

Béla Bartók et le folklore : le cas de la période américaine
(1940-1945)

Plus de quarante ans après la mort de Béla Bartók, la figure du compositeur hongrois demeure la plus énigmatique de la musique du 20e siècle. En dépit d'une littérature abondante, la vie, l'oeuvre et l'activité scientifique de cet être d'exception restent difficiles à cerner et échappent à l'entendement. Victime sa vie durant des méfaits de la politique et du nationalisme, le musicien paie encore aujourd'hui un lourd tribut à la bêtise humaine.

Etroitement liées aux vicissitudes de ce siècle, les études bartókiennes n'en sont qu'à leurs balbutiements et n'ont pu se développer dans un contexte favorable. A la merci des relents de la guerre froide et en butte à la dispersion des sources, les musicologues ont vu leurs recherches entravées par les mauvaises relations entretenues par les archives hongroises et américaines qui affichent l'une pour l'autre un souverain mépris, feignent de s'ignorer et se refusent à toute collaboration.

A la lumière de cette triste réalité, il est pour l'heure inconvenant de prétendre faire oeuvre scientifique. Dans l'impossibilité matérielle de réunir les documents nécessaires à la rédaction de la biographie du musicien, l'historien en est réduit à étudier des sources partielles ou incomplètes qui par nature faussent la synthèse. Le sort des écrits scientifiques du musicien n'est d'ailleurs guère plus enviable. Si ces dernières années plusieurs éditions posthumes ont vu le jour, elles ont restitué les manuscrits au mépris des règles les plus élémentaires de la science moderne et sans tenir compte des sources disponibles. Qui plus est, bien que l'oeuvre de Bartók soit l'une des plus jouées du répertoire, la plupart de ses partitions contiennent toujours un nombre invraisemblable d'erreurs.

1ère partie. L'ethnomusicologue.

Parmi les activités de Béla Bartók, la recherche ethnomusicologique occupe une place prépondérante. Discipline revêche et exigeante, elle nourrit l'oeuvre créatrice du musicien et concurrença de manière douloureuse sa carrière d'interprète et son mandat de professeur à l'Académie de Musique de Budapest. Méprisée par les beaux esprits, victime des politiques patriotardes, cette science lui coûta de solides inimitiés, manque d'entregent et des dépenses considérables. Elle le paya par contre d'amitiés sincères, lui permit de surmonter l'étroitesse d'esprit du nationalisme et de trouver des raisons de ne pas désespérer du genre humain.

Commencée à l'aube de ce siècle, la carrière de folkloriste de Bartók se plaça d'emblée sous de mauvais auspices. Brillant pianiste et compositeur adulé, par sa formation, il était totalement ignorant de la démarche scientifique. Dépourvues d'une véritable méthode, entachées d'erreurs parfois grossières et sans appareil critique, les premières études du musicien souffrirent à coup sûr de ces carences. Isolées de tout contexte historique et sans connexions avec les sciences auxiliaires de l'ethnomusicologie, elles brillèrent surtout par la précision des

transcriptions, les fines analyses musicales et l'attention apportée à la classification des mélodies.

Conscient de ses limites, Bartók s'appliqua à pallier ce lourd handicap avec un zèle et une ténacité qui forcent l'admiration. Au fur et à mesure de ses publications, il consentit des efforts considérables pour dominer une matière qui requiert des connaissances de linguistique, d'organologie, de chorégraphie, d'ethnographie, de sociologie, d'anthropologie culturelle et d'histoire de l'art. Sur ce long et difficile chemin qui le conduisit à la maturité scientifique, il trouva un mentor exceptionnel en la personne de Zoltán Kodály. Remarquable compositeur, pédagogue révolutionnaire et savant de notoriété internationale, cet humaniste de la trempe des Arany, Erdélyi et autres Babits sut conseiller et guider une nature en quête de perfection et avide de savoir. Plus tard, dans un même souci d'honnêteté intellectuelle, le compositeur ne dédaignera pas les leçons de son collègue Constantin Brailoiu, mieux versé que lui dans les questions de théorie et de méthodologie.

Un examen attentif de la biographie de Bartók révèle d'autre part une constante lourde de signification pour la compréhension de l'attitude du musicien face aux événements de l'existence : les moments de crise et de découragement jouxtent toujours des périodes de recherches scientifiques. Faux-fuyant indispensable pour surmonter l'épreuve, l'étude de la musique populaire permet au compositeur de recouvrer des forces neuves, de se ressaisir et de reprendre son activité créatrice. C'est ainsi que la grave crise d'ordre sentimental qui suivit les amours malheureuses avec Klára Gomgossy (1915-1916) fut en partie résorbée par un labeur effréné dans le domaine des folklores slovaques, hongrois, roumain et arabo-berbère. Les difficultés politiques et professionnelles rencontrées au lendemain de la République des Conseils (1919) trouvèrent un exutoire dans la publication de livres sur les folklores hongrois et roumains (1923-1924) et la rédaction d'études sur la matière slovaque et les colindes roumaines (1922-1926). De même que durant les années trente, lorsque les relations du compositeur se détériorèrent avec les milieux officiels de la culture, il rechercha une certaine sérénité d'esprit dans le classement des mélodies populaires hongroises qu'il entreprit pour le compte de l'Académie des Sciences (1934-1940), la parution de nouveaux livres sur l'ethnomusicologie comparée et le folklore roumain (1935-1936), une expédition sur le plateau anatolien (1936) et les nombreux articles qu'il publia à l'époque dans les revues nationales et étrangères.

L'approche que fait le musicien du monde populaire est par ailleurs significative d'une conscience qui plonge ses racines dans des idées généreuses et utopiques. Dépité par ses semblables et profondément déçu par la société moderne, Bartók reporta ses espoirs sur les masses paysannes qu'il idéalisa et perçut comme les dépositaires de valeurs universelles. En sourdine dans ses écrits scientifiques, mais de manière péremptoire dans sa correspondance, il associa implicitement la société archaïque à un éden qui aurait su se préserver du racisme, serait résolument pacifique et aurait trouvé un équilibre social.

Cet idéalisme est également présent dans le concept d'authenticité qui sous-tend les travaux de Bartók et de Kodály. Désireux d'examiner l'expression populaire dans sa pureté

originelle, les deux amis rejetèrent avec véhémence les sources altérées du folklore et poursuivirent de leurs sarcasmes les musiques pseudo-populaires et urbaines. En vertu de cette exigence, ils circonscrivent le domaine de leurs recherches au monde paysan, à l'exclusion de tout autre groupe social contaminé par la musique des villes et la culture savante.

Dans un même ordre d'idée, l'art populaire est intimement lié à la notion de fraternité des peuples. Le melos paysan incarne aux yeux du musicien le génie spirituel d'une civilisation qui ne peut se satisfaire des cadres par trop étroits des frontières administratives. Par-delà les particularismes et les cas d'espèce, il pressentit l'existence de quelques types archaïques de base et fonda l'espoir d'identifier le substrat musical commun à tous les peuples.

Enfin, dans le collectage des chansons populaires et les expéditions qu'il mena dans des régions reculées et souvent difficiles d'accès, Bartók assouvit une véritable passion pour la nature.

Grand promeneur et entomologiste distingué, le musicien aimait à se mettre à l'écoute des mondes animal et végétal et trouva dans cette contemplation une des sources les plus personnelles de son art et un élément stabilisateur indispensable à son équilibre psychique.

Exprimés de la sorte, les rapports que Bartók entretint avec l'ethnomusicologie se révèlent complexes et aux implications multiples. Interférant sans cesse sur la personne et l'oeuvre du musicien, cette discipline s'impose au critique comme le noeud de la problématique bartókienne. Somme inestimable de travail et reflet des préoccupations les plus intimes de l'homme, son rôle sera considérablement accru dès 1940 lors de son exil en Amérique.

* * *

Si en Europe, la carrière d'ethnomusicologue de Bartók eut à souffrir des impératifs de la vie matérielle et des contingences de la situation politique, aux Etats-Unis les circonstances en décidèrent autrement. Déraciné et malade, le compositeur fit taire sa plume, renonça rapidement à ses prestations de pianiste et ne consacra que peu de temps au travail de pédagogue. Devenue par la force des choses la préoccupation majeure du musicien, l'ethnomusicologie prit le pas sur les autres secteurs de son activité et marqua de son empreinte les cinq années de séjour en Amérique. Comme chercheur à l'Université Columbia ou pour son compte personnel, Bartók n'eut de cesse de faire de la recherche sa raison de vivre et de trouver dans ce refuge, les ressources morales nécessaires pour supporter les dures conditions de l'exil. Labeur exigeant et peu rémunérateur, il lui coûta force santé, maintes désillusions et le réduisit à la misère.

Arrivé au terme d'une lente évolution intellectuelle, cet homme dont le manque de formation académique fut longtemps un handicap, accéda outre-Atlantique à la maturité scientifique et rédigea les trois ouvrages les plus achevés de son oeuvre. Passé maître dans la description et la systématisation des mélodies populaires, il rivalisa d'ingéniosité dans l'analyse des corpus et donna les exemples les plus remarquables de son approche en la matière. Rompu à, toutes les difficultés et subtilités de la reproduction

des mélodies populaires, il atteignit les limites de la perception auditive et offrit les transcriptions les plus complexes de l'histoire de l'ethnomusicologie. Mais surtout, après plus de 35 ans de métier, au crépuscule d'une vie qu'il savait menacée, il synthétisa ses idées et cristallisa sa pensée.

Au lendemain du départ de Hongrie, de profondes modifications se firent jour dans l'approche scientifique du musicien. Privé de la collaboration et des conseils judicieux de Zoltán Kodály, Bartók trouva un nouveau maître à penser en la personne de György Herzog. Sous l'influence de cet ami dévoué, il se remit en question et découvrit de nouveaux horizons. Formé à l'école hongroise et allemande, mais également influencé par les recherches anthropologiques américaines, cet éminent savant invita Bartók à s'intéresser à des domaines négligés jusqu'ici. Attentif désormais aux implications culturelles, sociologiques, linguistiques et historiques de la musique des campagnes, le musicien envisagea le fait populaire de manière plus globale et jeta un éclairage nouveau sur ses analyses musicales. Cette ouverture d'esprit alla de pair avec l'acquisition d'un nouveau statut social et une reconnaissance de l'importance de ses travaux par l'intelligentsia américaine. Alors qu'en Europe, il n'avait exercé le métier d'ethnomusicologue qu'en franc-tireur, les fonds Alice Ditson et Horatio Appleton Lamb et la fondation Walker-Ames lui ouvrirent les portes des Universités Columbia, Harvard et Washington. Introduit par la même occasion dans le monde universitaire et en contact avec des chercheurs de haut niveau, il acquit une plus grande rigueur scientifique et combla des lacunes de formation.

Lorsqu'on tente de cerner l'importance de la production ethnomusicologique de Bartók en Amérique, on ne peut que s'étonner du nombre et de la diversité des matières abordées durant ce court laps de temps. En dehors du travail ponctuel que représenta pour lui l'étude de la collection Parry, le musicien consacra le meilleur de son temps à l'examen des recueils de mélodies populaires roumaines et turques. Dans le cadre d'un programme de recherche élaboré depuis de longues années, il brossa une vaste fresque du patrimoine populaire roumain de Transylvanie, de même qu'il rédigea sur les bases d'un matériel plus restreint, une monographie riche d'enseignements sur la musique rurale turque. En marge de ces trois ouvrages principaux, Bartók sacrifia également à la vulgarisation. Pour des besoins professionnels ou des raisons alimentaires, il révisa d'anciennes conférences et publia quelques articles dans des revues et dans la presse. Outre cette passion bien connue pour les traditions du Vieux Continent et l'Asie Mineure, il prit prétexte de sa présence sur le sol américain pour élargir ses centres d'intérêt aux musiques populaires autochtones. Les contacts qu'il entretenait avec plusieurs spécialistes des folklores amérindiens, l'analyse morphologique qu'il fit de chansons et ballades populaires de Virginie-Occidentale, le court essai qu'il rédigea sur l'application de la systématique hongroise aux folklores américains et anglais ainsi que la présence dans sa bibliothèque de plusieurs livres abondamment annotés sur la musique des noirs américains sont autant de faits qui prouvent à suffisance l'attention que porta le musicien aux traditions amérindiennes, anglaise, et noire de la musique nord-américaine. Enfin, au moins à deux reprises, le hasard des circonstances l'amena à renouer avec des matières populaires qui l'avaient passionné naguère. La rencontre du compositeur-ethnomusicologue Collin McPhee le replongea pour un temps parmi

les subtils raffinements des folklores de l'Archipel de la Sonde, tandis que la transcription pour chant et piano de quelques mélodies ukrainiennes l'invita à réexaminer le matériel qu'il avait recueilli en Ruthénie.

S'il est incontestable que les cinq années passées aux Etats-Unis permirent au musicien d'élargir considérablement le champ de ses connaissances, elles eurent également de profondes répercussions sur le contenu de son discours scientifique. L'émulation de la recherche universitaire, la rupture d'un certain isolement intellectuel et la découverte d'une technologie avancée forcèrent Bartók à s'interroger sur les fondements de l'ethnomusicologie. Arrivé à la croisée des chemins, le pionnier de la recherche folklorique éprouva le besoin de jeter un regard rétrospectif sur le travail effectué, de réfléchir sur la méthode employée et de mettre l'accent sur les problèmes auxquels les générations futures seraient confrontées. Alors que jusqu'ici, il ne s'était préoccupé qu'occasionnellement des bases scientifiques de l'ethnomusicologie, il fit oeuvre de théoricien et de pédagogue. Poussé dans ses derniers retranchements, il s'interrogea sur le devenir de la recherche ethnomusicologique et évalua les apports que cette science pouvait attendre des progrès techniques. Conscient des lacunes de la notation musicale humaine, il entrevit le développement de procédés d'enregistrement et préconisa le recours au contrôle acoustico-mécanique. Ouvert aux dimensions organologiques, chorégraphiques, poétiques, dialectales, culturelles, sociales et historiques de la musique populaire, il mesura le caractère illusoire du travail individuel et pressentit la nécessité d'une vaste collaboration intellectuelle. En ce sens, sa quête incessante d'informations auprès de confrères, de linguistes, de sociologues et de spécialistes en tous domaines est très symptomatique de cette attitude et préfigure la recherche interdisciplinaire. En outre, grâce à ses travaux de comparatiste, il promut l'ethnomusicologie au rang de science auxiliaire de l'histoire et ouvrit des perspectives étonnantes à la collaboration scientifique internationale.

* * *

En dépit de ce bilan positif, il faut toutefois se garder de considérer la période américaine comme un havre de paix pour la recherche ethnomusicologique. Bien au contraire, Bartók y accumula les déconvenues et rencontra de multiples difficultés qui rendirent son travail pénible et malaisé. S'il est vrai que pour l'étude de la collection Parry, il bénéficia de conditions favorables, qu'il jouit du soutien de deux grandes institutions scientifiques et fut entouré de collaborateurs prestigieux, le mirage ne fit illusion qu'un moment. Handicapé par les ravages de la maladie et victime de mesures financières drastiques, il ne put terminer l'ouvrage commandité que grâce à l'aide généreuse de quelques connaissances. Encore dut-il abandonner à son sort la majeure partie de la collection et laisser le travail inachevé. Mais ce fut surtout dans le cadre des études sur le folklore roumain et turc qu'il se heurta aux problèmes les plus délicats. Privé du contrôle sonore de ses transcriptions, sans matériel de référence et ne disposant que d'une documentation lacunaire, il ne put s'entourer de toutes les garanties scientifiques nécessaires. Malgré sa vigilance, bien des erreurs se glissèrent dans ses écrits et faute de matériaux pour étayer ses thèses, il laissa nombre de questions en suspens. Gravement desservi par les bouleversements de la guerre, il fut en outre en butte à

d'incessantes difficultés linguistiques. Obligé par la force des choses de rédiger en anglais - langue qu'il ne maîtrisait qu'imparfaitement - il dut recourir sans cesse à l'aide de correcteurs et laissa dans ses manuscrits bien des imperfections. Enfin, pour comble de malheur, il lui fut refusé la satisfaction de voir ses études publiées. Alors que le travail d'édition des Columbia University Press prenait un retard considérable, les différentes tentatives pour faire éditer les collections roumaines et turques furent toutes vouées à l'échec. Tour à tour, la New York Public Library, la maison Schirmer et Boosey & Hawkes invoquèrent le coût élevé de ces éditions, les restrictions budgétaires et le peu d'intérêt commercial de ce genre de publication pour refuser les manuscrits du musicien. Fort affecté par ces fins de non-recevoir et le triste épilogue de sa carrière d'ethnomusicologue, Bartók en conçut un profond dépit et en désespoir de cause se résolut à faire don de ses écrits à la bibliothèque de l'Université de Columbia.

Demeurées en manuscrit à la mort du compositeur, les trois études américaines connurent des éditions posthumes. Sorti de presse en 1951, grâce au dévouement de György Herzog, le livre Serbo-Croatian Folk Songs bénéficia d'une première édition de qualité qui fit de cette publication l'ouvrage le plus fini de toute la production scientifique du musicien. Publiée toutefois dans des conditions fort particulières, où le travail d'édition et de correction outrepassa largement les pratiques habituelles, cette monographie suscita bien des interrogations sur la part prise par les éditeurs dans l'établissement de la version définitive du texte. Une édition critique publiée en 1978 par les soins de Benjamin Suchoff n'apporta malheureusement aucun éclaircissement à ce propos. Les études sur les folklores roumain et turc connurent quant à elles, un sort beaucoup plus lamentable. La parution en 1967 des trois premiers volumes de la collection Rumanian Folk Music et en 1976 de Turkish Folk Music from Asia Minor provoqua de vives réactions dans les milieux autorisés. Livrées au public sans esprit critique ni rigueur scientifique, les éditions du directeur des Archives Bartók de New York se signalèrent par leur manque de méthode et leur peu de sérieux. Seul en définitive, Adnan Saygun tira son épingle du jeu bien qu'il ait travaillé sur la base d'une documentation incomplète et dans des circonstances difficiles.

Il va sans dire que ces publications tardives n'ont guère servi les intérêts du musicien. Elles n'ont pas permis de mesurer le rôle exact joué par Bartók dans l'histoire de l'ethnomusicologie et de lui attribuer la place qui lui revient dans le développement de cette science.

* * *

2ème partie. Le compositeur.

Peu d'artistes ont pour composante de leur art, archaïsme et modernisme, retour aux sources originelles et langage résolument moderne, regard sur le passé et perspectives d'avenir. Attributs de l'oeuvre de Bartók, ces termes antithétiques sont l'expression du paradoxe de son oeuvre.

Vaincre le conflit du melos populaire et de la forme savante, les unir à leur source commune et élever le folklore à l'universel, tel fut pour le musicien le constant et singulier dessein. Il revint à battre en brèche l'idée reçue de l'opposition

irréductible des mondes savant et populaire de la musique, et de faire pénétrer les sucs de l'invention paysanne dans le carcan de la technique traditionnelle. Ce projet était hardi et propre à susciter la méfiance et l'aversion des bons esprits, car l'exemple n'était pas éloigné d'un certain romantisme où le folklore n'était que masque de pittoresque, artifice de style et désertion de l'esprit.

La démarche de Bartók se situe, on s'en doute, à l'opposé de ces errements, et dans l'approche de la matière, il exclut l'emprunt facile qu'il substitue à un phénomène de syncrétisme. Par ses recherches qui en Europe, qui en Afrique, qui en Asie, le musicien a pu appréhender les mécanismes internes de l'art populaire et assimiler un monde sonore aux richesses insoupçonnées. En une symbiose dont les étapes nous échappent, son expression s'est imprégnée de la substance de l'art des campagnes et son langage s'est infléchi selon les courbes du chant paysan.

Pour le compositeur, la connaissance du folklore est un retour à l'essence, mais également la pierre de touche de son oeuvre créatrice. Incarnation du génie spirituel des peuples, le melos populaire l'aide à découvrir ses propres potentialités. En son intimité, le musicien se reconnaît et perçoit un univers proche du sien. L'amour qu'il porte à la mélodie primitive n'est d'ailleurs pas stérile. Il ne jouit pas égoïstement des charmes du folklore, mais investit son intériorité pour lui ravir ses pouvoirs, le reconquérir et l'accomplir. Par ce truchement, Bartók accède au fondement et à l'élémentaire des choses. Il acquiert la force de refuser les conventions et de redonner vie à la musique à partir du substrat de son être. Ce rite de catharsis l'aide à se réaliser et restaure en lui l'état d'âme de l'artiste primitif.

Bartók rencontre donc l'art populaire dans la mesure où il le réédifie et son admiration pour le chant archaïque implique un dépassement. Dans sa mélodie, il se garde en effet de reproduire le folklore authentique et préfère créer des "thèmes" originaux, conformes aux lois structurelles de la mélodie paysanne. Par ce biais, les mélodies "populaires" ne lui sont plus étrangères, mais deviennent les filles de sa création. Il surmonte ainsi l'antinomie fondamentale qui oppose la mélodie populaire à la notion de thème. Pour ce faire, Bartók soumet le matériel à une alchimie profonde qui change la nature de la mélodie sans la départir de ses traits caractéristiques. Il l'architecture conformément aux exigences d'un développement ultérieur et la transforme en cellule créatrice. Un principe identique régit d'ailleurs les rythmes qui, à l'image des mélodies, ne sont pas un pur enregistrement d'une donnée populaire, mais la transcendance d'un modèle primitif. Le compositeur capte les rythmes à leur source et par-delà leur matérialité, subjugue leur énergie formatrice.

Si le langage de Bartók peut paraître la synthèse des styles harmoniques de plusieurs compositeurs de la fin du 19ème et du début du 20ème siècle, avant tout il se fonde sur l'interrogation du folklore. A l'inverse d'autres systèmes, l'harmonie de Bartók n'est pas le résultat d'une spéculation théorique ni d'une liberté débridée, mais elle s'est cherchée, affirmée et développée à l'intérieur de la musique populaire. Libérée des lois cadentielles, elle tourne résolument le dos à la tradition, fort démunie il est vrai devant l'irrationalité modale et les

échelles primitives. En son sein, la tonalité brise ses cadres et s'élargit pour revêtir parfois les aspects extérieurs de l'atonalité. Le chromatisme, fruit de la fusion des modes et des tons y abonde, ainsi que la brutale audace des altérations. Souvent le majeur et le mineur se fondent, tandis que la frontière entre la consonance et la dissonance s'estompe. Néanmoins, dans ses grandes lignes l'univers bartókien reste fidèle à la tonalité dans son sens large. En dépit de l'abondance de la matière chromatique, le diatonisme survit et les structures ancestrales de la chanson populaire demeurent présentes : sous l'accumulation des éléments chromatiques, l'assise diatonique du folklore apparaît toujours en filigrane.

Comme le compositeur l'a reconnu, ses développements s'inspirent de Beethoven. Mais cette dimension de son art lié à la tradition, ne contrecarre nullement l'esprit de sa création. La forme, toute savante qu'elle soit n'est jamais dans son oeuvre construction ou schématisme extérieur à la matière. Elle est toujours immanente aux harmonies et à la mélodie, et semble résulter du libre déploiement des forces sonores. S'il s'inspire de l'auteur de la Missa solemnis, Bartók ne retient que ce qui est conforme à sa propre musique et se tourne vers la forme dynamique en perpétuel devenir. Ainsi, malgré leur rigueur, ses développements possèdent souvent une allure imprévisible et rhapsodique.

En définitive, Bartók réussit la synthèse inespérée des mondes savant et populaires de la musique. En son art se matérialise l'idéal que tant d'autres manquèrent, de l'union de ce que la musique a de plus primitif et de plus évolué, de plus brutal et de plus raffiné, de plus singulier et de plus universel. Son oeuvre, malgré toute sa science, préserve les plus immédiates saveurs du folklore : son lyrisme, sa violence barbare, sa cruauté démoniaque, ses ironies et ses colères. Grâce au chant du peuple, épuré et retrouvé dans toute sa fraîcheur rythmique modale, il régénère la musique savante. Et pour comble de succès, la science épanouit ce qui s'engendrera sans elle, tandis que le chant populaire se reconnaît et se confirme dans cette élaboration intellectuelle.

* * *

S'il est relativement aisé de préciser dans les grandes lignes la démarche esthétique du compositeur, il est par contre plus difficile de la saisir dans les partitions. L'analyse ethnomusicologique des oeuvres américaines s'avère riche en enseignements et s'inscrit en faux contre bien des idées reçues. Elle prouve, si besoin l'était encore, que notre connaissance de l'oeuvre créatrice du musicien est rudimentaire et repose sur des approximations, du verbiage ou des thèses qui n'ont que peu de rapport avec la science.

Dans les écrits des commentateurs des oeuvres américaines, deux théories se sont affrontées jusqu'ici. D'aucuns ont répandu l'idée qu'aux Etats-Unis, coupé de son milieu culturel, s'était détourné de ses sources traditionnelles et avait renoncé à l'influence du folklore. D'autres plus éclairés, mais adoptant un position maximaliste ont vu dans l'expression américaine l'ultime étape d'un processus de symbiose et ont enfermé cette production dans une phase idéale de transcendance. Ces deux opinions pour le moins contradictoires ne résistent pas à l'analyse et sont réfutées par les faits. S'il est exact que quelques traits stylistiques nouveaux se sont affirmés

outré-Atlantique, l'art de Bartók est demeuré fortement attaché à son essence populaire. En outre, loin de s'identifier à un modèle unique d'intégration du folklore, cette production se singularise par l'étonnante variété des procédés mis en oeuvre qui vont de la simple harmonisation d'une mélodie de choral aux formes les plus recherchées de l'endosmose.

De l'examen du matériel populaire utilisé dans le Concerto pour Orchestre, la Sonate pour violon solo, le Troisième Concerto pour piano, et le Concerto pour alto, il se dégage de prime abord une série de constatations générales qui permettent de mieux comprendre la démarche de Bartók vis-à-vis de ses sources paysannes. En toute logique, le compositeur adopte une attitude sensiblement différente selon que son expression fait référence à la musique populaire vocale ou instrumentale. Alors que la première conserve une grande unité d'inspiration et se concentre dans les mouvements initiaux ; la seconde, plus éclectique, règne en maître dans les derniers mouvements. Ce distinguo se double en outre de deux manières d'aborder le folklore. Tandis que la musique instrumentale se démarque fort peu de ses modèles qui par transparence sont facilement identifiables, la musique vocale est soumise à un travail de recréation en profondeur et laisse une part plus grande à l'imagination du musicien.

L'étude simultanée de l'oeuvre scientifique et créatrice du compositeur nous montre par ailleurs qu'il existe une étroite corrélation entre les deux activités et qu'elles peuvent être dissociées. Le poids artistique des travaux d'ethnomusicologie se révèle être d'autant plus important que les matières étudiées ont déjà fait l'objet de recherches antérieures. Ce fait tendrait à prouver que les processus de transcendance sont l'aboutissement d'une longue maturation et que plusieurs années sont nécessaires avant que les traces de ces études ne soient perceptibles dans le langage du musicien. D'autre part, il se confirme que le compositeur ne focalise nullement son attention sur une matière ou un ouvrage particulier, mais qu'au contraire, il alimente sa création à partir de nombreux recueils qui appartiennent à des époques différentes.

Dans le choix de ses sources, il apert que le musicien tire son inspiration presque exclusivement de ses collections personnelles. Quand par hasard il déroge à cette règle, il n'accepte alors que le patronage de scientifiques accomplis comme Zoltán Kodály, Constantin Brailoiu, László Lajtha ou Colin McPhee. Les mélodies sur lesquelles il jette son dévolu sont le plus souvent chargées d'un sens symbolique et lui fournissent l'occasion de rendre hommage à des personnalités qui jouèrent un rôle important dans sa carrière d'ethnomusicologue.

Si l'influence du folklore sur l'art de Bartók prolonge une préoccupation déjà fort ancienne, en Amérique, en raison des circonstances, cet aspect de l'expression du musicien prit un tour fort singulier. Exilé et sans attaches véritables avec son pays d'accueil, le compositeur trouva refuge dans la création et sa réflexion esthétique sur le melos populaire lui permit de s'évader de la grisaille quotidienne, de faire revivre un passé révolu et de se remémorer les moments heureux de ses campagnes de collectage. Loin de sa terre natale, il éprouva le besoin de retrouver ses racines. Cette nostalgie du pays se traduisit par un retour en force des traditions historiques hongroises qui épousèrent les traits de la Hajdútánc, de la Verbunkos ou d'allusions subtiles au répertoire de l'époque Kuruc. Du reste,

comme pour signifier son refus de s'intégrer au monde américain, la musique autochtone demeura étrangement absente de son oeuvre et ne fit qu'une timide apparition sous la forme de quelques mesures de jazz symphonique.

* * *

Bien que des éléments de comparaison avec les quatre périodes de la création du compositeur fassent cruellement défaut, plusieurs tendances spécifiques se sont imposées de l'autre côté de l'Atlantique. La plus étonnante de ces évolutions se situe sans doute au niveau des sources d'inspiration où la matière populaire roumaine supplante définitivement le corpus hongrois et représente quelque 55% du matériel, tandis que la composante magyar se situe désormais aux alentours de 35% - les 10% restants se répartissant par ordre décroissant entre les influences indonésiennes, arabo-berbère, serbo-croate, afro-américaine et slovaque. Cette redistribution des cartes semble être intimement liée au rôle prépondérant acquis désormais par la musique instrumentale. Dans cette veine musicale qui s'accorde à merveille avec la fibre sensible du musicien, Bartók fait montre d'une grande maîtrise et rivalise d'ingéniosité dans l'invention de mélodies instrumentales ou de danses. En marge de ces réjouissances populaires, il accorde d'autre part une place de choix à l'art des bergers roumains et hongrois qui pénètre dans son langage par le truchement des timbres et des motifs archaïques de leurs instruments. Enfin, après une attitude longtemps hostile, le musicien adopte une position conciliante à l'égard des interprètes tziganes dont il ne rejette plus systématiquement les exécutions. Son intransigeance envers l'art pseudo-populaire demeure par contre inébranlable et s'il accepte à deux reprises la présence de magyar noták, celles-ci font l'objet de charges ironiques d'une rare violence.

Lorsqu'on se penche plus attentivement sur la musique d'inspiration vocale qui recèle les exemples les plus ouvragés de la transcendance bartókienne, l'on constate une nette prédominance du folklore hongrois (60%) ainsi qu'un pourcentage non négligeable d'éléments roumains (30%), alors que les folklores arabo-berbère, serbo-croate et slovaque ne font que de la figuration. Intimement lié au génie de la langue et reposant sur une connaissance approfondie du complexe musico-littéraire, ce mode d'expression reflète les préoccupations les plus intimes du musicien. Il se caractérise par un goût prononcé pour les tournures primitives ou orientales et donne naissance à des mélodies qui s'enracinent dans le terroir en vertu de fortes colorations dialectales.

Pour la matière hongroise, le compositeur tend à cerner l'ensemble du patrimoine et résume en un condensé étonnant les genres et les formes du monde paysan. Non content de sonder les origines finno-ougriennes de l'art national grâce aux lamentations et aux mélodies qui conservent les traces des chants d'avant la conquête, le musicien passe en revue un certain nombre de types mélodiques où l'on dénombre des vieilles mélodies de danses, des comptines enfantines, des chansons d'amour et des chants railleurs contre les filles et les garçons. S'il puise abondamment aux sources du vieux style, Bartók se montre par contre plus réticent vis-à-vis du nouveau style. Les liens avec ce folklore plus récent sont généralement fort lâches et les structures de ce répertoire n'apparaissent clairement que lorsque le musicien fait revivre des traditions historiques ou leur

confère les attributs d'une mélodie de choral. L'ensemble du matériel est en outre soumis aux particularismes de langage des différentes régions (Transylvanie, Transdanubie, Pays pâloc, székely, etc.) et présente une dilection certaine pour les inflexions mélodiques transdanubiennes.

Le corpus roumain de Transylvanie est pour sa part beaucoup moins sollicité et limite sa contribution aux hore lungi, bocete et doine. Profondément marqués par les traits stylistiques régionaux, ces genres sont redevables de bien des caractéristiques aux dialectes du Maramures, du Bihor et du banat, avec une tendresse toute particulière pour l'art ornemental, les échelles et la structure des chants bihoréens.

Dans le processus de recreation engagé par Bartók, le musicien soumet le matériel de référence à de profondes modifications. De toutes les composantes de la mélodie populaire, la forme demeure la constituante la plus stable et qui offre le moins de métamorphoses. Sans difficultés apparentes, le compositeur fait siennes les structures fixes ou libres de ses modèles paysans et coule ses motifs dans la carrure quaternaire ou ternaire des folklores hongrois et roumain, ainsi que dans les formes ouvertes de la kneja arabo-berbère, des lamentations hongroises ou des hore lungi roumaines. Son respect des archétypes le pousse par ailleurs à conserver les lignes de structure des styles ancien et nouveau du folklore hongrois, d'articuler ses mélodies autour des césures principales et secondaires de certains genres, voire de se conformer aux principes d'isométrie, d'isorythmie, d'isopodie ou d'hétérométrie qui régissent l'ordonnance interne de plusieurs types mélodiques. S'il lui arrive cependant de prendre ses distances à l'égard de la réalité populaire, ces velléités de liberté se manifestent surtout par l'utilisation de formes tronquées, la présentation ramassée de mélodies mélismatiques jugées trop longues ou l'extension de courbes de structure à un mouvement tout entier. Les interprétations formelles entre des matières d'origine différente sont par contre fort rares et tout au plus peut-on faire état d'un rapprochement audacieux entre les lignes générales du nouveau style hongrois et des refrains internes d'origine roumaine.

A l'intérieur de ces cadres formels s'engage une fascinante confrontation entre le langage du musicien et le folklore. La mélodique qui constitue la dimension la plus originale de l'art bartókien, se présente ici sous des dehors d'un extrême raffinement. Après avoir démonté les mécanismes internes des mélodies populaires, Bartók réutilise les règles qu'il a découvertes et repense ces données dans un contexte moderne. Parmi l'infinie variété des moyens mis en oeuvre, on relève pêle-mêle, des références aux lois de la langue musicale archaïque, l'intégration de traits stylistiques dialectaux, l'usage de certaines tournures mélodiques stéréotypées et l'emploi généralisé d'intervalles ou de cadences particulières. Si ces emprunts au fonds populaire sont souvent aisément identifiables, dans les motifs plus élaborés, les influences se fondent les unes dans les autres et il devient très difficile de faire la part des choses. L'esprit de synthèse qui sous-tend alors la pensée du musicien peut aller du rapprochement de deux dialectes, à la fusion de deux genres ou à l'imbrication inextricable de genres et de dialectes en provenance de matières différentes.

Dans l'ossature rythmique de ses mélodées, Bartók se défie tout

autant du folklore authentique et prend ses distances vis-à-vis de la réalité des campagnes. Les formules populaires ne sont jamais reprises textuellement mais déformées à travers le prisme de ses propres pulsions rythmiques. Si le musicien reste fidèle dans les grandes lignes aux systèmes qui régissent l'art vocal populaire, dans le cadre de ces entités, il donne libre cours à son imagination. Les rythmes qu'il crée sont souvent le résultat d'un savant amalgame de formules rencontrées dans ses recherches scientifiques et qu'il remanie à sa façon.

Enfin, l'aspect "tonal" de la mélodie bartókienne est de nouveau prétexte à une réflexion en profondeur. Pour échapper à une certaine uniformité de couleur, le compositeur pratique systématiquement la transposition et tire parti des ressources illimitées offertes par les échelles bi-, tri-, tétra- et pentatoniques, les gammes et les modes complets ou défectifs, ainsi que les échelles régionales avec degrés haussés ou baissés. De même qu'il n'hésite pas à inventer des échelles si la nécessité s'en fait sentir. Les relations entretenues avec le folklore ne sont d'ailleurs jamais directes et le musicien échappe au travail de pur enregistrement par l'emploi de chromatisations partielles ou de modulations qui rompent le caractère uni- ou bitonal des mélodies populaires.

La musique instrumentale offre quant à elle une physionomie fort différente. Ce genre qui a désormais pris le pas sur sa consœur vocale, présente des sources d'inspiration diamétralement opposées. Nourri presque exclusivement par la tradition roumaine (70%), il voit l'influence hongroise réduite à la portion congrue (20%), tandis que la matière indonésienne (7%) et afro-américaine (3%) ne jouent plus que les utilités. Loin des structures diaphanes et composites de la transcendance vocale, le folklore apparaît ici dans toute sa matérialité et est recherché pour ses qualités intrinsèques. Les liens avec les travaux scientifiques du compositeur n'en sont que renforcés et les connaissances organologiques et chorégraphiques de ce dernier alimentent avec une précision quasi scientifique les deux subdivisions du genre.

Avec une volonté manifeste de faire revivre un monde à jamais disparu, Bartók peuple son univers sonore des timbres colorés et variés des instruments des campagnes roumaines et hongroises auxquels il adjoint les sonorités cristallines d'un gamelan balinaï et les accents plus rudes des cuivres d'un orchestre de jazz. Fort respectueux des contingences techniques et des possibilités expressives, le compositeur se conforme dans les grandes lignes aux caractéristiques du répertoire authentique. Pour ce faire, il intègre dans son langage des structures mélodiques, des procédés de style et des formules d'accompagnement qui confèrent à l'ensemble une grande véracité de ton. À côté des instruments traditionnels, il donne encore ses lettres de noblesse à l'art pastoral qu'il immortalise à travers l'évocation du cor des Alpes, des cornes et de la flûte. Dans ces créations au caractère archaïque accusé, le musicien procède par motifs de quelques mesures dans lesquels il concentre les formules mélodiques, les rythmes et les échelles des différents instruments. Souvent inscrites dans un dialecte musical, ces mélodies sont soumises à de nombreuses reprises à un travail de refonte qui va du rapprochement de plusieurs répertoires au mélange d'échelles et de styles en provenance de régions distinctes.

La musique instrumentale en tant que support de la danse connaît

enfin un développement exceptionnel qui donne à la création américaine un cachet unique. Avec une évidente délectation, le musicien se tourne vers les couches anciennes de l'art chorégraphique roumain et cisèle les plus belle stylisations de danses de toute son oeuvre à partir des Naruntel, Ardeleana, Batuta din palmi, De baut, De doi, De dant, Briu et autre Hore. Si la matière hongroise est délaissée et n'apparaît que sous les traits d'une Magyar ou Négyes de Transylvanie, elle fait par contre l'objet d'un soin tout particulier. Elle permet au musicien de résumer en un raccourci étonnant l'évolution de l'art chorégraphique national et de saluer au passage le Dudanota, la Karikázó et la Verbunkos. Dans ces vastes fresques sonores hautes en couleur et qui traduisent une grande soif de vivre, le compositeur restitue avec bonheur l'atmosphère des fêtes villageoises où l'on retrouve tour à tour l'art virtuose des lautari, le style plus sobre des interprètes paysans, les interludes instrumentaux et les danses proprement dites que viennent ponctuer les cris facétieux des strugaturi. Pour donner corps à ce monde d'insouciance, le musicien serre de plus près les formes populaires qui lui servent de canevas. Les mélodies qui s'y inscrivent font preuve d'une richesse motivique exceptionnelle. En leur sein, le compositeur se joue des particularismes dialectaux, des échelles régionales et des rythmes pour fondre cette étrange bigarrure en un art synthétique fruit de la science et de la création et qui incarne sous sa forme la plus achevée, la symbiose entre les mondes populaire et savant de la musique.

Yves LENOIR