

TEP : fiche de saisie des métadonnées
(à renseigner puis enregistrer au format PDF)

Informations bibliographiques

Nom de l'auteur : BREER GENANNT NOTTEBOHM

Prénom de l'auteur : Erik

Titre du mémoire : La *Rhapsodie op. 1* de Béla Bartók. Analyse et contexte historique

Département : Disciplines instrumentales classiques et contemporaines

Cursus : Master de piano

Année : 2021-2022

Résumés

Résumé en français (1000 caractères maximum)

Mon TEP essaie d'analyser la *Rhapsodie op. 1*, écrite en 1904, de Béla Bartók et d'en donner le contexte historique. J'ai essayé de faire ressortir les enjeux politiques en Hongrie au début du XXe siècle et de faire le lien entre les convictions politiques et les ambitions artistiques du compositeur. Comme Franz Liszt avant lui, Bartók considère à l'époque que la musique des tziganes en Hongrie était de la musique traditionnelle magyar. La *Rhapsodie op. 1*, elle, est également pleine d'ambitions politiques : à l'époque, Bartók lutte beaucoup pour l'indépendance hongroise. Je montre dans mon TEP à quel point la *Rhapsodie op. 1* se base sur le *style hongrois* et le langage symphonique héroïque de l'époque. Le *style hongrois* est l'imitation de la musique des tziganes en Hongrie par les musiciens classiques germaniques. Enfin, je me demanderai dans quelle mesure la *Rhapsodie op. 1* s'inscrit dans l'idée d'une épopée nationale hongroise imaginée par Liszt.

Résumé en anglais (1000 caractères maximum)

My TEP tries to analyze Béla Bartók's *Rhapsody op. 1*, written in 1904, and to give the historical context. I have tried to highlight the political issues in Hungary at the beginning of the 20th century and to make the connection between the composer's political convictions and his artistic ambitions. Like Franz Liszt, Bartók considered the music of the gypsies in Hungary to be traditional Magyar music at the time. The *Rhapsody op. 1* is also full of political ambitions: at the time, Bartók fought hard for Hungarian independence. In my TEP I show how much the *Rhapsody op. 1* is based on the *style hongrois* and the heroic symphonic language of the time. The *style hongrois* is the imitation of the music of the gypsies in Hungary by Germanic classical musicians. Finally, I discuss to what extent the *Rhapsody op. 1* resembles Liszt's concept of a Hungarian national epic.

Mots-clés

Rhapsodie ; style hongrois ; Béla Bartók ; Hongrie ; Franz Liszt ; Richard Strauss

Conservatoire national supérieur de musique et de danse de Paris

Erik Breer genannt Nottebohm

La *Rhapsodie op. 1* de Béla Bartók. Analyse et contexte historique

Travail d'étude personnel

Tuteur : Jean-François Boukobza

2e année de 2e cycle supérieur

Année scolaire 2021-2022

Table des matières

Introduction.....	5
1. Contexte	7
1.1 Les héros nationaux hongrois.....	7
1.1.1 Imre Thököly.....	8
1.1.2 François II Rákóczi	9
1.1.3 Lajos Kossuth	10
1.2 La situation politique à la fin du XIXe siècle	13
1.3 Le <i>style hongrois</i>	15
1.3.1 Le <i>hallgató</i>	17
1.3.2 Les instruments	18
1.3.3 Les rythmes	19
1.3.4 L'harmonie.....	21
1.4 Liszt et son idée de la <i>Rhapsodie hongroise</i> comme épopée nationale hongroise	22
1.4.1 Liszt et les tziganes de la Hongrie.....	25
1.4.2 Les <i>Rhapsodies hongroises</i>	26
1.4.3 L'épopée nationale	27
1.5 Strauss et la musique héroïque	28
1.6 Le jeune Bartók.....	34
1.6.1 Le poème symphonique <i>Kossuth</i>	38
1.6.2 La <i>Rhapsodie op. 1</i>	39
1.6.3 L'engagement politique de Bartók	41
1.7 La musique hongroise au début du XXe siècle	43
2. Analyse de la <i>Rhapsodie op. 1</i>	45
2.1 La forme.....	45
2.1.1 La partie <i>lassú</i>	45
2.1.2 La partie <i>friss</i>	48
2.1.3 La <i>coda</i>	49
2.2 En quoi la <i>Rhapsodie op. 1</i> est-elle inspirée par le <i>style hongrois</i> ?.....	53
2.2.1 La forme.....	53
2.2.2 La partie <i>lassú</i>	53
2.2.3 La partie <i>friss</i>	55
2.3 En quoi la <i>Rhapsodie op. 1</i> est-elle inspirée par la musique orchestrale héroïque ?	56
2.3.1 La <i>6-4 canapé</i>	57

2.3.2 Le contrepoint	58
2.3.3 Ferenc Erkel	59
2.4 En quoi la <i>Rhapsodie op. 1</i> ressemble-t-elle à l'épopée nationale imaginée par Liszt ?.....	60
2.4.1 Le poème symphonique <i>Kossuth</i>	61
2.4.2 Les <i>Rhapsodies hongroises</i> de Liszt	62
Perspectives.....	65
Conclusion	67
Annexe I.....	68
Annexe II.....	69
Bibliographie.....	96

Introduction

Ce fut en novembre 2020 que je suis entré en contact avec la *Rhapsodie op. 1* pour piano op. 1 de Béla Bartók. A cette époque, je ne connaissais pas du tout l'œuvre, et le compositeur Béla Bartók m'était également très peu connu. Mon professeur de piano au Conservatoire de Paris (CNSMDP), M. Denis Pascal, m'avait suggéré de jouer cette œuvre.

Rapidement, cette œuvre m'a beaucoup fasciné. Il s'agit d'une œuvre très peu connue et rarement interprétée. Je me demande jusqu'à présent pourquoi on en trouve aussi peu d'enregistrements : le langage musical est riche, varié, et pour l'époque déjà très avancé. De plus, la recherche d'une partition de la version écourtée de 1908 était comme une première recherche scientifique pour moi.

De plus en plus, j'ai découvert le contexte historique. La politique me fascine depuis longtemps, et je trouve que la culture joue un rôle très important dans la politique. A côté de la diplomatie, n'est-ce pas la culture qui nous rassemble et qui crée des liens entre hommes, peuples et nations ? Surtout à notre époque, je trouve que l'entente entre les peuples est très importante.

Au début du XXe siècle, la Hongrie se retrouva dans une situation très complexe : d'un côté, elle n'était toujours pas un état souverain, même après le compromis austro-hongrois de 1867, et de l'autre côté la Hongrie elle-même soumettait les peuples slaves comme les Slovaques et les Croates. Dans le vocabulaire des nationalistes hongrois de l'époque qui luttait contre le régime des *Habsburg* et pour une Hongrie libre, je remarque de nettes ressemblances avec le vocabulaire employé par les Nazis (voir 1.6.3). Pourquoi et comment Bartók s'est-il engagé à l'époque pour le nationalisme hongrois, et comment cet engagement s'exprime dans sa musique ? Comment un musicien aussi sage et réfléchi plus tard, peut-il, dans sa jeunesse, autant se sacrifier à un courant dominant à Budapest, une métropole qui lui était profondément étrangère ?

Avant de se pencher sur l'analyse musicale de cette œuvre, nous pouvons nous poser la question suivante : qu'est-ce que la musique hongroise ? Dans les années 1900, les musiciens pensaient encore que la musique urbaine jouée par les tziganes en Hongrie était la musique traditionnelle de la Hongrie ; la musique rurale des campagnes hongroises était encore inconnue. Guidé par la société hongroise qui devint de plus en plus nationalistes, les musiciens hongrois, et Bartók d'abord, se sont posés cette question. Quand David E. Schneider suppose que « comme la *Rhapsodie* et *Kossuth* se base sur les formules des *Verbunkos* qui sont devenues clichés au début du XXe siècle »¹, quels clichés évoque-t-

¹ « Just as the *Rhapsody* and *Kossuth* rely on *verbunkos* formulas that had become clichés by the early twentieth century », SCHNEIDER David E., *Bartók, Hungary, and the renewal of tradition: case studies in the intersection of modernity and nationality*, University of California Press, 2006, p. 77

il ? A quoi pense-t-il en disant que « la proclamation de Bartók semble emprunter au style pompeux du jargon de la presse nationaliste »² ?

En ce sens, ce TEP cherche à donner à la fois les clés musicales pour comprendre le langage de la *Rhapsodie op. 1*, mais aussi le contexte historique pour comprendre l'intention de Bartók derrière cette œuvre. En quoi est-ce que la *Rhapsodie op. 1* de Bartók est une œuvre hongroise ?

Pour donner des réponses, je me base essentiellement sur les biographies de Tadeusz A. Zielinski et Claire Delamarche. Les sources primaires, comme les lettres de Bartók et de Liszt, mais aussi les Essais de Bartók et le livre *Des Bohémiens et de leur musique en Hongrie* de Liszt ont également été très importants pour la réalisation de ce TEP.

² « Bartók's proclamation seems to borrow its bombastic style from the jargon of the nationalistic press », SCHNEIDER David E., *Bartók, Hungary, and the renewal of tradition: case studies in the intersection of modernity and nationality*, University of California Press, 2006, p. 77

1. Contexte

1.1 Les héros nationaux hongrois

Pour dessiner rapidement l'histoire du peuple Magyar et de la Hongrie, je me base essentiellement sur le livre *Eine kleine Geschichte Ungarns* de Holger Fischer. Ce chapitre cherche à donner du contexte pour les œuvres musicales, mais aussi pour la compréhension des enjeux politiques du début du XXe siècle.

Le peuple magyar faisait partie des peuples finno-ougriens qui habitaient entre 6000 et 4000 avant J.C., entre l'Oural et l'Ob. Entre 4000 et 3000 avant J.C., les Ougriens se sont séparés et ont commencé à voyager vers le Sud, où ils ont expulsé la culture de l'Andronovo. Mais à la fin de l'âge du Bronze, la terre s'est réchauffée, et les bois de la Sibérie du Sud sont devenus secs. En ce temps-là, les Ougriens se sont séparés : les Obougriens sont revenus dans la région de l'Ob, et les Magyars sont devenus des nomades. Vers 500 après J.C., les Magyars ont voyagé vers la Bashkirie, et au VIIe siècle ils sont arrivés dans la Lévédie, entre le Don et la mer de Asow. À l'époque, cette région faisait partie du royaume des Chasares, un peuple turc. Les Magyars se sont soumis et sont devenus sédentaires. Mais seulement quelques décennies plus tard, après des soulèvements sans succès, ils se sont sentis obligés de quitter le royaume.

Avant d'arriver à la plaine de Pannonie ils sont passés par une région que l'on appelle aujourd'hui Etelköz. Holger Fischer suppose que cette région se trouvait en Ukraine du sud entre le Dnjepr et le Dnister.³ Dans cette région, les Magyars prennent contact avec les Onogures, un peuple qui fait partie des ancêtres des Bulgares d'aujourd'hui. Le contact a été proche, et c'est pour cela que l'on appelle les Magyars aujourd'hui les Hongrois – ce mot est dérivé du mot Onogure.

Mais malgré le fait que la région convenait parfaitement à leur mode de vie, les peuples turcs attaquèrent sans cesse les Magyars. Cette fois-ci ce ne furent pas les Chasares, mais les Petchénègues qui, en alliance avec le Tsarat de Bulgarie, ont lutté contre les Magyars. Holger Fischer suppose que ces derniers arrivèrent en Pannonie en planifiant leur fuite des batailles en Etelköz entre 896 et 897⁴. Grâce à leurs chevaux et les nombreuses expériences de la guerre, la conquête de la plaine de Pannonie fut rapide. Au Xe siècle, les chevaliers magyars sont même allés plus loin : ils ont souvent pillé des villes en Italie, en France ou en Allemagne.

³ cf. FISCHER Holger, *Eine kleine Geschichte Ungarns*, Edition Suhrkamp, 1999, p. 18

⁴ cf. *Ibid.*, p. 19

Le Royaume de Hongrie fut fondé au début du XIe siècle. Après avoir arrêté les pillages, les Magyars prirent la religion chrétienne à la fin du IXe siècle, et en 1000, leur Grand-Prince Étienne reçut la couronne royale du pape Sylvestre II. Depuis, le royaume de Hongrie était indépendant et gagnait de plus en plus en pouvoir, par exemple avec l'union avec la Croatie instaurée en 1102 et l'union avec la Pologne.

Mais l'expansion du royaume ottoman inquiétait la Hongrie. Déjà en 1396, à Nicopolis au sud du Danube, une armée majoritairement hongroise et française avait été battue par les Ottomans – l'anéantissement du royaume de Hongrie semblait proche. Une centaine d'années après la défaite de Nicopolis, la bataille de Mohács a entraîné la chute totale du royaume : une grande partie de la Hongrie fut conquise par Soliman le Magnifique. Pour l'Occident, la victoire des Ottomans à Mohács a été un signe d'alarme : les grands royaumes occidentaux ont pris connaissance de la menace ottomane pour l'Occident et ont rassemblèrent toutes leurs forces pour ne pas chuter comme le royaume de Hongrie.

1.1.1 Imre Thököly

En 1538, la guerre civile qui suivait la bataille de Mohács était finie. Encerclée entre l'empire ottoman et l'archiduché autrichien des *Habsburg*, la Hongrie était désormais tripartite : A l'Ouest et au Nord-Est de la Hongrie actuelle il y avait le royaume autrichien de Hongrie – en pratique une province de l'archiduché autrichien ; la Hongrie centrale et la Hongrie du Sud faisaient partie de l'empire ottoman ; et à l'Est se trouvait la Transylvanie, en théorie un pays vassal de l'empire ottoman, mais dont les souverains profitaient de la situation militaire bloquée entre l'empire autrichien et l'empire ottoman pour garder leur souveraineté.

C'est dans cette situation-là que le jeune Imre Thököly est né en avril 1657. Déjà son père, Etienne II Thököly, un *grave* très riche, était opposant face à l'empire autrichien et faisait partie du complot de Wesselényi, un complot de la noblesse hongroise contre les *Habsburg*. En 1670, après que le complot fut démasqué, les *Habsburg* attaquèrent le château d'Orava, le château de la maison des Thököly. Le jeune Imre de 14 ans parvint à s'enfuir – une légende dit qu'il avait trouvé une sortie secrète. Son père, Etienne, mourut le 4 décembre 1670, six jours avant la défaite. Pendant toute sa vie, Imre cherchait à se venger auprès des *Habsburg*.

Imre Thököly était une figure très importante dans la *grande guerre turque*. En luttant pour l'indépendance pour sa partie tripartite à l'époque, il était encerclé entre les Ottomans et les *Habsburg* ; mais après la perte de son père, il se tourna vers les Ottomans, qui avaient peut-être plus de compréhension pour la Hongrie. Comme réaction au complot de Wesselényi, les *Kurucs* se sont

formés : c'étaient surtout des nobles hongrois qui ont dû fuir la Hongrie royale de *Habsburg*, mais aussi des anciens soldats autrichiens.

Après une première campagne en 1673, les *Kurucs* ont élu Thököly en 1678 comme commandant. Soutenus par Louis XIV et le sultan de l'empire ottoman, les *Kurucs* se sont lancés dans une deuxième campagne qui rencontra beaucoup plus de succès : rapidement ils prirent la région de la Slovaquie actuelle, et en 1682, Imre Thököly fut nommé roi de la Haute-Hongrie par Mehmed IV le Chasseur.

La même année, Thököly épousa Ilona Zrínyi, la veuve de François I Rákóczi, qui, également comme Etienne II Thököly, a trouvé la mort quand le complot de Wesselényi fut démasqué. Ainsi, Imre Thököly devint le beau-père du fils de Ilona Zrínyi et François I Rákóczi.

1.1.2 François II Rákóczi

La défaite de l'empire ottoman au second siège de Vienne en 1683 a démarré la *grande guerre turque*, mais aussi des difficultés dans la relation entre Thököly et Mehmed IV. Thököly proposa alors un armistice, mais Léopold Ier refusa. Léopold Ier voulait une capitulation sans conditions. En 1685, il y réussit : les *Kurucs* se sont rendus aux *Habsburg*. Thököly, qui demanda de l'aide au dernier moment de l'empire ottoman, fut emprisonné par eux. Pendant les années suivantes, Thököly était parfois haut militaire de l'empire ottoman, parfois prisonnier des ottomans pour le discipliner.

Au traité de Karlowitz qui a terminé la *grande guerre turque* en 1699, Léopold Ier put imposer l'exclusion de Thököly du continent européen. Le sultan ottoman était content des réussites militaires de Thököly et lui donna beaucoup de terres. Jusqu'à sa mort en 1705, Imre Thököly vécut en paix avec sa femme à Galata, proche de Constantinople.

Mais même après la paix Karlowitz et la mise en exil de Thököly, la lutte des Hongrois pour l'indépendance n'était pas finie. La guerre de succession d'Espagne était la bienvenue pour les Hongrois, et dès 1700, après la mort de Charles II, le beau-fils d'Imre Thököly, François II Rákóczi, entra en contact avec Louis XIV ; mais le complot a été rapidement démasqué. François II Rákóczi arriva à s'enfuir en Pologne, où il était protégé par l'envoyé français.

Les paysans de la Hongrie n'étaient pas non plus contents sous le régime des *Habsburg* ; et quand les paysans de la Hongrie du Nord et de l'Est lancèrent un soulèvement, ils demandèrent à François II Rákóczi s'il pouvait les commander – et il accepta. Les nobles hongrois qui ont survécu les deux premières campagnes des *Kurucs* se sont ajoutés rapidement, et déjà à la fin de l'année 1703 ils conquièrent la Haute-Hongrie, la Slovaquie actuelle, comme Thököly en 1682. L'engagement de la Bavière et de la France donna de l'espoir aux Hongrois. Mais la Grande Alliance de La Haye, avec

l'Autriche, l'Angleterre, les Pays-Bas et plus tard aussi le Saint-Empire romain germanique, était plus forte. En 1704, la défaite d'une armée franco-bavaroise dans la deuxième bataille de Höchststädt permit à l'empire autrichien de focaliser les armées sur le territoire hongrois. Louis XIV ne voulait plus envoyer d'armées pour soutenir les Hongrois, et les *Kurucs* étaient donc obligés d'adopter une tactique Guerilla - ils l'ont adopté avec succès. En 1705, les nobles de la Transsilvanie et de la Haute-Hongrie nommèrent Rákóczi Prince de Hongrie. Trois ans plus tard, une armée autrichienne pulvérisa l'armée de Rákóczi à Trenčín. Ensuite, les *Kurucs* ont perdu de plus en plus la motivation : la noblesse commença à négocier avec les *Habsburg*. Joseph Ier, l'empereur de l'Autriche, était également intéressé par les négociations pour pouvoir disposer de plus d'armées contre la France et la Bavière.

Ainsi, à 1711, la paix de Sathmár a été adoptée le 29 avril 1711. Les Hongrois ont pu obtenir beaucoup de compromis, dont, entre autres, la liberté de la religion – mais la noblesse hongroise reconnaissait également que c'était mieux de vivre en paix sous la souveraineté des *Habsburg* que de lutter sans cesse pour l'indépendance – côte à côte avec les paysans. L'espoir d'une Hongrie libre et indépendante était perdu ; et la domination des Autrichiens sur la Hongrie fut bétonnée pour des siècles. François II Rákóczi, lui, alla d'abord en France, où il ouvrit un bar de jeu de hasard – avant d'entrer à la maison des Camaldules de Grosbois en 1714. Après la Paix de Passarowitz en 1718 il se sentit obligé de quitter le monde européen, et il s'installa à Tekirdağ dans l'empire ottoman. Il y mourut en 1735.

Imre Thököly et François II Rákóczi, les commandants des *Kurucs*, sont aujourd'hui des héros nationaux hongrois. Il ne faut pas sous-estimer leur influence sur la vie culturelle et sociale en Hongrie – surtout au XIXe siècle, quand l'esprit nationaliste hongrois s'est relevé.

1.1.3 Lajos Kossuth

Après la paix de Sathmár et la résignation de la noblesse hongroise, le XVIIIe et le début du XIXe siècle était relativement calme. L'esprit nationaliste a été plus ou moins oublié, et les politiciens ont préféré travailler avec les Autrichiens plutôt que de lutter contre eux. Beaucoup d'hommes germanophones ont déménagé dans la plaine de Pallonie, et même pendant les guerres napoléoniennes, il n'y eut quasiment pas de conflit entre les Hongrois et les Autrichiens.

Mais avec Napoléon, les idées révolutionnaires se sont propagées en Europe. Les campagnes d'Allemagne en 1813 – que l'on appelle *Befreiungskriege* (guerres de libération) en Allemand – étaient les premières campagnes où le peuple entier s'est engagé : pour lutter pour une Allemagne unie, libre et démocratique, beaucoup de paysans et de travailleurs se sont engagés. Les armées sont devenues des armées populaires - plutôt que des armées de mercenaires par le passé. C'est pour cela que Napoléon a été expulsé pendant la bataille des Nations à Leipzig en 1813. Mais pendant le congrès de Vienne,

les espoirs du peuple allemand ont été déçus : sous la direction du prince Klemens Wenzel von Metternich, les empires européens ont, pendant le congrès de Vienne, restauré au maximum la monarchie absolue d'avant la Révolution française. Les intérêts et les espoirs du peuple ont été non seulement ignorés, mais aussi combattus avec la création des alliances comme la Confédération germanique (des comtes allemands) et la Sainte Alliance (Prusse, Autriche, Russie – et, après 1818, la France). Depuis, les rêves de la démocratie et de l'unité étaient liés dans l'espace germanique. Le *vormärz*, l'époque entre 1815 et 1848, était marqué surtout par la lutte des comtes contre les idées révolutionnaires et la pauvreté déclenchée par l'industrialisation.

La Hongrie était à l'époque assez en retard sur ses voisins européens, et la féodalité était encore présente. Beaucoup de réformes semblaient nécessaires - c'est pour cela que, en 1825, le *landtag* hongrois a été convoqué par le roi autrichien (le *landtag* était une forme d'assemblée nationale avec une chambre basse où siégeaient les représentants des villes et une chambre haute où siégeaient la noblesse). La convocation du *landtag* tombe dans un temps où les Hongrois commençaient à se refocaliser sur leur identité nationale. Déjà en 1792, le Hongrois a été introduit comme matière dans les écoles, et après le congrès de Vienne, les idées révolutionnaires de Napoléon qui s'étaient surtout épanouies en Allemagne commençaient à se propager aussi en Hongrie. Dans le *landtag* de 1825, István Széchenyi, noble et membre de la chambre haute, était à la tête du mouvement libéraliste et nationaliste ; et dans les débats, il parlait souvent hongrois – pour l'époque, c'était révolutionnaire. Széchenyi luttait pour des réformes de la société hongroise et contre le centralisme et l'Absolutisme des Autrichiens, et jusqu'en 1840, beaucoup de réformes sociales et économiques ont été réalisées.

Lajos Kossuth, lui, était également membre de différents *landtags* entre 1825 et 1836, malgré le fait qu'il est né dans la petite noblesse. En tant que remplaçant, il n'avait pas le droit de vote, mais il était obligé à faire régulièrement un rapport à ses patrons. Après avoir été arrêté par Metternich à la fin des années 1830, il est devenu une des grande figures politiques des années 1840. Il fut rédacteur en chef du *Pesti Hírlap*, un journal oppositionnel hongrois qui paraissait entre 1841 et 1849. Le fait que la publication de ce journal n'était pas interdite par la censure montre la pression des militants démocratiques et libéralistes sur le régime monarchique autrichien – encore dans les années 1830, un tel journal semblait inimaginable.

Le jeune Béla Bartók a beaucoup été marqué par ces années-là. Dans une esquisse pour la brochure de programme pour *Kossuth*, son poème symphonique, il écrivit à sa mère que « l'année 1848 est une des plus importante dans l'histoire de la Hongrie ; c'est à ce moment que la Guerre d'Indépendance

Hongroise éclata : un conflit de vie et de mort, dont le but était la liberté permanente de la domination des Autrichiens et la dynastie des *Habsburg* »⁵.

Après un hiver de famine entre 1847 et 1848, la situation politique était extrêmement tendue. La paupérisation caractéristique du *vormärz* était bien présente à cause de la révolution industrielle et la croissance démographique. La Révolution française à Paris en février 1848 finit de déstabiliser l'espace germanique. Le 3 mars, Lajos Kossuth, la grande figure du libéralisme et nationalisme hongrois, revendique l'élaboration d'une constitution qui aurait transformé la monarchie en une monarchie constitutionnelle⁶.

La révolution en Hongrie en mars 1848 fut d'abord un succès : après des manifestations massives, l'empereur autrichien était obligé d'accepter les revendications. Un gouvernement révolutionnaire, sous la direction du premier ministre Lajos Batthyány, a été nommé et accepté grâce à la faiblesse de l'empereur, qui, lui, était sous la pression des révolutionnaires viennois à partir de mars 1848. Ce gouvernement adopta des lois qui poussait la Hongrie vers un état libre, démocratique, indépendant – et hongrois, ce qui posait des problèmes aux peuples qui habitaient en Hongrie mais qui n'était pas hongrois à l'époque, par exemple les Croates qui souffraient beaucoup sous cette *Magyarisation*. Le 11 juin 1848, Lajos Kossuth, qui était à la tête du mouvement national-libéraliste, a pu obtenir une augmentation du budget et du nombre des soldats hongrois grâce à un discours passionnant ; la guerre contre les Croates n'était qu'une question de temps. Lajos Kossuth fut nommé premier-ministre le 12 septembre 1848. Mais avant que la guerre austro-croate pouvait commencer, la guerre austro-hongroise commença le 3 octobre 1848 quand l'ancien commandant de la Croatie était destiné par l'empereur à devenir commandant des armées autrichien stationnées en Hongrie – et déjà le 5 janvier, le général autrichien Windischgrätz conquiert Pest, la capitale hongroise de l'époque. Le premier ministre, Lajos Batthyány, fut fait prisonnier par les Autrichiens.

Cependant, ce succès autrichien était une victoire à la Pyrrhus. L'armée autrichienne était obligée de passer l'hiver à Pest, pendant que l'armée hongroise et le gouvernement s'étaient retirés à Debrecen,

⁵ « The year 1848 is one of the most notable in the history of Hungary; it was then that the Hungarian War of Independence broke out: a life-and-death conflict whose goal was permanent freedom from the sovereignty of the Austrians and the Hapsburg dynasty », BARTÓK Béla, *Letters*, édité par DÉMÉNY János, St Martin's Press, 1971, p. 35-36

⁶ Il est important de savoir que, pour l'époque, la monarchie constitutionnelle était bien avancée et un premier pas vers un état de droit. L'élaboration d'une constitution a été la revendication de beaucoup de révolutionnaires et de militant démocratique – les démocrates qui revendiquaient une république sans monarque souverain étaient dans la minorité. Pour rétablir la paix sociale, depuis le congrès de Vienne, beaucoup de monarques souverains ont octroyé une constitution – élaborée au goût du monarque pour ne pas perdre du pouvoir. La première constitution dans l'espace germanique a été octroyé au Grand-duché de Saxe-Weimar-Eisenach en 1816 ; mais après coup, c'est surtout la constitution du Grand-duché de Bade de 1818 qui a été un grand succès pour le mouvement démocratique.

à l'Est de la Hongrie actuelle. Windischgrätz, lui, était plutôt content et investissait surtout dans la défense de Pest. Mais cette tactique fut une erreur : en mars et en avril 1849 l'armée hongroise remporta plusieurs batailles. L'indépendance de *Habsburg* et la république Hongroise ont été proclamées le 14 avril 1849 – capitale provisoire de cette république était Debrecen. Lajos Kossuth, lui, était monarque provisoire (« Gubernator »), et tout le pouvoir était concentré sur lui. Le 24 avril, le général hongrois Lajos Aulich reconquit Pest et était chaleureusement salué par la population. François Joseph, l'empereur de l'Autriche, demanda Nicolas Ier, le tsar de la Russie, à l'aide. Nicolas Ier, lui, était connu en Europe pour son conservatisme extrême et n'hésita pas une seule seconde à appliquer les traités de la Sainte-Alliance et à aider Franz Joseph.

A partir du mois de mai 1849, les armées russes entraient en Transilvanie et en Hongrie du Nord. En juin, elles traversèrent la frontière hongroise. Győr, à l'Ouest de la Hongrie, fut conquis par les Autrichiens à la fin du mois de juin – après la concentration des armées hongroises sur le front de l'Est. Les armées autrichiennes et russes qui étaient sur le sol hongrois étaient deux fois plus grandes que les armées hongroises. Dès lors, la victoire austro-russe n'était qu'une question de temps. Le 16 juillet, Pest fut à nouveau abandonnée par les armées hongroises. Aucune nation européenne n'entendait les appels à l'aide des Hongrois ; et le 11 août 1849, Lajos Kossuth était obligé de démissionner. Le 13 août, l'armée hongroise la plus importante capitula. Après la chute de la dernière forteresse hongroise le 2 octobre, l'entièreté du territoire hongrois était à nouveau sous contrôle des Autrichiens. Les commandants des armées furent exécutés, ainsi que Lajos Batthyány.

Lajos Kossuth, lui, put s'enfuir dans l'empire ottoman. Plus tard, il voyagea en Angleterre et en Amérique, où il fut accueilli chaleureusement ; et en Italie, il continua sa lutte contre les *Habsburg* pendant les guerres austro-italiennes. Il mourût le 20 mars 1894 à Turin.

1.2 La situation politique à la fin du XIXe siècle

Je pense que la faute principale de la Hongrie était en la relation avec les peuples slaves, comme les tchèques, les Croates ou les Serbes. Au lieu de s'allier avec eux pour lutter ensemble contre le régime autrichien, ils se sont séparés. La Hongrie était une province autrichienne (et après 1867 un royaume en union avec l'empire autrichien), mais en Hongrie, il n'y avait pas que le peuple hongrois, mais aussi un bon nombre de peuples slaves, comme les Croates. En ce sens, la Hongrie s'est retrouvée dans un double-rôle : en même temps que les Hongrois étaient soumis par les Autrichiens, beaucoup de peuples slaves comme les Croates étaient soumis par les Hongrois, après le compromis austro-hongrois, mais aussi avant. Kossuth et les nationalistes hongrois ont cherché le conflit avec les

minorités slaves au lieu de s'allier avec eux ; le meilleur exemple est la Magyarisation au début du XIXe siècle.

La défaite de Sadowa dans la guerre fratricide austro-prussienne en 1866 obligea l'Autriche à faire un compromis avec les Hongrois : le compromis austro-hongrois, signé en 1867, divisa l'empire des *Habsburg* en deux états autonomes liés étroitement pour la défense et la politique extérieure. Selon la constitution. Mais en pratique, ce compromis ne changea quasiment rien : selon la constitution, l'empereur de l'Autriche était également le roi de la Hongrie. Personne, à l'exception d'une partie des élites hongroise et allemandes, n'en était satisfait. Les nationalistes hongrois continuaient à réclamer un état fédéraliste sans cesse, mais sans succès.

A la suite du compromis, les deux conflits essentiels de la fin du XIXe siècle étaient l'opposition des Hongrois contre les Autrichiens et l'opposition des minorités slaves contre les Hongrois. Le peuple slave le plus important était le peuple Croate qui avait déjà joué un rôle-clé pendant la guerre austro-hongroise de 1848. Le compromis n'avait qu'accentué les problèmes entre les peuples slaves et les Hongrois : les Croates par exemple avaient l'impression d'être placés par Vienne sous la tutelle du gouvernement de Budapest. Le compromis hungaro-croate de 1868 leur donnait une certaine autonomie, mais cette autonomie était limitée au domaine de la justice, de l'éducation et de la langue. La magyarisation qui avait commencé déjà au XVIIIe siècle continuait : en 1868, le hongrois devint la langue officielle de l'état hongrois. Quelques années plus tard, l'enseignement du hongrois devint obligatoire dans toutes les écoles hongroises, même dans les écoles maternelles. Ce sont surtout les Slovaques qui ont souffert sous cette politique : en l'ère de Tisza entre 1875 et 1890, les lycées slovaques ont été fermés. Les mouvements nationalistes des peuples slaves sont devenus de plus en plus importants, et des mouvements terroristes ont été fondés. La langue, symbole national hongrois, était aussi l'une des principales motivations pour les mouvements d'Indépendance : même après le compromis de 1867, la langue officielle de l'armée hongroise était l'allemand, et pas le Hongrois.

Au cœur des problèmes de l'empire austro-hongrois était l'irrédentisme : l'idée de rassembler dans un état le maximum d'humains qui font partie d'une ethnie. Pendant que ce terme a été surtout utilisé pour décrire le processus d'unification de l'Italie, mais aussi pour décrire l'idéologie derrière par exemple le Panslavisme et le Pangermanisme. En Hongrie, l'idée de l'irrédentisme a été combiné avec le nationalisme : un état devrait unifier un groupe ethnique, ou une « race » d'après la définition de Molnár.

L'empereur François Joseph, lui, avait remplacé son oncle vieilli Ferdinand I. en décembre 1848 à la suite des révoltes de Vienne de 1848. Il avait été choisi par la cour pour stabiliser la monarchie autrichienne, et comme il n'avait que 18 ans, la cour avec beaucoup d'espoir en lui. A mon avis, cet

espoir de la cour n'a pas été déçu : déjà dans la guerre avec la Hongrie il montra ses capacités gouvernementales. La cour attendait de la stabilité et de l'autorité – ces attentes ont été plus que remplies : l'immobilité et la restauration de la monarchie absolue étaient les caractéristiques principales de son règne. Ainsi il s'inscrivit dans la tradition du traditionalisme autrichien d'après Metternich. Ce traditionalisme n'a qu'aggravé les problèmes de la politique de l'intérieur.

En même temps, la Hongrie devenait de plus en plus un concurrent de l'Autriche au niveau économique ; la révolution industrielle la touchait beaucoup, et avec beaucoup de succès. L'industrie agricole, une industrie clé de l'empire, devenait très importante après 1870, mais aussi la minoterie, les mines, la métallurgie. Les réformes des années 1830 ont fait effet. Pendant le Krach boursier de 1873, la Hongrie n'était quasiment pas touchée et considérée à la suite comme lieu sûr de matière de placements. La même année, les villes Buda et Pest se sont réunies et sont devenues Budapest, une métropole avec un million d'habitants et des grandes institutions culturelles, comme l'Université de musique Franz-Liszt, l'opéra et la société philharmonique. De plus en plus, la métropole de Budapest entrait en concurrence avec la métropole de Vienne.

Le nationalisme était toujours présent dans la société hongroise, mais vers la fin du XIXe siècle, et particulièrement pendant les années 1890, les pensées nationalistes hongroises s'intensifièrent. Le parti de l'Indépendance hongroise gagnait de plus en plus d'influence. Ce parti représentait une tendance radicale qui refusait tout compromis avec les *Habsburg* et cherchait à transformer le Compromis de 1867 en une simple alliance. Pour expliquer cette montée du nationalisme hongrois, David E. Schneider donne cinq raisons⁷, dont la première stagnation économique en Hongrie après beaucoup d'années de croissance – mais aussi des événements plus symboliques, comme le millième anniversaire de l'arrivée des Magyars dans la plaine de Pannonie.

1.3 Le style hongrois

Le « *style hongrois* » est une expression pour décrire le style que beaucoup de compositeurs classiques ont utilisé pendant la fin du XVIIIe et pendant le XIXe siècle quand ils voulaient composer d'une manière

⁷ « There are five commonly cited reasons for the reawakening of strident nationalism: economic stagnation in the 1890s; a new requirement that even officers serving in specifically Hungarian regiments use German; the openly anti-Hungarian stance of the emperor/king's nephew Franz Ferdinand, the heir apparent; the increased pressure on the Magyars to share power with other ethnic groups living in the territory assigned to Hungary in the Ausgleich (principally Croats, Romanians, Serbs, and Slovaks); and the observation in 1896 of the millennial anniversary of Magyar settlement in the Carpathian Basin », SCHNEIDER David E., *Bartók, Hungary, and the renewal of tradition: case studies in the intersection of modernity and nationality*, University of California Press, 2006, p. 35

« hongroise ». A l'époque, la musique paysanne hongroise était encore inconnue, et les compositeurs ont imité les musiciens tziganes qui vivaient en Hongrie. La musique des tziganes en Hongrie mais aussi la musique rurale hongroise s'est transmise par la tradition orale. Surtout la musique des tziganes laissait beaucoup de place à l'improvisation. Le *style hongrois* est devenu quasiment un dialecte musical. Depuis Haydn, ce style était très populaire dans la musique classique, et beaucoup de compositeurs ont composé des œuvres dans ce style – entre autres Schubert, Liszt et Brahms. Souvent, les œuvres du *style hongrois* ont été bien reçu par le grand public et sont populaires jusqu'à nos jours grâce à un bon nombre de gestes musicaux stéréotypes qui rendent la pièce souvent plus accessible.

Ce n'est que plus tard que Bartók s'est lancé sérieusement dans les études ethnomusicologiques (voir Perspectives) ; la *Rhapsodie op. 1* de Bartók date de 1904 et 1908. Pour analyser la pièce et pour savoir à quel point il s'agit d'une œuvre « hongroise », il est important de connaître le *style hongrois*. Je me base essentiellement sur un article de Jonathan Bellman⁸, qui est aujourd'hui une référence et souvent cité dans d'autres articles, mais aussi ses articles « *Verbunkos* » et « *Csárdás* » dans le *Grove Dictionary of Music*. De plus, je me base sur l'article « *Style hongrois* » de Matthew Head dans le *Grove Dictionary of Music* et sur le livre *Des Bohémiens et de leur musique en Hongrie* de Franz Liszt.

Le *style hongrois* est dérivé du style de musique urbaine jouées par les tziganes en Hongrie. Ces tziganes ont souvent joué des danses comme la *Csárdás* ou des *Verbunkos*.

Les *Verbunkos* était à la base une danse authentiquement hongroise qui a ses origines dans le recrutement militaire du début du XVIIIe siècle. Mais rapidement, le répertoire des *Verbunkos* s'est mélangé avec le répertoire du *style hongrois* comme il a surtout été par des musiciens tziganes. Elles se constituent des différentes parties lentes (*lassú* ou *lassan*) ou rapides (*friss* ou *friska*). Pendant le XVIIIe et XIXe siècle, le répertoire des *Verbunkos* a surtout été propagé par des violonistes, comme István Fáy, qui a effectué des recherches sur les danses hongroises, et János Bihari, un violoniste tzigane qui avait beaucoup de succès grâce à sa technique virtuose et qui représentait de plus en plus dans du vie une sorte d'idéal national hongrois. Dans son article dans le *Grove Dictionary of Music*, Jonathan Bellman souligne les rythmes pointés des parties *lassú* qui étaient typiques pour les *Verbunkos*, mais aussi pour le *style hongrois*⁹.

⁸ BELLMAN Jonathan, "Toward a Lexicon for the Style hongrois" dans *The Journal Of Musicology*, vol. 9, n° 2, 1991, p. 214-237, JSTOR, <https://www.jstor.org/stable/763553>, consulté le 5 janvier 2021

⁹ « The virtuoso running notes of the faster sections became central to the so-called Style hongrois, the evocation of Hungarian Gypsy repertoires and performance styles by (primarily) Austro-German composers. », BELLMAN Jonathan, "Verbunkos (Hung., from Ger. Werbung: 'recruiting')" dans *Grove Music Online*, <https://www.oxfordmusiconline.com/>, 2001, consulté le 10 novembre 2020

La *Csárdás*, elle, est également une danse très populaire en Hongrie. Pendant que les *Verbunkos* ont été dansés jusqu'au XIXe siècle pendant les recrutements militaires, la *Csárdás* a été dansé plutôt dans les événements importants de la haute société. Elle a été dérivée des *Verbunkos* dans les années 1830. Elle est le plus souvent jouée dans une mesure de 2/4. Elle se danse souvent en couple, et toujours d'une manière improvisée. Comme les *Verbunkos*, la *Csárdás* se constituent des différentes parties lentes (*lassú* ou *lassan*) ou rapides (*friss* ou *friska*).

Aujourd'hui, les mots *style hongrois* et « style des *Verbunkos* » veulent donc dire la même chose.

La *magyar nóta*, elle, est un genre de mélodies musicale, souvent chantées dans les grandes villes hongroises. Comme il s'agit d'un répertoire de musique savante, avec des origines dans le *Lied* allemand et la musique des tziganes, la *magyar nóta* a été très influencée par le *style hongrois* – en ce sens, c'est quasiment un *Lied* hongrois. Très populaire dans la seconde moitié du XIXe siècle, il s'agit d'un répertoire vivant : jusqu'à aujourd'hui, des mélodies sont composées et chantées. Elle s'est constituée beaucoup plus tard que les danses et le *style hongrois* et n'est pas très importante pour l'analyse musicale.

1.3.1 Le *hallgató*

Le *hallgató* est un caractère musical. Il est souvent très lent et musicalement très intense. Dans la musique des tziganes, un instrument solo improvise autour d'une mélodie, cet instrument est accompagné par les autres musiciens du groupe qui jouent des accords. Beaucoup d'ornements d'une valeur petite sont caractéristiques pour la façon d'improviser et d'ornementer la mélodie : souvent, la mélodie est tellement ornementée que l'on n'arrive qu'à peine de reconnaître la chanson originale.

Veut dire « à écouter » en français. Dans son article « Toward a Lexicon for the Style hongrois », Bellman cite Bálint Sárosi, un musicologue hongrois réputé du XXe siècle, qui explique que le *hallgató* était comme une fantaisie instrumentale : « Sur leurs instruments ils savent jouer une mélodie *hallgató* – qui a normalement un texte – d'une manière beaucoup plus libre, comme une fantaisie instrumentale »¹⁰. Dans la *Rhapsodie op. 1* de Bartók, le *hallgató* joue un rôle très important.

¹⁰ « On their Instruments they can perform a *hallgató* melody – which normally has a text – much more loosely, like an instrumental fantasy », SÁROSI Bálint, *Gypsy Music*, Corivna Press, 1970, p. 45 dans BELLMAN Jonathan, "Toward a Lexicon for the Style hongrois" dans *The Journal Of Musicology*, vol. 9, n° 2, 1991, p. 214-237, JSTOR, <https://www.jstor.org/stable/763553>, consulté le 5 janvier 2021

1.3.2 Les instruments

Le violon pizzicato

L'instrument le plus important dans le répertoire des tziganes est le violon. Souvent, et presque seulement dans la musique des tziganes, il y a des *pizzicatos* en arrière-plan. Cette manière de jouer est imité par exemple dans le Trio Hob. XV : 25 de Joseph Haydn (voir figure 1).

The image displays a musical score for the Trio for Horns, Op. 25, No. 15 by Joseph Haydn. It consists of four staves. The top two staves are for the first horn, and the bottom two are for the second horn. The key signature is one flat (B-flat major). The score includes dynamic markings such as *mf* and performance instructions like *pizz.* (pizzicato), *arco* (arco), and *pizz.* (pizzicato). A large 'K' symbol is placed above the second staff in the third measure, indicating a key change to C major. The music features a mix of melodic lines and rhythmic patterns, with the violin part being particularly prominent in the pizzicato sections.

Figure 1

Le Tárogató

Le *Töröksíp*, ou *tárogató*, est un instrument à vent traditionnellement hongrois qui ressemble un peu au hautbois. D'origine ottomane, cet instrument commença à se propager en Hongrie, probablement, au XVIe siècle. Grâce à Imre Thököly et la lutte des *Kurucs* contre les *Habsburg*, cet instrument devint rapidement très populaire ; jusqu'à présent, cet instrument est lié avec les luttes du XVIIe et XVIIIe siècle (voir 1.1). Comme il s'agit d'un instrument de bois, le son n'est pas aussi fort que les cuivres,

c'est pour cela que l'imitation caractéristique est un saut de quarte piano. Cette fameuse quarte des *Kurucs* peut être répétée plusieurs fois, comme dans la *Fantaisie Hongroise* de Liszt (voir figure 2).

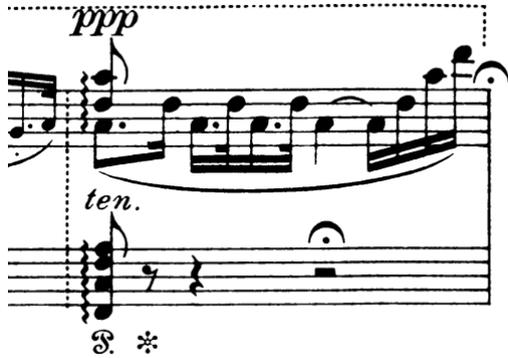


Figure 2

Le chant

Caractéristiques pour le chant traditionnel des tziganes en Hongrie sont les parallèles de tierces et de sixte. Dans le *style hongrois*, on le voit par exemple dans les danses hongroises de Liszt. Dans l'utilisation de ces tierces ou sixtes parallèles du *style hongrois*, il est important qu'aucune voix ne soit plus importante que l'autre. Cependant, dans le style classique il y a toujours une voix (le plus souvent la voix haute) principale et une voix qui accompagne l'autre.

Le cymbalum

Le *cymbalum* est peut-être l'instrument hongrois le plus connu. Dans les groupes des tziganes le *cymbalum* était souvent utilisé. Il y a beaucoup de manières de jouer cet instrument qui peut être très virtuose. Souvent il est utilisé d'une manière harmonique pour constituer une harmonie, par exemple avec des accords brisés, mais quand il prend le solo, cet instrument peut être très déclamatoire et virtuose.

1.3.3 Les rythmes

Les rythmes jouent un rôle très important dans le *style hongrois*. Déjà pour Géza Molnár, le rythme est essentiel – dans son livre *Analyse de la musique hongroise* il se base essentiellement sur le rythme comme point caractéristique du *style hongrois*. Il y a beaucoup de rythmes hongrois différents qui sont souvent des combinaisons de différents cellules.

Le rythme lombard et le rythme pointé

Le rythme lombard se constitue d'une note courte suivie d'une note longue pointée. En dehors du contexte hongrois il n'existe quasiment pas. Le rythme pointé qui se constitue souvent d'une note longue pointée suivie d'une note courte, est beaucoup plus présent dans la musique occidentale. Dans le style hongrois, il va souvent avec le rythme lombard ; il fait également partie des gestes typiques des groupes de tziganes. La première *Rhapsodie hongroise* de Liszt montre bien comment les rythmes peuvent se combiner : le thème (voir figure 3) qui combine les deux rythmes est beaucoup développé, aussi au niveau rythmique.



Figure 3

Le spondée et l'alla zoppa

Le *spondée* se constitue de deux longues syllabes, l'une après l'autre, par exemple deux noires. Souvent les deux notes sont dans la même harmonie. Dans le rythme *alla zoppa*, les deux syllabes sont syncopées pour ainsi donner un accent sur la première syllabe. Par exemple, dans une mesure de 4/4 cela donne un soupir suivi d'une blanche, suivie d'une noire. Ici, c'est la blanche qui est accentuée. En ce sens, le rythme *alla zoppa* n'est pas loin du rythme lombard : le point commun et l'accent sur un temps léger, juste après un temps fort. Le rythme *alla zoppa* se remarque par exemple dans la troisième *Rhapsodie hongroise* de Liszt (voir figure 4), pendant qu'il y a un très bon exemple du *spondée* dans le deuxième mouvement de la neuvième symphonie de Schubert (voir figure 5).



Figure 4



Figure 5

1.3.4 L'harmonie

Déjà chez Haydn, l'utilisation non-fonctionnelle des harmonies est caractéristique pour le *style hongrois*. Bellman, lui, suppose que la raison pour l'utilisation non-fonctionnelles des harmonies avec beaucoup de surprises harmoniques était l'éducation : les tziganes n'avaient pas capable de faire des harmonies fonctionnelles dans le style classique allemand¹¹. Ainsi, l'harmonie n'est pas guidée par les fonctions, non par les couleurs.

La cornemuse

Souvent, l'harmonie du *style hongrois* semble statique. Cette manière de rester longtemps sur une même harmonie est aussi une référence à la cornemuse, qui était un instrument très populaire en Hongrie. Pendant que Bellman souligne que « étonnamment, le groupe traditionnel tzigane, si central pour le *style hongrois* tardif, n'a vraisemblablement pas eu de place pour la cornemuse »¹².

¹¹ « Another plausible explanation is ignorance; at least one writer has suggested that because the Gypsy musicians were frequently musically illiterate, such nonfunctional harmonic practice resulted from a lack of training in conventional harmony », BELLMAN Jonathan, "Toward a Lexicon for the Style hongrois" dans *The Journal Of Musicology*, vol. 9, n° 2, 1991, p. 232, JSTOR, <https://www.jstor.org/stable/763553>, consulté le 5 janvier 2021

¹² « Surprisingly, the traditional Gypsy band, so central to the mature Style hongrois, doesn't seem to have had a place for the bagpipe », *Ibid.*, p. 227

Jean-François Boukobza explique dans son livre *Bartók et le folklore imaginaire* que la cornemuse était un des principaux instruments des *Verbunkos*¹³. Aujourd'hui, la cornemuse a quasiment disparu du répertoire des tziganes. Mais à l'époque, Bellman explique que la cornemuse avait souvent été jouée en duo¹⁴ – je suppose alors que cet instrument a souvent joué de la musique tzigane quand un groupe entier n'était pas disponible.

Liszt, lui, est très étonné de cette manière d'utiliser les harmonies. Dans son livre *Des Bohémiens et de leur musique en Hongrie*, Liszt montre ses irritations de la manière de moduler des tziganes et mentionne un « système de modulations, basé sur une sorte de négation totale de tout système à cet égard »¹⁵.

Le mode tzigane

Dans le répertoire du *style hongrois*, je vois très souvent aussi le *mode tzigane*. Evidemment il y a d'autres modes qui sont utilisés, mais celui-ci est le mode le plus connu. C'est celui-ci (voir figure 6) qui est présenté comme *mode tzigane* par Piotrowska¹⁶ ainsi que par Bellman¹⁷. Etant souvent utilisé dans les *Rhapsodies hongroises* de Liszt, l'utilisation de ce mode peut beaucoup aider à identifier le *style hongrois* et le répertoire des tziganes, bien qu'il soit également utilisé dans d'autres musiques de l'Europe de l'Est, par exemple dans le *Klezmer*, la musique des juifs ashkénazes. Ce mode est à la base de pas mal de couleurs musicales dans le *style hongrois*. Je remarque dans ce mode une affection à la fois pour le mineur, mais aussi pour les intervalles chromatiques : la quinte n'est entourée que des intervalles chromatiques, et la sensible joue également un rôle important.



Figure 6

1.4 Liszt et son idée de la *Rhapsodie hongroise* comme épopée nationale hongroise

¹³ « Verbunkos [...] Principaux instruments : le violon, le cymbalum, les cornemuses [...] », BOUKOBZA Jean-François, *Bartók et le folklore imaginaire*, Cité de la musique, 2005, p. 16

¹⁴ « In its earliest stages, Gypsy musicians often played this repertoire on a solo bagpipe, or as a bagpipe and fiddle duet. », BELLMAN Jonathan, "Toward a Lexicon for the Style hongrois" dans *The Journal Of Musicology*, vol. 9, n° 2, 1991, p. 224, JSTOR, <https://www.jstor.org/stable/763553>, consulté le 5 janvier 2021

¹⁵ LISZT Franz, *Des Bohémiens et de leur musique en Hongrie*, Breitkopf et Haertel, 1859, p. 391

¹⁶ cf. PIOTROWSKA Anna G., "Liszt and the issue of so called Gypsy music" dans *Interdisciplinary Studies in Musicology*, vol. 13, 2013, p. 131

¹⁷ cf. BELLMAN Jonathan, "Toward a Lexicon for the Style hongrois" dans *The Journal Of Musicology*, vol. 9, n° 2, 1991, p. 235, JSTOR, <https://www.jstor.org/stable/763553>, consulté le 5 janvier 2021

Entre 1770 et 1830, les nations en Europe ont perdu de plus en plus leur identité musicale. Au Conservatoire de Paris, fondé en 1795, on apprenait à imiter les styles de l'Europe entière. Les frontières entre les pays sont devenues de moins en moins importantes au niveau culturel, mais aussi au niveau politique : les guerres napoléoniennes frappaient l'Europe entière. Pendant peu de temps, mais pour la première fois depuis Charlemagne, l'Europe a été quasiment unie ; un état européen semblait imaginable. La révolution industrielle commençait en Angleterre au XVIII^e siècle, se propageait rapidement et était une raison pour la paupérisation en hausse.

Grâce à Napoléon, l'esprit de la Révolution française se propageait également en Europe. Les monarchies sont devenues de plus en plus instables ; et le peuple commença à penser par soi-même. L'église perdait de plus en plus sa position primordiale dans la société et la philosophie devint de plus en plus importante et populaire. Après, c'était l'industrialisation qui rapprocha l'Europe et qui entraîna une forme de globalisation européenne avec des inventions techniques comme les trains, ou, plus tard, l'automobile.

Ainsi, le monde bougeait beaucoup, et c'était de plus en plus difficile pour les gens de s'y repérer. Les hommes cherchaient une identité que ni l'église ni la monarchie n'étaient plus capables de leur donner. C'est ainsi que beaucoup de mouvements politiques se sont créés. On le voit par exemple si on regarde les fêtes démocratiques des étudiants comme la fête de la Wartburg et la fête de Hambach : la lutte pour la cause national-libérale lui donnait une identité et une raison de vivre. Le libéralisme et le nationalisme étaient des buts qui n'étaient pas liés par le hasard : finalement, la cause nationaliste était une cause démocratique parce que le peuple voulait définir soi-même ce qu'est une nation.

Le nationalisme des différents peuples et le libéralisme ont également été exprimés par la musique. La recherche d'identité nationaliste dans le domaine de l'art commença au XVIII^e siècle avec Johann Gottfried Herder et son œuvre *Stimmen der Völker in Liedern* (voix des peuples sous forme de *Lied*). Hooker explique bien que c'est lui qui avait inventé le terme *Volkslied* et l'appelle le « fondateur intellectuel du nationalisme allemand »¹⁸. Le *Volkslied* allemand devint de plus en plus populaire. Beaucoup de compositeurs allemands, comme Schubert, Schumann et Brahms, s'intéressaient au *Volkslied* ou en ont écrits. Dans le domaine littéraire, les collections de contes traditionnels des frères Grimm ont révolutionné la littérature allemande. Cette recherche est typique pour l'époque du Romantisme allemand. Mais cette recherche d'identité a été faite aussi dans d'autres pays à cette époque-là : En Pologne, Frédéric Chopin travailla sur les danses traditionnelles polonaises, en

¹⁸ « [...] can be traced directly back to Johann Gottfried Herder [sic], the intellectual founder of German nationalism and coiner of the word 'folksong.' », HOOKER Lynn, "Solving the Problem of Hungarian Music: Contexts for Bartók's Early Career" dans *International Journal of Musicology*, vol. 9, p. 15, JSTOR, <https://www.jstor.org/stable/43857999>, consulté le 5 janvier 2021

recherchant une musique traditionnelle. En Hongrie, la recherche d'une musique traditionnelle commença avec Franz Liszt. Mais comme c'était légèrement plus tard que les autres pays, et comme pendant tout le XVIIIe siècle, la musique urbaine des tziganes était considérée comme traditionnellement hongrois pendant qu'elle ne l'était pas, la Hongrie est un cas spécial.

Pour décrire l'imagination de Liszt derrière ses *Rhapsodies hongroises*, je me base essentiellement sur l'article de Detlef Altenburg, qui est aujourd'hui un article de référence et cité par beaucoup de chercheurs actuels, mais aussi sur la correspondance entre Franz Liszt et Marie d'Agoult et le livre *Des Bohémiens et de leur musique en Hongrie*.

La première fois que Liszt entra en contact avec l'idée d'une épopée nationale était pendant ses cours avec Anton Reicha, qui écrivit en 1824 dans son *Traité de haute composition musicale* :

« Il est impardonnable de n'avoir pas fait encore un recueil de chansons nationales, au moins de celles des pays civilisés. On sait qu'il y en a de l'ort originales et intéressantes, qui peignent en même tems le goût, le caractère et les mœurs des nations. Les académies instituées pour encourager les sciences et les beaux-arts, devraient s'occuper de la Musique aussi bien que des autres branches de la littérature. Les rapports intimes et l'analogie frappante entre la Mélodie et entre la Poésie et l'Eloquence donnent à la première tous les droits d'aspirer à cet honneur, d'autant plus que par là ces deux arts pourraient tirer de grands avantages de la Musique. Nombre de propositions pourraient être faites sous ce rapport, qui ne sont point encore résolues, et dont l'existence même est un problème. D'autres recherches, non moins importantes touchant la Musique exclusivement, seraient de même à faire et à vérifier, pour l'enrichir. Que diraient les Grecs, qui considéraient la Musique comme le premier des arts, s'ils étaient nos juges, et s'ils apprenaient que cet art si intéressant, dont les principes entrent dans tant de nos opérations morales, est en quelque sorte proserit de nos sociétés savantes, et abandonné à une espèce de mécanisme avec lequel nous l'exerçons uniquement ? [sic] »¹⁹

En s'inspirant de son professeur et des courants romantiques de l'époque, Liszt a ensuite développé l'idée d'une « épopée nationale hongroise »²⁰. Mais pourquoi Franz Liszt était-il autant fasciné par la Hongrie ?

¹⁹ REICHA Anton, *Traité de haute composition musicale*, Vienne, 1832, p. 501-502

²⁰ « Liszts Idee eines ungarischen Nationalepos », ALTENBURG Detlef, "Liszts Idee eines ungarischen Nationalepos in Tönen" dans *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae*, T. 28, Fasc. ¼, 1986, p. 213, JSTOR, <https://www.jstor.org/stable/902422>, consulté le 17 novembre 2020

1.4.1 Liszt et les tziganes de la Hongrie

Dans le personnage de Franz Liszt je reconnais bien les reflets de l'époque. Il est né dans une famille autrichienne en Hongrie de l'Ouest dans le Burgenland actuel, où une moitié des citoyens parlaient hongrois et l'autre allemand. En tant qu'enfant prodige il voyageait beaucoup. Comme beaucoup de gens de cette époque-là, il était toujours dans la recherche de son identité. Il se sentait étranger souvent, et pendant une époque il pouvait s'identifier avec les tziganes, malgré le fait qu'il ne parlait quasiment pas hongrois. Liszt était fasciné, non seulement par leur musique, mais aussi par leur manière de vivre : il écrivit dans son livre *Des Bohémiens* que « Les Zigeuner ne connaissent pas plus de principes, de lois, de règles, de discipline, en musique qu'ailleurs »²¹ en s'imaginant que les tziganes étaient libres, sauvages, indépendants.

Bellman, lui, explique que Liszt était aussi mélancolique qu'eux²². Il souligne également le contraste entre, d'une part, la vie et l'entourage aristocratique et cosmopolitique de Liszt avec sa réputation, sa considérable fortune et d'autre part, ses racines hongroises et son intérêt pour les tziganes²³. Cette manière d'idéaliser les tziganes ressemble peut-être à la manière à laquelle nous, au XXI^e siècle, idéalisons par exemple les Indiens d'Amérique. Je suppose que ces motifs-là font partie des raisons pour la fascination du grand public pour l'exotisme. Cette fascination était une des raisons pour lesquelles le *style hongrois* a été reçu tellement chaleureusement par le grand public. Cependant, Schneider, lui explique que les *Verbunkos* étaient pour Liszt simplement une couleur locale et un médium pour sa virtuosité impressionnante²⁴. En regardant la fascination de l'exotisme dans la littérature allemande²⁵, je ne suis pas d'accord avec les mots de Schneider.

²¹ LISZT Franz, *Des Bohémiens et de leur musique en Hongrie*, Breitkopf et Haertel, 1859, p. 391

²² « [Liszt] described to the Gypsies his own feelings of rootlessness, sensuality, inner melancholy and longing for an unknown and idealized homeland. », BELLMAN Jonathan, "Toward a Lexicon for the Style hongrois" dans *The Journal Of Musicology*, vol. 9, n° 2, 1991, p. 215, JSTOR, <https://www.jstor.org/stable/763553>, consulté le 5 janvier 2021

²³ « The parallels in Liszt's case are obvious : the self-conscious simplicity of his Magyar spirit and pietistic leanings sits in marked contrast to his cosmopolitan pretension and associations with wealth and aristocracy. », *Ibid.*, p. 216

²⁴ « Whereas for Liszt verbunkos was primarily a local color and a medium for his impetuous virtuosity [...] », SCHNEIDER David E., *Bartók, Hungary, and the renewal of tradition: case studies in the intersection of modernity and nationality*, University of California Press, 2006, p. 65

²⁵ La fascination de l'« exotisme » se retrouve souvent dans la littérature allemande au XIX^e siècle, par exemple dans les « Wilhelm Meisters Lehrjahre » de Goethe : le personnage « Mignon », membre d'un groupe de bateleurs, est affranchi par Wilhelm, le personnage principal. Plus tard dans le roman, elle représente la nostalgie d'Italie de Goethe. Des tziganes font même partie des contes des frères Grimm, comme on voit dans « Der wunderliche Spielmann » qui parle d'un bateleur violoniste. Plus tard au XIX^e siècle, les romans de Karl May qui transmettent cette fascination entrent dans la culture générale.

1.4.2 Les *Rhapsodies hongroises*

Inspiré alors de son professeur Anton Reicha, la recherche d'une musique traditionnellement hongroise commença vers la fin des années 1830. Mais, comme il explique plus tard dans son livre *Des Bohémiens et de leur musique en Hongrie*, Liszt supposa que le peuple hongrois n'avait pas de musique traditionnelle. Pour Liszt ainsi que pour Schubert et Brahms, la musique appelée « hongroise » était la musique des tziganes – mais même cette supposition fut une erreur : la plupart des mélodies était composées par des compositeurs qui étaient formés dans la tradition classique allemande, comme l'a expliqué Alan Walker²⁶ ainsi que Lynn Hooker²⁷. Il s'agit d'une musique urbaine qui était très populaire pendant le XIXe siècle.

En même temps, l'enthousiasme de Liszt pour la musique appelée hongroise ne baissait pas. En recherchant son identité nationale, il transcrivit, à partir des années 1830, des chants populaires des tziganes pour clavier et écrivit, entre autres, une transcription de la fameuse *marche de Rákóczi*, composée en l'honneur du héros national François II Rákóczi (voir le paragraphe L'épopée nationale). Déjà en 1840, quelques transcriptions ont été publiées sous le nom *Magyar Dallok* à Vienne. Dans les années 1840, il continuait à s'occuper du répertoire musical des tziganes en Hongrie. Altenburg explique que la publication de l'album d'un voyageur en 1842, avec des sept premiers *Magyar Dallok*, montrait bien l'influence à la fois de Reicha et de Herder²⁸. En 1843, d'autres *Magyar Dallok* ont été publiés, et en 1846, le terme *Magyar Rhapsodiák – Rhapsodies hongroises* a été employé pour la première fois. Liszt, lui, explique que « par le mot *Rhapsodie*, nous avons voulu désigner l'élément fantastiquement épique que nous avons cru y reconnaître. En effet, Claude Abromont et Eugène de Montalembert expliquent dans leur Guide des genres de la musique occidentale qu'une *Rhapsodie* « s'applique tout d'abord à la récitation d'un poème narratif épique »²⁹.

²⁶ « Car ce que Liszt, dans son livre, appelait musique tzigane, se révéla être finalement, de la musique hongroise, quoique composée le plus souvent par des membres des classes moyennes supérieures, et que les Tziganes s'étaient appropriée à leur usage personnel. », WALKER Alan, *Franz Liszt*, 1983, 1987 et 1989, traduit par PASQUIER Hélène, Fayard, 1989, p. 357

²⁷ « Though it always appeared under the label 'Hungarian,' the national style was defined not by peasant song as Bartók and his circle defined it, but by the works of cosmopolitan art-music composers (trained in the German tradition) and of racially alien Gypsy performers. », HOOKER Lynn, "Solving the Problem of Hungarian Music: Contexts for Bartók's Early Career" dans *International Journal of Musicology*, vol. 9, p. 15, JSTOR, <https://www.jstor.org/stable/43857999>, consulté le 5 janvier 2021

²⁸ « Mit der Einordnung der ersten sieben Stücke der 'Magyar Dallok' in sein 'Album d'un voyageur' (1842) scheint zeitweilig eine Konzeption bestimmend zu werden, in die gleichermasssssssssssen Reichas Gedanke einer Sammlung von Nationalgesängen und Herders Idee der dritten Ausgabe seiner 'Volkslieder', der 'Stimmen der Völker', eingingen. », ALTENBURG Detlef, "Liszts Idee eines ungarischen Nationalepos in Tönen" dans *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae*, T. 28, Fasc. ¼, 1986, p. 215, JSTOR, <https://www.jstor.org/stable/902422>, consulté le 17 novembre 2020

²⁹ ABROMONT Claude et MONTALEMBERT Eugène de, *Guide des genres de la musique occidentale*, Fayard et Henri Lemoine, 2010, p. 1032

Liszt écrit que « Chacune de ces productions nous a toujours semblé faire partie d'un cycle poétique, remarquable par 'l'unité de son inspiration éminemment nationale,' en ce sens qu'elle ne fut qu'à un seul peuple et qu'elle 'en peint parfaitement l'âme et les sentimens intimes [sic] »³⁰. Après le déménagement à Weimar en 1848, il retravaillait sur cette idée, et entre 1851 et 1853 il put enfin publier ses *Rhapsodies hongroises* complètes. Ces *Rhapsodies hongroises* ont beaucoup été retravaillées au niveau musical, et une autre transcription de la *marche de Rákóczi* a été ajoutée.

Quasiment toutes les *Rhapsodies hongroises* de Liszt s'orientent au schéma classique des *Verbunkos* et des *Csárdás*, par exemple la deuxième qui est clairement divisée en deux parties, sous-titrées *lassan* (en Hongrois : lentement, dérivé du mot *lassú*) et *friska* (également dérivé du mot *friss*). Souvent, la partie *lassan* est assez courte, pendant que la partie *friss* se compose de plusieurs sections qui deviennent de plus en plus rapides.

1.4.3 L'épopée nationale

Pour montrer le concept de l'épopée nationale hongroise, Detlef Altenburg met en valeur la *Rhapsodie hongroise* n° 14. Dans la publication des *Magyar rhapsodiák 12-17* en 1846, cette *Rhapsodie hongroise* était à la dernière position, donc la 17e³¹. Selon Alan Walker, c'est une « majestueuse lamentation funèbre sur la mort d'un héros, avec scansion étouffée de tambours à l'arrière-plan »³². Mais dans le cycle de Weimar, cette *Rhapsodie hongroise* n'était qu'à l'avant-dernière position, avant la *marche de Rákóczi*, qui « termine le cycle dans son état final et qui indique comme symbole d'une nation indépendante des *Habsburg* avec un geste prophétique dans un avenir meilleur »³³.

Quand Liszt, dans sa lettre à Marie d'Agoult du 6 janvier 1840, raconte comment s'est passé le concert au théâtre hongrois, où il joua la *marche de Rákóczi*, le 4 janvier 1840, il l'appelle d'une manière légère une « sorte de Marseillaise aristocratique »³⁴. Je remarque donc que la *marche de Rákóczi* est

³⁰ LISZT Franz, *Des Bohémiens et de leur musique en Hongrie*, Breitkopf et Haertel, 1859, p. 537

³¹ Altenburg explique bien le déroulé de la pièce : « Es beginnt mit einer Einleitung, auf deren semantische Ebene Liszt eigens hinweist: 'Tempo di Marcia funebre'. Dieser Einleitung folgt ein 'Allegro eroico', dann u. a. ein 'Allegretto a la[sic]Zingarese' und schließlich mit dem 'Koltoi Csárdás' ein ausgelassenes Finale », ALTENBURG Detlef, "Liszts Idee eines ungarischen Nationalepos in Tönen" dans *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae*, T. 28, Fasc. ¼, 1986, p. 216, JSTOR, <https://www.jstor.org/stable/902422>, consulté le 17 novembre 2020

³² WALKER Alan, *Franz Liszt*, 1983, 1987 et 1989, traduit par PASQUIER Hélène, Fayard, 1989, p. 351

³³ « beschließt nun den Zyklus in seiner endgültigen Gestalt und weist als Symbol für eine von Habsburg unabhängige ungarische Nation mit prophetischem Gestus in eine bessere Zukunft », ALTENBURG Detlef, "Liszts Idee eines ungarischen Nationalepos in Tönen" dans *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae*, T. 28, Fasc. ¼, 1986, p. 221, JSTOR, <https://www.jstor.org/stable/902422>, consulté le 17 novembre 2020

³⁴ LISZT Franz et D'AGOULT Marie, *Correspondance Franz Liszt Marie d'Agoult*, édité par GUT Serge et BELLAS Jacqueline, Fayard, 2001, p. 483

également une œuvre très importante pour Liszt, comme la censure l'avaient empêché de la publier en 1840. Il en était assez désespéré, comme on le remarque dans sa lettre à Marie d'Agoult du 23 janvier 1840 : « La Censure a défendu l'impression du Rákóczi Marsch (tel que je l'ai joué à mes Concerts de Presburg et de Pesth !) Remarquez qu'il n'y avait ni Epigraphe, ni parole quelconque si ce n'est f, p, < !!! [sic] »³⁵. Altenburg suppose que c'était pour cela que Liszt n'avait pas publié le cycle en entier avant³⁶.

L'idée de Liszt d'une épopée nationale devient donc plus claire : elle est liée à une histoire héroïque, mais aussi au rêve de l'indépendance hongroise. Sa persévérance concernant ce rêve se remarque, comme décrit en haut, dans sa relation avec la *marche de Rákóczi* et, par exemple, l'avant-dernière *Rhapsodie hongroise*, mais aussi dans une autre pièce : les *Funérailles*, extrait des *Harmonies poétiques et religieuses*. Cette pièce, écrite en octobre 1849, a été dédiée aux héros de la révolution hongroise de 1848 et 1849, et particulièrement au premier ministre Lajos Batthyány (voir 1.1), assassiné le 6 octobre 1849.

1.5 Strauss et la musique héroïque

A cette époque, Bartók était surtout en contact avec la musique allemande. On le remarque encore dans la lettre qu'il écrivit le 15 août 1905, pendant un voyage de concert à Paris, à Arny Jurkovic, une très bonne amie hongroise : « Je dois dire que Bach, Beethoven, Schubert et Wagner ont écrit une telle quantité de musique distinctive et caractéristique que, si on combinait à titre comparatif toute la musique de la France, de l'Italie et des Slaves, ce ne serait rien ! De tous les autres compositeurs, Liszt s'approche des Grands Quatre, mais il écrivit rarement de la musique hongroise »³⁷. Je suppose que le compositeur Ferenc Erkel fait partie de ce qu'il appelle la musique hongroise, malgré le fait que c'était un compositeur d'origine allemande, qui avait été éduqué par des Allemands et qui a composé dans la tradition classique allemande. En ayant été un des compositeurs les plus importants en Hongrie

³⁵ LISZT Franz et D'AGOULT Marie, *Correspondance Franz Liszt Marie d'Agoult*, édité par GUT Serge et BELLAS Jacqueline, Fayard, 2001, p. 499

³⁶ « Wenn es erlaubt ist, Rückschlüsse aus den Kriterien anderer Umarbeitungen zu ziehen, so drängt sich die Vermutung auf, daß der ursprüngliche Zyklus nicht zuletzt deshalb nicht vollständig veröffentlicht wurde, weil Liszt bewußt wurde, daß ihm das für ein ungarisches Nationalepos in Tönen einzig angemessene Schlußstück nach Drucklegung des Rákóczi-Marsches nicht mehr zu Gebote stand. », ALTENBURG Detlef, "Liszts Idee eines ungarischen Nationalepos in Tönen" dans *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae*, T. 28, Fasc. ¼, 1986, p. 221, JSTOR, <https://www.jstor.org/stable/902422>, consulté le 17 novembre 2020

³⁷ « I must say that Bach, Beethoven, Schubert and Wagner have written such quantities of distinctive and characteristic music that all the music of France, Italy and the Slavs combined, is as nothing by comparison ! Of all other composers, Liszt comes closest to the Big Four, but he seldom wrote Hungarian music », BARTÓK Béla, *Letters*, édité par DEMÉNY János, St Martin's Press, 1971, p. 50

pendant le XIXe siècle, il composa en 1848 la mélodie de l'hymne nationale hongroise. Aujourd'hui il est surtout connu pour ses opéras, comme *Bánk Bán*, dans lesquels il mélangea les styles de l'opéra italien et du *style hongrois*.

Mais, comme expliqué dans le chapitre 1.6, c'est surtout Richard Strauss qui le marque beaucoup à l'époque. Je le remarque par une citation dans une lettre à Lajos Dietl : « En vérité, je te dis, depuis Wagner nous n'avons personne de plus grand que Strauss »³⁸.

En effet, le poème symphonique *Also sprach Zarathustra* l'a beaucoup marqué : en 1902, il assistait à la première de ce poème à Budapest - comme expliqué plus tard, cette œuvre lui faisait sortir d'une crise de composition entre 1900 et 1902. Mais aussi le poème symphonique *Ein Heldenleben* l'a marqué. En 1903, il jouait beaucoup en concert sa transcription (voir 1.6). Le langage harmonique avancé de ces deux œuvres était une des principales inspirations pour le jeune compositeur. C'est pour cela que je me concentre ici principalement sur ces deux œuvres pour dessiner rapidement le langage harmonique de Richard Strauss.

Gabriel Durliat, élève dans les classes d'écriture du CNSMDP, m'expliqua lors d'un entretien³⁹ que l'écriture de Strauss se distinguait surtout par un côté très théâtral et un lyrisme typique de la musique allemande. De plus, Strauss enrichissait le langage harmonique hérité de Wagner et de Brahms par une certaine forme de complexité harmonique et contrapuntique, mais aussi par une constante utilisation de pôles harmoniques. En ce sens, on retrouvait souvent chez Strauss une utilisation importante des accords 6-4. Pour souligner d'une manière anecdotique l'importance des accords 6-4 dans son langage, Durliat me racontait que, dans les classes d'harmonie au Conservatoire de Paris (CNSMDP), on parlait souvent des « 6-4 canapé ».

En effet, dans les œuvres symphoniques comme *Also sprach Zarathustra* (Ainsi parlait Zarathoustra) ou *Ein Heldenleben* (Une vie de héros), je reconnais bien ces idées-là. Déjà dans le célèbre prélude, qui peut être analysé comme une simple cadence en « do majeur », la pédale sur « do » témoigne de l'importance des pôles harmonique dans son langage.

Dans la deuxième partie intitulée « Von den Hinterweltlern » (De ceux des mondes de derrière), à partir de la mesure 35, je remarque plusieurs éléments qui sont typiques pour le langage de Strauss et que je pourrais peut-être retrouver dans la *Rhapsodie op. 1* (voir 2.1). Le jeu avec les enharmonies est

³⁸ « Wahrlich, ich sage Dir, seit Wagner haben wir keinen größeren als Strauss », BARTÓK Béla, Bartók Béla levelei, édité par DEMÉNY János, Budapest, 1976, p. 76 dans BATTÁ András, "Gemeinsames Nietzsche-Symbol bei Bartók und bei R. Strauss" dans *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae*, T. 28, Fasc. ¾, 1982, p. 275, JSTOR, <https://www.jstor.org/stable/901898>, consulté le 25 février 2022

³⁹ cf. entretien avec DURLIAT Gabriel le 18/01/2022 à 18h, premier prix d'harmonie en 2019, premier nommé avec mention TB et les félicitations du jury

ici encore harmonique et plutôt classique, mais très élégant, comme on remarque aux mesures 48 et 50, un passage qui tourne autour d'une septième diminuée sur un « fa# ». Je remarque également un travail très détaillé du contrepoint : Les harmonies complexes qui apparaissent verticalement se constituent, horizontalement, le plus souvent par des grandes lignes mélodiques et souvent chromatiques, comme la ligne « mib – fa – solb - lab – la – sib – si » entre les mesures 51 et 55 (voir figure 7). A la suite de ce passage je vois bien l'importance des accords 6-4 dans le langage de Strauss : avec un accord de 6-4 sur si pendant les mesures 55-57, un accord de 6-4 sur « mib » pendant les mesures 59-62 (voir figure 8) et une longue pédale sur « lab » pendant les mesures 66-73. Ce sont les grands pôles harmoniques mentionnés en haut. Les mélodies lyriques romantiques, comme à l'alto entre la mesure 35 et 38 et au soprano entre la mesure 39 et 42 sont typiques pour la musique allemande. D'un point de vue de la construction, cette mélodie pourrait très bien être un second thème dans une forme sonate : il s'agit de deux groupes de quatre mesures, qui se terminent tous les deux par des cadences parfaites très claires.⁴⁰ Mais Strauss, lui, ne s'intéresse pas aux grandes formes. Spécialisé dans des grands poèmes symphoniques, il n'a rarement écrit des formes sonates, m'expliqua Durliat. Cela se remarque dans son traitement des thèmes : D'après la tradition germanique du *Leitmotiv*, les thèmes ne sont rarement développés eux-mêmes, mais plutôt par les situations dans lesquels les thèmes apparaissent.

En passant je vois dans la troisième partie, intitulée « Von der großen Sehnsucht » (De l'aspiration suprême), entre les mesures 93 et 95 (voir figure 9) un exemple pour un jeu enharmonique Straussien qui n'est pas classique et qui est également guidé par les grandes lignes mélodiques.

⁴⁰ Il faut avouer que l'accord de septième diminuée pp, qui est ensuite changé par enharmonie dans la mesure 40 interrompt la guidée naturelle de la mélodie et est ainsi un argument contre ma thèse.

♩ :

breiter werden. 35 Mässig langsam, mit Andacht. ♩ = 72

Cre - do in u - num de - um

Hn. mit Dämpfern. *mf* *p* ohne Dämpfer. r.H. *espr.* Br. Og. *p* Ve.

non legato

U. E. 1116.

Og. *pp* Br. *espr.*

Str. zum Teil mit Dämpfern.

cresc. *dim.*

mf *espr.* Str. ohne Dämpfer.

cresc. Br. Ve.

Figure 7

U. E. 1116.

Figure 8

Figure 9

Pendant que *Also sprach Zarathustra* est une œuvre plutôt métaphysique qui s'est inspiré du poème philosophique de Friedrich Nietzsche, mais aussi du premier livre du Faust de Johann Wolfgang von Goethe, le poème symphonique *Ein Heldenleben* est une œuvre plus théâtrale.

Ainsi, la forme est guidée par les *Leitmotivs*. Les motifs principaux, comme celui du héros (voir figure 10) et des Adversaires (voir figure 11) ne sont développés que rarement et sont toujours enchâssés dans le contexte théâtral.



Figure 10



Figure 11

Même dans le point culminant de la partie « Der Held » (Le Héros) le thème arrive dans sa forme initiale, sans être développé (voir figure 12).



Figure 12

Le début de la deuxième partie, intitulée « Des Helden Widersacher » (Les Adversaires du Héros), montre à nouveau comment les parties très complexes au niveau du contrepoint sont mis dans un contexte harmoniquement plus clair (avec les bourdons à la basse). Mais il ne faut pas non plus sous-estimer le côté humoristique de la musique de Strauss, un côté qui est également bien montré à cet endroit par des effets d'instrumentation et de contrepoint. De plus, il m'est difficile d'imaginer les mots « schnarrend » (bourdonnant) ou « spitzig » (acéré), que Strauss utilise pour décrire le caractère souhaité, en dehors d'un contexte humoristique.

Dans « Des Helden Gefährtin » (La Campagne du Héros), Strauss montre le côté lyrique de sa musique. Ce romantisme musical est typiquement allemand, et héritier de Brahms. Mais aussi la densité musicale qui se montre par exemple dans « Des Helden Walstatt » (Le Champ de bataille du Héros) est typique pour la musique allemande. Cette densité s'exprime par exemple par une tension (qui se crée par exemple par des points d'orgue de septièmes diminuées), un contrepoint complexe dans lequel les lignes n'hésitent pas à se cumuler, des broderies complexes et aussi des sixtes et tierces parallèles. Ainsi, la tension musicale est au centre à la fois de la forme, mais aussi du langage harmonique de Strauss.

De plus, Strauss cherche à augmenter l'expressivité par l'utilisation des effets montants ou descendants. Je remarque ces effets déjà dans le thème du héros, pour lequel les changements rapides de registre sont caractéristiques.

1.6 Le jeune Bartók

Dans ce chapitre sur la vie de jeunesse de Béla Bartók, je me base essentiellement sur la biographie de Zielinski, l'article « Béla Bartók » dans le *Grove Dictionary of Music*, l'autobiographie de Bartók de 1921, mais aussi la biographie de Claire Delamarche.

Béla Bartók, le compositeur de la *Rhapsodie op. 1* est né le 25 mars 1881 à Nagyszentmiklós, un village de plusieurs milliers d'habitants qui, après les traités des banlieues de Paris en 1920 après la première guerre mondiale, qui est devenu Sânnicolau Mare en Roumanie. Aujourd'hui ce village est peut-être un des villages les plus à l'Est de la Roumanie, au Sud de la frontière partagée avec la Hongrie. Le grand-père de Béla Bartók, János Bartók, était le directeur de l'école agricole du village. Grâce à lui et son école, le village devint un important centre culturel dans la région. Le père de Béla Bartók, qui s'appelle également Béla Bartók et que je vais appeler ici Béla Bartók senior pour le distinguer de son fils musicien, a été héritier de la position de János. Mais avec sa femme, Paula Voit, la mère de Béla Bartók,

ils s'intéressent beaucoup à la musique et s'engagent beaucoup dans la vie musicale des amateurs du village. Grâce à eux, leurs enfants, Béla Bartók et Elza entrent rapidement en contact avec la musique.

La mort du père, Béla Bartók senior, fut un moment traumatique pour lui et pour sa mère. À la suite de cette épreuve, le jeune Béla s'intéressa beaucoup à la mort en général. Pour Paula, c'était aussi une tragédie financière : jusqu'à la mort de son mari, elle n'avait pas travaillé, et comme l'école du village n'avait pas de place pour une nouvelle professeure, elle était obligée de déménager. Sa sœur Irma les accompagnait, et en 1889, Béla, Paula, Irma et Elza arrivaient à Nagyszöllös. Après la première guerre mondiale, ce village a été attribué à la Tchécoslovaquie et après la deuxième guerre mondiale, le village est devenu ukrainien. Aujourd'hui le village s'appelle Vynohradiv et se retrouve au Sud-Ouest de l'Ukraine, proche de la frontière partagée avec la Hongrie. Ici, dans les Carpates, Béla était très heureux. Il passait beaucoup de temps à explorer les paysages, et il s'est fait un ami, Endre, qui partageait son intérêt pour l'art.

Après une année dans un lycée-internat à Nagyvárád – une grande ville qui se retrouve, géographiquement, à peu près au milieu entre Nagyszöllös et Nagyszentmiklós⁴¹ - la famille essayait de s'installer à Pozsony, une ville qui est aujourd'hui la capitale de la Slovaquie et s'appelle Bratislava. Ici, Béla allait au lycée catholique où il prenait des cours en piano et en composition. D'après les chapitres de ce TEP sur les influences de Strauss et la musique héroïque (voir 1.5 et 2.3), je suppose que les cours de László Erkel, fils du compositeur Ferenc Erkel, ont beaucoup marqué le jeune Bartók. Il entra en contact avec les œuvres de Beethoven, Wagner, Liszt et Brahms et s'engagea beaucoup dans la musique de chambre. Beethoven, lui, fait partie des premiers compositeurs dont Bartók a sérieusement travaillé des œuvres : dès 1892, il a joué le premier mouvement de la sonate Waldstein en concert⁴². De plus, il composait et jouait beaucoup d'œuvres de musique de chambre.

László Erkel meurt en 1896, et après avoir fait la connaissance de Ernő Dohnányi, Bartók était particulièrement intéressé par Schumann et Brahms. Dohnányi, lui, était un jeune musicien passionné par Brahms – Zielinski, lui, explique qu'il a plus tard été souvent appelé le « Brahms hongrois ». ⁴³ Comme il était âgé de quatre ans de plus que Bartók, il devint rapidement un modèle pour lui. Dans les pages 26-28, Zielinski montre bien comment l'influence de Brahms et Schumann se remarque dans les œuvres de l'époque de Bartók, comme dans « Scherzo ou Fantaisie » BB 11 de 1897 ou les Trois pièces pour piano BB 14 de 1898.

⁴¹ Aujourd'hui, la ville appartient à la Roumanie et s'appelle Oradea.

⁴² « Das war Bélas erster öffentlicher Auftritt als Klavierspieler und Komponist; er trug unter anderem den I. Satz der Waldsteinsonate von Beethoven sowie seinen Lauf der Donau vor », ZIELINSKY Tadeusz A., *Bartók: Leben und Werk*, Atlantis, 2011, p. 18

⁴³ « [Dohnányi sollte] später [...] sogar der 'ungarische Brahms' genannt werden », *Ibid.*, p. 24

Pendant que Paula Voit aurait préféré que Bartók fasse des études musicales à Vienne, Ernő Dohnanyi lui parlait beaucoup de István Thomán, un élève de Liszt et professeur de piano à Budapest. En janvier 1899, il joua devant Thomán et Hanns Koessler, qui, lui, était professeur de composition à Budapest et un élève de Joseph Rheinberger. Les deux professeurs furent impressionnés par le jeune Bartók et l'acceptèrent dans leurs classes pour la rentrée de 1899.

Quand Bartók vint à Budapest, il ne réussit pas tout de suite à s'habituer à la vie dans cette grande ville. La vie culturelle et sociale de cette métropole lui était étrangère, et la société cosmopolite ne lui plaisait pas - malgré le fait qu'il était bien intégré et accepté. Comme cette aversion pour la capitale du royaume de la Hongrie est liée à ses convictions politiques, elle est expliquée plus tard, dans le passage sur ses convictions politiques.

A Budapest, ses convictions pianistiques sont devenues de plus en plus sérieuses, et, pour Bartók, plus importantes que ses convictions en tant que compositeur. Il s'intéressait beaucoup à la virtuosité : il allait voir beaucoup de récitals de piano et se plongea dans les œuvres de Liszt. Mais, encouragé par son professeur de piano István Thomán, il découvrit aussi les œuvres de Wagner, un compositeur qu'il ne connaissait pas encore à l'époque. Cependant, il était de plus en plus frustré par la composition. Il souffrit beaucoup du fait que Koessler ne fût pas content du quintette avec piano que Bartók présenta en cours en janvier 1900⁴⁴. Bartók pensait souvent que Koessler était trop rigide et traditionaliste.

Dans son autobiographie de 1921, Bartók explique qu'il cherchait alors à s'émanciper du style brahmsien, mais qu'il ne trouvait pas non plus dans les œuvres de Wagner et de Liszt le nouveau style qu'il cherchait⁴⁵. Cependant, dans les variations pour piano BB 22 composées en début 1901, Zielinski parle encore d'une utilisation excessive de la technique harmonique brahmsienne ainsi que des tierces et des sixtes parallèles⁴⁶ qui était devenu une manière presque insupportable⁴⁷. A cette époque, entre 1899 et 1901, il souffrait beaucoup de plusieurs maladies – pendant toute sa vie, il eut souvent des problèmes de santé. Envisageant encore une carrière de pianiste-concertiste plutôt que celle de compositeur, il donna beaucoup de concerts importants à la fin de l'année 1901, avec un répertoire virtuose allemand. En s'appuyant sur des articles élogieux du journal de l'époque, le *Budapest Napló*,

⁴⁴ « Als Anfang Januar 1900 Béla sein neues Klavierquintett zeigte, verwarf es Koessler unverblümt als eine schlechte und mißratene Komposition », *Ibid.*, p. 32

⁴⁵ « I got rid oft he Brahmsian style, but did not succeed via Wagner and Liszt, in finding the new way so ardently desired. » BARTÓK Béla, "Autobiography", 1904 dans SUCHOFF Benjamin, *Béla Bartók's Essays*, University of Nebraska Press, 1993, p. 409

⁴⁶ « übermäßige[n] Gebrauch der Brahms'schen Akkordsatztechnik sowie der parallelen Terzen und Sexten », ZIELINSKY Tadeusz A., *Bartók: Leben und Werk*, Atlantis, 2011, p. 34

⁴⁷ « fast unerträgliche Manier », *Ibid.*, p. 34

Zielinski montre à quel point la société musicale de Budapest était convaincue de son talent pianistique. Mais Bartók, lui, parle d'une stagnation.⁴⁸

L'audition de *Also sprach Zarathustra* à Budapest en 1902 constitue un tournant dans la vie musicale de Bartók. Bartók lui-même explique que « Depuis cette stagnation, j'ai été éveillé comme par un coup de foudre par la création à Budapest de *Also sprach Zarathustra* en 1902 »⁴⁹. Dans la société musicale, Richard Strauss était respecté comme le plus grand symphoniste allemand vivant⁵⁰, après la mort de Liszt, Wagner, Brahms. Mais le public de Budapest n'était pas bienveillant ; Zielinski cite la presse : « Un vacarme infernal, abus sans précédent des instruments », « attentifs, avec intérêt, détruits, souriants à nouveau, nous écoutions cette toute nouvelle musique », « de nombreuses beautés de la partition restent sur le papier »⁵¹. Ni Koessler, ni Kodály, ni Dohnányi partageaient l'enthousiasme du jeune Bartók. Cet enthousiasme lui donna l'envie de se remettre à la composition.

En même temps, le nationalisme hongrois devenait de plus en plus présent dans la politique hongroise, mais aussi dans la société hongroise et, ainsi, dans les arts (voir chapitre 1.2). Les artistes, dans la recherche d'un art « purement hongrois »⁵², cherchaient à éliminer les éléments allemands. Pour Bartók, qui, pendant l'année 1902, s'appropriait les idées nationalistes, c'était une forme de dilemme : tous les grands compositeurs qu'il admirait étaient allemands (Bach, Beethoven, Brahms ...). Encore enthousiaste des nouvelles possibilités musicales qu'il avait découvertes chez Strauss, il s'est mis à composer les Quatre chansons BB 24 sur un texte hongrois de Lajos Pósa – un premier essai dans la recherche d'un langage musical hongrois, et l'utilisation des tierces et des ornements, mais aussi les relations harmoniques non-fonctionnelles. En même temps, il s'est mis à l'écriture pour orchestre – mais, après avoir composé des réductions pour piano, il abandonna le projet d'une symphonie. Par ailleurs, son professeur de piano István Thomán était admiratif de ces esquisses, tandis que son professeur de composition, Hanns Koessler, en était insatisfait.

⁴⁸ « I did no independent work for two years, and at the Academy of Music was considered only a first-class pianist. From this stagnation [...] », BARTÓK Béla, "Autobiography", 1921 dans SUCHOFF Benjamin, *Béla Bartók's Essays*, University of Nebraska Press, 1993, p. 409

⁴⁹ « From this stagnation I was roused as by a lightning stroke by the first performance in Budapest of Thus Spake Zarathustra, in 1902 », *Ibid.*

⁵⁰ « Richard Strauss' Wirkung war um die Jahrhundertwende tatsächlich einmalig. Nach dem Tod Wagners, Liszts, Brahms', Bruckners wurde – wie Hans Mersmann schreibt – 'einzig Richard Strauss rückhaltlos anerkannt'. » cf. BATA András, "Gemeinsames Nietzsche-Symbol bei Bartók und bei R. Strauss" dans *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae*, T. 28, Fasc. ¾, 1982, p. 275, JSTOR, <https://www.jstor.org/stable/901898>, consulté le 25 février 2022

⁵¹ « Ein höllischer Lärm, beispiellose Überspannung der Instrumente », « Aufmerksam, mit Interesse, niedergeschmettert, wieder lächelnd hörten wir diese allerneueste Musik », « Zahlreiche Einzelschönheiten der Partitur bleiben nur auf dem Papier », ZIELINSKY Tadeusz A., *Bartók: Leben und Werk*, Atlantis, 2011, 403 p, p. 39

⁵² « Reines Ungartum », *Ibid.*, p. 40

En janvier 1903, Bartók jouait souvent son arrangement pour piano solo de *Ein Heldenleben* Strauss – un arrangement qu’il avait fait sans jamais avoir entendu l’œuvre en concert. Il joua souvent cet arrangement pour son professeur Hans Koessler⁵³. Le 9 janvier, il annonça fièrement à sa mère qu’il avait prévu de jouer *Ein Heldenleben* pour le *Tonkünstlerverein* à Vienne⁵⁴, et Malcolm Gillies souligne dans son article dans le *Grove Dictionary of Music* que ce concert, qui a eu finalement lieu le 26 janvier 1903, avait été un grand succès⁵⁵. Ce fut d’ailleurs le premier récital de Bartók donné à l’étranger.

1.6.1 Le poème symphonique *Kossuth*

En cherchant à combiner à la fois son enthousiasme pour Strauss, mais aussi ses convictions nationalistes, Bartók commença en avril 1903 la composition d’un poème symphonique dédié à Lajos Kossuth. La forme de ce poème symphonique est purement programmatique, car il se compose de 9 chapitres musicaux, chacun avec des sous-titres. Comme *Kossuth* ressemble beaucoup à la *Rhapsodie op. 1*, tant au niveau du projet nationaliste que du langage musical, ce poème symphonique joue un rôle très important dans ce TEP.

Comme beaucoup d’artistes à cette époque-là, il voulait créer une œuvre purement hongroise, mais la recherche dans le domaine ethnomusicologique était encore peu avancée. A ce moment-là, les compositeurs hongrois étaient beaucoup influencés par Liszt et ne connaissaient que la musique des tziganes hongroises (voir *La musique hongroise au début du XXe siècle*). Bartók, lui, s’est largement inspiré de Liszt aussi (voir le chapitre 2). En effet, un concert de la *Fantaisie Hongroise* de Liszt, donné en mai 1903 à Budapest, l’a beaucoup marqué⁵⁶.

Après avoir terminé le travail sur *Kossuth* en août 1903, il partit à Berlin en octobre pour entrer en contact avec la grande scène musicale de l’époque. Son récital du 14 décembre, avec des œuvres de Schumann, Chopin, Liszt, Dohnányi et de lui-même, a été un grand succès – le choix du répertoire montre bien à quel point il s’inscrit dans la culture musicale germanique. Malgré le fait qu’il y a beaucoup de ressemblances entre le langage musical de Bartók de l’époque et le style impressionniste

⁵³ Le 17 janvier 1903, Béla Bartók écrit à sa mère depuis Budapest : « After class we followed Koessler into the large hall, where I played *Heldenleben* for him. », BARTÓK Béla, *Letters*, édité par DEMÉNY János, St Martin’s Press, 1971, p. 21

⁵⁴ Le 9 janvier 1903, Béla Bartók écrit à sa mère depuis Budapest : « In one or two weeks’ time I may be going to Vienna to play the *Heldenleben* at the *Tonkünstlerverein*. », *Ibid.*, p. 19

⁵⁵ « followed by its successful performance at a *Tonkünstlerverein* concert in Vienna during January 1903. », GILLIES Malcolm, “Bartók, Béla”, dans *Grove Music Online*, <https://www.oxfordmusiconline.com/>, 2001, consulté le 10 novembre 2020

⁵⁶ cf. SCHNEIDER David E., *Bartók, Hungary, and the renewal of tradition: case studies in the intersection of modernity and nationality*, University of California Press, 2006, p. 63

des compositeurs français comme Debussy ou Ravel, Zielinski souligne qu'il ne les connaissait pas du tout à l'époque.⁵⁷

La création de *Kossuth* du 13 janvier à Budapest fut un grand succès pour Bartók. Il montrait bien ses convictions nationalistes : les chapitres programmatiques de *Kossuth* étaient expliqués dans le programme, la parodie de l'hymne autrichienne *Gott erhalte* faisait son effet et Bartók était habillé en costume national. Ainsi, cette première est devenue un évènement important, avec beaucoup d'attention de la haute société de Budapest, mais aussi de la presse. Malgré le langage musicalement avancé, les critiques étaient enthousiasmés par l'ambition symphonique et nationaliste de l'œuvre. La fierté d'avoir un « symphoniste hongrois »⁵⁸ était plus importante que l'irritation causée par le nouveau langage musical.

1.6.2 La *Rhapsodie op. 1*

Le jeune Bartók, qui était renforcé dans ses convictions nationalistes, était toujours à la recherche d'une œuvre purement hongroise. Son intérêt croissant pour les œuvres de Franz Liszt lui donnait envie d'essayer d'écrire une telle œuvre pour le piano. Et en effet, la *Rhapsodie op. 1* est très proche de *Kossuth*, non seulement au niveau stylistique, mais aussi au niveau de la forme (voir 2.1). A cette époque-là, il regardait beaucoup les œuvres de Liszt, par exemple les *Années de pèlerinage*, les *Harmonies poétiques et religieuses*, la *Faust-Symphonie*, la *Danse macabre* etc.⁵⁹

Mais ce sont surtout deux pièces qui l'ont marqué beaucoup : *Funérailles* de Liszt et les variations de Liszt sur *Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen* (Les pleurs et les lamentations, les tourments et le découragement) de J. S. Bach⁶⁰. Le choix de répertoire de ces deux pièces montre à nouveau à quel point il veut exprimer ses convictions politiques en musique. En même temps, Bartók s'est demandé comment il pourrait faire avancer harmoniquement le *style hongrois*.

⁵⁷ « Durch eine sonderbare Fügung der Umstände kam er auf seinem Weg mit den originellsten und bahnbrechenden Ereignissen in der neuen französischen Musik nicht in Berührung: den Werken Debussys und des auch schon berühmten Ravel. », ZIELINSKY Tadeusz A., *Bartók: Leben und Werk*, Atlantis, 2011, p. 80

⁵⁸ cf. *Ibid.*, p. 64

⁵⁹ « Das erneute Studium der Werke Lisztz enthüllte ihm endlich den eigentlichen Sinn und Wert ihres Stils: Nachdem er die weniger populären, zugleich aber tiefsten Schöpfungen, wie *Années de Pèlerinage*, *Harmonies poétiques et religieuses*, *Eine Faust-Sinfonie* und den erwähnten Totentanz ergründet hatte, nahm er [...] die Kühnheit der harmonischen Mittel [...] wahr », *Ibid.*, p. 66

⁶⁰ « Deux œuvres de Liszt (les Variations sur 'Weinen, klagen' et la Méphisto-Valse) encadrent un programme [...] : [...] ainsi qu'une œuvre patriotique de Liszt, *Funérailles* [...] », DELAMARCHE Claire, *Béla Bartók*, Fayard, 2012, p. 104

Zielinski explique que la partie *lassú* avait été composée en juin 1904⁶¹. Mais peu de temps après, il a laissé de côté le travail sur la *Rhapsodie op. 1* pour se consacrer à la composition d'un « Scherzo » op. 2, BB 35 pour orchestre et piano.

Mais après avoir terminé le Scherzo, il revint peu à peu à la *Rhapsodie op. 1*, et la termina en novembre 1904. Le 20 novembre, la *Rhapsodie op. 1* a été jouée en entier à Poszony (aujourd'hui Bratislava, capitale de la Slovaquie) – accompagnée justement par les *Funérailles* de Liszt, la première *Méphisto-Valse*, et les variations de Liszt sur *Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen*. Ce choix de répertoire montre à nouveau à quel point la *Rhapsodie op. 1* a été influencée par Liszt et ses convictions politiques (voir plus en détail dans la deuxième partie de ce TEP).

La *Rhapsodie op. 1* a été dédiée à Emma Gruber. A l'époque, cette dame invitait souvent des musiciens pour jouer chez elle et son premier mari, Henryk Gruber, qui était homme d'affaires riche et très influent. Bartók, lui, était régulièrement invité dans le salon des Gruber depuis 1902, et il passait beaucoup de temps à y roder des pièces de concerts. Par exemple, sa réduction de *Ein Heldenleben* impressionna beaucoup le public en novembre 1902⁶². Bientôt, il entra dans une relation très amicale avec Gruber, malgré le fait qu'il était beaucoup plus jeune qu'elle. Après la mort de Henryk Gruber, elle épousa Zóltan Kodály, un collègue et également un très bon ami de Bartók.

Dans les concerts, la *Rhapsodie op. 1* a toujours été plutôt bien reçue. Emma Gruber, elle, habituée à la tradition germanique du *Leitmotiv*, pensait que la *Rhapsodie op. 1* était de la musique programmatique comme *Kossuth* : « Écrivez-moi s'il vous plaît [...] ce qui était le programme », « j'aimerais bien savoir, comment et où je me suis trompée »⁶³.

Malheureusement, la *Rhapsodie op. 1* a été publiée beaucoup plus tard : après la publication d'une version courte (seulement la partie *lassú*) en 1908 chez Rózsavölgyi et Rozsnyai, il publiait en 1910 une version pour piano et orchestre qu'il avait arrangé en 1905 pour présenter le concours Rubinstein à Paris (voir *Perspectives*). La version initiale pour piano seul n'a été publiée qu'en 1923.

⁶¹ « Den ersten, langsamen Satz [der *Rhapsodie op. 1*] komponierte er im Juni 1904 », ZIELINSKY Tadeusz A., *Bartók: Leben und Werk*, Atlantis, 2011, p. 67

⁶² « quelques jours plus tard, il s'y fait à nouveau remarquer en jouant, de mémoire, sa transcription d'Une vie de héros. », DELAMARCHE Claire, *Béla Bartók*, Fayard, 2012, p. 69

⁶³ « Schreiben Sie mir bitte [...] was das Programm war », « Ich möchte gerne wissen, wie und wo ich mich geirrt habe ? », BARTÓK Béla, *Documenta Bartókiana*, édité par DILLE Denis, Heft 4, Schott Music, 1964, dans BATA András, « Gemeinsames Nietzsche-Symbol bei Bartók und bei R. Strauss » dans *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae*, T. 28, Fasc. ¾, 1982, p. 275, JSTOR, <https://www.jstor.org/stable/901898>, consulté le 25 février 2022

1.6.3 L'engagement politique de Bartók

Contrairement à Liszt, Bartók était engagé personnellement dans le mouvement nationaliste, et il exprimait ses convictions dans les œuvres de cette époque.

Depuis son enfance, Bartók était préoccupé par la situation politique de la Hongrie à l'époque et intéressé par l'histoire des Magyars. Dans sa biographie, Zielinski présente la première composition complète de Béla titrée *Der Lauf der Donau* (le cours du Danube) pour montrer les aspects patriotiques des différentes parties. Il s'agit d'un ensemble de danses hongroises sous-titrées par exemple « Le Danube se réjouit, que la Hongrie s'approche. », « Il se réjouit encore plus, car il est déjà en Hongrie. Polka », « Le Danube converse avec ses affluents. », « Le Danube arrive à Budapest. Csárdás », « Il dit adieu à la Hongrie. » ou « Le Danube est triste car il quitte la Hongrie »⁶⁴.

Au niveau musical, la pièce est assez pauvre. Zielinski souligne qu'il s'agit plutôt d'une musique de salon et que Bartók était plutôt intéressé par les effets pianistiques. Comme c'est le style musical préféré des parents de Bartók, je crois que Bartók a été largement inspiré par ses parents. Comme dans la *Rhapsodie op. 1* plus tard, il explore, dans la mesure du possible, les broderies et les rythmes. Je suis étonné qu'un enfant de 10 ans soit déjà aussi engagé au niveau politique.

Mais c'est surtout dans les années 1902 et 1903 que ses convictions nationalistes ont atteint leur sommet. Même dans la vie privée, il allait très loin pour exprimer ses convictions politiques : il mettait des habits traditionnellement hongrois, et au lieu d'appeler sa sœur par son vrai nom Elza, un nom d'origine allemande, il l'appelait Böske. On voit ce nom dans quasiment toutes les lettres de 1903 à sa mère, entre autres dans la lettre du 18 juin 1903⁶⁵.

Dans la lettre de Béla Bartók à sa mère du 8 septembre 1903, on voit que son nationalisme se base essentiellement sur la langue : « Diffusez et propagez la langue hongroise, avec des mots et des actes, et avec la parole ! Parlez hongrois entre vous !!! [...] Cela veut dire que je souhaite, même si vous parlez une autre langue avec tante Irma, vous devriez, avec Böske, que ce soit à la maison ou ailleurs, que je sois à la maison ou pas, parlez hongrois sans faute »⁶⁶.

⁶⁴ « Die Donau freut sich, dass sie sich Ungarn nähert. », « Sie freut sich noch mehr, weil sie schon in Ungarn ist. Polka », « Die Donau unterhält sich mit ihren Nebenflüssen. », « Die Donau kommt in Budapest an. Csárdás. », « Sie verabschiedet sich von Ungarn. », « Die Donau ist traurig, weil sie Ungarn verlässt », ZIELINSKY Tadeusz A., *Bartók: Leben und Werk*, Atlantis, 2011, 403 p, p. 15

⁶⁵ « This letter should fin Böske 'qualified' », BARTÓK Béla, *Letters*, édité par DÉMÉNY János, St Martin's Press, 1971, p. 23 et « Tell Böske that she should think highly oft hem [...] », BARTÓK Béla, *Letters*, édité par DÉMÉNY János, St Martin's Press, 1971, p. 24-25

⁶⁶ « Spread and propagate the Hungarian language, with word and deed, and with *speech!* Speak Hungarian between yourselves!!! [...] That is, I wish that, even if you speak in another language with Aunt Irma, you should, with Böske, whether at home or elsewhere, whether I'm at home or not, speak in Hungarian without fail. », *Ibid.*, p. 30

A cette époque-là, Bartók était moraliste et il essayait de convaincre le peuple hongrois de ses idées. Il reprocha à ses collègues de ne pas partager ses convictions : Sur Ernő Dohnányi il écrivit que « son pire et impardonnable péché est l'absence de patriotisme. Cela empêche la possibilité qu'il pourrait y avoir un jour une meilleure relation entre nous »⁶⁷. Pourtant, Dohnányi était un compositeur qu'il admirait depuis longtemps et qui était une forme de modèle pour Bartók.

L'antisémitisme imputé par Schneider⁶⁸ à Bartók est également lié au fait que les juifs ne partagent pas les convictions nationalistes du compositeur. Ce reproche n'est pas lié aux faits d'être juifs, ou allemands, comme Schneider, lui-même, explique plus tard : « nous devons avoir à l'esprit que la cible de Bartok était ici la ville, et non pas les Juifs ou les Allemands qui habitaient ici »⁶⁹.

Le nationalisme hongrois de l'époque venait généralement d'une haine extrême envers les *Habsburg*. Même après le compromis de 1867 qui est expliqué plus haut, beaucoup de hongrois se sentaient encore sous la domination du régime autrichien. Dans les classes sociales supérieures, il était toujours à la mode de parler allemand, et dans certains cercles les individus se sentaient plus autrichiens que hongrois. En effet, le sentiment d'être dominé par des étrangers, qui avaient une langue et une culture différente fut une des raisons principales de l'engagement de Bartók, comme je le remarque dans la lettre à sa mère du 18 juin 1903 : « Il est vraiment une situation intenable que nous sommes commandés dans notre propre armée par des étrangers – quelle honte pour la nation Hongroise, et quelle joie pour les minorités et nos ennemis »⁷⁰.

Bartók était beaucoup influencé par la sphère médiatique de l'époque à Budapest, par exemple des journaux nationalistes comme le *Pesti Napló* et le *Budapesti Hírlap*, dans lesquels les œuvres de Bartók ont souvent été accueillies d'une manière très favorable. Le mot « chauviniste » était souvent connoté positivement dans les débats politiques hongrois ; Jenő Rákosi, journaliste nationaliste et figure intellectuelle de la vie sociale et culturelle de l'époque à Budapest, revendiqua en 1900 « une magyarité totale, où chaque habitant de Hongrie aura le sentiment, au plus profonde de son âme, d'être devenu un chauviniste magyar »⁷¹. Je suppose qu'à l'époque, Bartók pouvait s'identifier avec

⁶⁷ « His much worse and unforgivable sin is his lack of patriotism. This excludes the possibility that there might ever be a 'better relationship' between us », *Ibid.*, p. 32

⁶⁸ « Apparently, for Bartók, Catholic by birth but atheist by conviction, the Budapest Jews' most disturbing trait was not their ethnicity or religion, but their lack of nationalist devotion », SCHNEIDER David E., *Bartók, Hungary, and the renewal of tradition: case studies in the intersection of modernity and nationality*, University of California Press, 2006, p. 68

⁶⁹ « It should be borne in mind that Bartók's target here was the city, not the Jews or Germans who happened to make their homes there », *Ibid.*, p. 68

⁷⁰ « It is really an untenable situation that we are ordered about in our own army by foreigners, to the shame of the Hungarian nation, and the joy of the minorities and our enemies. », *Ibid.*, p. 69

⁷¹ LUKACS John, *Budapest 1900*, éd. Quai Voltaire, 1990, p. 180

cette explication du terme. Zielinski, lui, résume que Bartók, à cette époque, faisait honneur au chauvinisme, mais dans le sens initial du mot : « Mais il restera toujours un opposant contre le chauvinisme, qu'il défend encore pendant ces années-là »⁷².

Aussi son aversion pour la société de Budapest que j'avais mentionnée plus haut est liée à ses convictions nationalistes, comme on le voit dans une lettre qu'il écrit le 15 août 1905 à Irmay Jurkovic, une très bonne amie hongroise : « Une vraie musique hongroise peut naître seulement s'il y a une vraie noblesse *Hongroise*. C'est pourquoi le public de Budapest est absolument incurable. Ce lieu a attiré un groupe apatride, arbitrairement hétérogène d'Allemands et de Juifs ; ils font la majorité de la population de Budapest. C'est une perte de temps d'essayer de les éduquer dans un esprit national. Il vaut mieux éduquer les provinces (Hongroises) »⁷³.

Son regret de l'absence d'une noblesse authentiquement hongroise peut sembler surprenant pour quelqu'un qui fut plus tard fondamentalement démocratique et un des principaux opposants intellectuels face au troisième Reich. Mais cette revendication est surtout liée aux faits pratiques, puisque Bartók, en tant que pianiste, donnait surtout des concerts pour les nobles. Je remarque aussi qu'il se sentait très à l'aise dans la province.

1.7 La musique hongroise au début du XXe siècle

Avec l'arrivée du nationalisme hongrois dans les arts, les artistes hongrois voulaient aussi s'exprimer d'une manière hongroise dans la musique. La recherche musicologique de la musique rurale hongroise n'avait pas beaucoup avancé depuis Liszt, mais la *magyar nóta* (voir 1.3) est devenu de plus en plus populaire dans les villes hongroises.

Géza Molnár, un professeur de Bartók au conservatoire de Budapest⁷⁴, était une des principales figures de la recherche d'une musique hongroise de cette époque. Ayant commencé à rechercher vers la fin du XIXe siècle, il publia en 1904 son livre *A magyar zene elmélete* (une analyse de la musique

⁷² « [...] Aber ein Patriot wird Bartók immer bleiben, ebenso wie ein Gegner des Chauvinismus, dem er in jenen Jahren doch etwas huldigt », ZIELINSKY Tadeusz A., *Bartók: Leben und Werk*, Atlantis, 2011, 403 p, p. 59

⁷³ « A real Hungarian music can originate only if there is a real Hungarian gentry. This is why the Budapest public is so absolutely hopeless. The place has attracted a haphazardly heterogeneous, rootless group of Germans and Jews ; they make up the majority of Budapest's population. It's a waste of time trying to educate them in a national spirit. Much better to educate the (Hungarian) provinces », BARTÓK Béla, *Letters*, édité par DEMÉNY János, St Martin's Press, 1971, p. 50

⁷⁴ « Dr. Géza Molnár (1870-1933), professor of Hungarian music history and analysis at the Academy of Music in Budapest, and one of Bartók's teachers here ; », HOOKER Lynn, "Solving the Problem of Hungarian Music: Contexts for Bartók's Early Career" dans *International Journal of Musicology*, vol. 9, p. 16, JSTOR, <https://www.jstor.org/stable/43857999>, consulté le 5 janvier 2021

hongroise). Dans ce livre, qui est présenté à la fois dans l'article de Lynn Hóker mais aussi dans le livre de David E. Schneider, Molnár se base essentiellement sur le rythme. David E. Schneider suppose que Bartók et Molnár partageait l'idée que le rythme lombard était à l'origine des rythmes hongrois et que tous les autres rythmes étaient dérivés du rythme lombard.⁷⁵ Cependant, Bartók et Molnár étaient en désaccord sur le rôle de la musique dans le monde politique, comme Molnár, dans son *Analyse de la musique hongroise*, s'éloigne des idées nationalistes hongroises : « Le mot 'race', ici, ne peut pas être traduit par 'tribu', 'nation', ou 'nationalité'. La tribu veut décrire l'origine commune ; dans notre peuple ce n'est pas strictement nécessaire, parce qu'un autre élément peut aussi être intégré dans la 'race'. Des étrangers peuvent intégrer les coutumes dans leur sang. La 'nation' est plutôt proche de notre concept, mais pas exactement. La 'nation' est une expression politique ; l'indépendance du pouvoir va avec. Nous n'obligeons pas les races à être souveraines. »⁷⁶

⁷⁵ « Another intersection between Bartók's rhythmic constructions and Molnár's theory is the generative importance of the short-long. Molnár describes the short-long (which he refers to as an iamb) as the fundamental Hungarian rhythm out of which all others grow. Since the short-long is the first rhythm to be heard in Kossuth, it is easy enough to derive (or to imagine Bartók "generating") nearly all the Hungarian rhythms in the work from this basic motive. », SCHNEIDER David E., *Bartók, Hungary, and the renewal of tradition: case studies in the intersection of modernity and nationality*, University of California Press, 2006, p. 52

⁷⁶ « Ezt a szót 'faj', itt nem helyettesítheti a törzs, a nemzet vagy a nemzetiség. A törzs származási Közösséget jelent; a mi népcsaládunkban ez nem szigorú feltétel, mert a 'faj'-ba beleolvadhat más elem is. Idegenek a maguk vérébe olthatják a faj szokásait. A 'nemzet' igen közel áll a mi fogalmunkhoz, de nem tükrözi vissza tisztán. Inkább politikai kifejezés; hatalmi önállósággal jár. Mi a fajoktól nem kívánjuk meg azt, hogy szuverének legyenek. », MOLNÁR Géza, *A Magyar Zene Elmélete*, Pesti Könyvnyomda-Részvény-Társaság, 1904, p. 6-7, cité dans HOOKER Lynn, "Solving the Problem of Hungarian Music: Contexts for Bartók's Early Career" dans *International Journal of Musicology*, vol. 9, p. 15, JSTOR, <https://www.jstor.org/stable/43857999>, consulté le 5 janvier 2021

2. Analyse de la *Rhapsodie op. 1*

2.1 La forme

Pour analyser la *Rhapsodie op. 1*, il est important de connaître la forme afin de s’y repérer. Ce chapitre essaie d’abord de donner une vision globale de la forme puis propose des analyses plus détaillées de celle-ci. Pour ce travail, j’ai réalisé un premier tableau qui montre la forme générale de la *Rhapsodie op. 1* (voir tableau 1). Un second tableau recense les différents motifs et thèmes de l’œuvre (voir tableau 2).

Dans la version complète de 1904, la *Rhapsodie op. 1* peut être structurée en trois parties : la partie *lassú* (mesures 0-116), la partie *friss* (mesures 115 – 560) et une *coda* (mesures 561-592). La forme générale de la *Rhapsodie op. 1* combine à la fois une forme sonate et la forme des *Verbunkos* que Liszt utilise dans les *Rhapsodies hongroises*. Ainsi, la partie *lassú* reprend les éléments de la forme sonate. La partie *friss* quant à elle est composée de quatre sections qui présentent un motif et le développent. L’accélération du *tempo* au grès des sections rappelle les *Verbunkos*. La dernière section de la partie *friss* développe les deux thèmes issus de la partie *lassú*. Enfin, le point culminant final apparaît au début de la *coda*. Celle-ci retrouve le caractère, le tempo et les deux thèmes de la partie *lassú*.

2.1.1 La partie *lassú*

La partie *lassú* est donc composée de deux thèmes principaux : le premier thème (mesures 0-3) et le second thème (mes 22-24). Le premier thème est constitué de deux parties (mesures 0-1 et 2-3). Sur le plan mélodique, le premier thème est globalement construit autour de deux sauts de quarte descendantes. En effet, la première phrase est fondée essentiellement sur un « ré » qui constitue un premier intervalle de quarte descendante avec la seconde phrase, celle-ci commençant par un « la ». Enfin, la seconde phrase se conclut sur un « mi » réalisant le second intervalle de quarte descendante avec le « la » du début.

Dans son analyse de 1910⁷⁷, Béla Bartók présente cinq motifs essentiels. Le premier motif présenté est la mélodie de la première moitié du premier thème. Le deuxième motif présenté apparaît pour la

⁷⁷ BARTÓK Béla, “Rhapsody for Piano and Orchestra”, 1904 dans SUCHOFF Benjamin, *Béla Bartók’s Essays*, University of Nebraska Press, 1993, p. 404-405

première fois aux mesures 22-24 à la main droite, le troisième motif apparaît à la mesure 79, le quatrième motif apparaît à la mesure 187, et le cinquième motif apparaît à la mesure 268.

Pour ce TEP, j'ai décidé de décomposer le premier thème (et donc le premier motif présenté par Bartók) en trois motifs différents : le motif A1 est l'anacrouse du début de la *Rhapsodie op. 1*, le motif A2 apparaît à la mesure 1 et le motif A3 apparaît à la mesure 2. Le deuxième motif est le motif B, le troisième motif est le motif C, le quatrième motif sera le motif D et le cinquième motif sera le motif E. Le motif C, plus long, pourrait s'apparenter à un thème entier que je pourrais également décomposer. Cependant, Bartók ne le développe pas comme pourrait l'être un thème. Par conséquent, je préfère le considérer comme un motif (voir Tableau 2).

Béla Bartók évoque l'idée que l'on pourrait voir les deux thèmes comme l'exposition d'une forme sonate.⁷⁸ La mesure 42 marque pour lui le début du développement⁷⁹. En considérant la thèse de Bartók comme thèse de départ, nous allons voir comment la partie *lassú* suit le schéma d'une forme sonate.

L'exposition commence avec le premier thème (mesures 0-3) dans la tonalité principale, en « ré mineur ». Dans la première mesure (une levée), la mélodie descend du « la » au « ré », qui est attaqué sur tous les temps de la deuxième mesure. La tension s'intensifie, notamment grâce aux trois accords d'accompagnement qui sonnent au-dessous du « ré » de la mélodie (« ré mineur », sol « mineur », « mi » chiffré 7). Selon Zielinski, la mélodie ornementée dans des valeurs brèves est typique de Bartók⁸⁰. En évoquant la ligne chromatiques de la basse de la mesure 2, Schneider explique que la deuxième phrase commençait d'une manière aussi fragile que les accords de la première mesure⁸¹. De plus, je pense que le mouvement montant de la basse est comme une réponse à la première mesure (l'enchaînement de « la » à « mi »).

Les deux phrases du premier thème sont très différentes au niveau de l'expression. En effet, la première phrase du premier thème est plutôt chantante et lyrique tandis que la seconde phrase ressemble davantage à une marche funèbre. De même, alors que toute la première phrase est *piano*

⁷⁸ « [...] which might be considered as the principal and secondary themes of a sonata exposition », *Ibid.*, p. 404

⁷⁹ « After a fermata on B (by the piano) a kind of development (of Motive 1) begins [...] », BARTÓK Béla, "Rhapsody for Piano and Orchestra", *Ibid.*, p. 404

⁸⁰ « Die für Bartók typische Ornamentik in kleinen rhythmischen Werten, die phantasievolle Veränderlichkeit der Figuren und ihrer zeitlichen Einteilung erreichen hier den Gipfel. », ZIELINSKY Tadeusz A., *Bartók: Leben und Werk*, Atlantis, 2011, 403 p, p. 74

⁸¹ « On the downbeat of bar 2, an unaccompanied D rounds off the phrase and returns the music to the piano dolce fragility of the unaccompanied pickups to bar 1 », SCHNEIDER David E., *Bartók, Hungary, and the renewal of tradition: case studies in the intersection of modernity and nationality*, University of California Press, 2006, p. 60

dolce, la seconde phrase commence avec un *crescendo molto espressivo* qui trouve son climax sur le deuxième temps de la quatrième mesure.

Le thème entier est répété en « fa majeur » (mesures 5-9). Après un long pont modulant (mesures 10-21), le second thème apparaît (mesures 22-24). Ce dernier se compose de deux gestes : un saut de quarte orné et une petite mélodie descendante. Ensuite apparaissent déjà quelques développements du motif B, caractéristiques du second thème (par exemple dans la mesure 27/29, 28/30, 31 etc.) qui se fondent dans le premier point culminant Lisztien de l'œuvre (mesure 36) et que nous allons détailler.

Le développement, entre la mesure 42 et 97, est constitué de trois parties : la première partie du développement se retrouve entre les mesures 42 et 60, la deuxième partie du développement est entre les mesures 61 et 78 et la troisième partie du développement, qui guide vers la réexposition, se retrouve entre les mesures 79 et 97.

Dans la première partie du développement, c'est surtout le motif A1 et le motif A2 qui sont développés. Cette première partie du développement est composée de deux sections S1 et S2, séparées par un point d'orgue à la mesure 47. Pendant que la section S1 est comme une introduction prenant la forme d'un contrepoint canonique à la 7^{ème} majeure qui s'achève sur un accord de « ré majeur » chiffré 6, la seconde section S2 est un développement plus riche et complexe au niveau du contrepoint, mais plus simple au niveau harmonique. Ces deux *fugatos* sont analysés plus en détail dans le chapitre 2.3.2.

Dans la deuxième partie du développement, les motifs A1 et A2 sont développés en superposition. Pendant cette deuxième partie du développement, la mélodie « la - sol# - fa - ré » se transforme de plus en plus. Ainsi, l'intervalle de seconde augmentée s'agrandit, en même temps que la tension qu'il génère. Dans la mesure 65, je considère cet intervalle comme une tierce mineure ; à la mesure 68, il s'agit d'une tierce majeure ; et sur le point culminant de la mesure 73, la mélodie est devenu « mi - ré - sol » – qui est le motif B (légèrement modifié avec une seconde majeure) en rétrograde. En général, Bartók joue beaucoup avec la ressemblance entre les motifs A1 et B à cet endroit, motifs qu'il essaie de décomposer et de déconstruire. Dans la mesure 73, la mélodie « fa# - sol – ré » des triples croches de la main droite, avec la croche suivante, ressemble également au motif B. À la mesure 74, le motif s'est à nouveau transformé. Le premier thème apparaît aux mesures 74-77 quasiment en intégralité, avant que, comme à la fin de la première partie du développement (mesures 59-60), le motif A3 soit développé (mesures 76-78).

La troisième partie du développement se divise à nouveau en deux sections S4 et S5 (79-88 et 89-97). La première section S4 de la troisième partie du développement commence avec un passage qui n'a quasiment rien à voir avec le reste, mais qui, dans la première section de la partie *friss*, est développé.

Il s'agit du motif C, qui est présenté entre les mesures 79 et 80. Dans la mesure 81, je crois apercevoir un extrait du motif B – les notes « si# » - « do# » étaient les notes originales. Il est intéressant que la dernière note de la mélodie avant cet aperçu soit un « fa# » - la troisième note du motif B. Dans les mesures 82-84, la mélodie descendante se rapproche de plus en plus du motif A1, comme elle descend chromatiquement et met en valeur la seconde augmentée dans la mesure 84. Le premier thème est à nouveau joué intégralement. Le motif A3 continue d'être développé et, par le pont de la mesure 88, se fond dans la mesure 89 qui marque le début de la deuxième moitié de la troisième partie du développement. Celle-ci est caractérisée par un développement du second thème. C'est surtout la dimension rythmique qui est ici mise en avant. Ainsi, le caractère est beaucoup plus allant que dans l'exposition, et pendant le développement du thème continue, la tension monte. La progression harmonique s'exprime par une basse qui descend souvent d'une tierce (au-dessous d'un accord chiffré 5) et par l'utilisation de l'accord du deuxième degré chiffré 7. Cette progression ressemble aux accompagnements harmoniques du motif A2 (92-93 vs. 1). La fin du second thème se fond dans la réexposition qui commence à la mesure 98 avec le retour du premier thème. Le point culminant final de la partie *lassú* est à la mesure 99.

La réexposition apparaît donc à la mesure 98 avec le thème à la main droite. La seconde partie du premier thème (donc le motif A3) est, pendant les mesures 100-101, un peu modifiée, mais elle reste reconnaissable avec la fin sur le mi. Le second thème apparaît à la mesure 103 et est également légèrement modifié. En effet, le motif principal de ce thème est au-dessus de la tonique (avec le « do » dans la basse légèrement modifiée en tant que dominante de passage, chiffré V/IV), et joué *piano*, avec beaucoup moins de tension que la première fois.⁸² Ainsi, je considère que dans la forme sonate, la tonalité secondaire est fa# mineur, pendant que la tonalité principale est « ré » mineur.

2.1.2 La partie *friss*

La partie *friss*, elle, n'a pas de forme aussi précise que la partie *lassú*. Globalement, on peut la diviser en quatre sections différentes (mesures 115-150, mesures 151-251, mes 252-349 et mesures 350-560).

⁸² La tension est créée dans le second thème de l'exposition par la virtuosité pianistique et non par la tension harmonique : l'accord de second degré chiffré 7 est considéré par Bartók comme un accord consonant qui ne demande pas de résolution. Au niveau de la tension purement harmonique, on pourrait considérer que le second thème de la réexposition avait plus de tension, comme il s'agit d'un accord de dominante. Mais comme c'est joué *p* et qu'il s'agit d'un moment quasiment conclusif juste après le point culminant du début de la réexposition, j'entends moins de tension à cet endroit-là que dans l'exposition.

Dans la première section, le motif C revient. Ce motif est d'abord présenté en *Adagio molto* mais est rapidement développé en accélérant jusqu'au *Vivacissimo* à la mesure 151 qui marque le début de la deuxième section du *friss*.

La deuxième section du *friss* commence avec une préparation (mesures 151-165) du motif D (mesures 166-171). Après l'installation du sol# en *Vivacissimo*, le tempo du motif est un peu moins rapide qu'avant. Dans le reste de la section, le motif D est développé.

A la mesure 252, le mi est installé, mais d'une autre manière que dans la deuxième section. Ainsi, cette mesure *Molto vivace* marque le début de la troisième section. Comme à la deuxième section, la préparation (mesures 252-267) de l'apparition du motif E (mesures 268-276) est légèrement plus rapide que le motif lui-même. Ensuite, Bartók développe ce motif en se focalisant sur l'écriture pianistique (une croche à la main droite, puis deux croches à la main gauche, puis deux croches à la main droite etc.) qui est typique pour ce motif.

Cette quatrième section est la plus longue section du *friss*. Comme les autres sections du *friss*, elle commence avec une préparation rapide. La manière avec laquelle le mi est installé ressemble beaucoup à la préparation de la troisième section, mais cette fois-ci une autre idée, les *glissandi*, entrent en dialogue avec l'installation du mi. Ce dialogue devient de moins en moins fort et de plus en plus lent, avant d'arriver sur un point d'orgue *lunga*. Après ce point d'orgue, le motif A1 revient en *pp* (le motif A2 est légèrement évoqué) avant d'être développé en accélérant. Le second thème revient pour la première fois à la mesure 421. A côté des développements des deux thèmes, il y a aussi beaucoup de références au motif de la 2e section du *friss*. Jusqu'à la mesure 560, les deux thèmes sont développés, tout en accélérant et en réalisant un *crescendo* afin de préparer le point culminant de la mesure 561.

2.1.3 La *coda*

La mesure 561 marque le début de la *coda* et débute avec le point culminant que la totalité de la partie *friss* a préparé. Ainsi, le premier thème revient dans son intégralité, mais d'une manière grandiloquente en *fff*. L'anacrouse - le motif A1 - a déjà été joué pendant les mesures 558-560. Après la fin du motif A2, les motifs A1 et A2 sont joués à nouveau (mesures 562-563) avant d'arriver au motif A3 (mesure 564) qui complète le thème. Dans les mesures suivantes, le premier thème est légèrement développé, avant l'arrivée *molto espressivo* du second thème à la mesure 573-574. La *Rhapsodie op. 1* se termine en *pp*, après avoir joué en diminuant et en ralentissant sur le motif A1 (mesures 578 et 580), sur la deuxième partie du second thème (mesure 587) et les quarts des *Kurucs*, la fin du motif A2 (mesures 585 et 591). En ce sens, la *coda* ressemble beaucoup à la réexposition de la partie *lassú*.

En effet, le premier thème revient dans un point culminant et le second thème revient ensuite en *p molto espressivo*, également en ré, d'une manière assez résignée.

Pour Schneider, cette *coda* est plutôt un mélange entre la partie *lassú* et la partie *friss*⁸³ – bien que je ne voie que très peu de références à la partie *friss*. Pour moi, la *coda* est une forme de conclusion de la pièce, une forme de réexposition ajoutée ou de développement final, qui termine calmement la pièce.

⁸³ cf. *Ibid.*, p. 62

Tableau 1

Mesures		Mesures		Mesures		Mesures	
0-116	<i>lassú</i>	0-41	Exposition	0-4	1 ^{er} thème		
				5-9	1 ^{er} thème répété à la tierce		
				22-24	Second thème		
		42-97	Développement	42-60	1 ^{ère} partie du dév.	42-47	1 ^{ère} section S1 de la 1 ^{ère} partie du dév.
						48-60	2 ^e section S2 de la 1 ^{ère} partie du dév.
				61-78	2 ^e partie du dév.		
				79-97	3 ^e partie du dév.	79-88	1 ^{ère} section S4 de la 3 ^e partie du dév.
						89-97	2 ^e section S5 de la 3 ^e partie du dév.
		98-116	Réexposition	98-102	1er thème		
				104-106	2e thème		
				107-110	2e thème répété		
115-560	<i>friss</i>	115-150	1 ^{ère} section de la partie <i>friss</i>				
		151-251	2 ^e section de la partie <i>friss</i>				
		252-349	3 ^e section de la partie <i>friss</i>				
		350-560	4 ^e section de la partie <i>friss</i>				
561-592	<i>coda</i>	561-572	1 ^{er} thème				
		573-575	2 ^e thème				

2.2 En quoi la *Rhapsodie op. 1* est-elle inspirée par le *style hongrois* ?

La connaissance de Bartók de la musique traditionnelle hongroise était similaire à celle de Brahms et de Liszt. Bartók ne connaissait pas encore à l'époque la musique rurale des paysans hongrois et ne pouvait que se référer au style musical des tziganes et le *style hongrois* – l'imitation de la musique des tziganes faite par les compositeurs classiques germaniques. Mais concrètement, comment ce vocabulaire musical s'exprime-t-il au sein de la *Rhapsodie op. 1* ?

2.2.1 La forme

Tout comme les *Rhapsodies hongroises* de Liszt, nous avons vu que la forme globale de la *Rhapsodie op. 1* de Bartók ressemble à la forme traditionnelle des *Verbunkos* et des *Csárdás*, avec la partie *lassú* et la partie *friss* qui elle, est caractérisée par une accélération progressive du *tempo*. Comme expliqué dans le chapitre 1.3, les *Verbunkos* et les *Csárdás* se ressemblent beaucoup au niveau de la forme.

Quand Jonathan Bellman explique dans son article « *Csárdás* » dans le *Grove Dictionary of Music* que « La Rhapsodie Hongroise n° 2 de Liszt, la plus célèbre de celles-ci, prend la forme d'une *Csárdás* avec ses deux sections intitulées *lassan* et *friska* : la première section se caractérise par un pathos dense, fier et théâtral, pendant que la seconde commence avec des effets gazouillants imitant un *cymbalum* et se fond dans un prestissimo furieux »⁸⁴.

Cette constatation peut s'appliquer aussi à la *Rhapsodie op. 1* de Bartók, à l'exception du prestissimo furieux. Dans la suite, je vais détailler pourquoi.

2.2.2 La partie *lassú*

Les références de la partie *lassú* au *style hongrois* sont très nombreuses. Cependant, le travail de TEP ne permet pas de réaliser un relevé détaillé de celles-ci. Par conséquent, je vais me concentrer sur les ressemblances les plus importantes.

⁸⁴ « Liszt's Hungarian Rhapsody no.2, the most famous of the genre, is cast in *Csárdás* form, its two sections labelled *Lassan* and *Friska*: the first section has a heavy, proud and theatrical pathos, while the second begins with twittering cimbalom effects and builds to a furious prestissimo. », BELLMAN Jonathan, « *Csárdás* » dans *Grove Music Online*, <https://www.oxfordmusiconline.com/>, 2001, consulté le 10 novembre 2020

Le premier thème de la *Rhapsodie op. 1* (mesures 0-4) se compose de deux phrases, toutes les deux d'une longueur de deux mesures. Dans ce thème, on peut voir déjà beaucoup d'éléments typiques du *style hongrois* :

On retrouve le *mode tzigane* sur ré avec ses intervalles typiques, comme la seconde augmentée et les intervalles chromatiques. Ainsi, le motif A1 n'utilise que les notes du *mode tzigane* sur ré. De plus, l'utilisation des tierces parallèles imite le chant des tziganes. On trouve également des ornements de très petites valeurs, qui sont typiques pour les parties *lassú*.⁸⁵ A la fin du premier motif, on retrouve, avec le geste rapide « la - ré - la - ré », pour la première fois une référence aux appels des *Kurucs*. La structure rythmique de la mesure 3 ressemble au rythme *alla zoppa* (ou à un rythme lombard très lent). L'utilisation non-fonctionnelle des harmonies, combinée à beaucoup d'indications d'expression (« *cresc. molto espr.* ») est rappelée également la musique expressive des tziganes, particulièrement pour le *hallgató*. Enfin, le *cymbalum* est souvent imité, par exemple aux mesures 18-20 et 47.

Dans la mesure 10, c'est à nouveau le chant tzigane qui est imité avec ces tierces parallèles. Il apparaît également dans les mesures 12, 14 ou 15 par exemple, où le motif de la mesure 10 est légèrement développé, avant de revenir plus loin dans l'œuvre. L'utilisation du mode tzigane est aussi explicite à la mesure 17.

Globalement, le caractère de cette partie *lassú* ressemble beaucoup au caractère *hallgató* (voir 1.3.1). Nous pouvons ainsi relever l'utilisation d'ornements qui rappellent ce caractère, ici tout à la fois variés et monnayés et présentant des valeurs rythmiques souvent extrêmement petites (beaucoup de quadruple-croches). De plus, le *tempo* très instable — rendu par des *rubatos* écrits traditionnellement (mesure 14), par le rythme (mesures 39-40) mais aussi par des changements de mesure réguliers — souligne le caractère mélodiquement improvisé de cette partie et ressemble ainsi beaucoup au caractère *hallgató* (voir 1.3.1).

La référence la plus frappante pour moi au *style hongrois* est l'harmonie statique qui se remarque par exemple pendant et après le second thème, jusqu'à la mesure 31. En effet, les harmonies sont jouées longtemps, parfois pendant des mesures entières, voire sur plus qu'une mesure (voir par exemple mesures 20-21, 22-23, 25-26, 103-105, 354-379). Le langage harmonique est rarement fonctionnel et les harmonies ont des durées longues mais variables. Ainsi, des harmonies comme l'accord 6-4 sont parfois utilisés d'une manière non-fonctionnelle, où la disposition de l'accord lui donne une couleur spontanée, soutenue, tendue pour faire avancer le discours musical (voir 2.3.1). Le caractère statique

⁸⁵ « four Ds, [...] each connected by embellishments typical of a *lassú* », SCHNEIDER David E., *Bartók, Hungary, and the renewal of tradition: case studies in the intersection of modernity and nationality*, University of California Press, 2006, p. 60

de l'harmonie est probablement une référence à la construction harmonique du *style hongrois*, rendue nécessaire par l'emploi de la cornemuse des tziganes (voir 1.3.4). Cependant, les harmonies sont souvent enrichies avec des geste virtuoses pianistiques qui font vibrer l'accord et qui créent, par exemple dans le second thème, une tension musicale assez élevée. Or, cette tension ne peut pas se justifier uniquement par l'accord seul.

Je me suis demandé pourquoi, dans une œuvre avec autant de convictions nationalistes derrière, le rythme lombard n'apparaît que rarement (par exemple à la mesure 24, ou, plus clairement, à la mesure 79). Aucun thème, ni thème développé dans la partie *lassú* n'utilise le rythme lombard, pendant que le reste du vocabulaire du *style hongrois* est utilisé. Schneider, lui, explique qu'« une raison pour l'omission apparente [...] émerge [...] si nous comparons la première version du thème avec son incarnation plus tardive, surtout dans la version climacique du thème dans le thème culminant [final] »⁸⁶. Je suppose que cette citation est une référence à l'écriture pianistique : à la mesure 563, il y a de la place pour jouer, au-dessus du premier thème, un choriambre qui accompagne le motif A2.

Cependant, je vois néanmoins quelques références au rythme *alla zoppa* qui présentent des points communs avec le rythme lombard, comme expliqué plus haut. Ainsi, le fa#, note principale accentuée du second thème qui arrive toujours sur un temps léger, met en évidence des traces de l'*alla zoppa* dans le second thème. Dans les endroits dérivés du second thème, le rythme *alla zoppa* devient souvent plus lisible, par exemple dans la mesure 31 et les mesures similaires (mesures 32, 33, 36). Cela étant, c'est dans le développement du second thème qu'il est peut-être le plus clair. Ainsi, je retrouve l'*alla zoppa* par exemple aux mesures 90, 91, 92, 93, 94, 96 et 98.

2.2.3 La partie *friss*

Dans la partie *friss*, les ressemblances avec *style hongrois* sont encore plus nombreuses et évidentes. En général, le langage harmonique est plus conventionnel et donc plus fonctionnel que dans la partie *lassú*. Dans la première section où le motif C est présenté à nouveau et développé, Bartók met souvent en contraste un rythme *alla zoppa* (mesures 118, 122, 126, ...) et un rythme lombard (mesures 119, 120, 123, 124, 127, ...). Les accents syncopés, sur le deuxième temps de la mesure, sont typiques pour le *style hongrois* et rappellent le rythme lombard.

⁸⁶ « A reason for the apparent omission in the initial version of the theme emerges, however, if we compare the first version of the theme with its later incarnations, especially the climactic version of the theme in the culmination point », *Ibid.*, p. 60

Mais c'est le motif D de la mesure 166 qui est, pour moi, la référence la plus claire aux *Rhapsodies hongroises* avec son caractère désinvolte et virtuose. De plus, le saut de quarte rappelle à nouveau la quarte des *Kurucs*.

Le *cymbalum* est imité par exemple dans des passages comme aux mesures 252-268 ou 354-372 par des sauts d'octaves virtuoses. Ces passages sont importants aussi au niveau harmonique : comme dans quelques passages de la partie *lassú*, il y a une harmonie statique. Le discours harmonique n'avance pas avec l'installation de ces notes. Mais il y a aussi d'autres passages où l'harmonie statique se remarque, comme dans la présentation du motif E : les mesures 268-279 n'évoquent, en dehors de quelques broderies, que l'accord de « do majeur » chiffré 7. De plus, les mesures 294-303 ne montrent qu'un seul accord, un accord de « lab majeur », avec la septième mineure qui fait de cet accord une dominante.

L'harmonie statique présente encore une fois ici est typique du *style hongrois* pour plusieurs raisons déjà énoncées (voir 1.3.4). Ce statisme harmonique, mais aussi les autres ressemblances que j'ai pu trouver, nous montrent à quel point Bartók s'appuie sur l'héritage classique germanique, lui-même inspiré d'éléments de la musique tzigane (voir 1.3+ source). Le vocabulaire du *style hongrois* est reconnaissable à plusieurs moments. Bartók travaille beaucoup sur les gestes musicaux issus de ce vocabulaire et exploite toutes les possibilités du matériau musical qui constitue le *style hongrois*.

2.3 En quoi la *Rhapsodie op. 1* est-elle inspirée par la musique orchestrale héroïque ?

L'histoire que *Kossuth* raconte ressemble à celle que *Ein Heldenleben* raconte. Dans l'article du *Grove Dictionary of Music* sur Bela Bartók, Malcolm Gillies explique même que Bartók avait copié à la fois la structure et le langage musical de *Ein Heldenleben* : « L'œuvre *Ein Heldenleben* de Strauss donnait à Bartók à la fois le style et la structure pour sa prochaine composition, *Kossuth* BB 31 »⁸⁷. En effet, il y a beaucoup de ressemblances.

Cependant, cette influence Straussienne se retrouve également dans la *Rhapsodie op. 1*. En effet, elle s'exprime par exemple au niveau de la forme. Malgré le fait qu'il s'agisse d'une forme sonate combinée avec la forme traditionnelle des *Verbunkos*, la tension est toujours au centre du discours musical. Les quatre points culminants (mesures 36, 56, 73 et 99) dans la partie *lassú* sont des moments centraux

⁸⁷ « Strauss's *Ein Heldenleben* provided Bartók with both the style and the structure for his next composition, *Kossuth* BB31 », GILLIES Malcolm, "Béla Bartók" dans *Grove Music Online*, <https://www.oxfordmusiconline.com/>, 2001, consulté le 10 novembre 2020

dans la structure de l'œuvre, et particulièrement celui de la mesure 99 qui marque le début de la réexposition. Dans presque chaque moment de la partie *lassú* je peux analyser si la tension monte (au prochain point culminant) ou descend (du dernier point culminant). Cette manière de mettre en valeur la tension musicale est typiquement romantique et allemande.

Déjà dans la deuxième moitié du premier thème, il cherche toujours une manière d'aller vers l'accord chiffré 6-4, mais en même temps des harmonies chromatiques qui nous éloignent de la tonalité, comme dans *Also sprach Zarathustra*. La densité harmonique, qui est typique de la tradition musicale germanique et qui se trouve déjà chez Schumann, s'exprime par exemple par l'utilisation du registre grave du piano avec des accords pleins ou par la doublure non-conventionnelle des notes de l'accord (par exemple du fa#, note de la basse dans l'accord chiffré 6, premier accord de la mesure 3). Comme plus tard, à la mesure 42, Bartók n'hésite pas à utiliser des dissonances comme la septième majeure pour augmenter la tension musicale – pendant que tout peut s'expliquer par une raison contrapuntique.

2.3.1 La 6-4 canapé

Un des éléments frappant de cette œuvre concerne l'utilisation importante des accords chiffré 6-4. Il s'agit peut-être de la ressemblance la plus frappante avec le langage musical de Strauss.

Un accord 6-4 canapé typique pour Strauss, qui ressemble quasiment à un point d'orgue, se retrouve entre autres dans les mesures 79-82. Ici, il se traduit par une longue pédale de « do# » harmonisée en 6-4, sur laquelle les notes tournent autour l'accord de fa# majeur. Les ornements aux tierces dans les mesures 81 et 82 ressemblent également beaucoup au langage musical de Strauss. Mais comme expliqué dans l'article 2.2, cet accord est parfois aussi utilisé d'une manière non-fonctionnelle (par exemple à la mesure 94).

Bien que la forme de la partie *lassú* soit une forme sonate, la *Rhapsodie op. 1* se rapproche du langage musical de Strauss au niveau de la forme. La tension musicale est le plus souvent au centre de l'intérêt musical. Celle-ci est créée par l'expressivité des gestes musicaux et l'écriture pianistique. La tension harmonique liée au système tonal et à une harmonie fonctionnelle est peu présente – sauf dans des cas spéciaux, comme le début de la réexposition. Ceci étant, d'autres formes de tension harmonique existent mais dans un rapport non-fonctionnel et de couleurs. Mais je ne peux pas voir la tradition germanique du *Leitmotiv* : les motifs et les thèmes sont beaucoup développés et déconstruits (comme le premier thème qui est décomposé en trois motifs, qui sont développés eux-mêmes).

2.3.2 Le contrepoint

De plus, la partie « Von der Wissenschaft » (De la science) de *Also sprach Zarathustra* ressemble beaucoup à la première section S1 de la première partie du développement de la *Rhapsodie op. 1*, qui commence à la mesure 43. En effet, le contrepoint canonique de la *Rhapsodie op. 1*, indiqué “*misterioso*” par le compositeur, débute dans le registre grave du piano. Il est harmoniquement très instable et presque atonal comme dans *Also sprach Zarathustra*. Ce n’est probablement pas un hasard si l’accord à l’entrée de la troisième voix chez Strauss (voir la première mesure de la figure 13) est le même que l’accord qui divise les deux sections de la première partie du développement chez Bartók : un accord de « ré majeur » chiffré 6. Bartók, lui, décompose le caractère de cet endroit en deux aspects : d’abord (mesure 42), il se concentre sur le caractère mystérieux. Il prend la mélodie du premier thème et en fait un canon dans le grave sur une pédale de si – mais les deux entrées sont décalées d’une septième majeure. En cherchant un nouveau langage musical, le canon à deux voix se fond dans une ligne mélodique — qui est un développement du premier motif — accompagnée par des tierces majeures parallèles. Il en résulte, lors de la rencontre avec la voix supérieure, parfois un accord référencé, parfois un accord non-référencé. Les lignes se cumulent dans l’accord de « ré majeur » chiffré 6 mentionné en haut. Les petites notes, jouées quasiment dans cet accord, sont également harmoniquement relativement complexes. Cette manière d’ornier un accord est également typique du langage de Strauss.



Figure 13

La deuxième section S2 de la première partie du développement commence avec un canon à plus que quatre voix. Dans la manière de traiter le contrepoint, cet endroit ressemble plus à « Von der Wissenschaft » que la section S1. Le langage harmonique est beaucoup plus compréhensible et

classique malgré l'écriture canonique. A partir de la mesure 52, l'écriture musicale s'éloigne du contrepoint.

Dans les mesures 47, mais aussi 73, 87 et 326-328, Bartók utilise des broderies chromatiques Straussiennes dans le registre aigu. Comme expliqué dans le chapitre 2.2, le langage harmonique de la partie *friss* est souvent statique. Cela étant, cet aspect statique peut-être envisagé comme des points de repère harmoniques comme Strauss aime le faire, en particulier lorsqu'il s'agit de pédales ou d'accords 6-4, comme aux mesures 217-219, 226-231 ou 307-327. Aux mesures 307-327, le langage particulièrement complexe au-dessus d'une pédale harmonisée en accord 6-4 est très visible.

De plus, il utilise souvent un langage avancé avec beaucoup d'harmonies chromatiques, par exemple dans le développement de la partie *lassú* (comme aux mesures 68-73, ou 83-86). Il joue beaucoup avec les enharmonies.

2.3.3 Ferenc Erkel

Schneider, lui, fait ressortir les références de *Kossuth* aux opéras de Ferenc Erkel⁸⁸, le compositeur de l'hymne nationale hongroise et père de Laszlo Erkel, l'ancien professeur de Bartók (voir 1.6). Cependant, dans l'exemple qu'il donne de la fin du premier acte de l'opéra *Bánk Bán* (voir figure 14), je vois aussi beaucoup de ressemblances avec le langage musical de la *Rhapsodie op. 1*. En effet, à titre d'exemple, la dernière mesure en *fff* à la fin marque le début d'une répétition de la phrase, cette fois en *fff*, et les quatre solistes chantent ensemble la mélodie.

⁸⁸ cf. SCHNEIDER David E., *Bartók, Hungary, and the renewal of tradition: case studies in the intersection of modernity and nationality*, University of California Press, 2006, p. 72-73



Figure 14

Même si Schneider voulait surtout souligner des ressemblances entre *Bánk Bán* et *Kossuth*, je vois beaucoup de ressemblances aussi avec la *Rhapsodie op. 1*. Je retrouve beaucoup de gestes musicaux issus du *style hongrois*, comme la gamme tzigane, les rythmes lombards, les harmonies qui changent brusquement et presque sans cohérence fonctionnelle (par exemple l'enchaînement de « sib mineur » vers « lab majeur ») ou encore les mouvements parallèles de tierces et de sixtes. Le geste de la quarte descendante de la mesure 3 (la liaison entre la première et la seconde moitié du premier thème) ressemble à l'enchaînement « fa - do » ici, mais cette ressemblance est peut-être liée au hasard. La ressemblance la plus frappante est pour moi l'utilisation de gestes comme les gammes montantes (comme aux mesure 76 et 267 de la *Rhapsodie op. 1*).

2.4 En quoi la *Rhapsodie op. 1* ressemble-t-elle à l'épopée nationale imaginée par Liszt ?

L'écriture virtuose, mais aussi les ornements, par exemple ceux du premier thème, ressemble beaucoup aux *Rhapsodies hongroises* de Liszt. De plus, j'ai déjà expliqué en détail dans le chapitre 2.2 à quel point le *style hongrois* est utilisé dans la *Rhapsodie op. 1* de Bartók. Comme les *Rhapsodies*

hongroises de Liszt sont la référence parfaite pour le *style hongrois*, le chapitre 2.2 réponds également à la question dans ce chapitre-ci. Mais comme expliqué dans le chapitre 1.4, l'idée de Liszt d'une épopée nationale est plus grande que la simple utilisation du *style hongrois*.

2.4.1 Le poème symphonique *Kossuth*

Pour préciser l'idée épique - en ce qu'elle concerne l'épopée - derrière la *Rhapsodie op. 1* et les intentions politiques de Bartók, je pointe d'abord quelques ressemblances de la *Rhapsodie op. 1* avec *Kossuth*, le poème symphonique dédié à Lajos Kossuth, qui a été une figure principale de révolution hongroise de 1848/49.

Les deux œuvres se ressemblent beaucoup, déjà au niveau de la forme : Comme *Kossuth*, la forme de la *Rhapsodie op. 1* est guidée par les moments de tension. C'est la tension musicale qui est au centre du discours musical. De plus, comme *Kossuth*, la *Rhapsodie op. 1* se termine par une *coda* lente avec résignation et reprend le matériau musical du début.

Au niveau musical, les ressemblances sont même plus évidentes : Par exemple, Bartók utilise souvent une superposition de plusieurs lignes chromatiques et syncopées, comme dans *Kossuth*, pour augmenter la tension musicale (dans *Kossuth* : par exemple mesures 29-36 et 50, dans la *Rhapsodie op. 1* : mesure 36). Tandis qu'un passage de la première *Rhapsodie hongroise* de Liszt (voir figure 15) n'est pas loin du début de *Kossuth*, le motif C me semble être une référence cette première *Rhapsodie hongroise* de Liszt.



Figure 15

Le motif D en « sol# » mineur ressemble bien au motif de *Kossuth* de la mesure 178. Le motif E, un motif grandiloquent, ressemble beaucoup aux fanfares militaires. Cela donne à ce motif un caractère joyeux de victoire, qui ressemble presque au caractère de la *marche de Rákóczi*. Ce n'est pas la première fois que de la musique militaire se fait entendre : déjà dans la partie *lassú*, à la page 8, on

entend de loin des tambours, comme dans l'introduction de la *Rhapsodie hongroise* n° 14. Comme expliqué dans l'analyse détaillée, les tambours de Bartók sont dérivés de l'ornementation du thème de la partie *lassú* (voir la mélodie de la 2^e mesure).

Ces ressemblances peuvent beaucoup s'expliquer par le contexte biographique (voir 1.6) et l'influence du langage musical de Strauss (voir chapitre 1.5). De plus, le chapitre 2.3 montre bien comment les deux pièces se ressemblent, à la fois au niveau de l'ambition de créer des œuvres purement hongroises, mais aussi au niveau musical. Malheureusement, il n'est pas possible ici de montrer et d'expliquer toutes les ressemblances en détail. Cependant, les ressemblances vues ici montrent bien à quel point Bartók voulait créer avec la *Rhapsodie op. 1* une épopée hongroise, comme Liszt voulait déjà la créer avant lui.

2.4.2 Les *Rhapsodies hongroises* de Liszt

S'il y a de nombreuses ressemblances formelles avec les *Rhapsodies hongroises* de Liszt, la *Rhapsodie op. 1* s'en distingue par une différence importante. En effet, la *coda* de la *Rhapsodie op. 1* termine lentement, d'une manière résignée. Schneider, lui, décrit cette fin avec « une élégance formelle, une solennité, une pondération rhétorique qui est rare dans ce genre »⁸⁹. Les *Rhapsodies hongroises* de Liszt, elles, respectent également le plus souvent la forme traditionnelle *lassú – friss* (tout comme la *Rhapsodie op. 1*) mais elles se terminent presque toutes d'une manière brillante et triomphante. En effet, il n'y a que deux *Rhapsodies hongroises* dont la fin fait référence à la partie *lassú*. De plus, ces deux références ne durent pas plus d'une mesure. Je retrouve une telle référence par exemple à la fin de la *Fantaisie Hongroise* de Liszt, à la mesure 442 (Figure 16).

⁸⁹ « a formal elegance, solemnity, and rhetorical weight uncommon for the genre. », *Ibid.*, p. 65

170

The image shows a musical score for piano and keyboard. It consists of four systems of staves. The first system has a piano part (left) and a keyboard part (right). The piano part features a complex rhythmic pattern with many beamed notes. The keyboard part has a more melodic line. Dynamic markings include 'ff' (fortissimo) and 'col' (colla parte). There are also markings for '8' (octave) and 'col' (colla parte). The second system continues the piano part with similar rhythmic complexity. The third system shows the piano part with a 'col' marking. The fourth system shows the keyboard part with a 'ff' marking. The score is in a key with one flat and a 3/4 time signature.

Figure 16

Le fait que la *Fantaisie Hongroise* se base essentiellement sur le *magyar nóta* « Magasan repül a daru » (« en haut vole la grue ») montre à nouveau l'inspiration des *Verbunkos*.

Comme la *Fantaisie Hongroise*, la *Rhapsodie op. 1* de Bartók est épique - en ce qu'elle concerne l'épopée - avec un langage souvent brillant et virtuose. La citation de Emma Gruber, à laquelle la *Rhapsodie op. 1* a été dédiée, que j'avais présenté dans le chapitre 1.6.2, montre à quel point la *Rhapsodie op. 1* a un effet important sur les auditeurs.

Schneider, lui, explique que les deux points culminants présents dans la *coda* de la *Rhapsodie op. 1* de Bartók mais aussi à la fin de *Fantaisie Hongroise*, sont « également et explicitement » hongrois⁹⁰. Pour exprimer cela, il se base — entre autres — sur les travaux de László Somfai. Pour Schneider, il s'agit de « l'exemple le plus tôt dans l'œuvre de Bartók de ce que László Somfai a appelé le 'point culminant typiquement hongrois' »⁹¹. Cela étant, Bartók réalisant les mêmes « erreurs » que Liszt, le style musical "hongrois" de la *Rhapsodie op. 1* est à relativiser aujourd'hui si on le compare au style musical hongrois traditionnel. En ce sens, la *Rhapsodie op. 1* peut être vue comme une épopée nationale. En effet, elle s'inscrit bien dans le mouvement moderne d'élaboration de musique nationale de l'époque. La *Rhapsodie op. 1* est pleine d'ambitions historiques et politiques. Cependant, elle apparaît davantage comme une forme de "chimère" d'une épopée nationale hongroise. En effet, en voulant écrire une épopée nationale hongroise, Bartók a écrit une épopée musicalement allemande, ce que soutient

⁹⁰ « equally and explicitly », *Ibid.*, p. 63

⁹¹ « [...] the earliest example in Bartók's œuvre of what László Somfai has dubbed the 'characteristically Hungarian culmination point' », *Ibid.*, p. 63

également Kodály en 1946 lorsqu'il écrit : « Il est tragique qu'il [Bartók] ait lancé l'appel de l'indépendance de la Hongrie dans le langage musical de l'Allemagne »⁹².

⁹² KODÁLY Zoltán, *Bartók Béla, az ember*, Budapest, 1946 dans DELAMARCHE Claire, *Béla Bartók*, Fayard, 2012, p. 444

Perspectives

Pendant toute sa vie, Bartók a conservé un certain attachement à la *Rhapsodie op. 1*. Il l'estimait beaucoup, et la jouait régulièrement en concert jusqu'à la fin de sa vie, principalement dans l'arrangement pour piano solo et orchestre⁹³.

Cette version pour orchestre et piano solo est présentée sous le nom *Morceau de concert* pour le prix de composition *Rubinstein* à Paris en 1905. Au début, avant le premier thème, une grande introduction orchestrale est ajoutée. Après l'arrivée du piano, le discours musical suit bien la partition de la *Rhapsodie op. 1* pour piano seul. La partie du piano ressemble beaucoup à la version pour piano solo ; les voix manquantes sont souvent jouées par l'orchestre. Cependant, me focalisant sur la version pour piano seul, je n'ai pas pu l'analyser ici en détail.

Mais c'est à l'été 1904, en même temps que la composition de la *Rhapsodie op. 1*, que Bartók est entré en contact avec les musiques traditionnelles de Hongrie. Il a ainsi entendu la chanson de Lidi Dósa, une jeune fille paysanne, dans la campagne de Gerlicepuszta, un village de Hongrie du nord, situé aujourd'hui en Slovaquie sous le nom Ratkóva⁹⁴. Bartók s'est alors étonné d'entendre un chant qui se distinguait du répertoire des tziganes. En effet, au niveau des ornements, de la construction formelle, mais aussi de l'ossature pentatonique, la différence s'est avérée flagrante pour le jeune Bartók.⁹⁵ En 1906, il travaille pour la première fois le matériau musical qu'il avait collecté (voir BB 42). Dans le même temps, il se lance dans la recherche sérieuse de la musique des paysans hongrois avec Zoltán Kodály, un collègue et très bon ami que Bartók connaissait grâce au salon d'Emma Gruber. Tous deux voyageaient à travers la campagne hongroise. Dans les années suivantes, leurs recherches s'intensifient. Plus tard, Bartók ne collecte plus seulement de la musique hongroise, mais aussi, entre autres, de la musique slovaque et roumaine. Pendant ses longs voyages, il enregistre des chants et des pièces de musique populaires grâce au phonographe qui a été inventé en 1877 par Thomas Alva Edison. En même temps, il développe un système unique pour noter les chants populaires (notation sur sol).

Ainsi, il fait partie des fondateurs de l'Ethnomusicologie moderne. Bartók et Kodály furent les premiers à explorer la musique rurale traditionnelle de la Hongrie.

⁹³ « Jusqu'à son départ pour les Etats-Unis en 1939, Bartók interprétera la *Rhapsodie op. 1* plus de trente fois », DELAMARCHE Claire, *Béla Bartók*, Fayard, 2012, p. 101

⁹⁴ « Zur ersten Begegnung Bartók s mit der Folklore kam es im September 1904 in Gerlicepuszta (südliche Slowakei), wo er einige Wochen einsam verbrachte, sich von Anstrengungen der europäischen Reisen und das Quintett und die Rhapsodie komponierte. », ZIELINSKY Tadeusz A., *Bartók: Leben und Werk*, Atlantis, 2011, 403 p, p. 81

⁹⁵ « [Bartók] saisit immédiatement combien ce chant diffère des airs propagés par les orchestres tziganes, qu'il prenait jusqu'alors pour l'authentique folklore magyar. Il est [...] frappé [...] », DELAMARCHE Claire, *Béla Bartók*, Fayard, 2012, p. 102

Rapidement après la composition de la *Rhapsodie op. 1* en 1904, il prit ses distances avec le nationalisme hongrois. Il réalisa que les traditions et les peuples ont surtout besoin de liberté pour pouvoir s'épanouir et ne doivent pas forcément fonder une nation ; et il comprendra le double-rôle de la Hongrie de l'époque. En effet, si la Hongrie était, d'un côté, soumise par les Autrichiens, elle-même avait assujetti d'autres peuples slaves tels que les Croates.

Dans son autobiographie de 1911, il écrit :

« Parallèlement à la composition musicale, je me suis consacré toujours plus à des études portant sur le folklore musical, en commençant par le matériau hongrois, puis en passant aux peuples voisins ; cette branche de la science est jusqu'à présent si délaissée, si vierge, qu'on la considère habituellement comme une sorte d'exotisme. C'est sans doute la raison pour laquelle elle m'attire tellement. Je crois que je ne vais pas me cantonner à la Hongrie ; peut-être me sera-t-il donné de me retrouver ailleurs, plus loin, sur des chemins plus sauvages, qui n'ont jamais été frayés »⁹⁶

Professeur à l'Université de musique Franz-Liszt de Budapest depuis 1907, il devient l'un des principaux opposant intellectuels face au Troisième Reich pendant les années 1930. Après avoir émigré dans les Etats-Unis en 1940, il y meurt en 1945.

⁹⁶ BARTÓK Béla, *Écrits*, édité par ALBÈRA Philippe et SZENDY Peter, Éditions Contrechamps, 2017, p. 24

Conclusion

David E. Schneider suppose que la *Rhapsodie op. 1* avait été écrite comme pièce virtuose pour lancer la carrière pianistique de Bartók lui-même, et n'était pas une œuvre « mature ».⁹⁷ Cependant, il semble difficile de réduire la *Rhapsodie op. 1* à une simple pièce de démonstration. En effet, j'ai souhaité montrer à quel point la *Rhapsodie op. 1* est une œuvre pleine d'ambition à la fois compositrice et politique, en plus de porter déjà en elle les germes de l'ambition ethnomusicologique du Bartók adulte.

Bien que Bartók n'ait pas d'autres références que le *style hongrois*, sa *Rhapsodie op. 1* est épique - en ce qu'elle concerne l'épopée. Avec son écriture virtuose inspirée de Liszt ou de Strauss, il développe les gestes du *style hongrois* à l'extrême jusqu'à ce que ceux-ci deviennent méconnaissables. L'utilisation du *style hongrois* est intense. Il est présent presque à chaque moment dans la pièce. Les revendications politiques et nationalistes du compositeur à cette époque sont particulièrement claires. Cependant, elles sont d'une certaine manière "biaisées" par le vocabulaire de la musique tzigane, qui est différent de celui de la musique hongroise. En ce sens, il est difficile de pouvoir dire qu'il s'agit d'une œuvre hongroise dans son matériau, quand bien même l'idée de départ était justement de construire une musique hongroise.

Malgré le fait que Bartók, en recherchant une musique purement hongroise, se base essentiellement sur la tradition classique germanique, il parvient néanmoins à faire évoluer le langage musical grâce à l'inspiration de Strauss. Zielinski, lui, a l'opinion que ce n'était que grâce aux couleurs et au langage harmonique que l'œuvre n'était pas devenue banale et triviale⁹⁸. Cependant, le propos semble à nuancer. En effet, c'est aussi le développement avancé de ces gestes typiques qui rend l'œuvre originale. L'idée de la *Rhapsodie op. 1* comme œuvre nationale hongroise n'est pas loin : en ce sens, il s'agit d'une épopée nationale hongroise. Il me semble évident d'affirmer : après le poème symphonique *Kossuth*, cette *Rhapsodie op. 1* est une œuvre supplémentaire dédiée à l'indépendance hongroise.

⁹⁷ « The Rhapsody for Piano, op. 1., composed as a showpiece to launch Bartók's career as a virtuoso pianist in the year following *Kossuth*, allows us to explore the notion of triumph undermined as opposed to defeat. Like *Kossuth*, the Rhapsody is not a fully mature work. », SCHNEIDER David E., *Bartók, Hungary, and the renewal of tradition: case studies in the intersection of modernity and nationality*, University of California Press, 2006, p. 58

⁹⁸ « Jene unerwartete harmonische Würze mancher Wendungen und Zusammenklänge wie auch die Vitalität des Rhythmus retten glücklicherweise das Werk vor den Gefahren der Trivialität und Banalität, denen sich der Komponist aussetzte, indem er zu einfachen und stereotypen „ungarischen“ Themenmaterialien griff », ZIELINSKY Tadeusz A., *Bartók: Leben und Werk*, Atlantis, 2011, 403 p, p. 75-76

Annexe I

Première esquisse de la brochure de programme, envoyé à sa mère, dans BARTÓK Béla, *Letters*, édité par DÉMÉNY János, St Martin's Press, 1971, p. 36-37

1. ('Kossuth') This is intended to portray Kossuth.
2. ('What grief weighs on thy soul, dear husband? ') The faithful wife of Kossuth is anxious at seeing her husband sorrowful, his face wrinkled with worries. Kossuth attempts to reassure her, but finally he can no longer contain his long-suppressed grief:
3. ('Our country is in danger!') He dreams again of the glorious past.
4. ('The better time of days gone by...')
5. ('Then we fell on evil times...') First the flute and piccolo, then the bass clarinet play a theme intended to characterize the tyranny of the Austrians and the Hapsburgs, and violence which acknowledges no law.

With these words:

6. ('On to battle!') Kossuth is aroused from his dreams; the irrevocable decision has been made to take up arms.
7. ('Come forth, come, fine Magyar warriors, fair Magyar champions!') This is Kossuth's appeal to the nation's sons to rally to his standard. It is directly followed by the theme (in F minor) of the gradual gathering of a Hungarian armed force. Kossuth repeats his appeal (in A minor, twice) to the assembled army, who then take a solemn vow to fight to the last breath (3/2 time). For a few moments very deep silence, and then ...
8. The Austrian troops are heard slowly approaching. Their theme is a distortion of the first 2 bars of the Austrian national anthem (*Gotterhalte*). Clash follows clash as the conflict intensifies to a life-and-death struggle. Finally, overwhelming force prevails. The great catastrophe occurs (timpani and gong fff): the remnants of the Hungarian army go into hiding.
9. ('To all an end...') The country goes into deepest mourning. But even this is forbidden, and so ...
10. ('All is silence, silence')

Annexe II

La partition de la *Rhapsodie op. 1* de Béla Bartók⁹⁹, avec des numéros de mesure ajoutés par moi-même.

Mesto (Adagio) ♩ = 58 - 54

p dolce

cresc. molto espr. *f* *dim.* *p* *pp*

p dolce

poco cresc. *mf dim.* *p* *pp* *dolce*

♩ = 50

⁹⁹ BARTÓK Béla, *Rhapsody. For piano*, Editio Musica Budapest, 1971

10 17

12 13

poco acc. *a tempo* *p* *poco f* *p*

14 15

dim. *ppp* *Ritenuito* *♩. 40*

Accel.

16

a tempo *♩. 50*

ppp subito, dolcissimo

6

11 10 10

Detailed description: This is a page of a musical score for piano, consisting of five systems of two staves each (treble and bass clef). The score is written in a key with two flats and a 3/4 time signature. The first system (measures 10-17) features complex chordal textures with sixteenth-note patterns and includes a green handwritten '10' above the first measure and '17' above the seventh. The second system (measures 12-13) continues with similar textures and includes a green handwritten '12' above the first measure and '13' above the second. Performance markings include 'poco acc.', 'a tempo', 'p', 'poco f', and 'p'. The third system (measures 14-15) shows a transition to 'Ritenuito' with a tempo marking of '♩. 40' and includes a green handwritten '14' above the first measure and '15' above the second. The fourth system (measures 16) is marked 'a tempo' with a tempo of '♩. 50' and includes a green handwritten '16' above the first measure. The fifth system (measures 17) is marked 'ppp subito, dolcissimo' and includes a green handwritten '17' above the first measure. Various fingering numbers (5, 6, 7, 8, 9, 10, 11) are indicated throughout the score.

18 *molto ritard.*

pp sf

Detailed description: This system contains measures 18 and 19. Measure 18 is marked *molto ritard.* and *pp*. Measure 19 is marked *sf*. The music is in 2/4 time with a key signature of two flats. The right hand features a melodic line with slurs, while the left hand provides a rhythmic accompaniment.

a tempo 19 20

mf ppp mf m.d. m.g.

Detailed description: This system contains measures 19 and 20. Measure 19 is marked *a tempo* and *mf*. Measure 20 is marked *ppp*. The music is in 2/4 time with a key signature of two flats. The right hand has a complex texture with triplets and slurs. The left hand has a steady accompaniment. The system ends with a double bar line and a repeat sign.

24 22 *espr.*

mp sf

Detailed description: This system contains measures 22, 23, and 24. Measure 22 is marked *espr.* and *mp*. Measure 23 is marked *sf*. Measure 24 is marked *mp*. The music is in 2/4 time with a key signature of two flats. The right hand has a complex texture with slurs and accents. The left hand has a steady accompaniment. The system ends with a double bar line and a repeat sign.

23 *accel.*

mp sf

Detailed description: This system contains measures 23 and 24. Measure 23 is marked *accel.* and *mp*. Measure 24 is marked *sf*. The music is in 2/4 time with a key signature of two flats. The right hand has a complex texture with slurs and accents. The left hand has a steady accompaniment. The system ends with a double bar line and a repeat sign.

29 *a tempo* *poco rit.*

p

Detailed description: This system contains measures 29, 30, and 31. Measure 29 is marked *a tempo* and *p*. Measure 30 is marked *poco rit.*. Measure 31 is marked *poco rit.*. The music is in 2/4 time with a key signature of two flats. The right hand has a complex texture with slurs and accents. The left hand has a steady accompaniment. The system ends with a double bar line and a repeat sign.

Tempo I (ma poco agitato) $\text{♩} = 69$ *poco accel.*

mf

26

Più agitato $\text{♩} = 88$ *poco a poco cresc.*

p

17 15 14

poco rit.

28

a tempo *sempre cresc.*

poco rit.

30

f

31 *a tempo*

32

f

Detailed description: This system contains measures 31 and 32. The music is in 2/4 time with a key signature of two flats. Measure 31 starts with a forte (*f*) dynamic and features a complex chordal texture in the right hand and a more rhythmic bass line. Measure 32 continues this texture with some melodic movement in the right hand.

33

34

Detailed description: This system contains measures 33 and 34. Measure 33 shows a continuation of the complex textures from the previous measures. Measure 34 ends with a double bar line and a repeat sign.

35

molto cresc.

36

ff

Detailed description: This system contains measures 35 and 36. Measure 35 is marked *molto cresc.* and features a dense, arpeggiated texture in the right hand. Measure 36 is marked *ff* and includes a sixteenth-note triplet in the right hand.

37

38

poco allarg.

sempre ff

Detailed description: This system contains measures 37 and 38. Measure 37 continues the arpeggiated texture. Measure 38 is marked *poco allarg.* and *sempre ff*, showing a slight slowing down of the tempo while maintaining a strong dynamic.

39

40

41

lunga

Detailed description: This system contains measures 39, 40, and 41. Measure 39 is marked *f*. Measure 40 is marked *f* and features a melodic line in the right hand. Measure 41 is marked *lunga* and features a long, sustained note in the right hand.

Tempo I ♩ = 60

pp misterioso

rit. ed acc. al vivo

ppp dolcissimo

p espr. legato sempre

espr. poco a poco cresc.

sempre pp

51

52

53

54

55

56

57

58

59

60

rit. al

f

ff con passione

rubato

non legato

marcato

poco rit.

Detailed description: This page of a musical score for Bartók's Rhapsody contains measures 51 through 60. The score is written for piano and features complex harmonic textures with frequent chromaticism and polytonality. Measures 51-54 are marked with a forte dynamic (f) and include a 'rit. al' (ritardando) instruction. Measures 55-58 are marked with fortissimo (ff) and 'con passione'. Measure 59 is marked 'rubato' and 'non legato'. Measure 60 is marked 'marcato' and 'poco rit.'. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings.

a tempo $\text{♩} = 66$

61 *p* 62 *pp*

63 64 *poco accel.* (breve)

65 a tempo 66

67 *vivo* (breve) 68 69 *poco a poco cresc.*

70 71 72

73 $\text{♩} = 112$ **a tempo** $\text{♩} = 66$

crese. molto **ff**

74 **Poco più mosso**

ff

75 $\text{♩} = 66$

76 *poco a poco* **ff** *più agitato*

78 **ff rapidamente** (breve)

79 **Ritenuto molto** ♩ = 50 - 48

pp quieto
con 8

81 *poco accel.*

82 *ritenuto* **a tempo** ♩ = 50

pp
p espr.

85 *p* *poco a poco più stringendo*

87 *mf* *cresc.* *ritard. molto*

mf
cresc.
f

Più vivo ♩ = 100

89

Musical score for measures 89-90. The piece is in 3/4 time with a key signature of two sharps (F# and C#). Measure 89 features a complex piano accompaniment with triplets and a melodic line in the right hand. Measure 90 continues with similar textures. A dynamic marking of *mf* is present.

90 ♩ = 72

Musical score for measures 90-91. The tempo is marked *f* and the dynamics are *f* and *mf*. The music consists of dense chordal textures in both hands.

91

Musical score for measures 91-92. The texture continues with complex chordal patterns and some melodic movement in the right hand.

92

93

Musical score for measures 92-93. Measure 93 shows a change in texture with more active melodic lines in both hands.

94 (breve)

95

agitato, rubato

mf

Musical score for measures 94-95. Measure 94 is marked *(breve)*. Measure 95 is marked *agitato, rubato* and *mf*. The music features a dense, rhythmic accompaniment in the bass and a more active right hand.

96 (breve) 97

98 Ritardando al cresc.

99 ♩ = 58

100 101

102 (f) 103 104 105

f ritardando pespr.

106 *rubato* 107 *p espr.*

108 109 *pp* *rubato*

110 111

112 113 114 115 *Adagio molto* *pp* *p*

116 117 118 119 120 121 *Tranquillo* $\text{♩} = 66$ *pp* *molto ca-* *poco*

122 *priccioso* 123 124 125 126 127 128 *poco a*

129 *poco accel.* 130 131 132 133 134 135

136 137 138 139 140 141 142

143 144 145 146 147 148 149

cresc. molto *sempre più vivo* *f* *ff* *tr*

♩ = 170 - 186

150 151 152 153 154 155

Vivacissimo

156 157 158 159 160 161 162 163

poco rit.

164 165 166 *Meno vivo* $\text{♩} = 144$ 167 168 169 170

pp capriccioso, rubato

171 172 173 174 *poco a poco accel.* 175 176 177 *Vivo* $\text{♩} = 180$

cresc. molto

178 179 180 181 182 183 184 185 186 *poco ritard.*

187 *Meno vivo* $\text{♩} = 144$ 188 189 190 191 192 193 *poco a*

ff capriccioso, rubato

194 *poco accel.* 195 196 197 198 *Vivace molto* $\text{♩} = 180$ 199

sempre ff

200 201 202 203 204 *poco ritard.* 205 206 207

208 *Sostenuto molto.* 207 *allarg.* 210 *Vivo* 211 273 *Sostenuto*

219 *molto* 216 *allarg.* 217 *Vivo* 218 219 220 221

222 223 224 225 226 227 228

229 230 *molto rit.* 232 *a tempo* 233 239

235 236 237 238 239 240

291 292 293 294 295 296

f *sf* *p leggiero* *f pesante* *mp* *p* *cresc.* *sf* *sempre*

Лариок — існасьоу

замок — испарной

Molto vivace ♩ = 180

poco dim.

Poco maestoso (Meno vivo ♩ = 160)
rubato

The musical score consists of six systems of piano notation. Each system includes a treble and bass clef staff. Handwritten green numbers above the staves indicate measure numbers: 297-298, 299-300, 301-302, 303-304, 305-306, 307-308, 309-310, 311-312, 313-314, 315-316, 317-318, 319-320, 321-322, 323-324, 325-326, 327-328, 329-330, 331-332, 333-334, 335-336, 337-338, 339-340, 341-342, 343-344, 345-346, 347-348, 349-350, 351-352, 353-354, 355-356, 357-358, 359-360, 361-362, 363-364, 365-366, 367-368, 369-370, 371-372, 373-374, 375-376, 377-378, 379-380, 381-382, 383-384, 385-386, 387-388, 389-390, 391-392, 393-394, 395-396, 397-398, 399-400, 401-402, 403-404, 405-406, 407-408, 409-410, 411-412, 413-414, 415-416, 417-418, 419-420, 421-422, 423-424, 425-426, 427-428, 429-430, 431-432, 433-434, 435-436, 437-438, 439-440, 441-442, 443-444, 445-446, 447-448, 449-450, 451-452, 453-454, 455-456, 457-458, 459-460, 461-462, 463-464, 465-466, 467-468, 469-470, 471-472, 473-474, 475-476, 477-478, 479-480, 481-482, 483-484, 485-486, 487-488, 489-490, 491-492, 493-494, 495-496, 497-498, 499-500, 501-502, 503-504, 505-506, 507-508, 509-510, 511-512, 513-514, 515-516, 517-518, 519-520, 521-522, 523-524, 525-526, 527-528, 529-530, 531-532, 533-534, 535-536, 537-538, 539-540, 541-542, 543-544, 545-546, 547-548, 549-550, 551-552, 553-554, 555-556, 557-558, 559-560, 561-562, 563-564, 565-566, 567-568, 569-570, 571-572, 573-574, 575-576, 577-578, 579-580, 581-582, 583-584, 585-586, 587-588, 589-590, 591-592, 593-594, 595-596, 597-598, 599-600, 601-602, 603-604, 605-606, 607-608, 609-610, 611-612, 613-614, 615-616, 617-618, 619-620, 621-622, 623-624, 625-626, 627-628, 629-630, 631-632, 633-634, 635-636, 637-638, 639-640, 641-642, 643-644, 645-646, 647-648, 649-650, 651-652, 653-654, 655-656, 657-658, 659-660, 661-662, 663-664, 665-666, 667-668, 669-670, 671-672, 673-674, 675-676, 677-678, 679-680, 681-682, 683-684, 685-686, 687-688, 689-690, 691-692, 693-694, 695-696, 697-698, 699-700, 701-702, 703-704, 705-706, 707-708, 709-710, 711-712, 713-714, 715-716, 717-718, 719-720, 721-722, 723-724, 725-726, 727-728, 729-730, 731-732, 733-734, 735-736, 737-738, 739-740, 741-742, 743-744, 745-746, 747-748, 749-750, 751-752, 753-754, 755-756, 757-758, 759-760, 761-762, 763-764, 765-766, 767-768, 769-770, 771-772, 773-774, 775-776, 777-778, 779-780, 781-782, 783-784, 785-786, 787-788, 789-790, 791-792, 793-794, 795-796, 797-798, 799-800, 801-802, 803-804, 805-806, 807-808, 809-810, 811-812, 813-814, 815-816, 817-818, 819-820, 821-822, 823-824, 825-826, 827-828, 829-830, 831-832, 833-834, 835-836, 837-838, 839-840, 841-842, 843-844, 845-846, 847-848, 849-850, 851-852, 853-854, 855-856, 857-858, 859-860, 861-862, 863-864, 865-866, 867-868, 869-870, 871-872, 873-874, 875-876, 877-878, 879-880, 881-882, 883-884, 885-886, 887-888, 889-890, 891-892, 893-894, 895-896, 897-898, 899-900, 901-902, 903-904, 905-906, 907-908, 909-910, 911-912, 913-914, 915-916, 917-918, 919-920, 921-922, 923-924, 925-926, 927-928, 929-930, 931-932, 933-934, 935-936, 937-938, 939-940, 941-942, 943-944, 945-946, 947-948, 949-950, 951-952, 953-954, 955-956, 957-958, 959-960, 961-962, 963-964, 965-966, 967-968, 969-970, 971-972, 973-974, 975-976, 977-978, 979-980, 981-982, 983-984, 985-986, 987-988, 989-990, 991-992, 993-994, 995-996, 997-998, 999-1000.

288 291 290 299

294 296 297 298 299 300 301

302 303 309 Poco più allegro (non rubato) 305 306 307

308 309 310 311 312 313 314

315 316 317 318 319 320 321

322 323 324 325 326 327

sf *mf* *p* *poco sf p subito cresc.* *f*

328 329 330 331 332 333

334 335 336 337 338 339

f *strepitoso*

340 341 342 343 344 345

cresc.

con s

346 347 348 349 350 351

molto *ff*

con s Più vivo ♩ = 180

352 353 354 355 356 357

m. d. gliss. *m. g.*

358 359 360 361 362 363 364

f *m. d. gliss.* *m. g.*

365 366 367 368 369

370 371 372 373 374

375 376 377 378 379 380 381 382 383 384 385 386 387 388 389 390 391

392 393 394 395 396 397

398 399 900 901 902 903 904 905

EDITION HANSON

gliss. *sf* *m.a.* *sf* *dim.* *m.a.*

sf *mf* *p*

pp *m.g.* *lunga* *pp* *p* *3* *3* *3*

poco rubato *leggiere*

tempo giusto *poca rit.* *acc.* *cresc. sf* *sf* *f* *tempo* *p*

2

906 907 908 909 910 911 912 913
 914 915 916 917 918 919 920 921
 922 923 924 925 926 927
 928 Presto $\text{♩} = 92$ 929 930 931 932 933
 934 935 936 937 938
 939 940 941 942

Musical score for piano, measures 906-942. The score is written on six systems of grand staff notation. It includes various dynamics such as *mf*, *f*, *dim.*, *p*, and *cresc.*, and performance markings like *espr.* and *agitato*. The piece is marked *Presto* with a tempo of quarter note = 92. Handwritten green numbers above the notes indicate measure numbers. There are also some handwritten annotations in blue and red.

943 949 995 947
 948 949 450 251 251
 253 254 255 256 257
 259 260 261 262 261
 264 265 266 267 268
 269 270 271 272 273

Musical score for piano, consisting of six systems of two staves each. The score is annotated with green numbers (943-973) and performance markings such as *f*, *sf*, *cresc.*, *p*, *mf espr.*, *mp*, and *martellato*. The music features complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and dynamic contrasts. A *martellato* marking is present in the final system.

Царюк — Існасьоды

474 475 476 477 478 479

480 481 482 483 484 485

486 487 488 *allargando* 489 *a tempo* 490 491 492 493 $\text{♩} = 92$

494 495 496 497 498 499 500

501 502 503 504 505 506 507

508 509 510 511 *poco allargando* 512 513

Handwritten measure numbers in green ink are placed above the notes: 914, 919, 916, 917, 918, 924, 920, 921, 922, 923, 924, 925, 926, 927, 928, 929, 930, 931, 932, 933, 934, 935, 936, 937, 938, 939, 940, 941, 942, 943, 944, 945, 946, 947, 948, 949, 950, 951, 951.

Performance markings include: *p subito*, *Presto*, *p leggiero*, *sempre staccato*, *mp*, *cresc.*, *f*, *p*, *cresc.*, and *molto*. The tempo marking *rallentando* is also present.

453 559 555 556 557 *molto allargando* 558 559 560

ff *cresc.* *cong.*

461 **Tempo I** (Adagio ♩ = 72 - 76)

ff

462 463

espr. *ff*

464 469

dolce *p* *f*

466

pp smorzando

mf espr.

mf espr.

pp

20

467

Detailed description: This system contains measures 466 and 467. Measure 466 features a piano introduction with a *pp smorzando* dynamic. The right hand plays a series of chords, while the left hand has a few notes. Measure 467 continues with a *mf espr.* dynamic in both hands, featuring a melodic line in the right hand and a more active bass line in the left hand. A *pp* dynamic is also indicated in the left hand.

468

tr smorzando

ppp

mf espr.

p

p

469

Detailed description: This system contains measures 468 and 469. Measure 468 includes a *tr smorzando* marking over a chord in the right hand. The left hand has a *mf espr.* dynamic. Measure 469 shows a *ppp* dynamic in the right hand and a *p* dynamic in the left hand. The right hand has a melodic line with a trill, and the left hand has a rhythmic accompaniment.

470

f

cresc.

cresc.

sf

sf

sf

sf fff

471

Detailed description: This system contains measures 470 and 471. Measure 470 starts with a *f* dynamic and a *cresc.* marking in both hands. Measure 471 continues with a *sf* dynamic and a *sf fff* dynamic in the right hand, while the left hand remains at *sf*.

472

fff

pp (quasi tremolo, ad libitum)

dim.

ppp

7

Detailed description: This system contains measure 472. The right hand has a *fff* dynamic. The left hand has a *pp (quasi tremolo, ad libitum)* dynamic, followed by a *dim.* marking and a *ppp* dynamic. The left hand features a rapid, tremolo-like passage.

Bartók — Rhapsody

p molto espressivo

poco f espr.

rubato

p dolce

molto quieto

ritard.

Piu lento espr.

ritardando molto

pp ben pronunciato il tema

pp

perdendosi

573 574 575 576 577 578 579 580 581 582 583 584 585 586 587 588 589 590 591

Bibliographie

Objet étudié

Œuvre :

BARTÓK Béla, *Rhapsodie pour piano op. 1, Sz. 26*, BB 36a, 1904

BARTÓK Béla, *Rhapsodie pour piano et orchestre op. 1, Sz. 27*, BB 36b, 1905

Partition complète :

BARTÓK Béla, *Rhapsody. For piano*, Editio Musica Budapest, 1971

BARTÓK Béla, *Rhapsodie pour le piano et l'orchestre*, Rózsavölgyi, 1923

Biographies

DELAMARCHE Claire, *Béla Bartók*, Fayard, 2012

WALKER Alan, *Franz Liszt*, 1983, 1987 et 1989, traduit par PASQUIER Hélène, Fayard, 1989

ZIELINSKY Tadeusz A., *Bartók: Leben und Werk*, Atlantis, 2011

Articles

ALTENBURG Detlef, "Liszts Idee eines ungarischen Nationalepos in Tönen" dans *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae*, T. 28, Fasc. ¼, 1986, p. 213-223, JSTOR, <https://www.jstor.org/stable/902422>, consulté le 17 novembre 2020

BATTA András, "Gemeinsames Nietzsche-Symbol bei Bartók und bei R. Strauss" dans *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae*, T. 28, Fasc. ¾, 1982, p. 275, JSTOR, <https://www.jstor.org/stable/901898>, consulté le 25 février 2022

BELLMAN Jonathan, "Toward a Lexicon for the Style hongrois" dans *The Journal Of Musicology*, vol. 9, n° 2, 1991, p. 214-237, JSTOR, <https://www.jstor.org/stable/763553>, consulté le 5 janvier 2021

HOOKER Lynn, "Solving the Problem of Hungarian Music: Contexts for Bartók's Early Career" dans *International Journal of Musicology*, vol. 9, p. 11-42, JSTOR, <https://www.jstor.org/stable/43857999>, consulté le 5 janvier 2021

Livres

ABROMONT Claude et MONTALEMBERT Eugène de, *Guide des genres de la musique occidentale*, Fayard et Henri Lemoine, 2010

FISCHER Holger, *Eine kleine Geschichte Ungarns*, Edition Suhrkamp, 1999

SCHNEIDER David E., *Bartók, Hungary, and the renewal of tradition: case studies in the intersection of modernity and nationality*, University of California Press, 2006

Le Grove Dictionary of Music

BELLMAN Jonathan, "Csárdás" dans *Grove Music Online*, <https://www.oxfordmusiconline.com/>, 2001, consulté le 10 novembre 2020

BELLMAN Jonathan, "Verbunkos (Hung., from Ger. Werbung: 'recruiting')" dans *Grove Music Online*, <https://www.oxfordmusiconline.com/>, 2001, consulté le 10 novembre 2020

GILLIES Malcolm, "Béla Bartók" dans *Grove Music Online*, <https://www.oxfordmusiconline.com/>, 2001, consulté le 10 novembre 2020

Sources primaires

BARTÓK Béla, *Écrits*, édité par ALBÈRA Philippe et SZENDY Peter, Éditions Contrechamps, 2017

BARTÓK Béla, *Letters*, édité par DÉMÉNY János, St Martin's Press, 1971

LISZT Franz et D'AGOULT Marie, *Correspondance Franz Liszt Marie d'Agoult*, édité par GUT Serge et BELLAS Jacqueline, Fayard, 2001

LISZT Franz, *Des Bohémiens et de leur musique en Hongrie*, Breitkopf et Haertel, 1859

SUCHOFF Benjamin, *Béla Bartók's Essays*, University of Nebraska Press, 1993

Partitions

BARTÓK Béla, *Kossuth*, édité par Denijs Dille, Edition Musica Budapest, 1963

LISZT Franz, "Fantasie über ungarische Volksmelodien", arrangé pour piano solo par VON BÜLOW Hans, dans *Klavierwerke, Band 11: Werke für Klavier und Orchester*, édité par VON SAUER Emil, Edition Peters, Leipzig, ca. 1913-1917

LISZT Franz, *Klavier-Werke, Band I, Ungarische Rhapsodien (Nr. 1-8)*, édité par D'ALBERT Eugen, B. Schott's Söhne, 1906

LISZT Franz, *Klavier-Werke, Band II, Ungarische Rhapsodien (Nr. 9-15)*, édité par D'ALBERT Eugen, B. Schott's Söhne, 1906

STRAUSS Richard, *Also sprach Zarathustra*, arrangé pour piano solo par SCHMALZ Karl, Universal Edition, 1903

STRAUSS Richard, *Ein Heldenleben*, arrangé pour piano solo par SINGER Otto, F.E.C. Leuckart, 1903

Dépôt d'un TEP - parcours Master

Ce formulaire doit obligatoirement être joint à votre TEP.

Conservatoire national supérieur de musique et de danse de Paris

Communication des mémoires et travaux de recherche
aux lecteurs de la Médiathèque Hector Berlioz

Je, soussigné(e) (Prénom, Nom) : **BREER GENANNT NOTTEBOHM Erik**

Adresse postale : **19 Rue des Roses, 75018 Paris, France**

Adresse courriel : **erikbreer@gmail.com**

auteur du mémoire intitulé (titre complet) : **La Rhapsodie op. 1 de Béla Bartók. Analyse et contexte historique**

Attention : si vous autorisez la consultation vous devez détenir les droits sur les contenus audio et vidéo.

déclare autoriser la libre consultation en ligne de cet ouvrage oui non

Date et signature manuscrites :

7/3/2022 Erik Breer
