

et laissant de côté la lourdeur et le pédantisme, il en a trouvé le contrepoids dans l'esprit latin. Placé par sa race et par sa culture entre les deux pôles du Nord germanique et du Midi latin, doué d'un esprit créateur de premier ordre, il affirme par son oeuvre un progrès si considérable de la musique tout entière, que le monde musical ne peut plus l'ignorer.

On insiste trop sur ses trouvailles de style, sur ses innovations techniques. Bartok en a autant que quiconque. L'essentiel, c'est qu'il les anime d'une vie chaude et vivante: il dispose de toutes les nuances de la vie, du frisson tragique jusqu'au simple jeu, il ne lui manque que le sentimentalisme, la mollesse caressante, tout "ce qui berce". D'âme classique au fond, mais né en plein romantisme, il a été entraîné dans le mouvement de révolte contre la vieille routine qui caractérisa l'Europe musicale de 1900, dernière vague de tempête soulevée par Berlioz, Liszt et Wagner. Mais nous le voyons se détacher du groupe des chercheurs éternels, et parvenir à un style toujours plus clair et plastique où une sincérité impressionniste est contrôlée par une volonté de fer. En s'assimilant les avantages de toutes les grandes écoles, il est parvenu à une universalité devenue rare depuis les grands maîtres viennois, heureux produit d'un équilibre merveilleux entre les cultures de races germanique et latine. Leur musique décèle aussi cet équilibre parfait d'éléments qui, après eux, ont subi des modifications, se sont développés et enrichis, mais presque toujours aux dépens les uns des autres. Nous en sommes encore à l'époque du timbre, mais divers symptômes montrent que le temps du rétablissement de l'équilibre approche, et la musique de Bartok en est un.

ZOLTAN KODALY.

M U S I C S & M Ú S I C A

Publicació de
«AUDICIONS INTIMES»

I

BELA BARTOK

La renaissance de l'esprit hongrois après sa longue décadence date de 1772, l'année de la première apparition d'une école littéraire, dite "française", qui prépara le terrain aux deux grandes générations, créatrices de la culture intellectuelle hongroise contemporaine.

La première de ces générations, celle de 1790 où je compte tous ceux qui naquirent entre 1780-1800, atteignit son apogée en littérature avec le poète Michel Vörösmarty, en politique avec le comte Étienne Széchenyi, "le plus grand hongrois".

La seconde, celle de 1820, peut-être plus grande encore, compléta l'oeuvre immense ébauchée par la précédente, avec les poètes Petöfi et Arany, et le romancier Jókai. En politique, ce fut l'époque de Louis Kossuth. Malheureusement l'évolution était interrompue par la catastrophe de 1848-49. Et la génération suivante avait trop à faire pour combler les lacunes d'un progrès si rapide et inégal. Celle de 1850 représente le reflux naturel après un flux si abondant et magnifique. Après deux semblables éruptions, un moment de repos était inévitable.

La musique suivait à pas lents le progrès général. Dénuée de toute tradition, la première époque ne produisit guère de musiciens remarquables. Seule, la musique populaire, propagée et déformée par les tziganes, commençait à acquérir une réputation, et à fournir à l'Europe une "ma-

AUDICIONS INTIMES inicien la publicació sota el títol de "Músics & Música" d'uns fullets d'estudi d'obres, biografies, etc., relacionats amb les seves sessions. El format d'aquests fullets permetrà aplegar-los en volums per al relligament dels quals seran publicats els corresponents índexs i fulles complementàries. L'estudi que avui publiquem és extret de "La Revue Musicale" de Paris.

tière première". C'est là l'origine de cette musique "à la Hongroise" qui forme une petite bibliothèque composée par des musiciens de toutes les nations, depuis Haydn jusqu'à Glazounow.

Les premiers grands musiciens hongrois n'apparaissent qu'à l'époque suivante. Liszt, Erkel, Mosonyi, et nombre d'autres sont nés entre 1810 et 1830. Leur idéal commun était la création d'un art national. Ce premier effort fécond en résultats fut retardé par une singulière division qui régnait dans les milieux musicaux comme elle régnait dans les milieux musicaux comme elle régnait dans la politique et la littérature.

D'autre part notre désir était vif d'élever la culture musicale hongroise au niveau européen, et ce fut l'origine de la création d'une école supérieure de musique (1875), de la construction d'un théâtre particulier d'Opéra (1864). Mais leur succès était impossible sans l'appui de nombreux musiciens étrangers, qui formèrent une petite colonie, sans entrer en contact avec la vie nationale, sans connaître même la langue du pays. Ils rendirent cependant des services inappréciables, en introduisant la solidité du métier, métier presque exclusivement allemand, mais base d'une évolution future. L'immigration était favorisée par le courant cosmopolite.

D'autre part le culte des traditions purement hongroises était resté aux mains des tziganes et de compositeurs de plus dilettantes incapables de noter correctement leurs mélodies. Mais leurs chansons, d'une mélodie séduisante, retentissaient par toute la Hongrie.

L'opposition des deux groupes et le culte exagéré des tziganes a produit ce déplorable résultat qu'une grande partie de la société hongroise, surtout en province, est restée étrangère à la musique sérieuse, qui ne trouvait de public que dans les villes d'importance.

Le clan des musiciens cultivés raillait les dilettantes, détestait les tziganes et, surtout depuis les progrès, allait jusqu'à nier la possibilité d'une musique artistique hongroise, bien que Wagner lui-même, dans une lettre fameuse, en entrevit la possibilité, et en encourageât les pionniers.

Mais personne ne réussit à unir les deux éléments séparés, et la génération musicienne de 1900 trouvait, à la fois, des compositeurs de métier solide, mais inféodés aux écoles étrangères, et une nouvelle et grande floraison de la chanson, dite populaire, mais sans rapport aucun avec la

conte de fée. C'est enfin qu'il termine son *Deuxième quatuor*.

L'analyse technique n'est ici d'aucun secours; il n'est que d'entendre et de sentir. A quoi bon constater qu'il est devenu plus "Bach" que jamais? A quoi bon parler d'une influence de Stravinsky et de Schönberg, qui, si elle existe, ne touche que la forme extérieure, car il n'a connu du premier que *Le Rossignol* et *Le Sacre du Printemps* en réduction pour piano, et du second presque rien. A quoi bon commenter la souplesse et la liberté du rythme et l'expression mélodique? "Wenn Ihr's nicht fühlt, Ihr werdet's nicht erjagen", dit Goethe.

La première du *Prince* n'a pas été sans influence sur la situation musicale de Bartok. Grâce à l'incomparable réalisation de l'oeuvre due au travail assidu du chef d'orchestre Egisto Tango, la critique, sans se départir de ses réserves, change de ton; elle n'ose plus attaquer. Elle a admis le génie de Bartok dans ses danses grotesques, surtout dans celle de la *Poupée en bois*, mais elle n'a pas su rendre justice aux scènes expressives qu'elle trouve froides. Puis la direction de l'Opéra eut le courage de monter le *Barbe-Bleue* auquel le public réserva un si chaleureux accueil que la critique, cette fois en déroute, s'achemine peu à peu vers un chœur de louanges.

Depuis 1918, des difficultés continues ont entravé le travail de Bartok. Après les *Etudes* (op. 18) qu'on peut dire "transcendales" et qui terminent une longue série d'oeuvres pour piano, digne d'une analyse spéciale,—il achève en 1919, les esquisses d'une pantomime de M. Lengyel, *Le marchand miraculeux*, oeuvre qui, tout en marquant le point culminant de son dernier style, ouvre déjà de nouveaux aperçus, surtout en certaines scènes de vie tumultueuse. Depuis lors la situation intérieure du pays explique suffisamment son silence.

* * *

Cette oeuvre artistique, dont nous avons tâché de retracer les plus importantes étapes, représente tout autre chose qu'une combinaison d'éléments nationaux ou qu'un modernisme d'intérêt passager.

Sur la solide base de la race, Bartok élève un édifice, où toutes les grandes écoles ont collaboré. Rempli de la musique du sol natal, il fut d'abord l'élève des grands Allemands. Il n'a pris dans cette école que ce qui fait ses avantages,

Il était dès lors naturel, qu'une Société de musique, fondée sous les auspices de Bartok dans le dessein de cultiver la musique moderne et la musique ancienne inconnue, échouât après un ou deux concerts, où Bartok avait mis ses rares qualités de pianiste au service de la nouvelle musique française, parfaitement ignorée jusqu'alors. Après de telles déceptions, il se retira complètement de la vie publique, ses travaux de folklore musical l'occupant tout entier. Depuis quelque temps il commençait à s'intéresser à la musique des autres peuples vivant sur le sol de la Hongrie et recueillait des milliers de chansons slovaques et roumaines, toutes inédites, sauf un petit recueil roumain publié par l'académie de Bucarest, sans compter quelques cahiers d'arrangement pour piano faciles et très intéressants, accumulant ainsi un matériel inappréciable pour des études comparatives de folklore. Sa curiosité s'étendit peu à peu à la musique populaire de tous les peuples. En 1913 il rapporta d'un voyage en Algérie des chansons arabes des environs de Biskra. En 1914 il se rendait à Paris cherchant quelqu'un qui s'intéressât à ce recueil. Avec Jules Ecorcheville des projets s'ébauchèrent, mais la guerre survint...

* * *

Pour Bartok l'isolement des dernières années ne fit que s'aggraver pendant la guerre. Il ne pouvait revenir que lentement à ses travaux de composition. L'intendant de l'Opéra, le comte Banffy, lui avait confié dès 1913 la composition d'un poème chorégraphique de Béla Balazs: le *Prince de Bois*. Il ne le termina qu'en 1916. La première eut lieu le 12 mai 1917. Parallèlement il composait les deux séries de *Chants* avec piano — la *Suite* pour piano, op (1916) et le *Deuxième quatuor* op, 17 (1915-17).

Toutes ces oeuvres marquent une manière nouvelle. L'isolement, les travaux incessants ont exercé sur Bartok le même effet que la surdité chez Beethoven.

Devenu étranger à la vie extérieure, replié sur lui-même, il a plongé dans les mystères de l'âme. C'est alors qu'il pare de musique certains poèmes d'Ady (1877-1918), le plus grand poète lyrique hongrois depuis Petofi et le plus cher à son coeur. C'est alors qu'il dépeint la désolation de son *Prince* avec des accents qui ont fait frémir les auditeurs, et qui ont fait dire à certains critiques, que l'oeuvre était manquée, et que la musique en était trop tragique pour un sujet de

vieille tradition mélancolique du peuple. Les sommets de la musique hongroise étaient encore les opéras d'Erkel, dont le *Hunyadi*, loué déjà en 1946 par Berlioz, reste vivant. L'oeuvre symphonique de Liszt n'était appréciée que d'un nombre restreint de connaisseurs.

Vers 1900, un mouvement puissant anima la Hongrie. Le courant nationaliste, supprimé depuis 1849, reprit le dessus. La vieille Hongrie ressuscitait, grâce au travail assidu de ses nombreux savants. Les effets d'une instruction publique, plus historique que scientifique, commençaient à se faire sentir. On rééditait, on lisait les vieux auteurs, on reprenait avec enthousiasme des chansons patriotiques du temps de Rakoczy. Une foule de talents de premier ordre se faisait jour dans tous les domaines. C'était une agitation fiévreuse: présage d'un grand progrès ou d'un grand danger.

* * *

En 1905, un scandale singulier faisait du bruit dans les journaux de Budapest. Pendant une répétition d'orchestre, une trompette autrichienne refusait de jouer la caricature de l'hymne autrichien, que lui imposait une partition nouvelle. L'hymne "Gott erhalte", composé et varié par Haydn dans son quatuor en *ut*, était haï en Hongrie comme le symbole du joug autrichien. L'oeuvre était le *Kossuth* de Bartok, symphonie à programme, ayant pour sujet le dernier effort héroïque de la Hongrie pour son indépendance. En 1848, l'hymne déformé symbolisait les Autrichiens vaincus et fuyants. L'auteur, toujours vêtu du costume hongrois, déjà connu comme pianiste brillant, devenait fameux de jour en jour. L'oeuvre — trop originale pour plaire d'emblée —, s'imposa cependant aux connaisseurs. Elle posait le problème, si discuté, de la musique nationale (qui inquiétait aussi la France et en annonçait la résolution prochaine).

Né en 1881, à Nagyszentmiklos (commune actuellement attachée à la Yougoslavie), Béla Bartok a vécu en de petites bourgades provinciales, avant de s'établir en 1893 dans la ville très musicale de Pozsony (Presbourg, actuellement surnommée Bratislava), non sans y subir l'influence d'un autre grand musicien hongrois, Ernest de Dohnanyi, qui à la même époque y formait son talent. Bartok composait, sans instruction systématique, depuis sa neuvième année, parvenant à écrire de la musique de chambre dans le style clas-

sique, et surtout dans le style de Brahms, qui venait alors fréquemment en Hongrie pour y faire représenter ses nouveaux ouvrages. Élève de l'Académie de Musique à Budapest de 1899 à 1903, Bartok faisait de brillants progrès comme pianiste, mais pendant deux années entières il abandonnait la composition; il paraissait se destiner à une remarquable carrière de virtuose. Cependant le fleuve souterrain, endigué par les études du Conservatoire, et peut-être aussi par les impressions écrasantes produites par les oeuvres de Wagner et de Liszt, n'attendait qu'une impulsion pour jaillir à nouveau. Ce fut la première audition de *Zarathustra* qui en décida. Saisi par la nouveauté de cette technique, électrisé par la lecture des partitions de Strauss, il étonna les musiciens de Vienne par son interprétation au piano de *La Vie du Héros*. Une période de productivité allait suivre: une sonate pour piano et violon, *Kossuth* (1903), un quintette à cordes avec piano, une rapsodie pour piano et orchestre (1904), la première suite pour grand orchestre (1905) et nombre de pièces pour piano. Cette première période avec ses oeuvres, inégales, mais débordantes de vie, et rayonnantes de soleil, marque un progrès considérable dans l'évolution de la musique hongroise. Il est clair que l'art d'Erkel, bien que réunissant toutes les possibilités de la musique hongroise de son époque, était dominé par l'élément italien, tandis que Liszt amalgamait les éléments hongrois avec le style néo-allemand. Ici chez Bartok se révélait une invention mélodique et rythmique entraînant et, quoique, l'orchestre étalât toutes les ressources de Strauss, l'harmonie, avec son goût pour l'imprévu des résolutions surprenantes, décelait l'influence de Liszt: on sentait en ses oeuvres des éléments plus hongrois qu'en tout ce qui avait été écrit jusque-là. Une prédilection pour les grandes formes, une habilité d'amplication (remarquable déjà dans les essais de jeunesse), un goût marqué pour la richesse des couleurs et des ornements, une musique "à beaucoup de notes", pas assez concentrée, non sans longueur, mais jeune, fraîche, joyeuse. On retrouvait dans ses *adagios* la noblesse austère de certains airs, attribués à l'époque de Rakoczy, dans ses *allegros* toute la fougue des danses hongroises si fameuses, et partout une vêtue neuve et riche.

Mais tandis que le public commençait à goûter ses oeuvres en Hongrie, le musicien était peu joué au dehors. Seul *Kossuth* fut exécuté à Manchester sous la direction de Hans Richter. Après l'audition de la *Première suite* à Vienne,

cais, une déclamation musicale conforme à la langue n'existait pas avant Debussy, combien cela n'est-il pas plus vrai de notre art lyrique. Depuis les premiers opéras écrits en hongrois (1833), le nombre des oeuvres originales a toujours été restreint et le répertoire était encombré d'oeuvres étrangères dont les traductions détestables étaient un perpétuel défi à notre langue. Les auteurs d'opéras originaux n'arrivaient pas à se libérer de ce dialecte d'opéra. En observant dans les parties récitatives la musique naturelle de la langue et, dans les parties plus stylisées, les indications du chant populaire, Bartok a frayé une nouvelle voie.

Mais, en même temps, il a créé une oeuvre d'une puissance suggestive, irrésistible de la première mesure jusqu'à la dernière — la plus expressive qu'il ait jamais écrite. Les sept portes, ouvertes une à une, sont l'occasion d'autant d'images musicales, non pas extérieurement descriptives, mais toutes du sentiment le plus intime. Seuls d'impénitents cérébraux peuvent continuer à se demander "si c'est un opéra ou non". Qu'importe! Nommez-la "une symphonie à tableaux" ou un "drame accompagné d'une symphonie", ce qui est sûr c'est que les séparer est impossible, et qu'il y a là un chef-d'oeuvre; un geyser musical de soixante minutes, d'un tragique comprimé, qui ne laisse qu'un désir: celui de le réentendre.

Ce fut une révélation. On découvrait un homme au sentiment profond et ardent en qui jusque-là on n'avait vu que le maître spirituel de l'ironie. La nouvelle génération ravagée par la guerre, si tourmentée et agitée, mais d'une si ferme et si bonne volonté — y reconnut son âme. Ce n'était pas seulement un succès d'argent; c'était un enrichissement moral. Peu à peu les dernières objections allaient s'affaiblissant; Bartok était "arrivé".

...Mais le succès ne s'imposa pas d'un coup. En attendant, un jury de concours refusait l'oeuvre, qui, rejetée comme inexécutable, ne parvint à la scène qu'en 1918. Les sept années intermédiaires furent les plus dures. L'opposition tournait à la persécution. On parlait de "grand talent égaré, perdu dans une impasse", "de tendances malades", enfin toutes les bourdes que peuvent inventer le philistin déconcerté et le routinier sournois. On en vint à regarder Bartok comme fou. La critique, qui occupe dans nos quotidiens une place plus large qu'en France, se faisait l'écho de ces opinions, qu'elle variait à l'infini, et agrémentait de méchants bons mots.

me, mais qui n'a pas besoin de programme, tant elle s'explique d'elle-même.

Le dernier argument des adversaires de Bartok, suivant lequel cette musique ne serait pas hongroise, nous rappelle une lettre de Liszt de 1860 qui parle de certains patriotes "pour lesquels la marche de Rakoczy est à peu près ce qu'était le CORAN pour OMAR et qui brûleraient volontiers... toute la musique germanique en vertu de ce bel argument: "ou bien cela se trouve dans la marche de Rakoczy ou bien cela ne vaut rien". Ces patriotes, dont le Coran s'est d'ailleurs un peu élargi depuis 1860, existent encore, et ils disent: "Ou bien cela me rappelle les cent une chansons populaires que je connais ou bien cela n'est pas hongrois!"

Or les oeuvres de la première période rappellent encore les chansons les plus connues. Celles du nouveau style se fondent d'abord sur des chansons moins connues ou inconnues (Au point qu'elles eurent du mal à passer pour hongroises. Le rappel de la vieille tradition faisait l'effet d'une révolution; la musique autochtone semblait une étrangère dans sa propre patrie, puis présentait une telle sublimation, que l'auditeur ne reconnaît plus en elles des fragments de chanson. Au lieu d'un hungarisme purement matériel, elle révèlent un hungarisme d'ordre plus élevé. Cette musique est hongroise en ce qu'elle est déterminée par le pays, l'éducation, les idées et les courants spirituels de la Hongrie. C'est la musique d'un homme qui a vécu toute la vie, souffert toutes les souffrances de la nation. Et s'il a reconnu dans les vieilles chansons une langue maternelle longtemps oubliée, c'est parce qu'il reflète encore la santé robuste, la noblesse fière et humaine — la force et la grandeur de l'ancienne Hongrie.

* * *

Les deux Images témoignent d'une écriture orchestrale complètement renouvelée et d'une sublime maîtrise. A l'orchestration un peu inégale et surchargée des premières oeuvres s'est substitué un sentiment des timbres, une économie artistique, qui ne le cèdent en rien à l'école française. C'est alors que Bartok se consacra à l'oeuvre qui forme le sommet de cette période, et qui marque une nouvelle époque dans notre musique. Cet opéra en un acte: *Le Château de Barbe-Bleue* est pour nous ce qu'est *Pelléas* pour la France. Si l'on a pu dire que, malgré le glorieux passé du théâtre lyrique fran-

sous la direction de Loewe, l'auteur commença à sentir les bornes de ce style mélodique, élargi par lui d'une manière inconnue jusque-là, mais trop pénétré des influences de la musique européenne du XIX^e siècle.

Certaines chansons, rares témoins d'une tradition mélodique plus ancienne, attirent alors sa curiosité. Il voyage, il observe le chant des paysans, il note des airs que nul avant lui ne nota, et, pendant des années, rassemble un faisceau de mélodies inconnues ou peu familières. Ces découvertes, confirmées par les recherches d'autres collaborateurs, montraient clairement qu'une vieille tradition, vierge de toute influence européenne et abandonnée jadis par les esprits cultivés, s'était conservée parmi les paysans hongrois. De ces vieux airs émanait une originalité puissante qui ne manqua pas d'exercer une influence heureuse sur la musique hongroise actuelle, sur celle de Bartok en premier lieu.

Déjà la *Deuxième suite* et les *Deux portraits* annoncent changement de manière. Les *Bagatelles* (op. 6) offrent un style tout nouveau que le *Premier quatuor* porte à la hauteur et à la pureté de la musique de chambre beethovenienne. Les *Deux images* (op. 10) le parent pour la première fois des couleurs d'orchestre. Enfin l'opéra, *Le château de Barbe-Bleue* en montre l'aptitude spéciale pour le genre dramatique.

Ce style nouveau suscita une opposition très vive; on lui objecta le manque de mélodie, la surabondance des dissonances — le manque de construction —, le désordre, l'incohérence, qui le rend "incompréhensible", — enfin on se prit à nier son caractère hongrois.

Ces griefs ne reviennent-ils pas à l'apparition de tout art nouveau? Que dit le vieux Gripenkerl, dans son édition de Bach? "La prétendue impossibilité de comprendre les oeuvres de J. S. Bach tient-elle seulement aux oeuvres mêmes? N'est-elle pas plutôt l'effet d'une étroitesse d'esprit, d'un parti-pris et d'un manque de compréhension de la part des auditeurs?"

Mélodie! cri de guerre des dilettantes. A coup sûr, on ne retrouvait plus dans ses oeuvres, ni les banalités hongroises bien connues, ni la mélodie italo-germanique, exclusivement admise comme mélodie depuis des siècles. Et pourtant, si nous tâchons d'exprimer l'essentiel du nouveau style de Bartok en peu de mots, il faut dire que c'est une renaissance de la mélodie et du rythme!

La lutte du principe vertical et du principe horizontal,

commencée au ^{xvi}^e siècle, a fini par la victoire définitive de l'harmonie, devenue au ^{xix}^e siècle tellement dominante en toute musique, que l'élément mélodico-rythmique commençait à s'appauvrir. Le fameux mot de Saint-Saëns, souvent cité, laissait prévoir ce développement, et l'on a vu des tentatives, issues des points les plus différents, parvenir à des résultats analogues. Ce que Saint-Saëns a cherché en Extrême-Orient et dans les modes ecclésiastiques, ce que Debussy a trouvé dans les chansons russes, Bartok le découvrit dans la vieille chanson hongroise. Fille du système pentatonique, elle offrait la plus féconde antithèse à la mélodie harmoniquement prédéterminée, au chromatisme fané. Au lieu des formules typiques vieilles, elle donnait l'exemple des nouveaux contours plus frais, plus vigoureux, de rythmes d'un parler plus libre, plus expressif.

Encouragé par ces exemples, Bartok se forma une langue mélodique d'une gradation infiniment variée qui va du rythme perçant des *Burlesques*, jusqu'aux inflexions d'une extrême sensibilité. Peut-être ces mélodies ne suivent-elles pas toujours la voie qu'escomptent nos oreilles, esclaves du passé. Mais, si nous n'avons pas perdu toute réceptivité, nous finissons par reconnaître le mélos de ces airs, très différents de la coupe classique, et pourtant soumis à des lois plus durables que les exigences d'un style variable de siècle à siècle. Bartok ne "travaille" pas les mélodies populaires comme des thèmes, mais pénétré de leur esprit, il en forme, comme d'une matière amorphe, sa musique à lui. Sans préoccupation théorique, il se laisse guider par un instinct sûr. On a essayé en vain de dériver de ses œuvres certaines gammes exotiques ou factices. Même les formes pentatoniques, fort prisées d'ailleurs en musique depuis 30 ou 40 ans, ont paru longtemps avant d'être connues de lui.

Revenons aux dissonances. Bartok qui a vécu tout le développement moderne de l'harmonie depuis *Tristan*, tient de Bach son fond harmonique, et il a cru quelque temps suivre la même route que Reger, qui semble professer que Bach, même après Wagner, avait encore quelque chose à nous dire. Il était inévitable que le changement du style mélodique ne restât pas sans influence sur l'harmonie. Certaines affinités nouvelles de sons, établis dans le "successif", se font valoir aussi dans le "simultané". Nous acceptons comme définitives certaines harmonies qui paraissaient naguère incompréhensibles sans résolution.

Mais la plupart de ces dissonances exécrées sont d'origine

mélodique. Les heurts, les âpretés sont causés par les combinaisons de deux ou plusieurs mélodies. On a dit du style de Bach: "Chez lui il n'y a pas seulement des notes, mais des mélodies entières de *passage*: et non seulement la suspension d'une note, ou d'un accord isolé —mais celle de toute une progression mélodique de notes".

Voilà le secret des dissonances de Bartok.

Depuis Bach, nous avons perdu l'habitude de suivre deux parties également importantes; la subordination a remplacé la coordination. Notre attention est fixée sur le vertical, nous cherchons l'accord parfait le plus proche du groupe de sons que nous entendons à la fois. Ce n'est pas ainsi qu'il faut écouter une musique essentiellement mélodique. Si nous parvenons à embrasser d'un coup d'oeil de plus grands espaces, à entendre *horizontalement*, aussitôt l'agacement des dissonances a disparu. Certaines dissonances, soudainement attaquées, font l'effet de batteries chargées qui, se divisant en mélodies, se précipitent vigoureusement vers leur but. Le heurt de deux mélodies souligne tel accent mélodique et en redoublant l'énergie motrice fait mieux valoir l'une ou les deux à la fois. C'est là ce qui donne au style de Bartok ce caractère serré, cette logique irrésistible, cette expression de nécessité absolue.

Mais on se tromperait en le croyant polyphoniste exclusif. Il n'a pas de "système". A côté de pages compliquées, on en trouve d'une extrême simplicité, toujours selon l'idée à exprimer. On le voit même simplifier son style à l'exemple de l'école française qu'il commence de connaître en 1907. Quelquefois il se passe entièrement d'harmonie. On trouve souvent des unissons à partir de la *neuvième Bagatelle* jusqu'au plus merveilleux passage du *Deuxième quatuor* (le *Scherzo*) qui, malgré l'absence d'harmonie et d'orchestre, rayonne de couleurs.

Il est inutile de prendre au sérieux l'objection du désordre, du décousu. On rencontre certaines profusions démesurées, à la Schubert, dans les œuvres de la première période, mais où trouver depuis Beethoven, la construction ferme et concise du *Premier quatuor*? L'unité des mouvements, maintenue au cours du ^{xix}^e siècle par des procédés de plus en plus extérieurs, y est établie à la manière des maîtres anciens; par l'homogénéité de la matière musicale, avec quelque chose de plus, que j'appellerai "l'unité psychologique" —un drame intime, une sorte de "Retour à la Vie" d'un être arrivé au bord du néant. Une musique à program-