méticuleux et fait apparaître la cohérence de toutes les préoccupations du compositeur.

Tout comme Debussy, Alban Berg, Janáček et d'autres contemporains, Bartók, avec *Barbe-bleue*, réussit à *homogénéiser le drame musical*. Jusqu'ici les compositeurs hongrois, même Erkel, étaient inconscients des particularités de la prosodie hongroise et confondaient encore rythme et mesure. Ils ne pouvaient servir d'exemple à Bartók dont les seuls modèles furent les chants populaires et les expériences de Kodály dans ses mélodies pour chant et piano. Dans le domaine du drame lyrique Bartók est arrivé à un tel équilibre entre chant et orchestre, entre langage parlé et langage chanté, qu'il ne sera jamais dépassé dans ce domaine.⁴⁹

Barbe-bleue reflète fidèlement les préoccupations esthétiques de Bartók, ses procédés expressifs ou descriptifs, comme son symbolisme musical — telle la musique guerrière de la salle d'armes ou les sanglots contenus de l'épisode du lac des larmes — ainsi que son goût pour une structure géométrique : forme d'arche et section d'or. L'œuvre commence en pleine nuit — l'ambiance nocturne préoccupe souvent Bartók —, monte progressivement vers la lumière, atteint son point culminant quand la porte s'ouvre sur le domaine de *Barbe-bleue*. Enfin elle s'assombrit pour retourner vers les ténèbres. Clarté et luminosité, symboles de la puissance, point culminant de l'œuvre, ne se trouvent pas à son milieu géométrique mais seulement à l'ouverture de la cinquième porte, divisant ainsi l'opéra en deux parties inégales. Cependant entre ces deux parties dont la première semble être la plus longue, le rapport de longueur est le même qu'entre l'œuvre entière et sa première partie.⁵⁰ Depuis les travaux d'Ernő Lendvai (voir Bibliographie) nous savons que de tels rapports sont fréquents dans l'œuvre de Bartók. Ils se manifestent par le nombre des mesures et non par leur durée. La structure en forme d'arche est soulignée par l'ordonnance des tonalités et des modes choisis selon les principes de leurs attirances réciproques. L'œuvre commence et finit dans le ton de fa dièse (mineur), alors que l'apogée du drame est à son antipode, en ut majeur. Les tonalités

⁴⁹ Signalons que Kodály, dans ses deux opéras, évite soigneusement de poser la question du chant dramatique hongrois, de même que celle de la synthèse entre arioso et récitatif. Il arrivera tout de même à proposer une solution plus tard, non dans une œuvre théâtrale, mais dans une grandiose composition a capella : *Zrínyi szózata* (L'appel de Zrínyi), en 1955.

⁵⁰ On se demande s'il n'y a pas de rapport entre le penchant de Bartók pour l'emploi de la *section d'or* dans l'articulation de ses compositions et sa prédilection pour l'art d'Archipenko. Il est toutefois fort probable que le penchant a été antérieur à la prédilection, car en 1911 Bartók ne pouvait pas encore connaître l'art d'Archipenko qui était alors au début de sa propre évolution.

elles-mêmes sont des symboles sonores : fa dièse pour Barbe-bleue, tandis que fa naturel appartient à Judith et, dans l'évolution des rapports entre l'Homme et la Femme, l'interférence de ces deux tonalités prend des formes toujours nouvelles. Rien n'est laissé au hasard. La seconde mineure fa-fa dièse, conflit matérialisé entre les deux personnages, apparaît, à la fin de chaque épisode, comme « leitmotiv » du sang, prix de la richesse, de la puissance et même du repos. Avant la conclusion Barbe-bleue chante de plus en plus dans le ton de Judith, mais l'union n'aura pas lieu, Judith disparaissant, le thème pentatonique initial en fa dièse termine l'œuvre comme une dernière allusion au prologue récité :

« Où est la scène ? Mystère !
Dehors, dedans ? Qui peut le dire ?

...

Voilà donc des faits mémorables.
Tour à tour gais et pitoyables.
Toujours des combats dans le monde,
Mais tout aussi bien nous mourons
D'amour et de peine profonde.⁵¹

L'œuvre est dédiée à Márta, sa femme. Nous y retrouvons, au lac des larmes, sous forme renversée, le thème que nous connaissons déjà de l'amour passionné (*Portraits, Bagatelles*). Les leitmotifs dépassent le cadre wagnérien et leurs symboles fixent le drame sur le plan de l'éternel humain.

Nullement découragé par les ajournements successifs des premières auditions de ses œuvres, pas plus que par la médiocrité de certaines de leurs exécutions, Bartók eut l'idée de réunir dans une organisation militante les amis de la musique nouvelle en Hongrie. A-t-il reçu des encouragements en ce sens de la part des dirigeants français de la S.I.M.C. ?* C'est possible. Mais il fallait constituer sur place un orchestre qualifié pour l'exécution d'œuvres modernes. Ainsi fut fondée en Hongrie l'U.M.Z.E. (« Association hongroise pour la nouvelle musique ») avec Bartók pour principal animateur et Sándor Kovács comme secrétaire. En avril la revue *Aurora* publia un appel rédigé par Bartók et Kodály. Kovács en fit paraître un autre dans *Zeneközlöny*. Espérant une subvention de l'Etat, une délégation (dont Bartók faisait partie) fut reçue à ce sujet par le Ministre de l'Instruction Publique, mais malgré un accueil favorable, cette démarche resta sans résultat. Puis, à la suite d'un désaccord au sein du Conseil d'administration de l'UMZE, Kovács dut démissionner. Faute de moyens, l'UMZE ne put fonder d'orchestre qualifié, elle se rejeta alors sur la musique de chambre et l'Association organisa quatre concerts en tout au cours de la saison 1911-12. Aux programmes de ces concerts figuraient des œuvres de Scarlatti, Couperin, Rameau, Beethoven, ce qui prouve bien que, dans l'idée de Bartók, c'était l'Association qui était nouvelle et non forcément la musique

⁵¹ D'après l'adaptation de Jean Rousselot, dans *Anthologie de la poésie hongroise*, Paris, Seuil, 1962.

* Société Internationale de la Musique Contemporaine

qu'elle se proposait d'offrir. Bartók ne participa lui-même qu'aux deux premiers concerts, puis, découragé, il laissa tomber l'entreprise, renonçant au projet de former un public à Budapest. A partir de 1912, il se retira de toute manifestation publique, hormis sa participation au jubilé de Thomán et quelques concerts en banlieue ou en province. Il se replia sur lui-même de plus en plus. Son enfant, l'UMZE renaîtra pourtant une vingtaine d'années plus tard et fonctionnera encore jusqu'à la dernière guerre.⁵² Mais, quant à la formation d'un public nouveau, la bataille ne sera gagnée que plus tard par Kodály et ses disciples lorsqu'ils s'attaqueront à un tout autre domaine, celui de chant choral et de l'éducation musicale des enfants. Bartók n'y participera qu'indirectement, par des œuvres didactiques, mais désormais il refusera de jouer tout rôle d'animateur spirituel. L'idée de quitter la Hongrie traverse son esprit pour la première fois. Elle n'est pas assez forte pour rompre les liens qui l'attachent si puissamment à son pays, à sa mère et à un travail de folkloriste bien amorcé.

Il continue inlassablement ses collectes. A partir de décembre 1911 il passe chaque mois quelques jours chez les Roumains. Fin décembre 1911 et début janvier 1912, il a réuni 182 mélodies dont 44 figureront dans sa monographie consacrée aux Noël roumains (Colindas). Ses enquêtes de février et mars 1912 n'en seront pas moins fertiles. Toutefois ses trois déplacements les plus importants seront ceux de 1913, deux chez les Roumains, un chez les Arabes.

L'année 1912 est marquée par deux compositions nouvelles, les *Quatre Mélodies populaires hongroises* pour chœur d'hommes et les *Quatre Pièces pour orchestre*.

La première est un essai d'harmonisation moderne dans une écriture classique verticale ; à la lecture, elle peut paraître lourde, mais reste d'une sonorité puissante et équilibrée. Jusqu'en 1935 Bartók n'a composé que peu d'œuvres a capella. Il s'engage ici sur un terrain encore peu exploré par lui, d'où l'importance de cette œuvre.

La deuxième (op. 12) comprend *Prélude, Scherzo, Intermezzo et Marche funèbre*. L'œuvre, relativement peu connue, ne fut créée que dix ans plus tard par l'Orchestre Philharmonique de Budapest. Son importance dans l'évolution de Bartók est cependant très nette, surtout côté orchestration.⁵³ La signification spécifique de cet op. 12 dans la pensée musicale de son auteur reste encore à découvrir. Ce n'est ni la première ni la dernière fois que Bartók termine une œuvre par une musique tragique. La *Marche funèbre* est tragique. On croit découvrir les sombres pressentiments du compositeur au sujet de l'avenir de son pays.

A part quelques apparitions mineures, Bartók ne joue maintenant plus en public. Cependant ses œuvres continuent d'être données. En décembre 1911 à Rome, au

⁵² Les programmes étaient composés d'œuvres de Zágon, de Gisèle Selden-Góth, de Kodály, de Weiner, de Molnár et d'autres, ainsi que de mélodies populaires russes et d'œuvres anciennes des clavecinistes anglais et italiens interprétées par Kovács.

⁵³ L'œuvre ne sera orchestrée qu'en 1921. On a retrouvé récemment deux lettres écrites en français (probablement par Madame Márta Bartók) et signées par Bartók, au sujet de l'exécution de l'œuvre en France ; lettres publiées en fac-similé dans *Bartók, sources et rencontres*, Lettres de Presse, éditées par Seitane à l'occasion de centenaire de la naissance de Bartók, 1981, n° 7.

Festival de musique hongroise, Hubay dirige la *Première Suite*. Et les meilleurs pianistes internationaux, pas seulement des Hongrois, mettent ses œuvres à leurs programmes.

En 1912 après des vacances d'été passées avec sa femme dans les pays scandinaves, Bartók travaille sur la notation des phonogrammes recueillis et leur classement. En octobre, il se rend à Bucarest et fait la connaissance de Kiriac. Le 5 novembre, il adresse une carte à sa mère sur laquelle il écrit : « Une excursion dans les Balkans. J'ai fraternisé ici avec les Roumains, puisque chez nous ce n'est pas possible ». Dans l'intelligentsia roumaine Bartók appréciait la fidélité au peuple, fidélité qu'il ne retrouvait guère dans les milieux correspondants de son propre pays. La collecte de la musique populaire roumaine se poursuit en novembre dans le Banat. A cette même époque, Bartók est en pourparlers avec la Société hongroise d'Ethnographie au sujet d'une communication à faire sur le folklore hongrois instrumental.

Entre les 15 et 27 mars de cette année 1913 se situe la collecte de musique populaire roumaine à Máramaros, menée seulement dans onze villages. Cette enquête a fourni une importante documentation de 365 mélodies qui sera publiée à Munich dix ans plus tard. Cette publication était destinée, originellement, à l'Académie roumaine des Sciences, tout comme le recueil du Bihar paru la même année. Le recueil de Máramaros n'a paru qu'en Allemagne,⁵⁴ la guerre ayant détruit, et pour longtemps, toute possibilité de coopération hungaro-roumaine sur le plan culturel. Pour cet ouvrage Bartók avait trouvé à Máramaros, en la personne de Joan Birlea, prêtre orthodoxe à Jód (Jeud), un guide aussi dévoué et qualifié que l'avait été Buşitia au Bihar.

En juin 1913 enfin, Bartók réalise son rêve vieux de sept ans : celui d'une enquête chez les Arabes nomades de la région de Biskra. C'est pourquoi son voyage à Paris en 1911 avait été consacré principalement à l'étude de la musique arabe. Il connaît les publications de Yafil et de Hornbostel, dont le matériel ne lui paraît relatif qu'aux Arabes sédentaires et non aux nomades, qui l'intéressaient le plus. Les préparatifs du voyage en Algérie furent longs. Ce n'est que grâce à l'assistance compréhensive de Kálmán Isoz, alors secrétaire du Musée National de Budapest, que Bartók sera pourvu de toutes les facilités officielles et que Madame Márta Bartók pourra l'accompagner comme collaboratrice scientifique. Il obtiendra également du Gouverneur de l'Algérie une lettre d'introduction auprès des autorités arabes des villages, lettre qui s'avèrera pour lui plus tard d'une efficacité inespérée.

Cette investigation nord-africaine ne manqua pas d'incidents comiques que Bartók rapportera plus tard avec humour. Le couple fut très bien reçu partout. Les Cheiks ne manquèrent pas de faire appel à tous les chanteurs ou instrumentistes possibles, lesquels s'exécutèrent toujours le plus naturellement du monde, bien mieux que les paysans d'Europe Centrale en pareille occasion. Dans la musique

⁵⁴ Sammelbände für Vergleichende Musik Wissenschaft, série dirigée par Carl Stumpf et Erich von Hornbostel, Drei Masken Verlag, vol. IV, 1923.

instrumentale, Bartók a découvert des mélodies tout à fait étrangères au système européen. Mais son enquête ne s'est pas toujours faite sans difficulté. Par exemple, lorsqu'il voulait que l'instrumentiste donnât au phonographe l'échelle de son instrument. L'interpellé ne comprenant pas le désir de Bartók, c'est Bartók lui-même qui devait placer les doigts du musicien sur l'instrument. Et quelle ne fut pas sa surprise de constater alors que la gamme ascendante au haubois *rheita* était différente de la gamme descendante.

Autre fait curieux : les femmes musulmanes, dans la plupart des contrées visitées, étaient voilées et ne pouvaient adresser la parole à aucun étranger. Pour Bartók c'était ennuyeux de ne pouvoir enregistrer les mélodies réservées aux femmes. Heureusement, à Biskra, les autorités locales lui ont permis de recevoir chez lui deux prostituées qui, normalement, n'avaient pas le droit de sortir de leur quartier réservé. Elles ont chanté pour lui des chants de noces et d'autres chants réservés aux femmes. Enfin à Tolga, où les femmes pouvaient sortir sans voile, Bartók a trouvé sans difficulté des informatrices. Mais à Sidi-Okba et El-Kantara il put enfin se passer d'elles, là les hommes savaient tous les chants « féminins » aussi bien que les « masculins ».

L'enquête ne put durer qu'une quinzaine de jours. Bartók supportait mal le climat saharien et, malgré un gigantesque effort pour tenter de continuer, même malade, il dut consulter un médecin à Alger. Les conclusions scientifiques de son enquête ont paru en 1920 en langue allemande dans la *Zeitschrift für Musikwissenschaft*.⁵⁵ A cette époque Bartók savait déjà que l'aventure nord-africaine n'aurait pas de suite. Mais, malgré tout, en 1913 il ne considérait l'enquête de Biskra que comme une première prise de contact avec la musique arabe et comptait revenir l'année suivante pour la poursuivre en Kabylie chez les Berbères. Il avait même acheté déjà une grammaire pour s'initier à la langue avant de revenir chez les Arabes, cette fois mieux armé grâce aux notions linguistiques acquises... la guerre n'était pas prévue dans ses plans.

Un nouveau contact avec la musique arabe ne se réalisera que 19 ans plus tard, au Congrès de Caïre. Il n'en reste pas moins que sa première enquête ne fut pas sans effets directs sur le compositeur. Plusieurs de ses œuvres nous en donnent la preuve, le *II^e Quatuor*, la *Suite pour piano* op. 14, la *Suite de Danses* et quelques-uns des *Duos* pour violons. Du point de vue scientifique, les conséquences de l'« aventure » de Biskra se révéleront plus fécondes encore, lorsque Bartók écrira dans *Pourquoi et comment recueillir de la musique populaire ?* (1936) : « ... en 1912, j'ai trouvé chez les Roumains de Maramureș un type mélodique de caractère oriental, très orné et exécuté comme une sorte d'improvisation ; en 1913, j'ai trouvé un type mélodique analogue dans un village aux confins du Sahara, dans l'Algérie centrale ; bien que la ressemblance m'ait frappé dès la première audition, je n'osais pas y voir autre chose qu'une coïncidence fortuite. Qui aurait pu penser alors que les plus de 2000 kms qui séparent les deux pays pourraient être effacés par un enchaînement causal ? Or plus

⁵⁵ *Die Volksmusik der Araber von Biskra und Umgebung*, avec 65 exemples musicaux ; un disque de 17 cm 45 tours a été publié, plus récemment, à partir des cylindres originaux de Bartók, en supplément aux *Documenta Bartókiana*, fasc. 2, édités par Denis Dille, Budapest, 1965.

tard il s'est révélé que le même type mélodique était bien connu en Ukraine, en Irak, en Perse et dans l'ancien royaume de Roumanie. A ce moment-là m'apparut clairement qu'il ne pouvait pas s'agir d'une coïncidence fortuite : ce type mélodique d'origine arabo-persane avait pu parvenir jusqu'en Ukraine, on ne sait comment. »

Les conclusions musicales du voyage nord-africain ne se sont manifestées qu'assez tard, après un temps de mûrissement. L'année 1913 fut peu féconde en œuvres musicales. On ne connaît qu'une œuvre pour le piano *Danse orientale*, restée inédite⁵⁶ qui semblerait datée de cette époque. 1913 est certainement l'année des recherches folkloriques menées à leur apogée. Bartók leur a consacré tout son temps disponible.

Nous connaissons le plan d'une publication universelle et scientifique du répertoire du folklore musical hongrois, *Corpus Musicae Popularis Hungaricae*⁵⁷ rédigé par Kodály et présenté par lui et Bartók à la Société Kisfaludy. Ce plan est resté sans réponse, si ce n'est la fameuse décision prise 22 ans plus tard de décerner à Bartók la médaille Greguss, décision dont la suite sera peu glorieuse pour la dite Société. A ce moment-là, le total des chants populaires et mélodies instrumentales aurait dépassé les 5000 numéros, compte tenu de l'apport de Bartók et Kodály, ainsi que des documents de Vikár, Balabán, Molnár et Madame de Emma Kodály. Le *Corpus*... ne paraîtra qu'à partir de 1951.

En attendant, Bartók continuait ses enquêtes chez les Roumains de Hongrie. A la fin de l'année, il rapporte 472 mélodies du comitat de Hunyad, qu'il réunit en un volume. Les résultats de cette collecte furent présentés, lors d'une séance organisée par la Société d'Ethnographie, à l'Académie hongroise des Sciences, en mars 1914, avec le concours de chanteurs, danseurs et cornemusiers populaires roumains venus de leurs villages à cette occasion et qui obtinrent un succès retentissant devant un public nombreux et enthousiaste. La revue *Ethnographia* publia également le compte rendu scientifique de l'enquête de Hunyad.

En février 1914 Bartók se rend à nouveau au Bihar, où il retrouve ses amis, Bușiția et le forestier Marele. Sa nouvelle collecte effectuée à Havasdombró (Dombrăvița de Codru) est particulièrement riche. En avril Bartók, avec sa femme, se rend dans le comitat de Maros-Torda, région où Hongrois et Roumains cohabitent ; c'est là qu'il puise, dans un type de *colinda* chantée dans les rites de la chasse, les paroles de la future *Cantata profana*. Par ailleurs Madame Márta Bartók, elle-même originaire de Marosvásárhely (Tîrgu-Mureș) a noté toute seule les paroles, tandis que son mari se préoccupait de folklore hongrois et des études comparatives. Des 100 *colindas* recueillies à Maros-Torda et publiées dans une monographie nouvelle, 40 sont dues à Madame Márta Bartók.

⁵⁶ Publiée en fac-similé dans le n° du 13 déc. 1913 de la *Pressburger Zeitung*, à l'occasion du 150^e anniversaire de sa fondation, découverte par Ervin Major et publiée, dans le n° de juillet-août 1954 de la revue *Új Zenei Szemle*, avec les commentaires d'István Szelényi. Il y découvre les particularités mélodiques et l'ambiance de la musique populaire des Arabes de Biskra.

⁵⁷ Sa publication ne sera réalisée qu'à partir de 1951, soit presque 40 ans plus tard, mais dans un esprit très proche de la conception originale.

Les études comparatives prirent un départ prometteur. En avril 1914, au moment où Béla et Márta Bartók se trouvaient en Transylvanie, Kodály de son côté effectuait une enquête chez les Csángó en Bucovine,⁵⁸ alors province autrichienne. La richesse et l'intérêt du matériel qu'il en a rapporté incita Bartók à projeter une nouvelle enquête, cette fois chez les Csángó de Moldavie,⁵⁹ en vue d'une double comparaison entre le matériel de Bucovine et celui de la musique roumaine déjà recueillie. L'enquête de Moldavie était prévue pour le mois d'août, elle n'a pu avoir lieu, en raison des circonstances.

Au printemps 1914, avant que la guerre n'ait mis fin à tout espoir de coopération internationale, D. M. Calvocoressi, directeur de la *Revue Française de Musique*, organisait à Paris, dans les locaux de l'Ecole pratique des Hautes Etudes Sociales, des séances publiques consacrées aux nouvelles tendances de la musique. L'une d'elles fut réservée à la jeune musique hongroise, avec le concours de G. V. Zágón qui exécuta des compositions de Bartók et de Kodály. En été Bartók se rendit encore une fois à Paris, pour mettre au point son projet de publication de deux articles importants sur la musique populaire des Roumains de Hongrie, dont l'un, scientifique, serait destiné au *Bulletin de la Société Internationale de Musicologie* (S. I. M.). Il prit contact avec un professeur d'université qui avait été heureux de posséder des enregistrements roumains pour la Sorbonne.⁶⁰ Il en réfère à Bușiția et lui dit qu'il projette toujours d'aller en Moldavie. « Pourvu que je ne sois pas rossé comme Hongrois » — écrit-il non sans ironie.⁶¹

Dix jours plus tard la guerre éclatait ! Au dernier moment Bartók a pu regagner la Hongrie et ainsi échapper au danger qui le guettait en France, comme tout ressortissant hongrois se trouvant dans l'impossibilité de regagner son pays.

Quoi qu'il en soit, la guerre était là avec ses lourdes conséquences pour la vie et le travail de Bartók. Il ne pouvait plus quitter son pays. Il était même privé des possibilités de poursuivre ses recherches folkloriques sur place. Il n'était cependant pas mobilisé, le conseil de révision l'ayant réformé à cause de sa constitution fragile. Les souffrances morales du compositeur n'en furent pas moins grandes. « La guerre, en dehors des raisons humaines d'ordre général, fut pour moi un choc très douloureux, ne serait-ce que parce qu'elle a rendu impossible, du jour au lendemain, toute recherche folklorique » (...) « Il n'était resté pour mes

⁵⁸ Terme impropre: les habitants hungarophones de la Bucovine étaient des Sicules, originaires de Transylvanie et installés en Bucovine vers le milieu du XVIII^e siècle.

⁵⁹ Ressortissants roumains, hungarophones qui vivent en Moldavie depuis le XVI^e siècle; certains ethnologues prétendent même que leur installation remonte à une date encore plus lointaine.

⁶⁰ Nous supposons qu'il s'agit ici du Musée de la Parole fondé en 1911, qui faisait partie de l'Université de Paris et dont le directeur était Brunet.

⁶¹ Allusion à une attaque roumaine, la première de ce genre, qui venait d'être lancée par *Sezătoare* (revue ethnographique moldave), selon laquelle Bartók aurait falsifié les mélodies populaires roumaines du Bihar; on lui reproche notamment que sa notation rythmique est inexacte et tout son recueil superficiel, réuni à la hâte, car il est impossible de recueillir 371 mélodies en un mois; de plus, qu'il est Hongrois, donc incompétent en la matière, qu'il a eu tort de s'adresser aux paysans roumains, alors que les vrais colporteurs du folklore musical roumain sont les Tsiganes (sic !).

recherches que quelques régions tout au plus — écrira-t-il plus tard — où j'ai pu continuer mes travaux, dans des cadres bien limités, jusqu'en 1918.»⁶²

A l'automne de 1914, il espère publier son recueil roumain de Máramaros, malgré la guerre. Il se déclare même prêt à avancer de sa poche une somme équivalente à celle qui lui avait été promise par l'Académie roumaine. Dans des lettres qu'il adresse à ses amis roumains, il ne cache pas ses inquiétudes de voir bientôt Hongrois et Roumains dans les camps adverses, ce qui devait fatalement arriver deux ans plus tard.

En 1915, il put néanmoins se rendre chez les Slovaques. Il augmente considérablement les matériaux recueillis. Enfin il fit la connaissance d'A. A. Banik, personnalité de la vie intellectuelle et musicale slovaque.

Faire comme si la guerre n'existait pas. Est-ce possible, est-ce permis ? A un moment où les enfants de la terre hongroise sont au front et qu'il en meurt par milliers (Zágon est, malheureusement, parmi les tués), il faut pourtant vivre et pour cela trouver le moyen de travailler. Les concerts de Budapest, moins nombreux qu'auparavant, continuent. Et l'artiste créateur n'a jamais été aussi actif qu'en cette période tragique qui avait brutalement mis fin à tous les nobles rêves de rapprochement entre peuples centre-européens et à la mission future qui aurait pu être celle de la Hongrie. Pour Bartók, rêve et réalité, illusions du passé et misères du présent se traduisent par sa seule volonté créatrice. Créer est une sorte de cri de guerre, de défi. Jamais il n'a tant rendu hommage au génie des peuples roumain et slovaque que dans les œuvres écrites à cette époque. Les *Danses populaires roumaines*, les *Noëls roumains* et la *Sonatine* pour piano, œuvres composées exclusivement de mélodies populaires roumaines, datent de 1915, peu avant l'entrée en guerre de la Roumanie aux côtés des Alliés contre le camp austro-allemand dans lequel se trouvait la Hongrie par décision de Vienne. A cela s'ajoutent deux œuvres inédites : *Deux Chants populaires roumains* pour chœur de femmes, *Neuf Mélodies roumaines* pour chant et piano, ainsi que deux œuvres grandioses écrites à la même époque : *Le Prince de bois*, ballet-pantomime et le *II^e Quatuor à cordes*.

Selon Demény, la plupart des esquisses du *Prince de bois* dateraient de l'été 1914. La partition n'aurait été écrite que plus tard. Les arguments du ballet sont de Béla Balázs, ils avaient été publiés dans *Nyugat* (Noël 1913). A quel moment le compositeur a-t-il décidé de mettre ce ballet en musique ? Certains affirment que Balázs, pour emporter la décision de Bartók, avait présenté son œuvre au comte Bánffy, intendant de l'Opéra de Budapest, homme de lettres et dessinateur lui-même, lequel se serait déclaré prêt à faire les décors. Bartók rencontrant Balázs en Suisse juste avant la guerre, lui avait-il fait entendre au piano quelques-unes de ses idées ? Néanmoins entre 1914 et 1916, la composition n'avait guère progressé. Elle ne fut reprise, selon l'aveu même de Bartók, qu'en 1916. Stimulé par l'audition intégrale des *Deux Portraits* (20 avril 1916, sous la baguette d'I. Strasser, à Budapest), Bartók se remit au travail et termina son ballet en peu de temps.

⁶² Notice autobiographique.

Voici le résumé sommaire de l'action du *Prince de Bois* :

Une princesse vit dans un château minuscule sur un rocher au milieu d'une forêt devant laquelle coule un ruisseau ; pour monter au château, il faut traverser un pont. Une belle journée commence, la nature s'éveille, la princesse s'amuse gaiement dans la forêt ensoleillée. A ce moment s'ouvre la porte du château voisin : un prince en sort et part pour un long voyage. Une fée ordonne à la princesse de rentrer dans son château ; celle-ci s'exécute, mais le prince l'a aperçue et ce sera pour lui le coup de foudre. Il veut rejoindre la princesse, mais, sur un geste de la fée, les arbres de la forêt lui barrent le chemin. Le prince triomphe de la forêt déchaînée, mais la fée aussitôt lui dresse un autre obstacle : le ruisseau se lève et le prince, pris dans un cercle magique, ne peut le franchir. Se sentant dans l'impossibilité de rejoindre la princesse, il veut au moins attirer son attention pour qu'elle sorte de son château. Il prend alors son bâton de voyageur à forme humaine, y accroche son manteau royal et l'expose à la vue de la princesse ; mais cette dernière ne réagit pas. Le prince accroche alors sa couronne au bâton, sans plus de résultat. En une dernière tentative, il se dépouille de ses beaux cheveux dorés pour en parer le pantin, qui aura maintenant tout à fait l'air d'un prince. La ruse a réussi, la princesse descend de son château, son amoureux l'attend d'un cœur débordant de joie, mais quelle ne sera sa déception en voyant que l'être aimé repousse ses avances et lui préfère le pantin ranimé par la puissance magique de la fée. Le couple bizarre commence un pas de deux et disparaît dans la forêt. Resté seul, le prince amoureux se laisse aller au désespoir. La fée prend pitié de lui, le couvre d'un manteau et d'une couronne de fleurs, le consacrant roi de la forêt. La princesse revient avec son pantin de plus en plus fatigué au fur et à mesure que l'effet du sortilège passe. Ses mouvements, sa danse deviennent de plus en plus raides et la princesse qui veut l'entraîner finit par se détourner de lui avec dégoût. Puis elle se ravise et sa flamme se tourne vers le vrai prince, le vivant. Mais celui-ci, dans son amour-propre blessé, lui tourne le dos. La princesse veut le suivre, mais alors, sur l'ordre de la fée, les arbres de la forêt se raniment de nouveau et empêchent la princesse de rejoindre son amoureux. Vaincue, elle s'écroule de douleur et de honte, s'arrache le manteau et la couronne, se coupe les cheveux. Le prince revient, la relève et l'emmène. L'amour a triomphé, la fée reprend sa place dans la nature ; l'ordre des choses est rétabli.

Dans une monographie consacrée aux œuvres scéniques de Bartók,⁶³ György Kroó insiste sur les idées fondamentalement différentes du scénariste et du compositeur, surtout en ce qui concerne l'interprétation du rôle de la fée. L'œuvre de Balázs est symbolique, elle suit une tradition littéraire à la fois hongroise et universelle : possibilité et impossibilité de l'amour entre un être humain et un être surnaturel.⁶⁴ Pour Balázs, la fée est une magicienne, non sans parenté avec Armide ;

⁶³ *Bartók színpadi művei* (Œuvres scéniques de B.) Budapest, Zeneműkiadó, 1962.

⁶⁴ Les antécédents dans la littérature hongroise sont *L'Histoire du prince Argirus et d'une jeune fée vierge* d'un certain Albert Gyergyai (Gergei), un poème épique du XVI^e siècle, puis *L'Histoire du Prince Tchongor et de la fée Tündé*, poème dramatique de Vörösmarty que Bartók aimait particulièrement. Voir la note¹⁰⁶ et le compte rendu de L. Vargyas sur l'ouvrage de Tibor Kardos consacré au poème de Gyergyai et ses sources, dans *Etudes Finno-Ougriennes*, tome V., Paris, 1968.

elle aime le Prince et, si elle dresse des obstacles à l'union des deux amoureux, c'est par jalousie. Son comportement est équivoque, tout comme la destinée humaine.⁶⁵ Le personnage du Prince de bois apparaît tantôt comme la créature que certains confondent avec le créateur, tantôt comme le symbole du rang social de l'Homme qui s'impose au détriment de ses propres qualités, tantôt comme le symbole de l'hypocrisie et de la duperie humaines. Il représente aussi quelques rêves profanes. En un mot, l'œuvre de Balázs contient des éléments traditionnels empruntés à la littérature universelle, qu'il mêle à des symboles correspondant à ceux de l'initiation maçonnique.⁶⁶ Ces multiples symboles, souvent contradictoires, sont traités avec une rigueur classique. Les procédés baroques s'ajoutent à un certain primitivisme recherché, issu de la fabulation populaire. Une imagerie d'Epinal dessinée de main de maître, où le dessinateur fait figure d'amateur. Sur le plan du drame l'œuvre laisse à désirer.

Pour l'adaptation musicale, Bartók n'a pas hésité à s'écarter du scénario lorsque celui s'opposait à sa propre conception dramatique. Ainsi, par exemple, chez Balázs il y a deux danses de ruisseau, la première pour interdire le passage au jeune prince, la deuxième pour imposer la même interdiction à la princesse. Chez Bartók, la deuxième danse du ruisseau est supprimée, comme un élément qui générerait le déroulement de l'intrigue. La musique, dans l'ensemble, est très homogène. A l'opposé des sources de Balázs, celles de Bartók sont nettes et claires. Pour le compositeur, l'idée centrale de l'œuvre est que c'est dans la Nature que l'Homme trouve consolation à ses souffrances. Que le compositeur ait été influencé par les succès de Stravinski, on peut le penser, les analogies entre le *Prince de bois* et *Petrouchka* étant très évidentes. Prince, Princesse et Pantin sont représentés par leurs propres musiques. Quant à la Fée, elle s'identifie avec la Nature. Le Prince nous apparaît à la fois comme un héros de contes populaires et comme un être en chair et en os qui sait aimer et qui finit par trouver le bonheur au prix de souffrances très humaines. A ce double aspect du personnage correspond un double aspect musical. Le premier est traduit par le langage récent des mélodies populaires hongroises, le second par une musique originale reliée également au langage de la musique populaire ; un rythme parlando-recitativo, une gamme apparentée aux lamentations hongroises, une idée musicale en perpétuelle variance, par opposition au langage immuable des mélodies populaires. Le sort de la Princesse suit celui du Prince, avec un certain décalage : elle est la dernière des deux à éprouver la passion. Elle s'humanise plus tard que son amoureux. La musique qui accompagne le Pantin est de la même essence que celle des *Scherzos*, des *Burlesques*, du deuxième *Portrait* et celle de l'*Allegro barbaro*. Elle est à la fois une saine réaction contre les vicissitudes

⁶⁵ Signalons que dans *Sept contes* de Balázs, le même sujet : l'amour d'un mortel et d'une immortelle, revient deux fois, avec deux dénouements différents, l'un tragique, l'autre aboutissant à l'union des deux êtres. Visiblement Balázs était préoccupé de tous les aspects poétiques du sujet.

⁶⁶ Nous ignorons si la présence de ces derniers y est consciente ou non, l'épreuve par l'eau et le feu (ce dernier substitué par le bois dans les arguments de Balázs) figure bien dans la *Flûte enchantée* de Mozart (livret de Schikaneder), opéra considéré comme œuvre d'initiation.

de son époque et contre le milieu dans lequel il évolue. Le *Prince de bois* ne sera pas la dernière étape sur ce chemin.

Il y a, enfin, dans cette musique, des éléments issus de la pastorale classique et du romantisme des Wagner-Strauss, principalement lorsqu'elle évoque la Nature. Ainsi, tout au début, dans l'introduction symphonique comparée souvent au prélude de l'*Or du Rhin*, une note de départ, chez Bartók un *do* fondamental qui s'amplifie, par addition de tierces successives, en un puissant accord statique (accord parfait au départ, complété par le si bénol des cors) accord qui, arrivé à son point culminant, fait place à un hymne joyeux pour saluer un paysage féerique qui se réveille dans la lumière du matin. La même ambiance sonore termine l'œuvre, procédé déjà employé dans *Barbe-bleue*. Ici et là nous retrouvons la « forme d'arche », selon le schéma suivant :

- A. Eveil de la Nature, espoir d'amour.
- B. Danse de la Princesse, interventions magiques de la Fée (I chez Bartók).
- C. Départ du Prince, sa déclaration d'amour, son chagrin.
- D. Danse de la forêt (II chez Bartók).
- E. Danse du ruisseau (III chez Bartók).
- F. a) Taille du bâton (manteau, couronne, cheveux),
b) la Princesse descend de son château, poursuite, le Pantin se ranime.
- G. Danse du Pantin (IV chez Bartók).
- H. Souffrance solitaire du Prince, son rêve d'être couronné par la Nature.
- G variante. Le Pantin danse de plus en plus péniblement (V chez Bartók).
- F var. La Princesse veut rejoindre le Prince (VI chez Bartók).
- D var. La forêt ne le lui permet pas, deuxième danse de la forêt.
- F var. (purement dramatique et non musicale : c'est la Princesse qui, à son tour, se dépouille de son manteau, de sa couronne et de ses cheveux).
- C var. L'amour accompli. (La reprise est remplacée par le développement de l'idée symbolisant l'amour).
- A var. Les éléments de la Nature reprennent leur place.

(Schéma établi par György Kroó)

Forme d'arche dont la teneur est nettement affirmée, bien que la reprise de A soit abrégée et ne représente plus que le quart de la durée de l'œuvre.

Il est fort plausible que l'idée de Bartók ait été de faire représenter *Barbe-bleue* et *Le Prince de bois* consécutivement dans une seule soirée. Elles auraient formé un dyptique qui, trois ans plus tard, deviendrait tryptique avec le *Mandarin merveilleux*.

Les cinq années qui séparent la composition des deux premières œuvres théâtrales de Bartók confirment le développement de son écriture symphonique. L'orchestration du *Prince*... est plus nuancée que celle de *Barbe-bleue*, dix instruments de plus, l'orgue en moins.

Bartók a maintenant 35 ans. Dans un nouvel état dépressif, il a la même réaction qu'à 25 ans. Il travaille pour l'avenir et met au point son *II^e Quatuor à cordes*.

Composé entre 1915 et 1917, à la même période que *Le Prince de bois* et quoique les deux œuvres soient d'esprit tout différent, leur forme et leur écriture reflètent des tendances analogues. Ce *II^e Quatuor* est en trois mouvements : *Moderato*, *Allegro molto capriccioso* et *Lento* — vie tranquille, joie, tristesse, selon Kodály (dans un article de *Nyugat* consacré à l'œuvre peu après sa première audition, le 3 mars 1918). Dans l'ordonnance des trois mouvements certains voient la préfiguration du *Mandarin* et, d'une façon générale, le germe de la grande forme bartókienne des époques postérieures, dans laquelle les différentes parties sont disposées symétriquement autour d'un mouvement central. Ici un mouvement vif est placé entre deux mouvements lents apparentés thématiquement. Les dix années écoulées entre l'achèvement des deux premiers Quatuors ont marqué un mûrissement des idées et une évolution technique importante. Si le *I^{er} Quatuor* est un heureux mélange de diverses sources musicales, celles du *II^e Quatuor* sont les mêmes, allusion au verbunkos en moins, mais elles s'avèrent ici totalement assimilées. Ce n'est pas la dernière fois chez Bartók que l'idée de base ne se révèle qu'après ses variantes, à la fin du *I^{er}* mouvement. Celui-ci est conçu dans la forme classique et traditionnelle de la sonate. Mais ce retour à la forme classique se fait à l'aide de procédés inédits. Tous les thèmes employés sont apparentés les uns aux autres. Les éléments mélodiques les plus souvent entendus sont faits de quartes successives ou d'une quarte juste suivie d'un demi-ton comme dans le thème initial :



L'articulation interne de la forme sonate n'est pas basée sur le contraste mélodique des idées, mais sur celui de leurs contextes. Alors que la première idée est toujours monodique, la deuxième est contrapuntique. Le développement est classique, la réexposition est abrégée, certains de ses éléments étant réservés pour la coda :



thème se révélant brusquement être la source de l'idée initiale.

Deuxième mouvement : une danse qui combine deux formes classiques, celle du *rondo* et celle du *thème varié*, auxquelles s'ajoute le procédé de *proportio* : métrique bipodique élargie en métrique tripodique. Danse frénétique entrecoupée d'épisodes lents, proche parente de l'*Allegro barbaro* ou de la *Danse de l'ours*.

Le mouvement final est plein d'amertume et, dirait-on, de révolte contenue. Il reflète l'état d'âme du compositeur, dont l'émotion atteint à son paroxysme devant les perspectives lointaines d'un bien sombre avenir.⁶⁷

⁶⁷ On entend, au cours de ce mouvement, une allusion thématique (involontaire, peut-être) au *Pelléas et Mélisande* de Debussy.

Certaines similitudes entre le *II^e Quatuor* et la *Suite* op. 14 nous feraient penser au Schönberg des *Trois Pièces pour piano* op. 11. De l'aveu même de Bartók qui connaissait sa musique depuis 1912, la technique dodécaphonique l'intéressera toujours, sans pour cela le faire s'engager plus avant dans la discipline sérielle. La *Suite* op. 14, première œuvre cyclique pour le piano et de construction assez proche de celle du *II^e Quatuor*, telle qu'elle est publiée, est en quatre mouvements. L'ensemble des deux mouvements centraux vifs et vertigineux joue le même rôle que le mouvement central du *II^e Quatuor*. Or la première version de la *Suite* op. 14 comportait cinq mouvements. Un *Andante* non publié, placé en second, préparait l'atmosphère angoissée de la pièce finale.⁶⁸ Cette *Suite* a fait décerner à Bartók le titre de « Ravel hongrois » par Roland-Manuel (*La Revue Musicale*, année I, n° 1) ; non seulement elle fait preuve des influences à la fois de Schönberg et de Stravinski, mais elle prouve, dans ses réminiscences de musique roumaine ou arabe, que les impressions du folkloriste, depuis 1913, n'ont jamais cessé d'exercer leur action sur le compositeur.

La *Suite* op. 14 a été composée en février 1916, à un moment où Bartók semble avoir retrouvé toute sa force créatrice. Il compose le même mois la première des *Cinq Mélodies* sur les poèmes d'Ady, poète dont il avait fait la connaissance personnelle et qui'il tenait dans la plus haute estime ;⁶⁹ les autres mélodies suivront dans un intervalle de deux mois. Ces mélodies, dernières compositions vocales sur le texte original du compositeur, ont été, à notre avis, diversement commentées. Selon Demény c'est « le Bartók de *Barbe-bleue* » qui chante en elles, pour exprimer « la nuit de l'âme », avec cette différence toutefois que dans le drame lyrique les forces monumentales de la ballade finissent par nous élever au-dessus du dénouement tragique, tandis qu'ici le feu de la passion consume tout. Et Ujfalussy y retrouve deux fois l'idée musicale de « La Fille » du *Mandarin*, motif de trois notes chromatiques sur les mots « je meurs ». L'idée de la mort est certainement présente dans cette musique, dont la tristesse semble dépasser toutes les limites. Elle compte parmi les pages les plus sombres de l'œuvre de Bartók. La première audition en eut lieu trois ans après sa composition, dans une atmosphère de deuil, le 21 avril 1919, trois mois après la mort du poète.

Parmi les compositions des années de guerre, mentionnons les deux séries de quatre chants populaires slovaques, la première pour chœur mixte avec accompagnement de piano, la seconde pour chœur d'hommes a cappella. Certains biographes de Bartók datent ces séries de 1917, mais il est probable qu'elles ont été

⁶⁸ Cet *Andante* pourtant n'est pas perdu. Irén Egri, élève de Bartók, en avait conservé la copie ; grâce à elle, la pièce put figurer au programme de la radio hongroise (émission du 20 septembre 1955 consacrée à la mémoire de Bartók, et jouée par le pianiste Bánhalmi). La première audition en France est due au pianiste Jean Vigué (co-auteur de cet ouvrage), le 18 février 1956, au Cercle Paul Valéry, à Paris.

⁶⁹ Nous savons que Bartók a envoyé plusieurs recueils poétiques d'Ady à Buşifia, comme les œuvres les plus représentatives de la littérature hongroise contemporaine. Ady, Bartók et le peintre Csontváry étaient certainement les trois hongrois engagés, chacun dans son domaine, sur la même voie. Ady et Bartók, personnellement, ne se rencontrèrent qu'une seule fois, accidentellement, pendant la première guerre, à l'exposition du « Groupe des Huit ».

composées quelque peu avant, puisque l'une de ces œuvres, probablement la première, était déjà présentée, le 5 janvier 1917, par Emil Lichtenberg.⁷⁰

Quel pouvait être l'état d'esprit de Bartók à cette époque ? Lui-même n'en parle pas, mais on peut facilement le deviner. Depuis le 27 avril 1916, la Roumanie est entrée en guerre contre les Puissances centrales, la Transylvanie est envahie et Márta, qui se trouvait à ce moment précis avec son fils dans la zone des opérations, avait dû se replier avec les unités militaires. Lors de ce pénible voyage, elle contracta une sérieuse affection pulmonaire. Indépendamment de tout ennui d'ordre personnel, Bartók, entraîné par son fervent patriotisme à fraterniser avec les autres peuples danubiens et qui, de plus, concevait une amitié profonde pour le peuple roumain, possédait assez de clairvoyance pour se rendre compte de la situation désespérée de son pays. C'est cependant au moment où l'avenir de la Hongrie paraît des plus sombres, au moment où Bartók reçoit les chocs moraux les plus violents, qu'il va connaître une période de production intensive et le succès dans son propre pays.

Début 1917, les répétitions du *Prince de bois* sont épuisantes et souvent décourageantes. Dans une lettre adressée à Bușia, Bartók se plaint amèrement de l'atmosphère qui règne à l'Opéra de Budapest, qu'il qualifie d'« écuries d'Augias ». Mais, heureusement pour lui, se trouvait dans ces « écuries » un maître de manège fort habile, le chef d'orchestre italien Egisto Tango qui comprenait parfaitement le message du compositeur et possédait, de surcroît, toute la patience et la persévérance requises pour mener à bien la tâche entreprise.

Six années plus tard, Balázs, se remémorant la bataille pour *Le Prince*, la décrit ainsi :

Bartók termina avec peine la partition d'orchestre, car son travail était mêlé d'incrédulité et d'inquiétude. L'hostilité se manifesta dès le moment de la copie du matériel d'orchestre. Le manuscrit s'était égaré. La question du chef d'orchestre n'était pas facile à résoudre non plus. Le vieux Kerner, bien entendu, ne voulait pas diriger « un tel galimatias ». De toute façon, ce n'était qu'un ballet et les ballets étaient dirigés habituellement par Szikla. L'intendant Bánffy, vu le caractère hongrois de la musique, avait proposé Ábrányi. Mais Bartók tenait à Tango (...), car son nationalisme était plus sensible aux qualités musicales de Tango qu'aux qualités nationales d'Ábrányi. Le metteur en scène, un certain Bródi, l'être le plus inculte et le plus borné qui ait jamais pu diriger sur une scène, a déclaré que ce n'était pas une musique de danse et qu'il fallait en couper la moitié. Sur ses entrefaites je me suis chargé de la mise en scène. Car je préférerais apprendre la danse plutôt que de laisser supprimer une note de cette musique. Le maître de ballet, un Suédois nommé Zölisch, une sorte de moniteur de culture

⁷⁰ Chef d'orchestre et directeur-fondateur d'une association hongroise de chant et de musique qui existait encore au lendemain de la deuxième guerre. Cette association d'amateurs (en ce qui concerne les choristes) s'était donné pour principale tâche l'exécution des oratorios et des cantates rarement joués en Hongrie.

physique rythmée, n'en comprenait pas une mesure. Et le corps de ballet qui n'était jamais allé au delà de *Coppélia* et de *Sylvie*, que pouvait-il comprendre de la réduction au piano d'une musique de Bartók ? C'est ainsi que nous avons engagé la lutte. Plus exactement Tango et moi, car Bartók avait déclaré qu'il n'assisterait pas aux répétitions. (...) Au prix de quatorze kilos que j'ai perdus, et au bout de trois mois d'efforts (durant lesquels les critiques croassaient déjà autour de nous comme des corbeaux sur un agonisant) la bataille fut livrée. Bánffy était, certes, un décorateur habile, mais la scène [de l'Opéra] s'est avérée trop étroite. 15 jeunes filles dansaient « les eaux », pendant que dans l'orchestre retentissait le « Niagara » de Bartók, et 15 autres se balançaient avec des éventails de feuilles, alors que [dans la pièce] les arbres [de la forêt] sont déchirés par l'ouragan de la musique. Tel un condottieri enragé, Egisto Tango dominait un orchestre récalcitrant et hostile. Il ne dirigeait plus, il hypnotisait. Les critiques, à l'exception du seul Reinitz, avaient déjà écrit la veille de la première l'histoire du fiasco, le public des loges était venu pour assister au scandale. [Cependant lors de la représentation] on croyait entendre depuis les galeries le battement du cœur de jeunes gens au souffle coupé. Les danseuses étaient déjà fanatisées, elles tremblaient pour la pièce. La fée qui, à cause de l'ampoule allumée qu'elle portait sur la tête, dansait à l'aveuglette, heurtant un décor, s'est enfoncé un clou de 2 cm dans la cuisse. Malgré cela, elle continua à danser et nous ne nous aperçûmes de son accident que lorsque, après la tombée du rideau, elle s'écroula sans connaissance. Les derniers accords furent suivis, après une minute de silence, d'applaudissements si nourris que, d'après les ouvreuses, l'Opéra royal hongrois n'en avait pas entendu de tels depuis la première de *Madame Butterfly*. Ces applaudissements ont ouvert devant Bartók une brèche dans la « muraille de Hongrie »...

Ces lignes de Balázs, d'un ton plutôt agressif, n'ont été écrites que plus tard, à Vienne, en exil. L'on ne comprend que trop bien cette réaction tardive si l'on se reporte à la presse du lendemain de la première. Les comptes rendus étaient favorables, mais non sans réserve. Décidément, il est toujours plus facile de gagner une bataille sur le public que de vaincre la résistance d'une presse mal préparée à un événement exceptionnel, en soi capital pour l'histoire de la musique.

Seul Antal Molnár, qui n'avait alors que 27 ans, a su exprimer, mieux que quiconque, les espoirs d'une génération fidèle aux grandes idées d'avant 1914 et sacrifiée par la guerre.⁷¹

La première du *Prince de bois* sera considérée plus tard par Bartók comme un tournant de sa carrière, il en parle dans chaque notice autobiographique, soulignant bien que ce fut grâce à Tango qu'il a pu entendre son œuvre enfin exécutée de façon irréprochable.

⁷¹ Dans Zenei Szemle (*Revue musicale*), publiée à Temesvár, capitale du Banat, région natale de Bartók ; revue ayant survécu au partage de la Hongrie en 1920, elle ne disparaîtra qu'en 1932, avec la mort de Dezső János, son directeur-fondateur.

Un an après la première du *Prince de bois*, c'est celle de *Barbe-bleue*. Elle eut lieu le 24 mai 1918⁷², année qui marquera la consécration internationale de Bartók comme compositeur. Ses œuvres pour piano figurent, pour la première fois, au programme d'un récital de Dohnányi (17 octobre 1917 à Budapest), qui les rejouera à Arad et à Budapest, dès l'automne et jusqu'en octobre 1919.

Autre fait particulièrement important : la signature à Vienne, en 1918, d'un contrat d'édition avec Universal. En Hongrie les possibilités de publication avaient été déjà largement épuisées. Aucune œuvre nouvelle de Bartók n'a été éditée depuis 6 ans. Ce contrat avec Universal le liera désormais à une maison d'édition autrichienne, contribuant ainsi considérablement au développement de son autorité internationale. Il conféra, de plus, à Bartók une certaine indépendance matérielle et morale vis-à-vis des milieux officiels hongrois, indépendance qui devait s'avérer fort utile dans les années à venir. Parmi les premières œuvres parues chez Universal, il y a les *Six Danses populaires roumaines de Transylvanie* pour piano, dédiées à Bușiția. Il en existait déjà une version pour orchestre, mais que ne devait être présentée à Budapest, en première audition, qu'en février. En janvier, Bartók se rendit à Vienne pour prêter son concours à un gala consacré aux chants de soldats des peuples de la Monarchie, gala au cours duquel on entendit un chœur d'hommes dans des chants populaires slovaques harmonisés et le ténor Székelyhidy chanter quelques-unes des transcriptions de Bartók et de Kodály. Cette participation, Bartók l'avait acceptée dans le but de publier la traduction en allemand des textes des chants de soldats hongrois et d'esquisser ainsi son système de classement.

Au concert de rentrée des Waldbauer, dont trois des membres avaient été mobilisés, Bartók joue avec Kerpely la *Sonate pour violoncelle* de Debussy et à leur concert du 8 mars 1918, ils donnent, avec un succès retentissant, le *II^e Quatuor* en première audition. A Berlin, dès avril suivant, ils font entendre son *I^{er} Quatuor*. Le moment est bien choisi, il est vrai, Bartók a la faveur du grand public depuis le succès du *Prince de bois*. Le 7 mai Bartók joue au récital consacré aux œuvres récentes de Kodály. Il y accompagne la basse Oszkár Kálmán, qui sera le créateur du rôle de *Barbe-bleue*.

En 1917 et 1918 Bartók consacre une partie de l'été à une dernière collecte de musique populaire roumaine, qu'il fit cette fois dans le comitat de Bihar, en compagnie d'amis fidèles : Bușiția et Marele, ainsi qu'Egisto Tango qui venait de faire triompher le *Prince de bois*. Ce nouveau contact avec le folklore roumain n'apporte pas vraiment d'éléments nouveaux à une documentation déjà considérable. Du point de vue scientifique, cette enquête n'était plus nécessaire, le matériel réuni auparavant étant déjà assez complet en soi et Bartók, jusqu'à la fin de sa vie, ne travaillera plus qu'au classement et à la publication de ses documents.⁷³ Cependant

⁷² Selon Bartók lui-même, les échos de presse de *Barbe-bleue* auraient été plus élogieux que ceux du *Prince de bois*. Il en parle dans une lettre adressée à Bușiția, un intellectuel proche du peuple et vivant dans un milieu hongaro-roumain du Bihar, qu'il choisit comme confident au moment où Hongrois et Roumains se voient engagés dans deux camps adverses d'une guerre stupide.

⁷³ Ce recueil ne paraîtra qu'à titre posthume, en 1967, par les soins de l'éditeur Martinus Nijhoff à La Haye.

ces dernières enquêtes du Bihar revêtaient une importance morale toute particulière pour Bartók. Le folkloriste se doutait-il qu'en 1918 c'était la dernière fois qu'il retrouvait les paysans roumains de Hongrie ?

C'est également Tango qui dut créer *Barbe-bleue*. Rappelons que ce « mystère » ne comporte pas de ballet sur la scène et n'a que deux rôles chantés qui furent tenus par Olga Haselbeck (Judith) et Oszkár Kálmán (Barbe-bleue). « La force constructive de l'œuvre s'affirmerait encore mieux — écrit Kodály dans *Nyugat* — si elle pouvait être toujours suivie par la représentation de *Prince de bois*. » Mais cette pieuse idée ne fut réalisée qu'une seule fois, la première. Le *Prince* a eu quinze représentations en vingt-et-un mois, *Barbe-bleue* huit en huit mois ; la représentation du 24 mai 1918 mise à part, les deux pièces n'ont jamais été données qu'en compagnie d'œuvres, fussent-elles de Gluck ou de Mozart, dont le style était déplacé par rapport à celui de Bartók.⁷⁴

Le 26 mars 1918, au moment de la mort de Debussy, Bartók, malgré la guerre qui durait encore, rendit un vibrant hommage au maître français (entrevue avec Ernő Kulinyi, dans la revue mensuelle *Eszkendő*, avril 1918). Il n'avait d'ailleurs jamais cessé de mettre quelques pages de Debussy au programme de ses récitals et il continue de la faire en chaque occasion.⁷⁵ En janvier 1919 il présentera le *Trio* de Ravel au public hongrois avec Waldbauer et Kerpely.

Après *Barbe-bleue*, les œuvres de Bartók connaîtront désormais un succès grandissant. La *Rhapsodie* pour piano et orchestre sera au programme d'un concert dirigé par Dohnányi, avec le compositeur en soliste. En mars 1919 les *Deux Images* pour orchestre seront dirigées par Kerner, à Berlin et à Budapest, puis présentées à New York le 1er mai sous la baguette d'Edgar Varèse.

De 1918 une seule composition, les *Trois Etudes* pour piano ; non sans effets « post-impressionnistes », elles traduisent les nouvelles préoccupations de Bartók : donner à sa musique de piano des formules techniques et poétiques nouvelles dans l'esprit des *Bagatelles*. C'est lui qui en donna la première audition, le 21 avril 1919, lors d'un concert consacré à ses œuvres. A ce concert on entendit également les *Cinq Mélodies* sur des poèmes d'Ady. Le reste du programme était composé de la *Suite* op. 14 et de la première *Elégie* pour piano jouées par Bartók et du *Premier Quatuor* par les Waldbauer. Une curiosité de ce programme : les *Etudes* y figurèrent deux fois

⁷⁴ Le plus souvent avec les deux opéras célèbres de Mascagni et Leoncavallo, deux fois avec *Vagabond* et *Princesse* de Poldini, une fois avec *Sylvie* de Delibes et une fois avec *Violanta* de Korngold, ainsi qu'avec une pastorale attribuée à Gluck. Le succès mondial des deux œuvres théâtrales de Bartók, présentées ensemble par Jenő (Eugène) Szenkár, chef d'origine hongroise, commença à Francfort s/M (13 mai 1922). Entre les deux guerres leur reprise a été longtemps empêchée par le fait que Balázs était alors un proscrit politique et Bartók n'a pas voulu que le nom de son ami et co-auteur ne figurât pas sur l'affiche. En 1930 Bartók a tiré une *Suite* d'orchestre de son ballet, dont la première exécution, sous la direction de Dohnányi, eut lieu en novembre 1931. Après 1935 un *modus vivendi* a été enfin trouvé pour que les deux œuvres soient de nouveau au programme de l'Opéra de Budapest, mais elles ne furent données ensemble qu'en fin 1939. *Barbe-bleue* connut alors un triomphe mondial (Berlin, Florence, Paris, Bruxelles, Londres, New York et Bâle). L'énumération de toutes les auditions publiques, compte tenu des exécutions en concert et radiophoniques, serait pratiquement impossible.

⁷⁵ Il consacrera le n° VII des *Huit Improvisations* op. 20 à la mémoire de Debussy, deux ans plus tard.

dans le but, sans doute, de familiariser l'auditeur avec une musique nouvelle particulièrement austère et ardue.

L'armistice signé, La République est proclamée le 16 novembre 1918 et la Hongrie va s'engager sur des voies nouvelles. Pour Bartók, quoi que certains en aient pu dire, la politique n'a jamais été et ne sera jamais sa principale préoccupation. Il n'en cache pas moins ses idées arrêtées. Et si nous ne possédons de sa main aucun document relatif à cette époque novementée, nous savons toutefois quelles furent ses réactions, quelle a été son attitude. La guerre perdue par la Double-Monarchie et ses fidèles, semble avoir été gagnée par les forces jeunes du progrès. Bâtir un monde nouveau et meilleur, voilà l'idée chère à Bartók qui, la guerre terminée, put croire le moment venu de réaliser l'héritage spirituel de Kossuth, faire progresser l'idée d'une communauté économique et spirituelle des peuples danubiens. Nous avons été assez souvent divisés, essayons maintenant de nous unir sous le signe d'une compréhension mutuelle, — idéal, hélas, toujours actuel. S'il s'est trompé, il n'était pas le seul. L'élite hongroise pensait de même.⁷⁶ Entourés de pays jeunes et démocratiques⁷⁷, la jeune République pouvait espérer prendre une part active dans la construction d'un monde nouveau, tout en conservant sa propre personnalité. Bartók participe donc à l'élaboration d'un plan pour l'avenir musical de son pays, plan qui ne sera jamais réalisé, faute de temps : la « République bourgeoise » n'a duré que cinq mois et la République socialiste qui lui a succédé le 21 mars 1919⁷⁸ fut renversée fin juillet. Bartók avait conçu l'idée de la création d'un musée entièrement consacré à la musique, lequel, d'abord institution autonome, devait intégrer plus tard le Musée ethnographique dont les bases existaient déjà. On a offert à Bartók la direction de l'Académie de Musique, mais il la refusa. La politique culturelle de la République socialiste était cependant des plus prometteuses. George Lukács, le philosophe bien connu, faisait partie du Gouvernement et était chargé des Affaires culturelles, il avait pour proches collaborateurs Balázs et Reinitz. Autour de ce dernier un Directorium composé de Bartók, Dohnányi et Kodály exerçait à titre consultatif.⁷⁹

⁷⁶ Un appel signé le 3 novembre 1918 en faveur d'une fédération des 11 Etats frères de l'Europe centre-orientale a été lancé et signé par 44 intellectuels hongrois, dont Ady, Babits, Bartók, Kodály, Lukács et Molnár.

⁷⁷ La Hongrie de la Monarchie Austro-Hongroise s'étendait sur une surface de 325.000 km², avec 21 millions d'habitants dont presque la moitié étaient des Hongrois, les autres appartenant aux « nationalités » (minorités) roumaine, slovaque, ukrainienne, serbe, croate, allemande et autres, dont une partie considérable était bilingue ; la nouvelle Hongrie sera réduite à un peu plus de 90.000 km² et comptera 8 millions d'habitants à peu près, hungarophones à plus de 90%. Parmi eux on trouve beaucoup de réfugiés, mais plus de trois millions de Hongrois sont restés dans leurs régions natales et sont devenus citoyens étrangers.

⁷⁸ Ce n'était pas une révolution proprement dite : le « Gouvernement bourgeois », ne voulant pas endosser la responsabilité des conséquences d'un nouvel ultimatum de la Commission d'armistice, s'est retiré au bénéfice de la gauche et de l'extrême gauche coalisées.

⁷⁹ Lukács, dernier survivant de cette équipe exceptionnelle, affirma, dans une interview publiée peu avant sa mort, que les trois amis étaient toujours d'accord sur tous les points essentiels et que leur accord reposait sur leur conscience professionnelle. Il est intéressant que, d'après Lukács, la grande réforme de

Quoi qu'il en soit, pendant la courte période de la « République des Conseils » de Budapest, Bartók, pour la première et dernière fois de sa vie, prenait une part active à la direction de la vie musicale de son pays. Il a assumé ses fonctions très consciencieusement, Lukács en témoigne.

Cependant l'apport principal de Bartók, prit au rajeunissement de la musique n'est pas d'avoir participé aux travaux du Directorium, mais d'avoir livré un bataille personnelle sur le terrain où il se sentait le mieux armé. Son œuvre la plus révolutionnaire, le *Mandarin merveilleux*, ballet-pantomime composé sur les arguments de Melchior Lengyel, date de cette époque.

En voici le sujet résumé par Bartók lors d'une interview :

« ... Dans une maison mal famée trois voyous obligent une fille jeune et belle à attirer des hommes qu'ils détroussent ensuite. La première victime est un pauvre gars, la seconde n'est guère plus intéressante, mais le troisième « client » est un riche Chinois. La prise est bonne, la fille danse pour amuser son invité qui la désire ardemment, mais elle a peur de lui. Les bandits se ruent alors sur le Mandarin, le détroussent, l'étouffent sous l'édredon et le transpercent de leur épée, mais tout cela en vain. Rien ne prévaut contre le Mandarin. Il vit toujours et poursuit la fille avec un regard concupiscent (...) Alors l'instinct féminin trouve la solution. Elle satisfait le désir charnel du Mandarin et ce dernier tombe raide mort. »

Ce résumé très simplifié est très révélateur ; on voit quels sont pour Bartók les faits les plus importants de la pièce de Lengyel dont il dépasse la pensée, faisant de l'œuvre le drame de la délivrance.

Auteur dramatique d'autorité internationale, Lengyel possédait un très grand métier. Il avait écrit cette pantomime à l'intention de Diaghilev auquel il l'avait promise en 1912. Mais la guerre survenue, il n'avait pu faire parvenir son œuvre au destinataire et il la fit paraître dans le *Nyugat* (n° de janvier 1917). C'est en lisant cette revue que Bartók en prit connaissance. Emballé par le sujet, il demanda à Lengyel la permission de mettre sa pièce en musique et l'obtint sans difficulté. De l'œuvre il a cependant éliminé tous les éléments qu'il jugeait superflus. L'œuvre était terminée dès juillet 1919, quelques jours avant la chute de la Commune. Une lettre de Márta Bartók à sa belle-mère nous en informe. Mais l'orchestration du *Mandarin* ne fut terminée qu'en 1924, après celle de la *Suite de Danses* avec laquelle elle présente beaucoup de parenté.

Le *Mandarin* est l'une des œuvres capitales de l'art bartókien ; conçue au lendemain de la guerre pour fêter la reprise de contact de l'avant-garde de la musique hongroise avec celle des autres pays, dont elle avait été coupée. Bartók y

l'éducation musicale en Hongrie attribuée au nom et aux idées de Kodály, ait été due, en grande partie, à Thomán, qui était présent au Directorium musical par deux personnes interposées ; Dohnányi et Bartók, ses élèves ; ainsi donc Bartók serait à l'origine de la « méthode Kodály » tout autant que Kodály lui-même.

exprime, par des moyens purement musicaux, des idées très nettes qu'on chercherait en vain à la simple lecture de la pièce de Lengyel. Pour être sur le plan littéraire plus cohérente et homogène que les livrets de Balázs, elle ne correspond encore que très incomplètement aux idées chères à Bartók. Elle est aujourd'hui quelque peu dépassée ; son ambiance est celle de la « Belle époque », avec effets exotiques, plus ou moins pimentés ou grand-guignolesques ; le ballet de Bartók s'adresse à l'humanité tout entière, en lui apportant les bases morales d'un renouveau plus que la Bonne Nouvelle de Paix et de Fraternité, Supprimant tout détail « baroque », Bartók exprime, par sa musique, l'horreur et la peur dans tous leurs effets. Et pour que l'action cadre mieux avec la structure symétrique imposée par une forme d'arche, Bartók a réduit l'action à trois malfaiteurs — trois invités — trois séductions dans la première partie, trois meurtres,⁸⁰ entrecoupés par une poursuite entre le Mandarin et la Fille, dans la deuxième. L'œuvre est pleine d'un feu dramatique que nous n'avons pas encore rencontré chez Bartók.

Chez Lengyel le personnage du Mandarin n'est qu'un élément exotique, un homme bizarre, inconnu, énigmatique⁸¹ ; chez Bartók il est l'homme à l'état naturel, « l'homme dans l'inhumanité » (selon un poème d'Ady traduit en français par Armand Robin), messenger d'un monde meilleur, plus naturel, puisque non corrompu par l'argent. Pour Bartók le Mandarin n'est pas un être exotique, mais un vivant symbole de pureté et d'incorruptibilité. Il estime que le plus noble en l'homme c'est son aspiration à l'infini, et le désir est plus fort que la mort. Telle est l'idée de Bartók et il ne l'a jamais formulée qu'en musique. Les trois voyous symbolisent un monde pourri, monde qui mène fatalement à la guerre. La Fille, elle, nous apparaît tout d'abord comme une prostituée, esclave de ses trois souteneurs et la musique exprime cela très clairement. Mais, à mesure que l'action se déroule, l'esclave se révèle héroïne, « Femme éternelle », sensible aux sentiments humains. Si le vieux noceur la laisse froide, si le jeune en peine d'amour ne lui inspire qu'une réaction bien naturelle, le Mandarin, lui, l'effraie, c'est pour cela qu'elle le fuit. Cependant devant un désir plus fort que la mort l'attitude de la Fille change du tout au tout. Ensorcelée par la passion de son partenaire, c'est de plein gré qu'elle se donne à lui. Ainsi la mort du Mandarin n'est plus une fin tragique, mais une apothéose. Dans un complexe « faustien » ici ce n'est pas la Femme qui délivre l'Homme, mais l'inverse.

Cet enchaînement d'idées est exprimé par une musique des plus concises, la plus concise peut-être que Bartók ait jamais écrite. L'œuvre d'une grande richesse ne dure

⁸⁰ Ajoutons quelques détails qui ne figurent pas dans l'interview citée. Le premier visiteur est un noceur vieilli, le second un jeune homme inexpérimenté, formule bien connue des contes populaires européens, employée à rebours. La présence de ces deux personnages épisodiques est accompagnée par des séquences musicales apparentées à certaines idées du *Prince de bois*, le vieux est la réincarnation du pantin épuisé, le jeune celle du Prince lui-même. Quant au Mandarin, à son apparition il fait penser au pantin encore vigoureux, mais il évolue dans le sens opposé. Il y a trois meurtres : étouffement, épée, pendaison (ce dernier n'est pas mentionné par Bartók dans son interview), alors que chez Lengyel il y en a un quatrième : par coup de pistolet, que Bartók a éliminé.

⁸¹ La pièce est une réplique de son autre pièce *Typhon* qui a eu un succès international et dont l'action se joue à Paris, avec des personnages japonais et français.

cependant que 35 minutes. Un rondo classique à 6/8 tumultueux et dissonant évoque tout d'abord l'ambiance sonore de la grande ville. De longues tenues aux cuivres simulent des sirènes et des klaxons. La ville, c'est aussi trop souvent le lieu du crime. C'est pourquoi le thème initial réapparaît simplifié au moment des meurtres, de façon allusive. A ce rondo traditionnel se superpose un deuxième rondo non moins traditionnel, mais traité en variations. Le « mouvement chromatique » de deux demi-tons qui caractérise chacun des trois souteneurs est formulé chaque fois de façon différente, et sert aussi de thème de la Fille. Le Mandarin apparaît sur une mélodie pentatonique; la seule dans l'œuvre, elle se développe dans un milieu de chromatisme absolu. Le symbolisme de ce contraste musical est clair. Le pentatonisme disparaît. Seule reste la tierce mineure à titre de symbole sonore du Mandarin présent. A la fin de l'œuvre, lors de l'union charnelle du Mandarin et de la Fille, s'unissent aussi les thèmes des deux personnages, se révélant comme deux aspects d'une seule idée musicale dont nous n'avions jusqu'alors entendu que des fragments. Ce procédé semble cher à Bartók qui, une fois de plus, ne nous révèle son idée musicale génératrice qu'à la conclusion, après en avoir bien exposé et développé les cellules constitutives. Le développement précède souvent chez Bartók l'exposition, conçue comme un résumé de l'œuvre. C'est une façon de procéder qu'il traduit avec obstination. (Cf. notre analyse du *II^e Quatuor*, page 64). La musique du *Mandarin* tout entière était déjà esquissée six années plus tôt, dans le *Scherzo des Quatre Pièces pour orchestre*, Scherzo qui semble lui-même en filiation organique avec les Scherzos antérieurs.

Dans l'écriture du *Mandarin* nous relevons des glissandi qui nous rappellent Strauss. Nous relevons également le procédé nouveau, le dodécaphonisme. Les douze notes de notre échelle chromatique sont constamment présentes et si les idées musicales n'en utilisent qu'une partie, les notes complémentaires se trouvent alors dans le contexte, se réservant de rester tonales, par ostinatos ou reprises à la hauteur absolue. On pourrait y retrouver les racines mélodiques de la thématique schönbergienne des *Six Pièces pour orchestre*, par exemple, ainsi que des moyens expressifs inhabituels, comme le chœur sans paroles ou l'emploi des quart de tons.

C'est sur l'insistance du baron Wlassics, Intendant de l'Opéra de Budapest, qui avait pris l'engagement formel de créer l'œuvre, que Bartók en a terminé l'orchestration en 1924, mais l'œuvre ne put être représentée à Budapest qu'après la deuxième guerre. Jusque-là on a toujours trouvé une bonne raison pour en ajourner la première. La scène finale sera remaniée plus tard par Bartók, pour conférer encore plus d'accent à l'apothéose. Une *Suite* d'orchestre sera tirée de la première partie du ballet en 1927. C'est Dohnányi qui la présentera l'année suivante à la tête de l'Orchestre Philharmonique de Budapest.⁸²

Nous comprenons maintenant pourquoi Bartók aimait tellement son *Mandarin* et tenait avant tout à cette œuvre. Nous comprenons également les raisons du retard

⁸² La création scénique, dirigée par Szenkár, aura lieu le 27 novembre 1926 à Cologne; le 19 février l'œuvre sera présentée au Théâtre allemand de Prague sous la direction de William Steinberg, une vingtaine d'années avant sa création scénique à Budapest.

considérable apporté à sa représentation. En Hongrie, le régime Horthy était peu sensible à l'art d'avant-garde et n'a vu dans le *Mandarin* qu'un ballet obscène. Bartók n'ayant, selon son habitude, pas jugé nécessaire d'en expliquer le véritable sujet, la première étude analytique de l'œuvre date de 1955 (elle est de Bence Szabolcsi, parue dans la revue hongroise *Csillag*).

UN HONGROIS SOLITAIRE DE RENOM INTERNATIONAL

Après les évènements d'août 1919 la situation change brusquement en Hongrie et avec elle les conditions de vie de Bartók. Plusieurs de ses amis sont inquiétés, Reinitz est emprisonné, Balázs s'est expatrié. La direction de l'Académie de Musique est retirée à Dohnányi⁸³ et confiée à Hubay. Kodály qui n'était que sous-directeur de l'Ecole, va connaître de sérieuses difficultés. Il sera suspendu de ses fonctions pendant deux années scolaires. Sur lui s'acharnent les créatures du nouveau régime. Une polémique est ouverte contre lui. Bartók est en congé « afin de mieux se consacrer à son activité scientifique et créatrice ». Son traitement lui est bien maintenu mais personne ne peut savoir si cette mise en congé d'un an est une récompense ou un blâme. S'il n'a pas d'ennuis du côté officiel, c'est qu'on n'ose plus toucher à sa personne, vu son autorité universelle. Il reprendra sa classe de piano dès l'automne 1920, mais ne cachera jamais son antipathie au régime « néo-baroque », rétrograde, voire antisocial. Horthy règne sur un pays soi-disant « indépendant » et pourtant loin de tout libéralisme. Pendant vingt ans Bartók va vivre en marge de ce régime. Il mène une résistance passive dont seul un petit cercle d'intimes peut mesurer la force. De faux amis tentent en vain de le séparer de Kodály. Ils essaient d'obtenir le nom de Bartók pour la propagande culturelle. On veut faire de lui le héros, le symbole de la « race hongroise ». Or, rien ne lui faisait plus horreur que toute espèce de racisme ! On lui cherche alors querelle, mais il reste insensible aux attaques comme aux honneurs. Et il ne prendra la parole que pour défendre « les destructifs », protestant énergiquement lorsqu'il les voit suspecter. Il s'oppose à la reprise de ses deux œuvres dramatiques, puisqu'on ne veut pas mentionner à l'affiche le nom de Balázs. Enfin, en 1920, lors de la publication chez Universal de ses *Cinq Mélodies* sur des poèmes d'Ady, il tient à ce que sa dédicace à Reinitz soit également imprimée.

L'attitude du musicien est particulièrement significative. Il songe, malgré son ardent patriotisme, à émigrer. En Transylvanie, « qui est encore un peu la Hongrie », malgré la nouvelle frontière, là où séjourne son ami Tango qui veut monter à Cluj (anciennement Kolozsvár) *Barbe-bleue* dans son texte original ?

⁸³ Il touche son traitement, pour l'année suivante au moins, ce qui, vu la dépréciation de la monnaie hongroise, ne représente pas grand'chose. Par ailleurs le changement ne lui sera nullement néfaste ; il continue sa carrière internationale et ne retourne en Hongrie que pour donner des récitals et diriger l'Orchestre Philharmonique, dont il est le président-chef.

Profitant de son congé d'un an, Bartók fait un séjour prolongé en février-mars 1920 dans la capitale de la jeune République de Weimar. Ce n'était à vrai dire qu'un simple voyage, mais dont les résultats furent cependant profitables. Il a participé à plusieurs concerts et a enregistré, pour la première fois de sa carrière, quelques-unes de ses œuvres pour piano. Il s'est entendu avec la *Zeitschrift für Musikwissenschaft* pour la publication de deux communications.⁸⁴ Il a écrit aussi deux articles pour *Melos* (numéros d'avril et d'octobre 1920) dans lesquels l'auteur, à propos de *Pribaoutki* de Stravinski, précise sa pensée sur les rapports de la musique savante atonale avec la musique populaire.⁸⁵ « Chez nous la situation est très décourageante. J'ai constaté avec plaisir qu'ici je suis déjà bien apprécié. De toute façon il serait possible de m'y établir », écrit-il dans la lettre du 20 mars adressée de Berlin à Bușîția. Il était aussi question qu'il compose une musique de scène pour *Lysistrata* d'Aristophane, que Max Reinhardt devait monter au Grosses Schauspielhaus. Cela ne se fit pas, cependant une partie de la presse « bien pensante » de Budapest en parle déjà comme d'un fait accompli. Elle sonne l'alerte : Bartók nous quitte ! Il va s'établir à Berlin ! Mais *Bartók ne restera pas à Berlin*, malgré les rumeurs lancées par Viktor Papp en toute bonne foi. Finalement il ne s'expatriera que vingt ans plus tard.⁸⁶ Il ne veut pas se séparer de sa documentation sonore. « Les mélodies populaires, malgré tout, m'attachent à l'Orient », écrit-il à Bușîția dans la lettre citée. Il choisit la solution la plus sage : demeurer en Hongrie. Ses nombreux déplacements à l'étranger l'aideront à supporter les vicissitudes de son propre pays. Il luttera contre ses détracteurs au moyen de son talent de virtuose. Son autorité internationale le lui permet. Cette autorité s'affirme avec éclat aussi en Hongrie.⁸⁷

Mais son activité de pianiste ne l'empêche nullement de préparer avec Kodály la publication des *150 Mélodies populaires hongroises de Transylvanie*, publication pour laquelle il rédige une préface ainsi qu'un système de classement tenant compte

⁸⁴ L'un est *Der Musik-Dialekt der Rumänen von Hunyad* (publié dans *Ethnographia*, peu avant la guerre, en hongrois) le même qui, après sa parution en allemand, lui sera si violemment reproché par Hubay et Elemér Sereghy, bibliothécaire à l'Académie de Musique, accusant Bartók d'antipatriotisme au moment où la Paix de Trianon va être signée au profit des pays successeurs et au détriment de la Hongrie. Bartók leur répondra avec dignité et par des arguments scientifiques parfaitement justifiés, rejetant sur ses détracteurs l'accusation d'être un « empoisonneur public ». L'autre article était *Die Volksmusik der Araber von Biskra und Umgebung*, déjà mentionné, dont la version hongroise avait paru en 1917 dans la revue *Szinfónia*.

⁸⁵ C'est durant ce séjour prolongé à cause d'événements politiques inattendus et l'isolement de Berlin, que Bartók aurait fait ses premiers enregistrements comme pianiste.

⁸⁶ Entre Berlin et Budapest Bartók peut s'arrêter à Pozsony (Bratislava) où vit toujours sa mère. Il y donne un récital de ses œuvres le 16 avril, au programme duquel figure sa *Rhapsodie op. 1* à deux pianos avec Sándor Albrecht.

⁸⁷ La bataille de Kodály sera également gagnée l'année suivante, non sans l'aide de Bartók et de Dohnányi, mais aussi et surtout par le fait que Kodály aura signé à son tour un contrat avec la Maison Universal. A partir de ce moment-là Hubay, qui a tant voulu sa révocation, déclarera tout d'un coup que l'activité de son collègue ne nuit pas à l'intérêt national, au contraire, et mérite des encouragements. Quant à Egisto Tango, sa carrière roumaine sera de courte durée. Victime de ses propres qualités, ce maître exceptionnel, après un temps de passage au Volksoper de Vienne, finira sa carrière en Italie.

des particularités du matériel folklorique ; il termine ensuite la rédaction de *La Mélodie populaire hongroise*, étude fixant de façon définitive la *morphologie* et la dialectologie du langage musical du peuple hongrois.

Dohnányi, qui a la responsabilité de l'Orchestre Philharmonique de Budapest, redonne les œuvres de Bartók et, lorsqu'il n'est pas en tournée, les dirige lui-même : les *Deux Portraits* (2 décembre 1919) et la *Rhapsodie* (avec l'auteur au piano, 29 décembre 1919). Entre le 2 décembre 1919 et le 18 janvier 1920 il n'y eut, à Budapest, pas moins de dix récitals entièrement ou partiellement consacrés aux œuvres de Bartók. La première audition de la *Première Suite* en Grande-Bretagne eut lieu le 31 août 1920 sous la direction de Henry Wood. Trois mois plus tard paraissait, dans le numéro de novembre de la revue *Sackbut*, une étude sur Bartók de Cecil Gray. C'était le premier écrit scientifique qui lui était consacré par un auteur étranger.⁸⁸

Le 25 mars 1921 Bartók a quarante ans. A cette occasion les *Musikblätter des Anbruch* de Vienne publient un numéro spécial en son honneur, où l'on voit, traduite en allemand, l'étude de Gray. On y lit aussi des articles d'Oscar Bie, Egon Wellesz, Felix Petyrek et Kodály. On y trouve également l'autobiographie du compositeur et l'une des *Cinq Mélodies* sur des poèmes d'Ady. C'est surtout cette publication qui a contribué au renom international de Bartók. En Hongrie, la même année paraît l'*Analyse des Deux Elégies de Bartók* par Antal Molnár.

Au même moment, bien que l'activité du compositeur semble réduite, l'élan créateur qui avait abouti au *Mandarin* n'est nullement brisé. De nouvelles œuvres sont créées ou éditées à l'étranger : les *Huit Improvisations* pour piano op. 20 (1920), première et seconde *Sonates* pour violon et piano (1921-1922) et la *Suite de Danses* (1923).

Les *Huit Improvisations* comptent parmi les œuvres les plus représentatives de la deuxième manière de Bartók. On les entend trop rarement, sans doute à cause de leur difficulté technique. Conçues sur des mélodies populaires, elles n'ont cependant aucun caractère d'harmonisation ou de transcription. Ce sont des pièces qui sortent du cadre de l'écriture pianistique traditionnelle, ce en quoi elles ont un caractère d'improvisation. La septième qui se situe, selon Molnár, « parmi les œuvres les plus profondes de la musique universelle », est dédiée à la mémoire de Debussy. L'idée puisée dans le folklore y est traitée selon les procédés chers au compositeur français.

Durant l'année scolaire 1920-21, Bartók a repris ses classes de piano et les continue sans absences trop prolongées. Mais en février 1922 les tournées internationales vont changer brusquement les conditions de sa vie. Il ne fait plus

⁸⁸ Au printemps de 1920 les Bartók quittent la banlieue et bénéficient de l'hospitalité du banquier Lukács (père du philosophe qui vit en exile depuis 1919) à Buda, durant deux ans, Bartók y fera la connaissance de Thomas Mann et d'autres hommes illustres. Le jeune Aladár Tóth, plus tard critique musical et l'un des partisans les plus actifs de la « Jeune école hongroise » dans les années 1930 (directeur de l'Opéra de Budapest après 1945) est parmi les pensionnaires de Lukács. Le professeur Albert Gyergyai, homme de lettres, plus tard titulaire de la chaire de Français à l'Université de Budapest, est l'un des habitués de la maison et se souviendra avec émotion de ses rencontres avec Bartók. Voir *Az ő varázskörében* (Dans le cercle magique de B.), *Művelt Nép*, 25 septembre 1955.

d'enquêtes folkloriques. Les rares moments de détente qu'il connaît sont consacrés à la récapitulation, à la notation et aux conclusions de ses enquêtes antérieures, ainsi qu'à la composition.

Les deux *Sonates* pour violon et piano se suivent à peu d'intervalle. Elles sont conçues dans le même esprit et leur écriture reflète un dodécaphonisme encore plus poussé, peut-être, que celui du *Mandarin*, ceci sans abandon de l'option tonale, ni la présence d'éléments rythmiques et mélodiques issus du langage folklorique ; comme si Bartók avait voulu illustrer les idées esthétiques récemment développées dans *Melos* et prouver ainsi la coexistence possible du dodécaphonisme non sériel avec la thématique d'inspiration populaire. Musique ésotérique, dit-on avec raison, mais pleine d'accents passionnels avec réminiscences impressionnistes. La parenté de ces œuvres avec le *Mandarin* se précise dans le développement des idées qui précède, comme souvent chez Bartók, l'exposition proprement dite. L'écriture est strictement instrumentale, adaptée différemment pour chacun des instruments. Violon et piano jouent ensemble, mais sur deux plans nettement distincts, entre lesquels il n'existe aucun rapport thématique. Une poésie profonde s'en dégage. Ces deux *Sonates* se rapprochent de celles de Beethoven par leur langage à la fois tendu et équilibré. Leurs structures sont différentes. La première *Sonate* comprend trois mouvements : un *Adagio* tragique, évoquant les pièces terminales du *II Quatuor* ou la *Suite* op. 14, est entouré de deux mouvements vifs, tandis que nous trouvons dans la seconde un mouvement lent suivi d'un mouvement vif type conforme à la tradition des fantaisies hongroises et qui nous laisse prévoir les *Rhapsodies* pour violon. L'écriture des deux *Sonates* fait preuve d'une parfaite connaissance des possibilités sonores du violon.⁸⁹

En février 1922, tournée de Bartók en Transylvanie, voyage important et symbolique à la fois, mais il ne songe plus à y rester. Il est content de revoir des contrées où il a passé des si heureux moments avant la guerre. Il donne six concerts en une semaine : le premier à Kolozsvár (Cluj), le 19 février au Théâtre Hongrois avec orchestre, concert consacré exclusivement à ses œuvres. Le deuxième à Nagyszeben (Sibiu) et le troisième à Szászsebes (Sebes) avec le violoncelliste Károly Rezik, organisateur de la tournée qui avait aussi dirigé l'orchestre à Kolozsvár. Les trois derniers à Marosvásárhely (Tîrgu Mureș, ville natale de Madame Márta Ziegler-Bartók) et à Kolozsvár (deux ans la même journée). Accueil partout très enthousiaste, particulièrement dans le milieu hungarophones qui tiennent à démontrer qu'ils approuvent l'attitude pro-roumaine de Bartók, attitude qui lui sera d'ailleurs si stupidement reprochée de part et d'autre.⁹⁰

⁸⁹ Dans sa jeunesse Bartók avait déjà composé deux *Sonates* pour violon et piano, dont la dernière a été publiée par Denis Dille dans *Documenta Bartókiana I-II*. Les deux *Sonates* pour violon et piano de 1921 et 1922 sont dédiées à Jelly Arányi, amie de jeunesse de Bartók, installée à Londres avec sa sœur également violiniste, Jelly Arányi fut l'inspiratrice de ces *Sonates*, plusieurs lettres que Bartók lui a adressées nous permettent de le penser.

⁹⁰ La minorité hongroise de Transylvanie (et, dans une moindre mesure, celle de Tchécoslovaquie et de Yougoslavie) paraissait, dans les années 1920, très unie et très active. Elle avait une vie culturelle et littéraire intense et cohérente dont la portée dépassait les limites linguistiques proprement dites et qui est

Une deuxième tournée internationale conduit Bartók dans les pays occidentaux. Le 14 mars 1922, il assiste à Londres à une réception donnée en son honneur par le chargé d'affaires de Hongrie. C'est là qu'il donne pour la première fois sa *Première Sonate* pour violon et piano, devant un public restreint mais choisi, avec Jelly Arányi. Le *Times* a publié un compte rendu élogieux de cette séance. La première audition publique a lieu le 24, au concert donné à l'Aeolian Hall ; Bartók y exécute également les *Improvisations*, ainsi que des compositions de Kodály, et accompagne une cantatrice qui donne ses mélodies populaires. Ce récital fut précédé de deux concerts privés à Londres et d'un récital au Pays de Galles. Partout l'accueil fut très chaleureux, autant de la part du public que de la presse.

De Grande Bretagne Bartók se rend à Paris. Il participe, dans le cadre des Matinées musicales animées par Henry Prunières au Théâtre du Vieux Colombier, à un concert dont le programme, à quelques détails près, est semblable à celui de l'Aeolian Hall. Le concert fut suivi d'un dîner chez Prunières auquel assistèrent des personnalités éminentes de la musique française et européenne. Cette soirée fut bénéfique à Bartók. C'est chez Prunières qu'il s'entretint longuement avec Stravinski, pour la première fois de sa vie. Et nous savons que Bartók a gardé de cet entretien un souvenir certes plus durable que son interlocuteur. La *Sonate* dut être rejouée pour Ravel, Roussel, Szymanowsky, Stravinski, Honegger, Milhaud et Poulenc. Accord fut conclu avec Prunières pour faire revenir Bartók l'année suivante.

De Paris, Bartók se rendit à Francfort-sur-le-Main, pour un concert de ses œuvres. Parmi d'autres œuvres il joua la *I^{re} Sonate* pour violon et piano, cette fois avec Adolf Rebner, lequel, à la même séance, présenta avec ses partenaires le *I^{er} Quatuor*. Bartók est resté à Francfort pour assister aux dernières répétitions de son *Barbe-bleue* et du *Prince*, ainsi qu'à leur première, le 13 mai.

« En Allemagne c'est la désintégration totale ! (. . .) Quels mauvais violonistes, quelle mauvaise troupe d'opéra massacrent mes œuvres ! La première sera sinistre. Merci bien, qu'on ne me parle plus d'Allemagne. Ce que j'en ai reçu jusqu'ici, à titre de dégustation, me suffit, c'en est même trop. Un seul homme vaut quelque chose ici et c'est le budapestois Szenkár »⁹¹ — écrit-il sur une carte adressée, le 9 mai, à Etelka Freund. Cette carte nous prouve qu'il n'émigrera pas en Allemagne.

la manifestation de la prise de conscience de la personnalité spécifique de leur pays (une sorte de « Suisse orientale »), ce qui correspond également à son héritage historique, puisque, entre 1541 et 1848, soit pendant plus de trois siècles, la Transylvanie était, politiquement et administrativement, séparée de la Hongrie. C'est pourquoi vers 1920, au moment où la Hongrie officielle s'était engagée sur la voie d'un irrédentisme tapageur, les minorités hongroises des pays successeurs, en dépit de conditions morales et matérielles souvent défavorables et malgré les efforts de noyautage de Budapest, semblaient s'être choisis une autre voie : celle de la coexistence et de la coopération amicales avec les autres peuples danubiens. Ceux qui ne suivaient pas cette orientation se sont réfugiés en Hongrie ou dans le silence. Il est donc tout naturel que Bartók trouve en Transylvanie une atmosphère bien plus favorable à ses idées et à l'accueil de sa musique qu'en Hongrie.

⁹¹ Il s'agit du chef d'orchestre Jenő Szenkár, de 10 ans plus jeune que Bartók. Faisant une carrière internationale, il s'exerçait à l'Opéra de Francfort de 1920 à 1923. C'est lui qui a dirigé les deux œuvres de Bartók le 13 mai 1922.

Cependant une rencontre internationale devait avoir lieu à Francfort trois mois plus tard, dans le cadre des Journées internationales de musique contemporaine. La *Sonate* y fut rejouée. Le *II^e Quatuor* y fut entendu. Les œuvres de Bartók sont jouées à la même époque à Cologne, Salzbourg et Vienne. Bartók n'assiste pas à leur exécution, il est de retour à Pozsony chez sa mère et travaille à la mise au point de son recueil de mélodies populaires slovaques offert à « Matica Slovenska », organisation nationale et culturelle de la Slovaquie. Il prépare aussi ses prochains récitals et achève sa *Deuxième Sonate* pour violon et piano.

La rentrée de 1922 est marquée par son récital à Békéscsaba, avec le concours de la cantatrice Rózi Marschalkó, puis par deux voyages successifs, en octobre et novembre, dans les régions récemment attachées à la Roumanie. Bartók joue aussi à Belényes et revoit son ami intime Buşia, la *Première Sonate* pour violon et piano, après avoir été présentée à Londres, Paris, Francfort et Vienne, l'est pour la première fois à Budapest par Waldbauer et l'auteur, au mois de décembre, lors d'un récital consacré aux œuvres de Bartók. Janvier 1923 verra la présentation de la *Première Suite* à Cincinnati (U. S. A.) sous la direction de Fritz Reiner. Début février, Bartók se rend en Allemagne pour donner, le 4, un concert de ses œuvres à Leipzig puis, les 6, 7 et 8, à Berlin sous l'égide de la revue *Melos*. Gisella Selden-Goth (l'une des rares personnes qui aient été élèves de Bartók pour la composition), résidant à Berlin, rédige à cette occasion des articles pour *Pester Lloyd* et *Zenei Szemle*, revue qui continue à paraître, de façon espacée, à Temesvár (Timișoara). Trente-deux ans plus tard, elle écrira encore des pages émouvantes pour commémorer le dixième anniversaire de la mort de son maître (*Musical Courier*, octobre 1955). Enfin, en 1958, lors d'un voyage en Israël, elle fera publier un autre article avec ses souvenirs personnels. En voici un extrait :

« (...) Bartók arriva dans la capitale allemande pour y présenter une série de ses compositions récentes (...) Ayant trouvé que la version pour piano du *Mandarin* était injouable pour un seul pianiste, il l'avait transcrite pour piano à 4 mains. Comme il ne trouvait pas de partenaire assez initié à la technique nouvelle, c'est à moi qu'il demanda de lui trouver quelqu'un qui possédait les qualités nécessaires. Or ceci semblait à peu près impossible. Un jour j'ai réussi tout de même à lui présenter un jeune homme maigre, timide, peu loquace, qui avait l'honneur d'être admis parmi les élèves de composition de Busoni. Il était issu d'une famille grecque modeste, on avait voulu qu'il entrât, comme ses deux oncles, parmi les moines du Mont Athos. Selon son professeur, il avait le talent d'exécuter n'importe quelle musique, même les plus injouables ou extravagantes. Bartók s'est assis au piano avec lui, non sans méfiance (...) Mais après une douzaine de mesures il s'arrêta et dit tranquillement : « avec ce jeune homme on n'a rien à craindre. » Le nom de ce personnage extraordinaire ? Dimitri Mitropoulos. »

De retour à Budapest, fin février 1923, Bartók donne un récital au cours duquel il joue, pour la première fois au public hongrois, sa *Deuxième Sonate* pour violon et piano avec Ede Zathureczky. Le 27 mars, encore à Budapest, il tient sa partie dans le

Divertissement en sextuor d'Albert Roussel, puis donne une séance de sonates avec Waldbauer à Kassa (Košice). Hormis son récital du 14 avril 1920, c'est là le premier concert de Bartók dans les provinces de l'ancienne Hongrie rattachées à la Tchécoslovaquie. Si l'on s'en réfère aux échos parus dans la presse locale de langue hongroise, ni les conditions matérielles, ni le public n'étaient préparés pour accueillir dignement Bartók. Lui-même, dans une lettre adressée à sa mère, raconte d'une façon amusante ce qui s'est passé.

« (...) nous avons pu enfin donner notre concert après d'énormes avatars. Pour obtenir nos visas, il fallut employer des moyens détournés : 20 minutes avant le concert les autorités locales voulaient interdire la séance, car il y manquait je ne sais quelle autorisation ministérielle, mais elles finirent par donner l'autorisation «exceptionnellement» et «pour la dernière fois». L'estrade était tellement branlante que la chaise, le piano et le pupitre valsaient au moindre mouvement. La chaise du tourneur de pages pouvait à peine tenir près du piano et je lui donnais tout le temps des coups de coude dans le ventre. Pour monter sur scène, il n'y avait pas de marches, on en avait fait avec une chaise et un escabeau de cuisine en bois blanc, et chaque fois que Waldbauer et moi montions ou descendions c'était sous le rire du public. Le programme imprimé était erroné, car entre-temps une lettre (adressée aux organisateurs) s'était égarée (...), l'estrade était mal éclairée, le pauvre tourneur de pages avait du mal à lire la musique ; dans ma Sonate il fallait quatre fois tourner la page au violon, ce qui s'est accompli chaque fois avec un grincement sonore de pas et des mouvements ondulatoires de l'estrade encore plus accentués. A un endroit, Imre avait oublié d'enlever la sourdine et le violon sonnait d'une voix aigrette, mais lui, il ne s'est aperçu de rien. Il y a eu pourtant un point d'arrêt, mais il n'en a pas profité. Un passage de *forte* et *fortissimo* s'approchait dangeureusement : Dieu, qu'est-ce qui va arriver là ? pensai-je et, à la fin, j'ai dû lui crier : « Bas la sourdine ! » Le clou de tout cela a été que le tourneur de pages a fait tomber une partition par terre et a dû la ramasser page par page. J'ai failli éclater de rire (...) Je n'ai jamais vécu encore un tel concert (...) »

Quelques semaines plus tard, Bartók part pour une deuxième tournée occidentale. Il donne trois concerts en Hollande (Amsterdam, le 27, Rotterdam, le 28 et Utrecht, le 29 avril), quatre en Grande-Bretagne entre les 4 et 11 mai, deux à Londres (4 et 11), un à Battle (Sussex East) et un à Huddersfield. Au premier récital à Londres il joue, avec Jelly Arányi, les deux *Sonates* et ajoute quelques-unes de ses pièces pour piano. Au deuxième concert, Bartók joue Bartók.

La carrière internationale de Bartók est maintenant bien partie, avec toutes les fatigues qu'elle représente. Mais lui, il semble infatigable.

Au mois de juillet, l'Ecole rythmique de Hellerau près de Dresde donnait trois représentations du *Prince de bois* ; avec un tel succès que l'ensemble fut invité à Vienne pour l'automne.⁹²

⁹² Le nom complet de l'Ecole : « Schule für Rythmus, Musik und Körperbildung », fondée par Jacques Dalcroze et dirigée par E. Ferrand, ancien élève de l'Académie de Musique de Budapest ; cet

Au mois d'août à Salzbourg, premier festival international de la S.I.M.C. rajeunie : Alma Moodie et Manfred Gurlitt exécutent la *II^e Sonate* pour violon et piano. Ce festival a marqué pour Bartók et l'école hongroise une nouvelle affirmation de leur notoriété.

Cependant, dans leur propre pays, cette confirmation n'aura lieu que trois mois plus tard. Bartók et Kodály s'imposeront tous deux ensemble lors d'un concert de gala organisé par la Ville de Budapest pour fêter, le 19 novembre 1923, son cinquantenaire à la Redoute (« Vigadó », Salle des Fêtes de la capitale). Au programme : l'*Ouverture solennelle* op. 31 de Dohnányi, le *Psalmus hungaricus* op. 13 de Kodály, la *Suite de Danses* (I. Moderato ; II. Allegro molto ; III. Allegro vivace ; IV. Molto tranquillo ; V. Commodo — Finale) de Bartók, la *Rhapsodie hongroise* n° XIV de Liszt et la *Marche hongroise* de Berlioz, concert dirigé par Dohnányi. Commandées par la Ville de Budapest, les œuvres de Dohnányi, Kodály et Bartók étaient données en première audition.

Pour achever d'écrire la *Suite de Danses*, Bartók s'était retiré à Radvány, dans la campagne hongroise. Malgré un divorce déjà prononcé, il était accompagné de Márta et de leur fils.

Dès la fin du mois d'août, Bartók convolait en nouvelles noces avec Ditta Pásztory, son élève.* Fin octobre eut lieu à Vienne une « Semaine de musique moderne », lors de laquelle Bartók exécuta ses deux *Sonates* avec Waldbauer. C'est alors que l'ensemble de Hellerau redonna par deux fois le *Prince de bois* avec l'orchestre du Konzerthaus de Vienne placé sous la direction de Paul von Klenau.

Le 30 octobre, Bartók donne un récital de piano à Pécs, puis le 2 novembre à Budapest et le 12 à Győr avec la cantatrice Mária Basilides. Ensuite il participe à la matinée littéraire du *Nyugat* organisée pour financer l'érection d'un monument funéraire sur la tombe d'Ady.

La *Suite de Danses* fait preuve, d'après Demény, de la même impétuosité, de la même ardeur juvénile passionnée que *Kossuth*, vingt ans plus tôt, ou le *Concerto* pour orchestre, vingt ans plus tard. Elle apparaît comme la dernière œuvre d'une longue période créatrice dont le Mandarin marque le point culminant. Toutes deux présentent quelques parentés, ce qui s'explique par le fait qu'elles ont été écrites au même moment. La composition de la *Suite* est contemporaine de l'orchestration du *Mandarin*, les idées esthétiques de chacune des deux œuvres, leur langage et leur style sont communs, quoique les sujets diffèrent.

Dans l'œuvre de Bartók, la *Suite* est l'incarnation la plus totale des idées exprimées par Ady sur la fraternité des peuples.⁹³ On y retrouve des éléments propres aux musiques populaires hongroise, roumaine, slovaque et arabe :

institut si célèbre dans son domaine sera transféré en 1925 à Laxenburg, près de Vienne, où il fonctionnera jusqu'en 1938. Aux représentations en question de Hellerau l'orchestre a été dirigé par Szenkár qui, à ce moment-là, avait déjà quitté Francfort et se trouvait engagé au Volksoper de Vienne.

* Leur fils Péter naîtra le 31 juillet 1924.

⁹³ Notamment dans « Magyar jakobinus dala » (Chant de Jacobin hongrois), paru dans le recueil *Az Illés szekerén* (Sur le charriot d'Elie).

«comme un bouquet multicolore de fleurs champêtres», selon les commentateurs de l'œuvre. Cependant il ne s'agit pas d'un simple assemblage d'éléments disparates, mais plutôt d'une unité organique d'idées musicales issues des mêmes sources mélodiques, développées suivant les procédés chers au compositeur. Ce n'est que 13 ans plus tard que Bartók formulera son idée «structuraliste» sur les caractères universels des musiques populaires. Mais avant d'être écrite noir sur blanc, cette idée existait déjà dans l'esprit du compositeur au moment de la *Suite de Danses*. «Rien n'interdit de penser que la musique ait pu naître plus d'une fois et en plus d'un lieu, en des temps plus ou moins éloignés du présent», dit Constantin Brăiloiu.* C'est dans la *Suite de Danses* que Bartók cherche, pour la première fois, à remonter aux sources les plus lointaines de toute musique, là où la création artistique s'identifie avec la création du monde. Chaque danse de la *Suite* est reliée à la suivante par une ritournelle qui, avec ses éléments de *verbunkos*, recrée l'atmosphère du passé hongrois. C'est la première fois que Bartók fait un nouvel emprunt au sens réel de ce symbole. L'a-t-il fait à dessein ? ou voulait-il exprimer par ce moyen une idée qui dépasse le domaine de la musique ? personne ne peut répondre négativement à la première question, mais il nous est difficile de répondre affirmativement à la seconde. Un an plus tôt Stravinsky avait déclaré à Bartók : «La musique n'exprime rien, en dehors d'elle-même». Mais Bartók n'avait recueilli cette façon de voir qu'avec une grande réserve. L'idée de «musique absolue» n'est pas exclue de la *Suite de Danses* si nous voulons considérer la place qu'elle occupe dans la musique de notre siècle. Ses trois premiers mouvements reliés entre eux par la ritournelle correspondent d'assez près à la première partie structurale du *Mandarin*. Mais dans le *Mandarin* chaque scène est encadrée d'une triple-ritournelle, alors que dans la *Suite* il n'y a qu'une double-ritournelle pour relier les trois premiers mouvements. Le quatrième, partie centrale de l'œuvre, est lent, tandis que le cinquième, à nouveau de structure ternaire, vient conclure, comme une synthèse, les trois premiers. Cette façon est annonciatrice des œuvres qui marquent la troisième «manière» de Bartók.

Après la création de la *Suite de Danses* (novembre 1923) Bartók développe encore ses activités de compositeur et de savant. *A Dictionary of Modern Music and Musicians* d'Edward J. Dent (Londres 1924) contient 62 articles signés Bartók. Dès le lendemain du concert solennel du 19 novembre, nouveau récital à Szeged, puis Bartók se rend à Londres pour redonner, le 30 novembre, sa *II^e Sonate* avec Jelly Arányi et participer en soliste à six concerts différents en Grande Bretagne, entre le 30 novembre et le 12 décembre. Ensuite on l'entend à Paris et à Genève en présence d'Ernest Ansermet. Dès le 5 janvier 1924, il rejoue à Budapest sa *II^e Sonate* avec Waldbauer. Entre deux récitals donnés dans deux villes de province hongroises début février et début mars, il se rend à nouveau en Suisse. En mars, il participe à une soirée littéraire donnée à la mémoire d'Ady. Entre les 21 et 29 mars, trois nouveaux récitals en Transylvanie.

* *Histoire de la musique I*, parue sous la direction de Roland-Manuel, Encyclopédie de la Pléiade, Paris, Gallimard (éd.), 1960 ; chapitre : La vie antérieure.

Les *Deux Images* ont été présentées avec succès à Madrid. A la fin de l'année eut lieu une exposition de la S.I.M.C. à Moscou. Les partitions de Bartók y remportèrent un vif succès auprès des musiciens et des critiques « (...) En examinant les œuvres de Bartók dans l'ordre chronologique, on se rend compte avec quelle passion il cherche, poussé manifestement par un sentiment d'insatisfaction permanente, les moyens nouveaux de l'expressivité musicale et comment il approfondit, en même temps, les moyens techniques de son écriture. Dans ses œuvres pour piano, ce qui nous frappe, avant tout, c'est l'unité organique et la force fascinante de son style (...) » — a écrit Victor Bielaiev en commentant l'exposition.

En compagnie de Ditta Pásztor, sa jeune épouse, Bartók fait un voyage d'agrément en Italie en 1924. Il consacre la majeure partie de l'été à la révision, au classement et à l'annotation de son recueil de mélodies populaires slovaques en vue d'une prochaine publication. C'est visiblement de ce matériel qu'il va s'inspirer pour composer son cycle *Falun* (« Scènes villageoises ») dédié à Ditta Bartók, cinq mélodies populaires slovaques pour voix de femme et piano. C'est la seule composition des trois années (1923-26). Le compositeur entre, pour la troisième fois de sa carrière, dans une période de silence. Quelles en sont les raisons ? Bartók y répond lui-même lors d'une interview accordée au correspondant à Budapest d'un journal hongrois de Temesvár :

« Depuis quelque temps je ne compose plus, je n'en ai pas le temps, ni le goût. Je donne beaucoup de récitals. Après Londres, Paris et la Suisse, je viens de rentrer de Roumanie, je partirai d'ici peu à Prague. J'ai déjà signé un contrat avec un impresario pour la saison prochaine. J'irai en Amérique où je jouerai des œuvres de compositeurs hongrois.

— C'est pour cela que vous n'avez pas le temps de composer, Maître. Mais pourquoi n'en avez-vous pas le goût ?

— Eh bien, je vais vous le dire. Il y a deux ans, l'Opéra de Budapest a voulu reprendre mes deux œuvres. Les répétitions étaient déjà bien avancées, lorsque la direction reçut une lettre anonyme. Cette lettre (...) contenait des menaces, non seulement contre moi, mais aussi contre le directeur, au cas où l'on voudrait représenter mes œuvres, (jugées) « anti-patriotiques ». Ainsi donc, mes œuvres ne sont pas hongroises ! Cette idée ne me blesse pas aujourd'hui, mais je n'ai plus envie de composer. A quoi bon écrire de la musique étrangère ? (...) On m'a attaqué également parce que j'avais laissé publier la partie roumaine de mes recueils folkloriques par le gouvernement roumain. Or moi, de même que Zoltán Kodály qui a été mon compagnon dans la collecte, j'avais proposé tout d'abord au gouvernement hongrois la publication du matériel tout entier. Ce n'est pas ma faute s'il n'y avait pas de crédits pour la publication. Les Roumains m'ont demandé d'eux-mêmes la permission de publier les mélodies roumaines. Est-ce un péché que d'y avoir consenti ? Aurait-il mieux valu tout abandonner et laisser envahir mes recueils par la poussière ? Les Roumains étaient reconnaissants. Aujourd'hui la culture musicale à Bucarest, autant que j'ai pu moi-même en faire l'expérience récente, n'est pas encore aussi évoluée que celle des métropoles

occidentales. Leur Opéra fait, pour le moment, un travail de pionnier. On aime la musique là-bas. Et je crois que l'accueil chaleureux dont je fus l'objet était adressé au collecteur des mélodies populaires roumaines. Peut-être un jour reconnaîtra-t-on, en Hongrie même, que je suis un compositeur hongrois. Mais il se peut que d'ici là je l'aie été seulement.

Le silence fut, du reste, tout relatif, puisque, un mois avant l'interview en question, Bartók se rendait en Roumanie pour cinq récitals donnés à Arad (le 9 octobre), Temesvár (le 10 octobre), Nagyvárad (le 11 octobre), Kolozsvár (le 15 octobre) et Brassó (le 17 octobre). A Bucarest il fut accueilli très chaleureusement. L'élite du monde musical, Georges Enesco en tête, est à la gare : G. Georgesco, directeur de l'Opéra national, N. Otesco, directeur du Conservatoire, A. Alessandresco, compositeur et chef d'orchestre, F. Lazar, compositeur, C. Brailoiu, l'éminent folkloriste, D. Kiriak, vieille connaissance de Bartók, et les critiques sont présents. Invité par Enesco, Bartók préside le jury qui doit se prononcer sur l'attribution du prix national Georges Enesco ; les journaux saluent Bartók comme l'héritier spirituel de Liszt, l'homme du réveil des consciences nationales, en même temps que l'ami du peuple roumain. Suite à cet accueil exceptionnel : le Gouvernement roumain, quelques mois plus tard, décerne à Bartók l'Ordre du Mérite.⁹⁴

Les journées de Bucarest se sont terminées en apothéose. Le 19 octobre Bartók donnait un récital à l'occasion de l'inauguration du Palais du Syndicat des journalistes roumains. Il avait mis à son programme, outre les pages classiques, quelques compositions de lui d'inspiration roumaine ou hongroise. Les échos de ce récital furent tous élogieux. Le lendemain, Bartók était l'invité de la Société des Compositeurs Roumains, qui organisait en son honneur un concert de musique de Chambre, avec son *Premier Quatuor* (première audition en Roumanie) par l'ensemble « Regina Maria ». Bartók joua ses *Colindas* au piano et exécuta sa *Deuxième Sonate* pour violon et piano avec Enesco, qui l'avait montée en deux jours. Les deux artistes furent chaudement complimentés par Brailoiu, dont l'amitié lui est désormais acquise. Enfin, un chanteur fait entendre quelques mélodies populaires roumaines du recueil de Máramaros.⁹⁵

Le 27 octobre, une semaine à peine après son dernier concert à Bucarest, Bartók interprète les *Nuits dans les jardins d'Espagne* de Manuel de Falla, au concert de l'Orchestre Philharmonique de Budapest sous la direction de Dohnányi.

L'année 1925 ne fut pas moins chargée que la précédente. Après sa participation

⁹⁴ L'épilogue de cette affaire sera que Hubay se verra refuser le permis de donner un concert à Arad (ville rattachée à la Roumanie en 1920), certainement pas pour sa prise de position contre Bartók, mais pour ses déclarations hostiles à l'Etat roumain. Les autorités roumaines reviendront tout de même sur cette décision et le concert d'Arad ne sera pas différé.

⁹⁵ On peut considérer les tournées roumaines et tchécoslovaques de Bartók, au moment où la « guerre froide » entre la Hongrie et ses voisins bat son plein, comme des actes positifs de rapprochement culturel, les seuls dignes de ce nom à cette époque. Elles ont aussi l'avantage de créer un climat d'entente entre les autorités tchèques ou roumaines et leurs minorités hongroises, entente culturelle, bien entendu, mais qui aurait pu préparer la voie à une coopération plus étroite.

traditionnelle à la matinée littéraire du *Nyugat* (4 janvier), Bartók donnait à Prague un récital Kodály-Bartók. A la même époque, un jeune ensemble hongrois interprétait le *Premier Quatuor* et Eugen Goossens dirigeait à Londres la version symphonique des *Danses populaires roumaines*, tandis qu'en U.R.S.S. l'ensemble Stradivarius offrait l'audition des deux premiers *Quatuors* et que le journal *Sovremennaya Muzika* publiait, à cette occasion, l'analyse des deux œuvres et une partie de l'autobiographie du compositeur.

Fin janvier, à Budapest, séance de sonates avec Emil Telmányi.⁹⁶ Puis, le 1^{er} mars, récital de piano Bartók—Kodály à Brno, organisé par le Club des Compositeurs de Moravie.⁹⁷

Entre les 10 et 14 mars, c'est la première tournée en Italie, dont les étapes sont Milan (le 10), Rome (le 12, concert sous l'égide de la S.I.M.C.), Naples (le 13) et Palerme (le 14); les œuvres de Bartók et de Kodály eurent un succès retentissant surtout dans les deux dernières villes. Bartók nous dit : « mon public a fait preuve d'un intérêt et d'une compréhension admirables. » Les œuvres de Bartók et de Kodály sont jouées de plus en plus souvent en Italie, alors qu'en Hongrie, à la même époque, elles n'obtiennent qu'un succès tout relatif. Ainsi, à son récital à Szeged, Bartók devait jouer devant quelque 80 personnes, tandis qu'à Kaposvár, trois mois plus tôt, l'assistance n'avait été guère plus nombreuse et qu'à Budapest même, le 21 mars, à son récital annuel, la salle de l'Académie était loin d'être pleine.⁹⁸ Par contre, le 2 avril, jour du récital à Szeged, le Théâtre National de Weimar présentait *Barbe-Bleue* et le *Prince de bois*. Le 20 avril Bartók a prêté son concours au dernier récital en Hongrie du chanteur finlandais Helge Lindberg. Puis, le 4 mai, c'est le concert solennel à l'occasion du cinquantenaire de l'Académie de Musique.⁹⁹ Le programme est composé d'œuvres de professeurs ou d'anciens élèves de cette grande école. Mais ce programme nous semble bien peu représentatif, puisque de Bartók on n'a donné que la seconde des *Deux Images*, alors que sa *Suite de Danses* était présentée, quelques semaines plus tôt, aux Etats Unis par Reiner avec l'orchestre de Cincinnati. A Budapest les Waldbauer jouent devant une salle à moitié vide lorsqu'ils programment, en décembre, son *Deuxième Quatuor*, alors qu'ils allaient remporter un succès triomphal avec la même œuvre à Londres. Rien que ce fait justifierait le vieil adage selon lequel « nul n'est prophète en son pays ».

C'est le moment choisi par Jenő Rákosi, doyen de la presse hongroise bien pensante, pour contester l'existence d'une musique hongroise.

En mai 1925, l'Orchestre Philharmonique de Prague, sous la direction de Václav Talich, présente la *Suite de Danses* au festival de la S.I.M.C. La même œuvre sera

⁹⁶ Violoniste et chef d'orchestre hongrois, élève de Hubay et de Koessler; gendre du compositeur Karl Nielsen, il vivait au Danemark depuis 1919.

⁹⁷ Il a donné un récital avec le même programme, le 10 janvier, au Mozarteum de Prague.

⁹⁸ Au programme figurent les *Variations Weinen, Klagen* de Liszt sur un thème de Bach, la *Sonate en mi bémol majeur* op. 31 n° 3 de Beethoven, des pièces de Couperin, de Debussy et de Kodály, ainsi que de ses propres compositions les *Colindas* (II^e série), la *Suite* op. 14 et trois *Esquisses*.

⁹⁹ A partir de ce jour elle s'appellera officiellement Ecole Nationale des Hautes Etudes Musicales Ferenc Liszt.

redonnée en octobre à Amsterdam par l'Orchestre du Concertgebouw sous la direction de Pierre Monteux, concert au cours duquel Bartók exécute sa *Rhapsodie* pour piano et orchestre, dernière performance d'une tournée aux Pays-Bas. A la même époque, Dohnányi, à la tête de l'Orchestre de l'Etat de New York, présente les *Deux Portraits*, qui reçoivent un accueil particulièrement chaleureux.

L'automne 1925 aura vu Bartók prêter son concours à de nombreux concerts de musique de chambre. Avec le Quatuor Melles—Zsámboki, les violonistes Henri Marteau et Zoltán Székely et l'application d'un accord officieux entre l'Orchestre Philharmonique de Budapest, qui donnera en septembre deux concerts en Tchécoslovaquie, l'un à Prague, l'autre à Bratislava, sous la baguette de Vilmos Komor, et l'Ensemble philharmonique de Prague qui donnera un concert à Budapest. Bartók est certainement le père spirituel de ce rapprochement qui fut un succès. Ses œuvres figuraient aux programmes des trois concerts : les *Deux Portraits* à Prague, la *Rhapsodie* (avec lui-même au piano) à Presbourg. A Budapest la *Suite de Danses*, qui fut bissée. En décembre, Bartók est de nouveau en Italie et donne un récital à Trieste.

C'est également à la fin de 1925 que parut à Londres le dernier livre de Calvocoressi, avec une étude importante sur Bartók. Au même moment, la presse hongroise annonce la présentation prochaine du *Mandarin* à l'Opéra de Budapest, dont le directeur, Miklós Radnai, montre beaucoup de compréhension pour la cause de la nouvelle musique hongroise. Au début de 1926, cette même presse lance la nouvelle du prochain départ de Bartók pour les Etats-Unis, « à titre définitif ». Deux nouvelles qui anticipent sur un avenir encore lointain. La première n'a pu, hélas !, être confirmée : l'autre ne se réalisera que plus tard. En Amérique, il est vrai, la musique de Bartók connaît des succès croissants, surtout grâce à Reiner.

Le 14 janvier 1926, Bartók joue quelques-unes de ses œuvres à un concert de l'Association des Anciens Elèves du Collège de Sepsiszentgyörgy (Sfintul-Gheorghe, en Transylvanie) en matinée, et au M.O.V.E.¹⁰⁰, en soirée. Cette participation au concert du M.O.V.E. fut considérée par certains comme une erreur politique, la seule d'ailleurs qu'on pourrait lui reprocher. Pourtant il nous semble peu probable que Bartók ait ignoré ce qu'était le M.O.V.E., et s'il a accepté l'invitation, c'était en dehors de toute considération politique. En réalité Bartók ne voulait pas dire non à son ami Endre Spur qui, toute sa vie, lui avait été personnellement très dévoué. D'ailleurs Bartók accepte, à cette époque, toute participation qu'on lui propose, pour faire triompher la cause de son art. Ainsi il a participé à de nombreux concerts d'ensembles vocaux ou à des matinées littéraires organisées dans des milieux assez divers.

Le 18 janvier, il exécute à Berlin sa *Rhapsodie* sous la direction de Bruno Walter, le 20 il rejoue à Baden-Baden la même œuvre au concert de l'Orchestre municipal dirigé par Paul Hein, concert au programme duquel figure également la *Suite de Danses*. Sa cinquième tournée roumaine se fait dès mi-février. Accueilli par la Société des Compositeurs, il joue sa *Rhapsodie* et donne des récitals à Kolozsvár,

¹⁰⁰ « Association Hongroise des Forces Défensives », association nationaliste et rétrograde.

Arad et Temesvár. C'est probablement lors de ce voyage que l'Ordre du Mérite lui fut remis par le roi Ferdinand. Le 3 mars a lieu à Budapest la première émission de Bartók à la radiodiffusion (œuvres de Beethoven, Debussy et Scarlatti), puis c'est de nouveau l'Italie. Récitals à Bergame, Crémone et Florence. Bartók n'est pas encore rentré à Budapest lorsque Stravinski y arrive pour participer, le 15 mars, au concert de ses œuvres, sous la direction de Telmányi. Les deux maîtres ne se sont pas revus depuis Paris.

Au moment où l'ensemble de danse de Hellerau commence une tournée internationale avec des œuvres de Bartók (*Allegro barbaro*, *Danses roumaines*, *Deux Portraits*), la première du *Mandarin* est ajournée *sine die* et les amis hongrois de la musique contemporaine doivent se contenter de quelques extraits de l'œuvre, présentés au piano à quatre mains à la Radio hongroise, le 8 avril, par György Kósa et le compositeur. Bien maigre compensation. Mais il est à noter que ce printemps 1926 marque le début de la diffusion sur les ondes des compositions de Bartók. A la fin de l'année, ses œuvres auront figuré plusieurs fois au programme de cette institution et il y aura donné plusieurs récitals, notamment les 19 mai, 15 octobre et 10 novembre.

La Slovaquie, patrie d'origine de sa deuxième femme, est fort à l'honneur en l'année 1926. En avril, il y donne plusieurs récitals. En mai, au moment où ses chants slovaques sont diffusés à la Radio hongroise, il écrit ses *Cinq Mélodies populaires slovaques* (les « Scènes villageoises ») pour chant et piano, dont il transcrit les trois derniers pour quatuor (ou double-quatuor) vocal féminin et petit orchestre. La plume reprend ses droits et de nouvelles compositions se réalisent avec une rapidité étonnante. En juin, c'est la *Sonate* pour piano (dédiée à Ditta), en août la série *Szabadban* (En plein air) pour piano sera terminée, et le 21 octobre les *Neuf petites pièces*. Entre août et novembre, il compose son *Premier Concerto* pour piano. Une nouvelle époque créatrice s'ouvre à lui, longue d'une douzaine d'années, et qui sera féconde dans l'évolution de sa pensée musicale. Elle est marquée par quatre Quatuors, deux Concertos pour piano, deux Rhapsodies, les 44 Duos et le Concerto pour violon, le *Mikrokosmos* et la *Petite Suite* pour piano, ainsi que de nouvelles œuvres a capella, en dehors des compositions uniques en leur genre, telles la *Cantata profana*, la *Musique pour cordes, percussion et célesta* et la *Sonate pour deux pianos et percussion*, trois œuvres maîtresses, annonciatrices du plus intéressant avenir.¹⁰¹

Sans abandonner, pour autant, ses acquisitions antérieures, le compositeur s'engage sur des voies nouvelles à la recherche d'une synthèse de l'écriture. Toujours fervent disciple de Beethoven et de Liszt, il fait un retour à Bach et à Mozart et se penche sur les sources des maîtres de l'époque « baroque ». Toutes les nouvelles compositions importantes sont désormais conçues dans un esprit d'unité organique, unité basée à la fois sur la parenté thématique et sur les proportions

¹⁰¹ Il y a, en réalité, césure entre septembre 1934 et septembre 1936, entre le *V^e Quatuor* et la *Musique pour cordes, percussion et célesta*, une pause durant laquelle Bartók ne compose que la *Petite Suite* (transcription de quelques-uns des Duos pour violons) et les chœurs a cappella « pour changer les idées » ; une relâche, momentanée et relative, de l'activité du compositeur qui, aux yeux de certains, divise cette « troisième manière » en deux périodes distinctes.

arithmétiques de l'œuvre. Certes, le monothématisme hérité de Liszt était déjà décelable dans l'écriture bartókienne lorsqu'il traitait les thèmes comme des symboles sonores, un peu à la façon de Wagner. Ainsi dans le *Mandarin*, où ils sont transformés, voire développés, selon les procédés de Beethoven. Mais le monothématisme devient maintenant structural. La « grande forme bartókienne », sans être forcément monolithique, arrive à son apogée en 1926. La plupart des œuvres importantes sont désormais articulées en trois mouvements (vif-lent-vif) ou en cinq parties (deux mouvements encadrant un noyau central à division symétrique et ternaire), dont les idées musicales s'apparentent le plus souvent. Toutefois la formule binaire lent-vif des Rhapsodies et des anciennes danses hongroises n'est pas complètement abandonnée (témoins les Rhapsodies pour violon). L'écriture elle-même subit de profonds changements, elle se fait plus contrapuntique et moins agressive.¹⁰² Aussi, vers 1930, Bartók nous apparaît-il quelque peu « assagi », mais toujours aussi peu conformiste. Il poursuit constamment les mêmes buts tout en renouvelant, partiellement, ses moyens. Les œuvres de cette époque sont de véritables édifices quasi impénétrables, dans lesquels le compositeur semble s'enfermer pour se protéger, dirait-on, de l'hostilité de certains milieux hongrois. Elles font penser aux célèbres vers d'Ady :

Je suis ce qu'est tout homme : majesté,
Pôle nord, énigme, étrangeté,
Feu follet luisant loin.¹⁰³

L'œuvre de Bartók à l'apogée de sa carrière nous semble porteuse de messages qui ne furent pas toujours compris. Il a fallu un quart de siècle pour les déchiffrer. S'il nous paraît aujourd'hui moins excentrique qu'il y a 30 ou 40 ans, c'est que la nouvelle orientation de Bartók suit quelque peu celle de Stravinsky, axée sur la musique pré-classique, qu'elle n'est pas non plus sans analogie avec les recherches d'Hindemith visant la « nouvelle objectivité » en musique, enfin qu'elle n'est plus éloignée du système d'Arnold Schönberg essayant de doter d'une base théorique et atonale le dodécaphonisme musical. Certes, les chemins de Bartók et de Schönberg sont divergents, mais il est intéressant de constater qu'ils sont tracés au même moment et chacun dans le but de mieux délimiter son langage respectif.

La première version des « Scènes villageoises » (cinq mélodies slovaques pour chant et piano) sont, selon Ujfalussy, « un îlot (...) entre deux continents formés par les œuvres d'avant 1923 et d'après 1926, une base précieuse pour découvrir les rapports tectoniques des deux mondes. » — *Ramassage du foin, Chez la fiancée, Noces, Berceuse, Danse des gars du village* — complètent la thématique des *Quatre Chants populaires slovaques* de 1917 et traitent les matériaux dans l'esprit des *Improvisations* pour piano, tout en utilisant une technique d'ostinato voisine à celle

¹⁰² « Plus simple et plus tonale », de son propre aveu (vers la fin de sa vie, lors d'une conférence à Harvard University).

¹⁰³ Traduction d'Armand Robin, Paris, Seuil, 1951.

de *Noces* de Stravinsky. Pour la première fois, l'œuvre est faite de cinq mouvements disposés selon le schéma qu'affectionnera le Bartók des années à venir : les numéros 1, 3 et 5 sont vifs et encadrent deux mouvements lents (les numéros 2 et 4).

Mais les deux œuvres qui illustrent le plus typiquement la nouvelle manière de Bartók sont certainement la *Sonate* et le *Premier Concerto* pour piano, composés tous deux la même époque ; l'une et l'autre présentent beaucoup de parenté d'esprit entre elles. Leur filiation avec la musique « baroque » se manifeste par leur homogénéité rythmique et par la symétrie de leurs mouvements : vif-lent-vif. Les notes et accords répétés prêtent à ces œuvres une sorte de battement mécanique dont la continuité n'est interrompue que pour mettre en valeur une idée nouvelle. Si la conception de ces deux œuvres ne semble pas s'imposer immédiatement, elle reste néanmoins sous-jacente dans la pensée bartókienne, pensée qui trouvera sa véritable expression 10 ou 12 années plus tard, dans la *Sonate pour deux pianos et percussion* ou dans le *Divertimento*, œuvre qui clot, sur un ton plaisant et apaisé, toute une période de recherche. Malgré la nouveauté de leurs procédés, la *Sonate* et le *Concerto* ne sont pas dépourvus d'aspects rétrospectifs. L'ambiance rythmique de la *Sonate* évoque celle de l'*Allegro barbaro*, à tel point qu'il n'est pas exagéré de considérer le « *barbaro* » comme une première esquisse d'un style qui s'affirme dans la *Sonate* et le *Concerto n° 1* nous fait penser à la combinaison héroïco-lyrique de la *Suite de Danses*. Dans le *Concerto* comme dans la *Suite*, le rythme s'impose au détriment de toute autre source sonore ; il y a même des passages où nous ne percevons que le rythme. La *Sonate*, quant à elle, se présente comme une synthèse entre structures classique et pré-classique : elle épouse certains procédés beethoveniens, tels le développement analytique des idées musicales et la forme rondo classique pour finale. Les idées elles-mêmes, quoique nettement opposées les unes aux autres, selon les règles de l'écriture classique, se révèlent, à la fin du premier mouvement, comme identiques ou complémentaires. La pensée pré-classique apparaît ici comme un des piliers de la construction. Les thèmes de la *Sonate* semblent issus du folklore hongrois, auquel ils empruntent le caractère typiquement oral : la variance. A leur exposition, les thèmes semblent venir de sources différentes et apparaissent comme des tournures folkloriques faciles à distinguer les unes des autres et leur convergence sera le fruit d'un développement propre à Bartók.

Dans le *Concerto*, les thèmes ne sont reliés à aucun folklore proprement dit. Mais un procédé nouveau apparaît, pour la première fois : les accents du piano sont soulignés par les instruments à percussion, comme si ces derniers voulaient insister sur leur identité de nature. CE procédé, Bartók l'utilisera très largement plus tard dans la *Sonate pour deux pianos et percussion* et l'on peut se rendre compte que le piano est avant tout, pour Bartók, un instrument à percussion, le plus mélodieux d'entre eux, peut-être, mais nettement opposé de caractère aux instruments à vent et aux archets, à prédominance mélodieuse. Renforcer à la batterie une phrase quelconque du piano équivaut à l'affirmation de cette opposition.

La seconde version, pour quatuor vocal et petit orchestre, des « Scènes villageoises » réduit à trois morceaux la conception initiale, sans changer pour autant l'ordonnance synchronique des mouvements. Dans les cinq morceaux de la

série *En plein air*, nous pouvons observer le même phénomène, mais en sens inverse.¹⁰⁴ Le premier cahier contient trois morceaux (*Par fifre et tambour, Barcarolle, Musettes*), dans l'ordre vif-lent-vif. Le deuxième cahier est fait de deux autres pièces : *Musique nocturne* et *Poursuite*, épousant la formule lent-vif et complétant, de surcroît, les trois premières pièces en une forme articulée selon la règle de cinq. Les *Neuf petites Pièces* se divisent en trois séries, dont la première : *Quatre dialogues*, en contrepoint libre mais rigoureux à deux voix, la deuxième : quatre autres pièces : *Menuetto — Chanson — Marcia delle bestie — Danse tambourinée*, liées les unes aux autres par l'identité ou par la complémentarité de leurs matériaux. Le troisième cahier ne contient qu'une seule pièce : *Preludio — All'ungherese*, titre équivoque, puisqu'il ne s'agit, en réalité, que de deux pièces jumelées à la façon des *Préludes* et *Fugues* de Bach, où l'une ne s'affirme que par l'autre, les deux formant un ensemble indissociable selon la formule binaire la plus archaïque de la musique instrumentale européenne. Le *Preludio* est un mouvement lent suivi d'un *All'ungherese* fougueux et brillant dont le thème original présente tous les caractères d'une mélodie populaire hongroise de style récent (formule A A₅ B A), traitée dans un esprit voisin de celui des *Improvisations*.

Au sujet de *Az éjszaka zenéje* (*Musique nocturne*), l'une des cinq pièces de la série *En plein air*, la même remarque s'impose. Pas seulement à cause de son ambiance sonore ni de ses valeurs intrinsèques, mais parce que cette pièce, après les *Bagatelles*, l'*Allegro barbaro* et les *Improvisations*, occupe une position clef dans l'œuvre pour piano de Bartók. La traduction française de son titre *Musique nocturne* n'exprime pas totalement le sens du morceau. Le titre hongrois original est bien plus nuancé et se prête à plusieurs interprétations : « les voix de la nuit », « ce qu'on entend la nuit », ou « sonorités de la nuit ». Si les nocturnes, dans la musique occidentale, sont liés, dans l'ensemble, à un aspect romantique, l'œuvre de Bartók ne l'est point. Elle n'est ni descriptive, ni impressioniste ; c'est une poésie pure d'inspiration panthéiste : L'Homme dans la Nature environnante, devant les énigmes du Cosmos, ou devant le problème de la vie et de la mort (comme dans le monologue d'Hamlet). L'œuvre est traitée avec des procédés propres à Bartók. D'après l'analyse d'Ernő Lendvai,¹⁰⁵ la structure de la composition n'est pas sans analogie avec celle de *Barbe-Bleue* : la nuit avec son ambiance sombre — une montée vers la lumière avec un point culminant (la cinquième porte dans *Barbe-Bleue* s'ouvrant sur son domaine) — La retombée dans les ténèbres. Mais il y a également une autre analogie, poétique celle-ci, le monologue de la Nuit dans la féerie l'*Histoire du Prince Tschongor et de la fée Tündè* de Vörösmarty (1834), dont voici le texte dans la traduction de Roger Richard : ¹⁰⁶

¹⁰⁴ Selon l'idée très perspicace d'Ujfalussy.

¹⁰⁵ Dans *Zenei Szemle* (revue relancée à Budapest après la deuxième guerre, en souvenir de la revue de même titre disparue depuis une quinzaine d'années), 1947, n° IV.

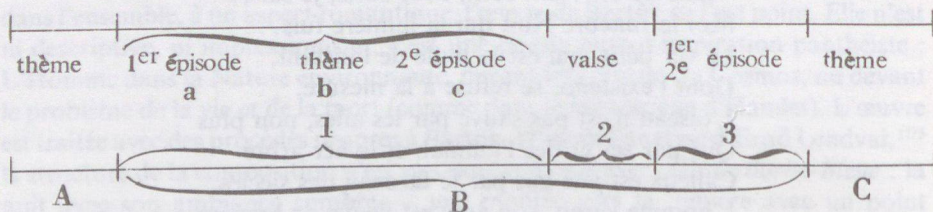
¹⁰⁶ Vörösmarty Mihály, *Csongor és Tünde Histoire du Prince Tschongor et de la fée Tünde*. Pièce en cinq actes traduite du hongrois par Roger Richard, préface de Jean Gergely, *Publications Orientalistes de France*, Paris, 1980.

Ténèbres et Néant étaient. Et moi j'étais,
Moi, l'aride et paisible nuit inhabitée,
Et j'enfantai, et mon enfant, ce fut le monde.
Dans un rayonnement tout-puissant, la lumière
Surgit des profondeurs de mon sein, ébranlant
Les solitudes désertiques du néant.
Et le grand monstre aux mille têtes, l'Univers
S'avancant, se dressa. La lune et les étoiles,
Ces merveilles du ciel, commencèrent d'errer
Aux incommensurables frontières de l'air.
Ce fut la fin du vieux repos dans le sommeil,
Et le corps s'ébranla, la force neuve agit,
Et d'actes et de mouvements en abondance
Se peuplèrent l'espace désert et le temps.
Mer et terre se partagèrent dans leur lutte
Ce qui appartenait à l'origine à l'air.
La mer mit une trêve aux fureurs de ses vagues
Et leur assaut fit place au sourire du ciel.
Comme une fiancée en sa joie et beauté,
La terre revêtit une robe de fleurs.
La poussière se mit en branle, et l'animal
Et le grain de sable animé au chef royal,
L'homme, fut, et perpétua sa race : juste,
Perfide, meutrière et glorieuse aussi...
Ténèbres et Néant sont, Moi aussi, je suis,
Moi la funèbre Nuit qui la lumière fuis...
Le ver périt, qui est la bulle de l'instant,
Dont l'existence se refuse à la mesure.
L'oiseau n'est pas sauvé par les ailes, non plus
Que par ses griffes l'animal, et le fier arbre
Calleux est jeté bas par le fardeau des siècles.
L'homme surgit, son âme est fleuve de lumière
Où l'univers entier se mire en sa grandeur,
O délice indicible, il lève le regard,
Et son audace admire et la terre et le ciel.
Mais sa jeunesse est vite passée : impotent,
Décrépit après un ou deux étés déjà,
Il n'est plus, n'a pas plus été qu'un moucheron.
Un immense appétit l'anime tant qu'il vit.
Il fouille, réfléchit, croit savoir, veut agir,
De sa mortelle main pense faire immortel
Ouvrage, et même alors qu'il est hors de combat
La vanité paraît encore sur ses cendres,
Sur ses tombeaux brillant des montagnes de pierre,

De mille signes bariolés et splendides
 A la force l'esprit érigeant une stèle.
 Mais où seront la pierre, et les signes, les stèles,
 Quand il ne sera plus de terre ni de mer ?
 Les soleils fatigués quitteront leurs sentiers
 Et se mêleront dans leur chute. L'Univers
 Disparaîtra, et sur ses ruines ultimes
 Déclinant, la belle lumière s'éteindra.
 Où elle eut son commencement sera sa fin.
 Ténèbres et Néant seront. Et je serai,
 Moi, l'aride et paisible Nuit inhabitée.

Bartók affectionnait particulièrement Vörösmarty et cette analogie littéraire, dont nous devons la découverte à Aladár Tóth, a été savamment exploitée par Lendvai qui, dans le texte de Vörösmarty, établit la même division ternaire : partie ascendante (les premiers 31 vers), sommet (4 vers à partir du 32^e), puis partie descendante (les 20 derniers vers). Remarquons que le point culminant ne se trouve pas au centre arithmétique du poème, mais plus loin, à l'endroit qui divise le texte en deux parties selon la règle de la section d'or (approximative). S'agit-il d'un hasard ou d'une proportion calculée chez Vörösmarty ? Nous l'ignorons. Mais il paraît probable que chez Bartók la présence de la section d'or n'est pas due au simple hasard. Dans ses œuvres ultérieures elle se manifestera avec une précision surprenante.¹⁰⁷

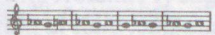
Voici le schéma de l'œuvre (toujours d'après Lendvai) :



Un chef-d'œuvre de plans superposés : 1. structure ternaire (A B C), 2. articulation dans une division en cinq parties (1, 2, et 3 de la partie B qui paraissent avoir une autonomie interne), 3. rétrécissement du développement par le fait que les deux idées *a* et *b* de la séquence 1 exposées séparément sont reprises simultanément à la séquence 3, 4. Démystification : les deux épisodes se révèlent appartenir à la même idée musicale, 5. section d'or : la valse, sommet de l'œuvre, (séquence 2 formée par

¹⁰⁷ Nous ne discutons pas ici la véracité de cette découverte de Lendvai, puisque les avis sont partagés, en Hongrie même. Il paraît certain cependant que la *section d'or*, soit comme structure principale, soit comme structure superposée ou sous-jacente, existe réellement dans la musique européenne, surtout celle du XIX^e siècle. A ce sujet le dernier mot n'a pas encore été dit.

les voix de la nature), marque aussi la césure qui divise la composition en deux parties inégales.

L'analyse ne doit pas s'arrêter là. Le thème n'est pas un segment indivisible : il contient des cellules mélodiques  (cellule de base) et  (inversion), exposées dans une ambiance chromatique extrêmement serrée mais nullement floue, et groupées selon un schéma propre à la structure strophique des mélodies populaires hongroises de style récent (A A B A), où A est composé de trois cellules : base + inversion + base et B de quatre cellules : inversion + trois cellules nouvelles :  Mais la « strophe » n'est pas close ; elle appelle un complément de quatre unités pour former un pont menant aux idées suivantes, pont dont le début est la cellule de l'inversion. C'est une idée approximative du travail minutieux de Bartók pour résoudre les problèmes structuraux qui le préoccupent.

Les *Neuf petites pièces* étaient dix à l'origine, la dixième fut supprimée de la série, « je ne sais plus pour quelle raison » a dit Bartók plus tard, au cours d'une interview. En fait, il savait très bien que cette dixième pièce n'avait pas sa place dans l'équilibre structural des trois cahiers, tel que nous l'avons décrit plus haut ; aussi a-t-il réservé cette pièce pour l'incorporer dans une autre série qui ne fut entièrement terminée que 13 ans plus tard : le *Mikrokosmos*, 156 pièces dont les premières furent écrites en 1926.

La présentation des nouvelles œuvres pour piano eut lieu à Budapest, le 8 décembre 1926, lors du récital consacré aux œuvres de Bartók, récital auquel prit part, en dehors du Maître, la cantatrice Mária Basilides qui donna les *Huit Mélodies populaires hongroises*, série très souvent chantée, composée entre 1907 et 1917, des mélodies d'Ady et le cycle *Scènes villageoises*. C'est ainsi que l'année 1926 sera achevée sous le signe d'une nouvelle envolée de la plume du compositeur.

Elle aura été extrêmement riche. Sans compter les dernières compositions, cette année est celle de la mise au point des 484 *Colindas roumaines* recueillies, en vue d'une prochaine publication. Elle marque le début des rapports de Bartók avec Constantin Brăiloiu, qui lui avait exprimé le désir de faire éditer les colindas par la Société des Compositeurs Roumains.¹⁰⁸

Le 21 novembre, Bartók était à Pozsony, dont l'intelligentsia n'a jamais cessé de le considérer comme l'un des siens. Ce jour-là, le Cercle Toldi (association culturelle hongroise de cette ville trilingue) avait organisé un concert consacré à ses œuvres et à celles de Kodály, avec le concours de Bartók pianiste et du Chœur d'hommes de la jeunesse hongroise de la ville, chœur dirigé par le jeune chef István László Németh, élève de Bartók qui, par sa ténacité et sa compétence, éleva cet ensemble à un niveau artistique permettant de présenter les œuvres de Kodály et Bartók également à Vienne et à Budapest. Au concert du 21 novembre furent exécutées quelques pièces

¹⁰⁸ Nous avons appris plus tard qu'une copie du manuscrit avait été achetée par le Ministère roumain de l'Éducation Nationale, en vue d'une édition ultérieure (projet non-réalisé. Le volume paraît en 1935, aux frais de Bartók (frais bien supérieurs à la somme versée par le Ministère roumain) à Vienne, chez Universal.

de *Pour les enfants* et des *Mélodies populaires hongroises* de 1906 transcrites pour chœur a cappella par Németh, transcription approuvée par le compositeur.¹⁰⁹

De Pozsony Bartók se rendit à Cologne pour assister à la première du *Mandarin*. Première qui fut l'objet d'une manifestation violente dont nous avons déjà parlé, mais Bartók n'en a pas semblé affecté particulièrement. Ce fut en l'absence du compositeur que Clemens Krauss dirigea la *Suite de Danses* à Budapest.

En fin de saison 1926-27, tournées européennes en Italie (Gênes et Venise), Roumanie (villes de Transylvanie), Autriche (Vienne), Allemagne (Francfort s/M, Baden-Baden) et Suisse (Davos). La plus longue fut celle de Roumanie, mais la plus importante celle d'Allemagne, en fin de saison. Le *Premier Concerto* de piano, présenté, en audition privée — version pour deux pianos avec Géza Frid — à l'Académie de Musique de Budapest le 1^{er} mai, fut créé au V^e Festival de la S.I.M.C. à Francfort le 1^{er} juillet sous la direction de Wilhelm Furtwängler avec l'auteur en soliste. Le *Premier Quatuor* interprété par l'ensemble Pro Arte de Bruxelles figurait au programme du même festival. Deux semaines plus tard Bartók a joué sa *Sonate* à Baden-Baden, au Festival allemand de la musique de chambre. Tandis qu'en Hongrie, lors de la même saison, Bartók n'aura donné que trois récitals de piano à la Radio et, le 10 avril, la première séance de sonates avec József Szigeti.

A Budapest la première audition des « Scènes villageoises » dans la version pour double-quatuor vocal et petit orchestre,* eut lieu le 14 février sous la direction de Vilmos Komor. Quelques jours plus tard ce fut, au Neues Deutsches Theater de Prague, la première du *Mandarin*, dans des conditions nettement plus favorables qu'à Cologne. La *Deuxième Sonate* pour violon et piano fut redonnée à Vienne, également en février. Le violoniste Frankel, qui l'exécutait avec l'auteur, rejouera l'œuvre deux ans plus tard à Odessa. En mars, le *Premier Quatuor* fut présenté à Londres avec succès par les Waldbauer et la *Rhapsodie* à Barcelone sous la direction du chef hongrois Antal Fleischer, avec l'auteur au piano. En juin la *Deuxième Suite* fut donnée à Zurich sous la direction d'Andrae Volkmar.

Après cette saison terminée en Allemagne, Béla et Ditta Bartók passent l'été en Suisse. L'état de santé de Madame Bartók ayant nécessité une post-cure à Davos, Bartók y joue, le 30 août, quelques-unes de ses œuvres pour piano au bénéfice du sanatorium Guardaval.

Le 8 janvier 1927, Bartók, contre certains courants politiques, fut élu, à la majorité des voix, membre suppléant à la Chambre Haute du Parlement hongrois. Il n'avait jamais posé sa candidature à ce poste hautement honorifique. Une fois élu, il n'en a tiré aucun bénéfice.

La saison musicale 1927-28 sera dominée par deux faits : la présentation du *Premier Concerto* de piano dans plusieurs pays et une première longue tournée aux

¹⁰⁹ Bartók a par ailleurs agréé plusieurs autres transcriptions de ses œuvres : les *Danses populaires roumaines* par Székely, la *Sonatine* par Gertler, des pièces de la série *Pour les enfants* par Szigeti, Zathureczky et Országh, toutes pour violon et piano ; de même l'orchestration par Weiner de la 1^{re} (grande) *Danse roumaine* et la *Suite* pour orchestre tirée de *Mikrokosmos* par Serly. Nous connaissons également une *Suite* pour orchestre à cordes tirées de *Pour les enfants* par Weiner.

* Œuvre composée à l'intention du League of Composers de New York.

Etats-Unis. En septembre et octobre, Bartók donne deux récitals radiophoniques, l'un à Budapest, l'autre à Londres, suivi d'un concert à la radio du Wireless Symphony Orchestra (Londres et Daventry) consacré à Bartók. Entre les *Deux Images* et la *Suite de Danses*, il joue son *Concerto*. L'œuvre est ensuite présentée à Prague et à Varsovie. Puis à Vienne, dans le cadre des concerts symphoniques pour les ouvriers, animés par Anton Webern. Entre Londres et Prague, Bartók a donné un récital de piano (Bartók—Kodály) à Dessau et, fin novembre, deux autres récitals à Stuttgart et à Munich. Le récital traditionnel de Budapest eut lieu cette année-là, le 29 novembre, et comportait la *Sonate* et les *Trois Rondos* qui venaient d'être terminés. Les *Trois Rondos* sont construits sur des timbres enfantins.¹¹⁰ Bartók nous étonne, une fois de plus, par la simplicité avec laquelle il traite les mélodies. Nous pensons surtout au premier *Rondo*, le plus souvent entendu des trois qui, selon toute probabilité, fut conçu antérieurement aux deux autres. Pour la première fois s'y manifeste une tendance qui se généralisera plus tard : réhabiliter l'accord parfait, dans un milieu non-traditionnel (selon la boutade de Tibor Serly). Mais l'emploi d'harmonies simples n'empêche nullement Bartók de grouper les matériaux sonores selon sa propre conception tonale, c'est-à-dire en axes.¹¹¹

La composition du *III^e Quatuor* se place, probablement, entre les premier et second *Rondos*. Bartók a envoyé ce *Quatuor* au concours de la Musical Found Society de Philadelphie, mais il ne le fait pas savoir.

Aux derniers jours de 1927 commence la tournée américaine. Les 22 et 23 décembre, il joue sa *Rhapsodie* sous la direction de Mengelberg au Carnegie Hall de New York. Les 30 et 31 il rejoue la même œuvre à Philadelphie sous la direction de Reiner. C'est à Philadelphie que Bartók donne un premier récital, le premier jour de 1928, et interprète, outre des œuvres pour piano, sa *Deuxième Sonate* pour violon et piano avec Jelly Arányi. Le 11 janvier il est à Los Angeles, pour y donner un programme suivant la formule chère aux Etats-Unis : brève conférence sur la musique populaire et la nouvelle musique hongroises, puis récital de piano. Au programme sa *Suite op. 14*, sa *Sonate* et une série de pièces parmi les plus connues (*Humoresque* : *Un peu gris*, *Danse de l'ours*, *Allegro barbaro*) et deux pièces de Kodály extraites des op. 3 et 7. Même séance dans neuf ville différentes. Commentaire de Bartók, selon son humour bien personnel :

« Voilà comment est composé un programme. Le « ten minutes adress » est, naturellement, tenu par moi. Mais il dure bien 15 minutes. Jusqu'ici j'ai redit déjà quatre fois Ladies and Gentlemen ! etc. Bientôt je le saurai par cœur. Je m'assieds devant une petite table et je m'exécute. Formidable ! Mais on m'écoute très sérieusement jusqu'au bout et on prétend même me comprendre. Cette causerie de circonstance commence à m'ennuyer ; j'aurais tellement envie de la modifier par-ci par-là ou de dire autrement, mais cela n'est pas permis ! Ce qui plaît aux

¹¹⁰ Hongrois, slovaques ou autres, peu importe, puisque les ethnomusicologues ont relevé l'identité des souches mélodiques des chants enfantins finno-ougriens et indo-européens.

¹¹¹ Le thème en *do majeur* apparaît en plusieurs tons, mais toujours complémentaires de *do* ; voir le chapitre sur l'Écriture dans la Conclusion de cet ouvrage.

gens, c'est, naturellement, le troisième numéro (une série), la *Danse de l'ours* a provoqué partout de l'hilarité jusqu'ici. Je vais encore prononcer cinq fois ma conférence et jouer le même programme. Je suis bien à l'aise ici : on me demande des programmes très brefs, par exemple celui-ci, avec conférence et le tout ne dure qu'une heure et demie. Ce n'est vraiment pas trop fatigant. » (Sur le dos de son programme inséré dans sa lettre du 18 janvier 1927 adressée à sa mère.)

Après Los Angeles, semblables séances à San Francisco — où le théâtre chinois de la ville laisse à Bartók une grande impression — puis Seattle, Denver, Kansas City, St Paul, Chicago, Washington, Boston, Detroit et Cleveland. Le 5 février il est de retour à New York, donne un récital avec Szigeti (*Sonate* pour piano, *Deuxième Sonate* pour violon et piano, transcriptions de Szigeti et Székely et un *Duo* de Schubert). Le lendemain concert de ses œuvres avec Szigeti et le Quatuor New World. Le 13 il présente enfin son *Concerto* sous la direction de Reiner, au Carnegie Hall, concert consacré aux seules œuvres hongroises contemporaines. Quelques jours plus tard il redonne son *Concerto* à Boston avec Koussevitski, puis à Cincinnati (de nouveau avec Reiner, dont il trouve l'interprétation excellente).¹¹² Il quitte New York le 6 mars pour débarquer à Cherbourg le 11 ; le lendemain il prend le train pour Budapest où il donne un récital le 16 et, deux jours plus tard, il jouera son *Concerto* enfin à Budapest, sous la direction de Dohnányi, au Concert de l'Orchestre Philharmonique. Dans les semaines qui suivirent, il l'a redonné à Cologne avec Abendroth et à Berlin avec Erich Kleiber. A Berlin, le succès ne fut pas total, aux applaudissements se sont mêlés des coups de sifflet ; cependant le compte rendu du concert par Alfred Einstein devait être très élogieux.

Pendant le séjour de Bartók aux Etats-Unis les Concerts Colonne à Paris présentaient, le 14 janvier 1928, les *Danses populaires roumaines* et à Moscou le Persimfans donnait la *Suite de Danses*, avec succès.¹¹³ Toujours en 1928. Fleischer dirigeait la *I^{re} Suite* à Rome, le 25 mars. Après avoir été appelé à donner de ses œuvres une émission à la Radio de Munich en avril, c'est à Radio Budapest que Bartók donne en mai un programme varié. En juin l'Orchestre Philharmonique de Budapest donne plusieurs concerts sous la direction de Dohnányi à Paris, à Londres et à Cologne, avec les *Deux Images* de Bartók au programme.

Avant de donner un nouveau récital à Radio Budapest début septembre 1928, il a consacré son été, comme à l'accoutumée, à la composition. Il a terminé un *Quatrième Quatuor à cordes*.

« Les conditions en Europe me sont tout de même plus sympathiques qu'en Amérique », avait-il déclaré lors d'une interview, au lendemain de la tournée aux U.S.A. Paradoxalement, au début d'octobre, les journaux de Budapest lançaient cette nouvelle sensationnelle: le *Troisième Quatuor* de Bartók a gagné le premier prix de la Musical Found Society de Philadelphie, 6000 dollars (qu'il partage avec

¹¹² Sur sa carte adressée à sa mère le 1^{er} février 1928 de Cincinnati. Correspondance de famille, n° 584.

¹¹³ *Persimfans* (Pervyj simfoničeskij ansambl), orchestre sans chef qui s'exerçait à Moscou entre 1922 et 1932.

Alfredo Casella). Somme presque incroyable pour un Européen, nouvelle confirmée par un télégramme de Reiner. Les amis hongrois de la musique nouvelle pavoisent. Et cependant le *Troisième Quatuor* ne sera créé qu'un an et demi après son achèvement.

Le *Troisième Quatuor*, écrit une dizaine d'années après la *Deuxième*, est conçu dans un esprit tout à fait différent. Il reflète l'atmosphère fertilisante des rapports internationaux à l'époque. Toujours si peu apprécié dans son propre pays, Bartók occupe une place de choix sur le plan international. Il est au courant de tout ce qui se passe à Vienne ou à Paris, à Londres ou à Rome. Stimulé par les résultats qu'il obtient hors de la Hongrie, sa musique reflète de plus en plus la préoccupation de ses amis et confrères mondiaux. Coïncidence symbolique : le *Troisième Quatuor* est présenté à Francfort s/M. au même concert que le III^e de Schönberg et que la *Suite lyrique* d'Alban Berg. Et la critique, tout en se montrant profondément attachée à l'art de Schönberg, de reconnaître que les apports de l'œuvre de Bartók ne sont pas moins valables que ceux de la nouvelle école viennoise. C'est un fait. Il y a communauté d'idées partielle (et toute relative) entre le *Quatrième Quatuor*, conçu dans le même élan créateur et presque en même temps que le *Troisième*, et la *Suite lyrique* de Berg. Les œuvres de Bartók composées à cette époque font désormais partie intégrante de la musique de l'avant-garde internationale.

Il n'y a rien d'étonnant à ce que les III^e et IV^e Quatuors, si rapprochés dans le temps, possèdent des similitudes de langage. Ce qui nous étonnerait plutôt, c'est qu'il n'en possèdent pas davantage et qu'ils soient aussi divergents, voire opposés l'un à l'autre. Le *Troisième Quatuor* nous fait penser à la *Deuxième Sonate* pour violon et piano: deux mouvements (lent + vif) et une présence de sources populaires devenues quelque peu ésotériques. Mais le *Troisième Quatuor* dépasse la *Deuxième Sonate* en ce qu'il rompt avec la tradition plusieurs fois séculaire en assouplissant les formes. Cette œuvre, la plus brève et la plus concise des Quatuors de Bartók, se joue sans interruption. Une *Prima parte*, après une brève introduction, expose plusieurs idées opposées les unes aux autres qu'elle développe dans une ambiance sonore comparable à celle de *Musique nocturne*. Revient alors la première idée tritonique amplifiée de cadences folkloriques, suivie de l'introduction non thématique. S'enchaîne le *Secunda parte*, vive, faite aussi de plusieurs idées qui se suivent et se développent en une fughetta brillante, spirituelle, écrite selon les procédés classiques, et cependant pleine d'effets inédits. Les idées de cette deuxième partie ne seront ni reprises, ni réexposées. Au lieu de terminer l'œuvre par les éléments de la partie rapide transformés selon leur caractère intrinsèque, Bartók donne une *Ricapitolazione della prima parte*. Ce procédé lui est cher. Chez Bartók, les reprises et réexpositions ne sont, le plus souvent, que *ricapitolazioni* ou regroupement simplifié d'une partie précédemment exposée. Et dans le *Troisième Quatuor*, ce procédé, Bartók l'emploie à l'échelle de l'œuvre entière: cette *ricapitolazione* reprend les idées de la première partie en les transformant et condensant à la fois. Elle est suivie d'une *Coda* laquelle, en fait, est une « *Ricapitolazione della secunda parte* » encore plus condensée. L'œuvre épouse la forme binaire traditionnelle, avec reprise abrégée de ses deux composants (A B + A' B'). Comme certaines œuvres de Schönberg ou Webern, le

Troisième Quatuor présente une progression ininterrompue dans le sens de la concentration des idées. C'est là un de ses procédés générateurs.

Le *Quatrième Quatuor*, lui, ne cherche pas à éluder les procédés traditionnels, mais plutôt à en créer de nouveaux, comme si Bartók avait voulu explorer deux chemins opposés à partir du même point de départ. C'est là que nous trouvons pour la première fois la grande forme bartókienne en cinq mouvements. Caractéristique des dernières compositions du Maître, c'est la forme à laquelle Bartók fait allusion en préface à la deuxième édition de la partition de l'œuvre chez Universal.¹¹⁴ A la lumière de ce texte nous comprenons que Bartók considérait son III^e mouvement (*Non troppo lento*) comme le noyau de l'œuvre et le IV^e mouvement (*Allegretto pizzicato*) comme une variation libre du II^e (*Prestissimo, con sordino*); que la parenté thématique entre le I^{er} (*Allegro*) et le V^e (*Allegro molto*) était tout à fait consciente dans son esprit. Le noyau de l'œuvre y est entouré, selon l'auteur, d'une première enveloppe intérieure (II^e et IV^e mouvements) et d'une autre enveloppe extérieure (les mouvements extrêmes). Mais si Bartók nous révèle là quelques procédés de son écriture, par contre il ne dit rien de ses idées, ni de la nature de ses sources d'inspiration. Ainsi il omet de nous signaler que le III^e mouvement (de division ternaire), est basé sur une seule phrase musicale exposée par le violoncelle, phrase d'essence typiquement hongroise et populaire, et qui serait comparable au langage kodályien. C'est sans doute pour la première fois que des tournures kodályiennes se retrouvent dans une œuvre de la maturité de Bartók. La *Cantata profana* et les dernières compositions en contiendront d'autres. La phrase initiale de ce III^e mouvement est faite de deux segments: le premier, semblable à la formule que l'on trouve dans les lamentations funéraires, est une broderie d'une amplitude de plus en plus accusée autour d'une note centrale; le second est une mélodie parlando descendante, avec des accents typiquement hongrois. Les deux segments se complètent parfaitement pour former un thème qui, plus ou moins modifié, reviendra par cinq fois, avec des variantes conçues dans un esprit folklorique. Chaque variant élève le ton qui précède et l'instrumentation y est chaque fois différente: la première variante est plus haute de trois demi-tons que le thème, et la deuxième de six demi-tons plus haute que la première. La partie centrale, après la deuxième variante, ne comporte pas d'éléments thématiques, mais une ritournelle proche parente de *Musique nocturne*: frémissements de la Nature (chants d'oiseaux, peut-être, mais nullement imités ou stylisés); ambiance de peur métaphysique traduite en langage musical. La troisième partie est faite des troisième et quatrième variantes enchaînées, puis, après une deuxième ritournelle, sorte de monologue, est suivie d'une Coda qui tient lieu de cinquième variante. Il est à remarquer que les nouvelles apparitions du thème suivent, dans le sens descendant, la même ordonnance de paliers successifs que la partie ascendante, mais dans des tons différents. Dans son schéma analytique, Bartók attribue au seul premier

¹¹⁴ Le texte original se trouve aujourd'hui aux Archives Bartók de Budapest. L'édition le reproduit en langues allemande, française et anglaise. Notre citation est basée sur le texte original et non sur sa version française dans l'édition d'Universal.

mouvement les caractères de la forme sonate : exposition comprenant un groupe d'idées — l'expression vient de Bartók — un pont, un deuxième groupe d'idées et une conclusion; développement et réexposition condensée. Tendance à la récapitulation toujours nette. L'affinité thématique entre les deux mouvements extrêmes est complémentaire: c'est le thème du pont (aux tournures arabes, selon Kárpáti), qui devient le thème principal du finale. Bartók l'a voulu ainsi, il en parle dans ses notes analytiques, tenant à nous préciser que la filiation thématique des II^e et IV^e mouvements est directe, le IV^e pouvant être considéré comme une variation libre du II^e. Voici comment Bartók s'exprime à son sujet:

« La construction du IV^e mouvement est la suivante. Mesures 1-44 : première partie, dont le thème est identique au thème principal, mais tandis que (dans le II^e) il se meut en intervalles serrés, propres à la gamme chromatique, ici il s'amplifie en s'adaptant à la gamme diatonique; c'est pourquoi son étendue originale d'une quinte atteint ici l'octave. Mesures 45-87 : deuxième partie, où la séquence comprise entre les mesures 45 et 64 correspond au passage délimité par les mesures 78 et 101 du deuxième mouvement; la séquence composée des mesures 65 à 77 correspond aux mesures 102 à 112 du deuxième mouvement, la séquence composée des mesures 78 à 87 mène à la réexposition (troisième partie, mesures 88-112), qui est de nature libre ; la coda commence à la mesure 113. Le Finale est introduit par des accords (accords de quintes avec frottements de secondes). La structure est, là aussi, ternaire. La première partie (mesures 1-151), dont le thème apparaît, pour la première fois, dans les mesures 15-18, est identique au pont du I^{er} mouvement ; la deuxième partie (mesures 152-237), dont le thème principal (pour la première fois dans la partie du premier violon, mesures 156-163) est la variation de la deuxième mélodie du deuxième groupe d'idées du I^{er} mouvement ; il s'y trouve, en outre, un motif du thème principal du I^{er} mouvement (voir là, mesures 7, puis 11-13) ; troisième partie (mesures 238-242) : reprise libre. Après 21 mesures commence la coda à la 365^e mesure ; sa deuxième partie (à partir de la 374^e mesure. *Meno mosso*) est la reprise, presque not par note, de la fin du 1^{er} mouvement. »

Compte tenu des précisions données par le compositeur, nous pouvons nous résumer en disant que le *Quatrième Quatuor* est une véritable pierre angulaire dans l'édification du langage de Bartók. Sa recherche de synthèse est axée ici vers l'ordonnance hiérarchique de toutes les unités, les plus petites comme les plus grandes, selon une division par trois. Nous avons remarqué que les cinq mouvements du Quatuor ne sont, en réalité, que trois éléments disposés en forme d'arche. La synthèse est axée également sur l'utilisation de métamorphoses mélodiques par élargissement des intervalles (procédé déjà esquissé dans le *Deuxième Quatuor*) celui des harmonies et fugato par quintes successives; enfin tendance des archets à se servir d'effets particuliers, tels pizzicati, sourdine ou col legno. De tous les quatuors, et de toutes les compositions de cette époque — les deux *Rhapsodies* mises à part — c'est celui où l'inspiration hongroise et populaire nous

apparaît le plus nettement, tout en exploitant systématiquement l'opposition du chromatisme à la diatonie.

Les deux *Rhapsodies* pour violon et piano,¹¹⁵ écrites à l'intention des violonistes Székely et Szigeti, datent de la même époque que les Troisième et Quatrième Quatuors et l'on considère souvent ces *Rhapsodies* comme des compositions relativement peu importantes dans l'œuvre de Bartók. Or elles marquent, après un premier essai dans la *Suite de Danses*, un net retour à l'esprit du *verbunkos*. Elles sont une musique directe, à la portée du grand public, visée qui préoccupe Bartók depuis un certain temps et le poursuivra toujours. Musique facile à suivre qui, sans être « légère », ne prétend pas à la « profondeur », mais qui ne peut en aucun cas être qualifiée de superficielle. Ces œuvres « faciles » à l'audition ne manquent absolument pas de forme, la deuxième *Rhapsodie* épouse même une structure architecturale des plus étonnantes.

Après le *Concerto* de jeunesse et les deux *Sonates* Bartók compose, pour la troisième fois, des œuvres à l'intention des violonistes. Il est intéressant de suivre son évolution en ce domaine. Les *Rhapsodies* s'intègrent organiquement dans l'œuvre de Bartók et peuvent être considérées comme une synthèse de son écriture violonistique, synthèse qui ne sera effectivement réalisée que dans le *Concerto* de 1938 pour violon.

En octobre 1928, Bartók se rend, une fois de plus, à Prague ; cette fois en qualité de folkloriste. Il assiste au premier congrès consacré à l'art populaire, congrès organisé par le Comité International de Coopération Intellectuelle (Comité permanent de la Société des Nations). Il y fait une communication sur la recherche folklorique en Hongrie.¹¹⁶

A la mi-octobre 1928 l'Orchestre Philharmonique de Budapest présente, sous la direction de Dohnányi, la Suite d'orchestre tirée du *Mandarin*, en attendant sa création à l'Opéra. Nouvelle lancée de temps à autre par la presse, mais dont la réalisation n'eut jamais lieu du vivant de Bartók. A la fin du mois a lieu à Budapest une soirée Bartók—Kodály consacrée à la musique populaire harmonisée ou à la musique inspirée par elle. Juste un mois plus tard Bartók donne son récital annuel à Budapest. Entre les deux concerts, tournée en Hollande, au cours de laquelle Bartók a présenté son *Concerto* à Amsterdam (avec l'Orchestre du Concertgebouw) et à La Haye (avec l'Orchestre Symphonique Néerlandais), les deux fois sous la baguette de Pierre Monteux. Les musiciens hongrois établis en Hollande contribuent au rayonnement de la musique de Bartók. La *Deuxième Sonate* est donnée à Amsterdam par Zoltán Székely et Géza Frid presque en même temps que le *Premier Concerto*. En décembre, Bartók joue son *Concerto* à Erfurt, en Allemagne,

¹¹⁵ Les parties confiées au piano ont été orchestrées plus tard. La 1^{re} *Rhapsodie* connaît également une version pour violoncelle. Le matériel thématique des deux *Rhapsodies* est entièrement folklorique et emprunté, sauf une mélodie ukrainienne, à la musique populaire roumaine.

¹¹⁶ Ce congrès qui réunissait l'élite de l'ethnologie européenne, a élaboré un programme très pertinent, dont la réalisation aurait fait progresser efficacement les sciences folkloriques, tant au plan national qu'international. (La rencontre de Prague de 1928 fut la dernière occasion pour les gens de bonne volonté.)

sous la direction de Franz Jung. Il est très satisfait de cette exécution, qu'il classe parmi les meilleures. A la fin de l'année, il donne un récital à la Radio de Budapest (œuvres des XVII^e et XVIII^e siècles transcrites par lui), avant de partir pour l'U.R.S.S. dès les premiers jours de 1929. C'est en janvier que l'Opéra National de Berlin présente *Barbe bleue* dans la mise en scène du chef d'orchestre Issaie Dobroven, qui laisse la baguette au jeune chef Levy-Diem. Malgré le grand succès remporté, l'œuvre ne put tenir longtemps l'affiche, la mort tragique de Levy-Diem ayant mis fin aux représentations.

En U.R.S.S., où son nom est déjà bien connu dans les milieux musicaux (117), Bartók donne un premier récital à Kharkhov, le 6 janvier, à la grande salle de la Bibliothèque d'Etat. Le 9 il se produit à Odessa, le 16 à Léninegrad et le 24 à Moscou. Pendant son séjour à Léninegrad, Bartók présente aussi son *Concerto* avec l'Orchestre Philharmonique de l'Académie d'Etat dirigé par Alexandre Gauk. Bartók avait accepté cette tournée probablement plutôt par curiosité que par intérêt. A Kharkhov, il est allé voir le *Barbier* de Rossini à l'Opéra, et a trouvé très intéressant l'esprit de «teatro del arte» dans lequel la pièce était donnée, avec compléments musicaux étrangers à la musique de Rossini. A Léninegrad, il a visité les célèbres Archives sonores, lesquelles comptaient parmi les plus anciennes et les plus riches du monde, et a conservé une impression favorable de la recherche folklorique en U.R.S.S., impression qu'il n'a pas hésité à manifester ultérieurement dans une interview. Il publiera sous forme de compte rendu le bilan de ses observations dans *Zenei Szemle*.

Le 30 janvier, six jours à peine après le concert à Moscou, Bartók donne un récital de ses œuvres à Bâle, puis, le lendemain, à Zurich et le surlendemain à Winterthur. Il partage ce dernier concert avec Stefi Geyer et Ilona Durigo. Les conséquences de ce bref séjour en Suisse seront très importantes pour l'avenir. De là datent, vraisemblablement, les rapports de Bartók avec Paul Sacher et sa rencontre avec Madame Müller-Widmann, l'amie fidèle et combien dévouée des dernières années. Mi-février, il est à Copenhague, pour donner deux récitals. Il exécute aussi sa *Rhapsodie* op. 1 pour piano et orchestre avec Ebbe Hamerich. Le 19 février, c'est la première audition mondiale du *Troisième Quatuor* à Londres par les Waldbauer et, deux jours plus tard, par le Quatuor Kolisch à Francfort, sous l'égide de la S.I.M.C.

Il est intéressant de constater que, outre son *Premier Concerto* pour piano qu'il présente partout personnellement, Bartók joue encore très souvent sa *Rhapsodie* pour piano et orchestre, œuvre de jeunesse qui, un quart de siècle plus tôt, à Paris, n'avait pas obtenu le succès mérité, mais à laquelle l'auteur reste, visiblement, très attaché. En mars 1929 il la joue à Karlsruhe (avec Joseph Krips), en avril à Rome (avec Bernardino Molinari). Mais il pense déjà écrire un *Deuxième Concerto* de piano qui tiendrait compte des expériences acquises. Après Londres et Francfort, lè

¹¹⁷ Le musicologue soviétique I. Niestiev, dans son article «Bartók et l'Union Soviétique» publié en hongrois dans *Magyar Zene* 1961, n° IX, fait une mise au point sur le séjour de trois semaines en U.R.S.S. de Bartók, son emploi de temps, les échos des concerts, ainsi que sur les rapports antérieurs et postérieurs à cette tournée.

Troisième Quatuor est donné à Budapest, le 6 mars par les Waldbauer. Bartók est absent. Il est à Londres pour deux récitals à la radio, dont l'un avec Székely ; de là il se rend à Aix-la-Chapelle pour un récital Kodály—Bartók ; le 11 il est à Karlsruhe et le 13 à Paris, où a lieu, à la Salle de l'Ancienne Conservatoire, le concert organisé par l'association Pro Musica et consacré à ses œuvres, avec le concours du compositeur, de Szigeti, du Quatuor Roth et de la cantatrice Ida Schliousky. Programme très chargé : *Premier Quatuor*, *Deuxième Sonate* pour violon et piano, *Musique nocturne* et *Par fifre et tambour* de la série « En plein air », la *Sonate* pour piano et quatre mélodies.

Le 20 mars, à Budapest, nouveau concert de Bartók, non moins riche que le précédent, avec le concours de Mária Basilides et des Waldbauer : *Troisième Quatuor*, *Scènes villageoises*, extraits d'*En plein air* et deux premières auditions mondiales : le *Quatrième Quatuor* et la *Première Rhapsodie* (version violoncelle et piano avec Kerpely). Après une longue tournée en province, Bartók se trouve, vers le milieu du mois d'avril, à Rome où, en dehors de la *Rhapsodie*, il donne une séance de sonates avec Szigeti et un récital privé. Vers la fin du mois il est à Vienne et prête son concours au concert Bartók—Kodály donné par le chœur d'hommes de Bratislava, concert qui reçut un accueil très sympathique. Joseph Marx, directeur de l'Académie de Musique et Alban Berg y assistaient.

Ce succès viennois clôt la saison musicale 1928-29. Bartók s'accorde enfin quelques semaines de repos. La rentrée sera marquée, comme l'année précédente, par un récital radiophonique. En octobre, au concert de la section berlinoise de la S.I.M.C., le Quatuor Pro Arte présente, parmi d'autres œuvres contemporaines (celles de Fitelberg, Rieti et Darius Milhaud), le *Quatrième Quatuor* qui lui est dédié. Vers la même époque Szigeti va jouer, pour la première fois, la *Première Rhapsodie* avec orchestre à Königsberg sous la direction de Hermanín Scherchen et, la saison suivante, Pablo Casals donne la version pour violoncelle de la même œuvre. Les deux *Rhapsodies* connaîtront très vite une grande popularité. Fin novembre, premières auditions, à deux jours d'intervalle des deux œuvres à Budapest avec leurs dédicataires, dans les versions avec orchestre, cependant que les deux versions violon et piano sont présentées, le 26 novembre, à la séance Bartók—Székely. Szigeti, ce jour-là, est déjà en route vers Londres pour jouer la *Première Rhapsodie* le 28 avec le London Symphony Orchestra, dirigé par Scherchen. Parmi les œuvres anciennes est redonnée la *Suite op. 3*. Sa première audition intégrale en Hongrie n'avait eu lieu qu'en septembre 1929 sous la baguette de Dohnányi, qui l'avait déjà dirigée lors de la dernière tournée internationale de l'Orchestre Philharmonique de Budapest. Fleischer dirige la *Suite* à Turin cette même année et la présente l'année suivante à Trieste. La *Suite* est également au programme de l'Orchestre Philharmonique de Varsovie sous la direction du violoniste et chef-d'orchestre hongrois Nándor Zsolt. Mais l'œuvre de Bartók la plus jouée reste toujours les *Danses populaires roumaines* dans ses nombreuses versions. Le *IV^e Quatuor* remporte également un profond succès. En novembre 1929, il figure au programme du concert donné par la radio hongroise au titre des échanges internationaux, toujours dans l'interprétation du Quatuor Waldbauer, qui le redonnera encore à son récital de décembre. A la fin de

l'année, Bartók est en Allemagne. Outre des récitals radiophoniques à Königsberg et Berlin, il présente son *Concerto à Brème* (le 2 décembre, orchestre dirigé par Ernst Wendel) puis, de retour de Königsberg, à Danzig où l'orchestre municipal renforcé est placé sous la direction de Cornelius Kun.

L'année 1930, après des récitals à la radio de Budapest et à Londres, Bartók joue dans trois villes hongroises, puis en Slovaquie et, le 30 janvier, il accompagne à Budapest la cantatrice Mária Basilides qui interprète Bartók, Kodály et Debussy. En février Bartók est à Aix-la-Chapelle, puis de nouveau à Londres pour jouer son *Premier Concerto* avec l'Orchestre Symphonique de la B.B.C. sous la direction de Sir Henry J. Wood. Dans la chronique musicale de Paris, le nom de Bartók sera plus souvent cité cette année-là que les années précédentes. Dans la courte période du 11 février au 11 juin 1930, nous voyons maintes fois ses œuvres mises au programme à Paris : des extraits de *Pour les enfants*, l'*Allegro barbaro* deux fois : la première fois pour piano, la deuxième dans sa version orchestrée, les *Danses populaires Roumaines* pour violon et piano dans la transcription de Székely, la *Suite op. 14*, puis un mouvement de la *Première Suite* pour orchestre le 18 avril, au Festival de la Musique hongroise, donné par l'Orchestre Symphonique de Paris sous la direction de Hubay ; enfin des extraits de *Pour les enfants* transcrits pour violon et piano par Szigeti, qui les exécute lui-même à son récital du 11 juin au Théâtre des Champs-Élysées. Toutes ces œuvres avaient été choisies dans un but de vulgarisation. D'autre part, les artistes hongrois résidant à Paris font de louables efforts pour faire connaître les œuvres de Bartók en France. Tibor Harsányi vit à Paris depuis plusieurs années, il fait partie de plusieurs groupements de la musique d'avant-garde, tous férus de la musique de Bartók. A partir de 1930 « l'Ecole de Paris », dont il fait partie (avec Marcel Mihalovici, Bohuslav Martinu, Conrad Beck, Alexandre Tchérépnine), joue un rôle important dans la diffusion des œuvres du Maître. Et la jeune pianiste hongroise Edith Láng-László, installée définitivement à Paris, consacre une grande partie de son activité à la propagation de la jeune école hongroise. Pianiste de grand talent, elle a une énergie et une ténacité qui forcent l'admiration. Elle prête très souvent son concours à des concerts publics ou privés, ainsi qu'à la radiodiffusion. Les œuvres de Bartók figurent presque toujours à ses programmes. Elle aurait mérité toute la reconnaissance de la Hongrie. Hélas ! sa mort prématurée en 1943 a mis brusquement fin à une carrière brillante et prometteuse.¹¹⁸

A la fin de la saison, Bartók reste à Budapest. Il participe, en avril, au concert de la Chorale de Pozsony-Bratislava, consacré comme les précédents aux œuvres de Bartók et de Kodály et dirigé par I. L. Németh.¹¹⁹ Ensuite Bartók donne un récital à la radio et joue à la soirée littéraire du *Nyugat*. Il prête aussi son concours au gala

¹¹⁸ Si elle avait survécu à la deuxième guerre, elle aurait eu certainement un rôle de premier plan à jouer dans les rapports culturels franco-hongrois. Les auteurs de ces lignes qui ont eu la chance de l'entendre, ne peuvent pas l'oublier.

¹¹⁹ La chorale s'appellera *Chœur Béla Bartók*, dès 1931 ; à notre connaissance, c'est la première fois qu'une formation musicale prend le nom de Bartók, et cela du vivant et avec le consentement du compositeur.

organisé le 5 mai à l'Opéra au bénéfice des inondations de 1930 en France.

L'été qui suivit cette saison fut, peut-être, le plus productif de la carrière du compositeur. Le 8 septembre, Bartók a terminé sa *Cantata profana*, l'œuvre la plus dramatique, la plus bouleversante et la plus rassurante à la fois, l'œuvre qui marque le summum de son art. Peu après la composition de la *Cantata* Bartók adressait au Roumain Octavian Beu une lettre dans laquelle définit, une fois pour toutes, sa position à l'égard des folklores musicaux et de sa nationalité.¹²⁰ Nous y lisons, notamment :

« (...) Je me considère comme un compositeur hongrois (...) Ma vraie idée génératrice, dont je suis parfaitement conscient depuis que j'ai trouvé ma voie dans la composition, est l'idée de la fraternité des peuples, de la fraternisation malgré toutes les guerres et querelles. C'est l'idée que j'essaie de servir dans ma musique, comme je peux ; c'est pour cela que je ne récusé aucune influence, qu'elle vienne de sources slovaque, roumaine, arabe ou de n'importe quelle autre source, pourvu que cette source soit pure, fraîche et saine (...) »

La *Cantata profana* marque à la fois une étape sur le chemin de la pensée musicale du compositeur et la prise de position très nette de l'artiste face à la barbarie montante. Son contenu éthique est comparable à celui de la *Symphonie des Psaumes* de Stravinsky, à *Moïse et Aaron* de Schönberg, opéra inachevé qui traite de la vocation de l'artiste face à la trahison de la pensée humaine, aux *Cris du Monde* d'Arthur Honegger accusant la société moderne d'entrave à la création artistique ; ou à *Mathis le peintre* de Paul Hindemith, symbole d'un humanisme de combat lequel avec Thomas Mann, s'est fait jour. Chez Bartók le message est encore plus complexe que celui de ses contemporains. Il exprime, d'une façon toute personnelle, la tradition, le présent et l'avenir à la fois des peuples danubiens, ainsi que leur interdépendance.¹²¹

Il serait difficile de déterminer avec exactitude ce que représente la *Cantata* : hymne à la liberté, ou nouveau credo artistique ? Un hommage à l'éternel humain, aux rites et croyances venus de la nuit des temps ? ou conflit entre père et enfants ? Tout cela à la fois, dans une tension permanente avant la détente la plus parfaite, la communion totale de l'Homme avec la Nature, l'unité des éléments épiques et dramatiques. Une sorte de rituel anti-liturgique et initiatique, une protestation énergique contre les conditions du présent (celles de la Hongrie, en premier lieu,

¹²⁰ Lettre écrite en allemand, entre Berlin et Budapest, le 10 janvier 1931. O. Beu, diplomate de carrière et musicologue, a eu deux conférences à la radio de Bucarest en novembre 1930 sur *Les voyages de F. Liszt en Roumanie* et sur *La musique roumaine de Béla Bartók*, conférences dont il avait fait parvenir préalablement les textes à Bartók. Cf. *Lettres de Bartók* (coll. Demény), n° 577 ; les commentaires de Demény et l'étude de Ferenc László sur O. Beu (en hongrois) dans *Béla Bartók, Tanulmányok és tanúságok* (B. B., études et témoignages), Bucarest, Kriterion, 1980. (Cet extrait de la lettre de Bartók est la traduction hongroise de la version allemande mentionnée.

¹²¹ Kroó György, *Bartók Béla : Cantata profana* (en hongrois), Budapest, Zeneműkiadó, 1974. (Préface.)

puisque Bartók est Hongrois).¹²² L'œuvre fut créée à Londres en 1934 et la première audition en Hongrie eut lieu deux ans plus tard, en 1936.

Les paroles ont été adaptées par Bartók lui-même d'après les *colindas* roumaines recueillies par lui en Transylvanie.¹²³ Les textes forment une sorte de *ballade populaire* : histoire de gars métamorphosés en cerfs suivant les traces d'un *cerf enchanté*, sujet d'origine chamanique appartenant au patrimoine commun de plusieurs peuples de l'Est européen, hongrois y compris, et de l'Asie du Nord.¹²⁴

En voici le texte traduit du hongrois par Roger Richard dans le respect total de ces particularités métriques :

5 Il était un vieil homme
Qui avait, qui avait
Neuf garçons, neuf beaux gars,
Rejetons de son corps,
Neuf garçons, neuf beaux gars,
Ne leur avait appris
Pas le moindre métier,
Labourer ni semer,
Conduire les chevaux,
Diriger les troupeaux ;
10 Ne leur avait appris
Qu'à courir monts et vaux
Et à chasser le cerf.

15 Par la forêt allaient
Et chassaient le gibier
Neuf garçons, neuf beaux gars.
Ils chassaient le gibier ;
Par voies et par chemins
Chassèrent tant et tant
20 Qu'un beau pont ils trouvèrent,
Pistant un cerf magique.
Si longtemps le pistèrent

¹²² Dans une lettre encore inédite adressée à son éditeur (lettre citée par Kroó) Bartók déclare qu'il ne désire pas que, dans sa forme actuelle, l'œuvre soit jouée en Hongrie dans un avenir proche ou lointain.

¹²³ Les *colindas*, manifestations typiques du folklore roumain, appartiennent aux « rites calendaires » ; elles se chantent à Noël, plus exactement au moment du solstice d'hiver et contiennent des éléments très archaïques, tant dans leurs paroles que dans leurs mélodies. Elles n'ont rien à voir avec les fêtes chrétiennes et ont souvent un caractère épique. La première version hongroise des paroles choisies par Bartók est due au poète József Erdélyi, version traduite du roumain que Bartók, finalement, n'a pas utilisée.

¹²⁴ On a retrouvé plus tard, parmi les papiers du compositeur, l'esquisse du texte d'une deuxième cantate tirée du folklore hongrois. Quant à l'origine de la présence dans le folklore roumain du motif du cerf enchanté, aucune étude approfondie n'a été encore entreprise, à notre connaissance, à ce sujet.

25

Qu'à la fin s'égarèrent,
Au plus épais du bois
Furent changés en cerfs :
Devinrent des cerfs élancés
Au plus épais du bois.

30

Leur père bien-aimé
N'en pouvant plus d'attendre
Il saisit son fusil,
Partit à la recherche
De ses neuf beaux garçons,
Et il trouva près du beau pont
La trace du cerf enchanté ;
35 Partit sur la trace du cerf,
Parvint à une source fraîche,
Près de la source étaient des cerfs.
Il mit un genou en terre,
Las, et mit l'un d'eux en joue.

40

Mais le plus grand parmi les cerfs
— Hélas, le plus aimé des fils —

45

Ces paroles lui adressa :
« Notre père chéri,
Ne nous vise jamais !
Ou nous te percerons
Des pointes de nos bois,
Et nous te chasserons
De prairie en prairie,
De caillou en caillou,
50 De montagne en montagne,
Nous allons te clouer
A un rocher aigu
Où poudre deviendras,
Notre père chéri ! »

55

Leur père bien-aimé
Ainsi leur a parlé
Et les a appelés,
Et il leur a dit dans son appel :
« Ô mes fils bien-aimés,
60 Ô mes enfants chéris,
Rentrez à la maison,
Revenez avec moi,
La mère vous attend !

65 Revenez avec moi
Vers votre bonne mère,
Elle attend, votre mère,
Attend votre retour.

70 Déjà brillent les torches,
Pour vous la table est prête,
Les gobelets sont pleins ;
Gobelets sur la table,
Votre mère dolente ; —
Gobelets pleins de vin,
Mère pleine d'ennui.
75 Déjà brillent les torches,
Pour vous la table est prête,
Les gobelets sont pleins. . . »

80 Lors le plus grand des cerfs
— C'était le plus aimé des fils —
Reprenant la parole
Lui parla en ces termes :
« Notre père chéri,
Toi, rentre à la maison,
Retourne près de notre mère !
85 Mais nous, nous n'irons pas !
Mais nous, nous n'irons pas :
Nos ramures ne peuvent
Plus passer par la porte,
Ne tiennent que dans les vallées ;
90 Notre corps élancé
Ne peut aller vêtu,
Si ce n'est de frondaison ;
Nos pieds sveltes ne foulent
Pas du foyer la cendre,
95 Mais le tendre sous-bois ;
Notre bouche ne peut
Pas boire dans des verres,
Mais à la source fraîche. »

100 Il était un vieil homme
Qui avait, qui avait
Neuf garçons, neuf beaux gars.
Ne leur avait appris
Qu'à courir dans les bois,
Qu'à chasser le gibier.

105

Chassèrent, chassèrent,
Chassèrent tant et tant
Qu'en cerfs furent changés
Dans la grande forêt.

110

Et leurs bois ne peuvent
Plus passer par la porte,
Ne tiennent que dans les vallées ;
Et leur corps élançé
Ne peut aller vêtu,

115

Si ce n'est de frondaison ;
Leurs pieds ne foulent pas
La cendre du foyer,
Mais le tendre sous-bois ;
Leur bouche ne peut
Plus boire dans des verres,

120

Mais à la source pure.

Les 120 vers de la *Cantata*, de six syllabes pour la plupart, sont groupés en quatre séquences, la première, composée des 13 premiers vers, la seconde des vers 14 à 27. L'ensemble de ces deux premières séquences forme la première partie de la partition écrite pour grand orchestre, double-chœur mixte et deux voix solistes (ténor et baryton) et qui débute par une introduction de 16 mesures à 6/8 dont l'écriture est inspirée des premières mesures de la *Passion selon St Matthieu* de J. S. Bach. On entend une musique de nature floue, d'essence pentatonique (*Molto moderato*), évoquant l'atmosphère de la forêt, musique qui va s'amplifiant. Deux idées musicales se dessinent tour à tour. La première, descriptive et symbolique, ondule dans des figures mouvantes comme les monts et vaux parcourus par les neuf frères ; ces figures forment une progression ascendante. La deuxième idée, faite de quarts justes et de tierces mineures, nous donne le ton du récit. A la 59^e mesure commence la deuxième séquence du texte. On entend une musique de chasse (*Allegro molto*). Sur un ostinato rythmique de l'orchestre, les deux chœurs à l'unisson esquissent un fugato puissant, précipitant l'action vers la métamorphose magique. Au 20^e vers commence un *Moderato* (164^e mesure), qui oriente le récit vers une sensibilité nouvelle. Les deux idées musicales persistent à travers leurs variantes. La scène de « caccia », en si bémol à son intensité extrême, ne peut être augmentée qu'en profondeur. Des mesures ternaires succèdent aux mesures binaires. Le chœur, en chuchotant, annonce la métamorphose. Le pont à traverser, c'est le passage de l'état d'homme à l'état de cerf. La montée de la musique nous a préparés au sortilège ; le miracle s'opère en notre présence. La transformation a été marquée par un arrêt brusque souligné par deux coups de baguette sur la cymbale, tels des coups de « baguette magique ». Après cette césure, la musique évolue vers le ton de *mi*, antipode du *si bémol*. La musique exprimant la stupeur ressentie au moment du passage d'un état à l'autre fait place à une musique symbolisant le bonheur atteint :

chœur sur ostinato *la bémol* — *si bémol* à la harpe, au cor et aux cordes dans le grave. Mais cette tranquillité n'est que passagère. Les progressions harmoniques des cordes soutenues en contrepoint par les bois nous mènent à la deuxième partie de l'œuvre, qui s'enchaîne à la première dans un départ *Andante* à 3/2. Si la première partie était de prédominance épique, la deuxième atteint une tension dramatique extrême. L'introduction de cette deuxième partie, correspondant aux vers 28 à 39, décrit un monde différent, un sol marécageux et des images souvent changeantes. Elle possède toutes les caractéristiques de la forme ternaire bartókienne. La musique y traduit toute l'action. Le père cherche ses fils et la musique parcourt en une phrase tout le domaine des douze sons ; le père découvre les traces de cerf magique et la musique retrouve le *si bémol*. Ces 41 mesures d'introduction conservent le caractère épique de la première partie. Mais tout va changer à partir de là. La séquence comprise entre les vers 40 et 98 forme le noyau dialogué de l'œuvre. (Dialogue entre un être humain et des êtres qui ne le sont plus.) La musique entre dans une phase *Agitato, poco rubato* et le premier air du plus grand des cerfs ne conserve plus rien de l'articulation du langage humain ; c'est plutôt une sorte de balbutiement proféré par un être s'efforçant de retrouver les accents de son état antérieur. Air saccadé sur un fond sonore qui devient statique à la 78^e mesure (*Meno mosso*) ; les accents du ténor sont accompagnés par de longs accords soutenus aux cors et, d'une façon plus mobile, aux archets ou à la harpe en glissando, accords doublés par une partie des bois, alors que le reste de la petite harmonie exécute des fragments mélodiques en contrepoint imitant la partie chantée. Peu à peu les accents deviennent plus humains, comme si, après les premiers balbutiements, le cerf avait retrouvé le langage humain. L'air terminé, le chœur intervient, reprenant le rôle à la fois lyrique et épique des tragédies antiques, pour faire la liaison entre les deux interlocuteurs ou pour appuyer les paroles du père ? Celles-ci sont d'une infinie tristesse. Le père essaie d'imiter le langage de ses enfants, mais en vain. Il entame un *arioso* à segments descendants articulés sur de brèves interventions de l'orchestre, chant plaintif d'un vieillard accablé. Ce chant reprend les éléments mélodiques du *fugato* de la première partie, dans un contexte différent. Quand le père demande à ses enfants, pourquoi ils ne rentrent pas à la maison, l'aîné répond (vers 82 à 98), et l'on peut considérer sa réponse comme l'idée fondamentale de l'œuvre, en même temps que son sommet affectif. Père et fils se coupent la parole par instants, mais leurs interventions n'ont rien d'un *duo* classique, chacun employant son propre langage. Le chant du fils, dont les conclusions seront reprises par les chœurs, aboutit à une progression mélodique ascendante, à partir du 87^e vers. Une formule « magique » et incantatoire répétée, librement, à quatre hauteurs différentes, faite d'un rythme parlando et de tournures mélodiques typiquement pentatoniques (éléments bien connus du folklore hongrois). La troisième partie (vers 99 à 120) s'enchaînant à la dernière note du chant est brève : 93 mesures ; elle ne contient ni élément poétique ni thème musical nouveaux. Cependant elle est essentielle pour détendre l'atmosphère et conclure. Pour le compositeur il fallait trouver un équilibre entre les deux extrémités du pont magique, entre deux mondes, le réel et l'irréel, l'humain et le surhumain ; en un sens

plus large : Occident et Orient. Il fallait trouver aussi l'apaisement dans le conflit entre l'en-deçà et l'au-delà et doter l'œuvre d'une apothéose, avant tout musicale. Elle est faite de l'inversion des idées utilisées, de leur regroupement sur une échelle «acoustique», système ouvert, symbole du bonheur chez Bartók ; symbole également de la Nature et de la contemplation, échelle qui n'est autre que le renversement du chromatisme initial.¹²⁵ Les deux mondes et leurs symboles musicaux se complètent, leur opposition disparaît dans l'équilibre des forces. Encore une fois, l'idée de transfiguration, de délivrance, a le dernier mot et dans le langage bartókien elle est traduite par l'unité organique des sources mélodiques et par leur équilibre.¹²⁶

La *Cantata profana*, d'une rigueur d'écriture digne d'un Jean-Sebastien Bach, enrichie de procédés chers à Liszt (unité thématique et métamorphose des idées musicales) rend hommage à tous les folklores musicaux, tout en reproduisant au niveau le plus élevé de l'art savant, l'une de ses composantes les plus essentielles, la *variance*.

Qui est ce cerf enchanté qui fait traverser le pont aux jeunes gars et pour lequel ils abandonnent même leur mère ? Lendvai nous pose la question. Le cerf, animal totémique, est le symbole mythologique de la féminité. Dans les légendes orientales, il s'agit toujours d'une biche. « S'unir à elle ne signifie-t-il pas, pour les gens primitifs aussi bien que civilisés, l'approche la plus intime de la Nature ? S'il en est ainsi, la *Cantata profana* reprend la mythologie de notre vie à nous tous ». (op. cit.)

Ne faut-il pas chercher dans cette œuvre quasi rituelle quelque réminiscence, involontaire peut-être, de Zarathoustra et l'écho lointain de la philosophie de Nietzsche, laquelle avait si fortement influencé Bartók dès son jeune âge ?

A quelques semaines de la composition de la *Cantata*, Bartók achevait son *Deuxième Concerto* de piano. Dans le journal Radio Lausanne (n° 17, février 1939), il en publiait une analyse avec exemples musicaux. Là, il nous révèle ses intentions. Le *Premier Concerto* demandant à son avis trop d'efforts techniques à l'orchestre et trop d'efforts de compréhension au public, il a voulu écrire, en 1930-31, un autre Concerto, d'accès plus facile. Ce qui explique le caractère relativement facile et

¹²⁵ Notre analyse s'inspire de l'ouvrage d'Ernö Lendvai, *Bartók dramaturgiája* (La dramaturgie de Bartók), Budapest, Zeneműkiadó, 1964.

¹²⁶ La dernière phrase chantée par le chœur et le ténor solo répètent à la troisième personne le chant du fils, tout en modifiant légèrement ses paroles. Le terme « frais » (*hűvös* en hongrois) a été remplacé par « pur » (*tiszta*). A la lumière de la lettre adressée à O. Beu, il est clair que c'est Bartók lui-même qui a modifié les termes voulant donner au dernier vers une valeur symbolique et un sens universel. « Source pure » signifie, sur le plan artistique : liberté de l'artiste de choisir ses idées et, sur le plan humain : liberté tout court, dont l'artiste est le messager permanent. C'est pour cette raison que la *Cantata* fut saluée en Hongrie, par les initiés, comme l'expression d'un humanisme militant, comme l'annonce d'un monde plus humain, plus sincère. Et ceci par deux fois : la première en 1936, au moment où la menace hitlérienne sur l'Europe s'était fait cruellement sentir, la deuxième 16 ans plus tard lorsque, malgré la période du « culte de la personnalité », l'exécution de l'œuvre fut de nouveau autorisée. Le chant de la résistance intellectuelle et spirituelle de 1936 est devenu le chant de l'espoir en 1952. Peut-être parce que la *liberté* à laquelle il fait penser, par ses qualités intrinsèques aussi bien que par son contexte, n'est pas une idée vague ou abstraite, mais une notion bien définie. Il faut seulement la comprendre.

populaire de la plupart de ses thèmes, de même esprit que de la *Première Suite* pour orchestre. La forme est classique. Premier mouvement : exposition, développement, réexposition ; le troisième mouvement est une sorte de variation libre du premier, à l'exception d'une seule idée musicale réunissant les séquences issues des idées du premier mouvement. Bartók nous fait savoir que, dans la réexposition du premier mouvement et les passages qui lui correspondent du troisième, les idées réapparaissent avec des intervalles renversés et « à l'écrevisse » dans la coda. Tout le *Concerto* est bâti en forme d'arche articulée en cinq parties. Le deuxième mouvement est un *Scherzo* précédé et suivi d'un *Adagio*. Bartók fait également savoir que l'œuvre est symétrique et qu'elle possède la même ossature que les *Quatrième et Cinquième Quatuors*. Il insiste encore sur deux autres particularités de l'œuvre : l'orchestration du premier mouvement ne comporte que les vents et la percussion, celle de l'*Adagio* emploie les archets en sourdine et les timbales, celle du *Scherzo* est confiée aux archets et à un petit groupe d'instruments à vent. Seul le troisième mouvement emploie tout l'orchestre. Et il semble que l'œuvre, tout comme le *Premier Concerto*, a bien été pensée pour *piano et orchestre*, et non pour piano accompagné. Si le ton de l'œuvre nous fait penser, par instants, à celui de la *Première Suite*, par contre le thème du rondo au troisième mouvement, thème de cadre, selon Bartók, évoque l'atmosphère de l'*Allegro barbaro* ou de la *Suite de Danses*, voire même du deuxième mouvement du *Deuxième Quatuor*. L'*Adagio* est, d'une part, à mi-chemin entre le Finale de la *Suite op. 14* et celui du *Deuxième Quatuor*. Sa métrique est tout à fait inhabituelle : il n'y a pas, pour ainsi dire, deux mesures successives qui soient égales. Le *Scherzo*, dernière réminiscence des *Valses de Méphisto* de Liszt, nous surprend par son allure et par son chromatisme. Sa conception originale se ressent des mélodies écoutées autrefois en Afrique du Nord. Le *Deuxième Concerto* est une œuvre dynamique, spirituelle, pleine de verve. Nous sommes émerveillés par la richesse et la complexité de sa facture.

1930 : année de durcissement dans l'attitude de Bartók à l'égard des milieux officiels de son pays. Durant quatre années, il se refuse à tout récital public dans la capitale, ce qui lui coûtait certainement beaucoup. Il se contentera de jouer à la radio et d'honorer ses engagements à l'étranger. C'est à Lajos Kentner qu'il laisse le soin de présenter son *Deuxième Concerto* à Budapest. Lui, il ne donne que quelques concerts en province, se montrant plus attaché à l'éducation du public provincial qu'à celui de la Capitale.

Les raisons de ce silence relatif sont sans doute liées au sort réservé à ses œuvres scéniques, auxquelles il tient beaucoup. A Budapest, on remet toujours à plus tard la première de son *Mandarin*, qu'il chérit par-dessus tout. A l'Opéra, on ne représente même plus ses deux œuvres antérieures.

Fin novembre 1930, il se produit deux fois à Londres, la première à la B.B.C. avec Jelly Arányi, la deuxième au Queen's Hall, où il exécute sa *Rhapsodie* avec orchestre. De Londres il se rend tout d'abord en Suisse, pour donner à Berne, le 30 novembre, le même programme qu'à Bâle en 1929, avec les mêmes partenaires. Le 8 décembre il va jouer pour le 25^e fois son *Premier Concerto* à Fribourg-en-Brisgau. A cette occasion il fait connaissance du violoniste Erich Doflein, professeur au

Conservatoire, lequel, à l'issue d'une conférence qu'il prononçait le même après-midi sur le style de Bartók, lui demande d'écrire des pièces didactiques pour violon. Bartók pense d'abord transcrire quelques pièces de la série *Pour les enfants*. Mais, intéressé par la nouveauté de l'expérience, il préfère écrire des pièces originales. Ce furent les 44 *Duos*.

Le jour même du concert à Fribourg, la *Sonate* pour piano est jouée à Paris au Cercle Descartes, à la Sorbonne, par M. J. Hikman. Le 14 décembre, Bartók est en Tchécoslovaquie. Il y donne un récital avec Mária Basilides à Kassa. De retour à Budapest, il donne une séance de sonates à la radio avec Waldbauer. Le 7 janvier 1931, il est appelé à exécuter son *Premier Concerto* à Francfort s/M. Puis il se rend à Berlin pour un récital à la radio, consacré à ses œuvres et à celles de Kodály (9 janvier). Dix jours plus tard il est en Espagne et donne un récital à San Sebastien. Il présente sa *Rhapsodie* à Lisbonne le 24 janvier.¹²⁷ Puis, de retour dans son pays, il se produit à nouveau à Debrecen le 1^{er} mars. Le 4 il est à Pozsony, prononce une conférence : *L'influence de la musique paysanne sur la musique savante contemporaine*. Quelques jours plus tard il fera une autre conférence à Budapest.

Le 25 mars, Bartók a 50 ans. Aucun événement solennel n'est prévu pour ce cinquantenaire. Seuls ses amis en marquent l'importance. Les Waldbauer redonnent, le 11 mars, son *Troisième Quatuor*, Aladár Tóth et Sándor Jemnitz publient, chacun dans son journal respectif, un article en hommage au Maître. La première du *Mandarin*, qu'on disait prévue à l'Opéra de Budapest pour cet anniversaire, fut ajournée sine die. En Roumanie, des amis de Bartók qui voulaient, à cette occasion, faire apposer une plaque sur sa maison natale de Nagyszentmiklós, ont dû également renoncer à ce projet.¹²⁸

Ces incidents, peu importants en soi, ont contribué à affermir la position de Bartók vis-à-vis du régime. Lorsque, en mai 1931, Toscanini est victime d'une attaque odieuse à Bologne sous prétexte qu'il a refusé de diriger la « *Giovinezza* », Bartók, au nom de la section hongroise de la S.I.M.C., rédige une protestation indignée sur un ton très ferme.

Egalement pour ses 50 ans, Bartók est décoré à la fois de la Chaîne Corvin hongroise et fait Chevalier de la Légion d'Honneur. Il ne vint pas à la cérémonie au cours de laquelle la décoration hongroise devait lui être remise par le régent Horthy, par contre il se rendit volontiers à la Légation de France pour y recevoir, des mains de Louis de Vienne, les insignes de sa nouvelle dignité.

Le 29 avril, notre Maître fait une conférence à la Société d'Ethnographie de Budapest, Société dont le nom est inséparable des recherches folkloriques en Hongrie, séance au cours de laquelle on décerne à Bartók le titre de « membre honoraire ». Sa conférence avait pour thème : *Musique tsigane, musique hongroise ?*

¹²⁷ Dans des circonstances « bizarres » pour un concert d'orchestre : répétition dans une salle souterraine, avec orchestre incomplet et « étonnamment mauvais » ; Bartók doit donner un programme de 40 minutes de ses œuvres en solo au concert.

¹²⁸ Un des obstacles à la réalisation du projet a été que Bartók tenait à ce que le texte de la plaque fût bilingue : roumain et hongrois, et que dans les milieux chauvins roumains cette condition ne paraît pas acceptable. La plaque s'y trouve actuellement avec une inscription bilingue.

et faisait allusion à une publication parue chez Schott et reprenant les erreurs du siècle dernier au sujet de la musique populaire hongroise.

En juin, il donne trois concerts en Allemagne (Augsbourg, Munich, Francfort) et en juillet il est à Genève pour participer à la session du Comité International de Coopération Intellectuelle, dont il est maintenant membre permanent. Il y présente le plan d'une série de disques à publier, plan qui, malheureusement, ne sera pas réalisé, et passe des heures agréables en compagnie de Thomas Mann, Karel Čapek et d'autres humanistes. En juillet et août, les Bartók (Béla, Ditta et Béla fils), avec László Lajtha et son épouse, sont à Mondsee, en Autriche ; Bartók donne une série de cours à l'Austro-American Conservatory of Music and Art of Stage. Il en paraît peu satisfait parce que les élèves sont de formation inégale. Heureusement, un récital se produit le 21 juillet. Mais l'activité de Bartók ne s'arrête pas là. Il transcrit pour orchestre la *Sonatine* de 1915 et l'intitulera *Danses de Transylvanie*, établit également une suite hétérogène « Images de Hongrie » (*Magyar képek*) pour orchestre à partir de pièces extraites de plusieurs de ses recueils pour piano : *Soirée chez les Sicules* et *Danse de l'ours* (des *Dix Pièces Faciles*), le n° 2 des *Quatre Nénies* ; « *Un peu gris* » (des *Trois Burlesques*) et *Danse des porchers* (du 2^e cahier de *Pour les enfants*), seule pièce des cinq citées à être composée sur une mélodie réellement folklorique. L'idée qui préoccupe Bartók surtout depuis quelque temps, c'est d'écrire une musique à la portée de chacun. Peut-être l'idée de toucher, grâce à cette musique, des milieux différents de ceux déjà sensibles à ses autres œuvres. Le résultat ne fut pas convaincant. L'orchestration, par ailleurs très réussie, donne à chacune de ces petites pièces une espèce de faux relief ; elle les dénature. Décidément, Bartók n'était pas fait pour les facilités. Les 44 *Duos*, composés au même moment, comptent cependant parmi les compositions les plus pures et les plus inspirées de Bartók. Avec tous les artifices du contrepoint bartókien, chacun est un chef-d'œuvre écrit à deux parties musicalement et techniquement égales. « Les 44 *Duos* — ainsi les commentera-t-il en quelques mots sur le programme du concert du 20 janvier 1932 de la section hongroise de la S.I.M.C., lors duquel huit d'entre eux seront donnés* — (...) ont été composés dans le même but que la série pour piano *Pour les enfants* : mettre à la portée des enfants (pendant les premières années de leur début) ... quelques pièces où se combine la simplicité naturelle de la musique populaire avec ses particularités mélodiques et rythmiques. » Remarquons toutefois que ces *Duos* n'ont pas été écrits pour des débutants comme l'était le premier cahier de *Pour les enfants*, et qu'ils s'adressent plutôt aux élèves ayant deux ou trois années de pratique de leur instrument. Dans la préface à l'édition, Bartók donne quelques directives afin de grouper les 44 pièces en cinq suites jouées séparément, au cas où l'audition intégrale ne serait pas possible ; il faut remarquer également que 42 des 44 pièces contiennent au moins un thème populaire. C'est cette présence de mélodies folkloriques qui les distingue des pièces du *Mikrokosmos*, œuvre dont la composition est déjà plus qu'avancée à cette époque.

* Par Waldbauer et György Hannover

Le 22 janvier 1932, Edith Láng-László donne à Paris un récital d'œuvres hongroises, dont la *Sonatine* de Bartók, son *Premier Rondo* (en première audition) et la *Première Danse roumaine*. Le 24 janvier Zoltán Székely joue à Amsterdam la *Deuxième Rhapsodie* avec orchestre sous la direction de Pierre Monteux. Le 2 février, à Paris encore, le couple Harsányi donne la *Première Rhapsodie* pour violon et piano.

Après un récital à la radio de Budapest, Bartók se rend à Pozsony pour le concert de la chorale qui portera désormais son nom. Puis il va faire à Vienne le 28 janvier une conférence sur *La musique populaire et la musique savante récente*. Le 31 janvier, autre conférence à Francfort sur *Les recherches folkloriques en Hongrie*. Puis il est à Oxford le 4 février pour un récital avec Szigeti. Le 21 février il revient à Paris jouer son *Premier Concerto* à la Salle Pleyel avec l'Orchestre Symphonique de Paris dirigé par Nicolas Slonimsky. Le 29 février, il a un récital à Glasgow avec la violoniste Bessie Spence et la cantatrice Angela Pallas. En mars, concerts à Londres et en Suisse. La *Rhapsodie op. 1* est exécutée deux fois avec orchestre. Parmi ses *Quatuors*, le *Deuxième* est redonné à Budapest par les Waldbauer. Entre le 7 mars, date d'un concert donné par l'orchestre de la radio de Beromunster avec son concours, et le 13 avril (concert à la radio de Budapest), se place le Congrès du Caire consacré aux problèmes de la musique arabe. Bartók y est invité en tant que compositeur et ethnomusicologue, en compagnie de Paul Hindemith, Erich von Hornbostel, Curt Sachs, Egon Wellesz et Philippe Stern. C'est la dernière rencontre internationale du monde « libre » avant la prise de pouvoir de Hitler.¹²⁹ Bartók, selon son habitude, prend une part active aux délibérations du Congrès, fait une intervention remarquable dont il publie un résumé dans la *Zeitschrift für vergleichende Musikwissenschaft*. Il consacre ses loisirs à visiter Le Caire et ses environs. Le pianiste hongrois Eugen von Takács, alors professeur au Conservatoire du Caire, nous rapporte, dans un article paru en 1946, qu'il n'avait jamais vu Bartók aussi gai et détendu et que sa réserve habituelle avait complètement disparu. Un jour, pour la visite du désert, Bartók avait emporté avec lui un flacon d'alcool, afin d'enrichir sa collection d'insectes. Une autre fois, alors que Bartók contemplait longuement dans le quartier arabe une porte sculptée, tout à coup des menaces furent proférées de l'intérieur et il dut s'enfuir pour ne pas être malmené. Les habitants de la maison croyaient qu'il était venu pour s'offrir le plaisir de regarder les belles du harem.

Le 15 mai, Bartók joue avec le violoniste Amar Licco à la radio de Francfort : *Première Sonate*, *Deuxième Rhapsodie* et diverses œuvres pour piano.

De l'été de l'année 1932 datent les *Six Chants populaires sicules* pour 6 voix a cappella, œuvre dédiée à la Chorale Béla Bartók de Pozsony et à son chef, I. L. Németh, probablement de la même époque quelques transcriptions, dont les *Chants populaires hongrois*¹³⁰ et *Cinq Mélodies populaires pour chant et orchestre*.¹³¹ La version originale de cette dernière œuvre fut donnée en octobre 1932 à Cologne, lors

¹²⁹ La France a été représentée à ce Congrès par Philippe Stern, directeur du Musée Guimet.

¹³⁰ Orchestration d'une partie des *15 Chants paysans* de 1914-18.

¹³¹ Orchestration partielle des *20 Mélodies populaires* pour chant et piano de 1929.

d'un concert de la S.I.M.C. Le *Quatrième Quatuor* le 12 décembre à Paris dans le cadre de la S.I.M.

Le 9 janvier 1933, l'Orchestre Philharmonique de Budapest dirigé par Dohnányi, redonne la *Deuxième Suite* et le 16 janvier Antal Doráti dirige la *Suite de Danses* à la tête du même orchestre. Le 22 janvier, nouvelle conférence de Bartók à Francfort s/M. sur la musique populaire roumaine,¹³² et le 23, dans la même ville, première audition mondiale de son *Deuxième Concerto* pour piano et orchestre par lui-même et l'orchestre symphonique de Radio-Francfort dirigé par Hans Rosbaud.¹³³ Deuxième de ce même Concerto le 6 février au concert de l'Orchestre de Chambre de Bâle dirigé par Paul Sacher. L'œuvre ne sera présentée en Hongrie que le 2 juin et par Kentner en soliste avec le jeune Orchestre des Concerts de Budapest qui, cinq jours plus tard, la redonnera à Vienne, cette fois avec Bartók. C'est Otto Klemperer qui dirige ces deux concerts. En mai Bartók fait deux conférences sur la musique populaire hongroise à la radio de Budapest.

Il passe une partie de l'été en Suisse, à des pourparlers avec l'impresario, Walther Schultess (le mari de Stefi Geyer) sur des projets de concerts en Suisse, Angleterre et Suède. Fin juillet il est de retour à Budapest, pour peu de temps. Le 9 août il est à Strasbourg où, au Conservatoire, un concert d'orchestre est consacré à la musique hongroise, devant une centaine d'invités privilégiés, concert au cours duquel Bartók exécute son *Deuxième Concerto*, l'orchestre étant dirigé par le violoncelliste Vilmos Palotai. Concert de matinée dans le cadre de la *Session d'Études Musicales et Dramatiques*, tenu au Conservatoire de Strasbourg du 7 au 16 août 1933 sous la présidence de Hermann Scherchen. A ce même concert consacré à la musique hongroise figuraient encore des œuvres de S. Jemnitz, P. Hermann et Z. Székely.

A la saison 1933-34, surmontant son amertume, Bartók accepte de paraître à nouveau sur l'estrade de Budapest, tout en respectant les restrictions qu'il s'était imposées : ne jamais jouer sa propre musique. Cet adoucissement de sa position n'est peut-être pas étranger à l'intervention d'Imre Kun, son impresario hongrois. Cependant nous lisons dans les Souvenirs de Kun que cette décision avait déjà été prise par Bartók au moment de leur rencontre à l'automne 1933. Quel en avait pu être le mobile ? n'était-ce pas là une autre forme de résistance à l'hitlérisme envahissant ?

En octobre 1933, Mária Basilides donne, en première audition, les *Mélodies populaires* transcrites pour chant et orchestre, à un concert de l'Orchestre Philharmonique de Budapest dirigé par Dohnányi. A la même époque, la Suite tirée du *Mandarin* est donnée à Paris sous la direction de Piero Coppola, alors que Bartók se prépare à retourner en Angleterre. Il aura en novembre un nouveau récital à Glasgow, un concert radiophonique à Londres et exécutera son *Deuxième Concerto* au Queen's Hall sous la direction d'Adrian Boult. En décembre il donnera deux concerts en Transylvanie. La section hongroise de la S.I.M.C. donne un

¹³² Son texte parut dans la *Schweizerische Sängerschaft* à Berne.

¹³³ Dernière performance de Bartók en Allemagne.

concert en son honneur le 3 janvier 1934.¹³⁴ Le 12 du même mois Bartók, après un long silence, réapparaît, pour la première fois, devant le public de Budapest, donnant une séance de sonates avec Waldbauer. A son entrée sur l'estrade de la grande salle de concert de l'Académie Liszt, il est acclamé longuement par une salle frénétique. « Il a été reçu comme un roi, écrit Aladár Tóth dans son compte rendu du lendemain, un roi sans couronne, dont le sacre a été prononcé par le public. Tout l'enthousiasme refoulé pendant la retraite de Bartók a explosé brusquement. Et notre joie est double à l'idée qu'Imre Waldbauer, l'un de ses compagnons d'armes les plus fidèles et les plus dignes, ait pu avoir sa part dans l'ovation. »

En janvier-février 1934, Bartók donne deux concerts en province (à Nyíregyháza et à Békéscsaba) ; il prononce deux nouvelles conférences à la radio : *L'Influence de la musique populaire hongroise sur celle des peuples voisins*, puis il joue, le 5 février, deux *Concertos* classiques (Bach et Mozart) avec les Philharmoniques de Budapest. Fin février il est à Bucarest. En mars et avril, il présentera son *Deuxième Concerto* à Winterthur, à Zurich et à Stockholm, jouera à Szombathely et à Budapest. Le 25 mai, enfin, dernier événement de la saison : la B.B.C. donne un concert radiophonique consacré aux œuvres de Bartók, sous la direction d'Aylmer Buesst, où l'on a pu entendre, en première mondiale, la *Cantata profana* : au programme figuraient également les *Deux Images* et le *Deuxième Concerto* exécuté par l'auteur. Au printemps de cette année le Quatuor Pro Arte donne le *Quatrième Quatuor* à la B.B.C. et le Quatuor Gertler la même œuvre à Budapest ; enfin le *Troisième Quatuor* est redonné par les Waldbauer.

A Bucarest comme à Stockholm, le premier jour de la tournée fut consacré à une conférence (*Influence de la musique paysanne sur la musique savante récente*), suivi d'un concert radiophonique. Le deuxième jour, à Bucarest, récital dans la salle de concert de la Maison des Français. A Stockholm Bartók joue, le 18 avril, le *Deuxième Concerto* sous la direction de Talich. A Bucarest, il a pu visiter et étudier assez longuement les Archives sonores de la Société des Compositeurs, conservées alors par son ami Brăiloiu, mais son séjour roumain fut marqué par un incident, sans gravité apparente, cependant signe avant-coureur d'un nationalisme outrancier. Un compositeur dilettante ayant accusé Bartók d'avoir des intentions politiques dangereuses pour la Roumanie, avait essayé d'empêcher que le visa d'entrée ne fut délivré au maître hongrois. Il devait s'en expliquer publiquement à la séance de la Société des Compositeurs présidée par Enesco, et en présence de l'intéressé. Aux questions précises de Brăiloiu, l'accusateur donna des réponses des plus confuses et, ses accusations réfutées, dut se rallier à la position de la majorité. Mais l'affaire ne s'arrêta pas là. Le 25 février devait avoir lieu l'inauguration de la fameuse plaque qui devait être posée sur sa maison natale. Là encore, le clan des extrémistes fut le plus fort et la plaque ne fut pas posée.¹³⁵

¹³⁴ Les *Duos pour violons* ont été redonnés, mais le reste du programme n'était pas moins intéressant : *III^e Quatuor*, *Etudes* par Kentner, extraits des *Vingts Mélodies populaires* par Mária Basilides, Chœurs a cappella par la Chorale de Buda.

¹³⁵ Le chef d'orchestre Radu Urletianu et le compositeur Sabin Dragoi, deux éminents musiciens roumains, étaient pour ce projet. Urletianu qui, au mois de janvier 1934, avait présenté le *Psalmus*

L'été 1934, Bartók compose en un mois son *Cinquième Quatuor* commandé par Mrs Elisabeth Sprague-Coolidge.

A l'automne, Bartók, enfin libéré de l'enseignement, quitte l'Académie de Musique pour l'Académie des Sciences où, tout en conservant son titre de professeur, il est désormais affecté d'office à la préparation de l'édition systématique de la musique populaire hongroise, sans en être pour autant gêné dans ses activités de musicien. Il y travaillera avec assiduité jusqu'à son départ définitif pour l'Amérique.

Le *Deuxième Concerto* de piano, avec l'auteur en soliste, continue de triompher. En novembre à Prague, avec Talich, en février 1935 à Rotterdam, ensuite à Bâle, au concert de l'Orchestre de Chambre de cette ville.¹³⁶ Bartók réexécutera encore trois fois son *Concerto* à la saison suivante, en Suisse à Schaffhouse (décembre 1935) et deux fois en Angleterre, à Londres et à Birmingham (janvier 1936). Par ailleurs, les *Images de Hongrie* ont été données à Budapest en décembre 1934 et à Amsterdam en février 1935, au moment de la tournée de Bartók, au cours de laquelle la section néerlandaise de la S.I.M.C. organisa un concert de ses œuvres, concert dont les solistes furent Bartók, Székely et la cantatrice Berthe Seroen. C'est en l'absence du Maître, alors en tournée qu'eut lieu à l'Opéra de Budapest la reprise du *Prince de bois*; chorégraphie réglée par Jan Cieplinski, orchestre sous la direction du jeune chef János Ferencsik. L'œuvre fut redonnée cinq fois dans la saison et depuis est restée au répertoire. Quant au *Château du Prince Barbe-bleue*, l'Opéra la reprit en octobre 1936. Ainsi les deux premières œuvres scéniques de Bartók auront-elles été enfin accessibles aux mélomanes hongrois dès avant la deuxième guerre mondiale.¹³⁷ Ensuite Bartók est engagé à Szeged pour un concert avec Mária Basilides, le 9 mars. Le lendemain il joue à Békéscsaba avec le violoniste Zathureczky. Le 19 mars 1935, le Quatuor Waldbauer, pour fêter ses 25 ans, donne un concert dont le programme est composé d'œuvres jouées à leurs deux premiers récitals: *Premier Quatuor* de Bartók, *Premier Quatuor* de Kodály, *Sonate* pour violoncelle et piano de Kodály par Kerpely et Bartók. La même *Sonate* de Kodály figurait, quelques jours plus tard, à la séance de sonates que Bartók donnait avec Emmanuel Feuerbach.

Le 8 avril fut créé à Washington, par les Kolisch, le *Cinquième Quatuor*. La structure de cette œuvre ressemble à celle du *Quatrième*. Grande forme d'arche sur trois plate-formes *A B C B' A'*, ordonnées autour de la plate-forme *C* (troisième mouvement de l'œuvre). La forme d'arche ordonne également la structure de chacun des deux mouvements extrêmes, ainsi que celle du deuxième. Le premier

Hungaricus de Kodály à Temesvár, dut payer cher son attitude « antinationale » : sous l'influence d'une presse aveugle, il fut révoqué et persécuté au point qu'il finit par se suicider. Cinquante ans après sa mort, son sort tragique nous choque.

¹³⁶ Concert où le *Concerto* de Bartók partage l'affiche avec *Mathis le peintre* de Hindemith et la *LXXX^e Psaume* d'Albert Roussel. Les trois œuvres ont été dirigées par trois chefs différents.

¹³⁷ Le nom de Balázs, auteur des arguments du ballet et du livret de l'opéra, ne figure pas, bien entendu, sur l'affiche, mais cette omission est conforme à sa volonté.

mouvement est un *Allegro* en forme de sonate comme l'entend Bartók, c'est-à-dire que la première séquence y est composée de trois idées. Un si bémol répété confère au ton fondamental un relief particulier. Dès la première note, tout en se servant de matériaux dodécaphoniques, Bartók insiste sur la loi de pesanteur de sa musique, prenant ainsi le contrepied des procédés schönbergiens. Comme s'il voulait dire que le matériau n'impose pas forcément un procédé uniquement sériel, mais bien au contraire, peut être traité de diverses façons. La première idée de cet *Allegro* n'est pas seulement un début d'exposition, mais un cadre tonal largement exploité, puis un pont. La deuxième idée est également simple ; elle est faite essentiellement de sauts de quintes répétées ; quant à la troisième idée, elle n'est que le développement de la seconde, un fragment mélodique composé d'une montée chromatique, de ses variantes et de ses inversions. Le début de la deuxième séquence repose sur une suite d'intervalles disjoints. La basse est une sorte de pédale (*do*) tandis que les dessus s'éloignent d'elle en contrepoints serrés, évoluant vers un point culminant. Puis la pédale de basse sert de pont pour mener à une conclusion composée de l'étalement du troisième élément. Cette conclusion, à l'opposé des séquences antérieures, est homophone et développe son thème alternativement sur les quatre instruments qui se répondent jusqu'au moment où la mélodie va prendre une forme statique (comme chez Beethoven et Brahms). La deuxième partie de ce premier mouvement comporte une séquence contrapuntique serrée où de nouveaux éléments viennent s'ajouter à ceux déjà connus, suivie d'une partie homophone dont la mélodie est exécutée par les deux violons à l'unisson, soutenue par des accords statiques aux instruments graves, puis les rôles se renversent. La réexposition présente une inversion totale, les idées mélodiques se voient retournées (d'une façon ou d'une autre). Les trois éléments de la première séquence eux-mêmes ne suivent plus l'ordre initial. Quant à la seconde séquence, si largement exploitée au début, elle ne réapparaît pas et la troisième prend la place de la première, c'est elle qui est maintenant exploitée sous toutes les formes de l'écriture, tantôt comme monodie accompagnée, tantôt en contrepoint, voire en canon. Le premier élément qui vient conclure est confirmé dans sa fonction de cadre structural et tonal, cependant qu'un élément mélodique fait de six notes en échelle ascendante ou descendante, apparu comme idée complémentaire, dans la partie centrale du mouvement, prend ici une importance thématique de plus en plus accentuée. Le second mouvement (*Adagio molto*) est également construit en forme d'arche, mais sa structure est plus simple : première séquence de neuf mesures en éléments disparates et saccadés, puis une deuxième séquence dominée par un monologue du premier violon accompagné d'accords en points d'orgue par les autres instruments ; ensuite, partie centrale où l'on entend une mélodie d'allure populaire s'affirmer en une progression monothématique, sorte de « stretto » amenant au sommet du mouvement, avant de redescendre par un pont de trois mesures (*Largo*) au niveau sonore de la deuxième séquence, dont la redite n'apparaît qu'en allusions abrégées. Même remarque pour la redite de la première séquence qui vient terminer le mouvement. « La symétrie mécanique de la forme d'arche est ici équilibrée, en quelque sorte, par l'asymétrie de la reprise abrégée et variée ». (Kárpáti). Le troisième mouvement est un *Scherzo alla bulgarese*

écrit en mesures « aksak »* à 4 temps contenant 4+2+3 et ensuite 3+2+2+3 croches strictement égales. Bartók, le folkloriste, est sans doute le premier à exploiter savamment cette particularité du folklore bulgare, jusqu'alors ignorée en Europe occidentale. La métrique « à la bulgare » des mélodies à 4 temps inégaux, dans leur contexte rythmique avec des formules mélodiques assorties en croches, tantôt accompagnement, tantôt thème, s'applique à la mélodie hongroise. Chaque phrase de ce *Scherzo* est formulée sur un instrument chaque fois différent et correspond à un vers chanté, l'ordonnance des segments mélodiques (= vers) donnant une structure strophique de 4 vers selon la disposition architecturale typique du style ancien du folklore hongrois. Ensuite, les mêmes fragments mélodiques sont repris dans l'ordre inverse, formant alors une nouvelle combinaison en style nouveau ; puis les deux combinaisons alternent et s'affrontent. Ce mouvement est une sorte de synthèse des deux styles, flagrante surtout à la reprise, après un *Trio* employant les mêmes procédés, toutefois avec cette différence que le caractère de l'idée mélodique est d'une autre nature et que les phrases se combinent autrement. Le quatrième mouvement (*Andante*) est une variation libre et élargie du deuxième en ce sens que tous les éléments du deuxième s'y retrouvent, mais jamais sous la même forme. Par exemple, aux accords tenus correspondent des accords répétés. Le cinquième mouvement (Finale, *Allegro vivace*, *Presto*) reprend la forme d'arche, dans une ordonnance particulière. Il est dominé par son cadre thématique, tétracorde ascendant ou descendant issu d'une idée du premier mouvement, qui revient périodiquement à chaque césure. Ce Finale présente une séquence principale faite de deux idées (A et B), entre lesquelles il y a parenté thématique avec allusion à la première idée du premier mouvement. La partie A + B est suivie d'une partie B + A, l'ordre des deux idées liées l'une à l'autre est simplement renversé. Une partie C s'affirme comme séquence secondaire avec noyau mélodique et imitations contrapuntiques de plus en plus serrées. Le « développement » (terme impropre pour l'écriture bartókienne) rappelle la première idée du premier mouvement, synthèse des trois éléments A, B, C en fugato sur accompagnement d'ostinato (*col legno* des violons). A la réexposition la séquence C précède la séquence AB et l'on entend, peu avant la fin, un épisode amusant : *Allegretto con indifferenza*. Mélodie en *la majeur* qui, d'après Kárpáti, nous aide à découvrir la genèse du thème.¹³⁸ Le tétracorde inférieur de *la majeur* est chapeauté par le tétracorde supérieur de *la bémol majeur* ! Procédé simple, mais il fallait y penser.

* Voir *Langage* dans le chapitre *Bartók compositeur*.

¹³⁸ « Un geste de Bartók semblable à celui du prestidigitateur qui révèle son truc au public. Or la connaissance du secret du procédé ne diminue point notre admiration à son égard. Tout ce qui s'est passé ici est que l'origine du thème chromatique démoniaque est démasquée. L'idée vient d'une petite mélodie banale à allure de rengaine. Bartók a anobli les lieux communs (comme plus tard dans le *Concerto* pour orchestre), tout comme Beethoven dans les *Variations sur un thème de Diabelli*. En mettant côte à côte la mélodie banale en *la majeur* et le thème musical le plus important du mouvement, il devient clair que le thème noble et chromatique est le produit d'une transposition au 1/2 ton inférieur de l'échelle mélodique. Autrement dit, le tétracorde supérieur de la gamme majeure a été déplacé d'un demi-ton plus bas. » *Musique populaire et dodécaphonisme dans la musique de Bartók*, conférence (en hongrois) au Séminaire d'études bartókiennes de Budapest, 1968, texte paru dans *Magyar Zene*, mars 1969.

Ce *Cinquième Quatuor*, le plus long et le plus solidement constitué des quatuors de Bartók, a été accueilli partout avec grand enthousiasme. Après la première audition de l'œuvre en France, Daniel-Lesur écrivit dans *La Revue Musicale* (février-mars 1937) : « (...) on peut dire qu'il est un des sommets de la musique contemporaine. Richesse inouïe des idées, maîtrise de la forme, puissance de l'écriture, qualité sonore unique. » Et Henry Barraud dans l'*Art musical* remarquait : « Sans doute, le IV^e du même auteur a-t-il plus de grandeur ; mais quelle personnalité, quelle fertilité d'invention, quelle « gueule » dans ces cinq mouvements, où la maîtrise de l'écriture le dispute à l'audace. » Et Jemnitz, au lendemain de la première audition en Hongrie écrivait : « Ce chef-d'œuvre de Bartók est le messenger de la liberté de la logique et de la logique de la liberté. Nous ne voulons nullement nous engager sur le terrain de la politique quotidienne de notre vie musicale en cherchant un rapprochement entre l'effet libérateur du V^e *Quatuor* et le geste courageux de Bartók qui traversa, il y a peu de temps, tel un éclair rafraîchissant, l'atmosphère lourde de la vie musicale », se remémorant, sans doute, l'affaire Toscanini.

En 1935-36, la saison musicale en Hongrie est surtout consacrée au cinquantenaire de la mort de Liszt. Bartók prête son concours aux concerts solennels organisés à cette occasion. Il interprète, à Budapest comme à Vienne, la *Danse macabre* de son grand prédécesseur avec l'Orchestre Philharmonique de Budapest dirigé par Dohnányi. En octobre 1935, Bartók donne une séance de sonates avec Szigeti à Budapest et au début de décembre prononce une conférence à la radio hongroise : *Pourquoi et comment recueillir de la musique populaire ?*. Entre-temps il aura joué son *Deuxième Concerto* à Schaffhouse sous la direction d'Oscar Disler. Le 3 février 1936, il est reçu à l'Académie des Sciences de Budapest ; à cette occasion il prononce son fameux « *Problèmes lisztien* ». A l'époque où éclatait le scandale de la Société Kisfaludy et de la médaille Greguss,¹³⁹ Bartók était déjà parti pour une nouvelle tournée de huit concerts en Hollande et en Angleterre. Et le jeune Quatuor Hongrois de Sándor Végh donnait à Vienne, le 18 février, un concert dans le cadre de la S.I.M.C. Au programme, le V^e de Bartók avec une œuvre de Jemnitz, de Sándor Veress et d'Alan Bush. Les Végh ont redonné le *Cinquième Quatuor* en mars à Budapest et en avril à Barcelone. En mai le Quatuor Kolisch en fera autant à Vienne et à Budapest.

Le 27 février 1936 eut lieu à Budapest un mémorable concert d'Edwin Fischer, pianiste et chef d'orchestre, à la tête de l'Orchestre Philharmonique. Il a dirigé et joué avec Bartók le *Concerto en ut mineur* pour deux pianos de Bach. Et Imre Kun nous rapporte dans ses Mémoires qu'il y eut une longue discussion entre les deux artistes pour décider lequel des deux jouerait la partie de premier piano. Bartók voulait que ce fût Fischer : « C'est vous le maître », lui aurait-il dit. Sur quoi Fischer

¹³⁹ Fondée en 1836 à la mémoire du poète Károly Kisfaludy (1788-1830), cette Société, depuis sa fondation, s'est donné la tâche d'encourager des œuvres qui s'inspirent des arts et traditions populaires. La médaille Greguss (nom d'un éminent esthéticien hongrois au XIX^e siècle) était également destinée à ce but. En 1936, sur la proposition de Viktor Papp, elle fut attribuée à Bartók pour la *Première Suite* (!) composée en 1905. Le compositeur refusa la médaille avec indignation dans une lettre rendue publique, déclarant qu'il n'en voulait ni dans le présent ni dans l'avenir, ni mort ni vivant.

aurait répliqué: «Là où Béla Bartók joue, la première place lui revient, Edwin Fischer ne peut être que second.» Le 22 avril de la même année, c'est avec Dohnányi que Bartók donne, toujours à Budapest, un récital à deux pianos ; au programme le *Concerto* de Bach, la *Sonate* de Mozart et le *Concerto pathétique* de Liszt. A notre connaissance, c'était la première fois que les deux maîtres hongrois se produisaient publiquement et ensemble comme pianistes.¹⁴⁰

Le 25 mars, première audition publique de la *Cantata profana* à Londres, sous la direction d'Adrian Boult, à la tête de l'orchestre de la B.B.C., qui, un mois plus tard, vint à Budapest offrir les *Quatre Pièces pour orchestre* de Bartók, œuvre encore trop peu connue en Hongrie.

En dehors des œuvres symphoniques et du dernier Quatuor, cette année 1936 est marquée par l'exécution de compositions a cappella, anciennes ou récentes. Les *Quatre Anciens chants populaires hongrois* composés pour chœur d'hommes figurent au programme du concours national des chorales à Szombathely, en Hongrie occidentale, fin juin 1936, alors que trois des *Quatre Chants populaires hongrois* pour chœur mixte de 1930 ont déjà été donnés, en première audition, à Kecskemét, par la chorale municipale de cette ville, sous la direction de Zoltán Vásárhelyi, lequel joue désormais un rôle déterminant dans l'évolution du chant choral en Hongrie. Bartók lui-même a participé au concert de Kecskemét avec Zathureczky.¹⁴¹ Le compositeur porte à cette époque un grand intérêt au chant a cappella. Il a terminé une série de compositions en ce sens et pense certainement continuer.

Cette série contient 27 petits chœurs, dont 19 pour voix d'enfants et 8 pour voix de femmes, les 3 autres sont pour voix d'hommes. Les chœurs d'enfants peuvent être exécutés par des femmes et ceux de femmes par des enfants ; Ils peuvent bien être chantés par un ensemble de voix égales. Les paroles sont tirées de sources diverses : folklore, refrains enfantins, ancienne poésie d'auteurs généralement inconnus, etc. Le choix des paroles a été pour Bartók la préoccupation première ; il y a réfléchi longuement. Ses sources sont pures, elles ne sont jamais mélangées. Leurs musiques sont originales, les thèmes sont de Bartók.¹⁴² Avec ces chœurs, Bartók a rajeuni et

¹⁴⁰ Signalons qu'un autre concert aura lieu à Budapest le 4 mai 1937 où Fischer, Bartók et Dohnányi joueront ensemble avec orchestre.

¹⁴¹ Ils ont joué la *Sonate à Kreutzer* de Beethoven en fin de programme.

¹⁴² Sans vouloir entrer dans les détails, leur importance est grande dans la musique hongroise. Le lecteur qui voudra avoir des informations plus détaillées sur ces opuscules pourra lire l'étude de Jean Gergely, co-auteur du présent ouvrage, consacrée aux chœurs a cappella de Bartók. Puisqu'il s'agit là d'un texte accessible au lecteur français, les auteurs se sont sentis dispensés de parler plus longuement des œuvres en question. Comme nous l'avons déjà remarqué, l'école de Kodály, vers 1930, s'impose dans tous les domaines de la vie musicale. Et le domaine le plus important est le chant choral a cappella. La production en œuvres chorales de l'école de Kodály est très riche, quoique assez inégale. Autour de compositeurs de talent et d'animateurs de premier ordre, tels Ádám, Bárdos, Kerényi, Kertész, Vásárhelyi, entre autres, gravitent des compositeurs moins en vue qui commencent à dogmatiser l'enseignement de leur maître. Sur ces entrefaits arrive Bartók en 1935 avec ses compositions originales pour chœurs a cappella. Ses sources musicales et techniques sont les mêmes que celles de Kodály : contrepoint vocal classique (Renaissance italienne et écoles franco-flamandes) et les ouvrages de Danois Knud Jeppesen. Mais les résultats sont différents.

enrichi une école qui était sur le point de se figer en convention ; assouplissant l'enseignement de son ami, il a contribué au renouvellement des procédés didactiques d'écriture. Ses recherches de synthèse prennent ici un sens particulier. Ainsi, dans le *Quatrième Quatuor*, la présence de tournures à la Kodály était déjà bien plus nette que dans les œuvres antérieures. Cette présence devient ici un point de départ. Bartók amène ses apports personnels au contrepoint vocal néo-classique. Pour mieux dire, il adapte le néo-classicisme vocal de Kodály à sa propre pensée. Chacun des 27 chœurs est un petit *Mikrokosmos*, avec tous les caractères essentiels des structures bartókienues, tant mélodiques qu'harmoniques. Les trois chœurs d'hommes *Elmúlt idők bold* (Des temps passés) forment les trois volets d'une seule œuvre dont la conception structurale n'est pas sans analogie avec celle du *Deuxième Quatuor* : deux mouvements d'allure lente (*Parlando* et *molto tranquillo*) entourent un mouvement rapide (*Allegro scherzando*) saccadé, d'un humour sarcastique, quasi désespéré, dont le ton monte jusqu'à l'obsession, celle-ci traduite par une cellule mélodique faite d'une tierce mineure descendante. Mais alors que dans le *Deuxième Quatuor* le premier mouvement exprimait une certaine joie et le troisième la désolation, ici les sentiments évoluent en sens contraire. Voici les paroles adoptées par Bartók « d'après des textes anciens de chansons populaires ou savantes ». Nous les reproduisons in extenso, dans la version française établie par Anne-Marie Rousselot, afin de donner une idée au lecteur des problèmes d'une bonne corrélation entre paroles et musique.

I.

Nul n'est plus malheureux que le paysan,
Car sa misère est plus vaste que l'océan !
Jamais il n'a de repos,
Il doit être dispos
De jour comme la nuit.
Il doit être sur pied.
Nul n'est plus malheureux que le paysan,
Car sa misère est plus vaste que l'océan !

Son manteau brodé mais en haille,
Suffit à peine à le couvrir.
Avec un peu de pain,
Avec un peu d'oignon
Il doit être content.
Nul n'est plus malheureux que le paysan,
Car sa misère est plus vaste que l'océan !

Tout le jour il trime, mais jamais pour lui,
On lui prend force dîmes, sans même dire merci ;

Et s'il fait une faute,
On le jette en prison,
Où il ne boit ni mange.
Nul n'est plus malheureux que le paysan,
Car sa misère est plus vaste que l'océan !

L'échevin pour l'impôt, maître et curé pour l'étole,
Boutiquiers, aubergiste pour le prix des denrées
Le harcèlent sans cesse ;
En vain proteste-t-il,
Ils le saignent à blanc.
Nul n'est plus malheureux que le paysan,
Car sa misère est plus vaste que l'océan !

II.

Un, deux, trois quatre,
Où vas-tu camarade ?
Je vais chercher une pipe.
Reviens, reviens donc !
Je te donne une poignée de châtaignes.
Achète des fripes avec,
Couvres en Jutka,
Jutka donne du vin en échange.
Je donne le vin au cocher,
Le cocher me donne du fumier,
Je donne le fumier à ma terre,
La terre me donne du blé,
Je donne le blé au meunier,
Le meunier me donne de la farine,
Je donne la farine à ma sœur aînée,
Ma sœur aînée me donne une miche,
Je donne la miche au seigneur,
Le seigneur me donne du bâton !
Pour des châtaignes des fripes,
Pour des fripes du bon vin,
Pour du bon vin du fumier,
Pour du fumier du blé,
Pour du blé de la farine,
Pour de la farine une miche,
Pour une miche : du bâton . . .

Mais la vie c'est la vie
Et c'est quand même la belle vie.

III

Nul n'est plus fortuné que le paysan,
Car d'entre tous les métiers le sien est le plus beau.
C'est lui qui entretient seigneurs et curés,
Et qui fait vivre soldats et gueux.
Nul n'est plus heureux que le paysan...

Sans le paysan, pas de pain pour personne.
S'il ne labourait pas, nous mourrions tous de faim.
Les empires romains ont tenu la charrue
Et l'estimaient fort dans leur empire.
Nul n'est plus fortuné que le paysan,
Car d'entre tous les métiers le sien est le plus beau.

Dès l'aube il pousse sa charrue,
Il perce, taille et aiguise le fer pour la terre,
Avec quel espoir et quel soin il laboure sa terre,
Et moissonne son blé mûr.
Nul n'est plus fortuné que le paysan...

Le paysan fait tout par lui-même,
Il décore ses outils, sa maison, ses vêtements,
Sa musique et ses chansons ne sortent pas d'un livre,
Il n'a aucun besoin de la camelote des villes.
Il n'est pas plus grand maître que le paysan,
Il n'y a vie plus belle que celle du paysan !

Si, dans les petits chœurs, Bartók se montre fidèle à ses propres procédés de structure, ici il semble prendre quelque liberté. A part les tendances complémentaires des trois mouvements, les refrains des poèmes ne sont pas systématiquement repris sur la même musique. Au contraire, dans le troisième mouvement, Bartók semble s'être donné un point d'honneur de ne jamais traduire une même idée par un même motif. Au premier mouvement existe encore une certaine parenté musicale entre les diverses apparitions du refrain, mais cela ne se révèle qu'à l'analyse. L'écriture des trois mouvements suit le procédé strict des motets classiques des XV^e et XVI^e siècles, dans lesquels l'articulation de la musique correspond à l'articulation du contexte poétique, mais où chaque phrase du texte est une phrase musicale indépendante. Dans leur ordonnance les éléments mélodiques ne jouent qu'un rôle tout au plus complémentaire. Au deuxième mouvement, l'élément obsessionnel, presque magique, est représenté par le vocable *botot* (accusatif singulier du substantif *bot*, « bâton »), qui intervient dans la musique bien plus souvent qu'à la lecture des paroles. Le rôle des éléments

descriptifs et symboliques dans ces chœurs de Bartók les rattache aux pures traditions de la Renaissance.

Le nouveau souffle que les chœurs de Bartók apportaient à l'école de Kodály, surtout en ce qui concerne leur ordonnance tonale et leur chromatisme issu de la pentaphonie, a été hautement apprécié par Kodály lui-même. Voici un extrait tiré du compte rendu que ce dernier a publié dans *Énekszó* (1936, n° 3—4) :

« L'enfant hongrois ne se rend pas encore compte de la valeur du cadeau reçu pour ce Noël 1936 [date de la parution des chœurs chez l'éditeur *Magyar Kórus*.] Mais [ce cadeau] n'est pas ignoré de tous ceux qui veulent amener l'enfant hongrois à un monde où l'air est plus pur, le ciel plus bleu et le soleil plus chaud, [Bartók] a parlé aux enfants il y a bien longtemps déjà, sur le piano, plus récemment sur le violon. Sans ses œuvres on ne peut guère enseigner ces instruments, en Hongrie comme ailleurs, et certes notre monde serait plus artistique et plus hongrois si nos maîtres de musique avaient reconnu leur importance un peu plus tôt. Mais combien d'enfants hongrois vivent aujourd'hui dans la situation avantageuse d'avoir accès à un piano ou à un violon ? La plupart grandissent sans musique (...) C'est à cette masse d'enfants déshérités que s'adresse aujourd'hui Bartók. Il se trouve une contradiction spécifique mais, en même temps, une logique profonde dans le fait qu'il a fait parvenir aux enfants citadins familiers des instruments et élevés dans des pièces fermées, l'air des champs hongrois — ses pièces instrumentales pour les enfants sont issues de la musique populaire, tandis que maintenant, même si c'est à travers des paroles d'origine populaire, il parle dans son langage personnel aux enfants privés de musique. Et ce langage, l'enfant le comprend et le sent comme sien, surtout si l'air de la mélodie populaire l'a déjà pénétré ou s'il a été éduqué à le connaître. Il le comprend car dans la façon à laquelle Bartók s'adresse aux enfants il n'y a rien de la prétention de certains « pédagogues », ni du zozotement de l'adulte qui se travestit en enfant. Il ne « descend » pas aux enfants, il les regarde comme ses égaux sur le plan humain. Attitude dont seul est capable celui en qui l'enfant est resté intact, malgré les cheveux blancs. Et ce qu'il dit aux enfants, l'adulte aussi peut le comprendre. C'est un art à valeur totale, même pour les adultes. Ah, combien l'enfant hongrois pourrait être heureux et quel homme il pourrait devenir plus tard s'il n'y avait que de telles voix à écouter ! »

Quant aux chœurs d'hommes, l'ultime hommage que Bartók adresse aux peuples de la Hongrie d'autrefois, le seul milieu dans lequel se soit senti parfaitement heureux, ils ne sont pas visés par les mots de Kodály. Ils appartiennent, aujourd'hui encore, aux œuvres les moins connues et les moins exécutées de Bartók qui, comme toujours, n'a pas pris de détour pour exprimer sa conception humaniste. Que ses pensées ne soient pas toujours appréciées des milieux bien-pensants, cela se comprend. Pourtant ce n'est pas la principale raison pour laquelle cette œuvre n'est pas mieux connue. Elle est trop difficile à exécuter, plus encore à adapter. Les compositions vocales sont toujours désavantagées par rapport aux compositions instrumentales, à plus forte raison lorsqu'il s'agit d'une œuvre dont l'exécution

exige un ensemble vocal masculin professionnel assez important et suffisamment désintéressé pour faire passer la cause artistique avant les intérêts matériels.

Edités dès fin 1936, les chœurs n'ont été donnés au public que le 7 mai 1937, à un concert qui a marqué profondément l'année.¹⁴³ Malgré son importance, cet essai de contribution de Bartók dans le domaine de la musique vocale est resté sans lendemain.

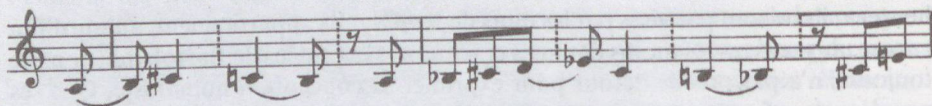
Au mois de mai 1936, juste avant leur participation au concert de Kecskemét, Bartók et Zathureczky avaient donné une séance de sonates à Temesvár. Pour Bartók, ce devait être la dernière apparition en Roumanie, pays où ses adversaires, profitant de la montée générale de l'intolérance et du chauvinisme, n'avaient attendu qu'une occasion de l'accuser d'irrédentisme musical et scientifique au profit de la Hongrie. Moment choisi par Coriolan Petranu de l'Université de Cluj (Kolozsvár), pour lancer ses violentes attaques contre Bartók. Une polémique s'ensuivit qui devait durer jusqu'à la guerre.

En juin, le Comité permanent pour la Littérature et l'Art de la Société des Nations siégea à Budapest. Fuyant les réceptions solennelles, Bartók et Thomas Mann s'y retrouvèrent au cours d'une soirée chez l'écrivain Lajos Hatvany, soirée à laquelle assistaient, entre autres, Béla Bartók, Thomas Mann et leurs épouses, Béla Reinitz, François Fejtő (établi peu après en France).¹⁴⁴ Bartók interpréta et commenta pour Thomas Mann quelques œuvres de Liszt puis, sur l'insistance de Reinitz, quelques compositions personnelles.

Dans l'été de cette même année naissait une œuvre des plus accomplies de Bartók : *Musique pour cordes, percussion et célesta*. Dédiée à l'Orchestre de Chambre de Bâle et à son chef Paul Sacher qui l'avait commandée, elle était achevée le 7 septembre et fut créée le 21 janvier suivant par les dédicataires. C'est une œuvre d'une durée de 26 minutes, écrite pour archets divisés, deux tambours dont l'un avec timbre, cymbales, tam-tam, grosse caisse, trois timbales mécaniques, xylophone, célesta, harpe et piano.

Bartók est alors en pleine possession de son art, la musique n'a plus de secret pour lui. Il impose sa propre synthèse aux matériaux sonores avec une rigueur comparable à celle d'un Bach ou d'un Beethoven. La *Musique pour cordes, percussion et célesta* en est la preuve.

Le premier mouvement (*Andante tranquillo*) est une sorte de fugue dans laquelle les procédés classiques sont repris, développés et transformés. Le sujet ne dépasse pas l'ambitus d'une quinte, qu'il exploite progressivement et chromatiquement :



¹⁴³ Sept des chœurs d'enfants ont également une version pour chœur et orchestre d'écoliers (archets complétés, accidentellement, par piano, flûte douce et batterie).

¹⁴⁴ François Fejtő a évoqué, récemment, les détails de cette soirée mémorable, le 11 octobre 1981 à Royaumont, au Cycle « Autour de Béla Bartók » organisé par Radio France (France Culture) et l'Association « Acanthes ».



un thème composé de 4 segments, comme les strophes des chants typiques du folklore hongrois. Mais ces segments sont ici de longueurs inégales. Une strophe de quatre vers où, selon Lendvai, les premier et troisième « riment » l'un avec l'autre par leur note finale *si* et ont fonction de *dominante* grâce à la présence des intervalles *si bémol* — *do dièse* ou *do dièse* — *mi* (trois demi-tons), alors que les deuxième et quatrième vers ont fonction de *tonique*, grâce à la présence de l'intervalle typique de *do* — *mi bémol*, avec finale *si bémol*. Le deuxième segment, visiblement, amplifie l'idée initiale et la fait dériver vers une tournure mélodique dominée par la quarte *si bémol* — *mi bémol* (5 demi-tons). Les deux intervalles clés qu'on vient de citer sont ici travestis par de sensibles intermédiaires. La structure « fuguée » se développe « en éventail », d'après le terme très perspicace de Serge Moreux : les entrées paires du thème suivent l'ordre du cycle des quintes supérieures (*mi* — *si* — *fa dièse*... etc) et les entrées impaires celui des quintes inférieures (*ré* — *sol* — *do*... etc). Les deux progressions en sens opposé se rencontrent sur le ton de *mi bémol*, antipode du ton initial, procédé déjà employé dans *Barbe-bleue*. La pièce commencée piano atteint ici son sommet en *fff*, au terme d'une montée dynamique par paliers successifs. Le ton de *mi bémol* marque la césure principale du mouvement et la fin de la « grande section ». La « petite section », retour successif au ton initial avec thème renversé et imitations serrées amène la coda, où le thème et son renversement apparaissent simultanément. Une fois de plus, cette œuvre est monothématique. Sa seule idée génératrice est exposée dans sa forme la plus complète dès le premier mouvement. Le deuxième mouvement est un *Allegro*, de type scherzo, en forme de sonate assez libre dans un cadre métrique plusieurs fois renouvelé, le troisième mouvement est un *Adagio* non sans parenté avec *Musique nocturne*, suivi d'un *Allegro molto* rappelant les danses rustiques. Tout est fait ici de différents fragments ou métamorphoses du thème, même les passages épisodiques. Et cette économie du matériau musical se reflète aussi dans l'instrumentation. Le « quintette » des archets est, en réalité, un dixtuor avec cinq parties de violon. Aux instruments à percussion à sons limités s'ajoutent quatre instruments mélodiques dont les interventions ne sont que rarement thématiques : piano, harpe, xylophone et célesta ; ils viennent agrémenter le développement des idées avec des couleurs et des timbres toujours originaux. Les thèmes chromatiques, amplifiés, deviennent souvent diatoniques. *Musique*... est une œuvre extrêmement concise où l'on retrouve presque toutes les préoccupations de Bartók et une parenté élective avec les dernières œuvres de Liszt.¹⁴⁵ *Musique pour cordes, percussion et célesta* est non seulement l'une des

¹⁴⁵ Voir l'étude d'István Kecskeméti : *Unbekannte Eigenschaft der XVIII. Rhapsodie von Franz Liszt*, dans Zoltano Kodály *octogenarion sacrum*, Budapest 1962, à propos d'un brouillon de Liszt parvenu récemment à la Bibliothèque Nationale Széchényi de Budapest, manuscrit contenant des passages mélodiques qui présentent des analogies surprenantes avec *Musique pour cordes, percussion et célesta* de Bartók.

compositions majeures de Bartók, mais aussi une de ses œuvres les plus équilibrées sinon les plus originales. En dépit du rigorisme de son orchestration, elle peut être considérée comme l'une des œuvres à la fois les plus spontanées et les plus passionnées du Maître, l'un des sommets de la production de Bartók avant la période américaine.

Cependant Bartók ne néglige pas pour autant sa série de petites pièces pour piano, qu'il intitulera *Mikrokosmos*. Cette ensemble est composé de six cahiers présentant 153 pièces et 33 études de vélocité, ordonnées selon leur difficulté progressive. Le titre global a pour l'auteur plusieurs significations : chaque pièce est en elle-même une cellule organique de l'édifice sonore de Bartók, visant un aspect particulier du langage musical : intervalles, rythmes, imitations etc. Chacune démontre l'évolution de la pensée artistique du compositeur entre 1926 et 1940. Chacune, tout en restant autonome, peut être regardée comme le reflet de l'œuvre totale.

Selon l'avis de nombreux musicologues, face aux cahiers du *Mikrokosmos*, la *Musique pour cordes, percussion et célesta* et la *Sonate pour deux pianos et percussion* font figure de *Makrokosmos*. Nous partageons entièrement cette façon de voir. Les deux grandes œuvres citées étant organisées, chacune selon un plan particulier, comme l'est chacune des unités de *Mikrokosmos*. Il y a un rapport immuable entre les plus petites et les plus grandes et c'est peut-être là l'un des secrets de la musique de Bartók.

Après la création à Bâle de la *Musique pour cordes, percussion et célesta*, Paul Sacher commanda à Bartók, au nom de la section bâloise de la S.I.M.C., une nouvelle œuvre originale. Ce fut la *Sonate pour deux pianos et percussion* que Bartók composa dans l'intention évidente de fournir en même temps à son épouse l'occasion de s'affirmer comme soliste à ses côtés. L'œuvre, achevée dès septembre 1937, fut créée en première mondiale à Bâle le 16 janvier 1938 par Ditta et Béla Bartók avec les percussionnistes Fritz Schiessen et Philipp Rühling sous la direction de Sacher. Trois jours avant le concert la *National Zeitung* de Bâle publiait un commentaire de l'auteur au sujet de son œuvre, Nous le citons ici :

« Depuis des années j'avais l'intention de composer une œuvre pour piano et percussion. Mais j'ai acquis, peu à peu, la conviction qu'un seul piano ne peut pas équilibrer la sonorité souvent trop perçante de la percussion. J'ai modifié, par conséquent, mon projet initial en décidant d'opposer deux pianos aux instruments à percussion. Quand, l'été dernier, la S.I.M.C. de Bâle m'a demandé d'écrire une œuvre pour son concert de jubilé, j'ai saisi l'occasion avec joie de réaliser mon projet. »

« Les sept instruments à percussion — 3 timbales, triangle, grosse caisse, cymbales (fixes et suspendues), tam-tam, deux caisses claires dont l'une avec timbre, et xylophone — ne nécessitent que deux exécutants ; l'un ne joue jamais le xylophone et l'autre jamais les timbales. Chaque partie écrite à l'intention des percussionnistes est d'une importance tout à fait égale à celles des pianos. Les sonorités de la percussion ont plusieurs fonctions ; tantôt elles soulignent des

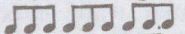
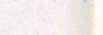
accents importants, tantôt elles exécutent des motifs en contrepoint avec ceux exposés par les pianos. Timbales et xylophone se voient également confier des fragments des thème principaux. Quant à la forme, elle appelle quelques précisions. Le premier mouvement débute par une introduction lente anticipant l'un des motifs de la partie *Allegro* : la partie *Allegro* elle-même est en ton de *mi* et épouse la forme de sonate. Dans l'exposition on entend un groupe de deux thèmes (le deuxième a déjà été entendu dans l'introduction) formant séquence de la première idée. Une seconde idée (thème de contraste) s'y ajoute et aboutit à une troisième idée conclusive, avec réapparition de la seconde idée en guise d'épilogue. La partie de développement, après un pont fait de quarts superposées, est composée de trois séquences. La première d'entre elles utilise le second thème du groupe formant la première idée, dans le ton de *mi*, en tant que motif d'ostinato surmonté par le premier thème du même groupe, sous forme d'imitations ayant un caractère d'interlude. Cette première partie, avec son ostinato partant de *sol dièse* et renversé, se répète sous une forme très différente. La reprise n'a pas de caractère conclusif proprement dit, à sa place on entend une assez longue coda bâtie sur l'idée qui concluait l'exposition, avec un début en fugato. Le deuxième mouvement en ton de *fa* est une simple forme de lied : a b a. Le troisième mouvement en ton de *do* est une combinaison des formes de sonate et de rondo. Entre l'exposition et la réexposition apparaît un autre groupe de thèmes formé de deux segments du premier, traité en écriture contrapuntique avec des imitations. Le mouvement et avec lui l'œuvre se terminent par une coda pianissimo.»

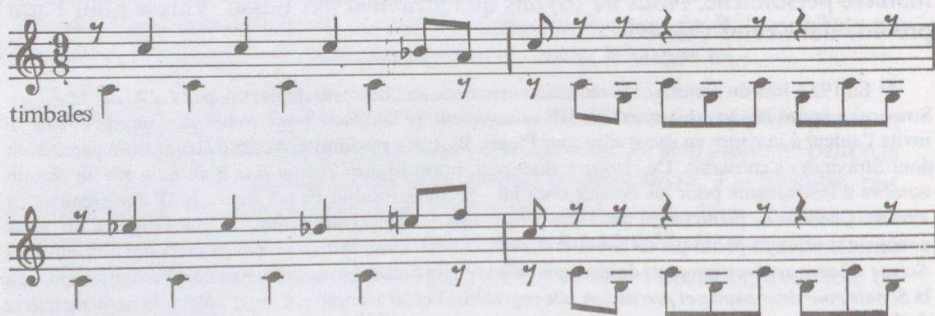
Comme toujours, Bartók ne donne aucune précision sur sa manière de composer. Il est certain que la mise en relief des instruments à percussion dans la musique savante d'essence européenne traduit chez lui maintes préoccupations des musiciens de sa génération. Bartók suit le courant général tout en conservant sa manière personnelle. Nous ne voyons que Stravinsky et Edgar Varèse pour l'avoir précédé dans cette voie.¹⁴⁶

¹⁴⁶ En 1922, lors du concert et la réception organisée en l'honneur de Bartók par *La Revue Musicale*, Stravinsky aurait beaucoup apprécié le III^e mouvement de la *Sonate* pour violon et piano de Bartók. Il invita l'auteur à le visiter en son studio chez Pleyel. Bartók a pu admirer là des instruments à percussion dont Stravinsky s'entourait. De retour à Budapest, notre Maître a emprunté à un magasin un certain nombre d'instruments pour les essayer chez lui ; premier résultat de cet essai : le II^e mouvement du *Premier Concerto* de piano (selon une lettre personnelle de Denis Dille adressée à Jean Gergely). En ce qui concerne le rôle symphonique de la batterie, cette œuvre, à vrai dire, n'est pas la première du genre ; les *Scènes villageoises* (version pour double-quatuor vocal et orchestre) en contenait déjà l'essentiel. Quant à la *Sonate pour deux pianos et percussion*, elle représente l'essai accompli. C'est d'ailleurs la dernière œuvre de Bartók sur ce chemin nouveau. Nous savons que Bartók aimait beaucoup le *Concerto pour deux pianos* de Stravinsky. Il l'a exécuté avec Ditta en 1939. Mais dès 1937, année de la composition de la *Sonate*, Bartók connaissait fort bien l'œuvre de Stravinsky y compris les *Noces*. Et les rapports entre pianos et percussion dans les œuvres citées de Stravinsky et de Bartók sont comparables, quoique de nature assez différente : chez Stravinsky les contrastes d'effets sonores dominant. Bartók, lui, insiste, du moins dans la *Sonate*, sur la nature complémentaire des effets de la percussion sur ceux du piano. Quant à l'œuvre de Varèse : *Hyperprism* 1923, *Intégrales* 1925, *Ionisation* 1931, nous ne savons pas si Bartók les connaissait déjà en 1938, quoiqu'il entretint avec Varèse des relations suivies.

Nous considérons la *Sonate* comme l'une des œuvres clés écrites par Bartók entre 1930 et 1939, aux côtés de la *Cantata* et de la *Musique*. Il s'agit de trois chefs-d'œuvre de concision, de rétrospection, tant sur le plan général que sur le plan personnel. Elles forment à elles trois une sorte de résumé des diverses tendances traditionnelles ou d'«avant-garde» de la musique européenne. Parfaitement diachroniques et synchroniques à la fois, elles offrent une large vision du présent sur le passé.

Nombreuses étant les analyses exhaustives de la *Sonate*,¹⁴⁷ nous n'ajouterons qu'un modeste complément aux lignes de Bartók.

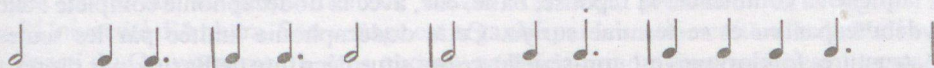
L'introduction du premier mouvement (*assai lento*) comprend 31 mesures formant deux séquences nettement différentes : la première de 17 mesures, malgré quelques éclats de la batterie, est une sorte de montée dynamique en legato jusqu'à la 18^e mesure, où le tempo va s'accélérer de façon haletante et saccadée pour amener l'*Allegro molto*. Cette façon, qui n'est pas sans rappeler les compositeurs d'ouvertures «à la française» du XVII^e siècle, n'est pas son seul aspect rétrospectif. Le début fugué rappelle celui du *Quatuor op. 131* de Beethoven — d'ailleurs Bartók, plusieurs fois dans sa correspondance, a qualifié son œuvre de *quatuor* — ; on peut aussi apercevoir dans la partie *legato* quelque allusion à la *Leggerezza* de Liszt, tandis que la montée de la deuxième séquence nous fait penser à une séquence de l'*Ouverture Léonore n° III* de Beethoven. Ce que Bartók appelle la préfiguration de la partie *Allegro* n'est qu'une formule rythmique issue de la mesure à 9/8. Dans sa forme neuf croches égales :  elle donne des combinaisons mélodiques diversement articulées, tantôt :  , tantôt :  , pour devenir aux timbales, à la fin de l'introduction, ce rythme aussi :  ou  pour amener ainsi la première idée de l'*Allegro molto* : cet *Allegro molto*, de forme de sonate, débute par une phrase dont voici la ligne mélodique sans son contexte harmonique :



¹⁴⁷ Nous pensons, principalement, aux ouvrages sur «Le style de Bartók» d'Ernö Lendvai (en hongrois, Budapest 1955) et «La musique de chambre de Bartók» de János Kárpáti (en hongrois, Budapest 1976).



Assez loin de l'appel de trompette de l'*Ouverture, Léonore* de Beethoven, il n'en est pas moins explosif. Bien que rythmiquement préparé par les pianos et les timbales, il nous surprend dans sa complexité. D'abord sur le plan rythmique : la mesure initiale à 9/8 est constante, mais ses éléments constitutifs sont diversement groupés, de sorte qu'on assiste à une polyrythmie qui va s'accroissant. Puis la seconde idée du mouvement est, selon la conception beethovenienne, d'un caractère opposé et complémentaire de la première. Également à 9/8, elle contient de nouvelles combinaisons « aksak » et s'inspire aussi de la structure strophique des chants folkloriques hongrois à quatre segments asymétriques. Mais chez Bartók les segments sont descendants (les premier, troisième et quatrième) ou ascendants (le deuxième) dans le rythme :



et ses variantes. Cette idée vient comme une accalmie entre deux séquences tempétueuses. Selon les règles classiques, elle devait aboutir à la dominante *sol* qui est remplacée ici par *mi* (c'est souvent ainsi chez Beethoven). Et la phrase aboutit en *fa dièse* pour reprendre sur la *bémol* (un ton au-dessus). La conclusion est toujours à 9/8, mais le caractère en est de plus en plus saccadé. Elle est dominée par un rythme « iambique » : Tel un élément modérateur, la deuxième idée (douce) réapparaît, avant la fin de l'exposition, pour s'opposer à une conclusion dynamique et effrénée. Le « développement » présente une confrontation entre l'idée initiale et la première idée de l'*Allegro*. Là encore, une musique nouvelle pleine d'effets insolites. Le thème de l'introduction, qui a déjà servi de pont entre les deux idées de l'exposition, a maintenant une importance thématique, procédé fréquent chez Bartók. Dans la réexposition, la première idée est « déstructurée », réduite à l'état d'allusion, la deuxième est renversée ; seule la conclusion a gardé son aspect original et le mouvement se termine par une brève coda faite de fragments de la première idée.

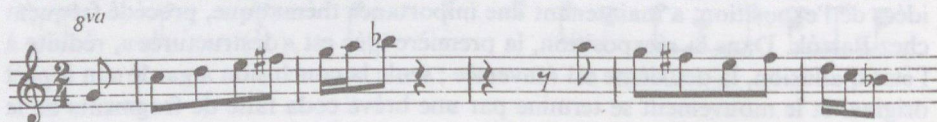
Le deuxième mouvement — *Lento ma non troppo*, en forme de lied — s'apparente à la *Musique nocturne* de 1926, mais ici le monologue doux débute, après quatre mesures d'introduction par la caisse claire et les cymbales, annonçant le rythme de

la mélodie, composée alternativement à 4/4 et 3/2. Mélodie une fois de plus inspirée par le folklore hongrois, dont elle reproduit l'une des structures les plus archaïques : strophe de quatre vers isométriques, avec réponse à la quinte inférieure :



Les deux premiers segments sont confiés au premier piano, les deux derniers au deuxième piano. Cette mélodie en double segment nous révèle d'intéressants rapports à l'examen. Commencée par *si*, elle se termine sur *fa*, note qui n'avait pas encore été utilisée. Ce double segment se compose de 11 notes chromatiques, formant une dodécaphonie complète à l'exception d'une note, précisément celle par laquelle va commencer la réponse, bâtie, elle, avec la dodécaphonie complète : elle débute par *mi* et se termine sur *fa*. Cette dodécaphonie limitée par les seules structures folkloriques est non-sérielle, ce qui situe l'écriture de Bartók par rapport à celle de Schönberg et de son école. La partie centrale de ce second mouvement offre une répétition opiniâtre d'un quintolet ou ses imitations : , dans laquelle la tierce mineure si souvent employée par Bartók* prend un caractère incantatoire. Revient alors la première partie du lied enrichie d'un accompagnement très dense et coloré avec glissandi ascendants et descendants évoquant les bruits de la Nature. Et le mouvement va se terminer avec la réapparition des quintolets, dernières allusions à l'enchantement.

Le troisième mouvement (*Allegro non troppo*), rondo de type classique, débute par un appel aux deux pianos suivi de l'accord parfait d'*ut* en tremolo sur lequel se greffe le thème :



* Cf. le deuxième des trois chœurs d'hommes de 1936.

exposé par le xylophone. Thème repris, développé, disséqué, transformé, renversé tour à tour par les deux pianos. Certains ont rapproché ce mouvement plein de verve d'une *Contredanse* de Beethoven. Il n'est pas dit que Bartók n'ait pas cherché à citer sciemment cette œuvre. Enfin ce morceau s'achève pianissimo dans une atmosphère aussi détendue qu'inattendue, aux piano et à la percussion.

Plus tard, durant les années américaines, Bartók transformera cette *Sonate* en *Concerto* pour deux pianos et orchestre, sans toutefois en modifier la structure. Même nombre de mouvements, même nombre de mesures. Seules les parties de piano sont, par endroits, légèrement modifiées, compte tenu de la présence de l'orchestre, ce dernier se superposant aux pianos et à la percussion sans jamais les doubler.

L'année écoulée entre la composition de *Musique* et celle de la *Sonate* n'a pas été moins riche que les précédentes. Le 2 septembre 1936, Bartók rejoue sa *Rhapsodie* op. 1 au Théâtre de la Ville de Budapest, sous la direction d'Eugène Ormándy. C'est la première fois depuis six ans que Bartók exécute l'une de ses œuvres à Budapest. En octobre, il y donne de nombreux concerts, notamment avec Zathureczky ou avec l'Orchestre Philharmonique. Le 28, c'est le concert de gala à l'Opéra au cours duquel les *Quatre anciennes mélodies populaires* sont données par la Chorale universitaire sous la direction de Viktor Vaszi. Et au lendemain, reprise de *Barbe-bleue*, en présence du compositeur.

Novembre est entièrement consacré à la Turquie, pays qui fait appel au concours de musiciens occidentaux pour créer ses propres institutions musicales.¹⁴⁸ Bartók est invité sur la proposition de László Rázsonyi, professeur de hongrois à l'Université d'Ankara. Son voyage est organisé par la section culturelle du Halkevi (parti du Gouvernement), sans aucune participation du Gouvernement hongrois — Bartók lui-même l'aurait refusée. Notre maître arrive le 5 novembre à Ankara, après avoir passé quelques jours à Istanbul. Le même jour il prononce une conférence sous le titre de *L'influence de la musique populaire sur la musique contemporaine*. Le 7, il exécute la *Danse macabre* de Liszt au concert de l'Orchestre Philharmonique Turc placé sous la direction d'Ernst Pretorius. Le 9, deuxième conférence à Ankara sur *Les rapports entre la musique populaire hongroise et la musique des Turcs septentrionaux*, suivi le lendemain d'une troisième, sur l'un des sujets favoris de Bartók : *Pourquoi et comment faut-il étudier la musique populaire ?* Le 17, on redonne le concert du 7, enfin, le 18, récital de ses œuvres (et de celles de Kodály) à la Légation de Hongrie à Ankara. L'enquête folklorique qu'il fait en Turquie date de la deuxième quinzaine du mois. Il parcourt un secteur de 80 km de diamètre en Anatolie, traverse les villages d'Adana, Mersine, Osmanyé, Çardak, Toprakale et Tugsuz, enregistrant près de 100 mélodies. Il était accompagné de deux professeurs au Conservatoire d'Ankara et du compositeur-musicologue Adnan Ahmed Saygun, délégué par le Halkevi à titre d'interprète franco-turc.¹⁴⁹

¹⁴⁸ C'est ainsi que Paul Hindemith avait été le promoteur du Conservatoire d'Ankara et il ne fut pas le seul musicien allemand qui ait trouvé asile, provisoirement, en Turquie.

¹⁴⁹ Bartók s'exprimait facilement en français, Saygun ne connaissait pas encore la langue hongroise qu'il devait apprendre plus tard.

Début décembre, Bartók est de retour chez lui. Le 6, il donne un récital à Békéscsaba avec Mária Basilides. Il joue sa *Musique nocturne* et la *Petite suite*, œuvre tirée des Duos pour violons. Le 10 du même mois, seconde audition à Budapest de la *Cantata profana*. (La première avait été donnée, pendant le voyage de Bartók en Turquie, par Dohnányi.) Cette fois le concert, placé sous le patronage de la municipalité, était dirigé par Vaszy. Bartók y apporte également son concours de soliste en exécutant sa *Rhapsodie*. Vers le milieu du mois, il se rend à Lvov pour exécuter son *Deuxième Concerto* avec l'Orchestre Philharmonique de la ville dirigé par Henrik Pensis, concert précédé, la veille, d'un récital radiophonique.

Dès la première quinzaine de janvier 1937, il parle à la radio de Budapest de sa récente collecte turque et, deux jours après, fait une conférence publique sur *Les musiques mécaniques*. Afin de permettre aux auditeurs la comparaison, il illustre celle-ci par l'exécution de son *Allegro barbaro*, suivi immédiatement par l'enregistrement de cette œuvre. Puis, le 17, il rejoue sa *Rhapsodie* à Szeged sous la direction de Ferenc Fricsay, encore tout jeune chef d'orchestre.

Le 21 janvier (10^e anniversaire de la fondation de l'Orchestre de Chambre de Bâle), *Musique pour cordes, percussion et célesta* est donnée en première mondiale. Le 25, Zoltán Székely et Géza Frid donnent une séance de sonates à Amsterdam (avec une œuvre de Bartók au programme), en présence du compositeur. Le lendemain, André Gertler et ses partenaires interprètent le *Premier Quatuor* à un concert des mardis musicaux de La Revue Musicale à Paris. Le 28 du même mois, Bartók joue la *Petite suite* et d'autres œuvres à Radio Hilversum ; le 29, il fait une conférence au Conservatoire d'Amsterdam : *Quelques problèmes des recherches folkloriques en Europe orientale*, le 30, il exécute à la radio de Paris sa *Deuxième Sonate* avec Székely. Le 1^{er} février, il est à Bruxelles pour jouer, le 3, son *Deuxième Concerto* sous la direction de Franz André,* concert entièrement consacré à ses œuvres ; outre le *Concerto*, on a pu y retrouver la *Suite de Danses*, les *Scènes villageoises* et la *Suite* tirée du *Mandarin*. Après ce concert, Bartók se rend à Londres, où il se produit deux fois avec Székely. Leur tournée s'est terminée à Hilversum. Pendant le séjour de Bartók à Londres, le jeune Quatuor Végh donne le *Cinquième Quatuor* à Paris au « Triton ». Enfin *Musique* figure, deux mois après sa création mondiale, au programme du festival international de musique contemporaine de Baden-Baden (18-21 mars).

Peu après son retour au pays natal, Bartók donne une séance de sonates avec Gertler à Pápa, petite ville hongroise de Transdanubie. Programme bien adapté au goût du public (la *Première Rhapsodie* entre autres). Gertler nous raconte dans ses souvenirs que les musiciens tsiganes de la ville, en hommage au compositeur, lui ont offert, après le concert, une sérénade sous ses fenêtres (hommage encore très à la mode en Hongrie à cette époque, surtout en province). Bartók a accueilli ce geste avec la plus grande gentillesse : dans la nuit glacée il est descendu pour serrer la main de chaque exécutant. Cela n'empêche que, regagnant sa chambre, il se tourne vers

* Concert radiophonique, programme wallon

Gertler en lui disant: «Les braves gens, s'ils savaient ce que je pense de leur musique!»

En mars, il tient la partie de piano du *Quintette* de César Franck au récital à Budapest du Quatuor américain Manhattan. En avril, la Chorale municipale de Kecskemét présente quelques-unes de ses nouvelles compositions vocales. Puis, à Budapest les écoliers de la ville présentent, en hommage à Bartók, les dernières œuvres chorales du compositeur, en deux séances au programme identique, les 7 et 15 mai. Un chœur de fillettes dirigé par Adrienne Sztojanovics et un autre de garçonnets dirigé par Benjamin Rajeczky y prennent part, ainsi que le chœur professionnel de Béla Endre, celui-ci chante *Des temps passés* ; Bartók exécute au piano quelques extraits de *Mikrokosmos*. Jamais de son vivant il n'a été fêté avec tant d'ardeur que ces jours-là !

L'écho de ce «mai musical» ne se fit pas attendre. Une attaque sournoise de la revue *Magyar Kultúra* (périodique ultra-conservateur à direction jésuite) fustigeait Bartók, Kodály et leurs amis, condamnant les paroles «destructrices» de certains des nouveaux chœurs de Bartók. La réplique fut très vive. Une polémique s'ensuivit, au cours de laquelle bon nombre de critiques, même ceux des journaux à tendance catholique, prirent parti pour Bartók. Tout cela nous fait penser que le renouveau qu'avaient annoncé, une trentaine d'années plus tôt, Bartók, Kodály et leurs amis, a atteint son but à cette époque et s'affirmait comme la tendance dominante de la musique hongroise, ceci malgré les pressions politiques et économiques de plus en plus fortes exercées sur la Hongrie par l'Allemagne hitlérienne. A vrai dire, il n'y a pas eu affrontement proprement dit entre les deux tendances opposées agissant simultanément sur deux terrains différents de la vie nationale.

L'été 1937 nous a apporté la *Sonate pour deux pianos et percussion* et l'ébauche du *Concerto de violon* composé pour Zoltán Székely, œuvre qui ne fut terminée qu'à la fin de l'année suivante, tout de suite après les *Contrastes. Musique pour cordes, percussion et célesta* continue sa carrière ; on l'a entendu à Zurich en septembre, à Paris en novembre,* à Vienne au début de 1938 et plusieurs fois aux Pays-Bas. A Budapest c'est Dohnányi qui l'a fait entendre le 14 février 1938. Après la première audition mondiale de la *Sonate*, Béla et Ditta Bartók se rendirent en Hollande, en Angleterre, en Belgique et au Luxembourg. Cette tournée fut l'occasion de conférences, de concerts radiophoniques et d'une séance à Amsterdam entièrement consacrée aux œuvres du Maître. Avant son retour à Budapest il joue à Bruxelles, le 30 janvier 1938, sa *Deuxième Sonate* pour violon et piano avec Paul Collaer, sa *Suite op. 14, Musique nocturne, Preludio — All'ungherese*, tandis que Madame Martin-Metten donne huit des *Vingt Mélodies populaires hongroises*. Le 22 mars Bartók rejoue, sous la direction d'Ansermet, son *Deuxième Concerto*.

Neuf jours plus tôt c'est l'«Anschluss» qui devait plonger le monde dans une deuxième guerre mondiale et, par contre-coup, bouleversait la vie de Bartók. En cette année d'extrême tension politique, les possibilités de tournées internationales

* Au concert du Triton sous la direction de Paul Sacher.

se trouvèrent réduites. De plus, pour sa propre part, Bartók refusa tout contact avec l'Allemagne hitlérienne. Il n'alla plus en Tchécoslovaquie, ni en Pologne, ni en Roumanie; l'Espagne étant en pleine guerre civile, il ne restait que quelques faibles possibilités : la Suisse, la France, la Belgique, les Pays-Bas, le Luxembourg, l'Italie, dont il n'appréciait guère l'orientation politique, et la Grande-Bretagne qui ne lui accorda le visa qu'avec difficulté. Les pays nordiques n'ont joué qu'un rôle relativement effacé dans sa carrière.

Devra-t-il s'expatrier ?

L'EXILÉ

« Toute âme qui vit m'est suspecte d'être un nazi en puissance. »

« Il faudrait partir d'ici, quitter le voisinage du pays malade de la peste » déclare Bartók dont la révolte est à son comble. Il n'est pas seul dans cet état d'esprit, mais ceux qui pensent comme lui ne forment, hélas, qu'une minorité dans une société hongroise minée par la propagande nazie. Une partie du pays, par passivité ou impuissance, accepte déjà la mainmise hitlérienne; peu importe le nombre, pas très élevé d'ailleurs, des « croix fléchées » (nom du parti « national-socialiste » hongrois) convaincus, le pays tout entier glisse irréparablement dans l'orbite allemande. La passivité de la classe moyenne « chrétienne » scandalise Bartók, qui va jusqu'à dire qu'il a honte d'en être issu.

Il faut partir, émigrer ; celui qui reste se solidarise par avance avec tout ce qui va se passer. Si certains ont encore quelque illusion à ce sujet, lui non : depuis fort longtemps déjà il vit dans une sorte d'émigration intérieure, fuyant les responsabilités publiques, tout en restant la plupart du temps auprès des siens. C'est à Budapest que se trouvent tous les documents sonores qu'il a réunis au prix de tant d'efforts, c'est là qu'est son foyer, où il sait retrouver les conditions de vie nécessaires à un travail régulier. Tout comme Kodály, il rompt avec son éditeur viennois et passe contrat avec la Maison Boosey and Hawkes de Londres. Dans une lettre adressée à Géza Frid il exprime le désir, dès le 4 avril 1938, de s'inscrire à la Société des Auteurs Néerlandais.

Il veut que sa situation soit nette dans tous les domaines. Il veut tenir ses engagements, il veut terminer ses travaux en cours et retrouver sa liberté d'action. Il sait déjà qu'il ne restera pas en Hongrie. En 1938 et 1939, à l'Académie des Sciences, il travaillait régulièrement, quelquefois jusqu'à dix heures du soir. Avec György Kerényi il a noté et classé les phonogrammes. Il n'ignorait pas que Kodály, quoi qu'il arrive, resterait en Hongrie et pourrait assurer seul, si nécessaire, la direction des travaux scientifiques.

Madame Bartók mère est morte le 18 décembre 1939. Béla n'a plus de lien affectif qui le retienne dans son pays natal.

Jusqu'alors concerts et conférences se suivaient à la même cadence qu'autrefois, tant en Hongrie qu'à l'étranger. En avril 1938, il a prononcé à Budapest sa conférence sur le rythme « bulgare », et a joué avec Ditta la *Sonate pour deux pianos*

et percussion à Luxembourg, puis à Londres et à Budapest sous les directions respectives de Scherchen et d'Ansermet. Le numéro juillet-septembre de la Revue Internationale de Musique a publié ses idées sur les problèmes de la musique contemporaine, lui permettant de déclarer : « le pire ennemi pour le développement de la musique c'est l'intervention de l'Etat. »¹⁵⁰

Le 2 mai, une nouvelle audition de la *Musique pour cordes, percussion et célesta* sous la direction de Charles Munch était suivie d'un article de la Nouvelle Revue Française, signé par Pierre-Jean Jouve; sous le titre de *La musique et l'état mystique*. A Paris, dans les salons de *La Revue Musicale*, Edith Láng-László jouait plusieurs œuvres de Bartók, notamment les *Quinze Chants paysans*. Le *Château du prince Barbe-bleue* a été représenté au Mai musical de Florence, le 5 mai, sous la direction de Sergio Failoni. La *Cantata profana* a été redonnée à Budapest par Vaszy, le 10 novembre 1938 ; le même mois a paru un article de Hans Heinz Stuckenschmidt dans *Prager Tagenblatt*, relatant sa récente visite chez le compositeur. *Contrastes* est présenté à New York en janvier 1939 par József Szigeti, Benny Goodman et Endre Petri et le *Concerto de violon* à Amsterdam, le 23 mars par Székely, sous la direction de Mengelberg, quelques jours après l'exécution par les Kolisch du *Quatrième Quatuor*.

En novembre 1938, Béla et Ditta Bartók étaient en Belgique et en Hollande lorsque Denis Dille a tenu une conférence illustrée d'exemples musicaux, le 7 novembre à Bruxelles, sur l'art de Bartók. *Musique pour cordes, percussion et célesta* fut donnée à Bruxelles et à Anvers sous la direction d'André Souris avec le concours de Gertler, qui a joué des œuvres pour violon du Maître. Le couple Bartók s'est produit à la Radio Hilversum et de Bruxelles; toutefois l'événement capital de cette tournée semble avoir été le concert public du 15 novembre à Amsterdam, au cours duquel les Bartók ont joué la *Sonate* et Székely la *Première Rhapsodie* et les *Danses roumaines* (avec Bartók au piano).

Un coup d'œil sur l'emploi du temps de Bartók dans son pays suffirait à constater que son activité artistique ne s'était nullement amoindrie. Il a joué assez souvent ses propres œuvres, notamment au concert solennel donné en hommage à Thomán pour ses 75 ans, le 7 janvier 1938 ; Bartók a également participé à deux concerts solennels donnés par les chorales de Budapest (fin 1937 et mars 1938), et prêté son concours à des séances de musique de chambre. Zathureczky était sans doute son partenaire le plus régulier à l'époque, mais quelquefois il a joué avec le violoncelliste Piatigorski et les Waldbauer aussi. On l'entendait également à la radio en soliste.

De fin novembre 1938 à mi-février 1939, le couple Bartók passe un peu plus de deux mois à Budapest avant de reprendre ses tournées. D'abord la Suisse. Le 17 février, ils ont joué la *Sonate pour deux pianos et percussion* au concert de la Société Pro Musica à Zurich. Bartók y a donné des extraits de *Mikrokosmos* et accompagné les *Quatre Mélodies populaires slovaques* pour chœur et piano. Le 20 il a joué son

¹⁵⁰ Notons qu'il a interdit, dès 1937, la transmission de ses concerts radiodiffusés par les émetteurs allemands et italiens sous le prétexte que ces pays qui, dans les derniers temps, n'avaient rien fait pour qu'il joue chez eux, ne doivent pas profiter de son concours à titre gracieux.

Deuxième Concerto au concert de l'Orchestre de la Suisse Romande sous la direction d'Ansermet. Puis, le 27 février, Béla et Ditta Bartók ont joué à Paris sous la direction de Scherchen avec, au programme, la *Sonate* et le *Concerto* en mi bémol majeur de Mozart pour deux pianos. C'était leur dernier séjour à Paris, ils y passèrent une dizaine de jours. Le 3 mars Bartók a joué, lors d'un concert de l'Orchestre National, des extraits de *Mikrokosmos* à la place du *Deuxième Concerto* initialement prévu, mais dont l'exécution avait dû être annulée, probablement faute de matériel. Le 6, concert du Triton, deuxième audition en France de la *Sonate pour deux pianos et percussion* et audition de cinq des *20 Chants populaires* avec pour soliste Lise Daniels. Le 24 mars, le couple Bartók est déjà à Budapest et donne un récital de deux pianos (œuvres de Mozart, Debussy, Stravinsky et Bartók). Puis, à la fin du mois, c'est la tournée en Italie avec Zathureczky. Entre avril 1939 et mars 1940, Bartók a joué assez souvent avec orchestre : sa *Rhapsodie* (avril 1939), un *Concerto* de Bach et le *Rondo* de Mozart (15 mai), deux *Concertos* de Beethoven (10 novembre et 8 janvier). Le 30 juin 1939, il est à Scheveningen où il exécute son *Deuxième Concerto* sous la direction de Carl Schuricht.

L'été 1939 fut plutôt agréable pour les Bartók. Ils le passèrent en Suisse ; à Saanen, dans un chalet mis à leur disposition par Paul Sacher, c'est là que Bartók, seul au mois d'août, a composé, en 15 jours, son *Divertimento* et esquissé son *Sixième Quatuor*, dernière œuvre européenne, achevée trois mois plus tard.

Lorsqu'il revint à Budapest, l'Europe était déjà en état de guerre. A l'automne il eut cependant deux séances avec Zathureczky à Budapest, puis le récital du *Concert pathétique pour deux pianos* de Liszt avec Dohnányi à Kassa.* A Budapest, le *Prince de bois* était repris à l'Opéra, les *Deux Portaits* (avec Szigeti) donnés sous la direction du chef yougoslave Lovro Matačić, de même que les *Deux Images*, redonnées en janvier 1940 pendant trois jours successifs sous la baguette de Dohnányi. Les 9 et 12 décembre 1939, le couple Bartók a donné deux récitals en Italie (Florence et Rome) ; au programme : des œuvres de Mozart, Debussy, Stravinsky et Bartók ; et le 15 décembre Bartók a joué, pour la dernière fois, sa *Rhapsodie op. 1* avec orchestre, à Turin, sous la direction de Vittorio Gui. Le 17 janvier 1940, Ditta et Béla Bartók se présentent ensemble à Győr, puis le 29 à Budapest, avec un concert dont le programme est composé d'œuvres de Stravinsky (*Concerto*), de Brahms, de Bach (extraits de l'*Art de la Fugue*), de Mozart, de Liszt (*Concerto pathétique*), ainsi que de transcriptions de pièces de *Mikroskozmos* par l'auteur.

A Amsterdam, deux mois avant l'invasion de la Hollande, Székely a rejoué, le 10 mars, le *Concerto* de violon avec le Concertgebouw dirigé par Mengelberg. Le 11 juin, au moment où les chars allemands avaient déjà atteint la banlieue parisienne, Paul Sacher a présenté à Bâle, à quelques kilomètres de la frontière française, le *Divertimento*, en première mondiale. C'est entre ces deux dates qu'a eu lieu, en avril et en mai, la deuxième tournée de Bartók aux Etats-Unis. Il s'y est rendu dans le but évident de préparer son exil. Il avait quitté l'Europe par le paquebot Rex, parti de

* (Košice) redevenu hongrois depuis l'arbitrage de Vienne de l'automne 1938

Naples le 3 avril, et le 13 du même mois il a déjà donné avec Szigeti un concert à la Library of Congress de Washington. L'enregistrement de ce concert sur disque souple, fort heureusement conservé, permet un repiquage postérieur d'une partie du programme.* Les 15 et 16 avril, Bartók a donné encore une conférence-récital à Huntington en Pensylvanie et, le 22, à l'Université Harvard à Cambridge. Le 1^{er} mai, à New York, il jouait à l'Université Columbia, de nouveau avec Szigeti. C'est au cours de ce voyage en Amérique qu' Albert B. Lord l'a contacté en vue de la publication du recueil de chants traditionnels serbo-croates de Milford Parry.

Bref retour en Hongrie sur le paquebot américain Manhattan : débarque à Gênes le 26 mai ; Bartók se fait entendre avec Ditta à la radio, puis le couple joue, le 8 octobre 1940, avec l'Orchestre Municipal de Budapest, sous la direction de Ferencsik. Ditta s'y produit pour la première fois en soliste (avec le *Concerto* en fa majeur K.459 de Mozart). Ce devait être le dernier concert en Europe des Bartók. Et le public composé en grande partie d'amis ou partisans de Bartók, manifesta au couple sympathie et attachement, de façon peu commune. La salle était complète. Après les derniers accords les auditeurs, restés tout d'abord à leurs places, vinrent spontanément se masser sans bruit au bas de l'estrade pour démontrer silencieusement leur solidarité et ne se dispersèrent qu' à la demande de Bartók.

Le départ définitif eut lieu quatre jours plus tard. Leur fils, Péter, interne au collège de Sárospatak, restait provisoirement en Hongrie. Vu les circonstances, le voyage fut très mouvementé : il devaient traverser la Yougoslavie, l'Italie, la Suisse, la France, l'Espagne et le Portugal, avant d'embarquer, le 20 octobre à Lisbonne sur l'Escalibur. De Suisse, Bartók a adressé quelques messages d'adieux à ses amis ; ainsi a-t-il dit à Paul Sacher : « Nous n'avons pas d'autre choix » et à Madame Müller-Widmann : « Pour combien de temps partons-nous ? Qui sait ? Peut-être pour toujours ». Voyage assez triste vers l'inconnu. Selon Imre Kun, ce nouveau départ pour les Etats-Unis n'avait pas été préparé. Bartók a saisi la première occasion qui se présentait. Qu'a-t-il ressenti en traversant la zone sud de la France ? Que pouvait-il penser à Lisbonne, ville qui lui rappelait tant de souvenirs de jeunesse ? Nous ne pouvons que l'imaginer.

Ecrit pour violon, clarinette et piano sur la commande de Benny Goodman, le fameux clarinettiste,¹⁵¹ *Contrastes* se situe dans la lignée des deux *Rhapsodies* pour violon. Tout d'abord l'œuvre ne devait comprendre que deux mouvements : *Verbunkos* (Moderato, ben ritmato) suivi de *Sebes* (« Rapide », Allegro vivace). Ces deux mouvements, présentés le 9 janvier 1939 au Carnegie Hall par Szigeti,

* Œuvres de Debussy et de Bartók, *Bartók vivant*, Amadeo AVR 12105

¹⁵¹ Connu comme l'un des « rois du jazz » ; la commande faite sur le conseil de Szigeti, co-dédicataire de l'œuvre, assurait trois années d'exclusivité au commanditaire. L'œuvre ne sera éditée, par conséquent, qu'en 1942.

Goodman et Endre Petri, portaient le titre de *Rhapsody — Two Dances*. L'œuvre est « composée de deux pièces qui, en fin de compte, en font trois », comme l'écrivait le compositeur à Madame Müller-Widmann en octobre 1938.* Ici les thèmes ne sont pas folkloriques mais d'un « esprit voisin » du langage populaire, enrichi d'éléments de verbunkos. Le titre « Contrastes » correspondait certainement mieux aux idées de Bartók que « Rhapsodie » : chaque musicien y joue une partie appropriée à son instrument. L'œuvre, composée de trois mouvements, à l'opposé des Rhapsodies qui, traditionnellement, n'en ont que deux, peut être considérée comme la première ébauche d'une forme devenue prédominante dans la dernière manière de Bartók ; exemples : le *Concerto de violon*, le *Divertimento* et le *Troisième Concerto de piano*. *Pihenő* (Repos), mouvement central expressif, nous fait penser, une fois de plus, à la *Musique nocturne*. Son idée principale est structurée comme une mélodie populaire hongroise de style récent : A A⁵A⁵V A', où A' déplace d'un demi-ton la tonalité de départ. *Pihenő* est encadré de deux mouvements plus ou moins vifs qui s'apparentent thématiquement et se complètent. Le *Moderato, ben ritmato* est une heureuse combinaison des formes *lied* et *sonate*, formule A B Av, où A, avec un rythme saccadé, représente l'idée dominante tandis que B a tous les caractères d'une deuxième idée bien préparée. Le « développement » Av est composé des éléments de A. Il n'y a pas de réexposition, procédé bien bartókien. Le troisième mouvement, *Allegro vivace*, nous apparaît comme une « apothéose de la danse » (selon un terme employé par Wagner au sujet de la VII^e Symphonie de Beethoven). C'est une danse hongroise endiablée. De forme rondo, elle possède une sorte de Trio dont le thème est apparenté à la deuxième idée, peu exploitée, du premier mouvement. Ceci nous prouve que Bartók était toujours préoccupé de l'équilibre de ses thèmes. Les cadences brillantes à la clarinette (I^{er} mouvement) et au violon (III^e mouvement) permettent aux deux instrumentistes de faire voir de leur virtuosité. Pour l'exécution du III^e mouvement, le clarinetiste doit changer d'instrument, tandis que le violoniste doit se servir, durant les 30 premières mesures, d'un violon « à cordes ravalées » : sol dièse — ré — la — mi bémol.¹⁵² On peut encore voir dans la partie de clarinette comme une façon de jazz stylisé par endroit, nous fait remarquer Kárpáti.

Le *Concerto* pour violon et orchestre est peut-être la composition qui traduit le mieux l'évolution de l'art bartókien dans les années 1930. A la place d'idées musicales serrées, réduites à quelques sons rapprochés, il présente des mélodies très larges et de longue haleine. L'œuvre tout entière est bâtie sur une seule structure

* C'était au moins le désir de B. Goodman qui voulait que les deux mouvements figurent sur les deux faces d'un disque de 30 cm 78 tours. Dans sa forme complète, cette œuvre fut donnée pour la première fois par Bartók et les deux dédicataires, le 21 avril 1940, au Carnegie Hall. C'est à ce moment-là que son titre définitif a été trouvé, d'un commun accord, lors d'une répétition chez Szigeti.

¹⁵² En réalité le II^e mouvement a une tonalité double *la — si* et le III^e complète un réseau dodécaphonique basé sur l'identité des tierces des tons différents : *do dièse = ré bémol* : tierce majeure de *la* et tierce mineure de *si*.

relativement simple : A B A, mais à l'intérieur de laquelle il y a complexité organique. Le premier mouvement (*Allegro non troppo*) et le troisième (*Allegro molto*) sont en forme de sonate binaire; première partie: exposition et développement, deuxième partie: réexposition et coda, chacune des deux parties comprenant trois séquences nettement articulées. Dans le premier mouvement les deux premières séquences, issues d'une même idée musicale, s'opposent l'une à l'autre; la première est diatonique symbolisant la tension et la deuxième symbolise la détente et est basée sur une phrase dodécaphonique sérielle. Ce n'est pas le seul contraste entre les deux séquences: la première épouse la structure des mélodies populaires hongroises de style récent à l'époque, la seconde celle des mélodies de style ancien. L'ordre des idées est inversé à la réexposition, comme souvent chez Bartók. Les matériaux thématiques ou rythmiques des I^{er} et III^e mouvements sont identiques ou complémentaires. Seule différence: la mesure à quatre temps si équilibrée du premier mouvement devient un 3/4 dans le troisième. Si les mélodies restent les mêmes, toutefois leur point culminant est déplacé. Le II^e mouvement (*Andante tranquillo*) fait fonction de Trio entre les I^{er} et III^e. Il n'est fait que d'une seule phrase musicale, dont l'aspect évoque le folklore hongrois de style récent. Ce thème réapparaît huit fois, plus ou moins varié ou métamorphosé. C'est une mélodie de huit mesures en 9/8 au violon solo, complétée par une mesure d'introduction et deux mesures de conclusion à l'accompagnement, dans un contexte harmonique serré, une chaîne de sept accords basés sur le quartes successives (mi-la-ré-sol-do-fa-si bémol). Dans l'ensemble, le *Concerto de violon* se situe parmi les œuvres les plus synthétiques et les plus « hongroises » de Bartók. Les éléments de *verbunkos* y ont leur place naturelle à côté de tournures mélodiques et formules de cadence issues du folklore. On peut entendre également l'idée d'un départ, celle de l'exil, exprimée par l'ambiance sonore du train, l'éloignement, la mélancolie de l'absence, bref la façon de voir quelqu'un qui contemple son pays de loin: traduits par des fragments de souvenirs personnels ou des fragments mélodiques réunis et condensés en un brouillard embellissant.

Le *Divertimento* accuse les marques des dernières œuvres de Bartók: alternance de ton solennel et d'exubérante gaieté, idées personnelles mêlées de procédés archaïques, un peu comme dans les œuvres de la manière finale de Beethoven. Les deux mouvements extrêmes sont faits d'un matériel mélodique commun, mais les thèmes sont ici plus brefs et plus incisifs que dans le *Concerto*. La construction, dans l'ensemble, remonte à des sources pré-classiques. Considérée comme la plus joyeuse et décontractée des œuvres de Bartók, cette composition, écrite dans un délai très court, possède cependant des passages extrêmement tragiques, tel le deuxième mouvement dans lequel la plupart des commentateurs voient le pressentiment des horreurs de la guerre. Certains ont été jusqu'à prétendre que l'œuvre était « superficielle », manifestant une tendance aux solutions faciles. Mais dans la pensée du compositeur elle devait rester à la portée de chacun et écrire une telle œuvre hantait précisément Bartók depuis longtemps. Le *Divertimento* reflète la personnalité tout entière du compositeur, ses joies tout comme ses désillusions. Tout cela

dans une écriture équilibrée, facile à suivre. Ses principales qualités sont faites de clarté et d'une chaleur interne qui pose des problèmes à l'exécution.¹⁵³

Les *Sixième Quatuor* commencé en Suisse tout de suite après le *Divertimento*, est en quelque sorte complémentaire de celui-ci.¹⁵⁴ Ce Quatuor exprime la tristesse du compositeur, qui vient de perdre une mère bien aimée et qui assiste impuissant au déclenchement d'une nouvelle guerre. Au début du premier mouvement le thème *Mesto* exécuté à l'alto solo confère à l'œuvre une sorte de motto. De plus en plus développé, ce motto revient au début de chaque mouvement. L'œuvre est en quatre mouvements. Dans les trois premiers, l'idée directrice est en conflit avec le contexte musical. Ce n'est qu'au quatrième mouvement que le motto sera entendu dans sa forme complète pour devenir idée principale. Au cours de l'œuvre nous ressentons une sorte de lutte entre ambiance claire et ambiance sombre, entre l'expression de la joie et celle de la tristesse, tout comme dans le *Divertimento*. Mais dans celui-ci la gaieté devait vaincre, alors que dans le Quatuor c'est la tristesse qui domine. Le premier mouvement est en forme de sonate classique. Après un passage de 10 mesures animées à 6/8 (*Più mosso, pesante*) faisant office de pont entre la fin du motto et la première idée, s'expose un thème de deux mesures en écriture contrapuntique s'entourant d'imitations. Le contraste entre la première idée et la seconde est surtout d'ordre rythmique, mais, avec ses transformations, inversions, morcellements et élargissements, la première idée domine tout le mouvement jusqu'à la coda. Le deuxième mouvement (*Marcia* avec Trio) est précédé de l'idée fixe (motto). Le thème de la Marche n'est pas sans parenté avec le premier mouvement des *Contrastes*¹⁵⁵. Le Trio (Rubato) est suivi d'un da capo libre, d'écriture plus serrée. Après le motto, le troisième mouvement (*Burletta*), aux effets burlesques et diaboliques rappelle l'écriture de Bartók du *Prince de bois*. Ce mouvement, comme le second, est ensemble avec le Trio et da capo libre où réapparaissent, plus ou moins combinées entre elles, les idées du premier mouvement. Enfin le quatrième mouvement est une sorte d'élégie qui rassemble tout le matériel thématique de l'œuvre. Ce dernier morceau, proche parent des compositions les plus tragiques de Bartók (nous pensons à celles qu'il a écrites vers 1914-1916), se présente comme l'adieu de Bartók au vieux continent. Remarquons les analogies frappantes existant entre le dernier Quatuor de Bartók et celui (op. 135) de Beethoven.

¹⁵³ Le regretté Pierre Cadevielle, de son propre aveu, a consacré de longs mois, en tant que chef d'orchestre, à rendre palpable l'ambiance sonore du début, car la réussite de la première attaque des archets est la clef de l'œuvre entière, dont l'exécution, malgré les apparences simples, est fort difficile, surtout lorsque l'on n'est pas habitué à la sonorité des archets de l'Europe Centre-orientale.

¹⁵⁴ Composé sur commande du Quatuor Hongrois dirigé par Székely, avec qui Bartók a perdu tout contact fin 1939, l'œuvre fut finalement dédiée au Quatuor Kolisch qui en assure la première mondiale en janvier 1941 à New York.

¹⁵⁵ Son analogie avec l'*Histoire du soldat* de Stravinsky a été soulignée récemment par Tibor Tallián (voir Notes bibliographiques).

Dès le débarquement de Béla et Ditta à New York commence la tragique et dernière étape de la vie de Bartók. Physiquement et moralement diminué par la maladie et par l'angoisse issue de l'incertitude au sujet de l'avenir de son pays, ce grand patriote a choisi l'exil pour pouvoir rester à la fois Hongrois et lui-même. Pour lui c'est l'inconnu ; il ressent la douleur de la séparation — il a quitté ses enfants et ses amis. Il va vivre d'une façon totalement étrangère à ses habitudes. C'est un dépaysement complet.

Nous ne pouvons mesurer l'intensité de choc qui s'ensuit ; nous ne pouvons que l'évaluer d'après les témoignages. Bartók ne compose plus pendant près de trois ans. Jamais son activité créatrice n'a connu un aussi long arrêt et il faut attendre 1943 pour qu'elle renaisse grâce à l'intervention de quelques amis. Mais le chemin fut long et dur. Un exil aussi mal préparé a demandé à Bartók de tels efforts que son énergie vitale s'en était très vite épuisée.

Le voyage transcontinental du couple Bartók n'avait rien de réconfortant. C'est après une traversée longue et fatigante qu'ils débarquèrent à New York le 30 octobre, sans leurs bagages. Ces derniers — est-ce dû à une erreur de la compagnie de transport, débordée à cette époque, ou à l'administration des autorités espagnoles ? — s'étaient égarés en route. Ils ne furent retrouvés que trois mois et demi plus tard, lorsque les Bartók avaient perdu tout espoir de les récupérer. Autant dire que l'installation aux USA devint cent fois plus pénible qu'on pouvait l'imaginer, par suite de toutes sortes de circonstances malencontreuses. Le couple dut passer des semaines dans un hôtel avant de trouver un logement à sa convenance.¹⁵⁶ Le premier qu'ils trouvèrent était situé dans un grand immeuble de la 73^e rue à Forest Hills, rue bruyante jour et nuit, où, d'après Bartók, « le métro faisait vibrer les murs toutes les cinq minutes. » D'autre part les voisins étaient bruyants et le logement était très loin de l'Université de Columbia, où Bartók devait se rendre régulièrement pour les travaux auxquels on l'avait convié. Aussi le couple n'y resta-t-il que jusqu'aux premiers jours de 1941. Ils trouvèrent alors un nouveau logis qui correspondait mieux à leurs exigences. C'était en plein quartier résidentiel, à Bronx, au Cambridge Avenue, près de l'Université de Columbia. L'immeuble n'avait que trois étages, les Bartók devant occuper le second. Aux premier et troisième, les voisins étaient calmes et silencieux. Le couple put demeurer à Bronx pendant deux années.

Malgré leurs difficultés, ils ont assuré un calendrier musical assez fourni. Béla et Ditta ont joué la *Sonate* le 3 novembre au Town Hall de New York. Ils ont donné encore un récital à la même salle le 24 novembre. Outre quelques programmes de radiodiffusion, Béla seul s'est présenté au Conservatoire Oberlin de Cleveland (Ohio), « deuxième ville hongroise » parce qu'elle comptait plus de 100 000 âmes d'origine hongroise à l'époque. Les 5 et 7 décembre a eu lieu la première audition

¹⁵⁶ La sensibilité auditive de Bartók était légendaire. C'était, sans doute, la principale raison pour laquelle il avait choisi ses appartements de Budapest de plus en plus éloignés du centre de la ville, remarque Ujfalussy dans son ouvrage cité. Ajoutons seulement que, dans le choix de Bartók, en dehors de la tranquillité du quartier, sa beauté naturelle semblait également avoir son importance.

américaine de son *Deuxième Concerto de piano* avec l'orchestre de Cleveland, dirigé par Artur Rodzinski.

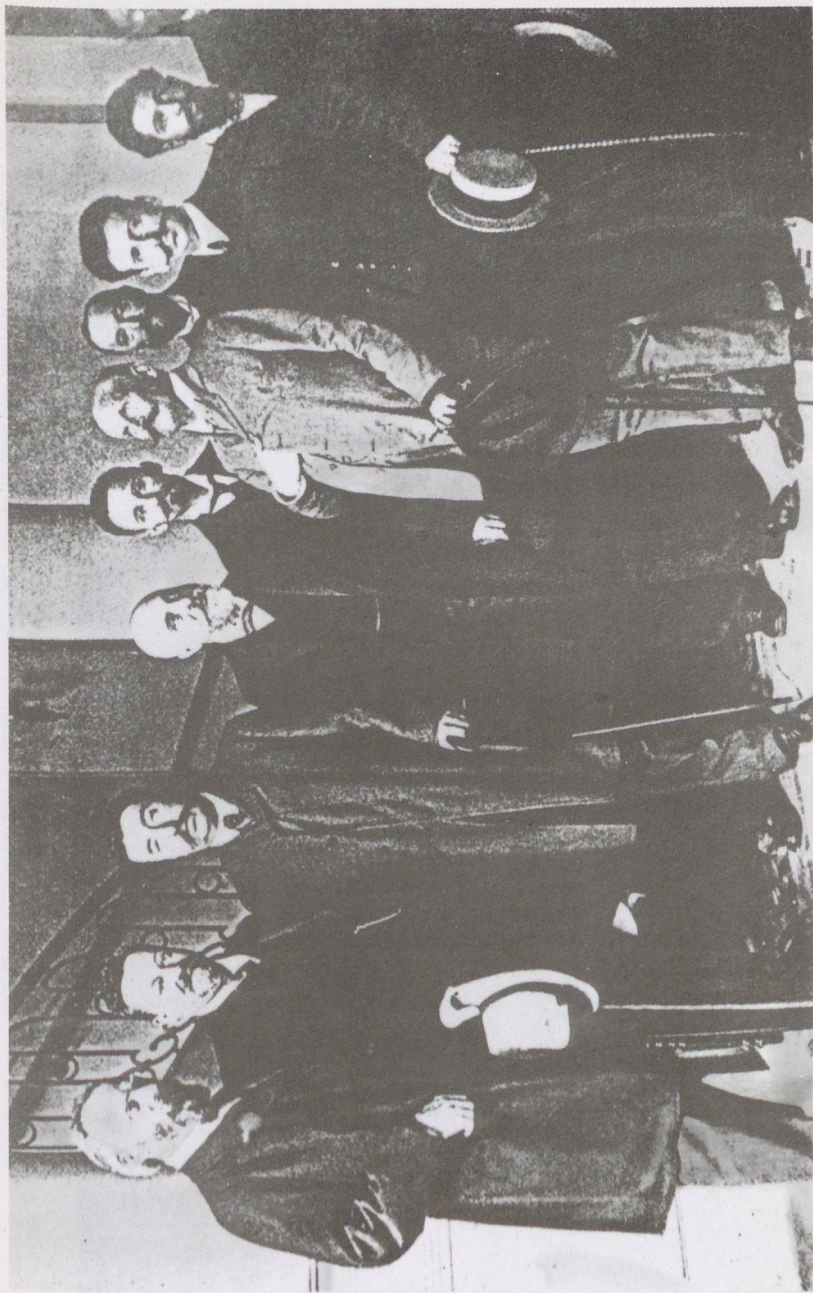
Le 25 novembre 1940, moins d'un mois après son arrivée aux Etats-Unis, Bartók a été fait docteur honoris causa de l'Université de Columbia. C'est précisément cette Université qui le chargera, à partir du deuxième semestre de l'année scolaire, d'étudier le recueil yougoslave de Milman Parry, en vue d'une publication ultérieure.¹⁵⁷ Bartók s'est mis au travail avec enthousiasme : il avait enfin une occupation scientifique qui le passionnait. « Un tel matériel ne se trouve qu'ici, écrit-il à son fils en juin 1941, c'est justement ce qui me manquait là-bas en Europe. »

Pourtant ce travail intéressant, orientant ses recherches vers un domaine encore peu exploré, ne lui donnait pas toute satisfaction : le matériel examiné, si intéressant qu'il fût ne pouvait, hélas!, être confronté avec celui étudié dans les publications déjà existantes, mais inaccessibles aux USA. Quant au revenu qu'il pouvait en tirer, il ne pouvait le toucher que semestriellement et, bien que renouvelable d'un semestre à l'autre, cette somme ne représentait pas un subside régulier sur lequel on pouvait compter. Les Universités américaines pouvaient avoir d'autres préoccupations que l'ethnomusicologie balkanique... Heureusement les craintes de Bartók sur ce point ne se sont pas avérées justes. Son contrat lui assurant 1500 dollars tous les six mois fut toujours réapprouvé jusqu'en 1943. Mais ces émoluments étaient juste suffisants pour assurer au couple une vie décente.

L'ethnomusicologie semble être le domaine où Bartók put s'imposer le mieux aux USA. L'Université d'Etat de Washington à Seattle sur la côte pacifique (où habitait Mrs Wilhelmine Creel, ancienne élève du Maître) l'invita plusieurs fois, mais Bartók se refusa toujours à aller « au bout du monde ». Sur la côte orientale, tout faisait escompter à Bartók des possibilités artistiques plus grandes. C'est ainsi qu'il accepta de prononcer des conférences à l'Université Harvard.

Quant aux concerts, le bilan est moins prospère. Seules quelques séances prévues avant l'installation en Amérique eurent lieu lors des six premiers mois, après lesquels les nouveaux engagements se firent de plus en plus rares. Les 24 et 26 janvier, Bartók joue son *Deuxième Concerto* à Pittsburgh sous la direction de Reiner. Le 28, le couple Bartók joue avec orchestre au Town Hall. Le 4 février, ils participent, avec Szigeti et Benny Goodman, à un concert de musique de chambre à Boston. Il a encore cinq performances en février (Princeton, Godfrey, Denver,

¹⁵⁷ Professeur de philologie classique à l'Université Harvard qui a réuni, en 1934 et 1935, un matériel sonore de 2600 disques (d'aluminium) contenant des chants épiques, dans le but de rechercher la survivance (et la genèse) des épopées homériques ; après sa mort prématurée, cet important matériel est resté en souffrance durant cinq ans, faute de spécialistes du folklore musical de l'Europe Centre-orientale, sans doute. Grâce à la présence de Bartók, le recueil de Parry allait être enfin noté et soumis à un examen systématique. Bartók y travaillait sans relâche ; son travail était complété par Albert B. Lord, ancien assistant de Parry. Une première édition en paraîtra en 1951, six ans après la mort de Bartók et contiendra, en dehors de 75 mélodies notées, une introduction systématique à l'étude des documents. Une réédition systématique en 4 volumes contenant les documents de travail de Bartók et d'importants textes complémentaires a vu le jour en 1978 (New York, Bartók Archive Studies in Musicology, 9) publiée par Benjamin Suchoff. (Voir le compte rendu de Jean Gergely, *Revue de Musicologie*, n° 1, 1981.)



Le Jury du Concours Rubinstein, MUSICA, septembre 1905

M. Otto Nietzel, M. Hollaender, M. Camille Chevillard, M. Léopold Auer (président du jury),
M. Louis Dietl, M. Von Porger, M. Paul Braud, M. Staub, M. Poukhalsky
Quelques membres du jury sortant de la Chambre des Délibérations, Salle Erard

Erőny, Kishát. 3.
1906. márc. 14.

Kedves Gizi.

Anna kérem, segítsen beírni
a nagy munkáiban. Gyűjtőm
- 2 fűzet magyar dalra mentés
5 M előfizetés. Ha kellene még
gyűjtőm, küldeték Erőnyfő
attól hányat.

Magyar liliás bűnik, ha megírná
Lantosbányán címűt. / Ann szöveg
It kérem, juttasson gyűjtőm
a páni Magyar Egyetemes. Párik
Lantosbányán.

Holnapután indulok Győny
országba. Ha Győny városát
is, de tárgya postalt földi
májdn omam deget.

Kedves szöveg, Kishát 3. Magyar
ország idény.

Pella

Rákosskeresztúr (Hongrie)
le 8. Décembre 1911.

Cher Monsieur,

Il y a longtemps que j'ai reçu votre lettre dans laquelle vous m'annoncez, que l'Académie roumaine se charge d'imprimer mon recueil des chansons roumaines. Excusez-moi d'avoir été si long à vous répondre, mais c'est à présent seulement, que j'ai fini l'arrangement musico-lexical des chansons, ce que m'avait donné assez de travail.

J'ai envoyé toute la collection à M. Diana, après l'avoir pourvue d'une préface explicative, laquelle je vous prie de lire, car c'est là que j'explique selon quelle système j'ai arrangé les chansons.

Je voudrais moi-même compiler un des diages; car il y a une quantité des subtilités dans le manuscrit qui pourrait être mal comprise.

Reçez la complaisance de me renvoyer ces trois livres quand vous n'en aurez plus besoin.

Pourrai je savoir, quelle est l'impresseur sur vos les morceaux, que j'ai recueilli du cornemuse et "flutes". Car j'ai cru, c'est la première fois, qu'on en a ~~été~~ traversé quelque rémunération.

En attendant et en vous remerciant je vous prie de croire à mes sentiments distingués.

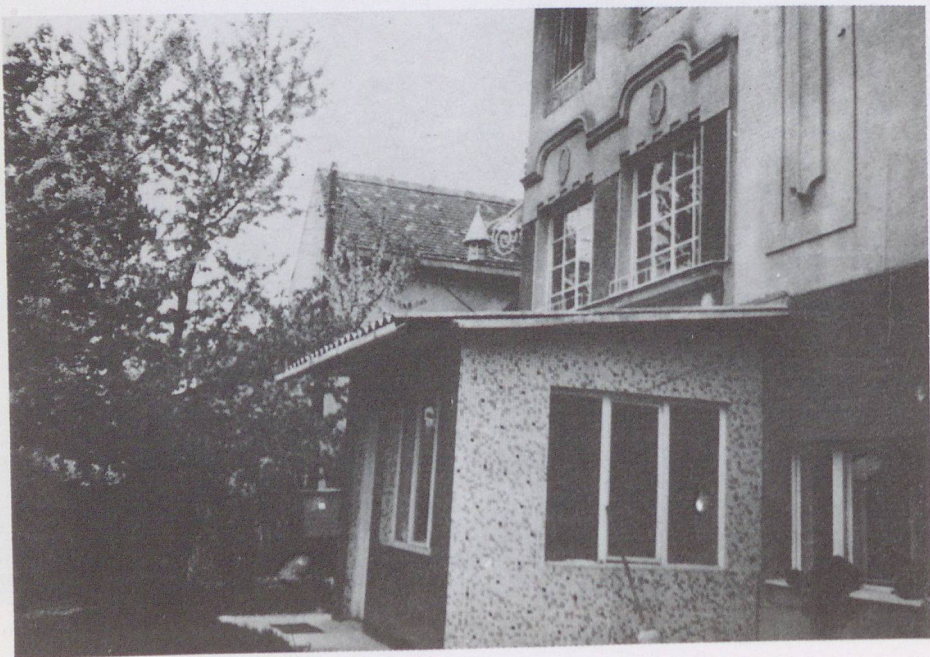
Béla Bartók.

(J'ai changé mon domicile, ce n'est plus Budapest, mais: Rákosskeresztúr (Hongrie); ça suffit)

Cette collection grecque a 125 pages. La mienne dans les mêmes ~~dimensions~~ caractères typographiques n'en viderait pas les 225-250 pages.



La maison de Szilágyi Dezső tér où habitait Bartók
entre 1922 et 1928 (Photo : Gergely)



Une vue de la maison de Csalán út, dernier domicile
de Bartók en Hongrie (Photo : Gergely)

Provo et Oakland), quatre en mars (deux à Seattle, une à Kansas City et à Detroit) et deux en avril (récital avec Ditta à Baltimore et conférence à Princeton). À l'automne de 1941, Bartók se plaint à Mrs Creel de n'avoir pour toute la saison qu'un seul engagement avec orchestre, trois concerts à deux pianos et quelques interventions mineures. Plus tard la situation semble encore s'aggraver, avec toutes les conséquences que cela entraîne sur le moral. « Jamais, depuis que je gagne ma vie, c'est-à-dire depuis l'âge de 20 ans, je ne me suis trouvé dans une situation aussi précaire que dans les mois à venir » — écrit-il.¹⁵⁸ Il envisage de retourner en Hongrie, mais l'état de guerre l'en empêche. En avril 1942 Péter, après un voyage long et tourmenté, a pu rejoindre ses parents. Quel soulagement pour le couple !

Il est difficile de comprendre cet insuccès relatif du musicien. Son arrivée aux USA a visiblement très peu touché l'opinion publique.¹⁵⁸ Il envisage de retourner en arrivant à New York Bartók n'a été accueilli que par quelques amis personnels, alors que Schönberg, Stravinsky ou Hindemith y avaient été tout autrement reçus en arrivant. Même le 60^e anniversaire du Maître, en mars 1941, a failli passer pour ainsi dire inaperçu. Il est vrai que les USA, dès le fin de 1940, se trouvaient en état de pré-belligérance, le moment n'était pas vraiment bien choisi pour s'y installer. De plus, Bartók, instinctivement hostile à toute publicité tapageuse, n'a rien fait pour « se lancer » là-bas, il a omis de faire parler de lui dans la presse. Les coutumes du Nouveau Monde lui restaient totalement indifférentes. Aussi s'est-il senti bien seul ; se repliant sur lui-même, il est devenu plus taciturne que jamais. Il s'est enfermé dans un monde en conflit permanent avec la vie réelle. « J'ai perdu toute confiance dans les hommes, dans le pays, dans tout. . . » écrit-il au moment précis où la Maison Baldwin qui avait mis à la disposition du couple deux pianos, venait d'en reprendre un. Ses œuvres ne sont guère jouées. Il parle de boycottage : « c'est une honte », écrit-il le 31 décembre 1942 à Mrs Creel, ajoutant, non sans malice, « Pas pour moi, bien entendu ! »

Il a conservé de l'humour !

Mais ni cet humour ni cette auto-ironie qui ne l'ont, heureusement, jamais quitté ne pouvaient rien faire contre une dépression qui le guettait. « C'est fini, je ne composerai plus rien, » répète-t-il, ce qui est confirmé par un long silence. En 1940, il avait arrangé la *Sonate pour deux pianos et percussion en Concerto pour deux pianos et orchestre*, à l'intention du public américain qu'il pensait plus sensible à l'orchestre qu'à la musique de chambre. Mais l'œuvre ne fut donnée en première audition que le 21 janvier 1943 à New York, sous la direction de Reiner, sans grand succès semble-t-il.¹⁶⁰

¹⁵⁸ Lettre du 2 mars 1942 à Mrs Creel.

¹⁵⁹ « La fin de la vie de Bartók pèse lourdement sur notre conscience », aurait déclaré Stravinsky octogénaire, lors de sa dernière visite en Hongrie. (Paroles rapportées par Kálmán Nádasdy).

¹⁶⁰ L'été 1941 Bartók a fait une transcription concertante et assez libre, pour deux pianos, de la *Deuxième Suite* op. 4. Cette œuvre ayant la valeur d'une composition originale n'a été donnée par le couple Bartók que deux fois, si nos renseignements sont exacts : le 23 février 1942 à Amherst (Massachusetts) et le 24 avril de la même année au Mc Dowell Club à New York, lors d'une réception donnée en leur honneur.

Certes, Bartók n'a jamais manqué d'amis, en tout premier lieu les musiciens hongrois immigrés, des chefs d'orchestre tels que Reiner, Ormándy, le jeune Doráti, Serly, qui s'avèrera le plus fidèle compagnon des derniers instants, le compositeur Eugen Zádor, les pianistes Ernő Balogh, György Sándor (ses anciens élèves), la claveciniste Elisabeth Láng et son mari Pál Kecskeméti, les musicologues Ottó Gombosi — Bartók accepte d'être le parrain de son fils né aux USA, Paul Henry Lang de l'Université de Columbia et George Herzog. Enfin, parmi les plus fidèles, le violoniste Szigeti. Citons également des écrivains tels que Melchior Lengyel (auteur du livret du *Mandarin*) et Agathe Fassett-Illés qui consacrera par la suite un livre aux années américaines du Maître. Il renoue avec Mitropoulos, Hindemith, Milhaud, Stravinsky, Varèse. A ses fidèles viendront s'ajouter Koussevitski, Primrose, Menuhin.

Comment se fait-il alors que les Bartók, entourés de personnalités aussi influentes, aient pu vivre dans de si médiocres conditions matérielles ? Personne, à vrai dire, n'est vraiment responsable de la situation à laquelle le couple fut réduit aux USA. Mais Bartók s'est toujours refusé à s'occuper d'élèves « qui pouvaient payer ». Certes, c'était un professeur consciencieux, mais parmi les multiples activités qu'on lui connaît, c'est celle de pédagogue à laquelle il tenait le moins. Se sentant miné par la maladie, il avait le pressentiment qu'il ne lui restait que peu de temps à vivre et pas du tout « de temps à perdre ». Leurs amis étaient probablement mal informés de la vérité, au début tout au moins. Cependant c'est grâce à eux que les Bartók ont pu connaître une relative aisance durant les dernières années du Maître. A part un court arrêt de six mois, le contrat de l'Université de Columbia a toujours été renouvelé. Que le couple ait connu en Amérique quelques soucis matériels, c'est possible, mais jamais la misère proprement dite.

Bartók cependant ne fut jamais dégagé de soucis, tant du côté américain que du côté hongrois : problèmes pour la liquidation de sa retraite, le règlement de ses droits d'auteur, pour la prolongation de son passeport, ou sa naturalisation.¹⁶¹

Invités par Mrs Fassett, les Bartók passèrent l'été 1941 à Riverton. Se sentant revigoré, Bartók se remit au piano. Mais dès le printemps de 1942 une crise se déclare : la fièvre ne le quitte pas et l'état moral s'en ressent. Il faut attendre l'été pour constater quelque amélioration, mais le Maître reste d'une maigreur squelettique. Il pèse moins de 40 kilos. Malgré tout, il débute sa série de conférences à l'Université Harvard dès février 1943, mais, hélas, pris de malaise lors de la quatrième, il fut transporté à l'hôpital.

Pour les amis, c'est le signal d'alarme. Ils interviennent. Les résultats sont inespérés. L'A.S.C.A.P.,¹⁶² alerté par E. Balogh, lui paie tous les frais médicaux,

¹⁶¹ Leurs visas américains leur avaient été accordés à titre de « visite » et ils ne pouvaient pas obtenir un permis de séjour comme « immigrants hors quota ». En conséquence Bartók a dû se rendre au Canada pour demander au Consulat le plus proche des U.S.A. un nouveau visa de visiteur. Cela se passera en juillet 1945, deux mois avant sa mort et dans des conditions matériellement bien dures : Bartók a dû attendre près de 10 heures au Consulat.

¹⁶² L'une des sociétés d'auteurs et compositeurs américains, car il y en a plusieurs aux U.S.A. Bartók n'en faisait pas partie, le geste de l'A.S.C.A.P. l'honore d'autant plus. Même si cette générosité répond à

ainsi que ceux de post-cure. Et Szigeti, de son côté, s'adressant à Serge Koussevitski, le chef d'orchestre qui, à la tête de l'Orchestre Symphonique de Boston, dispose d'une importante fondation musicale créée à la mémoire de sa femme Nathalie,¹⁶³ obtient de lui la commande d'une œuvre symphonique, commande que Serge Koussevitski signe immédiatement d'un chèque de 500 dollars, moitié de la somme prévue. C'est une telle somme que, malgré ses soucis matériels, il hésite à accepter. Était-il persuadé de ne jamais pouvoir terminer l'œuvre ?

Fort heureusement, elle fut achevée. L'aide de l'A.S.C.A.P. a prolongé la vie du compositeur et cette commande de Koussevitski lui a rendu malgré tout confiance en soi et volonté de travail. Refoulée pendant quatre ans, sa force créatrice resurgit avec vigueur. Dans des conditions psychologiques favorables, son état de santé s'est amélioré. Malgré tout, les médecins, sachant que Bartók était atteint de leucémie, ne laissèrent guère d'illusions. Grâce aux soins dont le malade fut entouré, la fièvre tombait peu à peu, le Maître reprenait quelques kilos. Il s'est rendu dès le début de juillet à Saranac Lake pour une post-cure, toujours aux frais de l'A.S.C.A.P., et c'est là qu'il a composé, en trois mois, son *Concerto pour orchestre*.

L'œuvre terminée,¹⁶⁴ Bartók est rentré à New York. Le succès commence à lui sourire. Il va enfin écouter son *Concerto de violon* redonné au Carnegie Hall par Tossy Spivakovsky. Il est très content de l'exécution — et de la musique. Menuhin, peu après, exécute aussi ce *Concerto* à Minneapolis, sous la direction de Mitropoulos, avant de donner la *Première Sonate* lors de son récital new-yorkais à la fin du mois de novembre. L'amitié du compositeur et du virtuose date de ce moment. Dans une lettre adressée à Mrs Creel, Bartók parle de Menuhin en des termes exceptionnellement élogieux. La rencontre des deux musiciens marque une date importante dans la musique de notre siècle, puisque Menuhin commande à Bartók une *Sonate pour violon seul*. Enthousiasmé à cette idée, Bartók se met aussitôt au travail. Pour ne pas risquer un refroidissement fatal, il va vivre cinq mois à Asheville en Caroline du Nord, sur le conseil des médecins. Le climat y est très doux. Ditta et Péter, ayant quitté l'appartement de Bronx par suite de la maladie du Maître, vont s'installer dans un petit deux pièces de la 57^e rue sur le West Side. Bartók apprenant que son contrat de travail lui était renouvelé pour l'année 1944 par l'Université de Columbia, se sentit dégagé des soucis matériels et cela contribua grandement à son amélioration physique. Il put partager son temps entre la composition et la mise en ordre de ses recueils roumain et turc, tâche plus difficile qu'il n'avait pensé, sans doute à cause des difficultés linguistiques. Et Bartók, plus tard, n'a pu déposer à la Bibliothèque de l'Université de Columbia que des ouvrages inachevés : en ce qui concerne le recueil roumain, deux volumes : l'un composé de

des raisons de prestige, comme prétendent certains, elle est appréciable. Béla Bartók fils précise toutefois dans son livre (« Chronique de la vie de mon père ») que l'aide matérielle versée par l'A.S.C.A.P. devait être remboursée, après la mort du Maître, sur les droits d'auteur perçus par les héritiers.

¹⁶³ Elle était la fille du propriétaire de Kousmi-Thé.

¹⁶⁴ Le 8 octobre, d'après la date qu'on trouve à la fin de la partition. Une lettre de Koussevitski datée du 11 novembre en accusera réception.

mélodies chantées, l'autre contenant la musique instrumentale, le troisième volume étant consacré aux paroles.

Si ce travail scientifique n'avance que lentement, du moins celui du compositeur est-il fructueux. La *Sonate* est esquissée en quelques semaines. A son sujet « c'est le temps des entreprises les plus hardies de l'âge mûr qui revenai pour un court moment », remarque Ujfalussy. La *Sonate* nous montre un Bartók qui se sert de toutes sortes de procédés nouveaux, tout en conservant quelques-uns de ses procédés essentiels : monologue, unité thématique, métamorphose des idées musicales, variations (*Tempo di ciaccona*), fugue (II^e mouvement), mélodie de caractère lyrique et contemplatif (III^e mouvement), passions déchaînées dans l'esprit des Scherzos diaboliques (IV^e mouvement). En fait, la *Sonate* est une page grande ouverte sur l'avenir. Elle n'est pas le résultat d'un travail opiniâtre de quelques semaines, mais plutôt le fruit de quatre années d'inactivité créatrice et de réflexion silencieuse. Nous avons l'impression que cette œuvre, composée d'un seul jet, a été écrite par une main invisible obéissant à des lois que Bartók lui-même semblait encore ignorer, lois de l'éternel renouvellement, de la synthèse spontanée du conscient et de l'inconscient, du mariage des formes d'autrefois avec l'idée sous-jacente de l'avenir. La *Sonate* est l'œuvre d'un homme heureux qui avait retrouvé sa bonne forme, qui s'adonne avec une joie enfantine à sa passion de créer. Elle porte la marque des derniers instants heureux d'une vie très riche. C'est alors que Bartók écrit à Szigeti, dans sa lettre du 30 janvier 1944, qu'il avait repris 18 livres en quelques mois, que sa fièvre était tombée et l'on peut lire, au travers de ses lignes, un sentiment de triomphe.¹⁶⁵

Dès le début de l'été, Menuhin, avec beaucoup de conscience et d'enthousiasme, travaille la *Sonate* qu'il donne en première audition mondiale le 26 novembre à New York. Bartók est très content.

A quelques jours de là, Koussevitski crée à Boston le *Concerto pour orchestre* en présence du compositeur, les 1^{er} et 2 décembre. Sur le programme imprimé Bartók présente ainsi son œuvre :

« L'atmosphère générale de l'œuvre, le deuxième mouvement mis à part, représente une transition progressive du ton sérieux du premier mouvement et du chant de lamentation lugubre du troisième, à l'optimisme du Finale. »

« Le titre de cette œuvre, qui a l'aspect d'une symphonie, s'explique par l'écriture concertante ou solistique des instruments ou groupes d'instruments. La « virtuosité » de l'écriture instrumentale apparaît, par exemple, dans les passages fugués du développement du premier mouvement (aux cuivres), ou aux cordes dans des séquences rapides, au « *perpetuum mobile* » de la première idée du Finale, et surtout au deuxième mouvement, où les instruments entrent successivement, toujours par deux, avec des passages brillants. »

« Du point de vue structural, les premier et cinquième mouvements ont été écrits en forme de sonaté assez régulière. La partie de développement du premier mouvement contient des fugatos de cuivres ; l'exposition du Finale est un peu

¹⁶⁵ De cette sonate il existe une version inédite dans laquelle Bartók emploie des quarts de ton.

étendue et dans sa partie de développement se trouve une fugue sur le deuxième thème de l'exposition. Les formes des deuxième et troisième mouvements sont moins traditionnelles. La partie principale du deuxième mouvement est composée d'un enchaînement de périodes indépendantes les unes des autres, marqué par les entrées successives des bassons, des hautbois, des clarinettes, des flûtes et des trompettes avec sourdine, toujours par deux. Il n'y a pas de rapport thématique entre les cinq parties, suivies d'une sorte de Trio — un bref choral sur les cuivres et tambour — après quoi les cinq périodes reviennent dans une orchestration plus compliquée. La structure du quatrième mouvement est également un enchaînement de trois thèmes, qui se suivent cette fois-ci. Ils forment le noyau du mouvement enveloppé dans un tissu flou de motifs non développés. Le matériel thématique de ce mouvement vient, en grande partie, de l'introduction du premier mouvement. Le schéma du quatrième mouvement — *Intermezzo interrotto* — (intermezzo interrompu) — pourrait être représenté par les lettres A B A — interruption — B A. »

Ce commentaire de l'œuvre par le compositeur, rédigé afin de faciliter l'accès de l'œuvre à l'auditeur *moyen*, ne nous satisfait qu'à moitié. Bartók, selon son habitude, n'explique pas les idées qui l'ont inspiré, comme s'il avait peur de révéler au public le fond de sa pensée. Il a l'air de dire : voici ma musique, jugez-la avec vos propres oreilles. A cette fin je vous propose quelques points de repère ; mais quant aux sources de son inspiration, n'en parlons pas. Si vous ne les décelez pas, c'est la preuve qu'il ne valait pas la peine d'en parler.

Qu'il nous soit alors permis d'ajouter quelques lignes au commentaire de l'auteur. Les cinq mouvements du *Concerto I*. *Introduzione* (Andante non troppo — Allegro vivace) ; II. *Gioco delle coppie* (Allegretto scherzando) ; III. *Elegia* (Andante non troppo) ; IV. *Intermezzo interrotto* (Allegretto) ; V. *Finale* (Pesante — Presto) sont disposés, une fois de plus, en forme d'arche. Il y a donc une certaine symétrie entre les deux mouvements extrêmes et, comme souvent chez Bartók, le mouvement central sert de pivot sensible à l'œuvre. Cette *Élégie*, avec ses glissandi de harpe et les sons perçants des bois, nous remémore la scène la plus bouleversante de *Barbe-bleue*, celle des pleurs de l'homme solitaire hésitant à dévoiler le secret de son âme. On retrouve également dans le *Concerto* le compositeur de la *Musique nocturne*, du *Divertimento* et des *Contrastes*.

Mais le mouvement qui fut le plus discuté jusqu'ici, c'est sans conteste l'*Intermezzo interrompu*, dont l'idée principale (A) épouse la structure d'une véritable strophe musicale du folklore hongrois de style récent, cependant que la mélodie présente des tournures à la slovaque ou à la roumaine. Ce curieux mélange musical rendu encore plus étrange par l'alternance des mesures à 2/4 et 5/8, voulait certainement, dans la pensée du compositeur, traduire la fraternité des peuples vivant côte à côte. Même esprit que dans la *Suite de danses*, mais ici la « coexistence » est plus organique et simplifiée. La seconde idée (B) n'est autre qu'une rengaine hongroise très connue vers les années 1920 : *Szép vagy, gyönyörű vagy Magyarország* (« Tu es belle, tu es superbe, ma patrie hongroise ») extraite d'une

opérette déjà bien oubliée au moment de la composition du *Concerto*. Puis elle est tout à coup interrompue par un motif de polka très banal, variante d'un air connu extrait d'une opérette de Lehár, air qui figure également dans une symphonie de Chostakovitch. S'agit-il d'une sérénade nocturne où l'amoureux qui chante se voit subitement couper la parole par une bande d'ivrognes passant par là en chantant à tue-tête ? C'est ce que nous dit le regretté chef d'orchestre Ferenc Fricsay dans un livre¹⁶⁶ où il cite les propres paroles de Bartók qui lui auraient été rapportées par le pianiste György Sándor. Sans doute, mais la présence d'un thème de polka utilisé déjà par Chostakovitch peut se prêter à diverses interprétations. Certains émettent l'hypothèse d'une moquerie sans méchanceté à l'adresse de Koussevitski, qui affichait une admiration sans bornes pour Chostakovitch. Connaissant le respect profond de Bartók pour les convictions et les goûts des autres, cette façon de voir nous paraît peu vraisemblable. Nous savons que Bartók n'aimait guère la musique de Chostakovitch. De là à reprocher à Koussevitski de trop l'aimer, il y a un pas qu'il n'entraîne certainement pas dans les habitudes de l'auteur du *Concerto* de franchir. On pourrait facilement trouver une autre explication à cette allusion. Dans la Symphonie de Chostakovitch, le thème de polka symbolisait l'envahisseur allemand. Utilisant ce même symbole, Bartók aurait-il voulu faire comprendre à ses amis américains que l'U.R.S.S. n'était pas la seule victime de l'agression nazie, que la Hongrie l'était également, contrairement aux apparences du moment. La présence de la rengaine hongroise dans l'*Intermezzo interrotto* prend, à la lumière de cette hypothèse, un sens plus profond. István Széchenyi* disait : « Nous Hongrois sommes si peu nombreux qu'il faudrait pardonner même au parricide ». L'idée de Bartók semble voisine de celle de Széchenyi : il faut s'unir pour sauver la Hongrie et, dans la lutte, il n'y a qu'un seul patriotisme, mais plusieurs façons de le manifester. La plus grandiloquente comme la plus superficielle ne peut être purifiée que si elle exprime une intention pure. Or la mélodie en question se trouve ennoblie par Bartók, elle pourrait servir de leçon à l'intention des compositeurs de musique «légère».

Dès sa création, le *Concerto* obtint un succès retentissant. « C'est la meilleure œuvre symphonique des 20 dernières années », s'écria Koussevitski après la répétition générale publique. « La meilleure œuvre des 25 dernières années », a-t-il dit le lendemain, à l'issue du concert triomphal. S'était-il ravisé la nuit pour prolonger ainsi la valeur rétroactive de l'œuvre de Bartók ? Pourquoi 20 ou 25 ans ? Et quelle fut l'œuvre créée par Koussevitski en 1919 ou en 1924 qui aurait été supérieure ou égale au *Concerto* de Bartók ?

Le *Concerto* fut à la fois un succès personnel pour l'auteur et un succès pour le chef d'orchestre, qui dut le diriger, dès avant la fin décembre 1944, à Boston puis en

¹⁶⁶ *Über Mozart und Bartók*, Copenhague-Francfort s/M W.Hansen éd. 1962. Les dernières œuvres américaines ont eu, à dire vrai, des jugements assez partagés à la postérité. Selon László Lajtha, elles représentaient l'accomplissement de l'art bartókien, comme en témoigne le texte publié en préface de la part de notre ouvrage.

* L'un des grands promoteurs de l'époque des réformes en Hongrie, dans la première moitié du XIX^e siècle.

1945 à Washington, Baltimore, Pittsburg et Londres avant de continuer à le faire triompher par la suite lorsque Bartók, hélas, ne pouvait plus jouir du succès de son œuvre.

En France le *Concerto* fut dirigé, pour la première fois, par le Belge Franz André à Paris, au lendemain de la guerre de 1939-45. La Hongrie ne devait prendre connaissance de l'œuvre que plus tard. Malgré le succès remporté, le *Concerto* ne fut pas toujours sans susciter quelques réserves des milieux musicaux les plus avancés. On a voulu y voir une sorte de « Deuxième Symphonie du Nouveau Monde ». On lui a reproché son éclectisme, son « esprit de compromission », ses concessions à la facilité, si ce n'est aux goûts du public américain ; un mélange trop voyant de verbunkos et de mélodies américaines, de rengaines d'opérettes viennoises et hongroises avec des sources folkloriques trop mêlées les unes aux autres.

Mais là, ne touchons-nous pas au tréfonds de la conception bartókienne en matière artistique et scientifique ? Le *Concerto* contient peut-être beaucoup d'idées musicales contradictoires, mais elles relèvent toutes d'un motif initial dont elles ne sont que les diverses matérialisations, et l'on peut se demander si, du point de vue de l'écriture, ce n'est pas leur affinité génétique qui expliquerait la présence de tant d'idées apparemment contradictoires. Dans l'*Intermezzo interrotto*, par exemple, nous sommes en face d'un thème banal, mais qui, sublimé, triomphe alors d'un autre thème banal après avoir été profané par ce dernier, avec ses propres constituants, puisqu'entre les deux thèmes existe cette parenté : le deuxième est le renversement du premier.

Quoique nous devions constater que le *Concerto* exprime toute l'inquiétude d'un homme rongé par la maladie, l'œuvre reste et restera la plus populaire de Bartók, comme son *Troisième Concerto de piano* écrit quelques mois plus tard.¹⁶⁷

MORT ET IMMORTALITÉ

Si le printemps de 1944 a semblé sourire à Bartók, s'il va mieux et s'il remporte de nouveaux succès, du moins reste-t-il plus que jamais préoccupé du sort de son pays. La situation de la Hongrie est devenue de plus en plus critique. Le 19 mars, un coup d'état fomenté depuis Berlin a mis fin à la politique équivoque menée par le Gouvernement Kállay. A la tête du pays s'est installé un Gouvernement pro-allemand sous la présidence de Döme Sztójai. Engagée de plus en plus dans la guerre, la Hongrie est occupée militairement par la Wehrmacht et deviendra, de ce fait, à son tour un champ de bataille. C'est avec angoisse que Bartók suit les opérations. Péter a quitté ses parents en février pour servir dans la marine américaine, Béla et Ditta passent l'été de nouveau à Saranac Lake. Bartók y travaille surtout à l'étude qu'il consacre au recueil serbo-croate de Parry et son

¹⁶⁷ Il paraît que Bartók, dans les derniers mois de sa vie, étudiait très attentivement les *Préludes pour orgue* de Bach et les *Quatuors à cordes* de Beethoven, ce qui explique bien des choses dans l'écriture de ses dernières œuvres.

travail n'avance que très péniblement. L'espoir de publication s'évanouit lentement. L'année qui se termine est partagée entre le succès et l'angoisse : les troupes soviétiques ont libéré la majeure partie du territoire hongrois ; Budapest, dont la population est augmentée de centaines de milliers de réfugiés, est elle-même au centre du combat et va connaître l'hiver le plus dur et le plus sanglant de son histoire. Le gouverneur Horthy, destitué, a quitté le pays dès octobre 1944 sous surveillance. A Debrecen, Béla Dálnoki Miklós, général anti-nazi, forme un Gouvernement de coalition nationale. Dans la partie de la Hongrie encore occupée par les Allemands règne la terreur la plus noire. Le pays est pillé, une fois de plus.

Cependant la guerre touche à sa fin. Paris est libéré, les Alliés avancent partout, une contre-offensive allemande, la dernière, échoue dans les Ardennes et le sort de l'Allemagne est militairement réglé. Mais alors pourquoi résister encore, à quoi bon continuer les destructions ? Voilà la question que Bartók se pose le plus souvent, sans y trouver la réponse. En février 1945 il tombe malade à nouveau. Heureusement, cette rechute a pu être très vite jugulée grâce aux antibiotiques. Aussi le compositeur pense-t-il parachever les œuvres encore à l'état de projet : un *Concerto de piano* pour Ditta, un autre *Concerto* pour alto commandé par William Primrose.

Le printemps verra la fin de la guerre, mais à quel prix ? Bartók recevra enfin les premières nouvelles de son fils aîné, ensuite celles de Kodály et de ses autres amis ; il apprend avec soulagement que les précieux cylindres du Musée Ethnographique de Budapest ont été sauvés. Néanmoins, en lisant les lettres de cette époque, on sent que le sort de sa patrie préoccupe toujours le Maître ; il est encore incapable de se réjouir. L'idée de rentrer définitivement dans son pays ne l'a jamais quitté, mais la réalisation de ce rêve s'avère difficile. Depuis l'arrivée de Péter aux Etats-Unis, on parlait de l'immédiat après-guerre. Dans sa lettre adressée à Szigeti, Bartók parle de ses préoccupations du moment. La fin de la lettre est particulièrement révélatrice : « Voilà à quoi je passe mon temps, en attendant la fin de mon exil ». Sa vie aux USA ne serait donc qu'un exil auquel il pense bien mettre fin, même s'il devait obtenir la citoyenneté américaine.¹⁶⁸ Mais quand ? Son état de santé empire lentement. Les améliorations passagères sont suivies de pénibles rechutes. Si la dernière année de son existence a apporté au compositeur de nouveau des succès, c'en est fini de sa carrière de pianiste, malgré toute sa volonté. Ses faiblesses successives ne l'auraient peut-être pas empêché de travailler son piano si de nouveaux contrats l'y avaient obligé. Et il en aurait certainement tiré satisfaction, car il souhaitait répercuter ses succès sur Ditta. L'insuccès de Bartók pianiste s'est fatalement répercuté sur elle. Mais ils n'ont jamais voulu faire école aux Etats-Unis.*

Une autre lettre adressée par Bartók au compositeur Eugen Zádor en Californie, datée du 1^{er} juillet 1945 — moins de trois mois avant la mort —, est non moins

¹⁶⁸ Sur l'intention de Bartók de se faire naturaliser américain les avis sont partagés. Dans sa lettre du 23 mai. 1945 adressée à son fils Péter (citée par Béla Bartók fils) Bartók déclare qu'il n'a nullement l'intention de demander la citoyenneté américaine.

* Béla Bartók fils nous rapporte que son père a donné cinq leçons privées à Agnès Butscher, son ancienne élève qui vivait au Canada. Yves Lenoir, plus récemment, parle aussi d'autres élèves américains. (Cf. Bibliographie.)

révélatrice de son état d'âme. Elle évoque les destructions subies par la Hongrie durant la guerre et conclut à l'impossibilité d'un retour au pays, du moins dans l'immédiat. Bartók souhaite ce retour de tout cœur, mais il appréhende le long voyage et craint l'émotion bouleversante que ne manquerait pas de provoquer en lui la reprise de contact avec le sol natal.

L'été de 1945 pourtant s'annonce bien, rien ne laisse prévoir une fin si proche. Invitée en Californie chez Menuhin, la famille Bartók compte y passer trois mois, mais, malheureusement, doit y renoncer pour raison de santé. Une fois de plus ils se rendent à Saranac Lake. C'est là que Béla peut travailler au *Troisième Concerto* de piano, composé pour Ditta à son insu et qu'il veut lui offrir pour l'anniversaire de leur mariage, cadeau tant matériel que spirituel, puisqu'elle en aura l'exclusivité. Le *Concerto d'alto* est déjà esquissé, mais délaissé provisoirement au bénéfice du *Concerto de piano*. Bartók pense aussi à un *VII^e Quatuor à cordes* commandé par l'éditeur Ralph Hawkes. Le Maître a tant de projets en tête qu'il refuse une proposition pourtant intéressante que lui transmet Zádor au nom de Schildkret, chef-d'orchestre à Hollywood, qui souhaite une composition inspirée de la Genèse et signée par Bartók. Péter, après avoir été affecté à une unité de la marine au Panama, est libéré au mois d'août et rejoint ses parents à Saranac Lake. Sa présence est pour eux d'un grand réconfort. Elle ne pourra, hélas !, retarder l'agonie de son père.

En septembre, la santé de Bartók s'est subitement aggravée et la famille doit rentrer à New York, où Bartók restera une huitaine de jours encore dans l'appartement de West Side. Il est soigné par ses médecins et peut recevoir des visites. Couché, il travaille à la partition du *Concerto*. C'est ainsi que Serly a vu pour la dernière fois son maître et ami. Il a conservé de cette dernière entrevue un souvenir bouleversant. Il a trouvé Bartók en proie au désespoir, sachant que la maladie était arrivée à sa dernière phase. Et ce n'est cependant pas son sort personnel qui préoccupe le Maître, mais l'avenir des siens, comme l'avenir de l'art et des artistes en Hongrie. Il prévoit la division du monde en deux camps. La situation de son pays lui semble désespérée. Pour comble de misère, l'état de santé de Ditta l'inquiète plus que jamais. Elle fait de la dépression.

Cependant il conserve tout son sens de l'humour, toute son auto-ironie. On lui administre du glucose et des vitamines à hautes doses. « Je mourrai d'un empoisonnement dû à la vitamine », dit-il à Serly.

Le 21 septembre sa température est descendue très bas. Son médecin jugeant l'état alarmant, le fait transporter à l'Hôpital de West Side.

Bartók savait-il qu'il allait mourir ? Selon Agatha Fassett, il en était conscient ; il aurait même déclaré à son médecin : « Ce qui m'attriste le plus, c'est que je doive partir la valise pleine ». Il est mort le 26 septembre 1945. Au Cimetière Ferncliff, à Harsdale dans le Westchester, sa tombe ne sera marquée qu'en 1950 par une simple plaque de bronze, conformément au règlement de ce cimetière.*

* « Je voudrais rentrer en Hongrie et définitivement. » Ce désir qu'il exprime dans sa dernière lettre à E. Zádor ne sera exaucé que 43 ans plus tard, grâce à ses deux fils : sa dépouille mortelle sera ramenée en Europe,

Le choc que le monde musical a ressenti à la disparition de Béla Bartók ne s'est dissipé que lentement. Le compositeur s'est éteint en plein travail, après avoir réussi à terminer une dernière partition. Kodály a raison : « le dernier mot que Bartók n'a pu dire ne sera jamais dit par personne. »

A la mort de Bartók, la partition du *Troisième Concerto* de piano était achevée. Il ne lui manquait que l'orchestration des 17 dernières mesures, un travail qui n'aurait pas demandé à Bartók plus d'une heure ou deux. Serly, se sentant responsable de ce manque à cause du temps dont il aurait privé Bartók lors de sa dernière visite, s'est attaché avec cœur à cette tâche. Excellent orchestrateur, il a su terminer l'orchestration de l'œuvre tout à fait dans l'esprit de l'auteur.

Le *Troisième Concerto* figure aujourd'hui au répertoire de la plupart des pianistes. Il nous surprend par sa gaieté apparente, surtout lorsqu'on pense qu'au moment de la composition Bartók luttait avec la mort. Nulle trace de soucis dans cette œuvre. On est en droit de penser qu'elle était conçue dans l'atmosphère sereine des premiers mois de l'année 1945, et dans ce même état d'esprit que la *Sonate* pour violon seul. Il arrive, en effet, chez Bartók qu'une époque créatrice soit marquée par deux œuvres qui s'opposent totalement l'une à l'autre, mais qui, justement pour cela, se complètent. Dans le *Troisième Concerto*, comme dans le *Divertimento*, deux mouvements joyeux et vifs encadrent un mouvement lent, ici pièce bucolique avec chants d'oiseaux, évoquant une page immortelle du *Quatuor en la mineur op. 132* de Beethoven : « Chant d'action de grâce d'un convalescent ». Il est possible également — c'est souvent le cas chez Bartók — que l'idée génératrice de l'œuvre soit exprimée dans ce mouvement central, qui reflète le portrait assez accusé de celle à qui l'œuvre est dédiée. Dans ses lettres d'Amérique, Bartók rendait souvent hommage à Ditta, au courage avec lequel elle surmontait des difficultés dont il se sentait intérieurement responsable.

Le *Concerto d'alto* semble également avoir un rapport esthétique avec le *Divertimento* : écriture relâchée, construction claire et facile à suivre, absence de toute structure géométrique serrée et de symbolisme poussé. Dans cette dernière manière de Bartók, la synthèse des sources populaires semble avoir totalement écarté la question de leurs origines. Ceci toutefois ne concernerait son *Concerto d'alto* que dans la mesure où l'on pourrait le considérer comme de la seule plume de Bartók. Mais nous savons que l'œuvre fut achevée par Serly, sans que nous puissions toutefois définir exactement quelle fut l'ampleur de l'intervention de ce

à bord du Queen Elisabeth II, et sera accueillie à Cherbourg, le 1^{er} juillet 1988, par les autorités françaises et hongroises, ainsi que par les représentants du Comité Français Béla Bartók. A travers la France, l'Allemagne et l'Autriche, elle parviendra, enfin, en Hongrie pour trouver sa place définitive au cimetière de Farkasrét à Budapest, dans le caveau de famille. Un monument funéraire en pierre noire, œuvre du sculpteur Miklós Borsos, y a été érigé. (Cf. Jean Gergely, *Liszt, Bartók et la France*, dans Bulletin de l'Association des Anciens Elèves, publication de l'Institut National des Langues et Civilisations Orientales, octobre 1988.)

dernier. Ce qui paraît certain, c'est que l'intervention de Serly a été plus importante que celle de Süssmayr dans le *Requiem* de Mozart. Dans le souci exclusif d'honorer la mémoire du disparu, il a su se montrer totalement désintéressé pour mettre en valeur les idées de son maître.¹⁶⁹

A ces œuvres maîtresses s'ajoutent quelques productions mineures : *La complainte du mari*, mélodie populaire ukrainienne pour chant et piano écrite en février 1945, dédiée à Pál Kecskeméti, époux de la claveciniste Elisabeth Láng, lesquels comptaient parmi les derniers amis du couple Bartók. Pleine de verve et d'esprit — sorte de plaisanterie sans méchanceté à l'égard de Madame ? — cette page nous donne une idée de ce qui aurait pu être une autre façon d'humour chez Bartók. Quelques esquisses des deux dernières années : une phrase pour le *VII^e Quatuor* et un fragment abandonné destiné, semble-t-il, à une première version du *Concerto pour orchestre*, esquisse reprise et orchestrée par Serly, une *Cadence* pour le *Concerto de piano* K. 365 en mi bémol majeur de Mozart, encore inédite, dont le manuscrit se trouve aux Archives Bartók de New York.¹⁷⁰

Ainsi l'œuvre de Bartók, si riche soit-elle, semble restée inachevée. Jusqu'en 1939, l'élite internationale de la musique nouvelle avait l'habitude d'assister, chaque année, à la création d'au moins une œuvre nouvelle de Bartók, laquelle était écoutée avec la même curiosité et le même intérêt que les dernières créations des Stravinsky, Schönberg, Prokofiev, Honegger, de Falla, Milhaud, Poulenc, et d'autres. Or, au lendemain de la guerre, les mouvements d'avant-garde se sont trouvés dispersés, surtout dans les pays ayant subi la dictature, voire souffert de l'occupation avec toutes les conséquences que l'une et l'autre entraînent. Pour les partisans d'une musique nouvelle, sachant que Bartók était mort, ses dernières œuvres faisaient quand même l'effet d'une révélation. La musique nouvelle était à la recherche de sa propre personnalité, avec orientations et structures inédites. La présence de Bartók y était assurée par la diffusion posthume de ses œuvres américaines dans le public européen. Quand, par exemple, en novembre 1946, lors de la première conférence internationale de l'UNESCO, on a pu prendre connaissance, par les soins de la délégation américaine, de quelques enregistrements, c'était encore un premier contact pour la grande majorité des participants, y compris les délégués hongrois. Certes, la reconstitution de l'avant-garde musicale ne s'est pas faite du jour au lendemain. Et s'il a fallu plus d'un an, après la mort du compositeur, pour transmettre son message à l'élite internationale qu'était censée représenter la conférence de l'UNESCO, le grand public eut besoin de bien plus de temps. La pratique en France de la musique de Bartók, surtout celle du *Mikrokosmos*, si utile à l'enseignement musical, demanda, par exemple, plusieurs années. Mais on peut dire qu'aujourd'hui cette musique a définitivement conquis son droit de cité chez nous.

¹⁶⁹ Signalons que les droits d'auteur perçus pour cette œuvre sont partagés en deux parts égales entre les héritiers de Bartók et de Serly.

¹⁷⁰ Pour compléter le bilan de compositions américaines, il ne faut pas passer sous silence les remaniements de compositions antérieures : *Pour les enfants*, de même que la *II^e Suite* et la *Concerto* pour deux pianos déjà mentionnées.

Que la présence de Bartók, en France ou en d'autres pays, ne puisse dépasser une certaine limite, cela se conçoit. Mais à quel moment cette limite fut-elle atteinte ? Entre 1947 et 1950 ? 1950, qui symbolisait le bicentenaire de la mort de Jean-Sébastien Bach, a vu également s'installer une guerre froide entre l'Ouest et l'Est européens. Une rupture s'est affirmée, tant culturelle que politique, dont les signes précurseurs s'étaient multipliés lors des années précédentes. Pour n'en évoquer que deux qui restent dans le domaine strict de la musique : le congrès de Prague des musiciens « progressistes », dont les résolutions recommandent aux compositeurs de s'inspirer de la musique « populaire », ¹⁷¹ et l'intervention énergique, en U.R.S.S., de Jdanov condamnant tout « formalisme » dans les arts. S'ensuivait une désapprobation implicite de tout art dit « bourgeois », « individualiste », ou « schématique » (dodécaphonisme, par exemple).

N'exagérons rien en prétendant que, pendant les dix premières années qui suivirent la mort de Bartók, sa présence dans la musique européenne a été de plus en plus conditionnée par cette guerre froide. A l'Ouest, cela ne s'est pas révélé tout de suite, surtout dans le grand public. En France, notamment, les œuvres de Bartók n'ont cessé de progresser en popularité jusqu'en 1950 ; l'on peut en juger d'après les programmes des concerts et de la radio. Cependant, on trouve dès 1947 des critiques assez sévères à leur endroit. Elles proviennent uniquement des milieux avertis. Ainsi celle proférée par le regretté René Leibowitz, qui reproche principalement à Bartók la soi-disant compromission. Elle visait les œuvres composées entre le *Divertimento* et le *Concerto d'alto*, autrement dit celles, grosso modo, de la période américaine. René Leibowitz, disciple fervent des dodécaphonistes viennois, juge la musique de Bartók selon ses propres points de vue. Raison de plus pour ne pas faire ici la critique de sa critique. De toute façon, le temps des polémiques au sujet de Bartók et de ses options esthétiques semble aujourd'hui dépassé.

En Hongrie, la situation s'est présentée tout autrement. En 1945, le pays se trouvait parmi les vaincus et il fut traité comme tel à la conférence du Palais du Luxembourg (1946). En réalité, la défaite d'un régime semi-féodal était une victoire, tant politique que morale, de ses adversaires, au pouvoir après la guerre, et parmi lesquels on retrouve des amis et partisans de Bartók. Aussi le Parlement hongrois a-t-il élu Bartók, par cooptation, parmi ses membres en 1945, lui témoignant ainsi, de son vivant, l'attachement sans restriction dû aux meilleurs fils de la patrie. Nous savons mal quelles furent les réactions de Bartók, habituellement insensible à de tels hommages. Et l'état moral et la sensibilité d'un homme se sachant atteint de maladie incurable peut être tout autre que celui d'un homme bien portant. Dans la correspondance des derniers mois, on ne trouve aucune trace de réaction à cette élection et l'interview accordée à Miklós Halász ne confirme que son intention de

¹⁷¹ Cette intervention qui retardera de 10 ans au moins l'évolution des arts dans les pays socialistes, reposait sur la notion de *Formalisme*, dont les responsables de l'art soviétique n'ont pas donné, à notre connaissance, une définition exacte. Car sous ce terme les Occidentaux entendent autre chose que les Soviétiques, paraît-il.

rentrer en Hongrie.¹⁷² Dans la lettre à Eugen Zádor que nous avons déjà mentionnée, parlant des ruines et de l'avenir de son pays, nous pouvons lire cette remarque : « (...) Comme je vois les choses, on ne peut pas penser à rentrer pour le moment. Ceci serait même impossible, faute de moyens de transport et d'autorisation. Et même si ce n'était pas impossible, je pense qu'il serait plus prudent d'attendre pour voir comment évoluera la situation (...) » La dernière phrase est équivoque, elle ne traduit pas la pensée entière de Bartók. Mais quelle était cette pensée ? Nous ne la connaissons qu'au travers d'interprétations arbitraires. Quelques-uns affirment qu'il faut voir là une certaine méfiance à l'égard d'un nouveau régime avec lequel il aurait pu entrer en conflit si sa vie s'était prolongée de quelques années. Mais cette hypothèse mérite réflexion :

Bartók est mort à l'âge de 64 ans. Il est probable que s'il avait vécu encore quelques années, nous aurions connu une dernière manière, véritable aboutissement de son évolution artistique. Serait-il alors rentré en Hongrie ? Sur ce point tous ses amis répondent par l'affirmative. Et cette hypothèse apparaît à chacun comme la plus logique. Mais, une fois rentré dans son pays natal, quelle aurait été son attitude ? on peut se poser la question, sinon y répondre.

Cependant Bartók mort ne fut pas ménagé durant les trois années du jdanovisme hongrois, pas plus que d'autres compositeurs vivants, aussi éminents que Lajtha, Jemnitz ou Bárdos qui, pour diverses raisons, furent traités comme des proscrits. Kodály, apparemment, ne semble pas avoir été visé.

Les premières « attaques » contre Bartók furent lancées dès le printemps de 1950. Elles n'étaient pas dirigées contre sa musique, elles en excluaient simplement tout ce qui ne pouvait rentrer dans l'univers de Jdanov.

Tout s'est passé comme s'il avait fallu protéger le public contre cette musique. Et la même tendance se reflétait aussi dans la politique d'expansion culturelle du Gouvernement hongrois au pouvoir. Une liste fut dressée des œuvres de Bartók dont la diffusion internationale paraissait recommandée, alors qu'on déconseillait les autres. Parmi les six *Quatuors*, par exemple, seuls les II^e et VI^e se trouvaient sur la liste. On se demande bien pourquoi ils avaient été jugés plus accessibles aux « masses » que les autres. La *Sonate pour piano* (1926) était exclue de la liste, au grand étonnement des Français appartenant au groupement des musiciens « progressistes », ainsi que les deux *Rhapsodies* pour violon.¹⁷³

En 1950 Sándor Asztalos, chef de la section musicale du Ministère de la Culture, plus tard rédacteur en chef de la revue *Muzsika* jusqu'à sa mort prématurée, nous a déclaré : « nous sommes allés bien trop loin en formulant des exigences artistiques à l'égard de Bartók comme s'il était encore vivant ». ¹⁷⁴ Cette déclaration en pleine

¹⁷² Voir note 168. Il est également vrai qu'au moment de sa mort Bartók était en possession d'un passeport hongrois valable dont la validité a été prorogée par la section hongroise du Consulat de Suède, chargé de représenter les intérêts des ressortissants hongrois aux Etats Unis durant la guerre.

¹⁷³ « Par un oubli regrettable », d'après une réponse venant des milieux responsables, lors de notre séjour à Budapest en 1950.

¹⁷⁴ Le même Asztalos, en tant que critique musical, saluera, en 1952, la reprise de la *Cantata profana*, après trois années de silence, avec une joie qui mérite toute notre sympathie.

période jdanovienne nous a convaincus de ceci : l'opinion de la majorité des musiciens hongrois au sujet de la musique de Bartók n'avait changé en rien. Mais, paradoxalement, Bartók se trouvait entre deux feux, d'un côté on lui reprochait d'avoir fait trop de concessions, de l'autre de ne pas en avoir fait assez.

De toutes façons, il n'aurait pas aimé être mêlé à ces controverses. Et si, Bartók mort, personne n'a pu empêcher que son nom fût utilisé à des fins partisans, du moins aura-il eu la satisfaction posthume d'être l'un des facteurs de la détente en 1955, lors du 10^e anniversaire de sa disparition, lorsque le Prix international de la Paix lui fut décerné à Moscou. Il est vrai que le cinquième anniversaire de sa mort avait été célébré en Hongrie en 1950, mais avec tant de réserves ! La presse hongroise n'a même pas osé lui rendre un hommage sans restriction. Aujourd'hui, fort heureusement, il n'y a plus de contestation à son sujet.

Et on peut voir que chez les jeunes se fait encore sentir une certaine présence de Bartók. Présence plus morale que musicale, bien entendu. Car, sur bien des points, les problèmes de l'avenir, tels qu'ils ont été entrevus par Bartók, se révèlent précisément problèmes du présent.

Aujourd'hui, des ans après le centenaire, il est aisé de résumer l'état actuel de la survivance artistique et scientifique de Bartók. Il est de plus en plus clair que, parmi les grandes personnalités musicales de notre siècle, aucune n'a laissé à la postérité un message à la fois plus riche et moins sectaire que lui. Ceci est universellement reconnu. Si Bartók, de son vivant, n'a eu que relativement peu de partisans, ces derniers sont aujourd'hui plus nombreux que jamais ; il n'a que des amis. Sa musique n'a plus besoin d'être défendue. Ce qui ne veut pas dire que les combats menés par Bartók tout au long de sa vie soient aujourd'hui du domaine de l'histoire.

Certes, il a existé naguère une rivalité regrettable entre les Archives Bartók de Budapest et celles de New York autour de l'héritage spirituel du Maître. Cette rivalité, heureusement, est aujourd'hui dépassée.¹⁷⁵

¹⁷⁵ Bartók, sur le conseil de quelques hommes d'affaires — Victor Bator notamment — a fait, le 28 mai 1943, un deuxième testament invalidant les dispositions antérieures. Ce testament nomme deux exécuteurs (dont V. Bator) qui, selon la loi américaine, auront, après sa mort, des droits très étendus sur son héritage, au détriment même des héritiers. Les Archives Bartók de New York contenant les manuscrits et une partie de la correspondance de Bartók ont été fondées par Victor Bator, son successeur était Benjamin Suchoff. Les deux fils se partageaient les droits d'auteur versés dans le monde (divisé en deux zones), tout en assurant à Madame Ditta Bartók l'usufruit des droits jusqu'à la fin de sa vie. Ditta Pásztory-Bartók morte le 21 novembre 1982, la situation juridique se trouve quelque peu modifiée, mais les conséquences de ce deuxième testament ont bloqué pendant longtemps la situation et ont rendu impossible toute coopération entre les deux Archives Bartók, celles de Budapest, fondées par Denis Dille et dirigées actuellement par László Somfai, faisant partie de l'Institut de Musicologie de l'Académie hongroise des Sciences, et celles de New York. Ayant gagné son procès contre B. Suchoff, Péter Bartók a pu, enfin, entrer en possession de ses droits à l'héritage de son père, plus récemment (après la rédaction de notre ouvrage). Cet événement a changé tout d'un coup les perspectives des études bartókienues de l'avenir mis fin à la « guerre froide » entre les deux Archives. Une édition complète et critique des œuvres, musicales et scientifiques, de Bartók pourra être désormais envisagée. Mais la coopération des deux institutions ne s'arrêtera pas là. Péter Bartók, grâce à ses compétences en musique et en ethnomusicologie, entreprend la réédition en anglais des ouvrages théoriques de son père, celui de 1924 (*La mélodie populaire hongroise*) en premier lieu, en redressant les erreurs de ses prédécesseurs. C'est lui qui finance

Quoi qu'il en soit, le véritable héritage de Bartók, l'héritage spirituel, n'appartient à personne en particulier, famille, patrie ou pays d'adoption, ni aux seuls initiés, mais à tout le monde.

En guise de conclusion, il nous reste à résumer cet héritage.

l'édition complétée du grand recueil inachevé de son père contenant environ 14 000 mélodies populaires hongroises et un système de classement original, recueil constitué dans les années 1930. (Cf. les contributions de György Kerényi et de László Somfai dans *Béla Bartók vivant*, Paris 1984.)

CONCLUSION

L'HÉRITAGE SPIRITUEL DE BÉLA BARTÓK

« Il est significatif que la destruction des langages artistiques a coïncidé avec l'essor de la psychanalyse. La psychologie des profondeurs a valorisé l'intérêt pour les origines, intérêt qui caractérise si bien l'homme des sociétés archaïques. Il serait passionnant d'étudier de près le processus de revalorisation du mythe de la fin du Monde dans l'art contemporain. On constaterait que les artistes, loin d'être les névrosés dont on nous parle parfois, au contraire sont plus sains psychiquement que beaucoup d'hommes modernes. Ils ont compris qu'un vrai recommencement ne peut avoir lieu qu'après une véritable Fin. Et, les premiers parmi les modernes, les artistes se sont appliqués à détruire réellement *leur* Monde, afin de recréer un Univers artistique dans lequel l'homme puisse à la fois exister, contempler et rêver. »*

BARTÓK INCONNU

Après avoir parcouru la vie de Béla Bartók et présenté sommairement ses œuvres, essayons maintenant de dresser un bilan des multiples activités de Bartók afin de marquer sa place non seulement dans l'histoire de la musique, mais dans celle de la philosophie de notre siècle. Essayons de retracer l'évolution de sa pensée afin de dégager des enseignements de l'étude de sa vie et de son art.

Pour le mélomane français montrant quelque goût pour la musique contemporaine, Bartók est tout d'abord un compositeur d'importance exceptionnelle qui a marqué profondément la musique de son temps. Cependant les compositions de Bartók — si géniales soient-elles — ne représentaient pour lui qu'une partie de ses préoccupations.

Il ne fut pas seulement un pianiste-compositeur ou un maître très écouté, il reste également l'un des promoteurs de l'ethnomusicologie en tant que discipline scientifique. Esprit libre et non conformiste, son audience et son autorité ne cessent de croître aujourd'hui encore. On peut alors se demander pourquoi un compositeur de son importance eut un tel besoin de se livrer à tant d'activités diverses. On peut penser que, s'il avait concentré toutes ses forces à la seule composition, il aurait

* Extrait des *Aspects du mythe* de Mircea Eliade. Gallimard, Paris 1963. p. 94.

certainement augmenté considérablement le nombre de ses œuvres. En admettant que la diversité ait été du domaine de sa nature inquiète et curieuse, comment doit-on considérer aujourd'hui les autres activités par rapport à celle du compositeur ? N'y a-t-il pas contradiction entre elles ? Sous quel aspect devons-nous donc aborder le mystère bartókien, si mystère il y a ? Bartók eut souvent des comportements contradictoires tant sur le plan artistique que politique ou moral. On serait en droit de se demander pour quelles raisons un homme comme Bartók fut amené à renier toute solidarité avec les êtres de sa condition pour « passer chez les paysans les moments les plus heureux de sa vie. » (Ce sont ses propres termes.) Pourquoi ce fervent patriote est-il resté si réservé quant aux honneurs que voulait lui décerner le Gouvernement de son pays, alors qu'il s'est montré fier de recevoir l'Ordre de Mérite Roumain et la Légion d'Honneur française ? Comment se fait-il que ce novateur soit resté attaché aux procédés séculaires d'écriture ? Pourquoi cet « agnostique, libre penseur » — il s'est ainsi défini lui-même — fut-il amené à se convertir en 1916 à la confession unitarienne ? Pourquoi ce pacifiste, ce non-violent par nature, s'est-il laissé entraîner, en 1918, à une manifestation musicale en l'honneur du soldat hongrois ? Il est toujours resté peu sensible à la politique, cependant il a accepté de faire partie du Directorium musical du régime révolutionnaire de 1919 ; plus tard il a dénoncé avec véhémence la politique culturelle de la Hongrie contre-révolutionnaire.¹ En mai 1931 il rédigeait, au nom de la section hongroise de la S.I.M.C., une résolution, lorsque Toscanini eut des démêles avec les autorités italiennes pour avoir refusé de diriger l'hymne fasciste, « afin de défendre l'artiste contre toute politique ». Il aime passionnément son pays et le peuple hongrois, mais il condamne « certain nationalisme étroit » qui nuirait au progrès scientifique, et il a passé la majeure partie de son temps disponible en dehors des frontières de la Hongrie, qu'il décidera finalement de quitter en 1940, avant que celle-ci ne se soit engagée aux côtés de l'Allemagne dans la deuxième guerre mondiale.

Avec l'obstination farouche qu'on lui connaît, Bartók s'est engagé définitivement sur le chemin de la musique nouvelle, celle qu'on désigne, à tort ou à raison, par le terme d'« avant-garde ». Cette voie, il ne l'a jamais quittée, tout en poursuivant de concert avec acharnement l'étude des traditions populaires quelles qu'elles soient. Bartók, le compositeur le plus savant de son temps, peut-être, s'inspire constamment de la musique populaire, ses compositions sont tissées de motifs folkloriques. Pour quel public compose-t-il donc ? celui du présent ou celui de l'avenir ? N'y a-t-il pas là énigme ? Ces questions méritent réflexion et s'ajoutent à celles concernant sa vie privée. Quel était son emploi de temps ? quelles furent ses lectures préférées ? La personnalité de Bartók pose autant de problèmes que sa musique.

Parmi les compositeurs de notre siècle, certains, et non des moindres, ont rédigé des ouvrages pour expliquer ou justifier leurs propres manières. C'est notamment le cas d'Igor Stravinsky ou d'Olivier Messiaen. Il arrive même à certains d'ériger, à

¹ « Hungary in the Throes of Reaction », dans *Musical Courier*, New York, 29 avril 1920.

partir de leur propre écriture, un véritable traité de composition musicale. Ainsi Arnold Schönberg ou Paul Hindemith et, plus récemment, Tibor Serly. A l'opposé de ces auteurs, il y a ceux qui parlent peu de leurs méthodes de travail, ce qui, bien entendu, ne veut pas dire qu'ils n'en aient pas. Leur laconisme, leur mutisme s'expliquent par diverses considérations : soit qu'ils désirent donner priorité à l'audition, soit qu'ils laissent à l'auditeur toute liberté de réaction et refusent de l'orienter, par respect pour lui. On peut également penser que le compositeur ne se tient que pour exécutant des lois préexistantes, ou, plus simplement encore, qu'il ne veut pas révéler ce qu'il considère comme le secret de sa vie intérieure.

Le silence de Bartók au sujet de son écriture musicale nous apparaît comme un comportement paraituel. Tel un chaman, l'artiste, qu'il soit créateur ou interprète, reste le messager d'un monde enfoui dans la conscience collective des peuples. Il n'est qu'un intermédiaire entre monde naturel et monde surnaturel. Chaque œuvre d'art est un fragment d'un message inexprimable dans son ensemble. La création artistique n'est maintes fois que nouvelle création du monde, avec un ensemble de moyens conscients et inconscients qui forment son langage. Les sources de ce langage importent, à vrai dire, assez peu pour apprécier l'œuvre, puisque l'action de cette dernière ne s'arrêtera pas à l'audition ; celui qui la percevra réagira à son tour à elle et participera ainsi, par les mêmes moyens que le compositeur, à la création artistique. De toutes les activités humaines, c'est l'art qui a conservé l'héritage le plus intact de l'« Homme primitif ». Cet héritage est particulièrement sensible chez Bartók, non seulement parce qu'il s'est, dès l'âge de 25 ans, consciemment tourné vers le folklore musical, mais surtout parce que sa musique a conservé un contexte ethnologique extra-musical. Souvent elle semble sortir du néant, procédant à la création du monde par images ou symboles sonores. C'est très net dans *Le Prince de bois*, la *Cantata profana*, la *Musique pour cordes, percussion et célesta*, la *Sonate pour deux pianos et percussion*, un peu moins, peut-être, dans *Barbe-bleue* ou le *Concerto pour orchestre*.

Cette présence quasi permanente des rapports ethniques traditionnels est l'une des constantes de l'art bartókien. Elle n'apparaît qu'en retrait au travers de sa musique et le compositeur n'en parle jamais. Selon un de ses proches parents, il se voulait « rationaliste intégral », sauf en matière d'art.

S'il s'est dispensé d'expliquer sa manière personnelle, du moins a-t-il laissé quelques écrits traitant des diverses questions du *langage musical*. En premier lieu, celui de la musique populaire des Hongrois ou d'autres peuples, tels Roumains, Slovaques, Arabes et Turcs, de l'intégration de ce langage dans la musique savante contemporaine, hongroise en particulier. Il parle également de Liszt et de certains contemporains tels Strauss, Delius, Debussy, Ravel, Schönberg. Il traite diverses questions concernant l'histoire de la musique européenne et, au sujet de la nouvelle école hongroise, il n'oublie jamais de mettre en relief le rôle et les mérites de son ami Kodály.

Dans la presse étrangère — de langue italienne ou anglaise — il a publié des comptes rendus. Egalement quelques courtes notices explicatives, toutes d'une

sobriété extrême, à l'intention de celui qui lira un programme dans un journal.² Il ne veut révéler rien de plus que ce qu'un auditeur averti peut constater de lui-même. Dans sa correspondance, il donne, à l'occasion, des directives pour la bonne exécution de ses œuvres, quelques résumés aussi de ses préoccupations artistiques ou scientifiques. Il raconte ses incidents de voyage en tournée. Mais on ne peut lire un seul mot sur ses méthodes de travail, son langage musical personnel ou son système d'écriture. Ce qui fait dire à certains auteurs, à René Leibowitz, théoricien du dodécaphonisme schönbergien en particulier, que Bartók n'avait pas de système. Cependant, s'il n'en fit pas l'objet d'un traité,* Bartók, quoique en ait dit Leibowitz, fut toujours fidèle à un « système » d'écriture parfaitement homogène et cohérent. Si nous comparons cette écriture à celle de Kodály, elle nous semble moins stable. Bartók, durant quarante années, s'est renouvelé constamment, cependant que les options qu'il a adoptées dès 1908, concernant l'expressionnisme et le folklore, restent définitives. Son style évolue constamment.³ Les raisons de cette évolution, nous les expliquerons dans le fait que le compositeur, dès le début de sa carrière, s'était fixé des buts qui ne pouvaient être atteints que progressivement.

Il est certain que, si Bartók avait vécu quelques années de plus, nous aurions pu assister à une nouvelle éclosion de chefs-d'œuvre plus proches encore du but que le compositeur s'était fixé⁴ : réunir toutes sortes de sources en une grandiose synthèse et donner à la musique un caractère susceptible d'exprimer la fraternité des peuples. Or ces buts ne pouvaient être atteints que pas à pas et nous ne pouvons être certains que Bartók aurait pu les atteindre, même si sa dernière époque créatrice n'avait été interrompue par la mort. On sent que Bartók tendait vers ces buts, dès sa jeunesse. *L'Allegro barbaro* et *Barbe-bleue* en sont à la fois des preuves et des préfigurations. Au cours de ses quarante dernières années, il a pu reconsidérer ces deux œuvres, mais il ne les a jamais modifiées. Ce besoin de synthèse était dans la nature du musicien. Il l'avait hérité de son père et de son grand-père, comme il tenait d'eux cet

² Voir son texte de présentation pour la *Sonate pour deux pianos et percussion*, cité in extenso, page 128.

* Mis à part une ou deux exceptions, Bartók n'a jamais enseigné la composition.

³ Nous insistons sur l'importance des notions de *langage* (= la totalité des moyens expressifs) et de *style* (= une sélection des moyens expressifs) dans la musique de notre siècle et tout particulièrement chez Bartók ; deux notions entre lesquelles existe un rapport organique, mais aussi des différences fondamentales, quantitatives et qualitatives à la fois. La sélection peut s'opérer soit spontanément, par la fréquence des éléments utilisés (sélection naturelle, caractéristique de l'art « classique »), soit par le choix volontaire du créateur (procédé plus proche de l'art « romantique »). C'est dans le folklore que le rapport entre *langage* et *style* se manifeste le plus nettement, ce qui peut être considéré comme l'une des principales raisons de l'attachement de Bartók à ses sources populaires. En matière folklorique le *style* est toujours fonction de la *fréquence*. Dans la musique savante les rapports sont moins nets. Entre *langage* et *style* se trouvent des domaines intermédiaires, notamment ceux de la *pensée musicale* déterminée, principalement, par le *langage*, et de l'*écriture musicale* dont est issu le *style*.

⁴ Tibor Serly nous a raconté en 1948 que, peu avant sa mort, Bartók lui avait parlé du projet d'une *symphonie* qui serait la première dans son œuvre, abstraction faite de celle composée (et probablement non orchestrée, à part le *Scherzo*) en 1902. Était-elle déjà conçue ou voulait-il seulement dire qu'à 64 ans il se sentait, enfin, prêt à s'attaquer à une tâche qu'il considérait comme le couronnement de son œuvre ?

esprit égalitaire et le respect de toutes les ethnies peuplant la Hongrie d'alors, et l'intérêt qu'ils n'avaient cessé de porter à la culture paysanne. Ce goût de la recherche d'une synthèse artistique a été attisé chez le compositeur par la découverte du folklore musical. Déjà dans les œuvres n^{os} 26, 27, 28, 31 et 34 (d'après la liste de Szöllösy) apparaît cette tendance à la synthèse, même si la composante folklorique n'y est pas encore matérialisée. Ce n'est que plus tard que Bartók découvre le véritable langage de la musique populaire. Après ses premières investigations chez les Hongrois, puis chez les Roumains et chez les Slovaques, il sait quelle sera, matériellement, la composante populaire de la synthèse qu'il recherche. A l'opposé de Kodály, il aura mis un certain temps pour intégrer l'apport folklorique à son propre langage musical, mais cette découverte du folklore authentique a mis fin à ce qu'on est accoutumé d'appeler sa « période romantique ».⁵

Bartók avait besoin du folklore pour s'affirmer. Il s'en est tout d'abord inspiré, pour en tirer par la suite les conclusions musicales les plus diverses. A la rigueur on pourrait les rassembler en deux grandes catégories : 1) celles englobant les musiques originales créées à partir d'éléments empruntés au folklore, exemple : les deux grandes *Danses roumaines* ; 2) celles où il recrée une ambiance folklorique, exemple : l'*Allegro barbaro*. Ces compositions parfaites représentent déjà une tentative de synthèse, quoique encore assez lointaine de celle à laquelle Bartók visait. Restait pour lui à intégrer la mélodie folklorique à la composition musicale. Dans la plupart des œuvres composées entre 1908 et 1917, de même que dans certaines autres plus tardives, Bartók évoque des mélodies populaires existantes, les met en valeur, leur ajoutant des dimensions complémentaires, telles harmonie et contrepoint. Mais, dans l'esprit du compositeur, il ne s'agit là que de citations ne devant en rien diminuer l'originalité de la composition. Il s'en est d'ailleurs expliqué plusieurs fois,⁶ et a réagi violemment lorsqu' on a prétendu classer de telles œuvres, sous le Troisième Reich, parmi les transcriptions, catégorie inférieure pour les droits d'auteur. Pour Bartók, il suffit qu'une mélodie soit soustraite à son contexte populaire pour se transformer en musique savante.⁷

⁵ Cette évolution paraissant si naturelle dans le cas de Bartók ne reflète pas forcément la seule possibilité. A titre d'exemple, chez Sibelius le processus est inverse : sa musique s'affirme dans un classicisme de nouvelle manière en s'éloignant du folklore.

⁶ Dans sa conférence : *Influence de la musique paysanne sur la musique savante contemporaine*, Bartók dit : « ... pour Stravinsky il est tout à fait secondaire que le compositeur, dans ses œuvres, utilise des thèmes inventés par lui ou des thèmes étrangers. D'après une déclaration authentique de Stravinsky, il a le droit de se servir des matériaux musicaux d'où qu'ils viennent ; car, du moment qu'il a jugé une idée digne d'être utilisée, cette idée est devenue, par ce fait, sa propriété intellectuelle. Cette conception confirme une phrase de Molière qui, se défendant contre l'accusation de plagiat, disait : je prends mon bien là où je le trouve. »

⁷ « La question est de savoir, comment peut se manifester l'influence de la musique paysanne dans la musique savante. Premièrement en reproduisant la mélodie paysanne telle qu'elle est, avec accompagnement, la faisant précéder ou suivre éventuellement d'une introduction et une conclusion. Cette façon n'est pas sans analogie avec celle dont Bach traite le choral. » (Extrait de la même conférence.)

La *variance* domine tout folklore musical, qu'il soit hongrois ou non. Or la variance reste l'une des caractéristiques fondamentales de l'art de Bartók qui, sous l'influence de la créativité populaire, adopta une attitude comparable, soit par souci d'éviter d'inutiles redites, ou par goût de métamorphoser l'idée musicale.

Les mélodies populaires européennes sont, pour la plupart, à structure strophique, chez les Hongrois encore plus que chez leurs voisins.⁸ Or lorsque deux chanteurs ou instrumentistes exécutent une même mélodie, soit ensemble, soit séparément, jamais cette mélodie n'est exactement la même dans les deux versions. Le même chanteur, au cours d'une même chanson, modifie le plus souvent le contexte musical, d'une strophe à l'autre ; ne fût-ce qu'à cause des modifications rythmiques de la prosodie. C'est un phénomène tout naturel, le folklore étant avant tout un organisme vivant dont un texte écrit ne peut donner qu'une image instantanée. Mais lorsque des modifications, conscientes ou non, revêtent un caractère plus typique ou symptomatique, lorsque la commune rurale en prend l'habitude, ces modifications peuvent prêter à la transformation complète de l'air par des moyens rythmiques, métriques ou mélodiques, par élargissement ou compression d'une formule, répétition ou élimination d'une mesure, remplacement d'un son par un autre ou transposition de la mélodie à la quinte inférieure ou supérieure, par exemple.

Tous les moindres phénomènes de la variance se retrouvent dans la musique de Bartók, mais là, le processus de métamorphose n'obéit qu'aux seules lois du compositeur.

Quant aux modifications non typiques, quasi imperceptibles dans le courant d'une même mélodie folklorique, Bartók en fait un principe. Il ne présente jamais une même idée deux fois dans le même contexte. Déjà ses œuvres de jeunesse, le recueil *Pour les enfants* par exemple, où la plupart des mélodies — comme celles des *44 Duos pour violons* — sont strophiques, mais où jamais deux strophes ne sont traitées de la même façon. Ou bien elles sont présentées dans des tonalités différentes, ou bien leur mélodie est accompagnée d'harmonies différentes. Ou la *Soirée chez les Sicules*, extraite des *Dix Pièces faciles*, dont le schéma est A B A B' A dans lequel B est une mélodie de pipeau répétée la deuxième fois à l'octave supérieure avec des agréments ajoutés, pendant que l'accompagnement est fait, les deux fois, des mêmes accords — se succédant plus rapidement la deuxième fois. Les trois apparitions de A, mélodie lente en rythme parlando y sont presque identiques, mais elles présentent une progression discrète. Ajoutons que Bartók, qu'il s'agisse même d'une nouvelle édition, apporte à la *Soirée chez les Sicules* de légers changements dans les harmonies : *mi bémol* à la place de *mi* dans un accord de *do* ce qui en change complètement l'ambiance ; amplification de la montée progressive de A, par répétition des accords. Quand une de ses œuvres connaît plusieurs éditions, on peut être certain de relever dans chacune d'elles des

⁸ Seuls quelques vestiges archaïques d'essence « rituelle » présentent des structures non strophiques, les chants enfantins et les lamentations funéraires notamment. Ces espèces de « maqâm » sont infiniment plus fréquentes dans les Balkans.

modifications du texte original. C'est ainsi dans le cas de la réédition de *Pour les enfants*, en deux volumes, chez Boosey et Hawkes, pendant la deuxième guerre mondiale.

Il se sert de ces mêmes procédés dans la structuration de ses grandes œuvres. Aussi pouvons-nous prendre pour principe de base de l'esthétique bartókienne qu'aucune idée musicale ne doit jamais être traitée deux fois de la même façon.

Cette volonté d'éviter toute redite ne s'est pas limitée, chez le musicien, à la seule composition. Elle s'est manifestée également dans le domaine de l'interprétation, dans celle de ses propres œuvres principalement. Bartók en a enregistré un certain nombre durant les 25 dernières années de sa vie ; quelques-unes plusieurs fois même.⁹ Et en musique de chambre, son jeu évoluait aussi avec le temps.¹⁰

Cette recherche d'une synthèse apparaît chez Bartók d'abord comme une solution provisoire et partielle, exemple : l'*Allegro barbaro*. Puis, dans un but plus lointain, comme la force motrice d'une évolution permanente dépassant les limites de l'activité du compositeur. Malgré les périodes de silence, il n'y eut jamais de recul.

De ces périodes de silence, la plus importante semble celle entre 1923 et 1926, entre la composition de la *Suite de Danses* et celle de la *Sonate pour piano*.

Au fur et à mesure que le comportement humain de Bartók quadragénaire durcit, son style musical devient plus équilibré, plus contrapuntique, plus classique, et fait un grand bond vers la synthèse, à la lumière de laquelle toute contradiction apparente disparaît. Esprit dialectique, Bartók explore simultanément deux voies, celle de l'avenir et celle du passé. Ainsi s'explique la présence simultanée des tendances les plus radicales du modernisme et des traditions les plus archaïques, lesquelles, associées, ne sont que les éléments antéposés d'un but à atteindre.

C'est également pour arriver à une synthèse que s'exprime l'aspect typique de complémentarité, si manifeste à l'intérieur d'une même œuvre (par exemple dans le *Mandarin merveilleux*) ou dans la suite des œuvres. Prenons deux œuvres d'une même époque (ou de deux époques rapprochées). Nous constatons qu'elles s'opposent l'une à l'autre, mais que leur opposition est convergente, la deuxième venant compléter la première. Par exemple : les op. 1 et 2, la *Rhapsodie* et le *Scherzo*, ou les *Concertos* 1 et 2 pour piano, les III^e et IV^e *Quatuors* ; également les deux premières œuvres théâtrales, *Barbe-bleue* et le *Prince de bois*, où la complémentarité des procédés se montre la plus frappante. Et cette complémentarité s'étend aussi bien à trois œuvres. Par exemple les deux *Rhapsodies* pour violon, bâties pres-

⁹ *Soirée chez les Sicules, Danse de l'ours* (voir Appendice, Œuvres de Bartók enregistrées par le compositeur).

¹⁰ Ainsi le *Première Rhapsodie* pour violon et piano dédiée à József Szigeti, présentée par le dédicataire et l'auteur à la Radio de Londres le 6 janvier 1930, redonnée par les mêmes interprètes en 1940, au concert mémorable de la Library of Congress de Washington. Cette deuxième exécution, conservée sur disque, d'après une prise de son en direct, nous a offert une toute autre impression que celle reçue à la première audition, encore vivante en nos souvenirs. En l'espace de 12 ans, l'œuvre qui nous était apparue quelque peu angulaire et agressive la première fois, est devenue plus souple et mélodieuse, sans que le côté passionnel en soit exclu.

que entièrement sur des mélodies populaires authentiques non hongroises et sur une réhabilitation du *verbunkos* en tant que style typique de la musique hongroise une certaine époque : aspect jusqu'alors inédit de synthèse. Tendance esquissée dès 1928, et qui s'affirmera dix années plus tard avec les *Contrastes* écrits sur des idées originales.¹¹ Ainsi l'on est à même de voir dans le *Divertimento* et le VI^e *Quatuor* de 1939 des antécédents du III^e *Concerto de piano* qui datera de 1945.¹²

En résumé nous pouvons dire que chez Bartók, la pensée musicale dépasse l'activité du compositeur, tout en restant inséparable d'elle. Chez le compositeur, folkloriste et novateur se complètent et s'associent pour créer un univers sonore qui s'explique avant tout par son unité *organique*.

On entend trop souvent dire que Bartók n'aimait pas l'enseignement. Ce serait une des raisons pour lesquelles il aurait refusé de « faire école » en Amérique. Gardons-nous de ce jugement trop simpliste, car les problèmes de l'éducation musicale n'ont cessé de la préoccuper. La preuve en est tout ce qu'il a créé comme œuvres didactiques. A titre d'exemple, citons une partie considérable de son œuvre pour piano : *Pour les enfants*, *Dix Pièces faciles*, les *Bagatelles*, le *Mikrokosmos*, fruits du tréfonds de son art en même temps que pièces servant à donner des exemples de solutions à des problèmes qui se posent pour la bonne exécution de la musique contemporaine, et qui sont destinées à former le goût de l'élève aussi bien qu'à développer en lui les moyens technique. Ces œuvres remontent, en partie, au folklore tel qu'il était pratiqué naguère, en partie à d'autres éléments du folklore, éléments décomposés et regroupés selon les intentions du compositeur, avec la tendance à suivre l'expressionnisme musical du début du siècle, dont la convergence avec le « folklorisme » n'apparaîtra que plus tard dans les œuvres de Bartók. Mais le Maître ne s'est pas contenté de démontrer les problèmes d'interprétation de la musique contemporaine. Il a révisé, doigté et annoté des œuvres classiques pour piano et rédigé des conseils d'exécution pour celles-ci. Il a même proposé une conclusion originale — dans l'esprit de l'auteur — à une *Fugue du Clavecin bien tempéré* de J. S. Bach. Cette tendance didactique, Bartók en fait preuve par ailleurs dans les 44 *Duos* pour violons et aussi dans les *Chœurs* pour voix d'enfants composés en 1935.

Pour un musicien « qui n'aimait pas enseigner », quoiqu'il eût tiré ses principaux revenus de l'enseignement pendant 27 années consécutives, c'est une performance vraiment remarquable ! Et, si l'on en croit des témoignages des pianistes qui comptèrent parmi les anciens élèves de Bartók, chacun s'accorde à dire que leur maître était un professeur aussi consciencieux que méthodique. Une raison de plus pour affirmer que l'enseignement qu'il voulait dispenser, avec ou sans joie peut-être, faisait du moins partie de son univers musical.

¹¹ Le terme *verbunkos* (du nom allemand Werbung), par lequel on désigne, généralement, une musique à la manière hongroise du siècle dernier, a été destiné, à l'origine, à la danse de recrutement au XVIII^e siècle, dont est issue la manifestation la plus typique de cette musique.

¹² Soulignons en passant que les combinaisons de structures binaires et ternaires trouvent chez Bartók une dimension quasi illimitée. Elles dominent toute la pensée musicale de notre compositeur. La pianiste Claude Helffer signale cette même complémentarité dans les trois dernières *Sonates* pour piano de Beethoven.

EXISTE-T-IL UNE «IDÉOLOGIE BARTÓKIENNE» ?

Aussi musiciens et musicologues de toutes nationalités son-ils aujourd'hui unanimes à reconnaître l'unité organique des diverses activités exercées par Bartók au cours de sa vie. Cette constatation pourrait être pour nous une conclusion à notre esquisse, mais il nous semble intéressant d'aller encore plus avant en tentant d'examiner s'il n'existe pas une sorte de lien organique entre les options du musicien et ses opinions extra-musicales.

Bartók fut un témoin passionné de son temps. Il a toujours réagi spontanément et avec fermeté à tout ce qu'il jugeait indigne de l'être humain. S'il a pu se tromper dans ses jugements, du moins ne s'est-il jamais cru infaillible. Ni sectaire, ni conformiste, il a souvent choqué les « bien-pensants », en maintenant constamment ses distances avec les autorités de son pays lorsqu'il désapprouvait leur gestion. Ce non-conformisme reflète parfaitement la position politique de Béla Bartók, souvent commentée mais rarement comprise par ses biographes. Comme tout artiste de combat conscient de sa mission, Bartók, dans la situation hongroise de son époque, s'est senti politiquement intéressé. Il a refusé tout schématisme, mais pas tout engagement. Il n'a pas cherché à se définir, mais il a toujours lutté pour la liberté, pour celle de l'art en particulier, inséparable selon lui de la responsabilité sociale et morale quasi sacrée de l'Artiste. Il croyait pour toujours en la non-violence et a agi pour la fraternité des peuples, ceux de l'Europe centre-orientale en particulier. Il a affiché son anti-totalitarisme et sa préférence pour les classes paysannes. Mais l'exercice de la politique ne semble pas l'avoir intéressé. Il aurait certainement refusé toute étiquette ; pourtant on serait tenté de le considérer comme un humaniste militant. Toute autre approximation ne serait conditionnée que par une influence involontaire ou indirecte de sa musique.

Quoique profondément attaché à sa patrie, Bartók ne s'est jamais montré chauvin ; il condamnait d'ailleurs tout nationalisme d'esprit étroit. Certes, sa jeunesse avait été marquée par un patriotisme fervent qu'il n'a jamais renié. Cependant, vers la fin de sa carrière, se référant à la polémique stérile qu'il avait eue avec le Roumain Constantin Petranu, il a condamné sévèrement le nationalisme de son temps, et a développé l'idée que, si le nationalisme peut — au début — être stimulant, tout nationalisme extrémiste deviendra paralysant. Kodály, dans la conclusion de son ouvrage sur la *Musique populaire hongroise*,¹³ a réussi à trouver une expression adéquate à la préoccupation qu'il partageait avec son ami Bartók : « Pour devenir Nation, il faut maintes et maintes fois redevenir Peuple. » C'est à dire : soyons d'abord auprès du peuple, nous deviendrons ensuite nationaux ; d'où cette suite logique : soyons d'abord bons nationaux et nous arriverons à l'universel ; interprétation formulée par Serge Moreux¹⁴ qui traduit si

¹³ *A magyar népzene*, 1935, nombreuses rééditions plus récentes avec un appendice musical dû à Lajos Vargyas ; ouvrage dont il existe une version allemande (Budapest, Corvina, 1956) et une version anglaise (même éditeur, 1960).

¹⁴ *Béla Bartók, sa vie, son œuvre, son langage*, Paris, Richard-Masse éd., 1949.

bien la pensée de Bartók, lequel, en 1938, déclarait : « D'ici peu toutes les musiques populaires du monde seront ramenées à des éléments de base relativement peu nombreux », ¹⁵ idée qui joint le *populaire* à l'*universel*, sans passer cette fois par le *national*.

Les options de Bartók appartenant déjà à l'histoire des idées, il serait intéressant d'examiner dans quelle mesure elles pouvaient dépendre des courants intellectuels de son temps, aussi bien que de facteurs psychologiques, sociologiques ou historiques.

Facteur psychologique : l'absence du père qui a pesé très lourd sur l'enfant. Peut-être un peu moins sur l'adolescent. Là nous ne possédons que peu de détails sur le développement de la vie intérieure de Bartók lors des années passées à Pozsony. Le voyage à Vienne, en décembre 1898, de Madame Bartók et son fils en vue des études supérieures de musique de ce dernier nous paraît assez révélateur, surtout si l'on pense que Dohnányi, sur l'insistance duquel Madame Bartók finit par faire inscrire Béla à l'Académie de Musique de Budapest, était assez indifférent du point de vue patriotique. Le patriotisme de Bartók ne se serait alors éveillé qu'à Budapest, au moment où Béla prenait conscience de l'héritage spirituel de son père. Livré à lui-même, le jeune musicien trouva, en les personnes de Koessler et de Thomán, deux maîtres qui étaient pour lui, à son insu peut-être, des pères spirituels. Deux natures cependant différentes. Koessler est porteur du message de Brahms, Thomán de celui de Liszt. Messages qui, pour nous, se complètent aujourd'hui, mais qui semblaient incompatibles encore vers 1900. Aux yeux des jeunes bourgeois de Budapest, Brahms représentait l'académisme viennois, le romantisme classicisant rétrograde avec son langage stable, son écriture équilibrée, mais laquelle, par rapport à celle de Beethoven, ne contient en fait que la volubilité et les surcharges harmoniques comme éléments nouveaux. ¹⁶ Tandis que la musique de Liszt, surtout celle des dernières années, incarnait un romantisme absolu avec quelques éléments d'un style hongrois encore mal défini.

Après une brève période d'hésitation, le jeune Bartók, à la croisée des deux chemins, opte pour la voie du progrès, celle de Liszt dont les enseignements l'accompagneront toute sa vie. Si l'héritage de Brahms le révolte, pour des raisons assez complexes, celui de Liszt le stimule.

Examinons maintenant le facteur politico-historique. Depuis quatre générations les Bartók vivaient dans le Banat, rattaché au royaume de Hongrie en 1778. János, l'arrière grand-père, János, le grand-père et Béla, le père, disciples de la philosophie des Lumières, ont consacré leur vie à l'amélioration du sort des paysans. Ils luttèrent pour l'égalité des droits des « minorités » en Hongrie. Le grand-père avait été élu magistrat au comitat de Torontál en 1849, en pleine guerre d'indépendance, et dut,

¹⁵ *Népdalkutatás és nacionalizmus* (« Recherche folklorique et nationalisme ») dans la revue *Tükör*, Budapest, mars 1937 ; un commentaire de cette idée « pré-structuraliste » se trouve dans l'ouvrage de J. Gergely, *Introduction à la connaissance du folklore musical*, Lausanne, Rencontre éd., 1967.

¹⁶ Ce n'est nullement un jougement esthétique que nous formulons ici à l'égard de Brahms qui était certainement étranger à l'exploitation de son nom et de son art par les milieux ultra-conservateurs de Vienne. Constatons simplement que, pour Bartók, Liszt a joué, dans l'évolution de la musique européenne, un rôle plus important que son grand contemporain viennois.

après la débâcle, passer plusieurs années dans l'émigration. Son fils Béla a continué son œuvre à la tête de l'école d'agriculture de Nagyszentmiklós. Tous deux sont marqués par la personnalité politique de Kossuth, auteur de la Loi d'avril 1849 proclamant la déchéance de la Maison d'Autriche, et dont le nom reste le symbole de l'indépendance et l'emblème de la liberté.

Au moment où le jeune Bartók arrive dans la capitale hongroise — il y résidera quarante années — Kossuth est mort depuis cinq ans, mais le souvenir et les idées de «l'ermite de Turin» hantent plus que jamais les esprits. C'est le moment où la jeunesse universitaire manifeste continuellement contre l'armée autrichienne, exigeant que la langue de commandement, dans les unités hongroises, soit le hongrois et non l'allemand. Cette jeunesse fête clandestinement le 15 mars, jour anniversaire de la révolution de 1848,¹⁷ et se rassemble la nuit, autour de la statue du poète Petőfi en récitant des poèmes d'Emile Ábrányi.¹⁸

Les premières années du siècle sont dominées un peu partout par de conflits politiques et sociaux sur lesquels plane l'ombre d'une crise économique, et la Hongrie traverse une période particulièrement agitée. Les intérêts des classes pauvres, paysannes surtout, et des agriculteurs ruinés se confondent avec la cause de la nation. C'est l'époque où les paysans, ruinés ou privés de toute promotion sociale, s'exilent par centaines de milliers vers le Nouveau Monde. La Hongrie est dirigée par une couche sociale assez composite, entièrement aux ordres de Vienne. Les partisans de Kossuth — francophiles pour la plupart — sont éloignés du pouvoir. L'agitation est si intense chez les ouvriers agricoles que l'équipe gouvernementale, pour la première fois dans l'histoire de la Double-Monarchie, se trouve débordée. En 1905, des élections amèneront au pouvoir une coalition des partis de l'opposition. Victoire sans lendemain. L'éphémère Gouvernement de coalition, empêché de faire face à ses promesses, est, à un moment opportun, démis d'office et remplacé par une équipe nommée par Vienne. C'est le Gouvernement dit de «trabans». L'administration du pays est en position anticonstitutionnelle. Un nouveau compromis sera conclu en 1907 et les prochaines élections redonneront au Parlement une majorité pro-dynastique, sous la pression de Vienne. Contestation et indignation sont à leur comble. Jamais l'existence de la Double-Monarchie n'a été remise en question avec autant de passion. Mais Kossuth n'est plus là pour catalyser les mécontents. Ceux qui se réclament de son héritage spirituel sont malheureusement des gens sans envergure. Ils ont cependant avec eux la grande majorité des paysans hongrois et une grande partie de l'intelligentsia.

Un patriotisme aussi exacerbé trouve chez Bartók un écho très profond. Le musicien traverse alors une véritable période d'excitation. «Dieu bénisse les Hongrois !», premier vers de l'hymne national (poème de Ferenc Kölcsey, musique de Ferenc Erkel) et «A bas les Habsbourg!» sont les deux devises qui figurent en tête

¹⁷ Kodály, article cité (voir note 18 de la partie biographique) ; le 15 mars sera plus tard un jour de fête national en Hongrie.

¹⁸ De son vrai nom Eördögh, poète patriotique, partisan fervent de Kossuth. Il semble que sa famille était alliée à celle de Bartók.

de ses lettres à sa mère. Il admire Kossuth à titre posthume. Il partage ses idées d'indépendance nationale sans équivoque, de promotion de la classe paysanne, d'égalité entre Hongrois et non-Hongrois, de fraternité des peuples danubiens. Ce qu'il admire par-dessus tout chez Kossuth, ce sont vraisemblablement ses idées moralisatrices. Il déteste les Habsbourg qu'il rend responsable de la corruption sévissant en Hongrie. Position naïve, peut-être, mais parfaitement logique, car, pour lui, les Allemands ont été, au cours de l'histoire, les ennemis héréditaires des Hongrois, bien plus que les Turcs.¹⁹ Il exige de sa mère qu'elle renonce à l'usage de la langue allemande dans la vie quotidienne. Il prend position pour la formation d'une bourgeoisie nationale qui parlerait la même langue que les paysans. Or ce n'était pas possible, puisque, en 1900, la classe moyenne ne se composait encore que d'éléments hétérogènes dont les paysans se trouvaient à peu près exclus.

A vingt et un ans, Bartók sent instinctivement que la Nation hongroise doit s'affirmer d'abord par la langue. Hongrois sont ceux qui veulent l'être honnêtement et sincèrement, peu importe leur origine, seule compte leur intention. Bartók n'est pas le seul à se poser ces trois questions fondamentales : Que sommes-nous ? D'où venons-nous ? Où allons-nous ? Pour lui, du moins dans sa jeunesse, prime la dernière question. C'est là que se trouve la clef de ses options.

Bartók témoigna d'une telle admiration pour la personnalité de Kossuth, que la première œuvre d'envergure qu'il composa s'inspirait des actes de son idole. Par la suite, aucun homme d'Etat ne semble avoir forcé son admiration.²⁰ Il montra, par contre, beaucoup d'estime pour quelques grandes figures de la littérature hongroise de son temps : d'abord pour Endre Ady (1877-1919), seul poète dont l'art est comparable sous plusieurs aspects au sien ; pour les romanciers Zsigmond Móricz (1879-1942) ; Dezső Szabó (1879-1945) ; également pour deux poètes issus de la classe ouvrière : Lajos Kassák (1887-1967), chef spirituel de l'« Avant-garde » hongroise dès 1915, et Attila József, au destin tragique (1906-1937). Tous collaborèrent à diverses époques à la revue *Nyugat* fondée en 1908. Bartók n'a que peu connu personnellement les trois premiers. Par contre, ses rapports suivis avec Thomas Mann sont connus. Il se lia d'amitié avec le poète et écrivain Mihály Babits (1883-1941), autre figure de proue de *Nyugat* (Occident), revue à laquelle le musicien manifesta sa solidarité chaque fois qu'il le put. Son amitié avec Babits date probablement de 1931, au moment où ils furent l'un et l'autre faits Chevaliers de la Légion d'Honneur. Cependant, l'esthétique du poète et celle du musicien ont peu de points communs, Babits étant loin de toute inspiration populaire. Seule leur

¹⁹ Position typiquement «kurutz», c'est à dire anti-dynastique et indépendantiste à l'opposé de la position «labantz» (sobriquet des sujets loyaux envers la dynastie étrangère). Les conflits entre *kurutz* et *labantz* dominent les quatre derniers siècles de l'histoire hongroise et leurs vestiges n'ont pas encore disparu. Les protestants étaient, généralement, *kurutz*, alors que les *labantz* se recrutaient, principalement, dans les rangs des catholiques.

²⁰ Aux Etats-Unis il se rallia entièrement aux idées de Franklin D. Roosevelt, toutes proportions gardées. Bartók parle de lui dans ces lettres adressées, pendant la guerre, à des personnages éminents hungaro-américains, en vue de la formation d'un front national pour la libération de la Hongrie ; mais il ne lui a rien dédié.

attitude commune, dès 1931, face au danger nazi semble les réunir et, comme le déclara le professeur Aurélien Sauvageot — qui faisait à l'époque fonction d'attaché culturel auprès de la Légation — «la République Française revendique le droit d'honorer, non seulement ceux qui lui rendent service, mais aussi ceux qui, dans leur propre domaine, luttent avec courage pour les Droits de l'Homme.»

Examinons maintenant un fait majeur, dont Bartók parle lui-même dans ses notes autobiographiques : le choc qu'il a ressenti en 1902, à l'audition d'*Ainsi parlait Zarathustra* de Richard Strauss, choc qui peut être relié à l'héritage paternel. Nous en connaissons les conséquences musicales immédiates, mais bien moins le contexte. Est-ce qu'on doit à la musique de Strauss d'avoir sensibilisé Bartók à la philosophie de Nietzsche ou est-ce l'inverse ? Toujours est-il que trois ans après l'audition, Bartók, dans une lettre,²¹ se déclare disciple du philosophe allemand. C'est la seule fois où il se définit aussi nettement.

Indépendamment de l'influence posthume de Nietzsche sur l'intelligentsia européenne au début de ce siècle, on aimerait découvrir ce que Bartók pouvait avoir de commun avec la pensée nietzschéenne. Car l'héritage spirituel du philosophe est équivoque et divers courants contradictoires se réfèrent à lui, dont l'un est celui auquel Bartók était le plus farouchement opposé : le nazisme. Nietzsche était certainement plus éclectique que Bartók. Ce qu'il importe de déceler, c'est ce que le «disciple» avait pu retenir de l'enseignement du «maître». Serait-ce tout d'abord sa définition dialectique de l'Homme, être rationnel et irrationnel, apollinien et dionysiaque à la foi ? Conception romantique²² peut-être. Mais l'orientation du jeune Bartók était près de ce «romantisme allemand» dont la pensée de Nietzsche fut l'expression intellectuelle la plus passionnée.

Comme Nietzsche, Bartók était agnostique, mais, en tant qu'ethnologue, il restait sensible aux croyances populaires et aux rites de l'«Homme primitif». Il connaissait la Bible et parfois la lisait. Baptisé catholique, religion qu'il ne pratiqua plus après 1903 il avait étudié les positions théologiques de diverses églises avant d'avoir fait le choix que nous savons.²³ S'il a adhéré et inscrit son fils âgé de six ans à l'Eglise anti-trinitaire de Michel Servet, c'est pour de multiples raisons. La pluralité des causes et leur convergence appartiennent à la nature du musicien et non seulement à sa musique. Tout d'abord il se sentait protestant, puisque les Bartók de Borsodszirák, d'où était originaire son bisaïeul, étaient protestants depuis le XVI^e siècle et si rien ne peut prouver qu'il s'agit d'une même famille, Bartók, du moins, en était convaincu, et dans son esprit il ne faisait que rétablir une continuité. Car un protestant, même s'il ne va pas à l'église, même s'il n'est pas croyant, reste protestant. Le protestantisme de Bartók nous apparaît ainsi comme une option plus morale que religieuse.²⁴

²¹ Lettre du 15 août 1905 adressée à Arny Jurkovichs. En français dans *La Revue musicale*, n° 224.

²² Avis de Pierre Citron au Colloque de Royaumont, en octobre 1981.

²³ D'après l'information obtenue de Béla Bartók fils.

²⁴ Quant à l'unitarisme de Bartók, nous trouvons un passage le concernant dans une lettre adressée au musicologue Ottó Gombosi le 17 avril 1942 en réponse à la demande de ce dernier d'accepter d'être le

Option qui nous ramène à Nietzsche, lequel, dans sa préface au *Gai savoir* écrit : « J'en suis encore à attendre la venue d'un philosophe médecin, au sens exceptionnel de ce terme, dont la tâche consisterait à étudier le problème de la santé globale d'un peuple, d'une époque, d'une race, de l'humanité ; et qui, un jour, aurait le courage de porter mon soupçon à l'extrême et d'oser avancer la thèse : en toute vérité philosophique, il ne s'agissait jusqu'alors du tout de trouver la 'vérité', mais de ce quelque chose de tout à fait autre, disons de santé, d'avenir, de croissance, de puissance, de vie (...) » Le philosophe est éclipsé ici par le moraliste. Raison de plus, pour Bartók, de se considérer comme disciple de Nietzsche, puisqu'il avait du goût pour les courants de pensée les plus avancés. Sur le plan moral, l'enseignement de Nietzsche repose sur des bases nouvelles. Nietzsche, dans l'esprit du musicien, rejoint et complète Kossuth.²⁵ Ces deux noms, si déterminants au début de sa carrière, ne seront plus prononcés par Bartók à son âge mûr, mais tout nous fait penser que les enseignements qu'il avait tirés de leurs idées ont bien parcouru leur chemin chez lui. S'il en est ainsi, l'esprit de synthèse et de convergence des idées est applicable à toute pensée bartókienne.

Le langage étant « fait sociologique », nous estimons que le langage musical de Bartók représente la somme de toutes ses activités. Dans ce langage, la *sublimation* du folklore musical occupe une place capitale à plusieurs titres d'ordre esthétique, didactique ou philosophique. Tout langage, qu'il soit parlé, gestuel ou artistique, se caractérise par une même tendance à la stabilité ainsi qu'à un équilibre quantitatif de ses composantes. Si un langage s'enrichit d'un côté, cet enrichissement produit tôt ou tard quelque appauvrissement. L'histoire de la musique nous en fournit assez d'exemples. Si ce langage s'enrichit outre mesure, l'inévitable conséquence en est un éclectisme qui, dans les cas extrêmes, peut le mener à sa propre destruction. C'est exactement ce qui s'est produit vers le début de notre siècle : une plus large connaissance du monde et le développement de diverses inventions techniques, dont le phonographe, ont enrichi le langage de la musique européenne à tel point qu'il était menacé d'éclatement. Les compositeurs conscients de leur mission devaient non pas développer mais au contraire : contenir cet enrichissement.²⁶ Schönberg y est parvenu avec sa théorie sur la musique sérielle, et Bartók par le « folklorisme ». Tout en reconnaissant les mérites et le bien-fondé des positions de son contemporain viennois, il justifie son propre choix et sa manière par cette simple boutade : « J'ai choisi le folklore parce qu'il est un *phénomène naturel* ». ²⁷ Kodály ajoute même que le folklore est un phénomène collectif. Dans la conception de son

parrain de son fils. Nous y lisons : « ... Bien entendu, j'accepte très volontiers d'être le parrain, quoique j'aie mon opinion privée sur la cérémonie du baptême. N. B. : ma religion unitarienne, choisie par moi-même, dit : le baptême, bien que vivement recommandé, n'est pas indispensable. »

²⁵ Une lettre adressée, le 8 avril 1905, à sa sœur nous révèle qu'il lui lisait et expliquait les textes de Nietzsche.

²⁶ Tendance moins visible en France qu'en Allemagne ou en Europe centrale.

²⁷ Position formulée, pour la première fois, dans l'article *Der Einfluss der Volksmusik auf die heutige Kunstmusik*, dans *Melos*, n° du 16 octobre 1920.

propre langage, Bartók se place sur le même plan que Rameau au XVIII^e siècle, afin de rétablir la continuité des sources de la musique européenne, une fois de plus.

Si Bartók traverse une période romantique dans sa jeunesse, c'est en partie à cause de Nietzsche. C'est Nietzsche qui le pousse à dépasser l'héritage musical du siècle précédent, à se libérer de Wagner, auquel Bartók paraît resté attaché, sans doute à cause de ses idées sur le théâtre. Puis de Strauss, dont Bartók ne s'est séparé définitivement qu'en 1908. C'est toujours la présence latente de Nietzsche qui devait accompagner Bartók pendant toute sa vie. On le ressent encore, tant dans la *Cantata profana* que dans le *Divertimento* ou le *Concerto pour orchestre*. Cette idée de la pureté des sources, si chère au Bartók des années 1930 et 1931, est bien d'origine nietzschéenne, et le musicien en fait un usage encore plus large et profondément moralisateur.

Par association d'idées, l'extrait de Nietzsche que nous avons cité nous fait penser à la note célèbre de Karl Marx, à propos de la philosophie de Feuerbach : « les philosophes n'ont fait jusqu'ici qu'expliquer le monde, alors que la tâche serait plutôt de le transformer. » Les deux affirmations se contredisent apparemment. Cependant, en réalité, elles se complètent. Elles témoignent, l'une et l'autre, des mêmes préoccupations morales ; mais Nietzsche extrapole sur le passé et Marx sur l'avenir. Et Bartók, lui — ne fût-ce qu'à cause de sa position éminemment pluraliste — qui refuse a priori des conclusions toutes faites était certainement plus sensible aux idées de Nietzsche qu'à celles de Marx. Il connaissait mieux la condition paysanne que la condition ouvrière. Avait-il même quelque idée exacte au sujet du marxisme ? A cette question nous n'avons recueilli que des réponses contradictoires. Toujours est-il que Bartók n'a jamais choisi ses amis en fonction de leurs convictions, il avait un respect trop profond pour les opinions des autres. Parmi eux, nous relevons des noms de socialistes convaincus tels Reinitz ou Balázs, parce qu'ils étaient les collaborateurs immédiats de Bartók au sein de *Directorium musical*, durant la période révolutionnaire de 1919. Même s'ils s'orientaient vers une attitude plus « à gauche », Bartók ne les a jamais reniés.

La participation de Bartók au *Directorium* fut moins politique qu'on n'a voulu le dire. Il avait accepté cette responsabilité de bon cœur, pensant y siéger aux côtés d'amis proches, tels Kodály, Dohnányi, Balázs, Reinitz, ou le philosophe Lukács, avec qui il partageait ses idées de réformes touchant la vie et l'éducation musicales, et dont la réalisation lui semblait pouvoir être très rapidement mise en œuvre.²⁸

En général, Bartók ne cachait pas ses opinions. Chaque fois qu'il fut attaqué publiquement pour ses travaux scientifiques, il n'hésita pas à répondre ouvertement à ses détracteurs, défendant point par point ses positions. Il répondit à Hubay en 1920, et à Petranu en 1936. Il n'hésita pas non plus à dénoncer les méfaits de la contre-révolution, dans l'article déjà évoqué, publié dans le *Musical Courier*. Il avait signé plusieurs appels. L'appel des intellectuels hongrois, en 1918, à ceux des peuples voisins (voir note 76 de la page 70). En 1937, une protestation en faveur de

²⁸ Une partie non négligeable de ses idées de réforme seront réalisées dans les années 1930, grâce à Kodály et ses disciples, à un moment où la constellation politique du pays n'y est guère favorable.

la liberté d'expression, à l'occasion de la mise en accusation de l'écrivain Géza Fėja qui venait de publier un reportage sur la condition misérable des paysans dans le comitat de Békés. Il rédigea lui-même la proclamation de 1931 à propos de l'affaire Toscanini, par laquelle il réclame la liberté de l'art en dehors de toute considération politique. En 1938, il signe la *déclaration des 32 intellectuels* contre la loi raciale. Nous connaissons également le message qu'il laissa avant son départ en exil en 1940, dans lequel il interdit de donner son nom à toute rue ou lieu public en Hongrie, tant que deux places importantes de Budapest porteront les noms de Hitler et de Mussolini.²⁹

Bartók fut souvent l'objet d'attaques personnelles auxquelles il ne répondit même pas. Par exemple celle, parue dans *Magyar Kultúra* en 1937, accusant Bartók ainsi que son ami Kodály, «de corrompre la Jeunesse avec leurs *Chœurs sur des paroles destructrices*». D'autres y auront répondu à sa place. De constitution fragile, s'il traversa des périodes de dépression, du moins ne transigea-t-il jamais avec sa conscience. Une volonté tenace l'aida toujours à surmonter ses découragements. Il se repliait alors sur lui-même et vivait en retraite, ne fréquentant que ses amis. Il se réfugiait en une forteresse quasiment inaccessible qu'il s'était construite lui-même. Les œuvres qu'il composa après 1926 reflètent cette attitude.

Ses rapports avec les milieux officiels de la Hongrie d'entre les deux guerres sont restés très froids. Ecartant toute tentative de rapprochement venant du Régent ou de son entourage, chaque fois qu'il le pouvait, il tenait à marquer son indépendance vis-à-vis du Gouvernement hongrois, et ce dernier ne pouvait engager des poursuites contre un Maître dont l'attitude ne dépassait pas les droits légaux, dont la personnalité jouissait d'une renommée internationale, dont l'œuvre rapportait matériellement autant que moralement à son pays.³⁰

Bartók reprochait au régime Horthy sa politique rétrograde, antisociale. Il le rendait responsable de la montée de l'antisémitisme qui se développait de façon inquiétante, vers 1930, sous la pression de l'Allemagne. Exaspéré, il allait jusqu'à suspecter tous les gens de sa classe de sympathies pro-nazies. «J'ai honte d'être issu de cette classe» — écrit-il le 13 avril 1938, juste un mois après l'Anschluss. Et pourtant, en signant la protestation de 32 intellectuels chrétiens contre la loi anti-juive, il faisait un geste pour sauver l'honneur de cette même classe au sein de laquelle on pouvait compter sur des sujets d'élite qui pensaient comme lui.

Cette méfiance instinctive envers le Gouvernement, n'était que trop justifiée. En matière de pure politique il n'était pas aussi naïf qu'on a voulu le juger. Dans une lettre qu'il adresse, le 3 juin 1939, à Sándor Veress, son ancien élève à Londres, il fait une analyse exacte de la situation en Hongrie. Six mois plus tôt, le premier «arbitrage de Vienne» rendait à la Hongrie une partie de son ancien territoire attribué à la Tchécoslovaquie en 1920, et ce fut, dans le pays, une jubilation générale ; mais Bartók ne s'y associe pas. Pourtant, personne n'avait souffert plus que lui des dispositions injustes de la Paix de Trianon, et c'est au moment du deuxième «arbitrage de Vienne»

²⁹ Actuellement Place du 7 Novembre et Rond-Point Zoltán Kodály.

³⁰ Allusion au contrat établi avec l'éditeur Universal de Vienne. Remarque de Sándor Jemnitz.

rendant à la Hongrie la partie septentrionale de la Transylvanie, en 1940, que Bartók se prépare à s'expatrier.

Les motifs de cet exil restent assez complexes, personnels, scientifiques, politiques et moraux à la fois. D'un état de santé chancelant, Bartók éprouvait un désir compréhensible de fuir l'Europe, futur champ de bataille. Il voulait continuer son travail artistique dans une tranquillité relative, qu'il ne pouvait trouver qu'aux Etats-Unis. Enfin il refusait de cautionner tacitement, par sa présence, tout ce qui allait se passer en Hongrie. « Ici, je ne peux plus rien pour notre peuple », disait-il à des amis proches. Et il n'a pas hésité à aller jusqu'au bout de sa pensée. Il est parti pour défendre la cause du peuple hongrois là où il avait quelque chance de pouvoir le faire.

A propos de cet exil nous avons deux remarques à faire :

Tout d'abord, cette décision représente à nos yeux la synthèse des diverses activités de Bartók et de ses principes moraux. Une preuve suprême de l'unité de l'art et de l'idéologie bartókiens. Par son exil, Bartók a renoué avec les traditions *kuruc* de l'histoire hongroise, celles des Rákóczi, des Kossuth, le modèle de sa jeunesse. Il finit sa carrière comme il l'a commencée, dans la pauvreté, mais fidèle à lui-même.

Il est clair, d'autre part, que Bartók, le « naïf », le « pur », n'était ni neutre, ni non-engagé, encore moins opportuniste. Certes, il a gardé le silence dans les moments où nous aurions aimé qu'il parlât. Mais les raisons de son mutisme sont élucidées aujourd'hui, du moins en partie, par le caractère taciturne de l'intéressé et par son intégrité morale. Le silence peut être parfois un acte de courage ou de combat.

Antal Molnár remarque à propos de Bartók : « (...) il parlait peu, c'était sa nature. Mais jamais personne n'a pu se taire avec autant d'éloquence que lui. »³¹

BARTÓK COMPOSITEUR

Les œuvres de Bartók composées après 1907 forment un système cohérent, à l'intérieur duquel disparaît la diversité des sources. L'unité organique des éléments utilisés domine la composition. Déjà dans les œuvres de jeunesse, jusqu'à la *Deuxième Suite* incluse, on peut observer la recherche de cette unité à la lumière des compositions ultérieures. Si cette unité n'était qu'incomplètement atteinte au départ, c'est qu'il y manquait certains éléments essentiels du langage ; or ce dernier se trouve définitivement formé à partir de 1908. Ce qui a manqué à Bartók au début de sa carrière, c'est la continuité d'un art national basé sur un « passé intégral » (le mot est de Kodály), ainsi qu'un élément régularisateur pour équilibrer l'évolution du langage et éviter tout éclectisme, danger qui menaçait l'art européen vers 1900. Bartók trouve ces éléments dans le folklore, qu'il intègre progressivement à son art.

La première manière de Bartók est encore conditionnée par la musique européenne, surtout austro-allemande, qui domine l'époque de sa jeunesse :

³¹ Conférence prononcée à l'Université de Debrecen le 8 décembre 1955, publiée dans la revue *Alföld*, n° 1955/6 et 1956/1.

Brahms, Wagner, quelques aspects de Liszt ou de Strauss. Un certain penchant du jeune compositeur pour la musique de Delius en reflète, peut-être, la dernière manifestation. Cet européanisme initial n'exclut pas un certain nationalisme, moins marginal que celui de Liszt, mais plus verbal que musical dans *Kossuth* et plus spéculatif que réel dans les quatre premiers opus.

A 27 ans le compositeur change complètement d'orientation. Il se penche de plus en plus sur les manifestations musicales les plus « primitives » de l'Homme, pour en « forger son arme » et, ainsi armé, retrouver sa place dans la musique européenne. Il a l'âme d'un révolutionnaire, remarque Kodály dans ses souvenirs personnels,³² un révolutionnaire qui veut tout renouveler, du moins dans le domaine de la musique.

Or, un vrai révolutionnaire doit bien connaître le passé pour en éviter les pièges et n'en conserver que les éléments nécessaires à un renouveau. L'improvisation en musique est difficile si l'on ne veut pas tomber dans le « déjà dit ». Or Bartók n'improvise jamais (ceci est vrai même pour ses *Huit Improvisations*), il connaît les critères de l'insolite ou l'effet burlesque et les applique dans sa musique. Il évite toujours l'*aléatoire*.

Le système bartókien est organique et cohérent. Il peut se prêter à bien des interprétations aussi valables les unes que les autres. Ainsi les analyses, explications ou commentaires dus à Lajos Bárdos, Jacques Chailley, János Kárpáti, György Kerényi, Zoltán Kodály, György Kroó, András Mihály, Antal Molnár, József Ujfalussy ou Lajos Vargyas, entre autres, ont-ils été conçus dans des esprits fort différents pour aboutir à des conclusions très souvent différentes. Seul Ernő Lendvai a essayé jusqu'ici de présenter l'esthétique bartókienne dans son *intégralité*. Plusieurs affirmations de ses nombreux ouvrages sont devenues aujourd'hui de notoriété publique. Un mélomane ne peut les ignorer car, au-delà de la musique de Bartók, ils offrent de nouveaux éléments de base pour l'appréciation de toute musique. Tibor Serly (l'inspirateur principal de notre ouvrage), dans son dernier livre théorique publié de son vivant³³ a proposé, de son côté, tout un système de composition basé sur l'héritage spirituel de Bartók. La comparaison de son ouvrage avec ceux de Lendvai donne une idée du « phénomène Bartók » dans la musique de notre siècle. Contentons-nous de relever les caractères principaux d'un phénomène aussi complexe. Dressons-en un tableau synchronique qui n'a d'autre but que de servir de point de départ aux futures analyses et recherches.

Tout en insistant sur l'unité organique de la musique de Bartók, nous nous proposons de la considérer sous l'angle des trois composantes définies plus haut : *langage, écriture, style*. Cette division doit faciliter le regroupement des éléments sonores suivant le principe adopté au départ par le lecteur.

³² Déclaration orale enregistrée sur un disque Hungaroton (LPX 12882) contenant les témoignages oraux de dix personnes.

³³ *Modus Lascivus* (The Road to Enharmonicism) ; A new Concept in Composition, by Tibor Serly ; Modus Associated éd., Ann Arbor, Michigan (U.S.A.) 1975.

Il s'agit de la partie de la musique de Bartók qui, au cours des années, a subi le moins de modifications. Comme nous l'avons dit, la plupart de ses éléments se trouvaient déjà réunis avant 1910. Si leurs rapports ou structurations évoluent, cette évolution dépasse le cadre du langage proprement dit. Quantitativement on peut admettre un certain enrichissement, au moins théorique, du langage, avec l'adoption de nouveaux apports folkloriques ou exotiques. En réalité cet enrichissement n'est que minime, puisque la principale fonction du folklore dans la musique de Bartók est d'en maintenir l'équilibre quantitatif, d'assurer son homogénéité et de la préserver de tout éclectisme.

L'échelle de Bartók, c'est-à-dire l'ensemble abstrait de ses sources mélodiques, est celle d'un chromatisme absolu, mais qui ne devient jamais atonal. Ce fait n'a rien de particulier, puisque le $1/2$ ton tempéré est l'intervalle de base de la musique européenne de notre siècle. Mais ceci n'exclut pas, a priori, l'usage d'autres intervalles, plus resserrés ou non-tempérés, que l'on rencontre dans la pratique populaire — vocale ou instrumentale —, mais ces intervalles, au plan de la musique savante, ne sont que des *nuances non-structurales*. L'usage du $1/4$ de ton ne représente dans l'œuvre de Bartók qu'un essai pour donner aux instruments à archet un jeu plus expressif ; il ne touche pas au système établi.

Lendvai a bien démontré que le chromatisme de Bartók était le produit de deux composantes :

	ré	mi	fa#	sol	la	sib
do	mib	fa		lab		

Do étant considéré comme tonique, est le point de départ de deux systèmes différents et complémentaires, l'un heptatonique non-diatonique (ligne supérieure), l'autre pentaphonique (ligne inférieure)*. Cette juxtaposition appelle quelques commentaires.

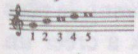
1°) L'octave, dans sa division chromatique et tempérée, contient 12 sons, et sur notre tableau il n'y en a que 10 : manquent *si* et *ré bémol*, sensibles inférieure et supérieure de la tonique. En effet, dans la musique contemporaine, jusque dans la musique la plus avancée de nos jours, la tonique, ou tout ce qui en tient lieu, est souvent remplacée par l'une de ces deux sensibles — de préférence l'inférieure. Ce procédé sert chez Bartók à renforcer la sensation de tonalité, quelquefois même le sentiment de dominante, comme nous l'avons vu dans la *Sonate pour deux pianos et percussion*. Ce procédé est également à l'origine de tout effet produit par la technique de « désaccordage » de Bartók, phénomène observé et analysé par J. Kárpáti à propos du *Cinquième Quatuor*. Ce phénomène plus qu'ancestral se retrouve encore de nos jours chez les peuples les moins touchés par la civilisation,

* ou pentatonique. Les deux termes employés conjointement dans notre ouvrage désignent, généralement, la même notion.

certaines tribus amérindiennes notamment, dans des séquences exécutées par deux instruments de même espèce. La musique la plus « moderne » de notre temps semble rejoindre en cela les procédés les plus primitifs d'origine rituelle. Bartók y est pour beaucoup.

2°) L'heptatonie consiste à diviser l'octave en 7 degrés, dont deux sont inévitablement des $1/2$ tons, les cinq autres des tons entiers. Il n'y a que trois solutions possibles : a)-le nombre de tons successifs entrecoupés par des $1/2$ tons est $2+3$ ou $3+2$, ce qui donne la gamme diatonique usuelle ; b)-la succession est $4+1$ ou $1+4$. C'est la formule à laquelle Bartók donne si souvent la préférence. (« Heptatonía secunda ») Les Américains l'ont d'ailleurs nommée « échelle Bartók », tandis que les Hongrois l'appellent *échelle acoustique* ou *échelle harmonique* car, dans l'ordre des sons harmoniques, le *si* b (7°) et le *fa* $\sharp$ (11°) précèdent le *si* naturel (15°) ou le *fa* naturel (21°), et l'échelle est ainsi, plus que la diatonie usuelle, proche des « principes naturels » tels que Rameau les a décrits ; c)-5 tons entiers se suivent et le sixième est scindé en deux demi-tons ; cas extrême et marginal : sol, la b , si b , do, ré, mi fa $\sharp$. Chaque solution offre 7 modes possibles. comparables aux modes grégoriens ou à leurs dérivés. La *heptatonía secunda*³⁴ est aussi d'origine lointaine. Bartók a dû en trouver des vestiges dans les folklores centre-européens. Il en a fait un élément essentiel de son langage. D'autres l'ont suivi, mais c'est à Bartók qu'en revient la paternité dans la composition musicale.

3°) La ligne inférieure du tableau ne constitue pas une échelle pentatonique complète, il lui manque un son. Mais, telle qu'elle est dessinée, elle renferme des tournures mélodiques en nombre illimité. En réalité, le « pentatonique » est un système très archaïque qui semble commun à tous les peuples. Son échelle, conditionnée par plusieurs facteurs, ne serait que le résultat de leur évolution convergente. Plusieurs théories concernant son origine sont aussi valables les unes que les autres. Toujours est-il que la pentaphonie, dans sa forme pure, est encore bien vivante.³⁵ Certes, la présence de l'échelle à cinq degrés n'est pas le privilège de Bartók. On la trouve assez souvent dans la musique de notre siècle, notamment chez Debussy. Mais c'est en Hongrie qu'elle est principalement exploitée par l'éducation musicale, depuis Kodály et ses disciples. Et son utilisation dans la musique savante traduit le plus souvent un souci d'archaïsme.

L'échelle pentaphonique sans demi-ton  peut présenter cinq modes différents, chacune des cinq notes servant de finale mélodique ou de ton de base. La pentatonie relevée dans le folklore hongrois appartient à ce type et se présente, le plus souvent, comme un *mode de la V^e*. Les musicologues tiennent également compte d'une autre sorte de pentatonie, avec $1/2$ ton, dont le type de base serait :  autrement dit les composantes d'un accord de 9° de do sur 7° sensible, accord constitué de tierces majeures et mineures successives, alors que le

³⁴ La denomination vient de Lajos Bárdos.

³⁵ Cf. C. Brăiloiu, *Sur une mélodie russe* dans *Musique russe* II Paris 1953 et A. A. Saygun, *La genèse de la mélodie* dans Zoltan Kodály, *Octogenario Sacrum*, Budapest 1962.

pentatonique, d'après Brăiloiu, n'est composé que de quartes et de quintes successives.

Lendvai explique le côté pentatonique du langage de Bartók par la *section d'or*, dont l'expression arithmétique approximative est la *série de Fibonacci* : 1, 2, 3, 5, 8, 13, 21, 34... où, à partir de 3, chaque nombre est la somme des deux précédents, l'unité étant un 1/2 ton tempéré, *do—mi* b est un intervalle qui en comprend trois, *do—fa* cinq, *do—la* b huit. Entre les degrés voisins de l'échelle pentatonique l'intervalle est deux ou trois, chiffres clés du langage bartókien.

Comment compléter la série pentatonique esquissée par Lendvai ? Quelle en serait la cinquième composante ? Ce pourrait être le *si* b qui se retrouve déjà dans l'échelle «acoustique». En ce cas, l'échelle inférieure figurant sur notre tableau serait le 3^e mode de l'échelle sans 1/2 ton, le 1^{er} commençant par *la* b. Cas possible, comme tous les autres, bien que pratiquement inexistant dans le folklore. Le grand mérite de la théorie de Lendvai est d'avoir montré comment, à partir d'un phénomène *naturel*, Bartók a pu *abstraire* l'aspect pentatonique de son langage et constituer ainsi une pierre angulaire de son système.

Mais il existe également une autre solution au problème posé par le manque de la cinquième composante de l'échelle pentatonique de Lendvai. si l'on voulait continuer la *série de Fibonacci*, on arriverait à *ré* b, c'est-à-dire à treize 1/2 tons de *do* :  ce qui nous donnerait une échelle *la* b — *do ré* b, *mi* b, *fa* correspondent exactement à l'échelle type de la pentaphonie avec 1/2 ton, définie plus haut, dans laquelle Gábor Lükő voit la base du système archaïque proto-indo-européen.³⁶

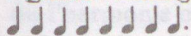
Les sources mélodiques de Bartók, telles qu'elles apparaissent dans les échelles utilisées ou leurs prolongements, sont homogènes ou composites. Elles se prêtent à toutes les combinaisons possibles, à des utilisations totales ou partielles, offrant *toute liberté* au compositeur pour les manier ensemble ou séparément à sa guise. Elles forment un système qui renferme la dimension la plus large et la consistance la plus variable de l'expression musicale.

Pour les sources de ses constructions rythmiques, nous retrouvons les mêmes tendances. Le rythme musical consiste en l'ordonnance de ses éléments sonores selon leur durée, leur intensité, leur acuité et leur timbre. Il y a des cas extrêmes où une mélodie pure et sans accents, composée de sons de longueur égale, dégage un rythme musical rien que par la différence de hauteur de ses composantes ; mais ce cas mis à part, le rythme de la musique remonte à deux sources : celle des paroles et celle des mouvements corporels comme la marche ou la danse. Les deux sources coexistent dans l'opéra et l'oratorio : le récitatif «*parlando*» dont le rythme s'oppose à celui du reste. Dans les folklores, les deux rythmes se retrouvent, le plus souvent, avec interaction possible. Cette interaction a conduit Bartók à créer un monde rythmique particulier, d'une dimension presque infinie. Une danse en

³⁶ G. Lükő, *Vestiges indo-européens dans le folklore musical des peuples finno-ougriens*, dans *Etudes Finno-Ougriennes*, Tome II, Paris 1965.

rythme « giusto », chantée sur des paroles devient « parlando rubato » lorsque la qualité et la quantité syllabique des paroles ont raison des exigences de la danse.

Vice-versa : une mélodie *parlando* peut se transformer en *giusto*, avec corrections métriques. Ce phénomène est plus général dans le folklore que dans la musique savante, pour la simple raison que les mélodies populaires ne sont pas « inventées », mais réunies à partir de mélodies ou de séquences existantes. C'est le cas du folklore hongrois.

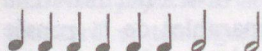
L'innovation de Bartók serait d'avoir appliqué à la musique savante des procédés folkloriques, encore intensifiés. Il a réuni les deux sources du rythme original en un seul rythme musical qui, à chaque moment, peut revêtir le caractère « parlando » ou « giusto ». Imaginons une mélodie composée de huit sons égaux, par exemple : . Cette formule apparemment neutre peut se prêter à plusieurs transformations :



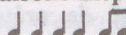
Le rythme « choriambique » est fréquent dans la musique hongroise. La musique instrumentale en fait usage même là où elle contredit le rythme des paroles.³⁷

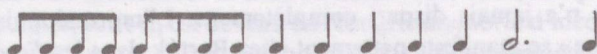
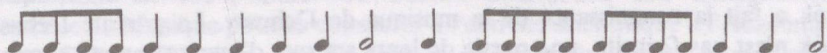


L'allongement d'une des huit syllabes est un phénomène typique du folklore roumain.



Type « Kalevala » des Finnois.

Enfin, en y ajoutant un groupe de quatre syllabes  ou , nous aurons créé une synthèse de combinaisons inépuisables, structures métriques bi-, tri-, tetra-, ou penta-podiques :  avec diminution ou augmentation de la longueur des unités métriques ou leur morcellement :



Par contre : un rythme parlando basé sur l'égalité métrique des syllabes (ce qui reflète la tendance générale de l'évolution du parler hongrois), ne sera composé que de séquences élémentaire de 2 ou 3 syllabes, par exemple :

$$\text{Musical notation: eighth note} \mid \text{Musical notation: eighth note} \mid \text{Musical notation: eighth note} \mid \text{Musical notation: eighth note} \mid \text{Musical notation: eighth note} \mid \text{Musical notation: eighth note} \mid \text{Musical notation: eighth note} \mid \text{Musical notation: eighth note} \mid = 7/8$$

³⁷ Phénomène général dans la musique populaire lorsqu'une mélodie chantée est accompagnée à l'unisson d'un instrument, ou lorsque les deux séquences — vocale et instrumentale — alternent.

où les trois unités de la séquence centrale ne forment pas un triolet. Exemple : la phrase hongroise correspondante *Gyere, várlak a kútnál* (Viens, je t'attends au puits) : il suffit de «geler» les trois éléments de la formule rythmique et de la multiplier à volonté pour créer un rythme de danse en mesures «aksak». Cette schématisation des paroles par des rythmes musicaux peut être appliquée dans chaque langue. Bartók l'a fait en pensant à sa langue maternelle.

En résumé, dans ses structures rythmiques le folklore n'a apporté à Bartók que des procédés. Le compositeur en a tissé un réseau dont l'amplitude et les dimensions dépassaient les procédés folkloriques.

ÉCRITURE ET PENSÉE MUSICALES

Nous en arrivons à un autre aspect essentiel de l'art de Bartók : il a été en évolution permanente, tout en gardant l'essentiel du langage défini plus haut.

Cette évolution était conditionnée par les étapes successives de l'évolution artistique du compositeur et par la parenté, plus ou moins durable, de sa conception esthétique avec celle d'autres compositeurs : Palestrina, Bach, Beethoven, Liszt, Wagner, Brahms, Strauss, Debussy, Schönberg, Stravinsky ou Kodály, dans l'ordre chronologique. Dans l'ordre hiérarchique la première place revient à Beethoven, la seconde à Liszt. Tous deux furent les compagnons inséparables de la pensée bartókienne, durant presque toute sa carrière, alors que la présence plus ou moins latente des autres dans les étapes successives de sa carrière fut, le plus souvent, limitée à une période de sa vie.

Il ne serait nullement exagéré de prétendre que l'évolution artistique du compositeur a été dominée par l'intégration progressive d'apports folkloriques dans sa musique. Cette intégration a commencé précisément à l'époque où Bartók a fait la connaissance de la musique de Debussy. La parenté Debussy—Bartók n'est pas fortuite, une partie de leurs sources d'inspiration est commune, sans qu'on puisse parler d'une influence proprement dite de l'un sur l'autre. Leur communauté en tant que compositeurs était latente déjà vers les années 1910, et accompagnait Bartók pendant une dizaine d'années dans son évolution artistique ; cette influence n'a jamais dispari complètement. L'impressionnisme ou «post-impressionnisme» se manifeste nettement chez Bartók dans les *Études*, la septième *Improvisation* (dédiée à la mémoire de Debussy) et dans d'autres compositions pour piano ; moins nettement peut-être dans *Barbe-bleue*, sans jamais parvenir toutefois à une prédominance caractéristique. Quant à l'écriture du *Prince de bois*, elle serait comparable à celle d'un Wagner et d'un Stravinsky à la fois. Si, vers 1920, le «schönbergisme» semble intéresser Bartók, ce n'est pas pour le suivre, mais pour mieux définir sa propre position vis-à-vis de l'écriture «sérielle». Pourtant cette dernière apparaîtra, très sporadiquement, notamment dans le *Concerto de violon*. C'est après la grande coupure de 1923-26 que l'écriture de Bartók deviendra plus contrapuntique, épousant celle de Bach pour le contrepoint instrumental et celle de Palestrina pour les œuvres vocales. L'esprit de Bach, celui des Cantates et des

Passions, se remarque particulièrement dans l'introduction orchestrale et la séquence de chasse de la *Cantata profana*, celui des Suites et des Partitas dans la *Sonate pour violon*. A travers Bach, c'est également l'écriture « baroque » qui hante le compositeur vers la fin de sa vie, avec ses genres typiques comme la *chaconne* et les *variations*. Mais ces dernières jouent un rôle relativement effacé dans l'œuvre de Bartók. C'est normal, puisqu'il a édifié son œuvre, en grande partie, sur la *variance* qui peut transformer l'idée musicale en lui ajoutant des éléments rythmiques ou mélodiques nouveaux, tandis que la variation ne peut pas transformer l'idée.³⁸ Un moyen n'exclut pas l'autre, mais la technique de la *variance* donne un choix plus étendu pour une *liberté* plus grande de l'expression musicale, alors que la *variation* dans un contexte bien délimité ne peut agir que comme stimulation de l'écriture, là où l'harmonie et la structure restent, en général, invariables.

L'attrait qu'a exercé la musique de Stravinski et de Kodály sur Bartók représente les deux antipodes d'une même essence classique ou néo-classique. Stravinsky par sa mobilité, Kodály par sa stabilité et son traditionalisme génétique. Il n'y a pas d'influence stravinskienne proprement dite sur l'écriture de Bartók, même si les deux maîtres qui ont nettement dominé la production musicale de leur temps ont été amenés à se rejoindre dans leur orientation « folklorique ». Les *Scènes villageoises* de Bartók, écrites en pleine « période de silence » en 1924, ainsi que les *Vingt Mélodies populaires hongroises* pour chant et piano, composées quelques années plus tard, en témoignent. Il est intéressant de constater que c'est à ce moment-là que Bartók se trouve à la recherche d'une nouvelle expression, toujours en vue de la synthèse, et qu'il compose son œuvre la plus apparentée à l'esprit de la musique de Stravinsky. Quant à Kodály, sa présence est quasi permanente dans l'œuvre de Bartók, comme une source intarissable d'encouragements à continuer son propre chemin. C'est Kodály qui a recommandé à son ami l'étude de la polyphonie vocale, probablement en 1934, année où Bartók abandonne son enseignement à l'Académie de Musique pour se consacrer à l'activité scientifique à l'Académie des Sciences. Et le « folklorisme » de Kodály trouvera un écho de plus en plus profond dans l'inspiration mélodique des dernières œuvres de Bartók.

Le terme « folklorisme » serait d'ailleurs inexact ; Bartók le refuse énergiquement. Le renouveau de l'art musical sur la base de trésors inconnus, inexplorés et frais de la musique populaire, écrit-il, est devenu en Hongrie une sorte d'idéologie nouvelle. Parlant de Bartók, ceux d'Europe occidentale qui emploient le terme de « folklorisme » avec un certain ton péjoratif se méprennent totalement à son sujet. Il ne s'agit nullement pour le compositeur d'inclure quelques fragments folkloriques dans un matériau étranger, mais d'élaborer une création nouvelle à l'aide de forces musicales issues de la terre.³⁹

³⁸ Bartók n'est pas le premier à employer la *variance* comme facteur essentiel de la structuration. Liszt, sans la nommer, l'avait bien employée avant lui et Mahler paraissait être parfaitement conscient de son importance. Entre *variation* et *variance* la principale différence est que la première est purement qualitative, la dernière qualitative et quantitative à la fois.

³⁹ En français : *La recherche des chansons populaires en Europe orientale*, dans *Bartók, sa vie et son œuvre*, Budapest, Corvina, 1956.

Mais si Kodály est quasi omniprésent chez Bartók, Beethoven et Liszt le sont encore davantage. C'est justement la filiation avec ces deux maîtres du passé qui confère à l'écriture bartókienne son caractère le plus typique.

Ce qui est beethovenien chez Bartók, c'est la rigueur classique des formes et leur variété de structuration, de même que la souveraineté de l'expression. Ce qui est hérité de Liszt, c'est un certain goût de l'ostinato, les effets burlesques inspirés de la musique « diabolique » de l'auteur des Valses de Méphisto. Point essentiel, la métamorphose de l'idée musicale, à laquelle Bartók arrive à l'aide du folklore par la variance dont il fait un élément important de son écriture, peut-être précisément parce qu'il y trouve la confirmation du procédé lisztien. S'il en est ainsi, on comprend pourquoi il estimait tant l'importance *historique* du maître hongrois.

Comme Beethoven, et pour des raisons identiques, Bartók a marqué une prédilection pour la Sonate de forme ternaire. La sonate de Bartók est proche de celle de Beethoven, où l'attraction de la tonique est équilibrée dans l'exposition, par celle d'une dominante souvent autre que le ton voisin dans le cycle des quintes. Comme dans toute musique tonale, l'attraction des facteurs : sous-dominante — tonique — dominante — est aussi nette chez Bartók que chez Beethoven, *mais les fonctions englobent chez Bartók les 12 sons de notre système chromatique*. Un autre mérite de Lendvai est d'avoir établi, sans équivoque, les trois « axes » fonctionnels de la musique bartókienne. Avec une tonique de *do* l'axe de la tonique est composé des sons : *do — mi b — fa # — la*, celui de la dominante par *sol — si b — do # — mi*, celui de la sous-dominante par *fa — la b — si — ré*.⁴⁰ Cependant la partie de développement prend chez Bartók une fonction plus organique, plus structurale que chez Beethoven. Elle égale en importance les deux autres parties : exposition — réexposition, avec lesquelles elle est en relation arithmétique sur la base de la section d'or.⁴¹ Du point de vue thématique le développement bartókien est un regroupement des idées dans une hiérarchie et un ordre différents. Sur ce point Bartók se montre encore héritier spirituel de Beethoven. Sur le chemin qui mène au renouvellement des idées, évitant toute redite, il va plus loin que son modèle.

LE STYLE — VÉHICULE DE L'IMAGINATION

Fonction du langage et de l'écriture à la fois, c'est-à-dire d'un facteur stable et d'un autre mobile, Bartók a dès le début un style très personnel. On ne peut parler chez lui d'« influences » proprement dites, puisqu'il a assimilé dans sa propre musique tout ce qu'il pouvait trouver dans la musique des autres. Pour lui, à l'inverse de Schönberg, l'échelle dodécaphonique sert à *confirmer l'attraction tonale*

⁴⁰ Cf. E. Lendvai, *Introduction aux formes et harmonies bartókiennes*, dans *Bartók, sa vie et son œuvre* (voir note précédente).

⁴¹ Lendvai insiste particulièrement sur cet aspect de la construction bartókienne. D'autres estiment — et ils n'ont certainement pas tort — que la section d'or est présente en filigrane dans toute la musique européenne des deux derniers siècles.

et non à l'atténuer. Chaque son, considéré séparément, est investi d'une fonction tonale, puisqu'il fait partie d'un des trois axes définis par Lendvai. La mélodie est donc *souveraine et indépendante de l'harmonie*. Bartók dégage ainsi la musique des «Principes rationnels» de Rameau, voulant que la mélodie soit fonction de l'harmonie.

«Plus une mélodie est primitive, plus elle se prête à des harmonisations insolites.»⁴² Dans la pensée de Bartók, cela veut dire : plus l'ambiance harmonique qui entoure la mélodie peut être variée ou ambivalente. Dans la musique savante, cette façon de voir trouve confirmation bien avant Bartók dans les «ostinati» familiers à J. S. Bach, aussi bien que chers à Bizet ou Liszt. Si Bartók insiste à ce sujet, c'est que, pour lui, *l'ostinato est un élément mélodique universel*. Il est une sorte de porte ouverte par laquelle la musique populaire pénètre dans la musique savante. Mais, il n'y a pas d'interaction possible, la musique populaire ne pouvant fournir que l'idée mélodique, à la rigueur les éléments d'une polyphonie primitive. L'harmonie est, en général, une structure savante qui se superpose à la mélodie quelle que soit son origine. Chez Bartók, les sources de l'homophonie et de la polyphonie sont le plus souvent différentes, soit complémentaires, soit opposées. Une polyphonie peut être superposée à une construction purement mélodique aussi bien qu'à une polyphonie déjà existante. Ainsi les sept chœurs pour voix d'enfants et leur transcription pour chœur et orchestre de débutants ; les parties vocales restent ce qu'elles étaient, les parties instrumentales s'ajoutant à elles sans les doubler. Une même tendance est plus ou moins manifeste dans le *Concerto pour deux pianos et orchestre*, par rapport à sa version originale, la *Sonate pour deux pianos et percussion*.

Conséquence de cette complexité de son système, les sources mélodiques de Bartók sont d'une richesse illimitée. Essayons d'en résumer les principales, en dehors du folklore.

1°) *La diatonie traditionnelle*. Modes majeur ou mineur sont rarement utilisés dans leur forme originale complète. Par contre, leurs coupures modales et leur forme réduite à 6 sons⁴³ se retrouvent fréquemment dans les compositions basées sur le folklore enfantin (*Pour les enfants, Mikrokosmos, I^{er} Rondo*). Autre exemple : le mode mineur avec 4^e degré augmenté, échelle dite «tsigane» ou «hongroise», familière à Liszt qui, le plus souvent, n'apparaît que partiellement et dans une tessiture inférieure à l'octave (*Rhapsodies* et *Duos* pour violons).

2°) *L'heptatonie non diatonique* dans sa forme soit intégrale, soit partielle ou modale. «L'échelle acoustique» nous fournit l'une des sources mélodiques les plus importantes de Bartók. Elle reflète son imagination créatrice. Souvent présente dans les musiques populaires, elle était à l'époque un élément révolutionnaire dans

⁴² Dans sa conférence *L'influence de la musique paysanne sur la musique savante contemporaine*, en français dans *Bartók, sa vie et son œuvre*.

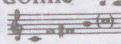
⁴³ Echelle usuelle des chants enfantins d'audience eurasiennne : un 1/2 ton encadré de deux tons entiers : do—ré—mi—fa—sol—la.

l'écriture musicale, mais elle réunit traditions populaires et avant-garde savante, deux pôles d'une synthèse chère à notre compositeur.

3°) La pentaphonie intégrale ou partielle et sous tous ses aspects, avec ou sans demi-tons. Elle traduit aussi uns des formes ancestrales de la pensée musicale, mais elle n'était apparue dans la musique savante que relativement tard, quoique bien avant Bartók. Si ce dernier l'emploie avec une nette préférence, c'est surtout pour les innombrables tournures mélodiques qu'elle permet. Vestige de civilisations ancestrales, la pentaphonie a été transmise par le folklore afin de servir de base à une musique savante contemporaine. Les théories concernant ses origines sont diverses (voir notes 35 et 36), mais ne s'excluent pas l'une l'autre. Celle de Lendvai a pour nous l'avantage de rapprocher la pentaphonie de la section d'or, laquelle semble être un élément constant du style de Bartók.

4°) Une succession de notes selon la « série de Fibonacci » 1:2; 1:3; 1:5, phénomène typique chez Bartók, et qu'on peut rencontrer chez plusieurs de nos contemporains vivants (Boulez, Stockhausen).⁴⁴ Si l'unité est le demi-ton tempéré, la succession 1:2 donne l'échelle :  soit une gamme de *dò* en mode « dorien », dans lequel le tétracorde supérieur se voit descendu d'un demi-ton. Le 9^e son est l'octave de *do*. Cette échelle donne des possibilités mélodieuses encore peu exploitées.

La formule 1:3 donne  soit une octave divisée en 6 degrés.

Celle 1:5 donne  soit une tétraphonie très spéciale et très bartókienne.

Il s'agit moins d'échelles proprement dites, que d'un schéma tentant d'expliquer certaines tournures mélodiques propres à Bartók. Ces trois séries de sons à transposition limitées aboutissent à l'octave, formant ainsi un système fermé suivant l'ordre arithmétique de Fibonacci.

5°) Une gamme mélodique faite de quatre, plus rarement de cinq sons consécutifs de l'échelle chromatique, par exemple B.A.C.H.,  quatre notes dont l'ordonnance permet 24 combinaisons différentes dont chacune figure chez Bartók.⁴⁵ Rien que la présence de tels fragments resserrés est typique du style de Bartók.

6°) Il arrive que Bartók utilise les 12 sons sous les aspects sériel (*Concerto de violon*) ou complémentaire (*Le Mandarin merveilleux*). Mais la conclusion qu'il en tire est toujours tonale. Il n'attribue d'ailleurs aux douze sons qu'une valeur symbolique. L'univers musical est à ses yeux l'univers entier et cette pensée n'est pas sans analogie avec celle de Beethoven ou de Wagner.

Le monde harmonique de Bartók peut être défini par deux règles : la première, formulée par lui-même : l'intervalle de seconde majeure et renversement, la septième mineure, sont *intervalles consonnants* et doivent être traités comme tels.

Deuxième règle (celle-ci établie par Lendvai) : selon les traditions de la musique savante du siècle dernier, à chacune des harmonies bartókiennes, comme à chaque

⁴⁴ Exposé de Claude Helffer au Séminaire Bartók, le 6 novembre 1931 à Paris.

⁴⁵ D'après György Kerényi, *Un passage « serré » typique dans les mélodies de Bartók*, dans le volume *Béla Bartók vivant*.

note de ses mélodies considérée à l'état isolé, est attribuée une fonction déterminée. La musique de Bartók est d'une nouveauté toujours surprenante, du fait que les trois fonctions fondamentales sont adaptées aux 12 sons de notre système musical. Conséquence : dans les accords composés de tierces ou de quarts successives,⁴⁶ à chaque son peut être substitué un autre de la même lignée : *do* peut être remplacé par *mi* $\flat$, *fa* $\sharp$ ou *la* ; *sol* par *si* $\flat$, *ré* $\flat$ ou *mi*, etc. . . En résulte une série d'accords de type nouveau que Lendvai désigne par les lettres de l'alphabet grec :

L'accord majeur-mineur  auquel peut s'ajouter *si* $\flat$, sa septième, est très fréquent chez Bartók. On peut se l'expliquer également par la « section d'or » (3 + 5 + 3). Bartók avait ainsi coutume d'agrandir une mélodie pentaphonique en élargissant ses composantes. C'est une tournure toute pentaphonique et qui tient aussi de la règle d'or (2 + 3 + 2). Elle devient  si l'on substitue 3 à 2 et 5 à 3.

Si l'on superpose les deux séries harmoniques, on arrive à l'accord :  qui n'est que mélange de deux accords à même fonction de tonique : *do* et *la*, tons relatifs, mais dont les modes sont inversés, *la* est majeur et *do* est mineur. Les possibilités de combinaisons analogues sont innombrables.

Tout, dans l'imagination de Bartók, est motivé, convergent et repose sur des faits traditionnels qu'il a dépassés parfois, mais toujours dans le sens de la tradition. On peut y relever quelque ambiguïté ; dans ce cas, c'est qu'elle est nécessaire à la convergence.

Au sujet du rythme, un seul fait est remarquable : deux notes enchaînées en rythme pointé, dont la première est brève et seule accentuée : . Ce phénomène caractéristique de la musique de Bartók provient de l'accentuation du parler hongrois et de ses incidences sur les chants populaires, qu'ils soient *rubato* ou *giusto*. Dans le parler hongrois, la première syllabe d'une phrase ou d'un mot isolé est toujours accentuée. Plus la syllabe est brève, plus l'accent est fort. Tout autre caractère rythmique ou métrique de la musique de Bartók concerne plus le langage que le style.

BARTÓK FOLKLORISTE

Guidé par des considérations tant nationales qu'artistiques, Bartók, après une première approche dès 1904, s'est mis en contact permanent avec la musique populaire en 1906, grâce aux enseignements de Vikár, son prédécesseur sur le terroir, grâce à Kodály, son ami et initiateur en la matière. A partir de ce moment, le chemin est ouvert à Bartók pour recueillir les vestiges sonores d'une civilisation en voie d'extinction, se familiariser avec la créativité populaire, établir la morphologie du matériel collecté, et procéder à des comparaisons philologiques entre le répertoire des Hongrois et celui des diverses ethnies vivant dans la Hongrie d'alors :

⁴⁶ Les accords composés de quarts successives semblent avoir une importance accrue dans la musique contemporaine ; Bartók, dans ses écrits, en est déjà parfaitement conscient.

Croates, Roumains, Serbes, Slovaques, Ukrainiens et, dans une moindre mesure : Arméniens, Bulgares, Slovènes, Tsiganes.

Deux années après avoir commencé ses investigations folkloriques, Bartók s'est vite rendu compte de l'impossibilité de connaître à fond les traditions d'un peuple si l'on ignore celles des peuples voisins. S'il y a interaction entre deux civilisations populaires elle est toujours réciproque, mais ne se présente jamais deux fois de la même façon.

D'après Lajos Vargyas, figure importante du folklore scientifique en Hongrie, Bartók a recueilli 2721 mélodies populaires hongroises, 3223 slovaques et 3404 roumaines. Ce fait prouve assez que Bartók n'avait aucun esprit de nationalisme étroit. Kodály de son côté, et plus tard Lajtha et leurs collaborateurs, se sont chargés d'une grande partie des investigations hongroises. Les préférences de Bartók pour les folklores slovaque et roumain de Hongrie s'expliquent aisément par ses préoccupations scientifiques : personne avant lui ne les avait étudiés, alors que les folklores serbe, croate, ukrainien, bulgare et slovène étaient déjà connus grâce aux travaux d'excellents spécialistes tels : Kolessa, Stoïn ; Kuhač, Žganec, Katzarova, entre autres. Dans les enquêtes effectuées par Bartók en Hongrie il lui est arrivé cependant de recueillir quelques mélodies serbes ou bulgares, et accidentellement quelques chants ukrainiens ou tziganes. Son enquête arabe à Biskra lui a apporté un matériel complémentaire très important. Si, après la première guerre mondiale Bartók interrompt ses investigations sur le territoire de son pays natal, du moins l'ethnologie musicale restera-t-elle l'une de ses principales activités jusqu'à sa mort. L'enquête turque de 1936 complète organiquement les enquêtes antérieures. Juste avant de quitter définitivement la Hongrie, Bartók préparait l'édition systématique de ses enquêtes roumaines. Aux Etats-Unis l'audition, la notation et les études comparatives concernant la future publication du recueil de M. Parry a assuré, pendant quatre ans, ses principales ressources. Ajoutons que Bartók, avant de se lancer dans l'étude d'un folklore musical quelconque, tenait toujours à acquérir les notions de base de la langue et de l'ethnie concernées. En Amérique, Bartók voulut encore se consacrer à l'étude des collections amérindiennes de l'Université de Seattle. Malheureusement la maladie et la mort ont empêché la réalisation de ce dernier projet.

Sa mort est survenue trop tôt tant pour la science que pour l'art musical. Sa disparition fut une perte irréparable pour tous les chercheurs. Ses connaissances linguistiques, son oreille absolue, la perfection de ses notations sensibles à toute variance d'un texte musical, avaient fait de lui l'un des pionniers de l'ethnomusicologie, et son sort fut bien celui d'un pionnier. La plupart de ses ouvrages les plus importants ne virent le jour qu'après sa mort. Ainsi le *Corpus Musicae Popularis Hungaricae*, les recueils systématiques des folklores slovaque et roumain, le recueil turc et le recueil yougoslave de Parry, recueil qui, enquête et enregistrement faits sur place exceptés, était entièrement son œuvre.

A l'abri d'un nationalisme borné qu'excluait son caractère, on peut tout de même déceler dans l'œuvre scientifique de Bartók un certain hungarocentrisme. Lui-même nous en fournit l'explication : « Ce n'est pas un hasard si les recherches

folkloriques et l'art savant conçu sur la base du folklore ont trouvé leur épanouissement si étonnant en Hongrie. Car la Hongrie est en quelque sorte le noyau de l'Europe centrale et, avant la première guerre mondiale, a été quasiment l'image réduite de la variété ethnique de l'Europe orientale». ⁴⁷ «Plus Bartók approfondit les traditions musicales de son peuple, plus il parvient aux particularités de l'Homme en général», observait avec raison Constantin Brăiloiu.

Pour la science, cet hungarocentrisme est très important. Après les premières révélations de la musique populaire hongroise, Bartók et Kodály ont établi un classement faisant ressortir certaines parentés entre les mélodies. Adaptant au matériel hongrois le système du Finlandais Ilmari Krohn, qui ramène toutes les mélodies à une même note finale et situe par rapport à cette dernière la finale (césure) de chaque segment (vers), par des chiffres arabes pour la tessiture supérieure à la note finale, commune et par des chiffres romains pour la tessiture inférieure, compte tenu des altérations éventuelles. ⁴⁸ Chaque fiche établie mentionne d'autre part le nombre des segments par strophe, le nombre syllabique de chaque segment, l'ambitus de la mélodie et, éventuellement, son caractère rythmique *parlando* ou *giusto*. Elle peut également désigner la matière thématique de chaque segment par les lettres A, B, C... y ajoutant, si nécessaire, un chiffre lorsque la même idée musicale se reproduit dans plusieurs segments à différentes hauteurs. Et les lettres *v* (= variance) ou *c* (= cadence) lorsque la matière thématique se trouve légèrement modifiée dans son contexte général ou dans sa note finale.

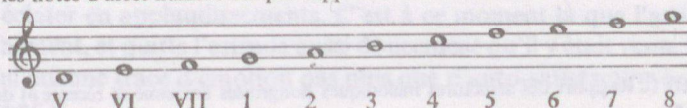
En 1924, Bartók faisait paraître une monographie sur la *Mélodie populaire hongroise*, esquisse morphologique comportant environ 400 exemples musicaux, Ouvrage basé sur un matériel recueilli antérieurement, mais dont les conclusions sont toujours valables. Il y fait tout d'abord remarquer que la musique populaire en général se divise, du point de vue de sa fonction sociologique, en deux genres nettement différents : 1) musique «rituelle» (rites calendaires et de passage, musique circonstantielle liée aux lois traditionnelles et non écrites de la vie rurale) ; 2) mélodies «libres» (lyriques, non circonstantielle) qui peuvent être chantées ou jouées en n'importe quelle occasion. Bartók n'analyse que ces dernières, car il estime que c'est au travers d'elles que s'exprime le caractère *idiomatique* du folklore hongrois à prédominance vocale.

Compte tenu de tous leurs caractères, Bartók a établi trois types de mélodies,

celui du style ancien	(groupe A)
celui du style nouveau	(groupe B)
et une catégorie mixte	(groupe C)

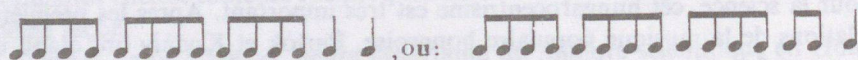
⁴⁷ Cf. note 39.

⁴⁸ Voici les notes d'arrêt numérotées par rapport à la note finale commune ramenée à *sol* :



3 b veut dire qu'un des segments se termine sur si bémol, 7 # désigne fa dièse, 6 b mi bémol, etc.

Les groupes A et B représentent la partie idiomatique du folklore musical des Hongrois, soit un tiers du matériel réuni : 5% de style ancien, environ 30% de style nouveau. Le groupe C réunit des mélodies empruntées soit aux autres peuples, soit à la musique savante ; quelques vestiges historiques non assimilés à la partie idiomatique et des mélodies de type *kolomeika* sur des vers de 14 ou 15 syllabes, en rythme et métrique carrés, avec « cadence féminine » :



d'essence méditerranéenne.

Dans cet ouvrage, Bartók nous a non seulement décrit son travail, mais il a ouvert le chemin que doit suivre dorénavant l'ethnomusicologie en Hongrie. Nous disposons depuis lors d'enregistrements et notations répertoriés, matériel quarante fois plus riche que celui dont pouvaient disposer Bartók et Kodály au moment de leurs premières publications. Les correctifs qu'on a pu apporter à la monographie de Bartók ne font que confirmer aujourd'hui la justesse de ses vues. Nous savons que de nombreuses mélodies du groupe C appartiennent en réalité soit à la partie idiomatique (une bonne moitié du répertoire), soit à la partie rituelle dont les fonctions originelles ne se révélaient pas encore à l'époque.

Entre les styles ancien et nouveau du folklore hongrois, la seule différence essentielle concerne la *structure mélodique*. Tous les autres caractères sont communs — mutatis mutandis — : prédominance de la structure strophique à quatre vers isométriques, coexistence des rythmes *parlando* et *giusto*, échelle pentatonique pure ou latente.

Avec la différence des structures mélodiques, nous découvrons l'une des principales sources de l'art bartókien. La structure des mélodies de style ancien, par leur réponse à la quinte inférieure et leur dessin descendant, s'apparente à une souche ancestrale de la musique eurasiennne d'il y a au moins sept millénaires. La structure des mélodies récentes présente des analogies avec la musique savante européenne des siècles derniers : bi- ou tri-thématisme avec réponse à la quinte supérieure et reprise de l'idée initiale pour terminer. Entre les deux structures, il y a rapport organique, puisque la mélodie est le plus souvent dominée par une idée et sa projection à la quinte, projection qui intervient à deux phases différentes du développement mélodique des deux types de mélodie.⁴⁹ Les mélodies populaires hongroises représentaient pour Bartók un panorama grandiose de 7000 ans de musique, éventail qui, par sa dimension en puissance, lui offrait tous les symboles sonores d'une image cosmogonique. On comprend pourquoi Bartók voyait dans chaque mélodie paysanne un chef-d'œuvre d'art et de concision, et pourquoi l'art populaire est devenu pour lui devise esthétique.

⁴⁹ Chapitre III (« Rapport des structures mélodiques hongroises ancienne et récente ») de l'ouvrage cité. (Cf. note 13).

La conception scientifique de Bartók, si nettement définie, évolue avec le temps, le système de classement s'assouplit. Il se révèle, en tout cas, assez souple pour être appliqué aux folklores non hongrois recueillis par lui. L'hungarocentrisme de Bartók a été finalement fort perspicace sur ce point. Tout comme il a été adapté à la spécificité des mélodies populaires hongroises, le système de classement d'Ilmari Krohn pouvait servir de base pour classer toute musique populaire d'essence européenne.

Dans les années 1930, Bartók publiait deux études importantes :

- 1) *La musique populaire des Hongrois et celle des peuples voisins* (cet essai comparatif à portée limitée provoqua la riposte du Roumain Coriolan Petranu dans la revue *Grând Românse*, 1^{re} année n° 2, février 1936, riposte à laquelle Bartók répondit dans la revue *Szép szó* en décembre 1936.
- 2) *Pourquoi et comment recueillir de la musique populaire ?*, résumant les expériences qu'il a acquises au cours de ses enquêtes et donnant des conseils pratiques aux folkloristes de l'avenir. On peut considérer ce petit livre comme le testament de Bartók folkloriste, cependant ce n'était pas là son dernier mot. Une mort prématurée nous a privé d'essayer d'en comprendre le sens.

BARTÓK PIANISTE ET PROFESSEUR

« Taille assez petite, corps maigre, poitrine étroite, attaches fines, visage régulier sans signes particuliers. Avec cette silhouette on le prendrait pour un petit fonctionnaire. Seul un détail pourrait en modifier l'aspect : le regard —, mais ses yeux ne parlaient que rarement, sauf lorsqu'ils ressentaient une émotion, alors seulement un jeu de muscles et de nerfs se mettait en mouvement. »

« Ses gestes mesurés ne sont ni agités, ni lents, ni brusques, mais ordonnés par une maîtrise de soi. Son apparence semble naturelle, elle traduit néanmoins quelque « aspect gauche », car ses gestes traduisent mal sa personnalité. »

« Ce contraste accusé est mis davantage en relief lorsque Bartók joue du piano. »

« Faisons abstraction pour un instant de l'artiste créateur et revenons par la pensée à l'un de ses récitals. Le petit homme fragile s'approche doucement du piano, s'assied puis pose des mains tranquilles sur le clavier. A partir du moment où il joue, il n'est plus le même, comme si, par une force magique, tout son être était transformé, comme si le piano devenait le centre d'une attraction et perdait sa pesanteur. L'interprète domine les œuvres qu'il exécute. Ce n'est plus Beethoven, Brahms ou Debussy que nous écoutons, mais l'essence même de leur musique. Le visage de l'artiste reste impassible. »

« L'œuvre terminée, le public subjugué ne se réveille que quelques instants plus tard pour éclater en applaudissements. C'est à ce moment là que l'artiste se lève, salue gauchement, et quitte l'estrade aussi doucement qu'il y était venu. On ne peut voir chez lui aucune trace d'émotion pas plus que d'auto-satisfaction ou de sourire reconnaissant. »

Ce témoignage d'Antal Molnár, proche de Bartók, nous renseigne sur l'impression que le pianiste produisait sur son public. Rien que la technique de Bartók justifierait un examen particulier. Presque entièrement formé par lui-même au départ, elle s'est ensuite développée sans faire montre d'aucun emprunt scolaire. Le poids du bras y joue un rôle déterminant et nécessaire à la bonne exécution de sa propre musique.

En tant que pédagogue, Bartók, petit fils spirituel de Liszt, perpétue l'école de son grand prédécesseur. Les leçons qu'il a reçues de Thomán ont contribué à cette exceptionnelle formation. En même temps que la science de son instrument, Thomán lui transmet ses idées sur la valeur éducative de la musique et la place qu'elle doit tenir dans la culture générale. Idées que l'on peut retrouver chez Kodály, chef de file de la « méthode hongroise » d'éducation par et pour la musique.

En même temps qu'une conception nouvelle des libertés et responsabilités de l'interprète, Thomán a transmis à son élève le respect des traditions et celui de l'œuvre à interpréter. Il savait respecter et développer à la fois chez chacun, sa personnalité. Le plus frappant dans le jeu de Bartók, c'était peut-être la profondeur de l'expression.

Durant sa longue carrière pianistique, Bartók, outre de nombreux récitals, s'est produit très souvent avec un orchestre. Egaleme nt comme soliste de musique de chambre. En plus de ses propres compositions, son répertoire apparaît très riche, aussi étendu que varié, allant des préclassiques anglais, français, italiens, etc., jusqu'aux contemporains. Vers le milieu de sa carrière, il joue beaucoup les œuvres de J. S. Bach, dont tous les Concertos avec orchestre. Il exécute également une transcription qu'il a faite de la Sonate pour orgue en Sol. A ses programmes nous voyons également figurer Mozart, dont il exécute notamment, avec sa femme Ditta, le *Concerto* pour deux pianos K. 365, en Mi bémol. Il aimait jouer Beethoven dont, tout jeune, il donnait déjà le *Concerto* n° 3 en do mineur. Il a joué très souvent les *Sonates* pour piano op. 10 n° 2 (fa majeur), op. 26 (la bémol majeur) et op. 31 n° 3 (mi bémol majeur), ainsi que la *Sonate à Kreutzer*, pour piano et violon. En musique de chambre nous relevons les *Duos* de Schubert et presque toute la musique de Brahms. Il semble toutefois qu'il ait peu joué les romantiques, à part les œuvres de Chopin, bien moins celles de Schumann, dont cependant il nous prouve faire cas, puisqu'il lui adresse un hommage (n° 80 du *Mikrokosmos*). Par contre Liszt est l'un des compositeurs les plus joués par Bartók. A ses programmes figurait souvent le *Danse macabre* pour piano et orchestre. Egaleme nt les pièces pour piano des plus variées, à l'exception toutefois des *Rhapsodies hongroises* dont il n'a donné que le n° XIII, parce que sa thématique est proche de la musique populaire authentique. Parmi les contemporains, citons d'abord Debussy, dont nous relevons un nombre impressionnant d'œuvres, parmi lesquelles *En blanc et noir* pour deux pianos ; la *Sonate* pour violon et piano. Il a donné aussi deux œuvres de musique de chambre de Ravel ; une d'Albert Roussel, une composition de Schönberg ; avec orchestre, les *Nuits dans les jardins d'Espagne* de Manuel de Falla, et le *Concerto pour deux pianos*

de Stravinsky.⁵⁰ Et, tout naturellement, les œuvres pour piano de son ami Kodály, dont il accompagna également très souvent les Mélodies populaires.

Comme pianiste ou conférencier, Bartók s'est produit en Hongrie et dans 21 autres pays : Allemagne, Angleterre, Autriche, Belgique, Danemark, Dantzig, Egypte, Espagne, France (à Paris en 1905, 1910, 1922, 1923, 1929, 1932 et 1939, à Strasbourg en 1933), Italie, Luxembourg, Pays-Bas, Pologne, Portugal, Roumanie, Suède, Suisse, Tchécoslovaquie, Turquie, U.R.S.S., U.S.A. Nous pouvons constater qu'il n'a eu aucune présence artistique en Yougoslavie, Bulgarie ou Algérie — ce dernier pays, il l'avait pourtant visité en tant que folkloriste.

Tous les élèves de Bartók sont unanimes à dire qu'il était un professeur très consciencieux. Il réétudiait ou apprenait lui-même chacune des œuvres que ses élèves devaient lui présenter en classe, ceci afin de leur en donner une juste idée et de les aider, éventuellement, à la solution de leurs problèmes techniques. Il respectait toujours la personnalité de chacun, n'essayant jamais de substituer la sienne à la leur. Il n'a jamais conseillé à ses élèves de travailler ses propres compositions. Lorsque d'aventure l'un d'eux s'y risquait, le maître corrigeait l'exécution en suivant sur une partition, comme s'il s'agissait de l'œuvre de quelqu'un d'autre. On peut alors comprendre que l'enseignement, tel qu'il le pratiquait, ait été pour lui un fardeau trop lourd à une époque où il devait accomplir à la fois le travail du virtuose, du compositeur et du savant.

Parallèlement à ses compositions didactiques, Bartók a révisé, annoté, doigté plusieurs éditions classiques, celles de Mozart et de Beethoven notamment, à l'usage des jeunes Hongrois. Il a mis à la portée de chacun *Dix Sonates* de D. Scarlatti avec indication de « tempi » et de « nuances » (éd. Rozsnyai, Budapest, 1921), ainsi que 18 Pièces de François Couperin (chez le même éditeur, 1924). A cette époque, il avait déjà publié, en quatre cahiers, le *Clavecin bien tempéré* de J. S. Bach, avec des notes, des commentaires et autres propositions très personnelles.

Nous arrêtons là notre esquisse d'un portrait de Béla Bartók. Cependant le sujet est loin d'être épuisé. Les témoignages publiés au moment du centenaire de sa naissance nous ont appris que l'héritage spirituel du Maître avait dépassé les frontières politiques, idéologiques ou ethniques. Il appartient à un titre égal aux

⁵⁰ Nos principales sources sur Bartók pianiste ont été les livres de János Demény, *Bartók Béla, a zongoraművész* (« B. B., le pianiste »), Budapest, Zeneműkiadó, 1968, et Béla Bartók fils, *Bartók Béla műhelyében* (« Dans l'atelier de B. B. ») Budapest, Szépirodalmi, 1982. Les statistiques de ce dernier ouvrage sont assez révélatrices : elles font état de 645 prestations de natures différentes (récitals, participations, émissions radiophoniques, concerts avec orchestre, concerts de musique de chambre, conférences avec ou sans illustrations musicales, etc.), 267 ont eu lieu en Hongrie, 82 aux U.S.A., 50 en Grande Bretagne, 47 en Allemagne, 37 en Roumanie, 24 aux Pays Bas, 22 en Italie, 21 en Autriche et en Suisse, 20 en Tchécoslovaquie, 15 en France, 6 en U.R.S.S., en Turquie et en Espagne, 5 en Belgique, 3 au Danemark, en Pologne, en Suède et au Portugal, 2 à Luxembourg, 1 à Dantzig et en Espagne.

Bartók pianiste a joué 444 fois de ses propres compositions et 117 fois de celles de Kodály. La fréquence des autres compositeurs sur ses programmes s'établit ainsi : Beethoven (124 fois) Debussy (80 fois), Scarlatti (70 fois), Liszt (67 fois), Mozart (64 fois), Chopin (60 fois), J. S. Bach (52 fois), Brahms (44 fois), Della Ciaja (34 fois) B. Marcello (31 fois), M. Rossi (19 fois), Schubert (14 fois), Purcell (10 fois), Couperin (9 fois), Schumann (9 fois), Zipoli (9 fois) Ravel (8 fois) Saint-Saëns (7 fois), etc.

musiciens professionnels et au grand public. Il fait partie du patrimoine humain, de ce que l'Homme de notre siècle a pu faire de mieux. C'est pour cette raison que la connaissance de Bartók reste indispensable à l'Homme de l'avenir.

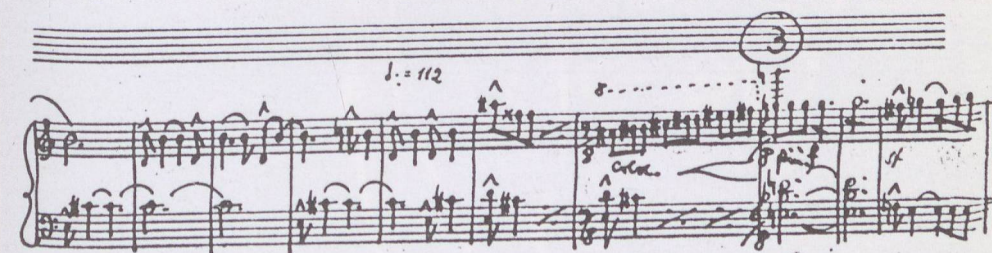
Sans Bartók, l'histoire de la musique européenne serait incomplète. Non seulement parce qu'il fut un compositeur et un novateur prestigieux, mais surtout parce qu'il a su, plus que d'autres, redonner une moralité à la musique de son temps. Par sa musique, par son comportement, il aura été, à une époque plus que troublée, le flambeau de la liberté. Son message reste actuel. Grâce à Bartók, nous sommes en mesure d'affirmer désormais que la conscience musicale est inséparable de la conscience humaine.

Le csodalatos mandarin.
(Imperatoirement)

1.

Allegro vivace, $\text{♩} = 120$

Dezsin Péter



Réduction de piano du manuscrit du Mandarin merveilleux

Tonogr. gyűjt.

996 a.

1907. B.B.

Felső Jég (Toln.)



Felső Jég a és üregi nagguccát

Veték bele dupla réz, majoramát

Majoramát beszedik a nagdér

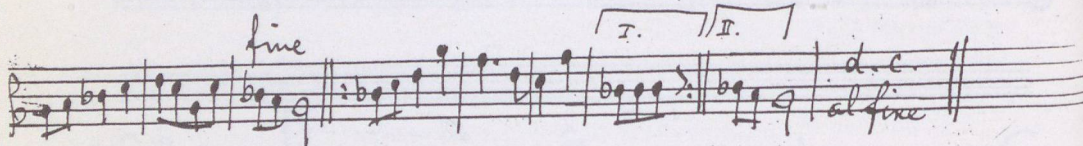
Sántát, vakot, ferdengyakt, romderekut, kényérhatót
pompornajjút, kuskósemüt alveszik a jussáér.

1002 c

Tonogr. gyűjt. 80 h.

1907. B.B.

Felső Jég (Toln.)



Qincehelen harangornak tenetnek

Denesfarkot vitik a tenetöbe

Már utolma felesége, nagyon sir

Sír a kőre földet én egy hullék

Felesége elment a föld erdőbe

Dupla rézfűt madagot a keribe

Köröskörül dupla rézfű illeszk

Közöre Dene, farkó hervadoz

Deux mélodies populaires notées par Bartók



Cantata Profana. Revers de la médaille Bartók d'András Beck. MONNAIE, Paris

ORGANISATION DE COOPÉRATION INTELLECTUELLE
DE LA SOCIÉTÉ DES NATIONS

INSTITUT INTERNATIONAL
DE COOPÉRATION INTELLECTUELLE
PARIS

COMMISSION NATIONALE ITALIENNE
DE COOPÉRATION INTELLECTUELLE
ROME

Programme de la session
de la Coopération Intellectuelle,
Venise, 1934

ENTRETIEN INTERNATIONAL

SUR "LES ARTS CONTEMPORAINS ET LA RÉALITÉ", "L'ART ET L'ÉTAT"

VENISE, 25-28 JUILLET 1934-XII

Séjour: PALAIS DUCAL

L'ENTRETIEN A LIEU À L'OCCASION DE LA IV^{ème} SESSION DU
COMITÉ INTERNATIONAL PERMANENT DES LETTRES ET DES ARTS

PROGRAMME

- MERCREDI 25 JUILLET 10^h - Inauguration de l'Entretien dans la « Sala del Senato ».
11^h - Première Séance de travail dans la « Sala del Piovego ».
16^h 30 - Deuxième Séance.
21^h - Dîner, offert par la Commission Nationale Italienne
de Coopération Intellectuelle (tenue de soirée).
- JEUDI 26 JUILLET 10^h - Troisième Séance.
16^h 30 - Visite et réception à la XIX^{ème} Exposition Biennale
Internationale d'Art.
21^h - Représentation en plein air du « Mercante di Ve-
nezia » de Shakespeare.
- VENDREDI 27 JUILLET 10^h - Quatrième Séance.
13^h 15 - Déjeuner, offert par la Présidence de l'Exposition.
16^h 30 - Séance de clôture.
22^h - Réception chez M. le Comte Volpi di Misurata,
Ministre d'Etat, Président de l'Exposition Biennale
Internationale d'Art (tenue de soirée).
- SAMEDI 28 JUILLET 9-19^h - Excursion à la Villa Reale de Strà et aux îles de
Murano et de Torcello et déjeuner à Strà, offerts
par les Administrations de la Ville et de la Pro-
vince de Venise.

Invitation à une Fête Bartók
en France, organisée à l'occasion
du centenaire du compositeur

"Musique en Pays de Noailles"

Les Municipalités de Silly-Tillard, Warluis et Ponchon
ainsi que leurs Associations

seraient heureuses que vous honoriez de votre présence

le Concert Bela Bartok

donné par

Maria Sartova, Christian Debus, Blaise Calame.

Le Quatuor Parrenin, Monique Mercier

Eglise de Ponchon

Samedi 13. Juin 1981, à 21. heures

L'ŒUVRE DE BARTÓK

APPENDICE LES COMPOSITIONS

ŒUVRES DE L'ENFANCE ET DE L'ADOLESCENCE

Voici la liste dressée par M. Dezső Dille que nous reproduisons ici avec son autorisation. Qu'il en trouve ici nos vifs remerciements. Les œuvres d'opéra mentionnées dans cette liste sont ceux donnés par Bartók, comme compositeur et non plus en collaboration avec les numéros publiés plus tard par le compositeur et qui concernent les œuvres composées à partir de 1904. Le présent registre ne donne pas compte des sketches ou fragments scolaires. Les œuvres précédées d'un astérisque ne se trouvent ni en manuscrit, ni en copie ou imprimé.

1890

- 1 *Walczy* (Valse) op. 1 pour piano — inédit
- 2 *Vallacs d'arab* (Pièce variable) op. 2 pour piano — inédit
- 3 *Mazurka* op. 3 pour piano — inédit
- 4 *Hudapesti tornavény* (Le concours de gymnastique de Budapest) op. 4 pour piano — inédit
- 5 *Sonatine N° 1* op. 5 pour piano — inédit
- 6 *Vallacs d'arab* (Pièce au style roumain) op. 6, une copie porte le titre *Gülçele* (A la manière roumaine), pour piano — inédit

1891

- 7 *Györgypolka* (Polka rapide) op. 7 pour piano — inédit
- 8 *Béla Polka* op. 8 pour piano — inédit
- 9 *Katinka Polka* op. 9 pour piano — inédit
- 10 *Tavaszi hangok* (Voix de printemps) op. 10 pour piano — inédit
- 11 *János Polka* op. 11 pour piano — inédit
- 12 *Gabi Polka* op. 12 pour piano — inédit
- 13 *Myrtós* (Myrtos) op. 13 pour piano — inédit
- 14 *Ländler N° 1* op. 14 pour piano — inédit
- 15 *Féja Polka* op. 15 pour piano — inédit
- 16 *Rudapoli vándorhang* (Écho de Rudapoli) op. 16 pour piano — inédit
- 17 *Induló* (Marche) op. 17 pour piano — inédit

L'ŒUVRE DE BÉLA BARTÓK

LES COMPOSITIONS

ŒUVRES DE L'ENFANCE ET DE L'ADOLESCENCE

Voici la liste dressée par M. Denis Dille que nous reproduisons ici avec son autorisation. Qu'il en trouve ici nos vifs remerciements. Les numéros d'opus maintenus dans cette liste sont ceux donnés par Bartók encore enfant et n'ont plus rien à voir avec les numéros établis plus tard par le compositeur et qui concernent les œuvres composées à partir de 1904. Le présent registre ne tient pas compte des exercices ou fragments scolaires. Les œuvres précédées d'un astérisque ne se trouvent ni en manuscrit, ni en copie ou imprimé.

1890

- 1 *Walczer* (Valse) op. 1 pour piano — inédit
- 2 *Változó darab* (Pièce variable) op. 2 pour piano — inédit
- 3 *Mazurka* op. 3 pour piano — inédit
- 4 *A budapesti tornaverseny* (Le concours de gymnastique de Budapest) op. 4 pour piano — inédit
- 5 *Sonatina* N° 1, op. 5 pour piano — inédit
- 6 *Oláh darab* (Pièce en style roumain) op. 6, une copie porte le titre *Oláhos* (A la manière roumaine), pour piano — inédit

1891

- 7 *Gyorspolka* (Polka rapide) op. 7 pour piano — inédit
- 8 '*Béla*' Polka op. 8 pour piano — inédit
- 9 '*Katinka*' Polka op. 9 pour piano — inédit
- 10 *Tavaszi hangok* (Voix de printemps) op. 10 pour piano — inédit
- 11 '*Jolán*' Polka op. 11 pour piano — inédit
- 12 '*Gabi*' Polka op. 12 pour piano — inédit
- 13 *Nefelejts* (Myosotis) op. 13 pour piano — inédit
- 14 *Ländler* N° 1, op. 14 pour piano — inédit
- 15 '*Irma*' Polka op. 15 pour piano — inédit
- 16 *Radegundi visszhang* (Echo de Radegund) op. 16 pour piano — inédit
- 17 *Induló* (Marche) op. 17 pour piano — inédit

- 18 *Ländler* N° 2, op. 18 pour piano — inédit
 19 *Cirkusz Polka* (Polka de cirque) op. 19 pour piano — inédit
 10 *A Duna folyása* (Le cours du Danube) op. 20 pour piano (1890-94) — inédit
 20 bis id., partie de violon — inédit
 21 *Sonatina* N° 2, op. 21 pour piano — inédit

1892

- 22* *Ländler* N° 3, op. 22
 23 *Tavaszi dal* (Chant de printemps) op. 23 pour piano — inédit
 24* *Szöllősi darab* (Pièce de Szöllős) op. 24

1893

- 25 '*Margit*' Polka op. 25 pour piano — inédit
 26 '*Ilona*' Mazurka op. 26 pour piano — inédit
 27 '*Loli*' Mazurka op. 27 pour piano — inédit
 28 '*Lajos*' Valczer op. 28 pour piano — inédit

1894

- 29 '*Elza*' Polka op. 29 pour piano — inédit
 30 *Andante con variazioni* op. 30 pour piano — inédit
 31* X. Y. op. 31
 32 *Sonate* (N° 1) en sol mineur op. 1 pour piano — inédit
 33 *Scherzo* pour piano — inédit

1895

- 34 *Fantasia en la majeur* op. 2 pour piano — inédit
 35 (*Sonate* N° 2 en fa majeur) (œuvre sans titre, reconstituée par D. Dille) op. 3 pour piano — inédit
 36 *Capriccio* (en si mineur) op. 4 pour piano — inédit
 37 *Szonáta zongora és hegedű számára* (Sonate pour piano et violon) op. 5 — inédit
 38 *Sonate* n° III en do majeur op. 6
 39* *Pièces pour violon* («*Stücke für Violin*») op. 7

1896

- 40* *Fantázia hegedűre* (« Fantasia für Violin ») op. 8
- 41* *Fantázia hegedűre* (« Fantasia für Violin ») op. 9
- 42* *Quatuor n° 1 en si majeur* op. 10
- 43* *Quatuor n° 2 en do mineur* op. 11

1897

- 44* *Andante, Scherzo, Fin(ale)* op. 12 pour piano
- 45 *Drei Klavierstücke* op. 13 — Trois pièces pour piano dont la première est publiée in: *Der junge Bartók II, Klavierstücke* (D. Dille), B. Schott's Söhne Mayence et Editio Musica Budapest, 1965
- 46* *Zongorás kvintett* (Quintette avec piano) en do majeur, op. 14
- 47* *Két darab* (Deux pièces) op. 15 pour piano (?)
- 48* *Nagy fantázia* (Grosse Fantasia in C) op. 16 pour piano (?)
- 49 *Sonate für violine und Pianoforte* op. 17 — inédit
- 50 *Scherzo oder Fantasia für das Pianoforte* op. 18 édité in: *Der junge Bartók II, Klavierstücke* (D. Dille), B. Schott's Söhne Mayence et Edition Musica Budapest, 1965

1898

- 51* *Szonáta* (sonate) op. 19 pour piano — inédit
- 52 *Quartett für Pianoforte, Violine, Viola und Violoncello* op. 20 — inédit
- 53 *Drei Klavierstücke* (op 21)
première et deuxième pièces éditées in: *Der junge Bartók II, Klavierstücke* (D. Dille), B. Schott's Söhne Mayence et Editio Musica Budapest, 1965
- 54 *Drei Lieder für eine Singstimme mit Pianoforte-Begleitung*
 - 1. Im wunderschönen Monat Mai (Heine)
 - 2. Nacht am Rheine (Karl Siebel)
 - 3. Die Gletscher leuchten in Mondenlicht
la première des trois mélodies publiée in: *Bartók Béla (Levelek, fényképek, kéziratok, kották)*. (B. Bartók, lettres, photographies, manuscrits, partitions) réunis et publiés par János Demény, Magyar Művészeti Tanács, Budapest 1948, facsimile
- 55 *Scherzo en si mineur* (pour piano) — inédit
- 56 *Quartett in F Dur* (Quatuor en fa majeur) — inédit

1899

- 57 *Tiefblaue Veilchen* (Schoenreich-Carolath)... für Soprano Solo mit Orchester-Begleitung — inédit

1900

- 58 *Scherzo* (en forme de sonate) (1900?) — inédit
59 *Scherzo* (en si bémol mineur pour piano) — inédit
60 *Hat tánc* (Six danses) pour piano — inédit
60 /bis *Valcer* (pour orchestre) les deux premières danse — inédit
61 (*Három vegyeskar*) (Trois chœurs mixtes) — inédit
1. Der Tod das ist die kühle Nacht (Heine)
2. Was streift vorbei im Dämmerlicht
3. Suchst du mir denn immer nach transcription du N° 2 pour chœur d'hommes
62 *Liebeslieder für das Pianoforte und eine Singstimme*
1. Du meine Liebe, du mein Herz (Rückert)
2. Diese Rose pflück' ich hier (Lenau)
3. Du geleitest mich zum Grabe
4. Ich fühle deinen Odem (Lenau)
5. Wie herrlich leuchtet (Goethe)
6. Herr, der du alles wohl gemacht
Les 2° et 4° mélodies figurent in : *Der junge Bartók I. Ausgewählte Lieder* (D. Dille), B. Schott's Söhne Mayence et Editio Musica Budapest, 1963
63 *Scherzo* (pour piano) — inédit
64 *Változatok* (Variations) (titre original : Változatok F. F. egy témája fölött : Variations sur thème de F. F.) pour piano — inédit

1901

- 65 *Scherzo* (en si bémol majeur pour orchestre ; l'orchestration du Trio manque, mais il en existe un brouillon) (1901?) — inédit
66 *Tempo di minuetto* (pour piano) — inédit

1902

- 67 *Négy dal énekhangra és zongorára* (Quatre mélodies pour chant et piano) (Lajos Pósa)
1. Őszi szellő (Vent d'automne)
2. Még azt vetik a szememre (On me reproche encore)
3. Nincs olyan bú (Il n'y a pas un tel chagrin)

4. Ejnye, ejnye (Tiens, tiens)
édition : Bárd Ferenc és fia Budapest, 1904
- 68 *Symphonie en mi bémol majeur* (en extrait pour piano, l'orchestration du mouvement *Scherzo* a été terminée) — inédit
- 69 *Duo* pour deux violons — inédit
- 70 *Albumblatt* la majeur pour violon et piano
publié sous le titre d'*Andante*, Editio Musica Budapest, 1980 facsimile

1903

- 71 *Négy zongoradarab* (Quatre pièces pour piano)
 1. Tanulmány balkézre (Etude pour la main gauche)
 2. I. Ábránd (Fantaisie N° I)
 3. II. Ábránd (Fantaisie N° II)
 4. *Scherzo* éditée par Bárd Ferenc és fia Budapest, 1904 (en quatre pièces séparées), reprises par Zeneműkiadó, Vállalat Budapest, 1956 (en un volume)
- 72 *Szonáta zongorára és hegedűre* (Sonate pour piano et violon)
Allegro moderato (molto rubato)
Andante
Vivace
publiée in: *Documenta Bartókiana* (D. Dille) Akadémiai Kiadó Budapest, volumes I et II (1964-1965), appendice musical (les deux premiers mouvements se trouvent dans le vol. I, le dernier en vol. II)
- 73 *Est* (Soir) (Kálmán Harsányi) pour chant et piano
publié in: *Der junge Bartók I. Ausgewählte Lieder* (D. Dille), Schott's Söhne Mayence et Editio Musica Budapest, 1963
- 74 *Est* (Soir) (Kálmán Harsányi) pour chœur d'hommes
publié in: *Documenta Bartókiana*, vol I (D. Dille), appendice musical
- 75 «Kossuth» *szimfóniai költemény* (K. poème symphonique) pour grand orchestre édité par Zeneműkiadó Vállalat Budapest, 1963
- 75 bis *Gyászinduló a «Kossuth» szimfóniai költeménynek 9. és 10. pontja*, *zongorára 2 kézre* (Marche funèbre, 9° et 10° parties du poème symphonique «Kossuth», pour piano à deux mains)
Kunossy Szilágyi és Társa (dépositaires). Propriété de l'auteur, reprise par Károly Rozsnyai Budapest (sans date)
- 76 (*Négy dal*) (Quatre mélodies)

1903-1904

- 77 *Zongoraötös* (Quintette avec piano)
édité par Zeneműkiadó Vállalat Budapest, 1970

La liste de Denis Dille s'arrête à juillet 1904. Dans une liste antérieure d'András Szöllősy (*Écrits sélectionnés de B. Bartók*, en hongrois, Budapest, Művelt Nép éd., 1956) nous trouvons encore les œuvres suivantes (N^{os} 24 et 25) :

Három népies műdal énekhangra és zongorára (Trois mélodies à prétention populaire pour chant et piano) 1904 (?)

1. *Esti dal* (Chant de soir) (Sándor Peres)

2. *A jótevők* (Les bienfaiteurs) (István Havas)

3. *Harangszó* (Son des cloches) (Béla Sztankó) publiées in : *Énekiskola* (Manuel du chant) d'Ödön Geszler, numéros 56 et 74 du volume I, numéro 36 du volume II. (Voir encore la liste des compositions de maturité, N^o 32)

Két dal vegyeskarra (Deux chants pour chœur mixte) — inédit

1. *Elveszett a tyúkom* (J'ai perdu ma poule)

2. *Ha bemegyek...* (Quand j'entre...)

Note des auteurs. Zeneműkiadó Vállalat et Editio Musica se réfèrent à la même maison d'édition musicale (entreprise d'Etat) de Budapest. La dénomination *Editio Musica* est employée plus récemment et semble traduire l'intention de faciliter la diffusion internationale de certaines publications de ladite maison.

ŒUVRES DE LA MATURITÉ

Remarques préliminaires

La liste suivante dressée par András Szöllősy a été insérée dans la deuxième édition du volume : *Bartók — sa vie et son œuvre* (publié sous la direction de Bence Szabolcsi, Corvina, Budapest 1968, pp. 283-313). Les numéros d'ordre précédant les œuvres énumérées correspondent à l'état des connaissances il y a environ un quart de siècle, ils ont été établis à une époque où la majeure partie des œuvres d'enfance et d'adolescence n'était pas encore connue des musicologues. Vu la notoriété universellement admise de la Liste-Szöllősy, nous n'avons pas voulu en modifier la numérotation.

Autres remarques

1. Le titre de chaque œuvre est marqué en italique. Il est en français, quelle que soit la langue originale du titre. Nous l'avons fait suivre, là où cela nous semblait nécessaire, du titre hongrois en italique entre parenthèses.

2. Le titre est suivi du nom de l'instrument ou de l'ensemble pour lesquels l'œuvre a été écrite, sauf si cette mention se trouve exprimée par son titre.

3. L'année de la composition est entre parenthèses ; en italique là où la copie du manuscrit original est datée, en romain là où elle n'a été établie qu'à partir de la correspondance de Bartók ou d'autres documents.

4. Après le titre et les autres éléments caractéristiques de l'œuvre se trouvent indiquées les parties qui la composent, en chiffres arabes si elles sont indépendantes les unes des autres, en chiffres romains s'il s'agit des différents mouvements de l'œuvre. Les titres originaux hongrois, roumains ou slovaques sont en italique, leurs traductions françaises en romain. Les parties ou mouvements sans titre sont désignés par leur tempo. Dans le *Mikrokosmos* édité en trois langues (hongrois-anglais-français) seuls les titres français sont donnés ; là où ces derniers nous sont apparus inexacts, nous avons mis entre parenthèses les termes que nous jugions exacts.

5. Toutes les fois où la composition se réfère à quelques mélodies populaires nous donnons, entre parenthèses, le titre ou les paroles du premier vers de chaque mélodie dans leur langue originale — à moins qu'ils ne soient, en même temps, titres de la pièce ou d'une partie de celle-ci.

6. Au sujet des dédicaces des œuvres nous ne mentionnons que les noms des personnes concernées, abstraction faite du contexte qui accompagne la dédicace ; là où la dédicace ne mentionne qu'un prénom, nous avons ajouté, entre parenthèses, le nom de famille de la personne concernée.

7. Dans les publications l'abréviation du nom de l'éditeur est suivi de l'année de la parution ou du copyright (dans la mesure où il était possible de l'établir), ainsi que du numéro de la publication entre parenthèses. Lorsque cette précision fait défaut, cela signifie que la référence a été prise sur une autre liste et que l'auteur de la présente énumération n'a pas eu la possibilité de la vérifier.

8. Les transcriptions d'œuvres faites par le compositeur figurent sur la liste comme œuvres à part, à l'exception des extraits pour piano et des suites tirées des deux ballets. Les transcriptions dues à d'autres auteurs ne figurent pas sur la liste.

Abréviations des éditeurs de musique

B	Bárd Ferenc és Fia, Budapest
BH	Boosey and Hawkes Ltd, Londres
MK	Magyar Kórus, Budapest
Rv	Rózsavölgyi és Társa, Budapest
R	Károly Rozsnyai, Budapest
UE	Universal Edition, Vienne—Leipzig—New York
WPhV	Wiener Philharmonischer Verlag A. G., Vienne
Zk	Zeneműkiadó, Budapest (connu également sous le nom d'Editio Musica)

26 — *Rhapsodie pour piano op. 1 (Novembre 1904)* dédiée à Emma Gruber Rv 1909 (3199) (seule la première partie — Adagio mesto) est éditée dans cette version), 1923 (3199), Zk 1955 (1971) (ces deux dernières éditions portent la mention : « première version »)

Transcription pour piano et orchestre : voir n° 27

- 27 — *Rhapsodie* pour piano et orchestre (1904 ?), transcription du n° 26 (cette version appelée aussi « Concertstück » dans les lettres de Bartók de 1905 et « Rhapsodie Hongroise » par certains critiques contemporains ajoute à la version pour piano seul une introduction de 39 mesures) Rv 1910 (avec la mention de « deuxième version »), UE, Zk 1963 (1023)
transcription : pour deux pianos, à quatre mains, 1905
Rv 1910 (3337), 1919 (deuxième édition révisée) (3337), UE (6858)
- 28 — *Scherzo* pour piano et orchestre op. 2 (1904) (appelé aussi *Burlesque*)
Zk 1961 (3556), Schott 1962 (5023)
- 29 — *Mélodies populaires hongroises* (Magyar népdalok) I : pour chant et piano (fin 1904 ou début 1905)
1. La prairie est fauchée (*Lekaszálták már a rétet*)
 2. Embrasse-moi, il faut que je parte (*Add reám csókokodat, el kell mennem*)
 3. László Fehér a volé un cheval (*Fehér László lovat lopott*)
 4. Les chevaux du haras d'Eger sont tous gris (*Az egri ménés mind szürke*)
n° 1 Zk 1963 (4219), Schott 1963 (5390) (Der junge Bartók I) ; n° 4, in Documenta Bartókiana IV (publié par D. Dille, Budapest et Mayence 1970), en fac-similé
- 30 — *Chant sicule* (Székely népdal) La pomme rouge est tombée dans la boue (*Piros alma leesett a sárba*) pour chant et piano (1905); supplément musical dans la revue *Magyar Lant*, 1905.
- 31 — *Suite n° 1* pour orchestre op. 3 (*Vienne* 1905) (Remaniée en 1920) Rv 1912 (3513), Zk 1956, 1961 (1022)
- 32 — *Au petit « Tót »* (A kicsi 'Tót'-nak, cinq mélodies pour chant et piano (*Vienne*, 20 décembre 1905)
1. J'ai sommeil, ma petite maman chérie (*Álmos vagyok édes anyám lelkem*)
 2. Mais regarde donc par ici (*Ejnye, ejnye, nézz csak ide*)
 3. Le petit oiseau a des plumes douces et chaudes (*Puha meleg tolla van a kis madárnak*) (István Havas)
 4. Ding, ding, dong, sonne la cloche (*Bim bam bim bam zúg a harang*)
 5. La pluie tombe sur les arbres secs (*Esik eső esdegél száraz fákra*) dédiées « au petit Tót » (Béla Oláh Tóth), neveu de Bartók dont le nom de famille est identique à celui que les hongrois donnent aux Slovaques ; de là le titre hongrois. Le n° 3 est reproduit en facsimile dans : *Bartók Béla, Levelek, fényképek, kéziratok, kották* (B. Bartók, Lettres, photos, manuscrits, partitions) réunis par János Demény, Magyar Művészeti Tanács, Budapest 1948. Le n° 1 sous le titre de « Chant de soir » (*Esti dal*), poème de S. Peres, et le n° 3 sous le titre de « Les bienfaiteurs » (*A jótevők*), poème d'I. Havas figurent tous deux dans *Gyakorlati és elméleti énekiskola a polgári fiú- (leány-) iskolák számára* (Manuel pratique et théorique du chant pour les écoles primaires supérieures de garçons ou de filles) d'Ödön Geszler (les mélodies seules)
- 32a — *Son de cloche* (Harangszó) pour deux voix a cappella, paroles de Béla

Sztankó, arrangement ultérieur, publié dans le Manuel de Geszler susmentionné

33 — *Mélodies populaires hongroises* (Magyar népdalok) pour chant et piano (Décembre 1906). En collaboration avec Zoltán Kodály (les numéros 1 à 10 harmonisés par Bartók. Avant son départ pour les USA Bartók a révisé, en 1938, ses propres pièces).

1. J'ai quitté mon beau pays (*Elindultam szép hazámból*)
2. Je traverserais la Tisza en canot (*Által mennék én a Tiszán ladikon*)
- 3a. Ballade populaire (*Fehér László* — népballada)
- 3b. Ballade populaire (*Fehér László*), variante de la précédente
- 4a. Sous le jardin de Gyula (*A gyulai kert alatt*)
- 4b. Sous le jardin de Kertmeg (*A kertmegi kert alatt*), variante de la mélodie précédente
5. La rue est en flammes (*Ucca, ucca, ég az ucca*)
6. La lune est entrée par ma fenêtre (*Ablakomba, ablakomba besütött a holdvilág*)
7. La rose fleurit loin de la branche sèche (*Száraz ágtól messze virít a rózsza*)
8. Je longeai jusqu'au bout la grand'rue de Tárkány (*Végigmentem a tárkányi nagyuccán*)
9. Kis Margitta n'est pas loin d'ici (*Nem messze van ide Kis Margitta*)
10. Ma bien-aimée laboure (*Szánt a babám*) R (sans numéros, avec indications B. et K.), Rv 1938 (deuxième édition revue; les ornements originaux des mélodies supprimés dans la première édition sont ici réajoutés; le n° 5 est remplacé par le n° 4b) (1584), Zk 1953 (réimpression de l'édition de 1938) (1175)

33a — *Mélodies populaires hongroises* pour chant et piano (décembre 1906)

1. En deçà de la Tisza, au delà du Danube (*Tiszán innen, Dunán túl*)
2. Forêts, vallons, bocages étroits (*Erdők, völgyek, szűk ligetek*)
3. La neige fond (*Olvad a hó*)
4. Quand j'entre dans l'auberge (*Ha bemegyek a csárdába*)
5. László Fehér a volé un cheval (*Fehér László lovat lopott*)
6. J'ai bu le vin rouge (*Megittam a piros bort*)
7. Cette fillette enfile des perles (*Ez a kislány gyöngyöt fűz*)
8. Chant de jeune recrue (*Sej, mikor engem katonának visznek*)
9. On dit encore, hé, hé ! (*Még azt mondják sej, haj*)
10. Ma fille délicate et petite (*Kis kece lányom*)

Comme celles de la série n° 33, ces mélodies étaient harmonisées et destinées à une édition similaire, en collaboration avec Kodály, mais elles n'ont pas paru du vivant de Bartók. Les parties de piano des numéros 5 et 10 sont devenues les numéros I. 28 et I. 17 de la série *Pour les enfants*, voir 42 : numéros 3, 4, 6, 7, 8 Zk 1963 (4219), Schott 1963 (5390) (*Der junge Bartók I*)

33b — *Deux mélodies populaires hongroises* pour chant et piano (1906 ?)

1. Le rosier de ma mère (*Édesanyám rózsafája*)

2. Mon bien-aimé, tu es déjà au delà de la forêt de Málnás (*Túl vagy rózsám, túl vagy a Málnás erdején*)
 n° 2 in : Documenta Bartókiana IV (D. Dille, Budapest et Mayence 1970)
- 34 — *Suite n° 2* pour orchestre op. 4 (mouvements I-III *Vienne 1905*, IV *Rákospalota 1907*) (remaniée en 1920 et 1943)
 I. Comodo
 II. Allegro scherzando
 III. Andante
 IV. Comodo
 éditions : propriété de l'auteur (1907) (B. B.) Première version remaniée : UE 1921 (6986), Hawkes and Son 1939. Deuxième version remaniée : BH 1948 (16160)
 transcription pour deux pianos : voir n° 115 bis
- 35 — *Trois mélodies populaires hongroises de Gyergyó* (Gyergyóból. Három Csík megyei népdal) pour pipeau et piano (1907)
 1. Rubato
 2. L'istesso tempo
 3. Poco vivo
 éditions : Zk 1961 (3744), Schott (sous le titre : *Aus Gyergyó*) (5329)
 transcription pour piano : voir 35a
- 35a — *Trois mélodies populaires hongroises* (Három Csík megyei népdal) pour piano (1907) (transcription du n° 35)
 éditions : R (419, 1580), Zk 1954 (1764)
- 35b — *Quatre mélodies populaires slovaques* pour chant et piano (vers 1907)
 1. Des roses sur les champs (*V tej bystrickej bráne*)
 2. *Pod lipko nad lipko*
 3. Lamentation (*Pohrebni písen*)
 4. Le message (*Prileter piák*)
 éditions : numéros 1, 3, 4 Zk 1963 (4219), Schott 1963 (5390) (*Der junge Bartók I*)
- 36 — *Concerto* pour violon et orchestre (*Jászberény, 1^{er} juillet 1907 — Budapest, 5 février 1908*). Pour le premier mouvement voir « Deux Portraits », n° 37 ; œuvre dédiée à Stefi Geyer
 BH 1959 (18502)
 transcription : deuxième mouvement pour violon et piano — inédit
- 37 — *Deux portraits* (Két portré) pour orchestre op. 5 (1907-1916)
 1. Idéal (*Egy ideális*)
 2. Déformé (*Egy torz*)
 Le premier portrait est identique au premier mouvement du *Concerto* de violon, n° 36, le deuxième mouvement est la 14^e Bagatelle orchestrée (voir n° 38).
 R (767), Zk 1953 (1002) et 1954 (1964) BH
- 38 — *Quatorze Bagatelles* (Tizennégy zongoradarab) pour piano op. 6 (*Budapest, mai 1908*)

1. Molto sostenuto
 2. Allegro giocoso
 3. Andante
 4. Grave (*Mikor gulyásbojtár voltam*) chant populaire hongrois
 5. Vivo (*Ej' po pred naš, po pred naš*) chant populaire slovaque
 6. Lento
 7. Allegretto molto capriccioso
 8. Andante sostenuto
 9. Allegretto grazioso
 10. Allegro
 11. Allegretto molto rubato
 12. Rubato
 13. (*Elle est morte...*) Lento funèbre
 14. Valse (*Ma mie qui danse...*) Presto
- R (338) UE (6844) Zk 1953 (943) Suvini Zerboni (4814)
transcription : n° 14 pour orchestre comme le n° 2 des *Deux Portraits* n° 37
(orchestré entre 1911 et 1916)
- 39 — *Dix pièces faciles pour piano* (Tíz könnyű zongoradarab) (*Budapest, juin 1908*) Motto (*Ajánlás*)
1. Chant paysan (*Paraszi nóta*)
 2. Convulsion pénible (*Lassú vergődés*)
 3. Danse de gars slovaques (*Tót legények tánca*)
 4. Sostenuto
 5. Soirée en Transylvanie (*Este a székelyeknél*)
 6. Mélodie populaire hongroise (*Gödöllei piactéren leesett a hó*)
 7. Aurore (*Hajnal*)
 8. Mélodie populaire hongroise (*Azt mondják nem adnak*)
 9. Exercice de doigts (*Ujjgyakorlat*)
 10. Danse de l'ours (*Medvetánc*)
- R 1908 (293) UE (6841) Zk 1951 (300) Schott (4396) Suvini Zerboni (4657)
transcriptions : n°s 5 et 10 pour orchestre comme n°s 1 et 2 des *Tableaux de Hongrie* (voir n° 97)
- 40 — *Quatuor à cordes n° 1, op. 7 (1908)*
- I. Lento
 - II. (Allegretto)
Introduzione
 - III. Allegro vivace
- Rv 1911 (3287) Zk 1956 (1585) Suvini Zerboni (5064) (avec indication inexacte d'op. 8a)
- 41 — *Deux Elégies* (Két elégia) pour piano op. 8b (*1^{er} février 1908-2 décembre 1909*)
1. Grave
 2. Molto adagio, sempre rubato
- R 1010 (478) UE (6845)

42 — *Pour les enfants* (Gyermekeknek) pour piano (1908-1909) 85 mélodies populaires, en quatre volumes, pour débutants. Les deux premiers volumes (I : n^{os} 1-21, II : n^{os} 22-42) contiennent des mélodies hongroises et les deux autres (III : n^{os} 1-22, IV : n^{os} 23-43) des mélodies slovaques. La série a été revue en janvier 1945. L'œuvre remaniée contient 79 pièces et fut publiée en deux volumes, le premier pour les mélodies hongroises, le second pour les mélodies slovaques. Les pièces n^{os} II. 25, II. 29, IV. 23, IV. 27, IV. 33 et IV. 34 de l'édition originale ont été omises dans l'édition remaniée. Les n^{os} IV. 33 et IV. 34 avaient été composés par Madame Emma S. Kodály. Les paroles slovaques ont été traduites en hongrois par Béla Balázs et en allemand par Emma S. Kodály. (Les numéros mis entre parenthèses indiquent ceux de la nouvelle édition.) Les titres en italique sont ceux de la dernière édition.

Volumes I et II

1. Allegro (*Children et Play*) (Süssünk, süssünk valamit) (I, 1)
2. Andante (*Children's Song*) (Süss fel nap) (I. 2)
3. Andante (Elvesztettem páromat) (I. 3)
4. Allegro (*Pillow Dance*) (Elvesztettem zsebkendőmet) (I. 4)
5. Poco allegretto (*Play*) (Cickom, cickom) (I. 5)
6. Allegro (*Study for the Left Hand*) (Hej tulipán, tulipán) (I. 6)
7. Andante grazioso (*Play Song*) (Keresd meg a tüt) (I. 7)
8. Allegretto (*Children's Game*) (Ej görbénye, görbénye) (I. 8)
9. Molto adagio (*Song*) (Fehér liliomszál) (I. 9)
10. Allegro molto (*Children's Dance*) (Az oláhok, az oláhok facipőbe járnak) (I. 10)
11. Molto sostenuto (Elvesztettem páromat) (I. 11)
12. Allegro (Lánc, lánc, eszterlánc) (I. 12)
13. Andante (*Ballad*) (Megöltek egy legényt) (I. 13)
14. Allegretto (A csanádi legények) (I. 14)
15. Allegro (Icike, picike az istvándi ucca) (I. 15)
16. Andante rubato (*Old Hungarian Tune*) (Nem loptam én életembe) (I. 16)
17. Adagio (*Round Dance*) (Kis kece lányom) (I. 17)
18. Andante non molto (*Soldier's Song*) (Nagyvárad kikötőbe) (I. 18)
19. Allegretto (Ha bemegyek, ha bemegyek a dobozi csárdába) (I. 19)
20. Poco allegro (*Drinking Song*) (I. 20)
21. Allegro robusto (I. 21)
22. Allegretto (Debrecenbe kéne menni) (I. 22)
23. Allegro grazioso (*Dance Song*) (Így kell járni, úgy kell járni) (I. 23)
24. Andante sostenuto (Víz, víz, víz) (I. 24)
25. Allegro (Három alma meg egy fél) (—)
26. Andante (Kerülj rózsám, kerülj) (I. 26)

27. Allegramente (*Fast*) (I. 27)
28. Parlando (Fehér László lovat lopott) (I. 25)
29. Allegro (Ej, haj, micsoda) (—)
30. Andante (*Choral*) (Felhozták a kakast) (I. 28)
31. Allegro scherzando (*Pentatonic Tune*) (Anyám édesanyám) (I. 29)
32. Allegro ironico (*Jeering song*) (Besüt a nap a templomba) (I. 30)
33. Andante sostenuto (Csillagok, csillagok, szépen ragyogjatok) (I. 31)
34. Andante (Fehér fuszukavirág) (I. 32)
35. Allegro non troppo (Kertbe virágot szedtem) (I. 33)
36. Allegretto (Nem messzi van ide Margitta) (I. 34)
37. Poco vivace (Ha felmegyek a budai nagy hegyre) (I. 35)
38. (sans indication de tempo) (*Drunkard's Song*) (Tíz liter bennem van) (I. 36)
39. Allegro (*Swin-Herd's Song*) (Házasodik a tücsök, szúnyog lányát kéri) (I. 37)
40. Molto vivace (*Winter Solstice Song*) (Adjon az úr isten) (I. 38)
41. Allegro moderato (« Elmész rúzsám ? » « El bír én ») (I. 39)
42. Allegro vivace (*Swine-Herd's Dance*) (Házasodik a tücsök) (I. 40)

Volumes III et IV

1. Allegro (Keby boly cerešne, cerešne, višne, višne) (II. 1)
2. Andante (Kalina, malina) (II. 2)
3. Allegretto (Pod lipko, na lipko edná mala dve) (II. 3)
4. *Wedding Song* (*Lakodalmas*) (Ej, Lado, Lado) (II. 4)
5. *Variations* (*Változatok*) (Lecela pava, lecela) (II. 5)
6. *Rondo I* (*Round Dance I*) (Stara babá zlá) (II. 6)
7. *Sorrow* (*Betyárnóta*) (II. 7)
8. *Dance* (*Táncdal*) (Hej na prešovskej turni dva holubky šedza) (II. 8)
9. *Round Dance II* (*Gyermekdal*) (Zabelej sa, zabelej, zabelej) (II. 9)
10. *Funeral Song* (Temetésre szól az ének) (V mikulášskej kompanii) (II. 10)
11. Lento (V tej bystrickej bráne) (II. 11)
12. Poco andante (Šuhajova mati) (II. 12)
13. Allegro (Anička mlynárova) (II. 13)
14. Moderato (Ore, ore šest volov) (II. 14)
15. *Bagpipe I* (*Dudanóta*) (Tancuj, dievca, tancuj) (II. 15)
16. *Lament* (*Panasz*) Lento (II. 16)
17. Andante (Služilo dievča na fare) (II. 17)
18. *Teasing Song* (*Gúnydal*) Sostenuto — Allegro vivace (Mau som ta dievca) (II. 18)
19. *Romance* (*Románc*) Assai lento (Datel na dube, žalostne dube) (II. 19)

20. *Game of tag* (Kergetőző) Prestissimo (Nechocze ty, Hanulienka z rana do trňa) (II. 20)
 21. *Pleasantry* (Tréfa) Allegro moderato (Sadla dola, plakala) (II. 21)
 22. *Revelry* (Duhajkodó) Molto allegro (Hnali švarni šuhaji kozy do dúbravy) (II. 22)
 23. Molto rubato, non troppo lento (Je sem bača veľmi starý) (—)
 24. Poco andante (Koj som išol cez horu) (II. 23)
 25. Andante (Datel na dube, žalostne dube) (II. 24)
 26. *Scherzando* Allegretto (II. 25)
 27. *Teasing Song* (Csúfolódás) Allegro (—)
 28. *Peasant's Flute* (Furulyaszó) Andante molto rubato (II. 26)
 29. *Pleasantry* (II) (Még egy tréfa) Allegro (II. 27)
 30. Andante molto rubato (Dosti som sa nachodil) (II. 28)
 31. *Canon* (Kánon) Poco vivace (II. 29)
 32. *Bagpipe* (II) (Szól a duda) Vivace (Zahradka, zahradka) (II. 30)
 33. *The orphan* (Árvagyerek) Poco andante (Ej, hory, hory, zelené hory) (—)
 34. *Romance* (Románc) Poco allegretto (Viem ja jeden hájiček) (—)
 35. *The highway robber* (Nóta egy másik betyárról) Allegro (Bol by ten Jánošík) (II. 31)
 36. Largo (Kebych ja vedela) (II. 32)
 37. Molto tranquillo (Pri Prešporku, pri čichom Dunajku) (II. 33)
 38. *Farewell* (Búcsú) Adagio (Ešta sa raz obzrieť mám) (II. 34)
 39. *Ballad* (Ballada) (Pásol Janko dva voly) (II. 35)
 - 40-41. *Rhapsody* (Rapszódia) Parlando molto rubato — Allegro moderato (Hej ! pofukuj povievaj ; Hej ! ten soličný dom) (II. 36-37)
 42. *Dirge* (Sirató ének) Lento (II. 38)
 43. *Mourning Song* (Halotti ének) Lento (Dolu dolinami) (II. 39)
- RI (376, 378), II (377, 378), III (634), IV (728), UE I-IV (6842-6843, 6872-6873), Zk 1950 I-IV (1-4). La version remaniée : BH 1947 (15936-15937) transcriptions :
1. Vol. II, n° 42 pour orchestre, n° 5 des *Tableaux de Hongrie* (voir n° 97)
 2. Vol. I, n° 16 pour chant et piano (voir n° 109)
 3. Pièces choisies pour violon et piano par Tivadar Országh avec les corrections de Bartók intitulées *Mélodies populaires hongroises* (Magyar népdalok) (1934)
R 1934 (1699), Zk 1954 (1527)
- 43 — *Deux Danses roumaines* (két Roman tanc) pour piano op. 8a (2 mars 1910)
Rv 1910 (3333) (dans deux versions) ; UE (6857), Zk 1951 (60)
transcription du n° 1 pour orchestre (voir n° 47/a)
- 44 — *Sept Esquisses* (Vázlatok) pour piano op. 9b (la mention op. 9 de l'édition est inexacte) (1 : 1908, 3 : août 1910)
1. *Portrait de jeune fille* (Leányi arckép) Andante (con moto)
 2. *Balançoire* (Hinta palinta) Comodo

3. Lento
 4. Non troppo lento
 5. *Chant populaire roumain* (Román népdal) Andante
 6. *A la manière roumaine* (Oláhok) Allegretto
 7. Poco lento
- dédicaces : n° 1 à Márta (Ziegler-Bartók), n° 3 à Emma (Sándor-Kodály) et Zoltán (Kodály)
R (769), UE (6840), Zk 1954 (1762)
- 45 — *Quatre Nénies* (Négy Siratóének) pour piano op. 9a (dans l'édition on trouve la mention inexacte d'op. 8b, ou bien on la trouve sans mention d'opus)
1. Adagio
 2. Andante
 3. Poco lento
 4. Assai andante
- Rv (3438), UE (6658), Zk 1955 (1765) transcription : n° 2 pour orchestre, n° 3 des *Tableaux de Hongrie* (voir n° 97)
- 46 — *Deux images* (Két kép) pour orchestre, op. 10. Budapest, 10 août 1910
1. *En pleine fleur* (Virágzás)
 2. *A falu tánca* (Danse villageoise)
- Rv 1912, 1921 (3557), Zk 1953 (1003), 1954 (1765), transcription pour piano à 2 mains Rv 1921 (3558), UE (6850), Zk 1953 (867)
- 47 — *Trois burlesques* (Három burleszk) pour piano op. 8c (1 : novembre 1908, 2 : mai 1911, 3 : 1910)
1. *Querelle* (Perpatvar)
 2. *Un peu gris* (Kicsit ázottan)
 3. Molto vivo capriccioso
- dédicace : n° à Márta (Ziegler-Bartók) Rv 1912 (3437), UE (6659), Zk 1954 (1763) transcription : n° 2 pour orchestre, 1931 comme n° 4 des *Tableaux de Hongrie* (voir n° 97)
- 47a — *Danse roumaine* pour orchestre (1911), transcription du n° 1 des *Deux danses roumaines* pour piano (voir n° 43) Zk 1965 (4692)
- 48 — *Le Château de Barbe-bleue* (Kékszakállú herceg vára). Opéra en un acte, livret de Béla Balázs (*Rákoskeresztúr, septembre 1911*), op. 11. Publié en hongrois, allemand, français et anglais ; traduction allemande par Wilhelm Ziegler et Füssl-Wagner (1963), traduction anglaise par Christopher Hassalt, version française par M. Calvocoressi
- dédicace : à Márta (Ziegler-Bartók)
UE 1922 (7028), 1963 (13641)
transcription pour chant et piano
UE 1922 (7026) (en allemand et hongrois), (7030) (en allemand et français)
- 49 — *Allegro barbaro* pour piano (1911)
UE 1918 (5904), K. M. P., Kiev 1927 (135)

- 50 — *Quatre mélodies populaires hongroises anciennes* (Négy régi magyar népdal) pour chœur d'homme à 4 voix., a cappella (1910-1912) (paroles en hongrois et en allemand)
1. *Je t'ai dit il y a longtemps* (Rég megmondtam bús gerlice)
 2. *Ah, mon Dieu qui dois-je attendre ?* (Jaj istenem, kire várók)
 3. *Le jardin de ma belle-sœur* (Ángyomasszony kertje)
 4. *Jóska Geszte selle son cheval* (Geszte Jóska bársony lovát nyergeli)
UE 1928 (8891) ; harmonies modifiées, le n° 4 est intitulé : *Valet de ferme, charge bien la charrette* (Béreslegény, jól megrakd a szekeret)
- 51 — *Quatre pièces pour orchestre* (Négy zenekari darab) op. 12 (191) (orchestrées en 1921)
1. *Preludio*
 2. *Scherzo*
 3. *Intermezzo*
 4. *Marcia funèbre*
UE 1923 (7270), BH
- 52 — *Méthode de piano* (Zongoraiskola) (1913) en collaboration avec Sándor Reschofsky (voir n° 53)
Rv 1913 (3635), Zk 1954 (sans numéro)
- 53 — *Musique de piano pour débutants* (Kezdők zongoramuzsikája), pièces de la *Méthode de piano* de Bartók-Reschofsky (n° 52) ; (les numéros entre parenthèses sont ceux de la Méthode)
1. Moderato (21)
 2. Moderato (22)
 3. *Dialogue* (Párbeszéd) (24)
 4. *Dialogue* (Párbeszéd) (26)
 5. Moderato (36)
 6. Moderato (40)
 7. *Chant populaire* (Népdal) (44)
 8. Andante (51)
 9. Andante (59)
 10. *Chant populaire* (Népdal) (68)
 11. *Menuet* (Menüett) (89)
 12. *Danse de porcher* (Kanásztánc) (77)
 13. *Chant populaire : Où étais-tu mon petit agneau ?* (Hol voltál báránykám ?) (95)
 14. Andante (105)
 15. *Danse de noces* (Lakodalmás)
 16. *Danse paysanne* (Paraszt tánc) (115)
 17. Allegro deciso (118)
 18. *Valse* (Keringő) (119)
Rv 1929 (4936), Zk 1952 (986), 1955 (989), Schott (4335)
- 54 — (Composition antérieure à l'op. 1)

- 55 — *Sonatine pour piano* (1915)
 I. *Cornemuseurs* (Dudások)
 II. *Danse de l'ours* (Medvetánc)
 III. *Finale*
 Rv 1919 (3929), (3953), UE 1920 (6508), Zk 1951 (117), Schott (4399),
 Mouzghiz (Moscou) 1933
 transcription : pour orchestre (1931) (probablement à partir de la
 transcription pour violon et piano d'André Gertler), sous le titre de *Danses*
transylvaniennes (voir n° 96)
- 56 — *Danses populaires roumaines* (Román népi táncok) pour piano (1915)
 1. *Danse au bâton* (Jocul cu bâță)
 2. *En se tenant par la ceinture* (Brâul)
 3. *Piétinement* (Pe loc)
 4. *Danse avec le cor des Alpes* (Buciumeana)
 5. *Polka roumain* (Poarga românească)
 6. *Danse rapide* (Măruntelul)
 œuvre dédiée à Ion Bușitia
 UE 1918 (5802)
 transcription pour orchestre 1917 (voir n° 68)
- 57 — *Chants de Noël roumains* (Román kolinda-dallamok) pour piano (1915) en
 deux séries
 1^{re} série
 1. Allegro (Pă cel plai de munte)
 2. Allegro (Intreabă și întreabă)
 3. Allegro (D-oi roagă sa roagă)
 4. Andante (Ciucur verde de mătăasă)
 5. Allegro moderato (Coborât-o coborât-o)
 6. Andante (In patru cornuți de lume)
 7. Andante (La lină fântână)
 8. Allegretto (Noi umblăm d-a corindare)
 9. Allegro (Noi acum ortacilor)
 10. Più allegro (Tri crai dela răsăritu)
 2^e série
 1. Molto moderato (Colo'n jos la munte'n josu)
 2. Moderato (Deasupra pă răsăritu)
 3. Andante (Crește-mi Doamne creștiu)
 4. Andante (Sculați, sculați boieri mari)
 5. Moderato (Ăi, Colo'n josu mai din josu)
 6. Andante (Si-o luat, luată)
 7. Variante della precedente (Colo sus, mai susu)
 8. Allegro (Colo sus pă după lună)
 9. Allegretto (De ce-i domnul bunu)
 10. Allegro (Hai cu toții să suimu)
 UE 1918(5890), BH (les modifications en vue de l'exécution au concert ne
 se trouvent pas dans la première édition, ni dans celle de BH)

- 58 — *Deux chants populaires roumains* pour chœur de femmes à 4 voix, a cappella (1915) — inédit
- 59 — *Neuf chants roumains* pour chant et piano (1915) — inédit
- 60 — *Le Prince de bois* (A fából faragott királyfi) poème choréographique en un acte, arguments de Béla Balázs (*Rákoskeresztúr, 1914-1916*), op. 13. Publié avec textes hongrois, allemand et anglais. Œuvre dédiée à Egisto Tango ; édition : UE 1924 (6638) ; transcriptions : 1. pour piano solo ; édition : UE 1921 (6635)
2. Suite pour orchestre
UE (numéro ?)
- 61 — *Cinq mélodies* (Öt dal) pour chant et piano op. 15 (n° 2 : 5 février 1916, n° 3 : *Rákoskeresztúr, 27 août 1916*, n° 4 : 4 février 1916) sur poèmes d'auteurs non identifiés
1. *Mon amour* (Az én szerelmem)
2. *Été* (Nyár)
3. *La nuit des désirs* (A vágyak éjjele)
4. *Dans un rêve coloré* (Színes álomban)
5. *Ici, bas, dans la vallée* (Itt lent a völgyben)
UE 1961 et 1966 (13150L)
- 62 — *Suite pour piano* op. 14 (*Rákoskeresztúr, février 1916*)
1. Allegretto
2. Scherzo
3. Allegro molto
4. Sostenuto
L'œuvre se composait, à l'origine, de cinq mouvements, un Andante étant placé entre les deux premiers mouvements ; Bartók ne l'a pas retenu pour l'édition. Cet Andante retrouvé fut publié dans Új Zenei Szemle 1955, n° 5.
UE 1918 (5891)
- 63 — *Cinq mélodies* (Öt dal) pour chant et piano op. 16 (*Rákoskeresztúr, février-avril 1916*), sur des poèmes d'Endre Ady. Publiées en hongrois et en allemand (UE), en allemand et en anglais (BH). Adaptation allemande par R. St. Hoffmann dans cette dernière édition
1. *Trois larmes d'automne* (Három őszi könnycsepp)
2. *Vacarme d'automne* (Őszi lárma)
3. *Mon lit m'appelle* (Az ágyam hívogat)
4. *Seul avec la mer* (Egyedül a tengerrel)
5. *Je ne peux pas te rejoindre* (Nem mehetek hozzád)
œuvre dédiée à Béla Reinitz 1920
« Vacarme d'automne » (n° 2) fut donné en supplément musical au n° 5 de « Musikblätter des Anbruchs » 1921. La série complète : UE 1923 (6934), BH 1939 (17598)
- 63a — *Mélodie populaire slovaque* (Kruti tono vretana) pour chant et piano (1916) Zk 1963 (4219), Schott 1963 (5390) (*Der junge Bartók*)

- 64 — *Huit mélodies populaires hongroises* (Nyolc magyar népdal) pour chant et piano (1907-1917). Publiées avec paroles hongroises, allemandes et anglaises. Adaptation anglaise par Nancy Bush
1. *La terre est noire, mon mouchoir est blanc* (Fekete föld, fehér az én zsebkendőm)
 2. *Mon Dieu, faites déborder les eaux* (Istenem, Istenem, áraszd meg a vizet)
 3. *Femmes, femmes, que je puisse être votre compagnon* (Asszonyok, asszonyok, had'legyek társatok)
 4. *J'ai tant de chagrin dans mon cœur* (Annyi bánat a szívemen)
 5. *Quand je sortirai sur la montagne là-haut* (Ha kimegyek arr' a magas tetőre)
 6. *On remblaie la route de la grande forêt* (Töltik a nagyerdő útját)
 7. *Jusqu'ici ma tâche était le labour de printemps* (Eddig való dolgom a tavaszi szántás)
 8. *La neige fond, mon bien-aimé* (Olvad a hó, csárdás kis angyalom)
- UE 1922 (7191), Hawkes and Son 1939, BH 1955 (18065)
- 65 — *Mélodie populaire hongroise* (Leszállott a páva) pour piano (1914/17) (?) 1923) (?) (œuvre faisant partie, à l'origine, des *Quinze mélodies paysannes hongroises*) (voir n° 71)
- Remaniée plus tard, elle fut intégrée parmi les pièces publiées dans l'album *Homage à Paderewsky* (voir n° 66) en fac-simile dans les revues *Periszkóp* (juin-juillet 1925) et *Új Zenei Szemle* (mars 1954, supplément musical)
- 66 — *Trois chants populaires hongroises* pour piano (1914-1917). Ils faisaient partie, à l'origine, des *Quinze mélodies paysannes* (voir n° 71)
1. *Le paon s'est posé* (Leszállott a páva)
 2. *Au marché de Jánoshida* (Jánoshidi vásártéren)
 3. *Lys blanc* (Fehér liliomszál)
- dans l'album «*Homage to Paderewsky*», BH 1942 (17679)
- 67 — *Quatuor à cordes n° 2*, op. 17 (*Rákoskeresztúr, 1915-1917*)
- I. Moderato
 - II. Allegro molto capriccioso
 - III. Lento
- (Entre août 1935 et janvier 1936 Bartók en a changé les indications de tempo, changement dont les éditions ne tiennent pas compte)
- œuvre dédiée au Quatuor hongrois Waldbauer
UE 1920 (6371) ; WPhV (202)
- 68 — *Danses populaires roumaines* (Román népi táncok) pour orchestre (1917). Transcription des danses pour piano de 1915 (voir n° 56) Rv, UE 1922 (6545)
- 69 — *Cinq mélodies populaires slovaques* (Tót népdalok) pour chœur d'hommes à 4 voix a cappella (1917). Publiées avec paroles slovaques et traductions anglaise, hongroise et allemande. Traduction allemande de Mirko Jelusich ; traduction hongroise de Wanda Gleimann ; traduction anglaise de Nancy Bush

1. *Ecoutez-moi, mes compagnons* (Ej, poslušajte málo)
 2. *Evitons les bagarres* (Ked'ja smutny podjem)
 3. *Il y a la guerre chez nous* (Kamarádi moj)
 4. *Ah, quand je me retrouve dans la bataille* (Ej, a ked'mna zabiju)
 5. *Le temps a passé* (Ked'som siou na vojnu)
- UE 1918 (6101), BH 1939 (17682)
- 70 — *Quatre mélodies populaires slovaques* (Négy szlovák népdal) pour chœur mixte à 4 voix et piano (1917), publiées avec paroles slovaques, allemandes, anglaises et hongroises.
1. *Chant de noces de Poniky* (Lakodalmas) (Zadala mamka)
 2. *Chant pour le ramassage des foin* (Szénagyűjtéskor énekelt dal) (na holi, na holi)
 3. *Chant à danser de Medzibrod* (Rada pila, rada jedla)
 4. *Chant à danser de Poniky* (Táncdal) (Gajdujte, gajdence)
- UE 1924 (75957). BH 1939 (17658), Zk 1950 (24)
- 71 — *Quinze mélodies paysannes hongroises* (Tizenöt magyar parasztdal) pour piano (1914-1918)
- 1-4. *Quatre lamentations anciennes* (Négy régi keserves ének)
 1. Rubato (Megkötöm lovamat)
 2. Andante (Ki virágot, rózsát adott)
 3. Poco rubato (Aj, meg kell a búzának érni)
 4. Andante (Kék nefejejts ráhajlik a vállamra)
 5. Scherzo (Feleségem olyan tiszta)
 6. Ballada (*Tema con variazioni*) (Angoli Borbála)
 - 7-15. *Mélodies de danse anciennes* (Régi táncdalok)
 7. Allegro (Arra gyere a amörre én)
 8. Allegretto (Fölmentem a szilvafára)
 9. Allegretto (Erre kakas, erre tyúk)
 10. L'istesso tempo (Zöld erdőben a prücsök)
 11. Assai moderato (Nem vagy legény, nem vagy)
 12. Allegretto (Beteg asszony, fáradt legény)
 13. Poco più vivo — allegretto (Sári lovam a fakó)
 14. Allegro (Ésszegyűltek, ésszegyűltek az izsapi lányok)
 15. Allegro (Air de cornemuse sans paroles)
- UE 1920 (6370), Mouzghiz (Moscou) 1933 (13790g), BH 1948
transcriptions des numéros 6-12, 14-15 pour orchestre, 1933 sous le titre de
Mélodies paysannes hongroises (Magyar parasztdalok) (voir n° 100)
- 72 — *Etudes pour piano op. 18* (Rákoskeresztúr, 1918)
1. Allegro molto
 2. Andante sostenuto
 3. Rubato ; Tempo giusto, capriccioso
- UE 1920 (6498), BH 1939 (15828), Mouzghiz 1957 (26254g)
- 73 — *Le Mandarin merveilleux* (A csodálatos mandarin) op. 19. Pantomime en

- un acte, arguments de Menyhért Lengyel (*Rákoskeresztúr, octobre 1918-mai 1919*)
 UE 1927 (8909), WPhV 1958 (304)
 transcriptions : 1. pour piano à quatre mains (texte en hongrois et allemand)
 édition : UE 1925 (7706) (en deux versions) 2. Suite d'orchestre de la musique du pantomime (*Rákoskeresztúr, 1919*)
 édition : UE 1927 (8909)
- 74 — *Huit improvisations sur des mélodies populaires hongroises pour piano op. 20 (Budapest 1920)*
 I. Molto moderato (Sütött ágyom rétest)
 II. Molto capriccioso
 III. Lento rubato (Imhol kerekedik)
 IV. Allegretto scherzando (Kályha vállán az ice)
 V. Allegro molto
 VI. Allegro moderato, molto capriccioso (Jaj istenem, ezt a vént)
 VII. Sostenuto, rubato (Beli fiam, beli)
 VIII. Allegro (Télen nem jó szántani)
 dédicace : le n° VII à la mémoire de Claude Debussy, publié dans le *Tombeau de Claude Debussy, 1920*
 n° IV : supplément musical de La Revue musicale (1^{er} mars 1921)
 L'œuvre entière : UE 1922 (7079), BH
- 75 — *Sonate n° 1 pour violon et piano (Budapest, octobre-décembre 1921)*
 (Op. 21 dans les programmes de concert de l'époque, sans mention d'opus dans l'édition)
 I. Allegro appassionato
 II. Adagio
 III. Allegro
 dédiée à Mademoiselle Jelly Arányi
 UE 1923 (7247), BH 1939 (15983)
- 76 — *Sonate n° 2 pour violon et piano (Budapest, juillet-novembre 1922)*
 I. Molto moderato
 II. Allegretto
 dédiée à Mademoiselle Jelly Arányi
 UE 1923 (7259)
- 77 — *Suite de danses (Tánc suite) pour orchestre (Radvány, août 1923)*
 I. Moderato
 II. Allegro molto
 III. Allegro vivace
 IV. Molto tranquillo
 V. Comodo
 (VI.) Finale
 UE 1924 (7545), WPhV 1925 (200)
 transcription : pour piano solo, 1925
 UE 1925 (8397)

- 78 — *Scènes villageoises* (Falun). Chants populaires slovaques pour voix de femme et piano (*Budapest, décembre 1924*), publiés avec paroles originales, allemandes (traduites par Bence Szabolcsi), hongroises (par Viktor Lányi), et anglaises (par Martin Lindsay)
1. *Ramassage de foin* (Szénagyűjtés)
 2. *Chez la fiancée* (A menyasszonynál)
 3. *Noces* (Lakodalom)
 4. *Berceuse* (Bölcsődal)
 5. *Danse de garçons* (Legénytánc)
- œuvre dédiée à Ditta (Pásztory-Bartók)
 UE 1927 (8712), BH 1954)
 transcription : n^{os} 3-4-5 pour 4 ou 8 voix de femme et orchestre de chambre, 1926 (voir n^o 79)
- 79 — *Trois scènes villageoises* pour 4 ou 8 voix de femme et orchestre de chambre (*Budapest, mai 1926*) (transcription de trois pièces du n^o 78)
1. *Noces* (Lakodalom)
 2. *Berceuse* (Bölcsődal)
 3. *Danse de garçons* (Legénytánc)
- UE 1927 (8714)
 transcription : pour 4 ou 8 voix de femme et piano
 UE 1927 (8713)
- 80 — *Sonate pour piano* (*Budapest, juin 1926*)
- I. Allegro moderato
 - II. Sostenuto e pesante
 - III. Allegro molto
- œuvre dédiée à Ditta (Pásztory-Bartók)
 UE 1927 (8772)
- 81 — *En plein air* (Szabadban) pour piano (*Budapest, juin-août 1926*)
1. *Fifres et tambours* (Síppal, dobbal)
 2. *Barcarolla*
 3. *Musettes*
 4. *Musique nocturne* (Az éjszaka zenéje)
 5. *Poursuite* (Hajsza) N^o 4 dédiée à Ditta (Pásztory-Bartók)
- UE 1927 (8892), pièces séparées : UE (8893), (8894), (8895), (8896), (8897) ;
 en deux cahiers (1-3, 4-5) (8892 a-b)
- 82 — *Neuf petites pièces pour piano* (Kilenc kis zongoradarab) (1926)
- Cahier I : *Quatre dialogues*
1. Moderato
 2. Andante
 3. Lento
 4. Allegro vivace
- Cahier II :
5. Menuetto

6. *Air* (Dal)
7. *Marcia delle bestie*
8. *Tambourine* (Csörgő tánc)
- Cahier III :
9. *Preludio-All'ungherese*
les numéros 1 et 9 pour commémorer le jour du 31 octobre 1926
UE 1927 (8920), (8921), (8922), BH 1939 (15829)
- 83 — *Concerto n° I* pour piano et orchestre (*Budapest, août-novembre 1926*)
 - I. Allegro
 - II. Andante
 - III. Allegro
 UE 1927 et 1928 (8777), (12675)
transcription: pour deux piano (2^e piano est la réduction de l'orchestre)
UE 1927 (8779)
- 84 — *Trois rondos sur des mélodies populaires* (Három rondo népi dalamokkal)
pour piano (n° 1 : 1916, n°s 2 et 3 : 1927)
 1. Andante
 2. Vivacissimo
 3. Allegro molto
 UE 1930 (9508) (un extrait du n° 1 publié en fac-simile sous le titre de *Chant populaire slovaque* (Tót népdal) de la revue Zenei Szemle, janvier-février 1928)
- 85 — *Quatuor à cordes n° 3* (*Budapest, septembre 1927*)
Prima parte. Moderato
Seconda parte. Allegro
Ricapitulazione della prima parte. Moderato
Coda. Allegro molto
œuvre dédiée à la Musical Fund Society of Philadelphia
UE 1929 (9597), WPhV 1929 (169)
- 86 — *Rhapsodie n° I* pour violon et piano (1928)
 - I. Moderato (Lassú)
 - II. Allegretto moderato (Friss)
 œuvre dédiée à József Szigeti
UE 1929 (9865), BH (17491) en deux versions, I^{re} partie publiée séparément :
UE (9935) ; II^e partie : UE (9936)
versions : 1. pour violon et orchestre (voir n° 87)
2. pour violoncelle et piano (voir n° 88)
- 87 — *Rhapsodie n° I* pour violon et orchestre
(transcription du n° 86)
 - I. Moderato (Lassú)
 - II. Allegretto moderato (Friss)
 œuvre dédiée à József Szigeti
UE (9858), BH 1939 (16229)

- 88 — *Rhapsodie pour violoncelle et piano*
(transcription du n° 86)
I. Moderato (Lassú)
II. Allegretto moderato (Friss)
UE 1930 (9766), BH (17763)
- 89 — *Rhapsodie n° 2 pour violon et piano* (1928) (revue en 1944)
I. Moderato (Lassú)
II. Allegro moderato (Friss)
œuvre dédiée à Zoltán Székely
UE 1929 (9891), BH 1939 (15890) ; I^e partie publiée séparément : UE (9925) ; II^e partie : UE (9926)
version pour violon et orchestre (voir n° 90)
- 90 — *Rhapsodie n° 2 pour violon et orchestre* (1928) (transcription du n° 89)
(revue en 1944)
I. Moderato (Lassú)
II. Allegro moderato (Friss)
UE 1929 (9867), version remaniée : BH 1949 (16230)
- 91 — *Quatuor à cordes n° 4 (Budapest, juillet-septembre 1928)*
I. Allegro
II. Prestissimo, con sordino
III. Non troppo lento
IV. Allegretto pizzicato
V. Allegro molto
œuvre dédiée au Quatuor Pro Arte
UE 1929 (9788), WPhV (166)
- 92 — *Vingt mélodies populaires hongroises (Húsz magyar népdal)* pour chant et piano (1929), paroles en hongrois et en allemand. Traduction en allemand : Bence Szabolcsi et R. St. Hoffmann (cahier I), R. St. Hoffmann (cahiers II, III, IV)
Cahier I : Chants tristes (Szomorú nóták)
1. *En prison* (A tömlöcben)
2. *Lamentation ancienne* (Régi keserves)
3. *Le fugitif* (Bujdosó ének)
4. *Chant de bergers* (Pásztornóta)
Cahier II : Chants à danser (Táncdalok)
5. *Danse sicule lente* (Székely lassú)
6. *Danse sicule vive* (Székely friss)
7. *Danse de porcher* (Kanásztánc)
8. *Chant de six-florins* (Hatforintos nóta)
Cahier III : Chants divers (Vegyes dalok)
9. *Moquerie sur le berger* (Juhászcúfoló)
10. *Chant comique* (Tréfás nóta)
11. *Chant de fiançailles I* (Párosító I)
12. *Chant de fiançailles II* (Párosító II)

13. *Chant de couple* (Pár ének)
 14. *Complainte* (Panasz)
 15. *Chanson à boire* (Bordal)
- Cahier IV : Chant de style nouveau (Új dalok)
16. I Allegro « *Ah, ma mère chérie* » (Hej édesanyám)
 17. II Più allegro « *La cerise craquante est mûre* » (Érik a ropogós cseresznye)
 18. III « *Il y a longtemps déjà que la neige est tombée à Doboz* » (Már Dobozon régen leesett a hó)
 19. IV Allegretto « *Tige de maïs jaune* » (Sárga kukoricaszál)
 20. V Allegro non troppo « *Blé, blé, blé* » (Búza, búza, búza)
- UE 1932 (1521), (1522), (1523), (1524), BH 1939 (17651), (17652), (17653), (17654)
- transcriptions : les n^{os} 1, 2, 11, 12 et 14 pour chant et orchestre (1933)
- Cinq chants populaires hongrois* (voir n^o 101)
- 93 — *Quatre mélodies populaires hongroises* (Magyar népdalok) pour chœur mixte a cappella (*Budapest, mai 1930*). Paroles en hongrois, allemand et anglais ; traduction allemande par R. St. Hoffmann et Bence Szabolcsi, traduction anglaise par M. W. Pursey et Nancy Bush (BH).
1. *Le prisonnier* (A rab)
 2. *Le hors-la-loi* (A bujdosó)
 3. *La fille à marier* (Az eladó lány)
 4. *Chant* (Dal)
- UE 1932 (10371), BH 1939 (18007), (18008), (18009), (18010)
- 94 — *Cantata profana* (*Les neuf cerfs magiques*) (*A kilenc csodaszarvas*) pour double chœur mixte, ténor solo, baryton solo et orchestre (*Budapest, 8 septembre 1930*). Paroles établies par Bartók à partir de chants populaires roumains. Publié avec paroles hongroises, allemandes et anglaises. Traduction allemande : Bence Szabolcsi (1934) ; traduction anglaise par Bartók et M. D. Calvocoressi (1951) ; nouvelle traduction anglaise par Robert Shaw (1955)
- I. Molto moderato (attacca)
 - II. Andante (attacca)
 - III. Moderato
- UE 1934 (10613) (manuscrit de Bartók en fac-similé), 1957 (12760), 1961 (10613)
- transcription : pour double chœur mixte, ténor solo, baryton solo et piano
- UE 1934 (10614) (manuscrit de Bartók en facsimile), UE 1951 (10614)
- 95 — *Concerto n^o 2* pour piano et orchestre (*Budapest, octobre 1930-septembre-octobre 1931*)
- I. Allegro
 - II. Adagio-Presto-Adagio
 - III. Allegro molto
- UE 1932 (manuscrit de Bartók en facsimile), 1955 (10442), (12193)

transcription : pour deux piano
UE 1941 (10995)

- 96 — *Danses de Transylvanie* (Erdélyi Táncok) (pour orchestre (1931). Transcription de la Sonatine n° 55 (probablement d'après la version pour violon et piano d'André Gertler)

I. *Cornemuseurs* (Dudások)

II. *Danse de l'ours* (Medvetánc)

III. *Finale*

Rv 1932 (5440), Zk 1955 (1021)

- 97 — *Tableaux de Hongrie* (Magyar képek) pour orchestre (*Mondsee, août 1931*). Transcriptions des n°s 5 et 10 des *Dix pièces faciles* (n° 39) ; n° 2 des *Quatre Nénies* (n° 45) ; n° 2 des *Trois burlesques* (n° 47) et n° 42 du vol. II de *Pour les enfants* (n° 42) (n° 40 du vol. I selon la version de 1945)

1. *Soirée à la campagne* (Este a székelyeknél) ; dans l'édition de Zk : Une soirée chez les Sicules

2. *Danse de l'ours* (Medvetánc) ; dans l'édition de Zk : Danse de l'ours

3. *Air* (Melódia)

4. *Un peu gris* (Kicsit ázottan)

5. *Danse des porchers d'Űrög* (Űrögi kanásztánc)

R, RV, Zk 1953 (1001) et 1954 (1674)

- 98 — *Quarante-quatre duos pour violons* (1931)

Volume I :

1. *Chant de fiançailles* (Párosító)

2. *Danse* (Kalamajkó)

3. *Menuette*

4. *Chant de la Saint-Jean* (Szentivánéji)

5. *Chant slovaque* (1) (Tót nóta) (1)

6. *Chant hongrois* (1) (Magyar nóta) (1)

7. *Chant roumain* (Oláh nóta)

8. *Chant slovaque* (2) (Tót nóta) (2)

9. *Jeu* (Játék)

10. *Chant ukrainien* (Rutén nóta)

11. *Berceuse* (Gyermekekrengetéskor)

12. *Mélodie chantée au ramassage des foin*s (Szénagyűjtéskor)

13. *Chant de noc*es (Lakodalmás)

14. *Danse aux coussins* (Párnás tánc)

Volume II :

15. *Chant de soldat* (Katonanóta)

16. *Burlesque* (Burleszk)

17. *Chant de marche* (1) (Menetelő nóta) (1)

18. *Chant de marche* (2) (Menetelő nóta) (2)

19. *Conte* (Mese)

20. *Chant* (Dal)

21. *Compliment pour le Nouvel An* (1) (Újévköszöntő) (1)
22. *Danse de moustique* (Szúnyogtánc)
23. *Adieu à la fiancée* (Menyasszonybúcsúztató)
24. *Chant comique* (Tréfás nóta)
25. *Chant hongrois* (2) (Magyar nóta) (2)
- Volume III :
26. *Moquerie* (« Ugyan édes komámasszony »)
27. *Danse des boiteux* (Sántatánc)
28. *Chagrin* (Bánkódás)
29. *Compliment pour le Nouvel An* (2) (Újévköszöntő) (2)
30. *Compliment pour le Nouvel An* (3) (Újévköszöntő) (3)
31. *Compliment pour le Nouvel An* (4) (Újévköszöntő) (4)
32. *Danse de Máramaros* (Máramarosi tánc)
33. *Chant de moisson* (Aratáskor)
34. *Comptine* (Számláló nóta)
35. 'Kolomejka' ukrainienne (Rutén kolomejka)
36. *Cornemuse* (Szól a duda) (variante du n° 16)
- Volume IV :
37. *Prélude et canon* (Preludium és kánon)
38. *Danse en mouvement rotatif* (Invaritita batranilor) (Forgató)
39. *Danse serbe* (zaplet) (Szerb tánc)
40. *Danse roumaine* (Oláh tánc)
41. *Scherzo*
42. *Chant arabe* (Arab dal)
43. *Pizzicato*
44. *Danse de Transylvanie* (Ardeleana) ('Erdélyi' tánc)
- Les n°s 31, 37, 34, 32, 40, 44, 41 : *Spielmusik für Violine*, Heft 4. Schott 1932 (33107). Edition complète : UE 1933 I. (10391), II. (10392), III. (10393), IV. (10394), en deux volumes (10452 a-b), en un volume (10452) transcriptions : 1. Les n°s 28, 38, 43, 16 et 36 pour piano, 1936 *Petite suite* (voir n° 105) 2. Le n° 32 pour piano — inédit
- 99 — *Chants sicules* (Székely dalok) pour chœur d'hommes à 6 voix (*Budapest, novembre 1932*)
 1. *Combien de fois tu m'as blessé* (Hej, de sokszor megbántottál) Assai lento
 2. *Mon Dieu, ma vie* (Istenem, életem) Andante, parlando-rubato
 3. *Fil mince, noyau dur* (Vékony cérna, kemény mag) Allegro
 4. *A Kilyénfalva les filles se sont réunies* (Kilyénfalva közepibe) Vivace
 5. *Fil mince, noyau dur* (Vékony cérna, kemény mag) Tranquillo
 6. *Va prêtre à la danse* (Járjad pap a táncot) Allegretto
- 100 — *Chants populaires hongrois* (Magyar parasztdalok) pour orchestre (1933) transcriptions des n°s 6-12, 14 et 15 des *Quinze chants paysans hongrois* pour piano (voir n° 71)

- I. *Ballade* (Tema con variazioni)
 II. *Anciens chants à danser* (Régi táncdalok)
 UE: 1933 (10573) (manuscrit de Bartók en fac-similé), BH 1939 (16167)
- 101 — *Mélodies populaires hongroises* (Magyar népdalok) pour chant et orchestre (1933) transcription des n^{os} 1, 2, 11, 14 et 12 des *Vingt mélodies populaires hongroises* (voir n^o 92)
1. *En prison* (Tömlöcben)
 2. *Lamentation ancienne* (Régi keserves)
 3. *Chant de fiançailles* (Párosító I)
 4. *Complainte* (Panasz)
 5. *Chant comique* (Párosító II)
- inédit, copyright pour UE 1933 (7270)
- 102 — *Quatuor à cordes n^o 5* (Budapest, 6 août-6 septembre 1934)
- I. Allegro
 - II. Adagio molto
 - III. Scherzo
 - IV. Andante
 - V. Finale
- œuvre dédiée à Mrs (Elizabeth) Sprague-Coolidge
 UE 1936 (10736), WPhV (167)
- 103 — *Chœurs à 2 et 3 voix égales*, chœur d'enfants (cahiers I-VI), chœur de femmes (cahiers VII et VIII) (1935)
- Cahier I :
1. *Printemps* (Tavaszi)
 2. *Ne me délaisse pas* (Ne hagyj itt)
 3. *Sortilège pour le bétail* (Jószágigéző)
- Cahier II :
1. *Lettre à la famille* (Levél az otthoniakhoz)
 2. *Jeu* (Játék)
 3. *En vue d'une demande en mariage* (Leánynéző)
 4. *Autour* (Héjja, héjja, karahéjja)
- Cahier III :
1. *Ne pars pas* (Ne menj el)
 2. *J'ai une bague* (Van egy gyűrűm)
 3. *Je n'ai personne au monde* (Senkim a világon)
 4. *Cuisson de miche* (Cipósütés)
- Cahier IV :
1. *Chant des Hussards* (Huszárnóta)
 2. *Chant des paresseux* (Resteknek nótája)
 3. *Vagabondage* (Bolyongás)
 4. *Chant railleur contre les filles* (Leánycsúfoló)
- Cahier V :
1. *Chant railleur contre les gars* (Legénycsúfoló)
 2. *Compliment pour le Saint-Michel* (Mihálynap-i köszöntő)
 3. *Demande en mariage* (Leánykérő) (numéroté, par erreur, V. 1)

Cahier VI :

1. *Amertume* (Keserves)
2. *Chant d'oiseau* (Madárdal)
3. *Chanson à danser* (Csujogató)

Cahier VII :

1. *Chagrin* (Bánat)
2. *Oh ! Ne pas t'avoir vu* (Ne láttalak volna)
3. *L'oiseau s'est envolé* (Elment a madárka)

Cahier VIII :

1. *Danse avec l'oreiller* (Párnás táncdal)
(numéroté, par erreur, VIII. 3)

2. *Canon* (Kánon)

3. *Adieu* (Isten veled)

n° 4 du Cahier IV : pour commémorer le jour du 31 octobre 1935

MK 1937 (cahiers et chœurs publiés séparément sous les n°s 3351-3377, plus tard (1938) réunis en un seul volume dans l'ordre indiqué intitulé *Œuvres chorales de Béla Bartók* (Bartók Béla kórusművei) en y ajoutant les chœurs pour hommes (*Des temps passés*) (voir n° 104) ; nouvelle édition (chœurs séparés et réunis) à l'exception du n° 104, dans un ordre différent : MK. Réimpression de cette dernière édition par Zk en 1953 (1103). Les chœurs I. 1, 2, 3, III. 1, 4, IV. 1, 2, V. 1, 3 sont édités par BH avec paroles anglaises, traduites de Nancy Bush, et allemande, traduites d'Ernst Roth 1955 (17721), (17725), (17722), (17728), (17726), (17727), (17729), (17724), (17723), et avec une réduction de piano de l'accompagnement d'orchestre, sauf les n°s 4 de I, 3 de II, 3 de IV, 3 de VI et 4 de III

édition chinoise en 1960

transcriptions : les n°s 3 de IV, 4 de III, 2 de IV, 1 de IV, 1 de III, 2 de I et 1 de V pour chœur d'écoliers et orchestre scolaire, 1937

(les cinq premiers) MK 1937 en cahiers séparés (5551), (5553), (5555), (5556), (5559) (tous en un volume) Zk 1959 (4168), III. 1 : Zk 1959 (2889), III. 4 : Zk 1958 (2867), IV. 3 : Zk 1962 (2866)

- 104 — *Des temps passés* (Elmúlt idők) pour chœur d'hommes à 3 voix a cappella (1935). (Sur des anciens textes révisés, d'origine populaire ou autre)

1. *Il n'y a pas plus malheureux que le paysan* (Nincs boldogtalanabb)

2. *Un, deux, trois, quatre* (Egy, kettő, három, négy)

3. *Il n'y a pas plus fortuné que le paysan* (Nincs szerencsésebb)

MK 1937 (321)

- 105 — *Petite suite* pour piano (1936) transcriptions des n°s 28, 38, 43, 16 et 36 des *Quarante-quatre duos* (voir n° 98)

1. *Lent* (Lassú)

2. *Danse tournante* (Forgató)

3. *Quasi pizzicato* (Pengetős)

4. *Danse à la russe* (Oroszos)
 5. *Cornemuseur* (Dudás)
 UE 1938 (10987)
- 106 — *Musique pour cordes, percussion et célesta* (Budapest, 7 septembre 1936)
 I. Andante tranquillo
 II. Allegro
 III. Adagio
 IV. Allegro molto
 dédiée à l'Orchestre de chambre de Bâle et à son chef Paul Sacher
 UE 1937 (10815) et (10888), WPhV (201), Mouzghiz (Léningrad, 1963)
 (2326)
- 107 — *Mikrokosmos*, Pièces de piano progressives (Zongoramuzsika a kezdet legkezdetétől)
 Volume 1 :
 1-6. *Mélodies à l'unisson*
 7. *Notes pointillées* (sic) (= Notes pointées)
 8. *Répétition*
 9. *Syncopes*
 10. *Mains alternatives* (sic) (= Mains alternées)
 11. *Mouvement parallèle*
 12. *Réflexion* (= Mouvement réfléchi)
 13. *Changement de position*
 14. *Demande* (sic) et *réponse* (= Question et réponse)
 15. *Chanson villageoise*
 16. *Mouvement parallèle et changement de position*
 17. *Mouvement contraire*
 18-21. *Quatre mélodies à l'unisson*
 22. *Imitation et contrepoint*
 23. *Imitation et inversion*
 24. *Pastorale*
 25. *Imitation et inversion*
 26. *Répétition*
 27. *Syncopes*
 28. *Canon à l'octave*
 29. *Imitation à la réflexion* (= Imitation en position renversée)
 30. *Canon à la quinte inférieure*
 31. *Petite danse canonique* (= ...en canon)
 32. *Dans le mode dorien* (= En mode...)
 33. *Danse lente*
 34. *Dans le mode phrygien* (= En mode...)
 35. *Cantique* (choral)
 36. *Canon libre*
 Appendice : Exercices 1-4

Volume 2 :

37. *Dans le mode lydique* (sic) (= En mode lydien)
 - 38-39. *Staccato et legato*
 40. *A la yougoslave*
 41. *Mélodie avec accompagnement*
 42. *Accompagnement en triades brisés* (triade = accord parfait)
 43. *A la hongroise* (a: pour deux pianos, b: pour un piano)
 44. *Mouvement contraire*
 45. *Méditation*
 46. *Augmenter — diminuer* (Valeurs longues et leurs diminutions)
 47. *Foire*
 48. *Dans le mode mixolydique* (En mode mixolydien)
 49. *Crescendo — diminuendo*
 50. *Minuetto*
 51. *Ondulation* (= Bercement)
 52. *Unisson divisé* (par l'alternance des deux mains)
 53. *A la manière de Transylvanie*
 54. *Chromatique*
 55. *Triolets dans le mode lydique* (...en mode lydien)
 56. *Mélodie en dixièmes* (Mélodie accompagnée a la dixième inférieure)
 57. *Accents*
 58. *A l'orientale*
 59. *Majeur et mineur*
 60. *Canon avec des notes soutenues* (= ...tenues)
 61. *Mélodie pentatonique*
 62. *Sixtes mineures en mouvement parallèle*
 63. *Sussurrement*
 64. *Ligne et point* (en versions a et b) (= Mélodies sur notes...)
 65. *Dialogue* (avec mélodie chantée) pour chant et piano, paroles hongroises, anglaises et françaises
 66. *Mélodie divisée* (= répartie sur les deux mains)
- Appendice. Exercices 5-18

Volume 3 :

67. *Tierces vers une voix seule* (= Tierces et troisième voix)
68. *Danse hongroise* (avec 2^o piano ad. lib.)
69. *Etude d'accords*
70. *Mélodies vers double-cordes* (= Mélodie et double-notes)
71. *Tierces*
72. *Danse des dragons*
73. *Sixtes et triades* (= Sixtes et accords parfaits)
74. *Chanson hongroise* (a: pour piano seul, b: pour chant et piano)
75. *Triolets*
76. *A trois voix*
77. *Petite étude*
78. *Echelle pentatonique*

79. *Hommage à J. S. B.*
80. *Hommage à R. Sch.*
81. *En errant*
82. *Scherzo*
83. *Mélodie avec interruptions*
84. *Jeux*
85. *Accords brisés*
86. *Deux pentacords majeurs (= ...pentacordes...)*
87. *Variations*
88. *Duo pour chalumeaux (= Duo d'anches)*
89. *A quatre voix*
90. *A la russe*
- 91-92. *Inventions chromatiques*
93. *A quatre voix*
94. *Conte*
95. *Chanson du renard (a: pour piano seul, b: pour chant et piano, paroles en hongrois, en anglais et en français)*
96. *Cahots*

Appendice. Exercices 19-31

Volume 4 :

97. *Notturmo*
98. *Le pouce en dessous (= Passage du pouce)*
99. *Mains croisées*
100. *Comme une chanson populaire*
101. *Quinte diminuée*
102. *Sons harmoniques*
103. *Mineur et majeur*
104. *A travers les modes (= D'un mode à l'autre) (versions a et b)*
105. *Petit jeu avec deux échelles pentatoniques*
106. *Chanson d'enfants*
107. *Mélodie en brouillard*
108. *Lutte*
109. *De l'île de Bali*
110. *Sons s'entre-choquants (= Et les sons s'entremêlent)*
111. *Intermezzo*
112. *Variations sur une chanson populaire*
113. *Rythme bulgare 1*
114. *Thème et inversion (= Thème et son renversement)*
115. *Rythme bulgare 2*
116. *Mélodie*
117. *Bourrée*
118. *Triolets en 9/8 mesure (= Triolets en mesures de 9/8)*
119. *Danse en 1/2 mesure (= Danse en mesure de 1/2)*
120. *Quinte accords (= Accords formés de quintes successives)*

121. *Etude à deux voix*

Appendice. Exercices 32-33

Volume 5 :

122. *Accords joints et opposés*

(= Accords simultanés et en contraste)

123. *Staccato et legato* (versions *a* et *b*)

124. *Staccato*

125. *Canotage*

126. *Changement de mesure*

127. *Nouvelle chanson hongroise populaire* (= Mélodie populaire hongroise de style récent (pour chant et piano, paroles en hongrois, en anglais et en français)

128. *Danse paysanne* (= Danse martelée)

129. *Tierces alternatives* (= Tierces alternées)

130. *Burlesque rustique*

131. *Quartres*

132. *Secondes majeures brisées et ensemble*

(= Secondes majeures arpégées et plaquées)

133. *Syncopes*

134. *Etudes en double-accords* (= Etudes en double-notes)

135. *Perpetuum mobile*

136. *Echelle de tons pleins* (= par tons entiers)

137. *A l'unisson*

138. *Cornemuse*

139. *Bouffon* (= Polichinelle)

Volume 6 :

140. *Variations libres*

141. *Sujet et reflexion* (= Images réfléchies)

142. *Ce que la mouche raconte*

143. *Arpèges divisés* (= Arpèges brisés alternés)

144. *Petites secondes, grandes septièmes*

(= Secondes mineures et septièmes majeures)

145. *Invention chromatique* (versions *a* et *b*)

146. *Ostinato*

147. *Marche*

148-153 : *Six danses dans le rythme dit bulgare*

(Dans le Mikrokosmos les parties de chant sont imprimées en hongrois, anglais et français) les dédicaces des n^{os} 1-66 à Péter (Bartók), des n^{os} 148-153 à Miss Harriet Cohen. BH 1940 (15196), (15197), (15192), (15191), (15189), (15187), Zk 1951 (125), (126), (127), (128), (129), (130), n^o 142 BH (16534) transcriptions des n^{os} 113, 69, 135, 123, 127, 145 et 146 pour deux pianos, à quatre mains sous le titre : *Seven Pieces from Mikrokosmos* (voir n^o 108)

- 108 — *Sept pièces de Mikrokosmos* (Seven Pieces from Mikrokosmos) arrangées pour deux pianos quatre mains n^{os} 113, 69, 135, 123, 127, 145 et 146 (voir n^o 107)
1. *Rythme bulgare*
 2. *Etude d'accords*
 3. *Perpetuum mobile*
 4. *Canon et renversement*
 5. *Mélodie populaire hongroise de style récent*
 6. *Invention chromatique*
 7. *Ostinato*
- BH 1947 (15856)
- 109 — *Mélodie populaire hongroise* (Debrecennek van egy vize) pour chant et piano (1936) (?) n^o 16 du volume I de « Pour les enfants » (n^o 42), transcrit pour chant et piano
- In : *Gyöngyösbokréta* (Bouquet de perles) de Béla Paulini (Vajna et Bokor, Budapest, 1937)
- 110 — *Sonate pour deux pianos et percussion* (Budapest, Juillet-août 1937)
- I. Assai lento — Allegro molto
 - II. Lento ma non troppo
 - III. Allegro non troppo
- BH 1942 (8675)
- transcription : pour deux pianos et orchestre, 1940, sous le titre de *Concerto for two pianos and orchestra* (voir n^o 115)
- 111 — *Contrastes pour violon, clarinette et piano* (Budapest, 24 septembre 1938)
- I. *Danse de recrutement* (Verbunkos)
 - II. *Repos* (Pihenő)
 - III. *Danse rapide* (Sebes)
- dédiés à Benny Goodman et József Szigeti
- BH 1942 (18756)
- 112 — *Concerto de violon* (Budapest, août 1937 — décembre 1938)
- I. Allegro non troppo
 - II. Andante tranquillo
 - III. Allegro molto
- dédié à Zoltán Székely
- BH 1946 (9003)
- transcription : pour violon et piano
- BH 1941 (8296), Mouzghiz (Moscou) 1964 (767)
- 113 — *Divertimento* pour orchestre à cordes (Saanen, 2-17 août 1939)
- I. Allegro non troppo
 - II. Molto adagio
 - III. Allegro assai
- dédié à l'Orchestre de Chambre de Bâle
- BH 1940 (8716) (8326)

- 114 — *Quatuor à cordes n° 6 (Saanen-Budapest, août-novembre 1939)*
 I. Mesto — più mosso, pesante — Vivace
 II. Mesto — Marcia
 III. Mesto — Burletta
 IV. Mesto
 dédié au Quatuor Kolisch
 BH 1941 (8437)
- 115 — *Concerto pour deux pianos et orchestre (décembre 1940) transcription de la Sonate pour deux pianos et percussion*
 (voir n° 110)
 édition : BH
- 115a — *Suite pour deux pianos op. 4/b (1941) (transcription libre du n° 34)*
 I. *Serenata*
 II. *Allegro diabolico*
 III. *Scena della puszta*
 IV. *Per finire*
 BH 1958 (18574)
- 116 — *Concerto pour orchestre (Saranac Lake, 15 août-8 octobre 1943)*
 I. *Introduzione*
 II. *Giuoco delle coppie*
 III. *Elegia*
 IV. *Intermezzo interrotto*
 V. *Finale*
 dédié à la Fondation Musicale Koussevitski « à la mémoire de Nathalie Koussevitski » BH 1946 (9009)
 transcription : pour piano seul et pour deux pianos 4 mains (27 janvier 1944) — inédit
- 117 — *Sonate pour violon seul (Asheville, 14 mars 1944)*
 I. *Tempo de ciaccona*
 II. *Fuga*
 III. *Melodia*
 IV. *Presto*
 BH 1947 (15896) (publiée par Yehudi Menuhin). La version du dernier mouvement contenant des quarts de son est inédite
- 118 — *Chant populaire ukrainien (A férj keserve) (Complainte du mari) pour chant et piano (New York, février 1945)*
 œuvre dédiée à Pál Kecskeméti
 en facsimile dans *Bartók Béla levelei — Az utolsó két év gyűjtése* (Lettres de B. B. Recueillies dans les deux dernières années). Lettres réunies et publiées par János Demény, Művelt Nép, Budapest 1951
- 119 — *Concerto n°3 pour piano et orchestre (1945). Les 17 dernières mesures ont été orchestrées par Tibor Serly*
 I. *Allegretto*
 II. *Adagio religioso — poco più mosso — tempo I*

III. Allegro vivace

BH 1946 et 1947 (9122)

- 120 — *Concerto pour alto et orchestre* (1945), inachevé. Réalisé et orchestré à partir des esquisses de Bartók par Tibor Serly

I. Moderato (attacca)

II Adagio religioso — allegretto (attacca)

III. Allegro vivace

BH 1950 (16953)

- 121 — Cadences pour le *Concerto pour deux pianos en mi bémol majeur* (K. 365) de Mozart (1940) (.) — inédites

Editions d'œuvres choisies (deux séries extraites des œuvres pour piano, publiées du vivant de Bartók avec son consentement):

La jeunesse au piano (Zongorázó ifjúság) (1938) (deux albums contenant les pièces suivantes : *Pour les enfants* (n° 42) I : n°s 1-4, 6, 10, 15, II : n°s 22, 26, III : n°s 6, 7, 8, 14, 18, IV : n°s 24, 28, 32 ; *Dix pièces faciles pour piano* (n° 39) : n°s 1, 2, 3, 8. R et Rv (co-édition) 1938 (6171) et (6172), Zk 1952 (987) et (988)

Album des œuvres de Bartók (Bartók-Album), pièces réunies par le compositeur des œuvres suivantes : *Quatorze bagatelles* (n° 38) : n°s 1, 2, 3, 4, 10 ; *Trois Burlesques* (n° 47) : n°s 1 et 2 ; *Deux Danses roumaines* (n° 43) : n° 1 ; *Sept Esquisses* (n° 44) : n°s 1, 2, 5, 6 ; *Dix pièces faciles pour piano* (n° 39) : n°s 5 et 6 Rv 1946 (7045), Zk

LES ÉCRITS

LIVRES, ÉTUDES ET PRINCIPAUX ARTICLES

Une liste exhaustive des écrits de Bartók a été établie par András Szöllősy dans l'ordre chronologique des parutions. Elle se trouve, en appendice, dans la monographie de József Ujfalussy (*Béla Bartók*, 2^e édition, Gondolat, Budapest 1970; en anglais: Corvina, Budapest 1971). Le but de notre ouvrage n'est pas de la reproduire intégralement. Nous l'avons prise à titre de source principale tout en la complétant de quelques publications posthumes parues plus récemment.

RECUEILS

(en hongrois)

Bartók Béla, Önéletrajz, Írások a zenéről (Autobiographie, Ecrits sur la musique) Réunis par Lili Veszprémi-Almár, préfacé par János Demény. Egyetemi Nyomda, Budapest 1945.

Bartók Béla válogatott zenei írásai (Ecrits choisis sur la musique). Réunis par András Szöllősy, préface et notes par Bence Szabolcsi. Magyar Kórus, Budapest 1948.

Bartók Béla válogatott írásai (Ecrits sélectionnés). Réunis par András Szöllősy, Művelt Nép, Budapest 1956.

Bartók Béla összegyűjtött írásai I. (Ecrits réunis de B. Bartók t. I.). Publiés par András Szöllősy, Zeneműkiadó, Budapest 1966 (1967 sur certains exemplaires), contenant la quasi totalité des écrits publiés en hongrois, et la majeure partie, en traduction hongroise, des textes publiés par ailleurs, 85 textes en tout. (Pour les textes n'y figurant pas consulter J. Gergely, *Béla Bartók, compositeur hongrois*, III^e volume, p. 103) L'importance de ce recueil monumental consiste en sa richesse de textes, en l'abondance des notes et dans la comparaison entre les différentes versions de chaque texte.

Bartók-breviárium (Levelek — Írások — Dokumentumok) (Anthologie bartókienne, Lettres, Ecrits, Documents) 2^e édition. Choix de textes et préface par József Ujfalussy, commentaire de Vera Lampert. Zeneműkiadó, Budapest 1974. Fragments présentés dans un esprit très perspicace pour tracer le portrait musical, scientifique et humain de B. Bartók.

(en allemand)

Béla Bartók, Weg und Werk, Schriften und Briefe, publié par Bence Szabolcsi, Corvina, Budapest 1957.

Béla Bartók: Eigene Schriften und Erinnerungen der Freunde, publiés par Willi Reich, Benno Schwabe und Co, Bâle-Stuttgart, 1958.

Documenta Bartókiana, Heft 5, Neue Folge, Herausgegeben von László Somfai, Akadémiai Kiadó, Budapest, 1977. (Quatorze écrits des années 1920—21 en versions originales et en traductions allemandes).

(en anglais)

Bartók Béla, Essays, réunis et publiés par Benjamin Suchoff, Fabre and Fabre Londres, 1976. 89 textes. Recueil très important par le fait qu'il contient un certain nombre de textes, surtout de la période américaine, qui n'ont pas encore été publiés ailleurs. Les autres sont les mêmes que ceux du recueil de Szöllösy mais, là encore, certains — *Race Purity in Music* notamment — s'y trouvent publiés sous une forme plus complète que dans le recueil hongrois, grâce aux manuscrits conservés aux Archives Bartók de New York

(en français)

Bartók, sa vie et son œuvre, publié par Bence Szabolcsi, Corvina, Budapest, 1956; nouvelle édition revue: Corvina — Boosey and Hawkes, Budapest—Paris, 1968.

Béla Bartók, Musique de la vie, Autobiographie, lettres et autres écrits choisis, traduits et présentés par Philippe A. Autexier, Stock Musique, Paris, 1981. (30 textes ou extraits de textes dont 14 lettres, 16 écrits sur la musique.)

(en italien)

Béla Bartók, Scritti sulla musica popolare (d'après les *Ecrits choisis* de Szöllösy). Réunis par Diego Carpitella, avec une préface de Zoltán Kodály, Torino, éd. Einaudi, 1955.

(en roumain)

Béla Bartók, Scieri mărunte despre muzika populară românească (Brefs articles sur la musique populaire roumaine). Réunis et traduits par Constantin Brăiloiu, Bucarest, 1937.

Bartók Béla, Insemnări asupra cîntecului popular (Remarques sur le chant populaire). Réunion d'écrits à partir des *Ecrits choisis* de Szöllösy et des *Scieri*

mărunte... de C. Brăiloiu. Introduction de Zeno. Vancea. Editura de stat pentru literatura și arta, Bucarest, s. d. (1956).

(en slovaque)

Béla Bartók: Postrehy a názory (Béla Bartók, Ecrits et lettres) Traduction slovaque d'une partie des *Ecrits sélectionnés* et de 4 lettres de Bartók. Traductions d'Eva Hykischova. Statne Hudobne vydavatel'stva, Bratislava, 1965.

MONOGRAPHIES ET COMMUNICATIONS SCIENTIFIQUES

- Székely balladák* (Ballades sicules), *Ethnographia* 1909, n° 1.
- Dunántúli balladák* (Ballades transdanubiennes), *Ethnographia* 1909, n° 5.
- A hangszeres zene folklórja Magyarországon* (La musique instrumentale dans le folklore de Hongrie, in *Zeneközlöny* 1911, n° 5, 7, 10 et 19.
- A magyar nép hangszerei* (Les instruments de musique du peuple hongrois), *Ethnographia* 1911, n° 5 et 1912, n° 2.
- Cântece populare românești din comitatul Bihor (Ungaria) ; Chansons populaires roumaines du département Bihar (Hongrie)*, Academia Română Librăriile Soces et Compoși C. Sfetea, Bucarest, 1913 (371 mélodies).
- Az új egyetemes magyar népdalgűjtemény tervezete* (Le plan d'un nouveau recueil universel des mélodies populaires hongroises), *Ethnographia* 1913. Texte signé par Bartók et Kodály.
- A hunyadi román nép zenedialektusa* (Le dialecte musical du peuple roumain de Hunyad), *Ethnographia* 1914, n° 2. pp. 108—115.
- A Biskra-vidéki arabok népzeneje* (La musique populaire des Arabes de la région de Biskra), *Szimfónia* 1917, n° 12—13, pp. 308—323. (avec 43 exemples écrits à la main de Bartók en fac-similé).
- Primitív népi hangszerek Magyarországon* (Des instruments de musique primitifs en Hongrie), *Zenei Szemle* 1917, n° 9 et 10.
- Die Melodien der madjarischen Soldatenlieder*. K. u. K. Kriegsministerium. Musik-historische Zentrale, Historisches Konzert am 12. Jänner 1918 (Commentaire du programme), Universal Edition, Wien.
- Der Musikdialekt der Rumänen von Hunyad*, *Zeitschrift für Musikwissenschaft* 1920, n° 6, pp. 352—360.
- Musikfolklore*, *Musikblätter des Anbruch* 1919, n° 3—4.
- Ungarische Bauernmusik*, *Musikblätter des Anbruch* 1920, n° 11—12.
- Die Volksmusik der Araber von Biskra und Umgebung*, *Zeitschrift für Musikwissenschaft* 1920, n° 9, pp. 489—522.
- Volksmusik der Rumänen von Maramureș*, *Sammelbände für vergleichende Musikwissenschaft*, Vol. IV, Drei Masken Verlag, München, 1923 (339 mélodies).
- Les Hongrois de Transylvanie. Chansons populaires*. Népies Irodalmi Társaság,

- Budapest, s. d. (1923) (150 mélodies). (Versions hongroise, française et anglaise. Publication commune de Bartók et Kodály.)
- A magyar népdal* (La mélodie populaire hongroise), Rózsavölgyi és Társa, Budapest, 1924 (320 mélodies).
- Das ungarische Volkslied*, Versuch einer Systematisierung der ungarischen Bauernmelodien. Ungarische Bibliothek für das Ungarische Institut an der Universität Berlin (publié par Robert Gragger), première série, n° 11. Walter de Gruyter und Co., Berlin—Leipzig, 1925 (320 mélodies).
- Über die Herausgabe ungarischer Volkslieder*. *Ungarische Jahrbücher* n° 3, 1931.
- Nochmals: Über die Herausgabe ungarischer Volkslieder*. *Zeitschrift für Musikwissenschaft* 1911, n° 3.
- Les recherches sur le folklore musical en Hongrie*, *Art Populaire* (Congrès international des arts populaires à Prague, 1928) (Résumés), Vol. II, 1931.
- Hungarian Folk Music* (traduit du hongrois par M. D. Calvocoressi) Oxford University Press, Londres, 1931 (320 mélodies).
- 'Zum Kongress für arabische Musik — Kairo 1932' (Titre collectif réunissant plusieurs contributions), in *Zeitschrift für Vergleichende Musikwissenschaft* 1933, n° 2.
- Hungarian peasant Music* (traduit du hongrois par Theodor Baker), *Musical Quarterly* 1933, n° 3.
- Népzénék és a szomszéd népek népzénéje* (La musique populaire des Hongrois et celle des peuples voisins), *Népszerű zenefüzetek*, dirigée par Antal Molnár, n° 3, s. d. (1934) (Exemples musicaux de la main de Bartók en fac-similé.)
- Miért gyűjtünk népzénét?* (Pourquoi recueille-t-on de la musique populaire?), *Annuaire de l'Ecole Royale Hongroise Supérieure de la Musique F. Liszt* (publié par Kálmán Isoz), année scolaire 1934—35 ; tiré à part.
- Die Volksmusik der Magyaren und der benachbarten Völker*, *Ungarische Jahrbücher*. n° 2—3, 1935. (Exemples musicaux en fac-similé.)
- Melodien der rumänischen Colinde (Weinachtslieder)*. Universal Edition, Wien, 1935 (484 mélodies).
- Nachwort zu der 'Volksmusik der Magyaren und der benachbarten Völker' — Antwort auf einen rumänischen Angriff*, *Ungarische Jahrbücher* 1936, n° 2—3 il existe aussi en tiré à part.
- Muzica populara maghiara și cea romaneasca* (La musique populaire hongroise et celle des Roumains), *Muzica și Poezie* 1936, n° 9—10.
- Liszt-problémák* (Problèmes lisztien), discours inaugural à l'Académie Hongroise des Sciences, lu le 3 février 1936. Publié dans le volume consacré à la mémoire de Ferenc Liszt, Dante, Budapest, 1936 ; tiré à part.
- La Musique populaire des Hongrois et des peuples voisins*, dans *Archivum Europae Centro-orientalis* 1936, n° 4. (Exemples musicaux dans l'écriture de Bartók en fac-similé.)
- Réponse à une attaque roumaine*, parue ensemble avec l'étude précédente dans la série *Etudes sur l'Europe centre-orientale*, Budapest, 1937, n° 5.
- Miért és hogyan gyűjtsünk népzénét? A zenei folklór törvénykönyve*. (Pourquoi et

- comment recueille-t-on de la musique populaire ? Législation du folklore musical), dans la série *Népszerű zenefüzetek*, n° 5, réd. B. Somló, Budapest, 1936.
- Collecting Folk-Songs in Anatolia*, *Hungarian Quarterly* 1937, n° 2.
- Az úgynevezett bolgár ritmus* (Le rythme dit bulgare), *Énekszó* 1937—38, n° 6.
- Pourquoi et comment recueille-t-on de la musique populaire ? Législation du folklore musical* (traduit du hongrois par E. Lajti.) *Archives Internationales de la Musique populaire*, Albert Kundig éd., Genève, 1948.
- Serbo-Croatian Folk-Song* (en collaboration avec Albert Lord). Les pp. XV—XVIII et 3-244 sont de Bartók. (Columbia University Press, New York, 1951) *Columbia University Studies in Musicology*, n° 7 (76 mélodies).
- Serbo-Croatian Heroic Songs I* (en collaboration avec Albert Lord). Seules la notation du n° 4 et les remarques qui la concernent sont de Bartók. Harvard University Press and the Serbian Academy of Sciences, Cambridge—Belgrade, 1954.
- Slovenské ľudové Piesne — Slowakische Volkslieder*, vol. I (422 mélodies), Academia Scientiarum Slovaca, Bratislava, 1959 ; vol. II (mélodies 422/a-1047/b), *ibid.*, 1970.
- Das ungarische Volkslied*, photocopie de la première édition publiée et préfacée par D. Dille, Schott, Mayence, 1965. *Ethnomusicologische Schriften I*.
- Volksmusik der Rumänen von Muramires*, photocopie de la première édition, publiée par D. Dille, Schott, Mayence, 1966. *Ethnomusicologische Schriften II*.
- Rumänische Volkslieder aus dem Komitat Bihar*, photocopie de la première édition, publiée par D. Dille, Schott, Mayence, 1967. *Ethnomusicologische Schriften III*.
- Rumanian Folk Music I—III* ; vol. I : 1115 mélodies instrumentales, vol. II : 1440 mélodies vocales, vol. III : paroles. (Les paroles roumaines et une partie des mélodies de Bartók, en fac-similé.) Martinus Nijhoff, La Haye, 1967.
- Melodien der Rumänischen Colinde (Weinachtslieder)*, photocopie de la première édition, publiée par D. Dille, Schott, Mayence, 1968. *Ethnomusicologische Schriften IV*.
- Rumanian Folk Music*, Vols IV et V., M. Nijhoff, La Haye, 1975. (La version anglaise des publications parues en allemand.)
- A. Adnan SAYGUN, *Béla Bartók's Folk Music Research in Turkey*, publié par László Vikár, Akadémiai Kiadó, Budapest, 1976. — La première partie de cet ouvrage contient la photocopie intégrale du manuscrit de Bartók. — Etude consacrée à la musique populaire turque. Typologie, observations et 88 mélodies notées, pour la plupart, par Bartók.
- Turkish Folk Music from Asia Minor*. Publié par Benjamin Suchoff, avec une postface de Kurt Reinhard. The Princeton University Press, Princeton—Londres, 1976. — Voir le recueil précédent : texte revu et corrigé de Bartók, en anglais.
- Yugoslav Folk Music*. Vol. I-IV. Publié par Benjamin Suchoff. The State University of New York Press, New York, 1978. Vol. I : Chants populaires serbo-croates et pièces instrumentales de la Collection de Milman Parry recueillis par B. Bartók et A. Lord, avec une préface de George Herzog ; vol. II : Mise en ordre du matériel par B. Bartók ; vol. III-IV ; Sources mélodiques par B. Bartók.

ARTICLES DE VULGARISATION, CRITIQUES ET INTERVENTIONS DIVERSES

- Strauss : Sinfonia Domestica (op. 53), *Zeneközlöny* 1905, n° 10. (En français dans le volume *Béla Bartók vivant*.)
- Elektra. Strauss Richárd operája. Bemutató előadás a Magyar Királyi Operaházban. (Electra, opéra de R. Strauss, première à l'Opéra royal de Hongrie), *A Zene* 1910, n° 4.
- Rhapsodie für Klavier und Orchester (op. 1) von Béla Bartók, *Die Musik* 1909-10, n° 16.
- A magyar zenéről (Sur la musique hongroise), *Auróra* 1911, n° 3.
- Delius-bemutató Bécsben (Première audition d'une œuvre de Delius à Vienne), *Zeneközlöny* 1911, n° 11.
- Liszt zenéje és a mai közönség (La musique de Liszt et le public d'aujourd'hui), *Népművelés* 1911, n° 17-18 ; *Zeneközlöny* 1911, n° 18.
- Az összehasonlító zenefolklore (Le folklore musical comparé), *Új Élet — Népművelés* 1912, n° 1-2.
- A clavecinre írt művek előadása (L'exécution des œuvres pour clavecin), *Zeneközlöny* 1912, n° 7.
- Ueber die magyarische Musik, *Der Merker* 1916, n° 21.
- Béla Bartók (Selbstbiographie), *Musikpädagogische Zeitschrift* 1918, n° 11-12. (Première version d'un texte qui a connu de nombreuses éditions jusqu'à nos jours.)
- Musikfolklore, *Musikblätter des Anbruchs* 1919, n° 3-4.
- Das Problem der neuen Musik, *Melos* 1920, n° 5.
- Hungary in the Throes of Reaction, *Musical Courier* n° 18.
- Ungarische Bauernmusik, *Musikblätter des Anbruchs* 1920, n° 11-12.
- Der Einfluss der Volksmusik auf die heutige Kunstmusik, *Melos* 1920, n° 17.
- Arnolds Schönbergs Musik in Ungarn, *Musikblätter des Anbruchs* 1920, n° 20.
- Schönberg and Stravinsky Enter « Christian-National », Budapest, Without Bloodshed, *Musical Courier* 1921, n° 24.
- New Kodály Work Raises Storm of Critical Protest, *Musical Courier*, 1921, n° ...
- Lettera di Budapest, *Il Pianoforte* 1921, n° 5.
- The Relation of Folksong to the Development of the Art Music of Our Time (traduit par Brian Lunn), *The Sackbut* 1921, n° 1.
- Della musica moderna in Ungheria, *Il Pianoforte* 1920, n° 9.
- Lettera di Budapest, *Il Pianoforte* 1921, n° 9.
- Two Unpublished Liszt Letters to Mosonyi (traduit par Frederick H. Martens), *The Musical Quarterly* 1921, n° 4.
- La musique populaire hongroise, *La Revue Musicale*, Paris 1921, n° 1.
- The Development of Art Music in Hungary, *The Chesterian* 1922, n° 20.
- 62 articles et 6 interventions diverses, dans *A Dictionary of Modern Music and Musicians*, J. M. Dent and Sons, Londres, 1924.

- 62 articles et 6 interventions diverses dans *Das Neue Musiklexikon*, Max Hess Verlag, Berlin, 1926.
- Magyar népzene és új magyar zene (Musique populaire hongroise et nouvelle musique hongroise), *Zenei Szemle* 1928, n° 3-4.
- The National Temperament in Music, *The Musical Times* 1928, n° 1030.
- Zenefolklore-kutatók Magyarországon (Recherches de folklore musical en Hongrie), *Zenei Szemle* 1929, n° 1.
- (Analyse du *quatuor à cordes* n° IV). Sans titre, paru en allemand, en français et en anglais, dans des éditions de poche, par Universai et Wiener Philharmonia (dans les éditions postérieures à 1930).
- Magyarországi népzenei kutatások* (Recherches sur le folklore musical en Hongrie). Textes présentés au Congrès international des arts populaires, à Prague, en 1928. (Résumés.) *Art populaire*, t. II. 1931.
- Der Einfluss der Volksmusik auf die heutige Kunstmusik, *Melos* 1930, n° 2.
- Cigányzene ? Magyar zene ? Magyar népdalok a német zeneműpiacon (Musique tsigane ? Musique hongroise ? Chants populaires hongrois au marché allemand des œuvres musicales). *Ethnographia* 1931, n° 2.
- A népzene jelentőségéről (Sur l'importance de la musique populaire), *Új Idők* 1931, n° 26.
- Möller, Heinrich : Ungarische Volkslieder (Das Lied der Völker, Band 12, Mayence, Schott's Söhne), *Zeitschrift für Musikwissenschaft* 1931, n° 11-12.
- The Peasant Music of Hungary, *Musical Courier* 1931, n° 11.
- Slovakian Peasant Music, *Musical Courier* 1931, n° 13 (26 september).
- Mi a népzene ? (Qu'est-ce la musique populaire ?), *Magyar Minerva* 1931, n° 7.
- A parasztzene hatása az újabb műzenére (L'action exercée par la musique paysanne sur la musique savante récente), *Magyar Minerva* 1931, n° 8.
- A népzene jelentőségéről (Sur l'importance de la musique populaire), *Magyar Minerva* 1931, n° 9.
- Magyar népi hangszerek* (Instruments populaires hongrois), *Zenei Lexikon* (Dictionnaire de la Musique) publié par Bence Szabolcsi et Aladár Tóth; Andor Győző éd., Budapest, 1931.
- Román népzene (Musique populaire roumaine), *Zenei Lexikon*, Budapest, 1931.
- Szlovák népzene (Musique populaire slovaque), *ibid.*
- Neue Ergebnisse der Volksliederforschung in Ungarn*, *Anbruch* 1932, n° 2-3.
- Volksmusik und ihre Bedeutung für die neuzeitliche Komposition, *Mitteilungen der Österreichischen Musiklehrerschaft* 1932, n° 2.
- Proposition de M. Béla Bartók concernant les éditions des textes authentiques (Urtextausgaben) des œuvres musicales et les éditions en facsimile des manuscrits d'œuvres musicales* (en allemand également). Société des Nations. Commission de coopération intellectuelle, sous-commission : arts et lettres, 1931 (procès-verbaux). Comité permanent des lettres et des arts, 2^e session, convoquée à Francfort du 12 au 14 mai 1932.
- Ungarische Volksmusik, *Schweizerische Sängszeitung* 1933, n°s 2, 3 et 4.
- Rumänische Volksmusik, *Schweizerische Sängszeitung* 1933, n°s 17, 18 et 20.
- Béla Bartók Replies to Percy Grainger *The Music News* 19 janvier 1934.

- A propos du jubilé Liszt, *La Revue Musicale* 1936, n° 167.
- Musique et chansons populaires, *Acta Musicologica* 1936, n° 3-4.
- Halk müziği Hakkinda (Sur la musique populaire), *Halkevi Nesriyati Büyük Boy* 1936, n° 8 (Imprimé par Raceb Ulusoglu, Ankara). Halkevi Nesriyati Büyük Boy, n° 6.
- A gépzene (La musique mécanique), *Szép Szó*, 1936, n° 11.
- Népdalgyűjtés Törökországban (Enquête folklorique en Turquie), *Nyugat* 1937 n° 3.
- Népdalkutatás és nacionalizmus (Recherches folklorique et nationalisme), *Tükör* 1937, n° 3.
- Aufbau der « Musik für Saiteninstrumente » — Structure of « Music for String » n° du 17 février 1939. (Exemples musicaux de la main de Bartók en fac-similé.) partition de l'œuvre parue chez Universal Edition (UE. 10.888).
- Collecting Folk-Songs in Anatolia, *Hungarian Quarterly* 1937, n° 2.
- Béla Bartók über sein neuestes Werk, *Nationalzeitung* (Bâle), 13 janvier 1938.
- Opinions sur l'orientation technique, esthétique et spirituelle de la musique contemporaine. *Opinion de M. Bela Bartok (Varsovie)*, *La Revue Internationale de Musique* 1938, n° 3.
- Du Lied Populaire au Nationalisme, *La Revue Internationale de Musique* 1938, n° 4.
- (Sur Ravel) Sans titre, *La Revue Musicale* 1938, n° 187.
- Béla Bartók à l'orchestre de la Suisse Romande. Analyse du « Deuxième Concerto » pour piano et orchestre de Béla Bartók par son auteur, dans *La Radio* (Lausanne) n° du 17 février 1939. (Exemples musicaux de la main de Bartók en fac-similé.)
- Race Purity in Music, *Modern Music* 1942, pp. 153—155 ; *Tempo*, 1944, n° 8.
- Analyse du Concerto pour orchestre par Béla Bartók, *Program of the Boston Symphony Orchestra*, 1944-1945, n° 8 ; *Concert Bulletin of the Boston Symphony Orchestra*, 1^{er} et 3 décembre 1944.
- Música popular y culta en Hungría (article posthume). *Nuestra Música* (Mexico) 1946, n° 1. (Texte original anglais en fac-similé.)
- De la musique hongroise (traduction par J. Gergely de l'article paru en mars 1911 dans *Auróra*), *La Revue Musicale*, 1955, n° 224.

LETTRES

- Bartók Béla — *Levelek, fényképek, kéziratok, kották* (B. B., lettres, photographies, manuscrits et partitions), réunis et publiés par János Demény, Magyar Művészeti Tanács, Budapest, 1948 (110 lettres).
- Bartók Béla levelei (*Az utolsó két év gyűjtése*) (Lettres de B. B., recueillies durant les deux dernières années), réunies et publiées par János Demény, Művelt Nép, Budapest, 1951 (196 lettres).
- Bartók Béla levelei. Magyar, román, szlovák dokumentumok (Lettres de B. B., documents hongrois, roumains et slovaques) publiées par János Demény ; I. Lettres de Roumanie, réunies par Viorel Cosma ; II. Lettres de Tchécoslovaquie, réunies par Ladislav Burlas ; III. Lettres de Hongrie, réunies par J. Demény.

- (124 + 72 + 122 = 318 lettres.) Dans ce volume les lettres écrites en langues anglaise, française, allemande ou roumaine sont publiées en version originale et en traduction hongroise.
- Bartók, sa vie et son œuvre*, publié sous la direction de Bence Szabolcsi, Corvina, Budapest, 1956 (40 lettres) ; deuxième édition remaniée : Boosey and Hawkes — Corvina, Paris—Budapest, 1968 (40 lettres).
- Bartók, Weg und Werk — Schriften und Briefe*, Zusammengestellt von Bence Szabolcsi. Auswahl der Briefe und Photographien ; János Demény, Corvina, Budapest, 1957 (41 lettres) ; Zweite, neubearbeitete Auflage : Corvina, Budapest, 1972 (40 lettres).
- Béla Bartóks ausgewählte Briefe*, Gesammelt und herausgegeben von János Demény, Ins Deutsche übertragen von Mirza Schüching. Corvina, Budapest, 1960 (195 lettres, dont 68 ont été publiées pour la première fois dans ce recueil).
- Béla Bartók*, Herausgegeben von Bence Szabolcsi ; Die Briefe Bartóks : János Demény. Verlag Philipp Reclam, Leipzig, 1968 (14 lettres).
- Béla Bartók, lettere scelte*, A cura di János Demény, traduzione di Paolo Ruzicska, Il Saggiatore di Alberto Mondadori Editore, Milan, 1968 (270 lettres, dont 41 en première parution).
- Vladimir Čížik, *Neuverejnené listy Bélu Bartóka z korešpondencie Alexandra Albrechta*, Zbornik Slovenskeho Národného Múzea. História 9. Ročník LXIII — 1969 (10 nouvelles lettres).
- Vladimir Čížik, *Bartóks Briefe in die Slowakei*, Musicologica. Herausgeben vom Slowakischen Nationalmuseum mittels Ivan Macák. Wissenschaftlicher Redakteur : Denijs Dille, Rezensent Oskár Elsček c Vladimir Čížik, deutsche Übersetzung Ján Albrecht, 1970 (en allemand et en hongrois).
- Béla Bartók Letters*, Collected, selected, edited and annotated by János Demény, Translated by Péter Balabán and István Farkas, Translation revised by Elisabeth West and Colin Mason, Corvina — Faber and Faber — St. Martin's Press, Budapest — Londres — New York, 1971 (289 lettres, dont 26 en première parution).
- Bartók Béla levelei, Új dokumentumok* (Lettres de B. B., documents nouveaux) publiées par János Demény, Zeneműkiadó, Budapest, 1971 (135 lettres nouvelles en hongrois).
- Béla Bartók Briefe*, Band I-II., Gesammelt, ausgewählt, erläutert und herausgegeben von János Demény. Deutsche Übertragung von Klára L. Brüll, Henning Pätzke, Mirza von Schüching, Erzsébet Székács, Heribert Thierry. Corvina, Budapest, 1973 (314 lettres, dont 91 en première parution).
- Bartók dolgozatok* (Études bartókiennes) publiées par Ferenc László, Kriterion, Bucarest, 1974 ; dont un chapitre : András Benkő, *Bartók Béla levelei Constantin Brăiloiuhoz* (Lettres de Béla Bartók à Constantin Brăiloiu) (traduites par Jenő Nagy) contient 16 lettres en allemand et en traduction hongroise.
- Bartók Béla levelei* (Lettres de B. B.), publiées par János Demény, Zeneműkiadó, Budapest, 1976 (1088 lettres). Edition complète de toutes les lettres connues jusqu'alors.

Bartók Béla családi levelei (Lettres de B. B. à sa famille), publiées par Béla Bartók fils, Zeneműkiadó, Budapest, 1981 (919 lettres dont la majeure partie ne figure pas dans le volume susmentionné de Demény).

Béla Bartók, Musique de la vie, publié par Philippe A. Autexier Stock Musique, Paris, 1981 (14 lettres).

VOIR ENCORE

Béla Bartók, L'Homme et l'Œuvre, *La Revue Musicale*, 1955, n° 224 (2 lettres traduites par J. Gergely).

Werner FUCHS, *Béla Bartók und die Schweiz*, eine Dokumentensammlung, Publikation der Nationalen Schweizerischen UNESCO-Kommission, Hallwag ; Berne, 1973. Avec des nombreuses lettres et autres documents en fac-similé.

Documenta Bartókiana Vol. I. 1965, Vol. II. 1965, Vol. III. 1968, Vol. IV. 1970, Vol. V. 1977, Vol. VI. 1981, en allemand, dans l'édition de l'Académie Hongroise des Sciences. Les quatre premiers volumes ont été publiés par Denis Dille, la nouvelle série (à partir du Vol. V) par László Somfai. En dehors de documents uniques, partitions, enregistrements, photographies, témoignages) la série contient de nombreuses lettres adressées à Bartók, ainsi que des précisions très importantes sur sa correspondance.

ŒUVRES DE BARTÓK ENREGISTRÉES PAR LE COMPOSITEUR*

LISTE ÉTABLIE PAR LÁSZLÓ SOMFAI

1. *Rhapsodie op. I* pour piano et orchestre (1904 Sz. 27) : cinq fragments, enregistrement amateur sur disque, Budapest, 30. 4. 1939, avec le concours de l'Orchestre de l'Opéra de Budapest sous la direction d'Ernő Dohnányi (II, 6).
2. *Cinq mélodies populaires hongroises* pour chant et piano (1906, remaniées en

* Ce résumé discographique s'étend aux enregistrements de toutes sortes (disque original à usage commercial, piano mécanique, enregistrement privé sur cylindre, ou disque d'amateur) consacrés aux œuvres de Bartók, avec le Maître au piano, soit comme soliste, soit comme accompagnateur. Il ne comprend pas, par contre, les pièces d'autres compositeurs (Bach, Beethoven, Brahms, Chopin, Debussy, Kodály, Liszt, Scarlatti) que Bartók a enregistrées.

La liste suit l'ordre chronologique des compositions et mentionne chaque fois leurs numéros dans la Liste Szöllösy (Sz) ; elle énumère les enregistrements des différentes parties de chaque œuvre ou les différentes exécutions de celles-ci, elle fait savoir brièvement la forme, le lieu et le moment de l'enregistrement, puis elle renvoie à l'édition complète des enregistrements de Bartók réalisée en 1981, au moment du centenaire : *Centenary Edition of Bartók's Records (Complete)* — Album N° I : *Bartók at the Piano* (Hungaroton LPX 12326-33), — Album N° II : *Bartók Record Archives* (Hungaroton LPX 12334-38) ; le chiffre romain indique l'album, le chiffre arabe le numéro de la face dans l'édition de Hungaroton.

László Somfai

- 1928, extraits de Sz. 33); enregistrement His Master's Voice, Budapest, décembre 1928, avec le concours de Vilma Medgyaszay, soprano (I, 5).
3. *Quatorse bagatelles op. 6* (1908 Sz. 38); n° 2: A) enregistrement His Master's Voice, Budapest, novembre 1929 (I, 1); B) enregistrement Continental, New York, vers 1942 (I, 16) — n°s 7 et 10: enregistrement de famille sur cylindre, Rákoskeresztúr, 1. 5. 1912 (II, 1).
 4. *Dix pièces faciles pour piano* (1908 Sz. 39): (n° 5 « *Soirée chez les Sicules* ») A) un rouleau de piano mécanique Welte-Mignon, Berlin (?), vers 1920 (I, 8); B) enregistrement sur piano mécanique (?), Paris (?), avril 1922 (II, 1); C) enregistrement His Master's Voice, Budapest, novembre 1929 (I, 1); D) enregistrement de radio avec la voix de Bartók annonçant le titre, Radio « Kossuth » (?), New Jersey 1. 1945 (I, 15). — n° 10 « *Danse de l'ours* » A) enregistrement de famille sur cylindre, Rákoskeresztúr, 1. 5. 1912 (II, 1); B) un rouleau de piano mécanique Welte-Mignon, Berlin (?), vers 1920 (I, 8); C) enregistrement His Master's Voice Budapest, novembre 1929 (I, 1); D) enregistrement de radio avec la voix de Bartók annonçant le titre, Radio « Kossuth » (?), New Jersey 1. 1. 1945 (I, 15).
 5. *Pour les enfants* (1908-1909, révisé en 1945 Sz. 42): (I, 10) enregistrement de famille sur cylindre, Rákoskeresztúr, 1. 5. 1912 (II, 1). — (I-II, 3, 4, 6, 10, 12; 13, 15, 18, 19, 21; 26, 34, 35, 31, 30) enregistrements de radio avec la voix de Bartók annonçant les titres, 2. 1. 1945, Radio « Kossuth » (?), New Jersey (I, 15).
 6. *Deux danses roumaines op. 8a* (1909-1910 Sz. 43): (n° 1); A) fragment d'un enregistrement sur piano mécanique (?), Paris, 12 (?), 4. 1922 (II, 1); B) enregistrement His Master's Voice Budapest, novembre 1929 (I, 1).
 7. *Esquisses op. 9b* (Sz. 44): (n° 6 « *A la manière roumaine* »), vers 1909, enregistrement de famille sur cylindre, Rákoskeresztúr, 1. 5. 1912 (II, 1).
 8. *Trois burlesques op. 8c* (Sz. 47): (n° 2 « *Un peu gris* » 1911) enregistrement His Master's Voice Budapest, novembre 1929 (I, 1).
 9. *Allegro barbaro* (1911 Sz. 49): A) enregistrement sur piano mécanique (?), Paris, 12 (?), 4. 1922; B) enregistrement His Master's Voice Budapest, novembre 1929 (I, 1).
 10. *Sonatine* (1915 Sz. 55): rouleau de piano mécanique Welte-Mignon, Berlin (?), vers 1920 (I, 8).
 11. *Danses populaires roumaines* (1915 Sz. 56): (n° 1 fragment, n°s 3-5, n° 6 fragments) enregistrement de famille sur cylindre, Rákoskeresztúr, vers 1915 (?) (II, 1); (n°s 1-6, entier) rouleau de piano mécanique Welte-Mignon, Berlin (?) vers 1920 (I, 8).
 12. *Suite op. 14* (1916 Sz. 62): enregistrement His Master's Voice, Budapest, novembre 1929: A) version éditée sur disque (I, 1); B) version gardée en réserve (I, 1).
 13. *Huit mélodies populaires hongroises pour chant et piano* (1909-1917 Sz. 64): enregistrement His Master's Voice, Budapest, décembre 1928: (n°s 1-3, 5) avec

- le concours de Mária Basilides, contralto ; (*n^{os} 6-8*) avec le concours de Ferenc Székelyhidy, ténor (I, 6).
14. *Trois mélodies populaires hongroises* « Homage to Paderewski » (1914-1918 Sz. 66) : enregistrement Continental, New York, vers 1941 (I, 16).
 15. *Quinze mélodies paysannes hongroises* (1914-1918 Sz. 71) : (*n^o 6 Ballade*) rouleau de piano mécanique Welte-Mignon, Berlin (?), vers 1920 (I, 8) — (*n^{os} 7-10, 12, 14-15 Mélodies de danse anciennes*) A) rouleau de piano mécanique Welte-Mignon, Berlin (?), vers 1920 (I, 8) ; B) enregistrement Patria Budapest, vers 1936 (I, 2).
 16. *Improvisations sur des mélodies populaires hongroises op. 20* (1920 Sz. 74) : (*n^{os} 4-5*) enregistrement de radio, Francfort s/M, 31. 1. 1932 (II, 1). — (*n^{os} 1-2, 6-8*) enregistrement Continental, New York, vers 1941 (I, 16).
 17. *Sonate n^o 2 pour violon et piano* (1922 Sz. 76) enregistrement direct d'un concert public, Washington, D. C., Library of Congress, 13. 4. 1940, avec le concours de Joseph Szigeti, violon (I, 13).
 18. (Transcription de SZÉKELY) *Danses populaires roumaines* pour violon et piano (1925) : enregistrement Columbia, Londres, 7. 1. 1930, avec le concours de Joseph Szigeti, violon (I, 6).
 19. (Transcription de SZIGETI) *Mélodies populaires hongroises* pour violon et piano (1926) : enregistrement Columbia, Londres, 7. 1. 1930, avec le concours de Joseph Szigeti, violon (I, 6).
 20. *Neuf petites pièces pour piano* (1926 Sz. 82) : (*n^o 6 « Air », n^o 8 « Tambourin »*) enregistrement Patria, Budapest, vers 1936 (I, 2). — (*n^o 9 « Preludio — All'ungherese »*) enregistrement Continental, New York, vers 1941 (I, 16).
 21. *Trois rondos sur des mélodies populaires* (1916-1927 Sz. 84) : (*n^o 1, Rondo en ut majeur*) A) enregistrement Patria, Budapest, vers 1936 (I, 2) ; B) enregistrement Continental, New York, vers 1941 (I, 16).
 22. *Rhapsodie n^o 1 pour violon et piano* (1928 Sz. 86) : A) enregistrement d'amateur de la retransmission par la Radio de Budapest du récital du 4. 11. 1936 de Kassa, avec le concours d'Ede Zathureczky, violon (II, 8) ; B) enregistrement direct du concert public du 13. 4. 1940, Washington, D. C., Library of Congress, avec le concours de Joseph Szigeti, Violon (I, 13) ; C) enregistrement Columbia, New York, 2. 5. 1940, avec le concours de Joseph Szigeti, violon (I, 7).
 23. *Concerto n^o 2 pour piano et orchestre* (1930-1931 Sz. 95) : cinq fragments, enregistrement d'amateur. Budapest, 22. 3. 1938, avec le concours de l'Orchestre des Concerts de Budapest sous la direction d'Ernest Ansermet (II, 3).
 24. (Transcription d'ORSZÁGH) *Mélodies populaires hongroises* pour violon et piano (1934) : (*I^{re} partie*) enregistrement amateur de la retransmission par la Radio de Budapest du récital du 4. 11. 1939 de Kassa, avec le concours d'Ede Zathureczky, violon (II, 9) (sur disque souple).
 25. *Petite suite* (1936 Sz. 105) : (*V^o mouvement*) enregistrement Patria, Budapest, vers 1936 (I, 2). — (L'œuvre entière avec adjonction d'un mouvement *I^{bis}*)

- enregistrement Continental, sur disque de gramophone, New York, vers 1941 (I, 15).
26. *Mikrokosmos* (1926-1939 Sz. 107): (*n^{os} 124 Staccato, 146 Ostinato*) enregistrement Columbia sur disque de gramophone, Londres, 5. 2. 1937 (I, 2). — (*n^{os} 138, 109, 149*) enregistrement d'amateur sur disque, fragments, Budapest, 13. 1. 1939 (II, 3). — (*trente-deux pièces*: 113, 129, 131, 138; 120, 109, 138; 133, 148, 149 108, 150, 151; 94, 152, 153; 126, 116, 130, 139; 143, 147,; 100, 142, 140, 144; 97, 118, 141; 136, 125, 114) enregistrement Columbia, New York, 29. 4-16. 5 1940 (I, 9-10).
27. *Sept pièces du Mikrokosmos* pour deux pianos (vers 1939 Sz. 108): (*n^{os} 2, 5-6*) enregistrement Continental, sur disque de gramophone, New York, vers 1941, avec le concours de Ditta Bartók-Pásztory, piano (I, 16).
28. *Sonate pour deux pianos et percussion* (1937 Sz. 110): enregistrement radiophonique d'un recital donné en studio, New York CBS Studio, (?) nov. 1940, avec le concours de Ditta Bartók-Pásztory, au II^o piano, Harry J. Baker et Edward J. Rubsan, aux percussions (I, 14).
29. *Contrastes* (1938 Sz. 111): enregistrement Columbia, New York, 13-14. 5. 1940, avec le concours de Joseph Szigeti, violon, Benny Goodman, clarinette (I, 7).

ENCORE UNE ESQUISSE BIBLIOGRAPHIQUE EN GUISE DE POSTFACE

Le lecteur français pourra trouver une bibliographie raisonnée dans le troisième volume de *Béla Bartók, compositeur hongrois* de Jean Gergely (La Revue Musicale, N^{os} 328-335, Paris, 1980-1981). Cette liste, bien qu'incomplète parce que limitée aux seules publications consultées par l'auteur au cours de la préparation de sa thèse, pourrait être utile aux lecteurs désireux d'approfondir l'œuvre musicale ou scientifique de Bartók. Aussi nous dispensons-nous de faire ici une énumération de titres d'ouvrages, dont la majeure partie, rien que pour des raisons linguistiques, est et restera inaccessible au lecteur français. C'est le cas, notamment, de presque tous les articles ou études en hongrois et pas encore traduits en français. Par contre, nous nous devons de signaler ici les publications les plus récentes en Hongrie ou ailleurs et qui ne figurent pas dans la bibliographie sus-mentionnée.

Du vivant de Bartók les écrits consacrés à son art étaient dus principalement à ses contemporains hongrois, dont les plus connus sont Kodály, Molnár, Tóth, Jemnitz et Szabolcsi, également à ses contemporains allemands (Wiesengrund-Adorno, von der Nüll, Adler, Stuckenschmidt) ou anglais (E. Dent, C. Gray). Le cas du Belge Denijs (Denis) Dille, auteur d'une monographie sur Bartók parue en néerlandais, dès 1939, est un peu à part. En France, seule La Revue Musicale a consacré à cette époque quelques articles à Bartók et à la musique hongroise, articles souvent traduits du hongrois. Toutefois les comptes rendus, peu nombreux du reste, trouvés dans la presse quotidienne ou autre sont assez révélateurs. Malheureusement aucun ne figure, à l'heure actuelle, dans les études consacrées à Bartók. A ce sujet un travail important reste encore à faire. En ce qui concerne l'Allemagne la collection (partielle) des échos de presse a été publiée, en hongrois, par János Breuer, en 1978 (« Bartók et Kodály », Magvető, Budapest), pour la Roumanie par András Benkő (« Concerts de Bartók en Roumanie entre 1922 et 1936 », Kriterion, Bucarest 1970), également en hongrois. En Hongrie les critiques et articles musicaux de Géza Csáth, Sándor Jemnitz, Sándor Kovács, Károly Kristóf, István Péterfi et Aladár Tóth ont été réédités en volumes séparés.

De toute autre nature est l'excellent recueil de documents de Werner Fuchss (*Béla Bartók und der Schweiz*, Hallway, Berne, 1973; édition française chez Payot à Lausanne en 1976). Il serait souhaitable que des publications analogues voient le jour sur les rapports de Bartók avec d'autres pays, tels la Belgique, les Etats-Unis, la France, la Grande-Bretagne, les Pays-Bas en premier lieu. Des recueils concernant les pays ibériques et nordiques ne seraient pas moins intéressants.

Après la mort de Bartók et abstraction faite de quelques esquisses hongroises, le premier ouvrage biographique consacré au Maître disparu reste dû au Belge D. Dille (1947, en langue néerlandaise), le second au Français Serge Moreux (*Béla Bartók, sa vie, son œuvre, son langage*, Richard-Masse éd., Paris, 1949). Six ans plus tard, en 1955, parut chez le même éditeur un second ouvrage de Moreux consacré à Bartók, portrait du compositeur disparu, pour le dixième anniversaire de sa mort, ouvrage plein d'idées originales toujours valables et présentant une qualité littéraire certaine. Une mort prématurée n'a pas, hélas ! laissé à Serge Moreux le temps d'écrire un troisième essai sur le Maître qu'il vénérât.

C'est à Pierre Citron que nous devons la monographie française la plus succincte et la plus systématique jusqu'ici (*Béla Bartók*, éd. Seuil, Collection « Solfège », Paris, 1963). Mais la bibliographie française ne s'arrête pas là. Nous devons une monographie de vulgarisation à Pierrette Mari (Classiques Hachette, Paris, 1970) et une biographie toute récente à Jean Queffelec (Mazarine, Paris, 1982). Signalons encore les études d'Antoine Goléa (*Esthétique de la musique contemporaine*, « Vingt ans de musique contemporaine », éd. Seghers, Paris 1962) et d'André Hodeir (*La musique étrangère contemporaine*, éd. POF, Paris 1954) dans lesquelles Béla Bartók occupe une large place. Le numéro 224 de La Revue Musicale (1955) entièrement consacré à Bartók mérite une mention spéciale pour la richesse et la variété de son contenu (contributions de G. Brelet, J. Bartók, L. Hernádi, S. Demarquez, E. Doflein, F. Lopes Graça, Ph. Arthuys, J. Gergely, J. S. Weissmann, hommages de neuf maîtres éminents, deux lettres et un écrit de Bartók). La regretée Gisèle Brelet, dans *Histoire de la Musique 2* de l'Encyclopédie de la Pléiade (éd. NRF, Paris 1963, pp. 1036-1074) nous a laissé une appréciation sommaire de l'œuvre et de l'esthétique de Bartók qui figure parmi les essais les plus savants et les plus condensés de la musicologie française de notre temps. La thèse de l'Américain John W. Downey (*La musique populaire dans l'œuvre de Béla Bartók*, Publication de l'Institut de Musicologie de l'Université de Paris, 1966) reste la première tentative scientifique de définir la présence de tout élément populaire dans la musique de Bartók, ceci à une époque où les sources écrites étaient bien moins nombreuses qu'aujourd'hui. Une voie qu'ont suivie plus tard le Hongrois Lajos Bárdos (« Mélodies de Béla Bartók et leurs modèles populaires », en hongrois, 1977) et Jean Gergely, coauteur du présent livre, dans son ouvrage mentionné. C'est en 1981, année du centenaire qu'a paru à Paris le livre de Philippe A. Autexier (*Béla Bartók, Musique de la vie, Stock-Musique*).

Enfin, le petit résumé de *La musique hongroise* des auteurs du présent ouvrage (éd. PUF, Collection « Que sais-je ? », N° 816, 2^e édition en 1976) permet au lecteur français de se familiariser avec le contexte hongrois et national de la Nouvelle école hongroise dont Bartók et Kodály étaient les deux figures de proue. Nous lui recommandons également la lecture des comptes rendus parus dans la *Revue de Musicologie* sur les publications posthumes de Bartók et sur la version anglaise du livre de János Kárpáti (années 1978-1981), de même que les articles sur Bartók de Pierre Boulez (*Encyclopédie de la musique*, Fasquelle, 1958), de P. Meyer

(*Dictionnaire de la Musique*, Bordas, 1970) et de L. A. Marcel (*Encyclopédia Universalis*, 1969.)*

Le fait que Bartók a terminé sa vie aux Etats-Unis et que la plupart de ses œuvres ont été éditées hors de la Hongrie explique, peut-être, pourquoi les recherches bartókiennes ont été entreprises relativement si tard dans son pays natal. L'atmosphère politique qui régnait en Hongrie entre 1949 et 1953 n'était plus guère favorable pour de pareilles tâches. Toujours est-il que la musicologie hongroise a bien rattrapé ce retard et que c'est justice. Depuis les années 1950 cette discipline accuse des progrès sensibles en Hongrie, non seulement autour de Bartók, mais aussi dans tous les prolongements de ses activités scientifiques, allant de l'ethnomusicologie aux recherches historiques sur la musique ancienne et contemporaine. L'Institut de Musicologie de l'Académie Hongroise des Sciences, de même que le département de Musique de la Bibliothèque Nationale Széchényi de Budapest et l'Académie de Musique F. Liszt sont les institutions les plus qualifiées. Les noms de Zoltán Kodály, László Lajtha, Antal Molnár, Bence Szabolcsi, Aladár Tóth, Lajos Bárdos et de leurs confrères plus jeunes: Ferenc Bónis, János Breuer, János Kárpáti, György Kroó, Ernő Lendvai, Dezső Legány, András Mihály, László Somfai, Júlia Székely, András Szöllösy, József Ujfalušsy, Lajos Vargyas et Dénes Zoltai ont été assez souvent cités avec références dans cet ouvrage (ou dans celui de J. Gergely), pour que nous n'y revenions pas. Sans leurs travaux notre ouvrage n'aurait pu voir le jour.

Contentons-nous d'insister sur deux livres hongrois récemment parus au moment du centenaire. Le premier est le *Bartók Béla* de Tibor Tallián (Göndolat, Budapest 1981), une mise au point précieuse et originale avec références à des textes de Bartók inédits ou peu connus. Le second est de Béla Bartók fils : *Bartók Béla műhelyében* (Dans l'atelier de B. B.) (Szépirodalmi, Budapest 1982). Il apporte des rectifications indispensables désormais à tous biographes de Bartók et ceci de la source la plus autorisée. Ces deux ouvrages — surtout le dernier auquel le nôtre doit beaucoup — nous paraissent indispensables à tous ceux qui veulent se consacrer aux études bartókiennes approfondies. Et pour cette raison leur édition en langue française nous semble souhaitable. D'autant plus que presque aucune des publications des auteurs que nous avons cités n'est traduite en français. Seuls deux volumes ont été édités jusqu'ici à l'intention du lecteur français, le *Bartók, sa vie et son œuvre*, sous la direction de Bence Szabolcsi (Corvina, Budapest, 2^e édition en 1968) et la 3^e édition

* Notre ouvrage ayant été terminé en 1983, ne tient pas compte des publications postérieures à cette date. Exceptionnellement, nous signalons toutefois deux livres français parus après la rédaction de notre ouvrage. Il s'agit de *Béla Bartók vivant* (n° 2 de la Bibliothèque Finno-Ougrienne publiée par l'Association pour le Développement des Etudes Finno-Ougriennes), un recueil de souvenirs, études et témoignages recueillis par Jean Gergely, contenant 40 textes en grande partie inédits, qui jettent sur l'œuvre et la personnalité du maître hongrois une lumière nouvelle (Publications Orientalistes de France, Paris 1985); et l'autre est: *Folklore et transcendance dans l'œuvre américaine de Béla Bartók*, l'excellent livre d'Yves Lenoir (Institut supérieur d'archéologie et d'histoire de l'art, Louvain-la-Neuve 1986). Cet ouvrage de grande importance conçu dans un esprit scientifique s'attache à la période la moins connue de la vie de Bartók et nous apporte sur ce point des précisions nouvelles.

de *Bartók par l'image* de Ferenc Bónis (Corvina, Budapest 1972), ouvrage réédité récemment sous une forme enrichie en hongrois, anglais et allemand. Signalons toutefois l'étude sur Bartók d'András Mihály qui a connu, dès 1956, une version française publiée par la revue *Nouvelle Critique*. Depuis lors, en ce qui concerne les publications hongroises destinées à l'étranger, les langues allemande ou anglaise semblent avoir eu priorité sur le français. Ainsi les deux ouvrages déjà mentionnés d'Ujfalussy et de Kárpáti ont été édités à Budapest en anglais.

Au sujet des publications collectives ou périodiques la situation semble moins critique. Les communications des volumes *Liszt—Bartók, Report of the second International Musicological Conference Budapest 1961* (Académie Hongroise des Sciences de Hongrie Budapest, 1962) et celles de l'*International Musicological Conference in Commemoration of Béla Bartók* (sous la direction de J. Ujfalussy et J. Breuer, Zeneműkiadó, Budapest 1972) sont faites de textes en français, anglais et allemand. L'Académie hongroise publie régulièrement en langues étrangères les *Studia Musicologica*, un tome, 4 fascicules par an. La série complète se trouve, notamment, à la Bibliothèque Nationale. Le tome XXII (1981) est consacré entièrement à la mémoire de Bartók et contient 18 textes importants, deux en français, six en allemand, un en russe, le reste en anglais. On peut y trouver une bibliographie bartókienne des années 1970 réunie, par ordre chronologique, par András Wilhelm* ainsi qu'une discographie de la période entre 1971 et 1980 par Zsuzsanna Szepesi. Mais les tomes antérieurs des *Studia* contiennent également des études et communications importantes sur Bartók ou sur des sujets apparentés. Les écrits du professeur Dille sont rédigés pour la plupart en français. Etabli en Hongrie il y a un quart de siècle, ce grand promoteur belge des études bartókiennes était à l'origine des Archives Bartókiennes de Budapest, Archives qu'il dirigeait avec autorité. Son principal mérite bibliographique est l'édition d'un certain nombre d'œuvres posthumes de Bartók, le *Quintette*, le *Scherzo op. 2*, entre autres, la réédition, dans leur version allemande, de quatre ouvrages scientifiques de Bartók et la publication de la série *Documenta Bartókiana* à partir de 1964. Nous lui devons également une *Généalogie sommaire de la famille Bartók* (éd. Métropolis, Anvers 1955), un *Thematisches Verzeichnis der Jugendwerke Béla Bartóks 1890-1904* (éd. Académie des Sciences, Budapest 1974) et un autre volume consacré à Bartók (*Het Werk van Béla Bartók*, (éd. Métropolis, Anvers 1979).

Les Archives Bartók de Budapest font partie de l'Institut de Musicologie de l'Académie Hongroise des Sciences. L'activité en a été résumée dans une brochure par les soins de Bence Szabolcsi (1964). Le Groupe d'Etudes Ethnomusicologiques (Népzenekutató Csoport) fondé par Bartók et Kodály et dirigé par Kodály en vue l'édition systématique du répertoire de la musique populaire hongroise (*Corpus Musicae Popularis Hungaricae*, six tomes jusqu'à présent, les deux derniers en hongrois et en anglais) et qui s'est vu investi plus tard de tâches plus étendues, était dirigé, après Kodály, par Benjámín Rajeczky et Lajos Vargyas. Son directeur actuel

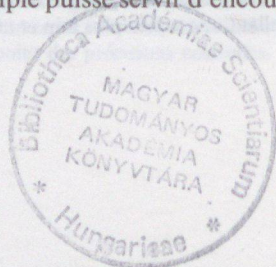
* Le même auteur a publié une autre Bibliographie de Bartók, en anglais, dans le *New Hungarian Quarterly* (vol. XXII n° 81), allant une année plus loin et en ordre alphabétique.

est László Vikár. Ce groupe d'études forme aujourd'hui une autre section de l'Institut de Musicologie. Parmi ses autres publications notons les *Studia Memoriae Belae Bartók Sacra* (en langues étrangères) sous la direction de Kodály et Lajtha assistés par Rajeczky et Vargyas (1956) et, plus récemment, la série *Népzene és Zenetörténet* (Musique populaire et histoire de la musique, sous la direction de Vargyas), en hongrois, depuis 1972, contenant des informations très précieuses sur l'œuvre scientifique de Bartók et ses prolongements.

La bibliographie hongroise n'est pas épuisée par l'énumération des publications réalisées en Hongrie. En Transylvanie (rattachée à la Roumanie) vit une intelligentsia hongroise très active dont les travaux sur Bartók embrassent un domaine peu accessible aux musicologues des autres pays. János Jagamas y perpétue l'héritage de Bartók folkloriste, András Benkő a résumé les voyages de Bartók en Roumanie après la première guerre, Júlia Szegő a écrit une biographie de Bartók appuyée sur des sources transylvaniennes. Enfin Ferenc László, après avoir publié deux recueils commémoratifs importants, s'est signalé par un volume composé de ses propres écrits sur Bartók (*Bartók Béla, tanulmányok és tanúságok* — B. B., études et témoignages, Kritérion, Bucarest 1980).

Aux Etats-Unis le volume publié en hongrois par Vilmos Juhász (voir la bibliographie de *Béla Bartók compositeur hongrois* de J. Gergely) sur les années américaines du Maître nous apporte des précisions nouvelles, surtout dans la partie consacrée aux témoignages des contemporains.

Après le Hongrois c'est l'anglais qui tient la place la plus importante dans la bibliographie bartókienne, et cela pour plusieurs raisons, dont la principale est, peut-être, la présence à New York des Archives Bartók n° 2, l'un des principaux points d'attraction pour les recherches menées en Amérique et même en Europe. L'histoire et le catalogue sommaire en furent publiés sous forme de brochure en 1963 par Victor Bator, le premier directeur. Benjamin Suchoff, son successeur, est lui-même un musicologue spécialisé de Bartók. Le but des Archives de New York était de réunir et de conserver le plus de documents possibles sur Bartók ; lettres, manuscrits, programmes etc, ainsi que d'encourager et alimenter les recherches bartókiennes. Grâce à ses activités stimulantes un nombre impressionnant d'ouvrages, surtout des thèses de doctorat, ont vu le jour aux Etats-Unis et, dans une moindre mesure, en Allemagne fédérale et en Suisse. Leur énumération nous paraît inutile, les Dictionnaires de Grove et de Riemann sont assez complets sur ce point. Signalons toutefois la monographie de Halsey Stevens (*The Life and Music of Béla Bartók*, Oxford University Press, New York 1953), premier essai de synthèse en langue anglaise, monographie qui a fait autorité dans le monde entier. Elle contient un important appendice bibliographique, tout comme les versions anglaises des ouvrages cités de Kárpáti et d'Újfalussy. En parlant de l'Angleterre il faut évoquer, en premier lieu, les noms de deux musicographes aujourd'hui, hélas ! disparus, ceux de Colin Mason et de John Weissmann. Mason, comme Stevens, ont eu le courage de s'initier à la langue hongroise pour mieux étudier l'héritage spirituel de Bartók. Que leur exemple puisse servir d'encouragement aux jeunes qui viendront après nous !



Quant à cet héritage spirituel, nous estimons avec Béla Bartók fils qu'il ne saurait être acquis par des recherches sur la vie privée du Maître ou sur les conditions et circonstances dans lesquelles naquit telle ou telle de ses œuvres, mais dans le progrès théorique ou pratique apporté par Bartók à l'écriture musicale. Il ne suffit pas de considérer cette écriture du seul point de vue subjectif, mais il est nécessaire — c'est là le but de notre ouvrage — de se pénétrer de cette idée que l'écriture bartókienne, indépendamment de ses valeurs personnelles, est porteuse d'un message, lequel a été pleinement saisi par Ernő Lendvai et tout particulièrement par le Hungaro-américain Tibor Serly. Et le lecteur comprendra pourquoi nous considérons l'auteur du *Second Look at Harmony* et du *Modus lascivus* comme le père spirituel de notre ouvrage.

Les auteurs

JEAN GERGELY—JEAN VIGUÉ

CONSCIENCE MUSICALE OU CONSCIENCE HUMAINE?

Vie, œuvre et héritage spirituel de Béla Bartók

Parmi les compositeurs contemporains personne n'a été aussi mal connu de son vivant et n'a pourtant laissé un vide aussi grand derrière lui que Béla Bartók. A une époque où de nombreux compositeurs se sont empressés de dévoiler les „secrets”, réels ou imaginaires, de leur écriture, le maître hongrois restait muet. Or personne ne peut nier aujourd'hui, plus de quatre décennies après sa mort, qu'il possédait un système de composition très homogène et très mobile, qu'il y avait une convergence très nette dans ses idées et ses options tant musicales qu'humaines.

Plus de huit ans après le centenaire de sa naissance, célébré avec éclat en France et ailleurs, et peu après le transfert de ses restes dans son pays natal, Bartók, le compositeur, le folkloriste et l'humaniste, est plus vivant que jamais. S'il avait été en avance sur son époque, la postérité l'a rejoint et, aujourd'hui, grâce aux efforts conjugués des musicologues, hongrois ou autres, et à leurs publications récentes, son œuvre n'est plus incomprise : comme un faisceau de lumière, elle éclaire le passé et l'avenir de la musique européenne.

Compte tenu des recherches bartókiennes, une mise au point s'est avérée nécessaire à l'usage du lecteur français, musicien ou non. Ce travail a été accompli par deux spécialistes français : Jean Gergely, hongrois de naissance, compositeur, musicologue, professeur à l'Institut national des langues et civilisations orientales, auteur de plusieurs ouvrages sur Bartók, et Jean Vigué, l'un des interprètes les plus actifs des œuvres de Bartók en France. En dehors d'une synthèse systématique et pertinente de matériaux recueillis avec soin, leur ouvrage contient également des analyses originales des œuvres de Bartók et émet des hypothèses encore inédites sur l'activité et le comportement d'une des plus éminentes figures de la musique de notre siècle.