

Inhaltsverzeichnis/Table des matières

JOSEPH WILLIMANN (Basel/Freiburg i. Br.)	
Vorwort	7
Préface	11

Béla Bartók
La décennie 1915–1925
Colloque Genève et Lausanne 1–2 décembre 2006

PHILIPPE ALBÈRA (Genève)/GEORGES STAROBINSKI (Lausanne)	
Béla Bartók – La décennie 1915–1925	15

JÁNOS KÁRPÁTI (Académie de musique Franz Liszt, Budapest)	
Sources ethniques et pensée dodécaphonique dans le <i>Quatuor no 2</i> de Béla Bartók	21

JUDIT FRIGYESI (Bar Ilan University, Ramat Gan, Israel)	
Surface musical process versus background structure: two instances of last-minute corrections in Bartók's works	39

ELLIOTT ANTOKOLETZ (Austin, Texas)	
From «Folksong Arrangement» to «Composing with Folk Tunes» in Bartók's <i>Eight Improvisations on Hungarian Peasant Songs</i> , Op. 20, and his move toward greater abstraction in the <i>Three Etudes</i> , Op. 18 ...	63

LÁSZLÓ SOMFAI (Bartók Archives Budapest)	
The two Sonatas for Violin and Piano (1921–1922): Avantgarde Music à la Bartók	87

PÉTER LAKI (Bard College, Annandale-on-Hudson, New York)	
Les mélodies op. 15 et 16 de Bartók	105

GEORGES STAROBINSKI (Lausanne)	
Le métronome passionné. Tempo et agogique dans les <i>Cinq mélodies</i> op. 16 de Béla Bartók	121

MALCOLM GILLIES (The Australian National University) A Creative Cul-de-Sac? Bartók's <i>Wooden Prince</i> and <i>Miraculous Mandarin</i>	151
--	-----

Freie Beiträge

RUDOLF BOSSARD (Luzern) «... prendendo quasi ogni sera il divertimento delle opere in Musica ...» Streiflichter auf die Opernstagione des Winters 1682/83 in Venedig	165
THOMAS JÄRMANN (Zürich) Vom Übungsstück zur kunstvollen Eröffnung: Die formale Idee hinter J. S. Bachs Präludium in C-Dur BWV 846 aus dem <i>Wohltemperirten Clavier I</i>	239
WOLFGANG G. VÖGELE (Eimeldingen/D) «... ein tiefes Bedürfnis, das mich zu Ihnen treibt.» Zum Verhältnis Felix Weingartner – Rudolf Steiner	245
Autoren/Auteurs	265
Redaktionsrichtlinien	269
Conventions rédactionnelles	271
Notes for Contributors	273
Jahresbericht der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft (SMG) für 2006	275
Rapport annuel de la Société Suisse de Musicologie (SSM) pour 2006	279
Berichte aus den Sektionen Basel, Bern, Luzern, Svizzera Italiana, Suisse Romande, Zürich	283
Informationen/Informations Subskription des Jahrbuchs, Mitgliedschaft in der SMG, Meldungen an RILM/Souscription aux Annales, Affiliation à la SSM, Enregistrement auprès du RILM	293

Le métronome passionné. Tempo et agogique dans les *Cinq mélodies* op. 16 de Béla Bartók

Georges Starobinski (Université de Lausanne)

Les *Cinq mélodies* que Bartók a composées en 1916 sur des poèmes d'Endre Ady appartiennent à la catégorie des chefs-d'œuvre négligés. La situation éditoriale ne fait rien pour y remédier : l'édition Boosey & Hawkes se contente de donner des traductions anglaises et allemandes sous la partie vocale, et l'ancienne édition Universal comportant les poèmes originaux en hongrois est épuisée. Les difficultés commencent ainsi avant même d'avoir ouvert la partition. Elles ne font que s'accroître lors de la mise au point de ces mélodies, qui constituent avec les *Cinq mélodies* op. 15, composées à la même époque, les seules compositions originales de Bartók pour chant et piano. Leur complexité harmonique et rythmique pose des problèmes d'intonation et de synchronisation qui exigent de nombreuses répétitions. S'y ajoutent la question du tempo, ou plutôt des tempi. Bartók a non seulement multiplié les indications de tempo, mais les a également précisées au moyen du métronome. Cela ne surprend guère le pianiste habitué à trouver de telles indications dans toutes les partitions que Bartók a publiées depuis 1907/08. En revanche, la chose n'est pas familière pour les interprètes de lied. Dans ce répertoire, les compositeurs ont de tout temps été réticents à l'idée de fixer trop précisément le tempo, conscients des variations qui pourraient découler des types de voix et de leurs tessitures.

Bien entendu, les chanteurs qui ont pratiqué les magnifiques arrangements de chansons paysannes de Bartók savent que le compositeur n'a pas renoncé à ouvrir son métronome pour en préciser le tempo. Dans ces chansons, cependant, on ne trouve qu'un tempo de référence au début de la partition, et parfois un ou deux tempi secondaires, notamment pour les interludes. Les choses se présentent très différemment dans ses mélodies opus 16, et dans une moindre mesure dans l'opus 15, où le renouvellement du tempo est infiniment plus fréquent. Autant dire que l'interprète se voit confronté à un véritable défi ; à moins qu'il n'ait un sens inné de la pulsation, il doit constamment interroger son métronome afin de contrôler la fidélité de son jeu aux intentions du compositeur.

Ce souci d'authenticité peut sembler dérisoire lorsque l'on connaît l'histoire des indications métronomiques chez Bartók. Comme l'a montré László Somfai, Bartók ne les donnait qu'à titre indicatif et les a fréquemment révisées au cours des années, notamment en raison des nombreuses erreurs

qui lui avaient échappé dans ses premières éditions.¹ En l'occurrence, j'ai relevé plusieurs erreurs au cours du travail sur ces partitions, qu'un examen des manuscrits a permis de confirmer.²

Tout cela ne nous permet pas pour autant d'ignorer les intentions du compositeur. Au contraire, il me semble qu'il vaut la peine de les prendre au sérieux pour parvenir à restituer, si ce n'est les tempi absolus, du moins les relations entre ceux-ci. A regarder les choses de près, on s'aperçoit en effet que Bartók n'a pas laissé cet aspect au hasard.

Avant d'examiner la partition, il me semble important de mettre au point un élément fondamental.

Parlando rubato et tempi contrastés

Lorsque l'on parle de tempo dans la musique vocale de Bartók, on pense en premier lieu au *parlando rubato*, cette déclamation libre que le compositeur a découverte dans les chansons paysannes. On sait le rôle essentiel que le compositeur a conféré à cette forme d'écriture non seulement dans sa musique vocale, à commencer par son opéra *Le château de Barbe-Bleue* (1911), mais aussi dans sa production instrumentale. Ce type de liberté agogique se retrouve également dans les deux cycles de mélodies op. 15 et op. 16. Mais l'opus 16 présente par ailleurs une autre forme de différenciation déclamatoire qui relève moins des nuances agogiques du débit vocal que de la juxtaposition de tempi contrastés. Cette différence apparaît clairement

1 László Somfai, *Béla Bartók. Composition, Concepts, and Autographs Sources*, Berkeley/Los Angeles/London 1996, pp. 252–262, ainsi que, du même auteur, « Tempo, Metronome, Timing in Bartók's Music : The Case of the Pianist-Composer », in : *Das Grad der Bewegung. Tempovorstellungen und -konzepte in Komposition und Interpretation 1900–1950*, hsg. von J.J. Dünki, A. Häfeli, R. Rapp (= *Basler Studien zur Musik in Theorie und Praxis 1*), Bern 1998, pp. 47–71.

2 Je remercie László Somfai d'avoir effectué ces vérifications. Les sources présentent la situation suivante pour l'opus 16 : les manuscrits autographes des cinq mélodies sont conservés. Ils ne comportent aucune indication de métronome. Bartók a ajouté ces indications sur les copies de ses manuscrits que son épouse a réalisées à l'intention d'Universal Edition. Malheureusement la copie de la cinquième mélodie a été perdue. Les erreurs sont les suivantes dans l'édition originale (Universal 6934) : dans la mélodie no 2, 3e mesure de la page 8 et 2e mesure de la page 9, l'unité de référence du tempo est la croche et non la double croche. L'absence de copie comportant les indications du compositeur pour la mélodie no 5 ne permet que des conjectures fondées sur le bon sens : à la mesure 40 (*Più sostenuto*), l'unité de référence doit être à nouveau la croche et non la noire, et à la mesure 51 (*a tempo*), le tempo est (comme le suggère Somfai) probablement 52, proche du tempo initial à 50, ce qui confère tout son sens au *Poco più adante* à 68 qui suit à la mesure 54.

si l'on compare quelques mesures de la mélodie initiale de l'opus 15 et de la troisième mélodie de l'opus 16 :

Exemple 1a

Parlando, $\text{♩} = 69-63$

Az én sze-rel-mem nem sa-padt é - ji hold, mely el - me-reng-ve néz a
 Dem Mond, dem blei-chen, gleich mei-ne Lie - be nicht, der traum-ver - lo - ren blickt zum
 My love bears no re - sem - blance to the moon that wan-ders, gaz-ing, dream-ing

dolce

viz - be le, - Az én sze-rel-mem for - ró dé - li nap-fény, te - rem-tó e - ró - vel,
 Teich her - ab; der Mit - tags-son - ne gleich mein glü-hend Lie - ben, feu - ri - ger, schaf - fen - der
 through the night; My love's the flar-ing light of the mid-day sun, spark-ing with flames and re -

cresc.

poco espr.

Piu lento, $\text{♩} = 72$

poco f

tüz-zel te-le...
 Kräf-te voll!
 gen-er-at-ing.

rubato

f espr.

« Az én szerelmem » (Mon amour) op. 15 no 1, mm. 1-9.

Exemple 1b

Béla Bartók, Op. 16, Nr. 3.

1 *Sostenuto* (♩ = 69).
Le-fek-szem.
Ich kom-me schon.

4 *Lento* (♩ = 82). *Più mosso* (♩ = 72). *Lento* (♩ = 69). *Più lento* (♩ = 46).
Óh á-gyam, Óh á-gyam, ta-valy még, Ta-valy még más vol-tal,
O mein Bett, O mein Bett, letz-tes Jahr, Damals noch an-ders warst,

« Az ágyam hívogat » (Mon lit m'appelle) op. 16 no 3, mm. 1–8.

Les deux mélodies présentent des textures similaires de type récitatif : le traitement du texte est syllabique, la partie vocale fondée en partie sur des notes répétées apparentées aux *cordes de récitation*, et l'accompagnement se limite à des accords qui interviennent le plus souvent après la voix, à la manière de ponctuations harmoniques. Les différences entre ces partitions ne sont pas moins évidentes : le *parlando* de l'opus 15 no 1 se fonde sur une modulation subtile des durées dans un tempo stable mais flexible, indiqué par une fourchette de pulsations métronomiques variant entre 63 et 69 battements. Ces durées sont brèves et s'organisent en phrases de 10 ou 11 notes qui correspondent chacune à un vers du poème de Klára Gombossy. En voici les quatre premiers vers, alternativement endécasyllabiques et décasyllabiques :

<i>Az én szerelmem</i> (Klára Gombosy)	Mon amour ³
<i>Az én szerelmem nem sápadt éji hold,</i>	Mon amour n'est pas la lune pâle de la nuit,
<i>Mely elmerengve néz a mélybe le,</i>	qui jette un regard rêveur sur l'eau en bas;
<i>Az én szerelmem forró déli napfény,</i>	Mon amour, c'est la lumière torride du soleil,
<i>Teremtő erővel, tűzzel tele...</i>	pleine de force créatrice et de feu...

A l'opposé, dans l'opus 16 no 3, les nuances de la déclamation reposent entièrement sur les changements abrupts de tempo, les figures rythmiques étant, quant à elles, régulièrement limitées à trois notes, qui correspondent à un hémistiche des vers d'Ady. Et à la différenciation du tempo s'ajoutent des variations dynamiques et métrico-rythmiques :

<i>Az ágyam hívogat</i> (Endre Ady)	Mon lit m'appelle
<i>Lefekszem. Óh, ágyam,</i>	Je me couche. O mon lit,
<i>Óh, ágyam, tavaly még,</i>	O mon lit, encore l'an dernier,
<i>Tavaly még más voltál.</i>	Encore l'an dernier, tu étais différent.

A la récitation fluide de l'opus 15 s'opposent les exclamations pathétiques de l'opus 16. La première est plus fréquente non seulement chez Bartók mais, de manière générale, dans l'histoire du répertoire vocal. Comme l'a fait remarquer Bartók lui-même, « ce type de récitation musicale n'est pas sans rapport avec celui créé par Debussy dans son *Pelléas et Mélisande* ainsi que dans certaines de ses mélodies fondées sur l'ancien recitativo français ». ⁴ Et comme le savait bien Bartók, Debussy devait beaucoup à Modeste Mousorgski. Bartók s'est contenté de souligner le rôle de « précurseur » que ce dernier a joué en matière d'intégration de la musique populaire dans la musique savante. ⁵ Mais la filiation entre le *sans rigueur* debussyste et la récitation de l'auteur des *Enfantines* (auxquelles Debussy consacra un beau texte) ne lui a sans doute pas échappé. Quoi qu'il en soit, plutôt que d'allonger la

3 Tous les poèmes cités ont été traduits par Péter Laki, Eva Krasznai Starobinski et moi-même.

4 Béla Bartók, « Conférences de Harvard » [1943], in : *Ecrits*, éd. par Philippe Albèra et Peter Szendy, Genève 2006, p. 311.

5 Bartók, « La relation entre la musique populaire et le développement de la musique savante d'aujourd'hui » [1921], *ibid.*, pp. 127 et 202.

liste des « précurseurs » en matière de récitation libre (ce qui nous obligerait à remonter pour le moins au *recitar cantando* monteverdien), il importe de souligner la nouveauté du second type de déclamation, celui qui apparaîtrait dans l'opus 16.

Constatons que Bartók n'y a jamais recouru dans ses arrangements de chansons paysannes. La raison en est simple : à l'origine, les chants que Bartók a recueillis étaient des entités autonomes, le plus souvent sans accompagnement. C'étaient, selon les termes du compositeur, des « bijoux » qu'il mettait en valeur dans « l'écrin »⁶ de ses ajouts – harmonisation et interludes. Même dans les cas où ces derniers atteignaient une complexité telle que le chant en était réduit à une espèce de « *motto* »⁷, ils ne remettaient jamais en cause l'unité fondamentale de la donnée première. Dans le chant populaire, la déclamation du texte fait partie de cette donnée première. Bartók en a transcrit les libertés rythmiques et agogiques telles qu'il les a enregistrées dans les campagnes, sans jamais en altérer le caractère.

En revanche, dans ses œuvres vocales originales, Bartók a dû forger de toutes pièces le tempo de la récitation en fonction du sens des mots, de leur rythme et de leur sonorité. Si son opéra *Le château de Barble-bleue* (1911) fut l'occasion d'adapter génialement le *parlando rubato* aux nécessités du drame de Béla Balázs, la poésie d'Ady lui permit, dans le cadre plus intime de la mélodie avec piano, de repenser le temps de la déclamation selon de nouvelles catégories. Ce nouveau style vocal n'est assurément pas omniprésent dans l'ensemble de l'opus 16, ni même tout au long de l'une des mélodies. L'écriture est au contraire en constant renouvellement, suivant à chaque instant les nécessités expressives et les particularités des vers d'Ady.

« *Az ágyam hívogat* »

Bartók connaissait de longue date la poésie d'Ady et l'admirait sans réserve. Il y percevait une voix proche, qui semblait émaner de lui-même, lui parler de sa propre détresse. « Si je n'étais pas né pour la musique, mais pour écrire des vers, moi, j'aurais écrit ceux-là »⁸ déclarait-il en 1916, peu avant la composition de l'opus 16. Les cinq poèmes que Bartók a retenus constituent un cycle entièrement baigné dans une couleur élégiaque, comparable à la *Winterreise* de Franz Schubert ou encore à *Sans soleil* de Moussorgski. Le

6 Bartók, « L'influence de la musique populaire sur la musique savante d'aujourd'hui » (1931), *ibid.*, p. 204.

7 *Ibid.*

8 Cité in : Denijs Dille, « Bartók et Ady » (1980), in : *Béla Bartók: Regard sur le passé*. Louvain-la-Neuve 1990, p. 297.

poème que Bartók a placé au cœur du recueil, et dont j'ai cité ci-dessus les premiers vers, porte à son comble ce ton élégiaque. Il constitue le centre expressif du recueil de Bartók et m'apparaît comme une de ses grandes réussites. Le sentiment de totale évidence qui s'en dégage pourrait laisser croire qu'elle est née sans grand effort. Tel ne fut pas le cas, comme en témoigne une lettre de Bartók, rédigée peu avant la composition du recueil :

« Mais il y en a une – impossible de ne pas la noter : *Mon lit m'appelle* – Voilà vraiment une composition merveilleuse, une musique de mots. Je ne puis m'en rassasier. J'aimerais tellement mettre cela en musique. J'ai essayé, cela ne va pas... Peut-être un jour cela réussit-il encore. Ce sont les mots les plus simples et pourtant si mortellement tristes : *Oh mon lit, mon cercueil... Je me couche*. Cela se termine avec les mots du début. Le plus grand poète de tous les temps peut seulement écrire pareille chose. »⁹

L'incomparable musicalité du poème tient en grande partie à la répétition du second hémistiche de chaque vers au début du vers suivant. Ces répétitions, si caractéristiques de la poésie d'Ady, semblent en effet défier toute transposition musicale. Cela explique sans doute que Bartók ait tant attendu avant d'ajouter sa propre voix aux vers de son poète préféré. Ce n'est qu'après avoir mis en musique les poèmes de Klára Gombossy, jeune épigone d'Ady dont il était épris, que l'entreprise lui « réussit ». ¹⁰

Ce qui caractérise le poème d'Ady intitulé « *Az ágyam hívogat* », ce n'est pas uniquement le jeu des répétitions mais la tendance à la parataxe. Ces longues séries de noms ou de verbes à l'infinitif apposés interdisent une récitation du type *parlando rubato*. Deux possibilités s'offrent, selon que l'on exploite les potentialités statiques ou dynamiques de la répétition : singulariser chaque exclamation en lui conférant un caractère propre, ou au contraire les intégrer dans de vastes progressions, portées par des modifications graduelles du tempo. Bartók adopte alternativement les deux solutions. Dans la reproduction du poème donnée ici dans l'annexe I, la lettre A désigne les sections statiques, formées de tempi contrastés dans des textures homophoniques de récitatif, et la lettre B les sections dynamiques de texture plus différenciée. Lorsque le changement se situe à la césure d'un vers, le second hémistiche a été déplacé à la ligne.

Les répétitions continues confèrent à cette élégie un caractère quasi incantatoire. Mais sur les hexamètres réguliers d'Ady, Bartók a composé une

9 Cité in : Dille, *ibid.*

10 Pour les détails biographiques, voir : Dille, « L'opus 15 de Béla Bartók » (1978–89), *ibid.*, pp. 257–278, ainsi que dans le présent volume : Péter Laki, « Les mélodies op. 15 et 16 de Bartók ».

musique totalement irrégulière, du moins dans les parties que j'ai désignées par la lettre A : non pas un lamento fondé sur la périodicité régulière d'une basse répétitive, mais une scène pathétique, où le sujet, livré aux mouvements désordonnés de la souffrance, semble incapable de formuler une pensée organisée dans un temps rationnel. Bartók a dû lire maintes fois ce poème pour trouver le tempo propre à chaque exclamation. Et l'on peut se faire une idée de la façon dont il l'a lu en reportant sous les vers d'Ady les indications de tempo qui figurent dans la partition (cf. annexe II).

Toutes ces indications sont donc accompagnées de références métronomiques. La mélodie en compte 26, pour 54 mesures de musique (cf. annexe IV). Ce souci de précision atteint des proportions étonnantes, non seulement dans le tempo de la déclamation mais aussi dans les interludes pianistiques (notamment aux mesures 29 à 31). De toute évidence, Bartók veut rester maître du temps musical. Et c'est sans doute que le temps et les mouvements qui l'habitent constituent un élément essentiel de l'œuvre.

Considérons les dix premières mesures de la mélodie. On y relève sept indications métronomiques. On commencera par constater que la pulsation de référence n'est pas toujours audible : les figurations qui composent le prélude pianistique dessinent une périodicité extrêmement lente à la blanche pointée, subdivisée de manière irrationnelle en sextolet de croches. Cette division binaire de la mesure est modifiée dès la mesure suivante, où les 14 croches sont regroupées en figures de 5 + 4 + 4 + 1. L'instabilité temporelle de l'ensemble de la mélodie est ainsi préfigurée dans ces mesures introductives, à la fois rêveuses et agitées, comme une impossible berceuse noyée dans un halo de pédale. Même si le tempo demeure en principe stable à l'entrée du chant, il n'y a en fait aucun point commun entre les croches à 161 du prélude et celles à 138 sur lesquelles la cantatrice prononce « Lefekszem ». La situation n'est pas moins complexe à la mesure 8, où la cantatrice doit ressentir une nouvelle pulsation métronomique tout en lui opposant un triolet (sur « más voltál ») qui s'inscrit dans un 3 pour 2 difficile à réaliser dans un tempo si lent. Une alternative consisterait pour l'interprète à sentir la pulsation à 69 donnée par les noires du triolet, qui correspond au tempo initial.

On observe déjà dans les deux mesures précédentes ce phénomène de pulsation implicite, qui diffère de celle que donne le mètre de référence. L'hémistiche « tavalý még » ne comporte qu'un seul accent, situé sur la première syllabe. Bartók l'insère dans un mètre à 3/4 (m. 6) puis à 3/8 (m. 7), ce qui lui permet de placer tout d'abord une syncope au piano, puis d'intégrer l'ensemble du vers dans un seul geste. L'accord syncopé suggère une certaine façon de jouer, plus expressive, mais il ne remet pas vraiment en question pour l'auditeur la périodicité induite par le texte, qui est perçue comme une noire pointée à 42. C'est dire qu'il y a une relation proportion-

nelle entre ces mesures et le tempo de la mesure 9, repris en *doppio movimento* à la mesure suivante. En d'autres termes, les sept indications métronomiques que l'on a relevées aux dix premières mesures de la mélodie peuvent se réduire en fin de compte à quatre tempi différents.

Ce qui à première vue peut apparaître comme des complications inutiles dans l'écriture n'est cependant pas arbitraire. Si Bartók a préféré écrire à 3/4 plutôt qu'à 6/8 la sixième mesure, c'est par analogie avec l'entrée de la partie vocale ; et le tempo apparemment « virtuel » de la mesure 8 est non seulement justifié par l'accord sur le troisième temps, mais instaure de surcroît une relation proportionnelle avec l'*Andante* à 92 de la mesure 11.

Les mêmes relations entre les différents tempi se poursuivent sur l'ensemble de la mélodie, sans pour autant que s'en dégage un système. L'un des aspects originaux de l'écriture de Bartók tient précisément à l'absence de tempo de référence. Il y a là en quelque sorte un équivalent, dans l'ordre du temps, de l'émancipation schönbergienne de la dissonance. On observe même, à la fin de la mélodie, une volonté délibérée d'éviter toute coïncidence entre le tempo et l'harmonie exposés dans le prélude. Tandis qu'à la reprise du *tempo primo* (limitée à la seule mesure 44), les figurations initiales sont transposées, le retour du pôle tonal du prélude dans l'émouvant postlude correspond à un tempo plus calme. Le postlude n'a d'ailleurs aucune fonction conclusive. Ce thrène expressif rejoint l'immobilité et le silence, pour qu'à l'ultime mesure, la voix, privée de tout accompagnement, déclame sur les hauteurs initiales mais dans un rythme varié ce qui est à la fois le dernier et le premier mot du poème. Virtuellement, la mélodie pourrait être chantée à l'infini.¹¹

« *Nem mehetek hozzád* »

La mélodie qui se situe à la fin du recueil peut aider à comprendre quelles considérations ont guidé Bartók dans sa volonté de préciser ses indications métronomiques. Dans l'ensemble, la structure temporelle de cette mélodie est plus simple. Le poème se compose de cinq tercets (cf. annexe III) qui thématisent l'opposition entre « là-bas » et « ici », entre l'amour perdu et la détresse. La structure de ces tercets est symétrique : les premiers et troisièmes vers sont reliés par leur longueur identique et leurs rimes, mais opposés dans leur signification. A l'évocation du bonheur des autres, le troisième vers répond obstinément, tel un refrain : « S én meghalok » (Et je meurs).

11 Cette fin ouverte sur un éternel retour se trouve chez nombre de compositeurs autour de 1900.

On retrouve ainsi dans ce refrain le caractère de lamento de la troisième mélodie. Et l'on n'est guère surpris de constater que Bartók en a varié non seulement les hauteurs mais aussi le tempo, entre $\text{♩} = 40$ aux 1^{ère} et 4^e strophes, $\text{♩} = 56$ aux 3^e et 5^e strophes, et $\text{♩} = 72$ à la 2^e strophe. Le silence qui précède à chaque fois cette exclamation, de même que la nuance *forte* lui confèrent une grande puissance expressive (cf. annexe V). Bartók aurait pu se contenter d'indiquer *parlando*, ou d'imiter les didascalies schumanienues : « *nach dem Sinn des Gedichts* »¹², ou encore *Mit freiem leidenschaftlichen Vortrag*.¹³ En effet, l'expression de la *Leidenschaft*, de la passion, semble à première vue relever d'un élan incompatible avec les battements du métronome. Et l'on a vu que Bartók s'identifiait totalement à la poésie d'Ady. Mais c'est précisément parce qu'il la ressentait si intensément qu'il voulait en restituer toutes les nuances ; pour exprimer une gradation du pathos entre chacune des cinq strophes, le tempo lui était aussi essentiel que la courbe vocale et les variations de tessiture. En intégrant à sa composition les nuances agogiques de la passion, il a porté à son comble la formalisation de pratiques qui furent longtemps du domaine de l'improvisation.¹⁴

Cela dit, Bartók n'ajoutait les indications de tempo métronomiques que sur les copies de ses manuscrits destinées à ses éditeurs. En l'occurrence, avant cette étape, le refrain ne comportait dans son manuscrit que l'indication *sostenuto* (ou *molto sostenuto*). Tant qu'il était présent pour faire travailler les interprètes, ces indications suffisaient. Mais dès lors que l'œuvre était diffusée dans des partitions imprimées, il ne pouvait se fier à l'inspiration de ses interprètes pour atteindre aux subtilités expressives souhaitées.

Si l'articulation du tempo est par ailleurs plus schématique dans cette mélodie que dans « *Az ágyam hívogat* », elle n'en est pas moins imaginative. Les cinq strophes sont reliées par des interludes pianistiques caractérisés par un tempo *Andante assai* qui s'oppose au tempo de base *sostenuto* dévolu aux sections chantées. Cette disposition est familière dans les arrangements de chants populaires, qu'ils soient vocaux ou instrumentaux, où les interludes introduisent fréquemment un contraste au niveau du tempo. En l'occurrence, Bartók a établi au début de la mélodie une relation proportionnelle

12 « *Mein Wagen rollet langsam* » op. 142 no 4 (initialement composé pour *Dichterliebe*).

13 Chant de Mignon « *Heiss mich nicht reden, heiss mich schweigen* » op. 98a no 5.

14 Pour un panorama historique et terminologique des pratiques relevantes de cette liberté, voir : Brenno Boccadoro, « Aux sources du *rubato* : *Diligens negligentia* ou du «non fini» dans la musique de la Renaissance », in : *La note bleue*. Mélanges offerts au Professeur Jean-Jacques Eigeldinger, éd. par Jacqueline Waeber (= Publications de la Société Suisse de Musicologie, II/45), Berne [etc.] 2006, pp. 135–162.

du simple au double entre ces tempi (56 battements pour le *sostenuto* et 112 pour l'*Andante assai*), mais il y a introduit des variations dès la troisième strophe. De surcroît, même aux premières strophes, la relation proportionnelle est disloquée par l'interposition du refrain avant les interludes et par un *rallentando* à la fin de ceux-ci.

« ... étranges et bonnes »

Bartók était conscient de la modernité des mélodies op. 16, qu'il considérait lui-même comme « étranges et bonnes », mais trop « sauvages », pour être données en concert à Vienne.¹⁵ Il craignait de brusquer les attentes d'un public habitué au lied allemand. Or les pages que lui ont inspirés les vers d'Ady sont encore plus éloignées de cette tradition que ses *Cinq mélodies* opus 15, dont il disait qu'« il ne s'agit pas du lied conçu dans le sens ancien (l'ancien « Lied » des Allemands qui est proprement né d'une imitation de la chanson populaire) dans lequel on plaçait un texte sous une belle mélodie bien balancée, agréable (charmant l'oreille !) et l'on écrivait un accompagnement d'importance secondaire ».¹⁶

La définition est réductrice : même si on la limite à la conception poético-musicale du lied *im Volkston* de forme strophique, on ne saurait y inclure le principe de parodie. Bartók entendait de toute évidence souligner combien son travail de mise en musique de chaque mot selon ses exigences expressives propres s'opposait à toute idée d'autonomie d'une ligne vocale équilibrée en périodes symétriques. Et il avait parfaitement raison de faire remarquer que, jouée au piano la partie de chant « ne possède aucun sens musical, ou presque. [...] On trouve la partie mélodique (mélodies ou parties « *expressivo* » mélodieuses) dans l'accompagnement (c'est-à-dire, celui-là trouve qui peut !) ; car hélas, ne trouvent pas tous ceux qui cherchent ...».¹⁷ En fin de compte, Bartók préférait rattacher ses mélodies à la tradition dramatique plutôt qu'au genre lyrique :

« Ceci est plutôt une espèce de petit drame musical de dimensions restreintes dans lequel la partie de chant n'est autre chose qu'un recitativo, c'est-à-dire que les contours de la partie de chant ne peuvent être autre chose que le support de la déclamation musicale fixée dans des tons musicaux définis. »¹⁸

15 Cité in: Dille, « Bartók et Ady », p. 299.

16 Cité in: Dille, « L'opus 15 de Béla Bartók », p. 268.

17 Ibid.

18 Ibid.

Cela dit, le « Lied des Allemands », compris cette fois au sens large du chant avec piano, ne se limitait pas au ton lyrique mais comprenait aussi les registres épique et dramatique, dans lesquels le recours au récitatif était fréquent. Les « petits drames musicaux » accompagnés au piano (ou au clavecin) existent depuis le 18^e siècle aussi bien sous formes de cantate, de *scena* ou de ballades. Une cantate comme *Arianna a Naxos* de Joseph Haydn (1789) comprend de très larges passages en récitatif accompagné dont on peut aussi dire que la « partie mélodique » se trouve dans l'accompagnement. Et l'on a pu reprocher de son vivant déjà à Franz Schubert de ne pas écrire de « véritables Lieder, mais des chants libres, parfois si libres que l'on peut tout au plus les désigner comme des caprices ou des fantaisies ». ¹⁹ Si cette critique souvent citée semble étonnante à propos de l'opus 23 de Schubert, elle eût été légitime au sujet de certaines de ses ballades *durchkomponiert*, où le mètre poétique et la coupe périodique sont délibérément brisés au service de l'expression. Dans une ballade comme *Die Bürgschaft* (D 246, 1815), Schubert ne se contente pas d'alterner entre *ariosi* et récitatifs, mais nuance ces derniers en passages mesurés (*Im Takt*) et libres (*ohne Takt*). Cela dit, les mélodies op. 16 de Bartók sont aussi éloignées du ton narratif de la ballade, tel que Schubert l'avait hérité de Zumsteeg, que de celui de la cantate du 18^e siècle. Mon propos n'est pas de suggérer une filiation mais de nuancer la tradition allemande de laquelle Bartók entendait se distinguer, pour rappeler combien les différentes formes de déclamation y ont été éprouvées. On pourrait sans peine en multiplier les exemples, chez Robert Schumann, Franz Liszt ou encore Hugo Wolf.

Si j'insiste sur cette question de la déclamation, au risque de m'éloigner un instant des considérations au sujet du tempo, c'est évidemment que ces aspects de l'écriture sont liés. L'abandon du chant lyrique au profit de la déclamation induit nécessairement une certaine liberté agogique fondée sur les accents de la parole. Non que cette liberté ait été refusée pour l'interprétation des lieder strophiques d'inspiration populaire, auquel Bartók réduisait abusivement la tradition allemande pour mieux s'en distancier. Au contraire, il allait de soi que le chanteur nuance le tempo en fonction du sens de chaque strophe. Le compositeur n'avait pas à préciser ses intentions ; il comptait sur la sensibilité des interprètes qui maîtrisaient l'art du *Vortrag*. Dans le chant déclamatoire, cependant, ces nuances agogiques ne concernent plus

19 «H. Fr. S. schreibt keine eigentlichen Lieder, und will keine schreiben [...] sondern freie Gesänge, manchmal so frei, dass man sie allenfalls Kapricen oder Phantasien nennen kann». Critique du AMZ de 1824 parue à l'occasion de la publication de l'op. 23, citée in : Otto Erich Deutsch, *Schubert : Die Dokumente seines Lebens* (= Neue Ausgabe sämtlicher Werke, Serie 8, Suppl. 5), Kassel 1964, pp. 243–45.

des strophes mais des unités poétiques plus brèves qui peuvent se limiter à un mot unique.

Toute la question est alors de savoir jusqu'à quel point les compositeurs ont cherché à déterminer ces irrégularités par des indications d'interprétation, de tempo, voire des chiffres métronomiques. Or on a vu que ces derniers étaient rares dans le répertoire pour chant et piano. Bartók n'avait-il aucun modèle en la matière ? On peut penser à Zoltán Kodály, qui précéda Bartók dans la composition de mélodies originales et à qui il dut la découverte d'Ady. C'est cependant moins dans les mélodies de Kodály sur des poèmes d'Ady que dans ses *Megkesett melodiak* (Sept chants) op. 6 composés entre 1912–16 que l'on trouve les plus grandes similitudes avec l'écritures de Bartók. La sixième mélodie, composée à Budapest en 1913 sur un poème de Ferenc Kölcsey (1790–1838), est à bien des égards proche de l'opus 16. Il s'agit également d'une élégie, qui comporte de nombreuses itérations verbales, que Kodály module dans un tempo *poco rubato* qui ne cesse de changer au cours de la mélodie, où alternent les passages *parlando* et *sostenuto*. Tout ces éléments, auxquels s'ajoutent les nombreuses modifications progressives du tempo, m'invitent à considérer cette mélodie comme un exemple pour Bartók. Ou peut-être faut-il dire de manière plus générale que la remarquable différenciation de Bartók en matière de débit vocal peut d'une part se comparer à de très anciennes pratiques déclamatoires, mais que sa formalisation la rattache d'autre part à une nouvelle tradition spécifiquement hongroise.

Cette jeune tradition était également représentée par un compositeur et critique moins connu, mais qui comptait suffisamment aux yeux de Bartók pour qu'il lui dédie ses *Cinq mélodies* op. 16 : Béla Reinitz. Le fait que Reinitz fût l'un des premiers défenseurs des œuvres de Bartók et de Kodály, de même que son engagement politique dans la République de 1919 n'y étaient pas pour rien. Ce n'est pas tout. Reinitz fut durant quelques années un proche ami d'Ady, dont il mit dès 1908 de nombreux poèmes en musique, en cherchant à restituer la liberté avec laquelle le poète déclamait ses propres vers. Reinitz était largement autodidacte et son langage n'atteint aucunement la complexité de celui de Bartók, notamment dans l'aspect qui nous occupe. Mais sa contribution au genre de la mélodie hongroise, auquel il se consacra presque exclusivement (il en laissa plus de 500), son attachement à la poésie d'Ady ainsi que ses recherches en matière de récitation étaient sans aucun doute présents à l'esprit de Bartók lorsqu'il composa son opus 16.²⁰

20 Cf. Melinda Berlász Károlyi, Art. « Reinitz, Béla », in : *NGroveD* 1980, 15, p. 726.

Si l'on prend par ailleurs Bartók au sérieux lorsqu'il conçoit la mélodie comme « une espèce de petit drame musical de dimensions restreintes dans lequel la partie de chant n'est autre chose qu'un recitativo », il faut élargir aux œuvres scéniques le contexte dans lequel on l'insère. Et dans ce domaine, *Erwartung* de Schönberg apparaît comme le pendant dramatique le plus proche de l'opus 16 de Bartók. On sait que ce dernier s'est beaucoup intéressé à l'œuvre du Viennois à l'époque de la composition de ses mélodies.²¹ La partition du monodrame de Schönberg ne figurait cependant pas dans sa bibliothèque, et il n'y a guère de chance qu'il l'ait connue par ailleurs.²² La similitude entre ces deux récitatifs obligés n'en demeure pas moins frappante : chez Bartók comme chez Schönberg, l'expression des passions les plus violentes s'accompagne de modulations de tempo définies avec l'impassibilité mécanique du métronome. L'écriture vocale de Schönberg, qui est en l'occurrence l'expression de la folie, est évidemment plus torturée que celle de Bartók. Et l'on sait que ce dernier se sentait plus proche de la récitation debussyste que du « traitement schönbergien des parties vocales, où l'on trouve les sauts, les intervalles et l'agitation les plus exagérés ».²³

« ... a key to the understanding of a certain amount of Bartók's later work »

C'est précisément sous la forme d'une comparaison entre les œuvres vocales de Schönberg et celles de Bartók que le critique anglais Adrian Collins rendit compte en 1929 des *Cinq mélodies* op. 16, sous le titre « Bartók, Schönberg, and some Songs ». Sa réflexion concerne la relation entre les œuvres vocales et instrumentales chez ces deux compositeurs, et plus précisément, le gain que l'on peut tirer de la connaissance des premières pour une meilleure compréhension des secondes. Et sur ce point, il parvient à des conclusions diamétralement opposées. Tandis que les *George-Lieder* op. 15 ou *Pierrot lunaire* ne l'aident pas à atteindre « le sens profond » (*the true inwardness*) de la production instrumentale de Schönberg, l'opus 16 de Bartók lui apparaît comme « une clef pour comprendre un certain nombre de ses œuvres ultérieures ».²⁴ Le critique l'explique par la relation texte-musique d'une part,

21 Cet aspect est traité dans le présent volume par János Kárpáti, « Sources ethniques et pensée dodécaphonique dans le *Quatuor no 2* de Béla Bartók ».

22 Je remercie János Kárpáti de m'avoir communiqué cette information.

23 Bartók, « Conférences de Harvard », in : *Ecrits*, p. 311.

24 Adrian Collins, « Bartók, Schoenberg and Some Songs », in : *ML* 10/2 (1929), pp. 177.

beaucoup plus étroite chez Bartók que chez Schönberg (dont l'auteur ne manque pas de mentionner indirectement l'article « Das Verhältnis zum Text »²⁵), et par des questions de cohérence formelle d'autre part :

« Schönberg lays stress mainly on form, Bartók on the story. [...] Bartók always seems to be expressing something that he has strongly felt and that is worth hearing, but in form he is sometimes so disconnected and abrupted that it is difficult to appreciate exactly what he is saying. In the « Five Songs », what he is saying is obvious ; he is illustrating the very definite and primitive emotions of Andreas Ady's poems, and following their rapid changes of mood by equally rapid changes of *tempo* and rhythm. And when we find a series of similar changes in the violin sonates or the string quartets – though we may not be so sure what he is expressing, the lesson of the « Five Songs » will not be lost. »²⁶

La démarche herméneutique du critique anglais s'apparente à celle des « parodistes » français, qui autour de 1800 ajoutaient des vers à la musique instrumentale pour en préciser le contenu expressif.²⁷ A la différence, cependant, que cette pratique mettait en évidence la régularité périodique des phrases musicales, alors que c'est au contraire son absence qui rendait nécessaire aux yeux de Collins le rapprochement avec les mélodies de Bartók. Leur caractère « étrange », que Bartók lui-même avait reconnu, ne pouvait être compris que par le détour d'une sorte de programme psychologique. Des considérations similaires avaient déjà justifié, au 19^e siècle, les paraphrases poétiques des œuvres instrumentales de Beethoven.

Collins n'en a pas moins parfaitement raison de souligner la parenté, dans le traitement du tempo, entre les sonates pour violon et piano (1921/22) de Bartók et ses mélodies op. 16. La page initiale de la seconde sonate, en particulier, présente une atomisation du tempo accompagnée de marques métronomiques très semblable à ce que nous avons observé dans la troisième mélodie. De toute évidence, Bartók y retrouve l'éloquence que lui avaient inspiré les vers d'Ady.²⁸ Il s'agit d'une véritable déclamation instrumentale,

25 Collins se réfère à un texte d'Egon Wellesz sur Schönberg, mais l'on sait que c'est dans l'article intitulé « Das Verhältnis zum Text », paru dans la revue munichoise *Der blaue Reiter* en 1912, que Schönberg avouait s'être laissé guider, lors de la composition du *Livre des jardins suspendus* op. 15, par les sonorités initiales des poèmes de Stefan George.

26 Collins, « Bartók, Schoenberg », pp. 177–178.

27 Sur ce procédé et son application par Momigny, voir : Ian Bent et William Drabkin, *L'analyse musicale. Histoire et Méthodes*, Paris 1998 [1987 pour la version anglaise], pp. 42–45.

28 Lors du cours d'interprétation qu'il donna à la Haute Ecole de Musique de Genève à l'occasion du 125^e anniversaire de la naissance de Bartók, Gábor Takács-Nagy insista beaucoup sur le caractère *parlando* des mesures initiales de cette sonate, demandant à la violoniste de prononcer des paroles imaginaires sur chaque note qu'elle jouait.

à mi-chemin entre le récitatif et l'*arioso*, dont les ruptures continues ne cessent de surprendre l'auditeur. Un discours aussi brisé ne s'était rencontré jusqu'alors dans la musique instrumentale que dans les passages imitant le récitatif – on pense ici au troisième mouvement de la *Sonate* op. 110 de Beethoven²⁹ – ou aux stylisations des musiques improvisées.

S'il semble ainsi assez légitime de considérer les *Cinq mélodies* op. 16 comme une « clef » pour certaines compositions instrumentales de Bartók, il serait néanmoins erroné de limiter à la musique vocale les origines du type de tempi contrastés que l'on vient d'évoquer. En effet, bien des épisodes du ballet *Le Prince de bois* (1917) et de la pantomime en un acte *Le Mandarin merveilleux* (1918/19) présentent une atomisation du tempo tout à fait comparable à celle que l'on a observée dans les mélodies.³⁰ Même si le *parlando rubato* n'est pas absent dans le traitement des lignes instrumentales, c'est bien évidemment l'action scénique de ces œuvres dansées, précisée dans de nombreuses didascalies, qui justifie les incessantes ruptures de tempo qui en marquent certains passages. Et ce que le caractère gestuel de l'écriture de Bartók s'attache à représenter, ce sont à la fois les mouvements physiques et ceux de l'âme, suivant en cela l'ancienne tradition de la mimesis. Donnés en version de concert, ces œuvres dansées s'apparentent en fin de compte au genre de la musique à programme, auquel Bartók lui-même avait contribué en son temps avec *Kossuth* en suivant l'exemple de Richard Strauss. Or, aussi fragmentée qu'ait été l'écriture de Strauss dans certains de ses poèmes symphoniques, elle n'a jamais atteint un degré de précision comparable à celui de Bartók au niveau de la détermination des tempi. A cet égard, les ballets de ce dernier sont aux poèmes symphoniques du 19^e siècle ce que ses mélodies sont aux pièces vocales déclamatoires du passé.

Ce qui, à mon sens, distingue radicalement les mélodies opus 16 de Bartók de ses ballets dans le traitement du tempo, c'est le fait que l'instabilité atteinte dans celles-ci des proportions beaucoup plus importantes, au point d'envahir l'ensemble de la partition dans la troisième mélodie. A cela s'ajoute une différence de ton fondamentale. Même si l'enjeu des ballets est profond, voire dramatique dans le cas du *Mandarin*, la fragmentation du discours en plans contrastés est investie d'un caractère ludique qui n'a rien à voir

29 La *Bebung* expressive du récitatif instrumental beethovénien n'est pas sans analogie avec le geste initial du violon chez Bartók. Rappelons que les sonates pour piano de Beethoven figurent parmi les nombreuses œuvres que Bartók a éditées.

30 Mentionnons à titre d'exemple l'épisode qui commence au chiffre 67 dans *Le Prince de bois*, et celui qui débute au chiffre 39 dans *Le Mandarin merveilleux*, où l'action est indiquée non seulement par des gestes mais aussi par des paroles muettes.

avec le drame intérieur qu'exprime Ady dans ses vers. L'intérêt pour les contrastes imprévus s'était manifesté depuis longtemps dans l'œuvre de Bartók. Il remonte à ses premières œuvres de style rhapsodique, qui s'inscrivent dans la descendance de Liszt, et se manifeste plus encore dans certaines de ses admirables *Bagatelles* pour piano op. 6 (1908). L'*Allegretto molto capriccioso* de la septième Bagatelle, aussi bien que le *rubato* des onzième et douzième pièces du même recueil préfigurent certains aspects grotesques des œuvres dansées, mais ne laissent pas prévoir la déclamation pathétique des *Cinq mélodies* op. 16. Il n'y a pas de place pour le *capriccioso* dans l'univers d'Ady.

Les *Cinq mélodies* opus 16 apparaissent ainsi comme une œuvre unique dans l'œuvre vocal de Bartók, où s'intériorisent des tendances déjà présentes de longue date dans sa production instrumentale. Ce processus ne fut possible qu'au contact de la poésie d'Ady, et sans doute aussi dans la solitude que traversait le compositeur en ces années critiques.

Abstract

Les *Cinq mélodies* op. 16 présentent d'une part une écriture vocale *parlando rubato* très répandue dans l'œuvre de Bartók, et d'autre part un type de déclamation beaucoup plus contrastée. Cette dernière se caractérise par une fragmentation du discours en brèves exclamations, singularisées par un tempo différent. L'écriture originale de Bartók procède d'une volonté de restituer la récitation pathétique des poèmes d'Endre Ady dont il s'est inspiré. Le compositeur a précisé ses intentions en multipliant les indications métronomiques à un degré sans précédent dans l'histoire de la mélodie. Le présent article en analyse les implications pour les interprètes et en situe l'écriture dans l'œuvre de Bartók et dans l'histoire du lied.

Zusammenfassung

Die *Fünf Gesänge* op. 16 sind einerseits durch einen von *parlando rubato* geprägten Vokalstil gekennzeichnet, der in Bartóks Œuvre üblich ist, andererseits aber auch durch eine ungewöhnlich kontrastreiche Deklamation: Dabei wird der Vortrag in kurze Ausrufe unterteilt, die je in eigenem Tempo realisiert sind. Diese eigenwillige Schreibweise Bartóks will der pathetischen Rezitation von Endre Adys Gedichten, die sie inspiriert hat, gerecht werden. Der Komponist hat seine Intentionen durch eine Vielzahl von metronomi-

sehen Tempoangaben präzisiert, was im Liedrepertoire sehr unüblich ist. Der vorliegende Aufsatz analysiert deren Konsequenzen für die Interpretation des Werkes und klärt den Stellenwert dieses Vokalstils in Bartóks Œuvre und in der Liedgeschichte.

Annexe I
Structure temporelle de « Az ágyam hívogat »
op. 16 no 3 de Béla Bartók

Az ágyam hívogat (Endre Ady)		Mon lit m'appelle
<i>Lefekszem. Óh, ágyam, Óh, ágyam, tavaly még, Tavaly még más voltál. Más voltál :</i>	A	Je me couche. O mon lit, O mon lit, encore l'an dernier, Encore l'an dernier, tu étais différent Tu étais différent :
<i> álom-hely, Álom-hely, erő-kút, Erő-kút, csók-csárda, Csók-csárda, vidámság, Vidámság.</i>	B	lieu de rêves, Lieu de rêves, puits de forces, Puits de forces, auberge de baisers, Auberge de baisers, pure gaité, Pure gaité.
<i> Mi lettél ? Mi lettél ? Koporsó, Koporsó. Naponként, Naponként jobban zársz,</i>	A	Qu'es-tu devenu ? Qu'es-tu devenu ? Un cercueil, Un cercueil. Tous les jours, Tous les jours, tu m'enfermes de plus en plus,
<i>Jobban zársz. Ledőlni, Ledőlni, rettegve, Rettegve fölkelni, Fölkelni rettegve, Rettegve kelek fel.</i>	B A	Tu m'enfermes de plus en plus. Se coucher, Se coucher dans l'angoisse, Dans l'angoisse se lever, Se lever dans l'angoisse, Dans l'angoisse je me lève.
<i>Fölkelni, szétnézni, Szétnézni, érezni, Érezni, eszmélni, Eszmélni, meglátni, Meglátni, megbujni, Megbujni, kinézni, Kinézni, kikelni, Kikelni, akarni, Akarni, búsulni, Elszánni, [Letörni]³¹ Letörni, [Szégyellni] Szégyellni.</i>	B A	Se lever, regarder autour, Regarder autour, ressentir, Ressentir, reprendre conscience, Reprendre conscience, apercevoir, Apercevoir, se cacher, Se cacher, regarder au dehors, Regarder au dehors, se relever, Se relever, vouloir, Vouloir, s'attrister, Se décider, [S'effondrer] S'effondrer, [Avoir honte] Avoir honte.
<i> Óh, ágyam, Óh, ágyam, koporsóm, Koporsóm, be hívsz már, Be hívsz már. Lefekszem.</i>	B A	O mon lit, O mon lit, mon cercueil, Mon cercueil, combien tu m'appelles, Combien tu m'appelles. Je me couche

31 Les mots entre parenthèses ont été supprimés par Bartók.

Annexe II
Indications de tempo de Béla Bartók dans
« Az ágyam hívogat » op. 16 no 3

Az ágyam hívogat
(Endre Ady)

Lefekszem. Óh, ágyam,
SOSTENUTO LENTO
Óh, ágyam, tavaly még,
PIÙ MOSSO LENTO
Tavaly még más voltál.
PIÙ LENTO

Más voltál : álom-hely,
MOLTO SOSTENUTO *ANDANTE*

Álom-hely, erő-kút,
ACCEL AL - - - - -
Erő-kút, csók-csárda,
- - - - -

Csók-csárda, vidámság,
- - - - - *PIÙ ANDANTE*

Vidámság. Mi lettél ?
RALL. MOLTO *SOSTENUTO*

Mi lettél ? Koporsó,
RITARD. AL - - - - -

Koporsó. Naponként,
MOLTO SOSTENUTO *AGITATO*

Naponként jobban zársz,

POCO RIT.
Jobban zársz. Ledőlni,

SOSTENUTO MOLTO *AGITATO*

Ledőlni rettegve,
Rettegve fölkelni,
POCO A POCO -

Fölkelni rettegve,
ALLARGANDO AL - -
Rettegve kelek fel.
SOSTENUTO

Fölkelni, szétnézni,
ANDANTE
Szétnézni, érezni,
Érezni, eszmélni,
SEMPRE PIÙ AGITATO AL

Eszmélni, meglátni
- - - - -

Meglátni, megbujni,
- - - - -

Mon lit m'appelle

Je me couche. O mon lit,
SOSTENUTO LENTO
O mon lit, encore l'an dernier,
PIÙ MOSSO LENTO
Encore l'an dernier, tu étais différent.
PIÙ LENTO

Tu étais différent : lieu de rêves,
MOLTO SOSTENUTO *ANDANTE*

Lieu de rêves, puits de forces,
ACCEL AL - - - - -
Puits de forces, auberge de baisers,
- - - - -

Auberge de baisers, pure gaîté,
- - - - - *PIÙ ANDANTE*

Pure gaîté. Qu'es-tu devenu ?
RALL. MOLTO *SOSTENUTO*

Qu'es-tu devenu ? Un cercueil,
RITARD. AL - - - - -

Un cercueil. Tous les jours,
MOLTO SOSTENUTO *AGITATO*

Tous les jours, tu m'enfermes de plus
en plus,

POCO RIT.
Tu m'enfermes de plus en plus.
Se coucher,

SOSTENUTO MOLTO *AGITATO*
Se coucher dans l'angoisse,
Dans l'angoisse se lever,
POCO A POCO -

Se lever dans l'angoisse,
ALLARGANDO AL - - - - -
Dans l'angoisse je me lève.
SOSTENUTO

Se lever, regarder autour,
ANDANTE
Regarder autour, ressentir,
Ressentir, reprendre conscience,
SEMPRE PIÙ AGITATO AL

Reprendre conscience, apercevoir,
- - - - -

Apercevoir, se cacher,
- - - - -

Annexe II (cont.)

Megbujni, kinézni, ----- Kinézni, kikelni, ----- Kikelni, akarni, ----- SOSTENUTO (SUBITO) Akarni, búsulni, RIT. AL Elszánni, MOLTO SOSTENUTO Letörni, PIÙ SOSTENUTO Szégyellni. Óh, ágyam, RITARD. - - - PIU ANDANTE Óh, ágyam, koporsóm, Koporsóm, be hívsz már, POCO ALLARG. AL SOSTENUTO Be hívsz már. Lefekszem. MOLTO SOSTENUTO SEMPRE PIU TRANQUILLO	Se cacher, regarder au dehors, ----- Regarder au dehors, se relever, ----- Se relever, vouloir, ----- SOSTENUTO (SUBITO) Vouloir, s'attrister, RIT. AL Se décider, MOLTO SOSTENUTO S'effondrer, PIÙ SOSTENUTO Avoir honte. O mon lit RITARD. - - - PIU ANDANTE O mon lit, mon cercueil, Mon cercueil, combien tu m'appelles, POCO ALLARG. AL SOSTENUTO Combien tu m'appelles. Je me couche. MOLTO SOSTENUTO SEMPRE PIU TRANQUILLO
---	---

Annexe III

Béla Bartók, « Nem mehetek hozzád » op. 16 no 5 (Endre Ady)

Nem mehetek hozzád (Endre Ady)	Je ne puis venir à toi
Szép nyár van ott ? Itt nyara van minden pimasznak : Én meghalok.	L'été est-il beau là-bas ? Ici, n'importe quel fripon a son été : Moi, je meurs.
Nem akarod ? Te vagy az én szent bolondságom S én meghalok.	Tu ne le veux pas ? Tu es ma grande folie sacrée Et je meurs.
Dalok, dalok, Mások mehetnek, törnek, élnek, S én meghalok.	Des chansons, des chansons, D'autres peuvent marcher, pousser, vivre, Et moi, je meurs.
Fehér karok, Tán nem is vártok. Nem öleltek : Én meghalok.	Des bras blancs, Vous ne m'attendez peut-être même pas. Vous ne m'étreignez pas : Et je meurs.
Bús és balog Mindenem : csókom, utam, sorsom S én meghalok.	Triste et gauche, Tout ce que je possède : mes baisers, mon chemin, mon destin, Et je meurs.

Annexe IV
 Béla Bartók, « Az ágyam hívogat » op. 16 no 3
 AZ ÁGYAM HÍVOGAT. MEIN BETT RUFT.

Béla Bartók, Op. 16, Nr. 3.

1 Sostenuto (♩ = 69).

Le-fek-szem.
 Ich kom-me schon.

4 Lento (♩ = 62). Più mosso (♩ = 72). Lento (♩ = 63). Più lento (♩ = 46).

Oh á-gyam, Oh á-gyam, ta-valymég, Ta-valy még más vol-tál.
 O mein Bett, O mein Bett, letz-tes Jahr, Damals noch an-ders warst,

9 Molto sostenuto (♩ = 42). Doppio movimento (♩ = 84). poco a poco più mosso al- - Andante (♩ = 92). accel. - -

Más vol-tál:
 An-ders warst:

á - lom-hely, Á - lom-hely,
 Schummer-statt, Schlum-mer-statt,

Annexe IV (cont.)

12 *cresc.* *al*

e - ró - - kút, E - ró - kút, csók - - csár - da, Csók-csár-da,
 Kräf - te - born, Kräf - te-born, Kuß - - gar - ten, Kuß-gar-ten,

cresc.

14 *Più andante* (♩ = 112). *rallentando - molto* (♩ = 92) *Sostenuto* (♩ = 69). *ritard.* *più p*

vi - däm - säg, Vi - däm - säg, Mi let-tél? Mi let-tél?
 Fröh - lichkeit, Fröh - lichkeit. Würdest nun, Würdest nun

f *mf* *p* *più p* *espr.*

18 *p* *al* *Molto sostenuto* (♩ = 42) *Agitato* (♩ = 84). *poco rit.*

Ko-por-só, Ko-por-só. Na-pon-ként, Na-pon-ként job-ban zársz,
 To - tensarg, To - tensarg. Tag für Tag, Tag für Tag drückst du mehr,

mp *molto* *mf*

22 *Sostenuto molto* (♩ = 52). *Agitato* (♩ = 50). *p*

Job-ban zársz. Le-döl-ni, Le - döl - ni ret - teg - ve,
 Drückst du mehr. Schla-fen gehn, Schla - fen gehn ängst - er - füllt,

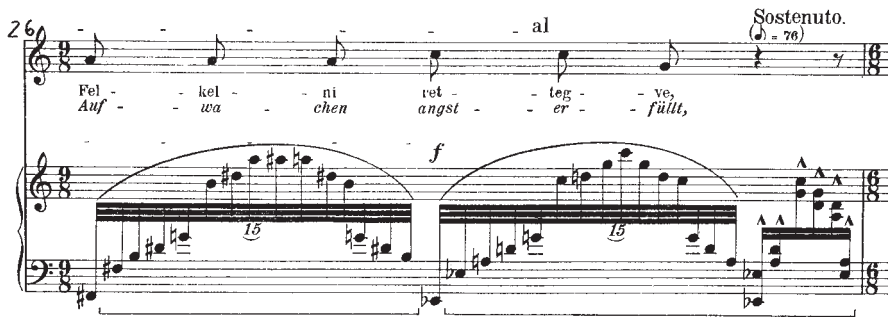
f *cresc.*

Annexe IV (cont.)

12
25 *cresc.* poco a poco - - - - - allargando - - -
Ret - teg - ve fel - kel - ni,
Angst - er - füllt auf - wa - chen,



26 - - - - - al *Sostenuto.* (♩ = 76)
Fel - kel - ni ret - teg - ve,
Auf - wa - chen angst - er - füllt,



27 *Sostenuto* (♩ = 76). *Molto rubato.*
Ret - teg - ve ke - lek - fel.
Angst - erfüllt wach' ich auf.



30 *rit. molto al* ♩ = 63; *rit. al* ♩ = 84; *Accel.* - - - - - al - - -
(accel.)
dim. *p cresc.* *f* *leggero*



Annexe IV (cont.)

32 *Andante* (♩ = 108). *pp* *sempre più agitato* - *p*

Föl-kei - ni, szét-néz - ni, Szét-néz-ni, é - rez - ni, É - rez - ni, esz - méi - ni,
 Auf-wa-chen, um-schau-en, Um-schauen, wahr-neh - men, Wahrneh - men, nach-sin-nen,

35 - al - - - - -

Esz - méi - ni, meg - lát - ni, Meg - lát - ni, meg - buj - ni, Meg-buj - ni, ki-néz - ni,
 Nach - sin - nen, klar - se - hen, Klar - se - hen, fort-blik - ken, Fori - blikken, auf - raf - fen,

cresc.

38 *Sostenuto (subito)* (♩ = 152) *rit. al - Molto sostenuto.* *meno f* *f* (♩ = 90)

Ki-néz - ni, ki-kei - ni, Ki-kei - ni, a-kar-ni, A-kar - ni, bú-sul-ni, El - szán - ni,
 Auf - raf - fen, aufschwüngen, Aufschwüngen, fort-wol-len, Fort-wol - len, auf-stöhnen, Mut fas - sen,

mf *cresc.* *f* *f* *f* *p* *più f*

42 *Più sostenuto.* (♩ = 76) *ritard.* (♩ = 68) *pp* *Tempo I.*

Le-tör - ni, Szé-gyel-ni.
 Hin - sin-ken, Schamfühlen.

p *ppp* *pp* *dolce*

Annexe IV (cont.)

45 Più andante (♩ = 88-92).

Oh á - mein gyam, Oh á - mein Bett,
O - mein Bett, O mein Bett,

ko - por - sóm, Ko - por - sóm, be hívsz már, Be hívsz már.
du mein Sarg, Du mein Sarg, wie du lockst, Wie du lockst.

51 Sostenuto (♩ = 60).

53 Sempre più tranquillo.

Le-fek - szem. Ich kom - me schon.

Annexe V
 Béla Bartók, « Nem mehetek hozzád » op. 16 no 5
 NEM MEHETEK HOZZÁD. ICH KANN NICHT ZU DIR.

Béla Bartók, Op. 16, Nr. 5.

1 *Sostenuto*. (♩. 60) *Più sostenuto*. *Andan-*
 (♩. 40)

Szépnyárvanott? Itt nya-ra van min-den pimasznak. Én meghalok.
 Ist Sommer dort? Hier ward je-dem Lumpen sein Sommer: Ich ster-be hin.

7 *te assai*. (♩. 112) *ritard. molto al sostenuto*. (♩. 56)

Nem a-ka-rod? Tevagy az én szent bo-lond -
 Willst du es nicht? Dubíst meine heil' - - - ge

15 *Sostenuto*. (♩. 72) *Andante assai*. (♩. 112) *ritard. molto al*

sá - gom S én meg-ha - lok.
 Tor - heil, Ich ster - be hin.

Annexe V (cont.)

23 Sostenuto. (♩ = 56.) Andante. (♩ = 152-144.)

Da-lok, da-lok, Má-sok mehetnek, tör-nek,
 Lie - der, Lie - der, Andrestad' frei, sic stro-ben,

leggero

29 Sostenuto. (♩ = 56) accel. Andante assai. (♩ = 105.)

él - nek, S én meg-ha-lok,
 lo - ban, Ich ster-be hin.

f *espress.*

35 ritard. molto al- - - Sostenuto. (♩ = 63-60)

mf *dolce*

41 Più sostenuto. (♩ = 105) Sosten. molto. (♩ = 40) accel. Andante. (♩ = 72.)

Fehér ka-rok, Tán nemis vár-lok. Nem ö - lel-lek: Én meghalok.
 Wei - ße Ar - me, ihr harrt' mein'wohl nimmer, um - z - fängt' mich nimmer: Ich ster-be hin.

mf *espr.*

Annexe V (cont.)

45 ritard molto al
(♩ = 72)

51 a tempo. (♩ = 72) Poco più andante. (♩ = 68.) Sostenuto. (♩ = 56.)

Bús és balog Minde-nem: csó - kom, u - tam, sor-som S én meg-ha - lok.
 Trüb und sinn - los All mein Sein: Kuss und Weg und Schicksal, Ich ster - be hin.

60 Andante. (♩ = 100.) Sempre più

molto espress.

molto *molto* *dim.*

67 tranquillo. (♩ = 76.) Sostenuto. (♩ = 56.)

S én meg-ha-lok.
 Ich ster-be hin.

*) $\frac{9}{16}$ sollen beim Vortrag mit deutschem Text als $\frac{1}{4}$ -Noten ausgehalten werden, und die folgenden $\frac{1}{2}$ erst im nächsten Takt einsetzen.
 U. E. 6934.

