

Zeitschrift: Schweizer Jahrbuch für Musikwissenschaft = Annales suisses de musicologie = Annuario Svizzero di musicologia
Herausgeber: Schweizerische Musikforschende Gesellschaft
Band: 27 (2007)

Artikel: Sources ethniques et pensée dodécaphonique dans le Quatuor no 2 de Béla Bartók
Autor: Kárpáti, János
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-835205>

Nutzungsbedingungen

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

Conditions d'utilisation

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

Terms of use

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

Download PDF: 14.12.2025

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

Sources ethniques et pensée dodécaphonique dans le *Quatuor no 2* de Béla Bartók

János Kárpáti (Budapest)

Les périodes durant lesquelles Bartók n'a rien composé ont été qualifiées par Malcolm Gillies d'«années en jachère» – «fallow years» – dans la communication qu'il a faite au colloque Bartók de Budapest, en mars 2006. Gillies a justifié ce terme en invoquant tout particulièrement les conditions de vie du compositeur.¹ La période de trois ans entre 1912 et 1914 peut sans aucun doute être considérée comme celle d'années en jachère; elle ne fut pourtant pas entièrement improductive, car c'est justement à cette époque qu'ont germé plusieurs œuvres importantes telles que *Le prince de bois*, la *Suite* pour piano opus 14 et le *Quatuor à cordes no 2*. Pour ma part, j'expliquerai ces périodes de silence par des raisons avant tout spirituelles : ce sont des années de maturation et d'assimilation d'influences diverses. La période 1912–1914 est particulièrement importante du point de vue de la connaissance de deux sources très stimulantes : la musique folklorique arabe et la musique de Schoenberg. Dans la présente communication, j'aimerais démontrer par quels moyens ces deux sources ont influencé la musique de Bartók, et en particulier le *Quatuor à cordes no 2*, commencé en 1914 et complété en 1917.

I

On sait que Bartók a successivement élargi le cercle de ses collectes dans la région de la Hongrie ancienne, de la population hongroise jusqu'aux populations slovaque et roumaine. Le fait qu'il soit parvenu aux territoires extra-européens est moins connu : en juin 1913, il s'est rendu en Afrique du Nord pour effectuer des recherches dans les milieux arabes algériens.

La région explorée par Bartók était l'une des principales «portes» du Sahara. Au centre se trouvait la ville de Biskra, située à deux cents kilomètres au sud du port de Philippeville (aujourd'hui Skikda), et aux alentours, trois oasis. Accompagné par sa première femme, Márta Ziegler, et un interprète,

1 Malcolm Gillies, «Bartók's 'Fallow Years': A Reappraisal», in: *Studia Musicologica* Tom. XLVII/3–4 (2006), 311–319.

il a pu enregistrer une centaine de mélodies vocales et instrumentales sur son phonographe Edison, et prendre des notes sur place.²

Bien qu'il ait difficilement supporté la chaleur africaine et que le voyage ait été plus court que prévu, les résultats furent considérables ; Bartók est rentré d'Afrique avec des enregistrements sur 118 cylindres, dont il a transcrit la plus grande partie avec sa minutie habituelle. Les cylindres de phonographe se trouvent aujourd'hui aux Archives Bartók à Budapest avec toutes les notes prises sur place et les transcriptions. Les résultats de ces recherches en Afrique du Nord ont été publiés sous deux formes : une partie parut en hongrois à Budapest en 1917, tandis que l'étude complète fut publiée en 1920 dans la revue allemande *Zeitschrift für Musikwissenschaft*. Une excellente traduction française est également parue dans les *Annales de l'Institut d'Études Orientales d'Alger*, en 1961, sous la signature de Léo-Louis Barbès.³

Je ne voudrais pas parler ici de la signification scientifique de ces recherches. Il suffit de mentionner que les documents sonores et écrits de Bartók, qui datent de presque cent ans, offrent aujourd'hui encore des bases aux recherches ethnomusicologiques en Afrique du Nord.⁴

Bartók lui-même s'est expliqué au sujet de l'influence de la musique populaire arabe sur sa création. Dans une conférence tenue devant la *Pro Musica Society* à New York en 1928, il dit entre autres : «Pour ma part, j'ai collecté et utilisé comme support aussi bien la musique paysanne hongroise que celle de nos peuples voisins (les Slovaques, les Roumains). J'ai même entrepris, juste avant la guerre, un voyage en Afrique du Nord pour y collecter et étudier la musique paysanne arabe des oasis du Sahara ; et je ne me suis pas soustrait à l'influence de cette musique (à laquelle on peut attribuer, par exemple, le troisième mouvement de ma *Suite* pour piano).»⁵

La *Suite de danses* nous offre un exemple classique de cette imitation des différentes musiques populaires, ce qui explique peut être que Bartók s'y soit référé à plusieurs reprises, notamment dans une lettre adressée au musicologue roumain Octavian Beu : «Dans la *Suite de danses*, la première partie de façon partielle, et la quatrième entièrement, sont de caractère oriental (arabe), ... tandis que dans la troisième partie les influences hongroises,

2 Márta Ziegler [Bartók Béláné], «Bartóks Reise nach Biskra», *Documenta Bartókiana* Vol. 2, Budapest 1965.

3 Béla Bartók, «Die Volksmusik der Araber von Biskra und Umgebung», *ZfMw* 2 (1920), no 9 ; «La musique populaire des Arabes de Biskra et des environs», (traduction: Léo-Louis Barbès) in: *Annales de l'Institut des Études Orientales d'Alger*, Tom. XVIII-XIX (1960-1961), 301-336.

4 *Bartók and Arab Folk Music*. CD-ROM. Cf. János Kárpáti, «Bartók in North Africa: A Unique Fieldwork and Its Impact on His Music» (Colloque Bartók, Los Angeles, 1995) in: *Bartók Perspectives: Man, Composer, and Ethnomusicologist*, Oxford University Press 2000.

5 «Les chants populaires de Hongrie», in: *Béla Bartók: Écrits*. Édités par Philippe Albèra et Peter Szendy. Genève: Éditions Contrechamps 2006, 162.

roumaines et même arabes alternent».⁶ Ce qui est encore plus remarquable, c'est que Bartók parle du chromatisme en rapport avec les sources arabes. Je cite un passage de sa conférence à l'Université de Harvard en 1943 : «Ma première mélodie «chromatique», je l'ai inventée en 1923 ; je l'ai utilisée pour le premier thème de ma *Suite de danses*. Elle a quelque ressemblance avec la mélodie arabe que vous venez d'entendre.»⁷

On trouve encore des allusions explicites à l'influence arabe dans deux autres compositions : le no 58 des *Mikrokosmos* intitulé «À l'orientale», et le no 42 des *44 Duos* pour deux violons qui porte le titre «Chant arabe». Si la pièce des *Mikrokosmos* n'est qu'un orientalisme de style romantique, le duo est un véritable arrangement d'un morceau de la collection de Biskra.⁸ L'un des violons imite l'accompagnement de tambour par la répétition d'une seconde augmentée, l'autre joue la mélodie. L'accompagnement formé de deux notes s'étendant à trois, il se produit une polymétrie comparable à celle de la pièce originale : dans l'accompagnement au tambour, les accents articulent des unités de 3/8 et 5/8, contrepoinçant la pulsation à 2/4 de la mélodie.

Exemple 1a



«Danse arabe» (44 Duos pour deux violons, no 42), © Universal

Exemple 1b



Collection de Biskra

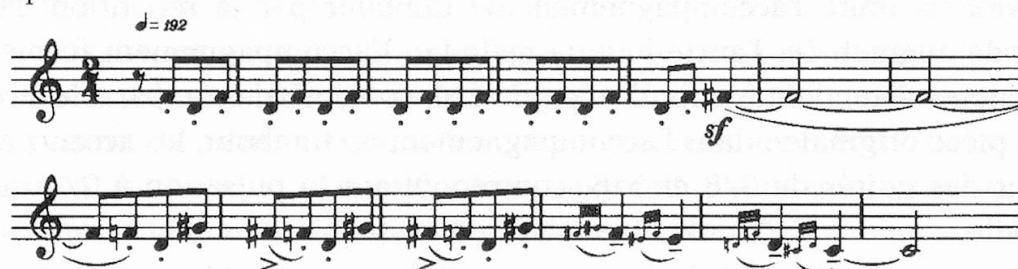
6 Lettre en allemande adressée à Octavian Beu, le 10 janvier 1931.

7 «Conférences de Harvard», in: *Béla Bartók: Écrits*. Édités par Philippe Albèra et Peter Szendy. Genève: Éditions Contrechamps 2006, 308.

8 No 15, voir note 3.

Il y a par ailleurs certaines compositions à propos desquelles le compositeur ne mentionne pas d'influence arabe, mais où l'on peut néanmoins la démontrer sans ambiguïté. L'une de ces œuvres est le *Quatuor à cordes no 2*, dont le deuxième mouvement a été bel et bien influencé par la musique populaire arabe. La pulsation monotone des croches de l'accompagnement rappelle les tambours arabes, et la mélodie tournant autour d'une tierce mineure peut être facilement rapprochée de certains chants enregistrés à Biskra. Pensons qu'à l'époque de la naissance du quatuor à cordes – mais aussi de la *Suite* opus 14 pour piano – l'expérience du voyage en Afrique était encore très vivace.

Exemple 2



Bartók, *Quatuor à cordes no 2*, 2e mvt, © Universal

Les demi-tons qui entourent la tierce mineure du thème démontrent que celle-ci est équivalente à la seconde augmentée, intervalle typique des échelles arabes. On retrouve cela dans l'accompagnement du «Chant arabe» pour deux violons. L'échelle complète de la pièce, avec ses deux voix – la mélodie et l'accompagnement –, fait apparaître un échange entre les deux tétracordes disjoints, et leur restructuration sous la forme de tétracordes conjoints. La même échelle *Mi-Fa-Sol#-La-Sib-Do#-Ré* apparaît d'ailleurs dans le fugato du *Mandarin merveilleux*, dans lequel la ligne mélodique serpentine possède un cachet arabe plutôt que chinois.

Exemple 3

Quatuor

Do#Re Mi#Fa# Sol#

Duo

LaSib Do#Re Mi Fa Sol#La
 Mi Fa Sol#LaSib Do#Re

Secondes augmentées inspirées de la musique arabe dans le *Quatuor à cordes no 2*, 2e mvt, dans la «Danse arabe» (*44 Duos pour deux violons*, no 42) et dans *Le Mandarin merveilleux*.

L'influence de la musique populaire arabe se manifeste toutefois en priorité, chez Bartók, dans ses effets rythmiques. Les chants arabes et berbères de

l'Afrique du Nord sont presque toujours accompagnés par différents tambours, la percussion jouant un rôle primordial. Il vaut la peine ici de citer quelques passages de l'étude de Bartók.

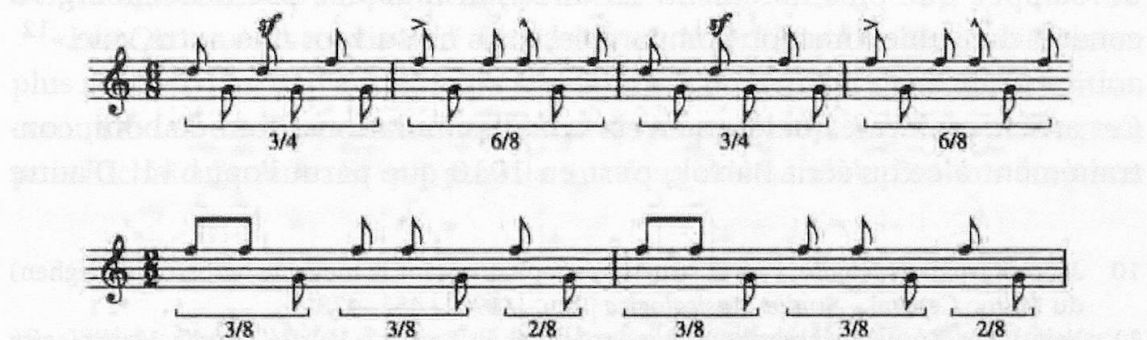
«En contraste avec la primitivité de l'ambitus et de la forme, apparaît le riche développement du rythme.... La complexité du rythme se trouve augmentée par le rythme d'accompagnement des instruments de percussion... Quelquefois, l'accompagnement se présente de façon indépendante, vivant de sa vie propre, à côté de la mélodie... En définitive, il en résulte une étrange polyrythmie jusqu'à ce que, de nouveau égaux dans leur valeur rythmique, le motif mélodique, qui s'en était écarté, et le motif d'accompagnement se retrouvent réunis.»⁹

Le mouvement déjà mentionné du *Deuxième Quatuor* nous fournit un bon exemple d'une imitation du roulement de tambour à métrique régulière; la pulsation est accentuée par l'instrumentation. Il y a un exemple classique de l'accompagnement du tambour arabe naturel dans la musique savante : c'est la partie déjà évoquée du *Mandarin merveilleux*, où le compositeur emploie «tamburo grande, gran cassa et tam-tam».

C'est un caractère propre aux instruments de percussion utilisés dans cette région (bandir, tabal) d'offrir deux ou trois hauteurs différentes du son selon la manière de frapper du musicien. Le caractère métrique de l'accompagnement est ainsi déterminé par l'alternance de l'accent (volume/dynamique) et de la hauteur (timbre). C'est pourquoi Bartók s'est intéressé non seulement aux rythmes «barbares» de la musique de percussion, mais – comme lui-même l'a souligné – à la polyrythmie virtuose qui a lieu entre la mélodie et l'accompagnement, ou dans le jeu même de la percussion.

Ce phénomène peut être observé dans plusieurs pièces répertoriées et publiées par Bartók. Dans l'accompagnement de tambour du no 58, des unités à 2/8 et à 3/8 alternent de telle façon que leur valeur totale reste identique. C'est dire que dans un mètre à 6/8 apparaît une hémiole : $3 \times 2/8 (= 3/4)$ et $2 \times 3/8 (= 6/8)$ alternent.

Exemple 4



Collection de Biskra, no 58

9 Voir note no 3.

C'est un phénomène fréquent dans la musique arabe et berbère de l'Afrique du Nord que j'ai moi-même observé lors de mes recherches au Maroc.¹⁰ Un autre type d'alternance figure dans les nos 59 et 60 de la collection Biskra. Ici, deux unités à 3/8 sont suivies par une à 2/8, ce qui donne l'asymétrie du «rhythme bulgare». Mais dans le mouvement final du *Quatuor no 4* (1928) de Bartók, cet accompagnement accentué en 3–3–2 ne nous paraît pas bulgare mais plutôt arabe.¹¹

II

En décembre 1920 parut, sous la signature de Béla Bartók, un article dans la revue viennoise *Musikblätter des Anbruch* intitulé «Arnold Schönbergs Musik in Ungarn». Il y est notamment écrit : «L'un de mes élèves m'a apporté en 1912, de Vienne, une copie des trois pièces pour piano (op. 11) de Schoenberg, qui n'étaient pas encore publiées : ce fut ma première rencontre avec la musique de Schoenberg. On peut bien supposer que jusqu'alors à Budapest, et pour autant que je puisse me souvenir, on ne connaissait rien des œuvres de Schoenberg, même son nom n'était pas familier à la majorité des musiciens. À partir de cette année-là, en revanche, il se trouva quelques jeunes musiciens qui, pour la plupart à peine sortis de l'école se plongèrent avec beaucoup de zèle dans l'étude de ses œuvres. Il est compréhensible que les nouvelles possibilités techniques et expressives qui s'étaient manifestées dans les œuvres de Schoenberg, par suite de la suppression du principe de la tonalité, aient exercé une plus ou moins grande influence sur nos jeunes compositeurs, voire sur des compositeurs plus mûrs, qui tendaient déjà vers des objectifs comparables. J'emploie le mot «influence» au meilleur sens : on ne doit pas y entendre une imitation servile; je songe plutôt à un processus semblable à celui qu'on a pu remarquer dans l'œuvre de Stravinsky (à peu près depuis 1913, notamment dans *Rossignol*) : ce dernier n'a rien perdu de sa personnalité sous l'influence de Schoenberg; au contraire, elle ne s'en est développée que plus librement. La direction indiquée par Schoenberg l'a conduit dans une direction comparable, mais en suivant une autre voie.»¹²

Cet article renferme quelques erreurs ou dissimulations. Tout d'abord, contrairement à ce qu'écrit Bartók, c'est en 1910 que parut l'opus 11. D'autre

10 János Kárpáti, «Mélodie, vers et structure strophique dans la musique berbère (imazighen) du Maroc Central.» *Studia Musicologica* Tom. I/1961, 451–473.

11 Voir János Kárpáti, «Alternative Bar Structures in Bartók's Music». *Studia Musicologica* Tom. XLVII/2 2006, 127–140.

12 «La musique d'Arnold Schoenberg en Hongrie», in: *Béla Bartók: Écrits*. Édités par Philippe Albèra et Peter Szendy. Genève: Éditions Contrechamps 2006, 111.

part, nous savons par Imre Waldbauer que le sextuor *Verklärte Nacht* était connu à Budapest vers 1910, et que le *Quatuor à cordes no 1* de Schoenberg y avait été exécuté en 1911 par l'ensemble Waldbauer-Kerpely, premier interprète des quatuors de Bartók. Mais Bartók lui-même connaissait déjà des pièces de Schoenberg plus tôt : László Vikárus a relevé dans les Archives Kodály une lettre de Bartók adressée à Madame Gruber (la femme de Kodály) datée de 1909, dans laquelle le compositeur désigne les *Lieder* opus 1, 2 et 3 de Schoenberg comme «des choses incompréhensiblement sèches». ¹³ Et l'on sait que Bartók a fait l'acquisition de la partition du *Premier Quatuor* de Schoenberg en 1909 également. ¹⁴

Le fait que Bartók ait nié toute connaissance des pièces de Schoenberg avant 1912 reste problématique. Cela signifie peut-être que, malgré quelques impressions fugitives ou défavorables, ce n'est qu'en 1912 qu'il a véritablement reconnu l'importance du compositeur autrichien. En tout cas, le ton personnel de cet écrit témoigne du fait que Bartók ne se prononce pas sur cette musique comme un observateur, mais comme quelqu'un qui l'a éprouvée dans son propre travail créateur. Vraisemblablement, la tournure «nos jeunes compositeurs, voire des compositeurs plus mûrs» renvoie à lui-même.

Bartók n'avait cependant pas besoin de la connaissance des œuvres de Schoenberg pour emprunter une telle voie. Ses premières compositions personnelles, tels les *14 Bagatelles* et le *Quatuor à cordes no 1* (1908–1909) peuvent être mises en parallèle avec les *Trois pièces pour piano* opus 11 et le *Quatuor à cordes no 2* de Schoenberg (composées entre 1907 et 1909). Il existe même une certaine similitude entre ces œuvres, bien que la possibilité d'une influence de l'une sur l'autre soit complètement exclue.

Le rapport étrange et inconscient entre ces compositions se manifeste particulièrement dans les mélodies déclamatoires, en forme de monologues, ainsi que dans les motifs ostinatos et dans la libre utilisation d'harmonies dissonantes. Parmi celles-ci : les accords de quarts, les septièmes majeures parallèles et les sauts de septième; en même temps, la suspension de la tonalité, et chez Bartók, la divergence polaire des accords *la mineur – mi bémol mineur* dans la Bagatelle no XIII.

Les *Quatuors à cordes no 1* de Bartók et *no 2* de Schoenberg sont encore plus proches l'un de l'autre; leurs similitudes s'enracinent dans une tradition commune. Il est bien connu que l'idéal du jeune Bartók fut d'abord Wagner, puis Richard Strauss. Et que pour la musique de chambre, Brahms était son

13 Vikárus László, *Modell és inspiráció Bartók zenei gondolkodásában* [Modèle et inspiration dans la manière de penser musicale de Bartók], Pécs: Jelenkor 1999, 51–52.

14 Vera Lampert, «Zeitgenössische Musik in Bartóks Notensammlung», in: *Documenta Bartókiana* Vol. 5 (Mainz 1977), 142–168.

modèle. Schoenberg a aussi composé de la musique de chambre sous l'influence de Brahms, et en ce qui concerne son langage harmonique, il apprit beaucoup de Wagner.

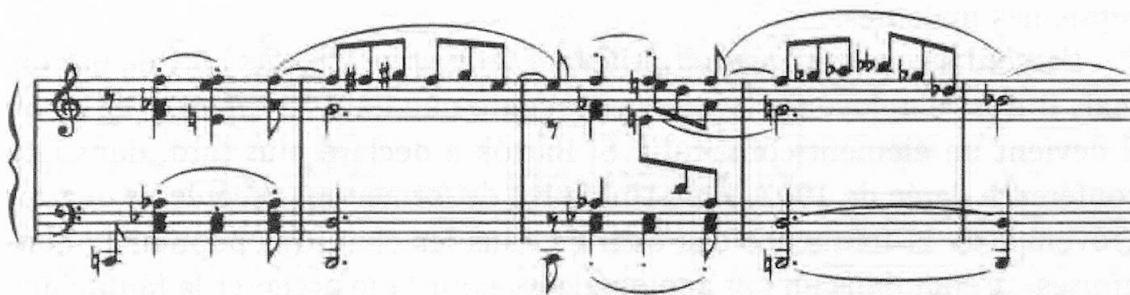
La rencontre avec la musique de Schoenberg en 1912 a laissé des traces si profondes chez Bartók que son évolution, parallèle à celle du compositeur viennois, mais jusque-là instinctive, a laissé place à un développement stylistique tout à fait conscient durant la décennie 1915–1925. Nous savons que dans la formation créatrice de Bartók, les impressions profondes se manifestaient toujours d'une façon décisive et immédiate. Un exemple classique de cette grande réactivité est le changement de style en 1926, avec la composition de sa *Sonate* pour piano et de son *Premier Concerto* pour piano, juste après l'expérience du concert Stravinsky donné en mars à Budapest, en présence du compositeur russe. On observe une réaction semblable après la découverte des œuvres pianistiques de Schoenberg. La *Suite* opus 14 paraît poursuivre le monologue schoenberguien. En tout cas, il est surprenant de constater les similitudes entre certains passages de la deuxième pièce de l'opus 11 de Schoenberg et le quatrième mouvement si expressif de la *Suite* de Bartók. Sur une base harmonique presque identique, une mélodie semblable se dessine avec un même dessin expressif. Il vaut la peine de citer les deux passages côte à côte.

Exemple 5a



Schoenberg, *Trois pièces pour piano* op. 11, no 2, © Universal

Exemple 5b

Bartók, *Suite* op. 14, 4e mvt, © Universal

La position théorique de Bartók à propos de l'école de Schoenberg peut être analysée à partir de son étude «Das Problem der neuen Musik» parue en 1920 dans la revue berlinoise *Melos*, quelques mois seulement avant la parution du texte déjà cité : «Arnold Schönbergs Musik in Ungarn». Une curiosité de cette étude réside dans le fait qu'en 1920, donc avant la formulation définitive de la méthode de composition avec douze sons de Schoenberg, elle évoque la possibilité d'une organisation des douze sons : «...Dans des ensembles de structures aussi, chaque élément a une valeur différente, une intensité différente par rapport aux autres. Par le traitement libre et égal de chacun des douze sons, les possibilités d'expression se sont accrues dans une proportion difficile à mesurer pour l'instant.»¹⁵

Même s'il n'y a pas là identité avec la technique sérielle, il existe une certaine parenté dans la tentative d'organiser les douze sons sur la base d'intervalles fixes. On ne trouve qu'une seule œuvre de Bartók dans laquelle la série schoenberguienne se présente sous forme mélodique : dans le premier mouvement du *Concerto pour violon* (no 2). Mais à partir de 1914–1915, Bartók a conçu de façon de plus en plus conséquente un principe de composition dans lequel l'espace sonore est organisé par des groupes de sons et par des structures d'intervalles fixes.

Cette technique d'organisation remonte aux simples phénomènes d'équidistance, où l'octave se divise en intervalles égaux. L'échelle de douze sons, en effet, est un système équidistant : elle se compose de douze demi-tons égaux; mais on trouve des structures plus caractéristiques encore avec l'échelle à six tons, ou avec une division en tierces mineures et majeures.

L'une des conséquences d'une telle réflexion est que plusieurs systèmes n'entrent plus à l'intérieur de l'octave. Dès lors, c'est l'accumulation des plus grands intervalles qui devient un moyen caractéristique de structuration

15 «Le problème de la nouvelle musique», in: *Béla Bartók: Écrits*. Édités par Philippe Albèra et Peter Szendy. Genève: Éditions Contrechamps 2006, 84.

musicale, comme l'accumulation des quartes, des quartes augmentées et des septièmes majeures.

L'accord de quartes apparaît déjà dans le *Quatuor à cordes no 1* de Bartók, mais il n'est employé de façon conséquente que dans le *Quatuor no 2*, où il devient un élément constitutif. Si Bartók a déclaré plus tard, dans une conférence datée de 1931, «que l'initiative de former des accords de quartes provenait de la fréquence des quartes dans les chansons populaires hongroises», c'était dans un but apologétique, pour faire accepter le fait qu'une composition soit fondée sur des éléments folkloriques; Bartók négligeait le fait que les accords de quartes étaient déjà présents en 1908 dans une œuvre comme les *Bagatelles* par exemple.

L'intervalle de quarte apparaît dans le *Deuxième Quatuor* comme «cellule originelle» (*Ur-Motiv*); il joue un rôle primordial dans le premier et le troisième mouvement. Le thème principal du premier expose les deux possibilités mélodiques reposant sur l'équidistance des quartes, c'est-à-dire sur les quartes successives et les quartes juxtaposées.

L'exemple le plus pur de la structure de quartes successives est fourni par la partie centrale du mouvement final où les accords de quartes se manifestent de façon harmonique et mélodique. Le thème principal, composé de deux quartes justes, est varié au cours du travail thématique; par là, une autre forme, encore plus caractéristique, se cristallise : la structure liant quarte juste et quarte augmentée. Nous la retrouvons surtout dans la partie conclusive du mouvement. Cette structure – fondée sur l'addition de deux quartes «hétérogènes» – joue peut-être un rôle plus décisif dans les styles de Schoenberg et Bartók que l'accord de quartes «homogènes», fait de deux quartes justes identiques. Voici quelques exemples harmoniques et mélodiques (voir exemple 6).

Un développement ultérieur de ces structurations équidistantes est la double équidistance, qui joue à partir du tournant de siècle un rôle de plus en plus important, et qui devient vers 1910 l'un des moyens les plus utilisés dans l'écriture librement atonale de Schoenberg. L'essence de la double équidistance peut être définie par l'addition des deux intervalles, en général une seconde mineure avec un intervalle plus grand. Dans le *Deuxième Quatuor*, c'est la formation de la seconde mineure et de la quarte juste (1 + 5) qui est prédominante, mais il est notoire que dans l'œuvre de Bartók, la seconde mineure et la seconde majeure (1 + 2), la seconde mineure et la tierce mineure (1 + 3), la seconde mineure et la tierce majeure (1 + 4), la seconde mineure et la quinte juste (1 + 7) sont également présentes. Les formes qui entrent dans le système de douze sons (1+2, 1+3, 1+5) sont suffisamment traitées dans la littérature sur Bartók : elles ont été désignées par Ernő Lendvai comme «modèles», et par Elliott Antokoletz

Exemple 6

Schoenberg, *Trois pièces pour piano* op. 11, no 2, © Universal

Schoenberg, *Cinq pièces pour orchestre* op. 16, no II., © Universal

Bartók, *Quatuor à cordes* no 2, 2e mvt, © Universal

Bartók, *Le Mandarin merveilleux*, © Universal

comme «Z-cells» [cellules-Z].¹⁶ J'emploie le terme «modèle» sans accepter l'argumentation ultérieure de Lendvai.

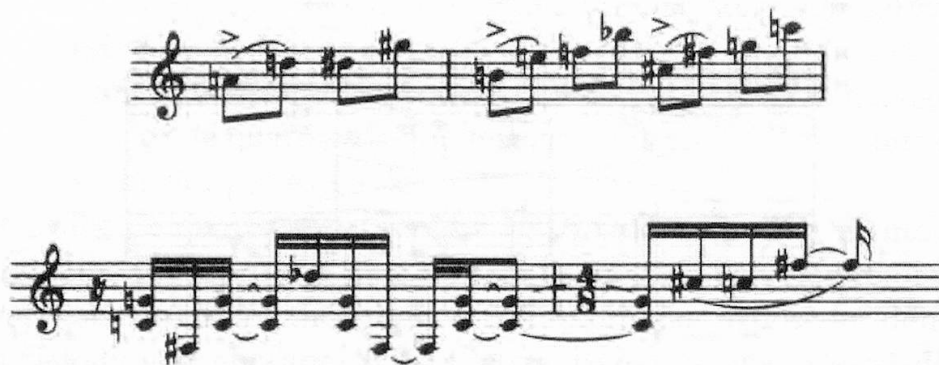
Le modèle de quartes apparaît déjà dans le *Quatuor à cordes* no 2 de Schoenberg, il joue un rôle important dans la création des deux compositeurs. Dans le *Deuxième Quatuor* de Bartók, il est particulièrement important : caché dans les premiers sons du thème, il domine plus tard le processus de la reprise.

Le même modèle de quartes peut être composé par l'emboîtement des deux quartes augmentées. Nous en trouvons de nombreux exemples dans

16 Ernő Lendvai, «Introduction aux formes et harmonies bartókienues», in: *Bartók, sa vie et son œuvre*. Publié sous la dir. de Bence Szabolcsi. Budapest: Corvina 1968, 121-122 ; Elliott Antokoletz: *The Music of Béla Bartók: A Study of Tonality and Progression in Twentieth-Century Music*, Berkeley/Los Angeles/London: University of California Press 1984, 94-95.

les œuvres de Schoenberg de cette période, et encore plus dans le quatuor de Bartók. C'est une preuve que Bartók n'a pas pensé à partir de cellules abstraites – comme la *Z-cell* – contrairement à ce que soutient Antokoletz –, mais plutôt à partir des intervalles réels.

Exemple 7a



Bartók, *Quatuor à cordes no 2*, 2e mvt, © Universal

Schoenberg, *Cinq pièces pour piano op. 23*, no 3, © Universal

Exemple 7b



Schoenberg, *Cinq pièces pour orchestre*, no I, © Universal

Bartók, *Quatuor à cordes no 2*, 2e mvt, © Universal

Après cela, nous pouvons constater que les modèles de quarte (1+5) ne se produisent pas selon les théories abstraites de Lendvai ou Antokoletz, mais qu'ils sont de simples déplacements d'intervalles justes ou désaccordés. Je montre ici les six combinaisons possibles avec des exemples musicaux.

Exemple 8a

Quarte juste déplacée par quarte augmentée (par ex. Do–Fa – Fa#–Si). Cinq mélodies op. 16, no 2, «Az őszi lárma», © Universal

Exemple 8b

Quarte augmentée déplacée par quarte juste (par ex. Do–Fa# – Fa–Si) Quatuor no 2, deuxième mouvement, © Universal

Exemple 8c

Quinte juste déplacée par quarte augmentée (par ex. Fa–Do – Si–Fa#) Quatuor no 4, cinquième mouvement, © Universal

Exemple 8d



Quarte augmentée déplacée par quinte juste (par ex. *Fa-Si - Do-Fa#*) *Quatuor no 2*, premier mouvement, © Universal

Exemple 8e



Seconde mineure déplacée par quarte augmentée – Quarte juste encadrée par quinte juste (par ex. *Fa-Fa# - Si-Do*) *Suite op. 14*, troisième mouvement, © Universal

Exemple 8f

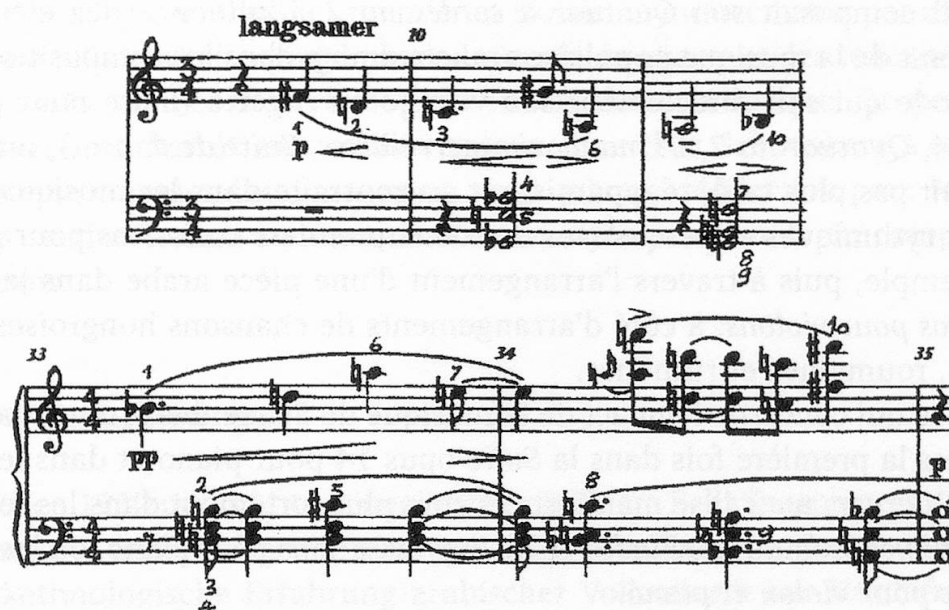


Quarte augmentée déplacée par seconde mineure (par ex. *Fa-Si - Fa#-Do*) *Bagatelle no VIII*, © Editio Musica

À côté des structures d'intervalles prédominantes, et à l'encontre des accords traditionnels composés de tierces, un autre processus «prédodécaphonique» apparaît chez les deux compositeurs : l'épuisement plus ou moins complet des douze sons. Cela veut dire, avant même l'idée de la série schoenberguienne, que dans certains passages, neuf, dix, ou onze sons se présentent à proximité les uns des autres, tant dans une relation harmonique que mélodique. La texture musicale est construite de telle façon qu'au lieu d'une répétition des mêmes sons, ce sont toujours de nouveaux sons qui apparaissent. L'ordre

n'est pas fixé – il ne s'agit pas d'une série –, mais il n'y a pas non plus de tonalité, les sons n'ayant plus d'appuis sur les degrés répétés. Je cite deux passages des *Pièces pour piano* nos 1 et 2 de l'opus 11 de Schoenberg, avec les entrées numérotées des nouveaux sons. Nous arrivons à des résultats semblables en examinant le quatuor de Bartók. Ce n'est pas un hasard si dans les premières mesures du premier mouvement se présentent onze sons de l'échelle chromatique, et si nous entendons de la même manière dix degrés chromatiques en quatre mesures au commencement du mouvement final.

Exemple 9a



Schoenberg, *Trois pièces pour piano* op. 11, nos 1 et 2, © Universal

Exemple 9b

Bartók, *Quatuor à cordes* no 2, 1^{er} et 3^e mvts, © Universal

L'épuisement du système chromatique trouve sa source dans une tendance similaire au principe dodécaphonique, avec cette différence que les sons apparaissent dans un ordre libre, ne se rapportant pas «exclusivement l'un avec l'autre» comme dans les compositions rigoureusement sérielles.

Conclusion

Je pense avoir fourni suffisamment d'exemples pour démontrer quelles richesses Bartók puisa dans les sources à sa disposition entre 1912 et 1914 lorsqu'il composait son *Quatuor à cordes no 2*. L'influence des éléments provenant de la musique populaire arabe culmine dans les compositions de la période qui suit directement son voyage en Algérie (*Suite pour piano* opus 14, *Quatuor no 2*, *Le mandarin merveilleux*, *Suite de danses*), mais ne disparaît pas plus tard, réapparaissant au contraire dans les musiques fortement rythmiques et percussives des deux premiers concertos pour piano par exemple, puis à travers l'arrangement d'une pièce arabe dans la série des *Duos pour violons*, à côté d'arrangements de chansons hongroises, slovaques, roumaines et ruthènes.

En ce qui concerne l'impact de la musique de Schoenberg, on en perçoit les effets la première fois dans la *Suite* opus 14 pour piano et dans le *Deuxième Quatuor*, mais il se manifeste encore plus fortement dans les œuvres plus tardives, comme les *Études* et les *Improvisations* pour piano, ou les deux *Sonates pour violon et piano*.

Je tiens pour essentiel de souligner que les éléments provenant de ces deux sources différentes coexistent dans les mêmes œuvres, l'une à côté de l'autre, voire même intégrées l'une à l'autre. Schoenberg et ses proches ont prétendu que la musique folklorique et la musique savante contemporaine étaient incompatibles. Bartók, bien qu'il ait adopté des positions différentes au cours de son existence, a donné la preuve contraire de leur compatibilité dans son *Deuxième Quatuor* ainsi que dans certaines œuvres ultérieures.

Abstract

Entre 1912 et 1914 – une période de silence dans le parcours créateur du compositeur –, Bartók fit deux expériences musicales importantes : une expérience ethnique, celle de la musique populaire arabe d'Afrique du Nord, et une expérience dodécaphonique grâce à la musique de Schoenberg. Ces deux découvertes ont joué un rôle décisif pour les oeuvres de la décennie 1915–1925. Dans le mouvement central du *Quatuor à cordes no 2* (1914–1917) on reconnaît incontestablement l'influence du rythme percussif des chants et pièces instrumentales arabes, recueillis par Bartók en 1913 dans les oasis d'Algérie. Dans les premier et troisième mouvements par contre, le style est plus abstrait, chargé par des accords de quarte et des sonorités dissonantes très proches du style de Schoenberg de cette époque. On peut donc observer chez Bartók une même tendance que chez Schoenberg à exploiter le système complet des douze sons, ainsi qu'une prédilection pour les intervalles tendus – dans une manière et un style personnels au compositeur hongrois.

Zusammenfassung

Zwischen 1912 und 1914 – einer Zeit der Stille im Schaffensprozess des Komponisten – machte Bartók zwei wichtige musikalische Erfahrungen: die musikethnologische Erfahrung arabischer Volksmusik aus Nordafrika und die Erfahrung der Komposition mit 12 Tönen in Schönbergs Musik. Diese beiden Entdeckungen spielten eine zentrale Rolle für Bartóks Werke in den zehn Jahren von 1915 bis 1925. Im zentralen Satz des *Zweiten Streichquartetts* (1914–1917) erkennt man zweifelsohne den rhythmisch-perkussiven Einfluss der arabischen Gesänge und Instrumentalstücke, die Bartók 1913 in den Oasen Algeriens gesammelt hatte. In den andern Sätzen dagegen ist der Stil abstrakter, geprägt von Quartenakkorden und von dissonanten Klängen, die Schönbergs Stil jener Zeit sehr nahe kommen. Man kann daher bei Bartók wie bei Schönberg die Tendenz beobachten, das ganze System der zwölf chromatischen Töne zu erkunden, wie auch die Vorliebe für spannungsvolle Intervalle – aber in einer durchaus eigenen Weise und in einem persönlichen Stil des ungarischen Komponisten.

