

# Les mélodies op. 15 et 16 de Bartók

Autor(en): **Laki, Péter**

Objektyp: **Article**

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

Band (Jahr): **27 (2007)**

PDF erstellt am: **12.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-835209>

## **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

## **Haftungsausschluss**

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

## Les mélodies op. 15 et 16 de Bartók

---

Péter Laki (Bard College, New York)

Les deux cycles op. 15 et 16 sont les seules mélodies de la maturité de Bartók qui ne soient pas des arrangements de chansons populaires, et peut-être n'auraient-elles jamais vu le jour si Bartók n'avait traversé une profonde crise affective pendant les années de la première guerre mondiale, crise qui a dévoilé un côté sentimental de sa personnalité que typiquement il ne montrait pas au monde.

On observe des signes avant-coureurs de cette crise dans l'opéra composé en 1911, *Le château de Barbe-Bleue*, cette élégie sur l'impossibilité de la communication entre un homme et une femme. Mais la crise s'approfondit encore quand l'opéra fut refusé par le concours auquel il avait été présenté et refusé encore par l'Opéra Royal ; en 1912, Bartók se retira de la vie musicale de Budapest et alla habiter dans une banlieue assez éloignée de la capitale. Pendant les trois ans suivants, il n'écrivit guère de musique. Dès 1915, il composait de nouveau, mais les conclusions tragiques d'œuvres instrumentales comme la *Suite pour piano* op. 14 et le deuxième quatuor à cordes op. 17, montrent que la crise n'était pas encore surmontée. Par leurs numéros d'opus, les deux recueils de mélodies qui forment l'objet de cette intervention se situent exactement entre ces deux cycles instrumentaux et en partagent le pessimisme général.

Comme beaucoup de compositeurs de l'ancienne Monarchie austro-hongroise, Bartók avait composé des *Lieder* dans sa première jeunesse ; pourtant, il se détourna de cette forme après avoir découvert la musique paysanne. Son collègue et ami, Zoltán Kodály, dont le tempérament portait plutôt vers le classicisme et qui, de plus, disposait d'une formation universitaire en lettres hongroises, trouva une voie naturelle à créer un type spécial de *Lied* hongrois, s'inspirant de la poésie classique et façonnant, dès les années dix, un nouveau langage vocal fondé sur le pentatonicisme du chant paysan.

Ce ne fut pourtant pas le chemin que devait suivre Bartók, moins disposé à la musique vocale que Kodály. Il est donc d'autant plus surprenant de voir émerger les dix mélodies de ce corpus isolé en 1916.

L'origine des textes de l'op. 15 resta longtemps un mystère, alors que l'op. 16 fut écrit sur quelques vers célèbres du plus grand poète hongrois de l'époque, Endre Ady (1877–1919). Bartók refusa de divulguer l'origine des textes du premier recueil, et par conséquent, Universal ne publia pas l'œuvre ; des textes anonymes auraient risqué de causer des problèmes futurs,

relatifs aux droits d'auteur. Ainsi, l'ouvrage demeura inédit jusqu'en 1958. Certains attribuaient les poèmes à Bartók lui-même, avant qu'il ne soit révélé, il y a quarante ans environ, que quatre poèmes sont d'une certaine Klára Gombossy, et le cinquième, placé au milieu comme no. 3, de Wanda Gleiman.<sup>1</sup> Toutes les deux étaient des amies de Bartók, et ni l'une ni l'autre ne poursuivit jamais de carrière littéraire.

Bartók rencontra Klára Gombossy (1901–1980), adolescente bien précoce, au nord de la Hongrie (une région qui, aujourd'hui, fait partie de la Slovaquie) en septembre 1915. Elle était la fille du forestier du village où Bartók collectionnait des chants paysans. Sa mère avait connu Bartók à l'école primaire de Nagyszöllős. Wanda Gleiman (1897–1963), fille de médecin, était originaire de la même région. Les deux familles se connaissaient bien ; la mère de Wanda donnait des cours de piano à Klára. Bartók, marié à Márta Ziegler qui lui avait donné le petit Béla en 1910, s'éprit de Klára Gombossy. L'engouement fut vite passé. Quant à l'amitié avec Wanda Gleiman, elle dura pendant de longues années, même après qu'elle se fut mariée.

Klára et Wanda étaient toutes les deux lectrices passionnées d'Ady dont elles s'efforçaient d'imiter le style décadent, influencé par les poètes du fin de siècle français. Leurs poèmes sont remplis d'un érotisme adolescent d'une candeur parfois surprenante. Par contre, les morceaux d'Ady que Bartók a choisis pour son op. 16 sont marqués par une grande résignation ; la proximité de la mort, évoquée à la fin de la dernière mélodie, est évidente dans le cycle tout entier. On croirait presque que c'est le dialogue sans espoir de Barbe-Bleue et Judith qui continue sur le plan imaginaire : la femme offre son amour que l'homme désabusé, qui a déjà renoncé à la vie, ne peut accepter. C'est du moins la conclusion que l'on pourrait tirer si l'on tentait l'expérience d'alterner les mélodies individuelles des deux cycles.

Les deux recueils furent composés presque simultanément : entre février et avril 1916, Bartók composa les cinq mélodies de l'op. 16. Les quatre mélodies de l'op. 15 basées sur des textes de Gombossy datent des mois de janvier et février 1916, et le poème de Gleiman fut mis en musique au mois d'août.<sup>2</sup> Comme dans d'autres cas chez Bartók (les deux sonates pour violon et piano, les deux rhapsodies pour violon, ou les quatuors à cordes nos 3 et 4), il s'agit d'œuvres jumelles représentant des réalisations différentes des mêmes problèmes de composition.

1 C'est Denijs Dille qui a fourni la discussion la plus complète de ces mélodies, y compris l'identification des auteurs qui n'était pas sans présenter des problèmes particuliers. Voir « L'opus 15 de Béla Bartók », in: Denijs Dille, *Béla Bartók: Regard sur le passé*, Louvain-la-Neuve 1990, pp. 257–278.

2 Voir *ibid.*

Il n'est guère facile d'apprécier ces deux recueils, ni de comprendre l'énorme différence de niveau entre Ady et les deux dilettantes, sans connaître la langue hongroise. Les traductions courantes ne sont pas assez fidèles aux nuances pour rendre une bonne impression des poèmes. Chose particulièrement regrettable, l'édition courante de l'op. 16 ne contient pas le texte original, mais seulement des traductions en allemand et en anglais, ce qui rend l'étude approfondie de ces mélodies encore plus difficile. Nous donnons en annexe des traductions qui aspirent à la plus grande fidélité.<sup>3</sup>

La poésie d'Endre Ady se caractérise par une densité de symboles et une concision extrême. Le poète se sert d'archaïsmes et de néologismes, d'allusions historiques parfois obscures ainsi que de mots placés dans des contextes irréguliers ou insolites. Profondément marqué par le symbolisme, Ady avait aussi un engagement politique très fort du côté progressiste. Patriote hongrois passionné, il était aussi un critique implacable des conditions arriérées de son pays. Ses maniérismes parfois affectés donnaient beaucoup d'eau au moulin du grand satiriste Frigyes Karinthy qui le parodiait sans merci tout en l'admirant sans bornes. L'influence d'Ady sur la vie intellectuelle hongroise était immense ; il n'y a pas de doute qu'il était le personnage littéraire le plus important du pays entre 1906, année de la parution de son recueil *Új versek* (« Nouveaux poèmes »), et sa mort prématurée à 42 ans en 1919.

Ce qui frappe en premier, à la lecture des cinq poèmes d'Ady mis en musique par Bartók, c'est l'obsession du poète avec pour les constructions parallèles, ainsi que la répétition fréquente de mots, de phrases ou de lignes tout entières. Pour ne citer que quelques exemples : Le premier vers du poème initial répète les paroles *Őszi délben* (« par un midi d'automne ») ; de même, le premier vers de la deuxième strophe couplet réitère *Őszi éjben* (« par une nuit d'automne ») ; finalement, le premier vers de la troisième et ultime strophe fait la synthèse des deux premiers. A l'opposition entre le midi et la nuit vient se joindre un autre contraste, entre *nehéz* (« difficile ») et *könnyű* (« facile ») : il est difficile, jour et nuit, de vivre heureux, mais il est facile de mourir de tristesse, nuit et jour. Le jeu de ces oppositions et de ces constructions parallèles prête un caractère musical à cette poésie, et la musique de Bartók, évidemment, en tient compte.

Le troisième poème, *Az ágyam hívogat* (« Mon lit m'appelle »), est basé tout entier sur la répétition d'unités sémantiques, de trois syllabes de longueur. A partir de ces brèves unités répétées, Ady construit une sorte de « forme étendue » qui s'épanouit, se lève et retombe. Le premier et le dernier mot du poème est identique : *lefekszem* (« je me couche »). Ce n'est

3 Ces traductions sont le fruit des efforts d'Eva et Georges Starobinski-Krasznai et des miens.

autre que la fameuse forme en arche qui était si chère à Bartók. Il suffit de penser à l'opéra *Barbe-Bleue*, qui débute dans l'obscurité, arrive à son point culminant avec la cinquième porte pour ensuite retomber dans l'obscurité ; ou bien au premier mouvement de la *Musique pour cordes, percussion et célesta* qui suit une dramaturgie semblable. En voilà donc une analogie poétique dans « Mon lit m'appelle », ce que Bartók ne manqua pas d'exploiter. On retrouve même la polarité tritonale *ut – fa dièze*, que l'on voit dans *Barbe-Bleue : lefekszem*, au début comme à la fin, est récité sur un *ut* grave, et le sommet de la mélodie, sur *elszánni* (« se décider »), se place sur le *fa dièze* aigu. (Bien entendu, dans l'opéra, c'était le *fa dièze* qui se trouvait aux extrémités et le *ut* au milieu de la pièce.)

La dernière mélodie, « Je ne puis venir à toi », répète les paroles « Je meurs » d'une façon quasiment maniaque. A chaque reprise, Bartók fait chanter ce vers sur la même quarte descendante, mais les hauteurs changent ; là encore, Bartók créa une « arche » en passant de la quarte *fa – ut* à celle de *sol – ré*, puis *si bémol – fa* et ensuite de nouveau *sol-ré* et *fa-ut*.

Les formes poétiques d'Ady sont toujours souples et élégantes, leur structure précise, leurs images poétiques tranchantes ; elles opèrent à de multiples niveaux. Une image comme celle du deuxième poème : « Quelqu'un s'est emparé de tous les malheurs » contient un paradoxe tragique : l'acquisition se fait par le vol, mais ce ne sont pas des trésors dont on s'empare, mais des malheurs. Cette nuance importante est perdue dans la version allemande, qui porte à croire que les malheurs ont été volés, donc ils ont tous disparu, *emportés* par le voleur (« irgendwer hat das ganze Weh der Welt gestohlen ») ; alors que le vrai sens du vers est justement que tous les malheurs ont été *acquis* par le vol. Les vieilles planches vermoulues, le ciel sans étoiles, l'auberge des baisers, le sofa décrépît, la mer qui rugit, se réjouit et chante – autant de trouvailles géniales qui incarnent l'essence de tout un univers de vécu, d'une manière tout à fait originelle.

Il n'en est rien dans les essais des deux jeunes enthousiastes de l'op. 15 où l'on ne trouve guère que des maladresses et des clichés, tels que la lumière torride du soleil, la rivière de feu, le compagnon qui me comprend, etc. La représentation franche et fraîche de la sexualité adolescente ne suffit guère à créer une expérience artistique.

En vue de la grande différence de qualité entre les textes respectifs des deux cycles, la question se pose donc de savoir si ces différences ont entraîné des conséquences tangibles dans les compositions respectives. Nous savons que la sensibilité littéraire de Bartók n'était pas à la hauteur de sa sensibilité musicale, et que des raisons personnelles l'avaient poussé à travailler avec les textes d'amateurs ; pourtant, se peut-il que la différence artistique n'ait pas influé sur la musique ?

Au premier abord, on dirait en fait que le style du cycle Ady est assez semblable à celui du cycle Gombossy-Gleiman. L'écriture vocale, dans les deux cas, met en valeur les intervalles pentatoniques (tierces mineures et quartes justes), provenant de la musique populaire mais modifiés par le chromatisme et la polymodalité. Les quartes superposées et les secondes mineures simultanées abondent dans l'harmonie, et les accompagnements de piano sont remplis d'arpèges et de passages virtuoses. On ne peut certainement pas qualifier les mélodies de l'op. 15 d'inférieures à celles de l'op. 16, et Zoltán Kodály estima que l'op. 15 méritait bien d'être orchestré, un travail qu'il entreprit à l'âge de 79 ans, en 1961.

Néanmoins, si l'on regarde les deux cycles de plus près, on constate que la poésie d'Ady a inspiré chez Bartók un langage musical bien plus développé que ne l'ont fait les poèmes des dilettantes. L'op. 15 emploie de simples formules de récitatif et des notes répétées dans la ligne vocale bien plus fréquemment que l'op. 16. En outre, le vocabulaire harmonique du deuxième cycle est bien plus avancé. Les accords parfaits y sont plutôt évités, et, comme Tibor Tallián l'a remarqué<sup>4</sup>, l'influence de Schoenberg s'y fait également sentir.

Bartók lui-même avait souligné le caractère récitatif de l'op. 15, dans une lettre à Klára Gombossy publiée en traduction française par Denijs Dille et récemment citée en hongrois par László Vikárius dans son livre *Modèles et inspiration dans la pensée musicale de Bartók* :

«Si vous essayez de jouer au piano la partie du chant, vous constaterez que celle-ci ne possède aucun sens musical ou presque : il ne s'agit pas du lied conçu dans le sens ancien (l'ancien « Lied » des Allemands qui est proprement né d'une imitation de la chanson populaire) dans lequel on plaçait un texte sous une belle mélodie bien balancée, agréable (charmant l'oreille !) et qu'on écrivait un accompagnement d'importance secondaire. Ceci est plutôt une espèce de petit drame musical de dimensions restreintes dans lequel la partie de chant n'est autre chose qu'un recitativo [...]».<sup>5</sup>

Dans l'op. 16, il n'y a que la quatrième mélodie (« Seul avec la mer ») qui contienne de longues lignes en récitatif, afin, sans doute, d'exprimer la torpeur de l'homme abandonné par son amante. Mais la même mélodie contient ce moment magique sur « Viens, ma chérie, c'est la mer qui chante là-bas ». C'est l'une des plus belles mélodies vocales de Bartók ; dans l'op. 15, on ne trouve rien de semblable.

4 Tibor Tallián, *Bartók Béla*, Budapest 1981, p. 120.

5 László Vikárius, *Modell és inspiráció Bartók zenei gondolkodásában*, Pécs 1999, p. 118, n. 105.

Un aspect de ces *Lieder* qui n'a pas encore été examiné est le rôle du piano. L'op. 15 contient des passages instrumentaux assez étendus qui peuvent parfois sembler presque indépendants des mélodies elles-mêmes. C'est au moins ce que l'on doit penser, étant donné que le postlude de l'op. 15, no. 1 fut publié séparément dans le numéro spécial du journal littéraire *Ma* (« Aujourd'hui ») consacré à Bartók en 1918 ; qui plus est, la provenance de ce fragment n'était nullement indiquée dans le journal, et comme l'op. 15 est resté inédit pendant longtemps, l'extrait ne fut identifié qu'en 1978.<sup>6</sup> Les mélodies nos 4 et 5, elles aussi, contiennent de longs passages pour piano seul. Dans le no 4, on entend le piano seul après le vers « après t'avoir connu » ainsi qu'après « pendant de longues années ». Comme Ferenc László a observé dans son étude des textes des mélodies bartókienes<sup>7</sup>, ce poème est un sonnet, et les passages pour piano seul, intervenant avant et après le premier tercet, marquent les césures dans le poème. Bartók a dû reconnaître (ou sentir intuitivement) qu'il ne pouvait compter uniquement sur les mots pour exprimer le sentiment ; apparemment, il se vit obligé de prendre lui-même en charge cette tâche en composant des passages purement instrumentaux.

Ces passages sont bien présents dans l'op. 16, mais ils sont moins nombreux et mieux intégrés aux compositions entières. Dans la troisième mélodie par exemple, l'interlude marque une césure inhérent au poème ; dans la quatrième, il assure une continuation organique de la réflexion solitaire de l'homme abandonné.

Il est évident que des textes médiocres peuvent donner naissance à de belles mélodies ; on pourrait citer beaucoup de mélodies de Schubert. Mais chez Schubert, les textes ont tendance à pécher par manque d'imagination et un excès de simplicité, comme par exemple dans ces paroles de Kosegarten : « Sonne, du sinkst, Sonne, du sinkst, sink in Frieden, o Sonne ! » (« Soleil, tu te couches, soleil, tu te couches, couche-toi en paix, ô soleil ! ») Dans un cas pareil, la musique peut venir à la rescousse : c'est une assez belle image que le coucher du soleil, mais, malheureusement, le poète ne savait qu'en faire. Schubert, alors, intervint et nous donna une belle ligne mélodique qui exprime les émotions que le poète, tout seul, n'arrivait pas à exprimer.

Le cas de l'op. 15 de Bartók est un peu différent. Cette fois-ci, les textes pèchent moins par un excès de simplicité que par un excès tout court, par des métaphores mal choisies, des émotions immatures, et de nombreuses marques de dilettantisme qui sont bien plus pénibles que celles que l'on trouve chez Kosegarten.

6 C'est le musicologue hongrois András Wilhelm qui reconnut l'extrait.

7 Ferenc László, « Bartók és dalszövegei » (« Bartók et les textes de ses mélodies »), in : *Magyar Zene* (2004), p. 425.

Par exemple, la troisième mélodie, « La nuit des désirs », contient un vers particulièrement problématique : *suhog a vágyak vesszeje* – « la verge des désirs siffle ». Contrairement à Kosegarten, dont le vers cité était plutôt « neutre », contenant une simple déclaration (« soleil, tu te couches »), les paroles de Wanda Gleiman n'ont rien de neutre : elles sont chargées de sens, mais d'un sens confus. C'est un sentiment puissant, individuel et sans doute sincère, mais qui n'a pas passé par le filtre purificateur de la vraie poésie. Cependant, le caractère rythmique du vers et l'allitération des deux « v » (*vágyak vesszeje*) occasionnent une montée mélodique et un crescendo dynamique très expressifs, accompagnés d'arpèges de piano pleins d'élan, menant au point culminant sur « tourments douloureux, doux tourments ». Ainsi, le texte, tel qu'il est, a servi à Bartók non seulement pour exprimer ce que la poétesse n'arrivait à exprimer qu'imparfaitement, mais aussi pour donner à sa composition la forme musicale désirée.

Ce passage – « tourments douloureux, doux tourments » est l'un des sommets de l'op. 15. Mélodiquement, les deux quarts justes à distance de triton représentent ce qu'Ernő Lendvai, dans ses analyses classiques de la musique de Bartók, appelait le *modèle 1 : 5*, identifié comme l'un des éléments essentiels du vocabulaire mélodique et harmonique bartókien. L'emploi de ce modèle en cette instance révèle la signification affective : il est évident que le triton entre le *mi* et le *si bémol*, ainsi que la septième majeure entre le *mi* et le *fa*, deviennent des emblèmes puissants de la douleur.

Rythmiquement, cette figure rappelle celle de la première mélodie de l'op. 16, la « valse lente » ou « valse triste » (qui, d'ailleurs, apparaît dans bien d'autres compositions de Bartók, de la *Suite pour piano* op. 14 jusqu'au *Mandarin merveilleux*). Des connexions musicales comme celle-ci expliquent l'intérêt que portait Bartók, simultanément, à ces deux groupes de poèmes tellement dissemblables.

Nous avons déjà fait remarquer comment les points de vue féminin et masculin des deux cycles respectifs semblent se répondre.<sup>8</sup> Il existe aussi des motifs textuels concrets qui se rencontrent dans les deux cycles : le symbolisme des saisons (été – automne), le ciel et les étoiles, les rêves et, évidemment, les baisers, pour n'en citer que quelques-uns. Ces motifs ont dû séduire Bartók, qu'il les ait retrouvés chez Ady ou Gombossy. Il y a sans doute une connexion étroite entre l'identité des motifs littéraires et les similitudes musicales des deux cycles. Bartók, qui aurait pu choisir des poèmes d'Ady bien différents pour ses mélodies, opta pour ceux qui correspondaient à son état d'âme dans sa période de crise et qui, mettant l'accent

8 Cette différence est très marquée bien que, tout comme l'op. 15, l'op. 16 soit le plus souvent exécuté par un soprano.



sur l'aspect morbide du désir amoureux, étaient proches de la sensualité de l'op. 15.<sup>9</sup>

Après ces deux cycles, Bartók ne se permit plus jamais d'exhiber des sentiments aussi morbides ou décadents. Dans les années qui suivirent, la guerre était terminée ; la crise affective de Bartók avait passé, ses succès professionnels se multiplièrent ; il divorça et se remaria. Bartók ne composa plus jamais de *mélodies*, sauf des arrangements des chants populaires pour voix et piano. Un chapitre fut clos pour toujours dans sa carrière de compositeur.

Avec ces mélodies, Bartók avait pourtant fait face à un abîme profond. Est-il possible d'en ressortir sans être marqué à jamais par l'expérience ? Extérieurement, tout porte à croire que Bartók a pu surmonter sa crise et donc atteindre un équilibre classique dans les années vingt. Mais des angoisses personnelles demeurent dans les diverses « musiques de la nuit » des années vingt et trente, dans le « Mesto » qui conclut le sixième quatuor, ou dans l'« Élégie » du *Concerto pour orchestre*. Ady mourut jeune, survivant à peine à la fin de la guerre. Klára Gombossy et Wanda Gleiman devinrent adultes et furent vite guéries de leurs passions poétiques. Seul Bartók put avancer à un nouveau stade dans son développement artistique, et transformer la « décadence » juvénile en un lyrisme plus mûr. On ne peut jamais prouver ce genre d'hypothèses, mais il est bien possible qu'il n'aurait pas pu atteindre cette dernière phase sans passer par la *szent bolondság*, la « folie sacrée » des dix mélodies de 1916.

9 László Somfai écrivit en 1968: « La composition du cycle Ady montre que le but de Bartók n'était pas de faire preuve de son admiration pour Ady, mais plutôt de trouver des textes qui correspondaient à son état d'âme actuel, obsédé par l'amour et par la mort. » in : Béla Bartók, *Cœuvres vocales*, Édition complète Bartók, Hungaroton.

### *Abstract*

Les cinq mélodies op. 15 ont pour textes des vers de deux femmes qui n'étaient que des poètes amateurs fort médiocres mais qui jouèrent des rôles importants dans la vie privée du compositeur. Par contre, les cinq mélodies de l'opus 16 furent inspirées du plus grand poète de l'époque, Endre Ady (1877–1919), avec qui, pourtant, Bartók n'eut guère de relations personnelles. La similarité des deux cycles et leur position contiguë dans l'œuvre de Bartók nous permettent de nous poser des questions sur l'importance de la qualité poétique dans la composition des mélodies, ainsi que sur les critères qui nous aident à décider des mérites littéraires respectifs des textes divers. L'analyse linguistique des poèmes portera surtout sur des nuances qui se perdent en traduction ; l'analyse musicale se proposera d'expliquer l'influence exercée par ces nuances sur la composition de Bartók.

### *Zusammenfassung*

Bartóks fünf Lieder op. 15 tragen Texte von zwei Frauen, die nur sehr mittel-mässige Gelegenheitsdichterinnen waren, die aber eine wichtige Rolle im Privatleben des Komponisten spielten. Dagegen wurde die Komposition der fünf Lieder op. 16 von Texten des bedeutendsten ungarischen Dichters der Zeit, von Endre Ady (1877–1919), inspiriert, mit dem Bartók aber kaum persönlichen Kontakt hatte. Die Ähnlichkeit der beiden Zyklen und ihre nahe Entstehungszeit in Bartóks Schaffen (zwischen Januar und August 1916) ermöglichen eine Untersuchung über die Rolle der dichterischen Qualität bei der Komposition der Lieder sowie eine Klärung der Kriterien, nach denen wir die literarischen Verdienste verschiedener Texte für die Vertonung beurteilen. Die sprachliche Analyse der Gedichte legt dabei vor allem Wert auf Nuancen, die in Übersetzungen nur schwer zu fassen sind; und die musikalische Analyse erläutert die Konsequenzen solcher Nuancen auf Bartóks Vertonung.

## Op. 15

## I

*Az én szerelmem* (Klára Gombossy)

Mon amour

<i>Az én szerelmem nem sápadt éji hold,</i>	Mon amour n'est pas la lune pâle de la nuit,
<i>Mely elmerengve néz a mélybe le,</i>	qui jette un regard rêveur sur l'eau en bas ;
<i>Az én szerelmem forró déli napfény,</i>	Mon amour, c'est la lumière torride du soleil,
<i>Teremtő erővel, tűzzel tele ...</i>	pleine de force créatrice et de feu ...
<i>Az én ajkamon forró csók a rózsza,</i>	La rose sur mes lèvres, ce sont des baisers torrides ;
<i>az én szememben gyújtó tüzek égnek,</i>	des feux embrasants brûlent dans mes yeux ;
<i>az én testemben örökifjan lángol</i>	l'extase du sang, païenne et amoureuse,
<i>pogány, szerelmes mámore a vérnek.</i>	perpétuellement jeune, enflamme mon corps.

## II

*Nyár* (Klára Gombossy)

Eté

<i>Szomjasan vágyva várom a szellőt,</i>	J'attends la brise avec un désir assoiffé ;
<i>A kék égharang vakít felettem.</i>	la cloche bleue du ciel en haut m'éblouit.
<i>Rajta árnyat hiába kerestem,</i>	C'est en vain que j'y cherchais de l'ombre ;
<i>A nap megolvasztott minden felhőt.</i>	le soleil a fait fondre tous les nuages.
<i>Nyitott szájjal szívtam a napsugárt,</i>	Je m'imbibais les rayons de soleil la bouche ouverte,
<i>A lángoló ég szinte rámszakadt...</i>	Le ciel brûlant a failli s'effondrer sur moi...
<i>És a lombos, sűrű, zöld fák alatt</i>	Et, sous les arbres touffus, denses et verts,
<i>A rohanó nyár egy percre megállt.</i>	L'été en hâte s'est arrêté un instant.

## III

## A vágyak éjjele

## La nuit du désir (Wanda Gleiman)

<i>Csókolni ! Ajkam most csókra vágyik !</i>	Embrasser ! Mes lèvres veulent des baisers maintenant !
<i>Ez most a vágyak éjjele ! Ezernyi kéj ég a sötétben, Az ég is megremeg bele. Lázás forróság perzseli szájam,</i>	C'est la nuit du désir maintenant ! Mille voluptés brûlent dans l'obscurité, Le ciel même en tremble. Ma bouche est roussie d'une fièvre toride,
<i>Ez most a vágyak éjjele !</i>	C'est la nuit du désir maintenant !
<i>Csókolni ! Ajkam most csókra vágyik !</i>	Embrasser ! Mes lèvres veulent des baisers maintenant !
<i>Suhog a vágyak vesszeje, Ütése fáj, ütése éget, És szemem könnyel van tele. Ó fájó kínok, édes kínok !</i>	La verge des désirs siffle, Ses coups font mal, ses coups brûlent, Et mes yeux sont pleins de larmes. O tourments douloureux, ô doux tourments !
<i>Ez most a vágyak éjjele !</i>	C'est la nuit du désir maintenant !
<i>Csókolni ! Ajkam most csókra vágyik !</i>	Embrasser ! Mes lèvres veulent des baisers maintenant !
<i>Vérem ez éjjel tűzfolyó,  Meztelen karom vágyva kitárom, Testemről lehull a takaró, A gazdag vágyak éjszakáján Csókolni, ölelni volna jó !</i>	Mon sang est une rivière de feu cette nuit, J'étends mes bras nus, pleine de désir, La couverture me glisse du corps ; cette nuit des désirs abondants, ce serait bon d'embrasser et d'étreindre !
<i>Vergődöm gyűrött párnáimon,  Meváltó reggel ! Messze vagy-e ? Ments meg a vágyak tűzvesszejétől,  Félek, hogy meghalok bele ! Ajkam ez éjjel csókra vágyik !</i>	Je me tourmente sur mes oreillers froissés. O matin rédempteur ! Es-tu loin ? Sauve-moi de la verge brûlante des désirs, Je crains d'en mourir ! Mes lèvres veulent des baisers maintenant !
<i>Ez most a vágyak éjjele !</i>	C'est la nuit du désir maintenant !

## IV

*Színes álomban (Klára Gombossy)*

Dans un rêve coloré

*Színes álomban láttalak már,  
Ismerem arcod én,  
Szerelmes szívvel, égő szájjal  
Jöttél akkor felém,  
Szólj, te vagy-e megértő társam,*

*Kit lelkem keresett ?  
Nem foglak-e elveszíteni,  
Ha megismertelek ?*

*Mondd, elfogadod tőlem életem ?  
Minden értéke, fénye most tiéd.*

*Néked őriztem hosszú éveken,*

*Ki után annyi utat bejártam,*

*Hiszek abban, hogy megtaláltalak,  
Hiszek benned, én lelki társam.*

Je t'ai déjà vu dans un rêve coloré,  
Je connais ton visage.  
L'amour au cœur, le feu aux lèvres.  
Tu t'es approché de moi.  
Dis-moi, es-tu bien mon compagnon  
qui me comprend,  
Celui que mon âme a cherché ?  
Ne vais-je point te perdre,  
Après t'avoir connu ?

Dis-moi, accepteras-tu ma vie ?  
Ses trésors, sa lumière t'appartiennent  
maintenant.  
C'est pour toi que je les ai gardés  
pendant de longues années,

pour toi que je cherchais par tant de  
sentiers,  
Je t'ai retrouvé, je le crois,  
Je crois en toi, ô compagnon de mon  
âme.

## V

*Itt lent a völgyben (Klára Gombossy)*

Ici-bas, dans la vallée

*Itt lent a völgyben már gyilkol az ősz,*

*Sápadt virágok sorsukat várják.  
A földet fázva, szomorún nézem,  
Mint jeges vízbe süllyedő gályát.*

*A hangos erdő már néma halott,  
Könnyek csillognak minden göröngyön,*

*A ködben járva azt hiszem,  
Hogy egyedül csak én élek a földön.*

Ici-bas, dans la vallée, l'automne tue  
déjà,  
Les fleurs pâles attendent leur destin.  
Grelottant et triste, je regarde la terre  
Qui est comme une galère s'effondrant  
dans l'eau glacée.  
La forêt bruyante se tait, morte,  
Sur chaque motte de terre, des larmes  
brillent.  
Marchant dans le brouillard, je crois  
Vivre toute seule sur la terre.

Op. 16  
(Endre Ady)

## I

*Három őszi könnycsepp*  
Trois larmes automnales*Őszi délben, őszi délben,**Óh, be nehéz  
kacagni a leányokra.**Őszi éjben, őszi éjben,**Óh, be nehéz  
Fölnézni a csillagokra.**Őszi éjben, őszi délben,**Óh, be könnyű  
Sírva, sírva leborulni.*Par un midi d'automne, par un midi  
d'automne,  
Oh, qu'il est difficile  
de rire aux filles !Par une nuit d'automne, par une nuit  
d'automne,  
Oh, qu'il est difficile  
d'élever les yeux vers les étoiles !Par une nuit d'automne, par un midi  
d'automne,  
Oh, qu'il est facile  
de s'effondrer en larmes.

## II

*Az őszi lárma*  
Bruits d'automne*Hallottátok már ?  
Ősszel, amikor kavargó a köd,  
Az éjszakában valaki nyöszörög.**Valami dobban.  
Valaki minden jajt összelopott,**Valaki korhadt, vén deszkákon kopog.**Egy régi ember.  
Míg élt, sohse volt csillag az egén,  
S most vágya egy kicsit szétnézni szegény.*Lavez-vous déjà entendu ?  
En automne, quand le brouillard  
tourbillonne,  
Quelqu'un gémit dans la nuit.Quelque chose palpite.  
Quelqu'un s'est emparé de tous les  
malheurs du monde,  
Quelqu'un frappe sur de vieilles  
planches vermoulues.Un homme d'autrefois,  
Maintenant, il voudrait regarder un peu  
autour de lui, le pauvre.

## III

*Az ágyam hívogat*  
 Mon lit m'appelle

Lefekszem. Óh, ágyam,  
 Óh, ágyam, tavaly még,  
 Tavaly még más voltál.  
 Más voltál : álom-hely,  
 Álom-hely, erő-kút,  
 Erő-kút, csók-csárda,  
 Csók-csárda, vidámság,  
 Vidámság. Mi lettél ?  
 Mi lettél ? Koporsó,  
 Koporsó. Naponként,  
 Naponként jobban zársz,

Jobban zársz. Ledőlni,

Ledőlni rettegve,  
 Rettegve fölkelni,  
 Fölkelni rettegve,  
 Rettegve kelek föl.

Fölkelni, szétnézni,  
 Szétnézni, érezni,  
 Érezni, eszmélni,  
 Eszmélni, meglátni,  
 Meglátni, megbujni,  
 Megbujni, kinézni,  
 Kinézni, kikelni,  
 Kikelni, akarni,  
 Akarni, búsulni,  
 Elszánni, [letörni,]\*  
 Letörni, [szégyellni,]\*  
 Szégyellni. Óh, ágyam,  
 Óh, ágyam, koporsóm,  
 Koporsóm, be hívsz már;  
 Be hívsz már. Lefekszem.

Je me couche. O mon lit,  
 O mon lit, encore l'an dernier,  
 Encore l'an dernier, tu étais différent.  
 Tu étais différent : lieu de rêves,  
 Lieu de rêves, puits de forces,  
 Puits de forces, auberge de baisers,  
 Auberge de baisers, pure gaîté,  
 Pure gaîté. Qu'es-tu devenu ?  
 Qu'es-tu devenu ? Un cercueil,  
 Un cercueil. Tous les jours,  
 Tous les jours, tu m'enfermes de plus  
 en plus,  
 Tu m'enfermes de plus en plus. Se  
 coucher,  
 Se coucher dans l'angoisse,  
 Dans l'angoisse se lever,  
 Se lever dans l'angoisse,  
 Dans l'angoisse je me lève.

Se lever, regarder autour,  
 Regarder autour, ressentir,  
 Ressentir, reprendre conscience,  
 Reprendre conscience, apercevoir,  
 Apercevoir, se cacher,  
 Se cacher, regarder au dehors,  
 Regarder au dehors, se relever,  
 Se relever, vouloir,  
 Vouloir, s'attrister,  
 Se décider, s'effondrer,  
 S'effondrer, avoir honte,  
 Avoir honte. O mon lit,  
 O mon lit, mon cercueil,  
 Mon cercueil, combien tu m'appelles,  
 Combien tu m'appelles. Je me couche.

\* Les mots entre crochets n'ont pas été mis en musique par Bartók.

## IV

Egyedül a tengerrel  
Seul avec la mer

<i>Tengerpart, alkony, kis hotel-szoba.</i>	Le bord de la mer, crépuscule, une petite chambre d'hôtel.
<i>Elment, nem látom többé már soha,</i>	Elle est partie, je ne la reverrai plus jamais.
<i>Elment, nem látom többé már soha.</i>	Elle est partie, je ne la reverrai plus jamais.
<i>Egy virágot a pamlagon hagyott, Megölelem az ócska pamlagot, Megölelem az ócska pamlagot.</i>	Elle a laissé une fleur sur le canapé, J'étreins le canapé décrépit, J'étreins le canapé décrépit.
<i>Parfümje szálldos csókosan körül, Lent zúg a tenger, a tenger örül, Lent zúg a tenger, a tenger örül.</i>	Son parfum voltige comme un baiser, En bas, la mer rugit, la mer se réjouit. En bas, la mer rugit, la mer se réjouit.
<i>Egy Fárosz lángol messze valahol, Jöjj, édesem, lent a tenger dalol, Jöjj, édesem, lent a tenger dalol.</i>	Un Phare brûle quelque part au loin, Viens, chérie, c'est la mer qui chante là- bas, Viens, chérie, c'est la mer qui chante là- bas.
<i>A daloló, vad tengert hallgatom, És álmodom az ócska pamlagon, És álmodom az ócska pamlagon.</i>	J'écoute la mer sauvage qui chante, Et je rêve sur le canapé décrépit, Et je rêve sur le canapé décrépit.
<i>Itt ölelt*, csókolt, az ölembe hullt, Dalol a tenger és dalol a mult, Dalol a tenger és dalol a mult.</i>	C'est ici qu'elle m'étreignit*, m'embrassa et tomba dans mes bras, La mer chante et le passé chante. La mer chante et le passé chante.

\* Dans l'original d'Ady, on trouve *pihent* (« se reposa ») au lieu de *ölelt* (« m'étreignit »).



## V

*Nem mehetek hozzád*  
Je ne puis venir à toi

*Szép nyár van ott ?  
Itt nyara van minden pimasznak :  
Én meghalok.*

L'été est-il beau là-bas ?  
Ici, n'importe quel fripon a son été :  
Moi, je meurs.

*Nem akarod ?  
Te vagy az én szent bolondságom  
S én meghalok.*

Tu ne le veux pas ?  
Tu es ma grande folie sacrée  
Et je meurs.

*Dalok, dalok,  
Mások mehetnek, törnek, élnek,  
S én meghalok.*

Des chansons, des chansons,  
D'autres peuvent marcher, pousser,  
vivre,  
Et moi, je meurs.

*Fehér karok,  
Tán nem is vártok. Nem öleltek :*

Des bras blancs,  
Vous ne m'attendez peut-être même  
pas. Vous ne m'étreignez pas :

*Én meghalok.*

Et je meurs.

*Bús és balog  
Mindenem : csókom, utam, sorsom*

Triste et gauche,  
Tout ce que je possède : mes baisers,  
mon chemin, mon destin,

*S én meghalok.*

Et je meurs.

Traduction française de Péter Laki,  
Eva et Georges Starobinski-Krasznai