

Victor A. Stoichita (\*)

APP/EC/ETP\*\*\*

## Béla Bartók : aspects subjectifs de l'imprégnation folklorique

MUSIQUE POPULAIRE / ETHNOMUSICOLOGIE / ANTHROPOLOGIE / ANALYSE SYSTEMIQUE /  
TRADITION ORALE / ECRITURE / STYLE / MODELE

Les deux faces de l'œuvre de Bartók - la création artistique et la recherche scientifique - reflètent deux modes d'approche de la musique, différents et en un sens antagonistes. Telle qu'il la conçoit, la composition repose sur le génie. Elle doit se suffire à elle-même, car aucune explication ne saurait en saisir l'essence. Il a parfois rédigé des analyses de ses propres œuvres, ainsi que quelques remarques sur les techniques de composition, mais il ne s'est jamais lancé dans une véritable théorie de la musique, contournant souvent les invitations qui lui en étaient faites<sup>1</sup>. Toute autre est l'orientation de ses recherches sur le folklore. Là, au contraire, Bartók poursuit un idéal d'objectivité et de rigueur, qui l'amène à exposer, de façon aussi claire et argumentée que possible, toutes les opérations qu'il effectue. Il consacre d'ailleurs plusieurs conférences et articles à seule fin d'expliquer et promouvoir sa vision du folklore et la méthode qui en découle.

Ces deux versants de son œuvre apparaissent donc comme deux systèmes relativement autonomes, qui n'ont ni la même structure interne, ni la même finalité. On sait qu'ils interagissent, et en particulier que ses compositions recèlent souvent des influences folkloriques, mais les modalités de cette interaction ne sont pas toujours claires. Lorsque Bartók utilise volontairement une mélodie populaire, il en indique l'origine dans le titre, le sous-titre ou une note<sup>2</sup>. Mais il tient les pièces construites sur ce principe pour des "*transcriptions*", et non pour des "*œuvres originales*". Dans ces dernières, explique-t-il, l'impression folklorique est plus diffuse et souvent involontaire. Il l'estime plus ou moins perceptible, en fonction du degré de familiarité de l'auditeur avec les musiques traditionnelles, mais elle reste toujours difficile à localiser, et lui-même ne tente pas de le faire.

Je ne m'y aventurerai pas non plus, mais il est peut-être possible, en étudiant ses conceptions relatives à la création et la recherche, de saisir ce qu'était pour lui leur point de jonction, et la manière dont elles parvenaient à s'infiltrer l'une dans l'autre de façon si subtile. Je tenterai de cerner cette interface telle que lui-même la comprenait, en m'appuyant principalement sur ses ouvrages, ses articles et sa correspondance<sup>3</sup>. La première partie de l'article présente sa conception de la musique populaire et la signification esthétique qu'il lui attribuait. La seconde concerne le versant anthropologique et en particulier la manière dont il analysait et classait les mélodies rurales. Enfin, la troisième aborde leurs rapports, à la lumière des deux précédentes.

### I. LA MUSIQUE POPULAIRE

Au début du XX<sup>ème</sup> siècle, le terme "populaire" s'applique généralement à toutes les musiques de tradition orale. Bartók estime qu'il est important de distinguer, à l'intérieur de cet ensemble, la musique populaire urbaine de celle des paysans. La première est pour lui un dérivé de la tradition savante<sup>4</sup>. Elle est composée selon des schémas très simples, par des musiciens issus des classes supérieures, mais de faible niveau artistique. Elle se propage essentiellement par le biais de partitions imprimées ou d'ensembles de musiciens professionnels. C'est par leur intermédiaire qu'elle arrive également dans les milieux populaires. Depuis le début du XIX<sup>ème</sup> siècle, cette musique est impliquée dans la construction des identités nationales et on lui attribue parfois (à tort, estime Bartók) une valeur patrimoniale.

La musique paysanne a, quant à elle, un statut paradoxal. On sait que Bartók y est très attaché, tant du point de vue artistique que scientifique. Elle est pour lui radicalement différente des autres formes musicales et il en parle volontiers comme d'un "*monde nouveau*"<sup>5</sup>. Elle n'est pourtant pas sans rapport avec la tradition savante : il estime en effet qu'il est peu vraisemblable qu'un paysan ait à lui seul la capacité d'inventer une mélodie vraiment nouvelle, et que celle-ci se répande dans la communauté<sup>6</sup>. Toutes celles qui ont cours dans le monde rural proviennent donc, de façon plus ou moins directe, de la ville et de ses élites. Mais c'est la partie la plus vulgaire de la musique savante - la chanson populaire

urbaine - qui pénètre le plus aisément dans les campagnes. La valeur des mélodies rurales ne résulte donc pas de leur origine, mais des altérations que les interprètes leur font subir.

### 1.1 De la ville à la campagne

La description la plus détaillée de la musique des paysans - à laquelle Bartók renverra dans ses écrits ultérieurs - se trouve dans son introduction à *Hungarian Folk Music*<sup>7</sup>. Il y explique que tous les (bons) interprètes, qu'ils soient ou non paysans, modifient sensiblement le modèle qu'ils reproduisent, pour l'adapter à leurs besoins expressifs. Ces changements sont généralement minimes : une valeur s'allonge, un accent se déplace, une intonation change, etc. Mais parfois, certaines de ces altérations deviennent permanentes. Les interprétations - et donc les variations - ultérieures s'appuient alors sur le modèle ainsi modifié et si le processus se répète plusieurs fois, la mélodie peut se transformer jusqu'à en devenir méconnaissable. Pour que cela se produise, il faut que ces petites variations, liées à l'exécution, s'effectuent de façon répétée dans le même sens. Cela implique que les interprètes vivent dans une certaine communauté de pensée. C'est le cas - estime Bartók - dans le milieu rural : *"Il n'y a aucun doute qu'avec des paysans qui peuplent une unité géographique, vivant proches les uns des autres et parlant la même langue, cette tendance à la variation, du fait des affinités entre les dispositions mentales des individus, travaille d'une seule manière, dans une même direction générale. C'est ainsi que la naissance d'un style musical homogène devient possible"*<sup>8</sup>. Chaque communauté a son style propre et la même mélodie donnera donc des variantes différentes selon la région où elle est adoptée.

A l'autre extrême, la musique urbaine ne connaît pas de variantes significatives d'une même mélodie. Entre deux mélodies par contre, les différences peuvent être très importantes, et il est difficile de les regrouper en styles régionaux homogènes. On peut, grâce à ces deux critères, estimer de façon approximative si une pièce appartient plutôt au monde urbain ou rural. Toutefois, la transition entre les deux extrêmes est continue, tant parce que les compositeurs de la tradition savante empruntent à la musique paysanne certaines tournures caractéristiques, que parce que celle-ci comporte des mélodies urbaines à divers stades d'assimilation<sup>9</sup>.

Il n'est donc pas toujours facile de tracer une frontière nette entre les deux, mais leur opposition est cependant importante, car les caractéristiques de l'une et de l'autre ne sont que le reflet d'une différence essentielle : les variations de la musique paysanne, sous sa forme la plus pure, ne résultent pas de choix esthétiques. Elles sont inconscientes, involontaires, inéluctables, et dépassent largement les interprètes en tant qu'individus<sup>10</sup>... Le principal signe de l'état archaïque de la musique populaire est le fait que *"chacun des genres (...) y exerce une fonction déterminée, conformément aux lois de la tradition orale. Autrefois, lorsqu'on jouait ou chantait dans nos campagnes, ce n'était pas parce qu'il en prenait fantaisie aux paysans, mais parce que la coutume, c'est à dire la tradition, maîtresse absolue de la vie rurale, le commandait impérieusement. Voilà qui semble contraire à ce qu'on s'accorde, en général, à penser de ces manifestations purement instinctives. Mais la contradiction n'est qu'apparente : c'est instinctivement que les paysans se plient aux prescriptions de la tradition, et comme poussés par une nécessité inexorable"*<sup>11</sup>. La musique paysanne n'est pas le fruit de la volonté ou du choix d'individus particuliers. Elle est d'une autre essence que la musique savante, car elle est tout le contraire d'un artefact : il s'agit d'un phénomène naturel.

### 1.2. Signification artistique de la musique rurale

En associant ainsi folklore et nature, Bartók rejoint un courant de pensée dont les ramifications dans le monde musical de l'époque sont trop complexes pour être abordées ici. On se contentera de remarquer que pour lui, la musique rurale n'est pas simplement proche de l'état de nature. C'est un produit naturel à part entière : *"Elle est autant un phénomène naturel que, par exemple, les diverses manifestations de la Nature dans la faune et la flore. Elle a par là même, dans chacune de ses parties, une perfection artistique absolue - une perfection dans ses plus petites formes qui est - on pourrait presque dire - égale à la perfection d'un chef d'œuvre de plus grande envergure. C'est un modèle classique de la manière d'exprimer musicalement une idée dans sa forme la plus concise, avec les moyens les plus simples, avec vie et fraîcheur, brièvement et pourtant de façon complète et bien proportionnée."*<sup>12</sup>

Ce n'est peut-être pas un hasard que Bartók ait été un grand collectionneur de fleurs sauvages et d'insectes. On pourrait probablement interpréter ses pratiques anthropologiques - les "collectages" tout comme les classements que nous évoquerons dans la seconde partie - à la lumière de cette passion pour le vivant, sa description et son archivage<sup>13</sup>. C'est en tout cas à la nature vivante que les mélodies paysannes sont assimilées et l'une de leurs caractéristiques essentielles est la variation. Pour Bartók, qui conteste en cela une opinion répandue à son époque, les modèles dont se servent les paysans lorsqu'ils jouent ou chantent ne sont pas simplement des "partitions non-écrites". Ces entités ne peuvent être figées sur le papier, car la mélodie paysanne est *"semblable à un être vivant, elle se modifie sans cesse, et c'est pourquoi on ne peut jamais dire qu'un chant quelconque est tel qu'on l'a noté à quelque endroit mais*

seulement qu'il était tel alors, au moment précis de la notation et, bien entendu, à la condition qu'on l'ait noté correctement"<sup>14</sup>.

Nous retrouverons cette limite et ses conséquences épistémologiques lorsque nous aborderons les méthodes de classement de Bartók. Pour les techniques de composition, elle signifie que la notation est une source d'inspiration relativement superficielle. Certes, il est possible, explique-t-il, de créer une musique de qualité autour et à partir de la substance musicale telle qu'elle a été transcrite (lui-même a composé de cette manière) mais la véritable signification artistique de la musique rurale est autre : plutôt que de l'importer telle quelle, il s'agit de la prendre pour modèle, *"tout comme le peintre considère les propriétés visuelles des corps ou encore, pour illustrer cela à partir de la littérature, la musique rurale est au compositeur ce que la Nature elle-même est à l'écrivain. Mais tout comme le poète ne peut comprendre la Nature à partir de descriptions écrites, de même le compositeur ne peut espérer apprendre ce qu'est la musique rurale à partir de collections mortes de spécimens musicaux"*<sup>15</sup>. Les notations ne parviennent pas à saisir l'essence de ces mélodies, profondément variables et intimement liées au contexte. Il faut donc aller sur place pour les entendre dans toute leur spontanéité et leur fraîcheur.

## II. RECHERCHES SUR LE FOLKLORE

L'orientation des travaux scientifiques de Bartók est essentiellement diffusionniste. Le but ultime des collectages, classements et analyses est la comparaison de musiques provenant de divers territoires, ce qui devrait permettre de *"démontrer les rapports culturels ancestraux de peuples aujourd'hui éloignés les uns des autres ; on pourrait définir les modalités des contacts entre peuples voisins, les affinités ou les oppositions de leurs mentalités."*<sup>16</sup>. Ce type de problématique, qui vise à déterminer et comparer les spécificités culturelles de chaque peuple, est très courant à l'époque. Il est directement lié aux idées nationalistes et c'est d'ailleurs par le nationalisme que Bartók parvient à la musique populaire, d'abord urbaine puis paysanne<sup>17</sup>.

C'est cette dernière qui se prête le mieux aux objectifs scientifiques qu'il poursuit. Tout d'abord, la musique urbaine est élaborée dans des milieux fortement acculturés et n'est donc pas vraiment propice aux inférences nationalistes. De plus elle est souvent véhiculée par des musiciens tsiganes, dont l'appartenance culturelle fait l'objet de nombreuses discussions à l'époque<sup>18</sup>. Mais ce n'est pas vraiment l'« impureté » de cette musique qui gêne Bartók. Il explique au contraire que les métissages peuvent être une source d'enrichissement mutuel des répertoires et c'est même la seule pour la musique rurale (puisque les paysans n'inventent pas de mélodies nouvelles)<sup>19</sup>.

Ce qui manque à la musique urbaine, c'est plutôt un lien profond avec une communauté. Elle est, par essence, artificielle, et si elle reflète quelque chose, c'est le goût et le sens esthétique de son créateur. A l'autre extrême, la musique paysanne est un phénomène naturel. Sous sa forme la plus pure, elle est simplement la manifestation spontanée des *"affinités entre les dispositions mentales des individus"*<sup>20</sup>. Le caractère naturel du folklore est, à l'époque, constitutif de la plupart des recherches sur le monde rural et ouvre généralement la voie à des interprétations en termes de "spécificité nationale" ou de "race"<sup>21</sup>. Bartók s'est progressivement éloigné des idéaux nationalistes, mais le lien entre nature et folklore a gardé, pour lui, toute son importance théorique. La signification en est double, et c'est peut-être ce qui rend possible la communication entre les deux versants de son oeuvre : c'est du caractère naturel de la musique rurale que découlent à la fois ses qualités esthétiques et sa valeur anthropologique.

### 2.1. Regrouper les variantes

Pour pouvoir comparer les musiques de différentes populations et en tirer des conclusions significatives, il faut disposer de vastes corpus. Mais plus ceux-ci sont étendus, plus il est nécessaire de les organiser selon des principes qui permettent de retrouver aisément les mélodies apparentées. Il faut que ces critères soient aussi explicites et objectifs que possible, afin que tous les chercheurs puissent les utiliser. D'un autre côté, ils doivent saisir l'essence de la mélodie, afin de constituer des groupes de variantes pertinents. Ce sont deux conditions indispensables pour espérer retrouver des mélodies apparentées parmi des dizaines de milliers d'autres (un seul recueil de Bartók en renferme généralement plus de mille).

Or il est souvent très difficile de définir de façon objective les notions d'apparement, d'identité ou de modèle mélodique, dès lors qu'il s'agit de musiques de tradition orale. Ces questions n'ont cessé de préoccuper Bartók, comme l'attestent ses collaborateurs, et comme on peut le deviner simplement en comparant les systèmes de regroupement qu'il met en œuvre dans ses différents ouvrages : autour d'un noyau commun, ils sont tous différents, et de plus en plus complexes au fil des ans. Il n'y a pas lieu d'exposer ici le détail de ces systèmes et de leur évolution<sup>22</sup>, mais il peut être intéressant d'en mentionner quelques principes, communs à la plupart des ouvrages de Bartók et qui permettront peut-être de mieux

comprendre ce qu'était pour lui une mélodie paysanne. On prendra comme exemple son recueil *Melodien der rumänische Colinde* (1935)<sup>23</sup>.

### 2.1.1 La règle

Seule la première strophe est transcrite. Les éventuelles variations ultérieures sont notées en dessous : leur point d'insertion est repéré par un chiffre suivi d'une parenthèse (par ex. "4"), et la strophe ou elles interviennent est indiquée par son numéro, suivi de l'abréviation "str." (ainsi, dans l'exemple 2, les 2<sup>ème</sup>, 3<sup>ème</sup> et 4<sup>ème</sup> strophes de la mélodie 64a commencent par un si et non un ré).

Toutes les mélodies sont transposées de sorte que leur finale soit *sol3*. Il s'agit de leur finale "structurelle", qui ne coïncide pas toujours avec la dernière note chantée. La hauteur réelle du dernier son est indiquée à la fin de la transcription. Un numéro est attribué à chaque note (voir ex. 1).



Exemple 1 - Numérotation des degrés

La mélodie est divisée en "sections". On s'appuie pour cela sur le texte : une section correspond à un vers et le nombre de syllabes de chacun est indiqué au dessus de la première portée.

On relève la "césure", c'est à dire la hauteur de la dernière note de chaque section (sauf celle de la dernière, qui est toujours *sol3*). L'une de ces césures - généralement la deuxième - est dite "principale" et les autres "secondaires". Elles sont indiquées au dessus de la transcription, par un carré où figure le numéro de la note correspondante. Ce carré est fermé si la césure est principale et ouvert si elle est secondaire.

Ces critères forment le noyau de la plupart des systèmes conçus par Bartók. Celui de cet ouvrage est déjà très complexe - mais moins que ceux des recueils ultérieurs - et demanderait à être exposé avec plus de détails qu'on ne peut le faire ici. Il semble cependant utile d'évoquer, ne serait-ce que pour en donner une idée, la manière dont ces critères sont utilisés (voir ex.2).

1) Les chansons sont réparties en trois "classes" (A, B et C), selon le mètre prédominant du texte (6 syllabes, 8 syllabes ou structure strophique).

Les étapes 2 à 6 ne concerneront que les classes A et B. Les mélodies de la classe C ont une forme que Bartók estime "indéterminée" et il ne cherche pas à les ordonner (la plupart sont d'importation urbaine récente, et l'un des objectifs de ce premier classement est précisément de les écarter).

2) Chaque classe est divisée en "sous-classes" (I, II, III, etc.) en fonction du nombre de sections mélodiques (une, deux, trois, etc.).

3) Chaque sous-classe est divisée en "groupes", (a, b, c, ...) en fonction du nombre de syllabes de chaque ligne. Occasionnellement, un vers peut s'écarter du mètre prédominant<sup>24</sup>.

4) Les groupes isométriques (dont tous les vers ont le même mètre) sont divisés en deux "sous-groupes" ( $\alpha$  et  $\beta$ ) : les mélodies isorythmiques (même rythme dans toutes les sections) sont rangées dans le premier, et celles hétérorhythmiques dans le second.

Les groupes hétérométriques sont laissés tels quels.

5) Chaque groupe ou sous-groupe est ordonné selon le rythme de la première section, du plus simple au plus complexe.

A l'intérieur des ensembles ainsi obtenus (auxquels Bartók n'attribue plus de nom particulier), on range les mélodies du grave à l'aigu en faisant intervenir successivement les critères suivants : les césures principales, puis les césures antérieures, puis les césures postérieures.

Enfin, si un critère supplémentaire est nécessaire, on considère l'ambitus.

### 2.1.2 Les exceptions

On peut, avec un peu de patience, apprendre à manier ces principes. Mais il n'est pas difficile alors de constater qu'ils ne sont pas toujours respectés. Dans notre exemple, les mélodies 64d et 64g n'ont que deux sections, alors que les autres en comportent trois. Elles auraient donc dû se trouver dans une autre sous-classe (critère n°2). Il est vrai que lorsque cette troisième section existe, elle répète la première. C'est sans doute pour cette raison que Bartók considère qu'elle est virtuellement présente (c'est le sens du

Nombre de syllabes de chaque section  
 Hauteur de la première césure  
 Hauteur de la césure principale  
 Numéro de bande, lieu de l'enregistrement, interprète, date.

64 a.  $2, 5, 8, 17 \left[ \begin{smallmatrix} 3 \\ 7 \end{smallmatrix} \right]$  F. 1577 b, Săvârşin (Brad), Lina Adam, IX. 1917.  
 T. giusto,  $\delta = 106$  (acc. 4 str.) - 116  
 135. Pă dăm-pu ma-la-îu-lu-i, Hoî ler, hoî mi ler, Pă dăm-pu ma-la-îu-lu-i  
 2. 3. 4. str. Var.  
 Indique un refrain.  
 Variations dans les autres strophes  
 Hauteur réelle du dernier son

64 b.  $2, 5, 8, 17 \left[ \begin{smallmatrix} 3 \\ 7 \end{smallmatrix} \right]$  F. 1077 c, Ghelari, (Hunedoara), Maria Lăscuţoni Lăic (22), IX. 1913.  
 T. giusto,  $\delta = 90$  (acc. 3 str.) - 106  
 126. Hai cu to-ţi să nu-i-mu, Hoî ler, floi de măr, Hai cu to-ţi să nu-i-mu.  
 2. str. 3. str. Var. 4.

64 c.  $2, 7, 9, 13 \left[ \begin{smallmatrix} 3 \\ 7 \end{smallmatrix} \right]$  M.F. 1973 a, Târna mare (Sătmar), feciori, I. 1912.  
 T. giusto,  $\delta = 80$   
 104e. Dom-ni-şeu de-la in-ce-pu-lu, Dom-nu-lui şî-a nos' Dom-nu, Dom-ni-şeu de-la in-ce-pu-lu  
 Var.

64 d.  $2, 7, 9, 13 \left[ \begin{smallmatrix} 3 \\ 7 \end{smallmatrix} \right]$  M.F. 1970 b, Târna mare (Sătmar), feciori, I. 1912.  
 T. giusto,  $\delta = 84$  (acc. 5 str.) - 100  
 92 d. Hai d-un-blam de co-rin-dă-mu, Dom-nu-lui şî-a nos' Dom-nu,  
 1. str. (var) 2. str. 3. str. 4. str. Var.

64 e.  $2, 7, 9, 17 \left[ \begin{smallmatrix} 3 \\ 7 \end{smallmatrix} \right]$  Chincii (Mureş Turda), Alexandra Măriş (20), IX. 1914.  
 T. giusto  
 84a. Co-le-ia jos şî mai din-jos, Dom-ni-şeu şî-a nos' Doamă, Co-le-ia jos şî mai din-jos  
 Var.

64 f.  $2, 7, 9, 17 \left[ \begin{smallmatrix} 3 \\ 7 \end{smallmatrix} \right]$  F. 1251 c, Orşova (Mureş Turda), Maria Lăscuţ (22), IX. 1914.  
 T. giusto,  $\delta = 82$   
 112a. Tri-ce-şu-şu-şu-şu-şu, Dom-ni-şeu şî-a nos' Doamă, Tri-ce-şu-şu-şu-şu-şu  
 2. 3. str.

64 g.  $2, 6, 10, 17 \left[ \begin{smallmatrix} 3 \\ 7 \end{smallmatrix} \right]$  F. 1241 c, Libănişel (Mureş Turda), Teodor Mălăroiu, Tigan (50), IX. 1914.  
 T. giusto,  $\delta = 180$   
 120b. A-şa-i sa-ra de Co-şu-mă, Floi dal-be de măr-şu,  
 Var. Muren:  
 -ba de măr  
 Var. Maramara 10; Brtg. 46, 51, 132, 65. Variantes dans d'autres recueils

Exemple 2 - Un groupe de variantes<sup>25</sup>

signe (8)). Il n'en reste pas moins qu'en appliquant le principe préétabli, ces deux pièces auraient dû être rangées ailleurs.

Un autre problème : la deuxième section, que Bartók marque comme un refrain, comporte parfois cinq, parfois sept et une fois six syllabes. Les variantes correspondantes auraient donc dû aboutir dans des groupes différents (critère n°3). On comprend toutefois que Bartók ait voulu les garder ensemble, car elles ont effectivement un certain "air de famille", mais là encore, les critères sont transgressés. De plus ces mélodies sont classées dans le groupe défini par le mètre "8,5,8" (groupe B.III.b), qui n'est représenté que dans les deux premières.

En feuilletant le recueil, les exceptions de ce genre s'accumulent. D'ailleurs, avec l'honnêteté qui le caractérise, Bartók mentionne ces anomalies dans l'introduction : "*comme il est important que toutes les variantes d'une mélodie soient publiées ensemble dans un même groupe [Groupe] et non éparpillées, j'ai avant tout établi les groupes de variantes [Variantengruppe] - d'une part en m'aidant du système de groupage, d'autre part en m'appuyant sur une recherche approfondie dans l'ensemble du matériel - sans prendre garde au fait que les membres d'un groupe de variantes aient ou non la même construction. En tête de chaque groupe de variantes, figure la mélodie dont la structure semble la moins altérée et la plus proche du prototype prédéterminé*"<sup>26</sup>. Une précision terminologique semble nécessaire : les "groupes de variantes" ne sont pas les "groupes" auxquels aboutit la troisième étape du classement<sup>27</sup>. Ils sont repérés par un numéro (le 64 dans notre exemple), auquel s'ajoute, pour chaque variante, une lettre permettant de l'identifier (celle-ci n'est pas la même que celle attribuée aux "groupes" de l'étape 3).

L'extrait cité ci-dessus est la seule explication que Bartók fournit quant à la manière dont les groupes de variantes sont constitués. On comprend qu'ils résultent pour une part des critères prédéfinis, mais que ceux-ci sont appliqués de façon plus souple qu'il n'y paraît. Cela revient à dire qu'à eux seuls, ils sont insuffisants pour grouper les variantes de façon satisfaisante, et que cette opération requiert donc une part d'intuition.

Il semble inutile de s'attarder sur le fait que cela compromet l'idéal d'objectivité que Bartók poursuit. Ce qui est remarquable en revanche, c'est qu'il s'en soit rendu compte, et surtout qu'il l'ait assumé de façon explicite. Il aurait pu, somme toute, se contenter d'appliquer ses critères, même lorsque les ensembles ainsi constitués semblaient défier le bon sens ; il paraîtrait même normal qu'une démarche scientifique aboutisse parfois à des résultats contre-intuitifs. S'il ne l'a pas fait, ce n'est pas par manque de rigueur : il insiste souvent sur la nécessité d'une méthode explicite, détaille la sienne avec minutie et va même jusqu'à en montrer les limites, au delà desquelles des décisions subjectives doivent intervenir (comme c'est le cas ici). On remarque aussi que ce n'est pas le seul système qu'il estime incapable de reconnaître et grouper mécaniquement toutes les variantes<sup>28</sup>. On a donc l'impression que les critères objectifs sont, au fond, inaptes à saisir ce qu'il considère être le lien entre deux mélodies. Ils peuvent le décrire approximativement, mais l'intuition paraît nécessaire pour en atteindre l'essence.

## 2.2. Le prototype

Bartók s'est aventuré une seule fois, à ma connaissance, à définir l'idée de variante de façon explicite : "*je dirais [I should say] que les variantes sont des mélodies dont le rapport entre les degrés principaux est à peu près similaire ; ou, en d'autres mots, dont le contour mélodique est entièrement ou partiellement similaire*"<sup>29</sup>. Cette définition est plutôt ambiguë et se trouve d'ailleurs dans une section intitulée "*Le problème des variantes*". Ce problème est pour Bartók que dans un style "*homogène*" - caractéristique, on s'en souvient, de la musique paysanne - les mélodies se présentent parfois en longues chaînes continues, dont deux maillons adjacents sont sans conteste des variantes l'un de l'autre, mais dont les extrêmes sont trop différents pour être rangés dans le même groupe. Le découpage de telles chaînes fait nécessairement intervenir des décisions arbitraires. Bartók définit donc des principes *a priori* pour délimiter les groupes, mais dans ces cas particuliers leur application est tempérée par l'appréciation subjective du choix le plus pertinent.

Les critères préétablis sont ainsi parfois transgressés, et les variantes réunies ont alors des caractéristiques structurelles différentes. Il faut donc choisir l'une d'entre elles, dont les propriétés serviront à incorporer le groupe dans l'ensemble du système Bartók recommande de considérer pour cela "*la plus ancienne*", "*la plus simple*", "*la meilleure*" ou encore "*la plus courante*"<sup>30</sup>. Une précision supplémentaire nous est fournie dans le passage cité ci-dessus : "*En tête [de chaque groupe de variantes] figure la mélodie dont la structure semble la plus intacte et la plus proche du prototype prédéterminé [deren Struktur am unberührtesten und der vorausgesetzten Urgestalt am nächsten zu sein schein]*".

Il y a donc, pour chaque groupe de variantes, un "*prototype prédéterminé*" qui lui est propre et dont les mélodies se rapprochent plus ou moins. Les termes employés par Bartók évoquent la conception platonicienne bien connue, où les objets sensibles "réalisent" des Idées, transcendantes et immuables<sup>31</sup>. C'est sous cet angle qu'on peut comprendre l'expression : "*la plus intacte*". Au sens strictement temporel, elle devrait désigner la forme la plus proche de la mélodie urbaine, telle que celle-ci est arrivée, un jour, dans le milieu rural. Or ce n'est certainement pas de cela qu'il est question : d'une part le contexte s'y oppose et de l'autre, les groupes de variantes ne sont manifestement pas ordonnés selon ce principe (le

critère n°1 a précisément pour but d'écarter les chansons d'importation urbaine récente). L'expression devient plus claire si l'altération est rapportée à un modèle originel parfait. On comprend alors aussi que cette mélodie "la plus intacte" puisse être appelée à d'autres endroits "la plus ancienne", "la plus simple" ou encore "la meilleure".

On comprend surtout pourquoi des critères objectifs ne suffisent pas pour déterminer les variantes : elles ne se définissent pas par leur structure apparente, mais par le prototype dont elles sont la réalisation. Celui-ci n'est pas une forme simplifiée de la mélodie, qu'il serait possible d'extraire par l'analyse. Bartók présente parfois sous la transcription de la pièce son "squelette", c'est à dire "la mélodie dépouillée de tous ses ornements"<sup>32</sup> Mais les membres d'un groupe ont alors souvent des squelettes différents et ce n'est donc pas ainsi que se définit leur unité.

En fait, Bartók n'indique jamais un prototype ou un modèle sous-jacent. Il se contente de le suggérer par le groupage. On comprend donc que la musique rurale se distingue de la tradition savante, non simplement parce que son modèle n'est pas (encore) écrit, mais surtout parce qu'il est, par essence, indescriptible<sup>33</sup>. Les mélodies devenues vraiment paysannes apparaissent comme des produits naturels car, tout comme ces derniers, elles sont des réalisations plus ou moins "typiques", de prototypes transcendants et immuables.

Il semble qu'on touche ici à l'interface par laquelle le compositeur peut imprégner son oeuvre de l'atmosphère de la musique rurale. Un léger détour par les autres types d'influence que Bartók envisage permettra peut-être de mieux saisir la signification de celui-ci.

### III. DIFFERENTES MANIERES DE S'INSPIRER DU FOLKLORE

#### 3.1 Citation et imitation

Bartók distingue généralement trois façons de s'inspirer des musiques traditionnelles<sup>34</sup>. La première est la citation directe, c'est à dire l'utilisation telle quelle d'une mélodie populaire. Le travail du compositeur se situe alors sur un axe entre deux extrêmes : "d'un côté, l'accompagnement, les phrases introductives et conclusives n'ont qu'une signification secondaire, ils ne sont pour ainsi dire que la monture de la pierre précieuse, la mélodie paysanne. De l'autre côté, il en va exactement de façon inverse : la mélodie n'est que l'« épigraphe », c'est ce qui « tourne autour » qui porte la véritable signification"<sup>35</sup>. Bartók donne les *Danses populaires roumaines* comme exemple du premier type de démarche, le second étant illustré par les trois premières *Improvisations sur des chansons paysannes hongroises*<sup>36</sup>.

Ce type d'arrangement a joué selon lui un rôle important dans l'élaboration de ses techniques de composition. Sur le plan mélodique les modes utilisés dans la musique rurale sont très variés, et c'est à eux qu'il attribue son émancipation de la dichotomie majeur-mineur. Les rythmes sont souvent très complexes, avec de fréquents changements de mètre, et l'interprétation *rubato* (sans pulsation isochrone) est très répandue, ce qui l'a semble-t-il également marqué<sup>37</sup>. Enfin, les rapports hiérarchiques au sein de l'échelle sont souvent différents de ce que la tradition savante enseigne, et les répercussions s'en sont faites sentir sur sa conception de l'harmonie : "la transformation de la septième en consonance s'explique, dans la musique hongroise, par le fait que, dans nos chansons populaires à mélodie pentatonique, la septième se présente comme un intervalle égal à la tierce et à la quinte (...) Les notes que nous avons si souvent entendues équivalentes et successives, rien de plus naturel que d'avoir tenté d'en exprimer l'équivalence dans la simultanéité (...) L'accumulation si particulière de sauts de quarts dans nos vieilles mélodies nous a également incités à former des accords de quarts : la succession horizontale a été projetée en simultanéité verticale"<sup>38</sup> Ces innovations ont pu faire penser à une orientation atonale de sa musique et Bartók lui-même semble l'avoir cru à un moment<sup>39</sup>, mais il est revenu peu de temps après sur cette opinion. En fait, explique-t-il, la musique dodécaphonique et celle basée sur les mélodies rurales ne peuvent rien avoir en commun, car ces dernières sont exclusivement tonales<sup>40</sup>. Sur le plan esthétique, la différence est que la musique atonale (et en particulier celle de Schönberg) est libre de toute influence paysanne et complètement étrangère à la "Nature". Plus que d'une critique, il s'agit pour Bartók d'un constat, et en même temps d'une explication de la difficulté que le public a à la comprendre<sup>41</sup>.

Bartók considère les pièces reposant sur la citation directe comme des "transcriptions"<sup>42</sup>, les assimilant en cela aux arrangements d'airs populaires pour piano (et éventuellement voix) en vogue dans le contexte nationaliste de l'époque. La valeur artistique de ces adaptations, qui portent d'ailleurs le plus souvent sur des chansons urbaines, est très inégale. Celles de Bartók se situent nettement au dessus de la moyenne, mais la démarche reste comparable. Telle que lui-même la formule, il s'agit de "familiarsier le grand public avec les chansons populaires, afin d'en promouvoir l'appréciation. (...) Lorsque des chansons populaires sont transférées de leur environnement rustique à la ville, un attirail musical approprié est nécessaire ... Qu'il soit adapté au chant ou au piano, l'accompagnement doit s'efforcer de recréer le village et la prairie qui font défaut"<sup>43</sup>. On se souvient que la musique des paysans tire ses qualités esthétiques de son caractère naturel et en particulier du fait qu'elle est une émanation spontanée

de leurs conditions de vie. On pourrait sans doute analyser les arrangements de Bartók dans cette perspective en essayant de comprendre de quelle manière il entendait "créer le village et la prairie" et plus largement le contexte d'exécution traditionnel des mélodies rurales :

Les pièces reposant sur la citation directe requièrent parfois de l'inspiration et du génie de la part du compositeur (surtout lorsque la citation n'est qu'un prétexte), elles restent des "transcriptions", et non des "œuvres originales". Au fil du temps, elles deviennent de plus en plus rares dans les compositions de Bartók.

Le pastiche semble constituer une démarche différente et plus subtile. Il s'agit d'imiter, de façon plus ou moins consciente certaines tournures caractéristiques de la musique populaire. Le résultat est une mélodie nouvelle, "de style folklorique", mais inventée par le compositeur. Bartók commence par distinguer cette approche de la précédente, mais poursuit en expliquant que cette différence n'est, au fond, qu'apparente. Pour lui, l'origine du thème présente éventuellement un intérêt musicologique, mais elle n'en a aucun du point de vue artistique. Que le compositeur l'ait ou non inventé, l'essentiel est dans l'utilisation qu'il en fait, dans ce qu'il construit à partir et autour de l'idée musicale de départ. On peut remarquer que le génie du compositeur est en cela très proche de celui du paysan. Dans un cas comme dans l'autre la musique acquiert sa valeur grâce à la variation ; ni la qualité ni l'origine du matériel initial ne comptent réellement du point de vue artistique. Nous retrouverons bientôt cette idée.

### 3.2 Apprendre à parler

L'inspiration folklorique suit une troisième voie, la plus subtile selon Bartók, lorsque "ne se dévoilent ni des mélodies populaires ni leurs imitations, mais qu'elles imprègnent fortement la musique dans toute son atmosphère particulière. Nous pouvons dire alors que le compositeur a complètement absorbé et fait l'essence de la musique paysanne, qu'il en a fait sa langue maternelle musicale, qu'il la domine aussi parfaitement qu'un poète"<sup>45</sup>. Il s'agit de dépasser les simples idiomatismes, pour acquérir une réelle capacité générative : "ce qui [est] vraiment important, c'est d'acquérir le langage musical de notre paysannerie, tout comme un enfant acquiert sa langue maternelle, et une fois en sa possession, de l'utiliser comme un moyen d'expression naturel et pour ainsi dire inconscient"<sup>46</sup>. Contrairement aux deux démarches précédentes, celle-ci ne consiste donc pas à citer ou imiter directement les musiques rurales, mais à en reprendre les modèles, pour les réutiliser dans la création de nouvelles œuvres.

On se souvient que ces modèles sont des "prototypes prédéterminés", sortes d'idées musicales autour desquelles gravitent les groupes de variantes. Ils semblent constituer l'interface à travers laquelle une réelle interaction entre les systèmes anthropologique et artistique est possible. En eux-mêmes, ils n'appartiennent ni à une démarche ni à l'autre, mais leur appréhension nécessite la jonction des deux. La recherche (collectage, transcription, comparaison des pièces) suggère des groupes de variantes, mais leurs modèles ne peuvent être atteints que par l'intuition. C'est ainsi que la subjectivité s'immisce dans le système de classement. C'est également grâce à ces prototypes qu'on peut acquérir et parler le "langage musical" des paysans. Ils apparaissent donc à la fois comme des points de compréhension anthropologique et des sources d'inspiration artistique.

La variation en est indissociable : d'une part ils ne sont pas formulables en tant que tels, et de l'autre leurs réalisations sont pour Bartók des produits naturels, et plus précisément vivants. Contrairement à la citation directe et au pastiche, ce n'est pas une substance musicale qui s'imprègne ici dans l'œuvre, mais plutôt un état d'esprit, dont l'une des caractéristiques principales est la propension à varier. C'est le trait que Bartók retient pour qualifier l'impression folklorique dans ses œuvres originales : "les mélodies de mes quatuors, etc. ne diffèrent pas, dans leur essence, de la mélodie populaire ; mais le cadre est plus rigide, voilà tout. Vous savez d'ailleurs que j'aime beaucoup le travail technique, que je ne présente jamais une idée deux fois de la même façon, que je ne répète jamais identiquement une partie ; cela explique ma grande affection pour la variation et la transformation des thèmes. Ce n'est pas par jeu qu'à la fin de mon Second concerto, je donne le premier thème lu à l'envers : cette extrême diversité qu'on trouve dans notre musique nationale, est aussi une tendance de ma nature"<sup>47</sup>.

### EN GUISE DE CONCLUSION

Tenter de décrire l'interface entre ces deux systèmes telle que Bartók la concevait, implique de laisser dans l'ombre ce qui l'était également pour lui. On pourrait cependant aller plus loin, en adoptant un autre point de vue et un autre objet d'étude : non plus l'interface, mais les interactions elles-mêmes. C'est la démarche de la plupart des analystes, qui se penchent pour cela sur les deux corpus de l'œuvre de Bartók (ses musiques traditionnelles et ses compositions). Il est rare toutefois que de telles études décrivent l'imprégnation dont il a été ici question. Il s'agit d'une "atmosphère", difficilement localisable et fortement subjective, dont la perception dépend, comme il l'affirme lui-même, du degré de familiarité de l'auditeur avec les musiques traditionnelles. Il n'est donc pas certain qu'une analyse qui tenterait d'être objective puisse l'atteindre.



Qu'on me permette de conclure en attirant l'attention sur le fait que, si les travaux concernant le système compositionnel de Bartók sont nombreux, de même que ceux traitant de ses rapports avec le folklore, le vaste champ de recherches que constitue sa pensée anthropologique a été très peu étudié<sup>48</sup>. Elle reste très mal connue des musicologues comme des ethnologues. Et pourtant, elle pourrait s'avérer très intéressante pour les uns comme pour les autres. Elle permettrait tout d'abord de mieux comprendre la genèse de ses oeuvres musicales. Les commentateurs ont souvent cherché à déceler la trace des musiques traditionnelles dans ses compositions, mais ils se sont plus rarement penchés sur les raisons pour lesquelles il recherchait cette influence et sur ce que ces mélodies pouvaient signifier, pour lui et pour son public. Pour répondre à ces questions, il faudrait probablement prendre en compte l'ensemble de ses rapports avec le monde rural, qu'ils soient artistiques ou scientifiques. D'autre part, sa manière de modérer une méthode rigoureuse grâce à l'intuition pourrait s'avérer intéressante, comme tentative épistémologique, à l'heure où l'ethnomusicologie réfléchit (depuis quelques années déjà) sur la part de subjectivité à introduire dans l'analyse des musiques traditionnelles. Enfin, ses recueils constituent des corpus impressionnants, tant par le nombre que par la finesse des transcriptions, mais ils n'ont pas encore été exploités à leur juste valeur<sup>49</sup>. Dans l'ensemble, son effort - à la fois artistique et scientifique - de compréhension des musiques traditionnelles est d'une ampleur rare et peut-être unique dans l'histoire de la musique. Il serait certainement possible d'en profiter davantage.

(\*) Doctorant en ethnomusicologie

### PETITE BIBLIOGRAPHIE SOMMAIRE SUR LES INFLUENCES FOLKLORIQUES DANS L'ŒUVRE DE BARTOK

ANTOKOLETZ Elliott : *Béla Bartók, A Guide to Research, Second Edition*, New York and London : Garland Publishing Inc., 1997. Abondante bibliographie, classée par thèmes et commentée.

GERGELY Jean : "Béla Bartók, compositeur Hongrois. Troisième Partie : Bartók et le folklore musical", *La revue Musicale* (Paris) n° 333-335, 1980 ; pp. 5-131

LAMPERT Vera : "Quellenkatalog der Volksliedbearbeitungen von Bartók. Ungarische, slowakische, rumänische, rethenische, serbische une arabische Volkslieder und Tänze", dans *Documenta Bartókiana*, Heft 6, Akadémiai Kiadó, Budapest, Verlag der Ungarischen Akademie der Wissenschaften, 1981, pp. 15-152. Présente les 313 thèmes utilisés comme citations directes dans ses œuvres.

LENOIR Yves : *Folklore et transcendance dans l'œuvre américaine de Béla Bartók (1940-1945)*, Institut supérieur d'archéologie et d'histoire de l'art, Louvain-la-Neuve, 1986. Analyse entre autres l'«imprégnation» de certaines œuvres originales de Bartók.

SZABOLCSI Bence (coord.) : *Bartók sa vie et son œuvre*, Budapest : Corvina, 1956. On y trouvera plusieurs articles sur l'œuvre de Bartók (notamment par Z. Kodály), ainsi qu'une partie de sa correspondance.

#### Notes

<sup>1</sup> Cela est explicite par exemple dans son interview avec D. Dille, publiée dans : D. Dille, *Béla Bartók, Regard sur le passé*, éd. par Yves Lenoir, Louvain-La-Neuve : Institut supérieur d'archéologie et d'histoire de l'art, collège Erasme, 1990. On en trouvera d'autres exemples dans Béla Bartók, *Musique de la vie*, éd. par P.A. Autexier, Paris : Stock Musique, 1981. Plusieurs de ses analyses ont été traduites en français. La plupart de celles qui l'ont été figurent dans cet ouvrage. Pour les autres, voir *Béla Bartók Essays*, éd. Benjamin Suchoff, Londres : Faber and Faber ; 1976.

<sup>2</sup> Ce paragraphe s'appuie sur "The Relation Between Contemporary Hungarian Art Music and Folk Music", Conférence donnée à l'université de Columbia, en 1941, in *Béla Bartók Essays*, op. cit.

<sup>3</sup> Il ne s'agira donc pas directement de la présence objective de l'un dans l'autre. Celle-ci a déjà fait l'objet de nombreuses études, dont on trouvera quelques références à la fin de cet article.

<sup>4</sup> Les caractéristiques énumérées dans ce paragraphe sont fréquemment évoquées par Bartók. On les trouvera par exemple dans "Hungarian Folk music and the Folk Music of Neighbouring people" (1937), republié dans Béla Bartók, *Studies in Ethnomusicology*, éd. B. Suchoff, Lincoln et Londres : University of Nebraska Press, 1997 ; pp. 174-240.

<sup>5</sup> C'est l'expression qu'il emploie dans une lettre à sa grand-mère durant l'été 1904 (citée par B. Suchoff dans son introduction à *Studies in Ethnomusicology*, op. cit.). Bartók s'intéressait depuis deux ans déjà à la musique populaire, mais n'avait jusqu'alors rencontré que la musique urbaine. C'est grâce au chant d'une jeune servante sicule, entendu à l'improviste par la fenêtre ouverte cet été là, qu'il se rendit compte de l'altérité fondamentale de la musique paysanne. De fait, à son époque, celle-ci était très mal connue.

<sup>6</sup> *Hungarian Folk Music*, Oxford University Press, London : Humphrey Milford, 1931, p.2 .

<sup>7</sup> Ibid., p. 1-3

<sup>8</sup> Ibid., p. 3.

<sup>9</sup> "Hungarian Folk Music and the Folk Music of Neighboring People", op cit.

<sup>10</sup> "Gipsy Music or Hungarian Music ?", conférence donnée en 1931 devant la Société magyare d'ethnographie, traduite dans Béla Bartók, *Essays*, éd. Benjamin Suchoff, Londres : Faber and Faber, 1976 pp. 206-223.

<sup>11</sup> *Pourquoi et comment recueille-t-on la musique populaire ?* (Législation du folklore musical), traduction E. Lajti, Genève, impr. A. Kundig, 1948, 21p. Archives Internationales de Musique Populaire.

<sup>12</sup> "The Relation of Folk-Song to the Development of the Art Music of Our Time", *The Sackbut* II/1, June 1921, pp. 5-11. Republié dans *Documenta Bartókiana*, éd. D. Dille, Budapest : Akadémiai Kiadó, Verlag der Ungarischen Akademie der Wissenschaften, 1977, pp. 101-108.

<sup>13</sup> Ce rapprochement est suggéré par Z. Kodály dans "Bartók le folkloriste", *Bartók sa vie et son œuvre*, éd. Bence Szabolcsi, Budapest : Corvina, 1956, pp. 62-72

<sup>14</sup> "Pourquoi et comment recueille-t-on la musique populaire ?", op. cit.

<sup>15</sup> "The Relation of Folk-Song to the Development of the Art Music of Our Time", op. cit.

<sup>16</sup> "Pourquoi et comment recueille-t-on la musique populaire ?", op. cit.

<sup>17</sup> Il n'est pas possible d'aborder les rapports de Bartók avec le nationalisme dans le cadre de cet article. Il s'agit cependant d'une piste importante pour la compréhension des enjeux du folklore dans son œuvre. Voir notamment son "Autobiographie", *Musikblätter des Anbruch*, 1921/5, pp. 87-90, traduite dans *Musique de la vie*, op. cit. : pp. 15-2. De façon plus générale, ses premiers essais (et plus encore ses lettres), dont certains sont traduits dans cet ouvrage, témoignent fréquemment de son intérêt pour les questions de "spécificité nationale". Sur le nationalisme et la découverte du folklore par les intellectuels de l'époque, voir A.M. Thiesse, *La création des identités nationales Europe XVIIIe-XXe siècle*, Paris : Seuil (Univers Historique), 1999.

<sup>18</sup> Voir par exemple "Gipsy Music or Folk Music ?", op. cit.

<sup>19</sup> "Race Purity in Music", in *Modern Music* (New York), XIX/3-4 ; pp. 153-155. Republié dans Béla Bartók, *Essays*, éd. Benjamin Suchoff, Londres : Faber and Faber, 1976 ; pp. 29-32.

<sup>20</sup> *Hungarian Folk Music*, op. cit., p.3.

<sup>21</sup> Voir note 17.

<sup>22</sup> Bartók explique très clairement, au début de chacun de ses recueils, les méthodes employées pour transcrire et grouper les mélodies. Il discute ces choix en détail dans son introduction à *Serbo-Croatian Folk Songs*, (co-auteur : Albert B. Lord), Columbia University Press, New York, 1951. Je connais deux études consacrées à l'évolution de ces systèmes : Maria Domokos, "Bartók's System zum Ordnen der Volksmusik", *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae*, 24 / 3-4, pp. 315-326. et Sandor Kovacs : "The Bartók System of Hungarian Folk Music", dans Béla Bartók, *Hungarian folk songs. Complete collection*, Akadémiai Kiado, Budapest 1993 ; pp. 11-155

<sup>23</sup> *Melodien der rumänische Colinde*, Vienne : Universal Edition, 1935. Les *colinde* sont des chants de Noël roumains. Bartók les a enregistrés avant la première guerre mondiale en Transylvanie, à l'époque une région hongroise. Une édition posthume comportant également le texte de ces chansons (que Bartók avait dû renoncer à publier, faute de moyens) est parue comme vol. IV de *Rumanian Folk Music*, éd. par B. Suchoff, 5 vol., Martinus Nijhoff, La Hague.

<sup>24</sup> Il est notamment fréquent que des vers de sept syllabes remplacent ceux de huit. Dans l'exemple 2, c'est le cas dans la troisième section des variantes b, c et e.

<sup>25</sup> Extrait de *Melodien ... Colinde*. Ce "groupe de variantes" est le septième du "groupe" b (défini par le mètre 8,5,8), appartient à la sous-classe III (trois sections mélodiques), de la classe B (mélodies basées sur des vers de huit syllabes). J'ai agrandi la première mélodie pour en faciliter la description.

<sup>26</sup> *Melodien der rumänische Colinde*, op. cit., p. XVI.

<sup>27</sup> L'allemand distingue plus facilement les deux que le français. Afin d'alléger l'exposé, je me contenterai ci-dessous d'écrire groupe pour "groupe de variantes", faisant figurer le "groupe" de l'étape 3 entre guillemets.

<sup>28</sup> Voir les introductions et préfaces de ses ouvrages *Chansons populaires roumaines du département Bihar (Hongrie)* Bucarest : Academia Română, 1913 (préface traduite dans *Studies in Ethnomusicology* op.cit., pp. 1-6). *Serbo-Croatian Folk Songs*, op. cit., p. 14. *Volksmusik der rumänen von Maramures*, Munich : Drei Maskenverlag, 1923, republié comme vol. V de *Rumanian Folk Music*, op. cit.. *Slowakische Volkslieder*, éd par Alica Elscheková, Oskar Elschek et Josef Kresánek, Bratislava : Academia Scientiarum Slovaca (préface traduite dans *Studies in Ethnomusicology* op. cit., pp. 241-264).

Dans *Chansons ... Bihar*, les mélodies sont classées en appliquant à la lettre les critères préétablis. Les variantes qui se retrouvent ainsi séparées, sont liées par des renvois de l'une à l'autre. C'est à partir de *Volksmusik...Maramure* qu'elles commencent à être déplacées, comme c'est le cas ici.

<sup>29</sup> *Serbo-Croatian Folk Songs*, op.cit., p. 17. On remarque que les seuls critères qui pourraient saisir le contour mélodique de façon objective sont les césures et l'ambitus. Or, au fil des recueils, leur position dans les systèmes devient de plus en plus périphérique.

<sup>30</sup> J'ai réuni les épithètes employés dans *Serbo-Croatian Folk Songs*, op. cit. p. 16 et *Volksmusik...Maramure*, op. cit.

<sup>31</sup> D. Dille s'est penché sur les lectures philosophiques de Bartók dans "Bartók, lecteur de Nietzsche et de La Rochefoucault" (1967), 87-106. *Studia Musicologica*, vol. X, n°3-4, 1968, 209-228, republié dans Dille (1990) pp. 87-106.

<sup>32</sup> *Serbo-Croatian Folk Songs* op. cit., p. 90

<sup>33</sup> Des recherches récentes, s'appuyant sur une épistémologie nettement différente, aboutissent à des conclusions similaires dans une petite région de Transylvanie. Les travaux de Bartók y sont utilisés de façon très intéressante. Voir Jacques Bouët, Bernard Lortat-Jacob et Speranta Rădulescu, *A tue tête. Chant et violon au Pays de l'Oach (Roumanie)*, Paris : Société d'ethnologie (collection "Hommes et Musiques"), sous presse

<sup>34</sup> Voir "The Relation Between Contemporary Hungarian Art Music and Folk Music", op. cit. (note 2). Voir également "De l'influence de la musique paysanne sur la musique savante d'aujourd'hui", paru en allemand, sous le titre "Vom Einfluss der Bauernmusik auf die heutige Kunstmusik" dans *Melos* 1920/17, p. 384-386 et 1930/2 p. 66-67 ; traduit dans Béla Bartók, *musique de la vie* op.cit.

<sup>35</sup> "De l'influence de la musique paysanne sur la musique savante d'aujourd'hui", op. cit.

- <sup>36</sup> "The Relation Between Contemporary Hungarian Art Music and Folk Music", op. cit. Pour une étude (très intéressante) des rapports entre folklore et composition dans les *Improvisations* ..., voir Peter Andraschke, "Folklore und Komposition. Einige Anmerkungen zu Béla Bartók's «Improvisations sur des chansons paysannes hongroises» op. 20", dans *Analysen : Beiträge zu einer Problemgeschichte der Komponierens. Festschrift für Hans Heinrich Eggebrecht zum 65. Geburtstag*, Stuttgart : F SteinerVerlag-Wiesbaden, 1984. pp. 393-410.
- <sup>37</sup> Voir son "Autobiographie", dans *Musique de la vie*, op.cit.
- <sup>38</sup> "Influence de la musique paysanne sur la musique savante contemporaine", dans *Bartók sa vie et son œuvre*, op. cit. pp. 151-162.
- Pour des exemples de projection harmonique des intervalles mélodiques, voir l'article de P. Andraschke (cf. note 36).
- <sup>39</sup> L'idée apparaît dans son "Autobiographie", op. cit.
- <sup>40</sup> "Influence de la musique paysanne sur la musique savante contemporaine", dans *Bartók sa vie et son œuvre*, op. cit.
- <sup>41</sup> "The Relation of Folk-Song to the Development of the Art Music of Our Time", op. cit.
- <sup>42</sup> "The Relation Between Contemporary Hungarian Art Music and Folk Music", op. cit.
- <sup>43</sup> Introduction, co-signée par Kodály, à *Magyar népdalok*, Budapest : Rozsnyai Károly, 1906 ; cité dans *Essays*, op. cit, p. viii. Il ne faudrait pas analyser l'ensemble de l'œuvre de Bartók à la lumière de ce qui est dit ici (il s'agit d'une œuvre "de jeunesse" et en plus le texte a été écrit par Kodaly, Bartók se contentant de signer). Cependant, cette conception de l'adaptation et de la présentation des musiques populaires est très courante à l'époque et les arrangements qui en résultent sont considérés précisément comme des "transcriptions".
- <sup>44</sup> "De l'influence de la musique paysanne sur la musique savante d'aujourd'hui", op. cit.
- <sup>45</sup> Ibid.
- <sup>46</sup> "Hungarian Folk music and the Folk Music of Neighbouring people", op. cit.
- <sup>47</sup> Interview avec Denijs Dille, publiée dans *Béla Bartók, regard sur le passé*, op. cit ; p. 28.
- <sup>48</sup> Ce champ est bien sûr loin d'être vierge. On trouvera des indications bibliographiques dans le livre d'Eliot Antokoletz, cité à la fin de l'article.
- <sup>49</sup> Des contre-exemples existent, là aussi. Il n'y a pas lieu d'en dresser ici la liste, mais on mentionnera toutefois *A tette, Chant et violon au pays de l'Oach* (cf. note 33), qui est particulièrement intéressant : les transcriptions de Bartók y sont employées de façon plutôt originale et par ailleurs, les auteurs se sont heurtés à des problèmes similaires à ceux que lui-même rencontrait, concernant la variabilité de ces musiques et la difficulté à en trouver un modèle formulable par écrit.