Zeitschrift: Schweizer Jahrbuch für Musikwissenschaft = Annales suisses de musicologie = Annuario Svizzero di musicologia

Herausgeber: Schweizerische Musikforschende Gesellschaft

Band: 27 (2007)

Artikel: Béla Bartók - La décennie 1915-1925

Autor: Albèra, Philippe / Starobinski, Georges

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-835204

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 05.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

Béla Bartók – La décennie 1915–1925

Philippe Albèra (Genève)/Georges Starobinski (Lausanne)

I. Béla Bartók

La position historique de Bartók est ambiguë : compositeur plutôt isolé de son vivant – il est resté dans l'ombre de Stravinsky et est mort à New York dans une quasi-misère –, il fut revendiqué après sa mort en 1945 par l'establishment musical pour faire barrage aux musiciens de l'École de Vienne et à la jeune génération : c'était un moderne acceptable ! Dans son propre pays, sa musique fut trahie au nom du réalisme socialiste : on privilégia ses œuvres folkloriques au détriment des compositions plus audacieuses, lesquelles furent interdites d'exécution dans la Hongrie de l'après-guerre (c'était vrai des *Sonates pour violon et piano*, du *Mandarin merveilleux*, et de plusieurs quatuors à cordes). Les jeunes compositeurs qui, dans les années cinquante, développèrent la méthode sérielle, ne semblaient pas intéressés a priori par la musique de Bartók : c'est Webern qui constituait pour eux la référence majeure. Ainsi Boulez, dans une lettre à Cage d'avril 1950, pouvait écrire : « Nous avons récemment eu un concert des six quatuors à cordes de Bartók; une excellente performance du Quatuor Vegh. Mais en ce qui concerne la musique elle-même, elle est très décevante. Et quand on voit cette musique, c'est si pauvre, exception faite du quatrième quatuor – et tous les gens du monde musical apprécient. Ce qui vous fait passer pour avoir l'esprit de contradiction ! » (Ce jugement sera modifié peu après ...).

Demeure quelque chose de cet enjeu sous-jacent à la musique du grand compositeur hongrois : les pièces les plus jouées et les plus célèbres, comme le *Concerto pour orchestre*, en éclipsent d'autres, et notamment celles qui furent composées durant la décennie qui va de 1915 à 1925 : les *Pièces pour orchestre* opus 12 (en réalité composées plus tôt mais orchestrées dans cette période), les *Mélodies* opus 16 sur des textes de Ady, les *Études pour piano*, le *Prince de bois*, les deux *Sonates pour violon et piano*.

C'est justement cette période – 1915–1925 – qui a fait l'objet du colloque organisé à l'occasion du 125e anniversaire de la naissance du compositeur et de la publication de ses écrits par les Éditions Contrechamps. C'est une période clé de son évolution, puisque Bartók y radicalise les acquis antérieurs, mêle aux influences populaires de sa région celles de la musique arabe, découverte à ce moment-là, et réfléchit sur les questions de langage en se confrontant aussi bien à Schoenberg qu'à Stravinsky (il écrit alors toute une série de textes très significatifs). Il se démarque en tout cas du courant néo-

classique qui gagne alors, à quelques exceptions près, l'ensemble de la production musicale européenne : 1915 est l'année du *Tombeau de Couperin* de Ravel et de la *Symphonie classique* de Prokofiev, qui précèdent le *Pulcinella* de Stravinsky.

Comment pouvons-nous considérer aujourd'hui cette œuvre, qui compte parmi les plus importantes du siècle passé? Deux axes apparaissent nettement, parmi d'autres possibles. D'abord, la rupture opérée par le jeune Bartók avec l'héritage dominant, celui de la musique postromantique allemande qui avait marqué ses premiers essais compositionnels. Dès 1905, Bartók sillonne les campagnes hongroises, roumaines, tchèques, bulgares (les frontières entre ces pays ont beaucoup bougé dans la première moitié du siècle) afin de refonder sa technique musicale : Il collecte des chants et des danses, les classe, les analyse, et en tire un matériau neuf pour ses propres compositions; il réfléchit sur la possibilité de développer les éléments structurels et expressifs qui sont au cœur de ces musiques populaires. Il ne s'agit donc pas d'une réaction nostalgique, dans le sens romantique du terme, mais d'un véritable projet esthétique lié à la modernité, et en rupture avec les traditions dominantes : à travers la musique populaire, Bartók repense le fait musical dans ses fondements mêmes. Deuxième étape : ce matériau nouveau (échelles musicales, intervalles, structures mélodiques et harmoniques, rythmes, formes de l'expression) est lié à l'exigence d'une pensée formelle prenant appui sur les grandes constructions de Bach et de Beethoven : densité contrapuntique de l'écriture, développements thématiques, équilibre entre les dimensions horizontales et verticales. Cette voie de synthèse entre deux traditions éloignées diffère fondamentalement de l'attitude de Stravinsky dans sa période russe, lui qui opère une réduction sur certains plans de l'écriture afin de libérer les potentialités d'une rythmique nouvelle, fondée sur des structures irrégulières, et qui conçoit ses formes par accumulation, sans développements (Bartók parlera d'une « forme en mosaïque »). Proche de Schoenberg à certains égards, notamment au travers de leurs références classico-romantiques communes, Bartók ne partage pas sa conception du chromatisme.

Quel est le point d'intersection entre ces deux types de musique que Bartók cherche à concilier ? Tout d'abord, une certaine pureté de l'idée, qui vise l'essence même du musical, au-delà des éléments subjectifs qui ont marqué le style postromantique : chaque note doit être à la fois nécessaire et expressive, expressive parce que nécessaire. Bartók rompt avec les emphases, un style boursouflé et décadent, l'usage d'éléments ornementaux, les remplissages, les facilités, la sentimentalité, le pathos, la grandiloquence, l'héroïsme... En introduisant au cœur de sa musique les éléments tirés de traditions orales populaires, Bartók n'exprime pas le sujet individuel issu de l'époque romantique, ce sujet brisé et rebelle dont Schoenberg représente le moment ultime dans la première partie du siècle. Il se tient à l'écart de cette « crise du moi »

qui marque toute l'expérience expressionniste et se traduit par ailleurs dans l'essor de la psychanalyse. Le sujet des œuvres bartókiennes n'est pourtant pas le sujet universel, définitivement perdu, et déjà rejeté par les Romantiques allemands dans une Antiquité insaisissable, mais un sujet qui s'exprime au nom d'une communauté. Cette communauté, ce n'est pas celle qui incarne la Loi, comme dans les œuvres de Stravinsky, mais une forme déjà condamnée, à terme, par l'évolution de la société, celle de la paysannerie, et dont Bartók ne cessera de louer le pacifisme. Comme Schoenberg, qui opère à un niveau plus individuel (jusqu'à son retour vers le judaïsme), il s'identifie à la position inférieure des paysans, avec leur culture millénaire. Les néoclassiques, à l'opposé, vont exprimer une communauté imaginaire, souvent idéale, qui fera écran à la manipulation des masses par les fascismes européens. Il n'est pas impossible que cette attidute différente, qui distingue Bartók aussi bien de Schoenberg que de Stravinsky, ne soit la raison d'une évolution divergente après la Première Guerre. Car c'est bien sur le terrain du rapport entre le sujet individuel et la collectivité que se joue une part essentielle du changement esthétique radical entre modernité et néoclassicisme.

Tandis que toute une génération retourne aux modèles du passé, restaurant la tonalité, les formes baroques et classiques, les formations instrumentales traditionnelles, etc., Bartók poursuit sa démarche en l'approfondissant, il radicalise son langage jusqu'aux limites de l'atonalité. Il le fait dans une grande solitude et dans un perpétuel affrontement avec la vie musicale officielle. Il ne trouve d'appuis qu'à l'intérieur d'un cercle d'artistes et d'intellectuels progressistes, dont le poète Endre Ady est la figure de proue, et qui comprend aussi l'écrivain Béla Balázs, auteur des livrets du *Château de Barbe-Bleue* et du *Prince de bois*, le philosophe György Lukács, et le compositeur et ethnomusicologue Zoltán Kodály.

II. Le colloque 2006 à Genève et Lausanne

Le colloque qui s'est tenu les 1er et 2 décembre 2006 à Genève et Lausanne était consacré d'une part aux problèmes du langage, avec ses enjeux techniques et esthétiques, et d'autre part à des questions d'ordres stylistique et esthétique – sens de la décennie 1915–1925 dans l'ensemble de la production bartókienne, relations de Bartók aux auteurs qui l'ont inspiré dans ses œuvres scéniques et vocales. Les textes qui suivent témoignent de la qualité des communications et assurent la pérennité de la plus grande partie d'entre elles. Ils ne sauraient cependant rendre entièrement compte de l'esprit qui a animé la vaste manifestation de quatre jours au sein de laquelle s'est tenu le colloque scientifique. Autour de la décennie 1915–1925 dans l'œuvre bartókienne, un intense dialogue s'est établi entre musiciens et musicologues,

étudiants et professionnels, grand public et connaisseur. Il n'est pas inutile d'en retracer les grandes lignes.

Les journées bartókiennes ont été rythmées par trois concerts et un cours d'interprétation dont la programmation était conçue en relation étroite avec le colloque. Le premier concert était entièrement consacré à la suite op. 13 que Bartók a tirée de son ballet *Le Prince de bois*, préparant ainsi le public à suivre les communications de Jean-François Boukobza (« Béla Bálázs, Bartók et le théâtre hongrois. Le cas du *Prince de bois* ») et de Malcolm Gillies («A Creative Cul-de-Sac ? Bartók's *Wooden Prince* and *Miraculous Mandarin*»). Ce concert initial constituait une double expérience pédagogique : d'une part, l'orchestre de la Haute Ecole de Musique de Genève, auquel s'étaient joints les solistes de l'Orchestre de la Suisse Romande, se familiarisait sous la direction de Stefan Ashbury avec une partition rarement jouée, et d'autre part, l'œuvre était expliquée à un jeune public (commentaires de Nathalie Tacchella).

Le volet pédagogique s'est poursuivi avec le cours d'interprétation donné à la HEM de Genève par Gábor Takács-Nagy sur le *Quatuor à cordes* no 2 et la *Sonate pour violon et piano* no 2. Et c'est cette fois un dialogue entre praticiens et historiens qui s'est instauré, puisque les orateurs du colloque étaient invités à intervenir lors de la master class. Les traditions d'interprétation bartókiennes évoquées lors de ces échanges furent également au centre d'un entretien entre Philippe Dinkel, directeur de la HEM de Genève et Gábor Takács-Nagy, qui préludait au concert du soir.

Les deux concerts de musique de chambre s'articulaient quant à eux selon une disposition symétrique. Le premier apportait un prolongement au cours d'interprétation et une préparation à plusieurs des conférences. Le Quatuor Sine Nomine y joua le *Quatuor à cordes* no 2, sur lequel portaient les conférences de János Kárpáti (« Sources ethniques et dodécaphoniques dans le *Quatuor* no 2 ») et de Jean-Louis Leleu (« Matériau et invention musicale dans le *Quatuor* no 2 »). De part et d'autre du quatuor, la mezzo-soprano Mona Somm, accompagnée par Georges Starobinski, chanta les deux uniques recueils de mélodies originales pour voix et piano de Bartók, commentés par Péter Laki lors de sa communication (« Les mélodies opus 15 et 16 »).

Le second concert de musique de chambre permit d'entendre les deux sonates pour violon et piano par Isabelle Magnenat et James Alexander, en relation à nouveau avec le cours d'interprétation de Gábor Takács-Nagy, et avec la conférence de László Somfai («The Two Sonatas for violin and piano 1921–1922 : Avant-garde Music à la Bartók»). Le centre du concert était consacré aux *Etudes* op. 18 et aux *Improvisations* op. 20 pour piano jouées par Nelson Goerner, dont Eliott Antokoletz proposa une analyse détaillée («Bartók's *Eight Improvisations on Hungarian Peasant Songs* opus 20 : From

‹Folksong Arrangement› to ‹Composing with Folk Tunes› and a greater abstraction in his *Three Etudes* op. 18»).

Le 125e anniversaire de la naissance de Bartók fut également marqué par un événement éditorial. Les écrits du compositeur n'avaient été jusqu'alors que très partiellement édités en traduction française, dans une édition épuisée depuis longtemps. Les éditions Contrechamps, à l'origine de l'ensemble de la manifestation, ont comblé cette lacune avec un volume réunissant la quasi-intégralité des textes de Bartók consacrés à la musique savante, traduits et annotés par Peter Szendi. Ce volume a fait l'objet d'une présentation de Philippe Albèra, directeur des éditions Contrechamps, et d'une conférence de László Vikárius, directeur des Archives Béla Bartók à Budapest (« Bartók écrivain »).

Toutes ces manifestations ont été suivies par un public nombreux composé aussi bien d'auditeurs venus de la ville que d'étudiants des universités et conservatoires de Lausanne et de Genève, où des séminaires de musicologie et d'analyse ont porté durant le semestre d'automne sur l'œuvre de Béla Bartók.

Ces convergences bartókiennes ne devaient pas être livrées à l'oubli : La Radio suisse romande a consacré sur les ondes d'Espace 2 une semaine de l'émission « Musique en mémoire » aux années 1915–1925 de l'œuvre bartókienne, sur la base d'entretiens réalisés par David Meichtry avec les musicologues et interprètes, et d'extraits d'enregistrements de la master class et des concerts.

La mise en place de cette manifestation a mobilisé un grand nombre de personnes que l'on ne saurait toutes évoquer. Mathilde Reichler (Unil) n'a pas compté son temps pour en coordonner tous les aspects. Une entreprise de cette envergure n'aurait par ailleurs pas été possible sans le généreux soutien des Universités et Hautes Ecoles de Musique de Genève et de Lausanne, de la Société Suisse de Musicologie, du Fonds National Suisse pour la Recherche Scientifique, de la République et Canton de Genève, du Département des Affaires culturelles de la Ville de Genève, des Fondations Hans Wilsdorf et Leenards, des Activités culturelles de l'Université de Genève, ainsi que de sponsors privés et partenaires média.