

Biennale de la Société Belge d'Analyse Musicale
Lundi 22 et mardi 23 novembre 2021.
Conservatoire Royal de Liège

Jean-Marie Rens

Bartók et la modalité

*La modalité dans l'œuvre de Bartók, et en particulier dès ses premiers travaux dans le domaine de l'ethnomusicologie, est un sujet souvent commenté. Le compositeur lui-même en a parlé à de nombreuses reprises dans ses écrits et lors de ses conférences. Dans une de ses autobiographies rédigée en 1921, il déclare : « L'étude de la musique paysanne a été pour moi d'une importance capitale, car elle m'a permis de me libérer de l'hégémonie du système des modes majeurs et mineurs »¹. Sortir de l'hégémonie des modes majeurs et mineurs, c'est bien entendu avoir recours à d'autres modes. À partir du *Mikrokosmos*, mais aussi de quelques duos de violons, cet atelier proposera aux participants de (re)découvrir la manière dont le compositeur hongrois utilise la modalité.*

L'atelier proposé lors de la biennale de la Société Belge d'Analyse Musicale s'adressait prioritairement à des étudiants de première et deuxième année d'études au conservatoire royal de Liège. Il se voulait donc accessible au plus grand nombre et partait du postulat que ces jeunes musiciens allaient, pour plusieurs, découvrir la modalité, voire, pour certains, la musique du compositeur hongrois. Ceci explique d'une part le choix des pièces qui sont parfois d'une grande simplicité et d'autre part l'aspect délibérément didactique de cette contribution. Les œuvres choisies pour alimenter cet atelier étaient toutes extraites du *Mikrokosmos*² ainsi que des *Duos de violons*³.

Dans un contexte pédagogique largement articulé autour de la musique tonale et de ses deux modes, le majeur et le mineur, il était utile de proposer aux étudiants le tableau ci-dessous (exemple 1). Celui-ci renseigne le nom de chacun des modes diatoniques et signale par des cercles les notes qui, par rapport aux modèles du majeur et du mineur, les personnalisent⁴.

¹ *Bartók, sa vie et son œuvre*, publié sous la direction de Bence Szabolcsi, Corvina, Budapest, 1956 : p. 143.

² Le *Mikrokosmos* (BB 105 - Sz. 107) se compose de 153 petites pièces pour le piano. Il se décline en six volumes dont la difficulté est croissante. Composé dans un but pédagogique pour son deuxième fils, Péter, l'ensemble a été publié pour la première fois en 1940. Le titre *Mikrokosmos*, qui signifie petit monde, peut également se comprendre comme le monde des petits enfants.

³ Les 44 *Duos pour deux violons* (Sz. 98, BB 104) sont, eux aussi, des pièces composées dans un but didactique. Ceux-ci, qui pour la grande majorité empruntent leur matériau mélodique à des chansons « paysannes », sont, tout comme le *Mikrokosmos*, d'une difficulté croissante. Ils furent publiés en 1931 en deux volumes contenant chacun deux livres. Le premier livre contient les pièces de 1 à 14, le deuxième de 15 à 25, le troisième de 26 à 36 et la quatrième de 37 à 44. Destinés aux élèves dès les débuts de leur apprentissage du violon, ils ont été composés pour, selon les dires du compositeur « [...] que les élèves, dès leurs premières années d'études, aient accès à l'interprétation d'œuvres qui associent la simplicité sans apprêt et les caractéristiques mélodiques ou rythmiques de la musique populaire » – commentaire rédigé pour la création de huit parmi les quarante-quatre duos, lors d'un concert de l'UMZE à Budapest, le 20 janvier 1932. *Béla Bartók, Écrits*, Contrechamps, 2006 : p. 217. Ces 44 duos utilisent des mélodies provenant des folklores hongrois, roumain, serbe, slovaque, ruthène, mais aussi arabe.

⁴ Dans la musique tonale, le mode mineur connaît trois grandes formes qui, dans les cours de formation musicale, sont appelés antique, mélodique et harmonique. C'est le fait qu'il soit diatonique qui justifie d'avoir pris le mode antique comme modèle.

Exemple 1 – *Les sept modes diatoniques*⁵

The image displays seven musical staves, each representing a diatonic mode. Each staff includes a treble clef, a key signature, and a sequence of notes with fingerings (1, 2) indicated below. Some notes are circled to highlight specific characteristics.

- Ionien (do):** Key signature: one sharp (F#). Intervallic structure: 2 2 1 2 2 2 1. The final note (G) is circled.
- Dorien (ré):** Key signature: two sharps (F#, C#). Intervallic structure: 2 1 2 2 2 1 2. The second note (E) is circled.
- Phrygien (mi):** Key signature: three sharps (F#, C#, G#). Intervallic structure: 1 2 2 2 1 2 2. The first note (D) is circled.
- Lydien (fa):** Key signature: four sharps (F#, C#, G#, D#). Intervallic structure: 2 2 2 1 2 2 1. The fourth note (B) is circled.
- Mixolydien (sol):** Key signature: two sharps (F#, C#). Intervallic structure: 2 2 1 2 2 1 2. The seventh note (F) is circled.
- Eolien (la):** Key signature: no sharps or flats. Intervallic structure: 2 1 2 2 1 2 2. No circled notes.
- Locrien (si):** Key signature: one flat (Bb). Intervallic structure: 1 2 2 1 2 2 2. The first note (B) and the fourth note (D) are circled.

Bien que la modalité ait été au centre des discussions, les pièces choisies pour cet atelier ont également donné lieu à des commentaires analytiques plus généraux. Ceux-ci concernaient particulièrement les formes, mais aussi les caractéristiques mélodiques, rythmiques, ou encore harmoniques lorsque celles-ci méritaient d'être soulignées.

Les exemples choisis ont été regroupés en trois grands chapitres.

Le premier concerne les pièces d'une grande simplicité où aucune note étrangère et aucun changement de polarité⁶ n'affectent la perception du mode.

Le second chapitre aborde des œuvres où la perception de la modalité peut être momentanément perturbée par des notes étrangères, des changements de polarités ou par la juxtaposition d'échelles modales.

Enfin, le troisième et dernier chapitre, le plus passionnant, propose des exemples où Bartók superpose des échelles modales différentes – superpositions qui engendrent alors une tout autre perception de la modalité et appellent inexorablement d'autres stratégies analytiques.

⁵ Ce tableau précise le nom de chaque mode, ainsi que la constitution intervallique de chacun d'eux. En rapport avec la tierce initiale (tierce initiale doit se comprendre ici comme l'intervalle par rapport à la note de base de l'échelle), il renseigne aussi la qualité, tantôt majeure, tantôt mineure, de ces modes. Cette précision peut jouer un rôle lors de l'identification auditive de ceux-ci.

⁶ Nous entendons par changement de polarité l'apparition de notes, en particulier à la basse, qui peuvent créer une incertitude, voire engendrer une modification du paysage modal général.

Chapitre 1 – la simple modalité mélodique

Exemple 2 – *À la yougoslave* – n°40 – deuxième cahier du *Mikrokosmos*

À la yougoslave
n°40

Allegretto, ♩ = 120

[1 min. 40 sec.]

Comme dans quelques autres pièces du *Mikrokosmos*, la mélodie principale, confiée ici intégralement à la main droite, s'accompagne d'un double bourdon alternant le premier et le cinquième degré de l'échelle. Le seul moment où ce double bourdon est abandonné se situe avant l'arrivée de la cadence suspensive sur le cinquième degré (mesure 28).

Le mode de *sol* sur *mi*⁷ dans lequel cette petite forme tripartite a été composée ne se manifeste qu'au début de la section B. Les sections A et A' n'utilisent quant à elles qu'un pentacorde majeur sur *mi* (*mi-fa#-sol#-la-si*)⁸.

Afin de faire comprendre et ressentir l'impact du *ré* sur le plan modal et par la même occasion de dire quelques mots à propos de l'armure (Bartók adapte ici l'armure aux hauteurs effectives), la section B a été jouée avec un *ré*⁹. Cette pratique, qui consiste à changer librement la modalité d'une pièce, est une des manières d'apprendre à les maîtriser

En dehors de l'aspect modal, facilement décelable ici, l'un des projets importants de cette pièce est d'ordre rythmique. Comme le montrent les liaisons dans le texte, Bartók installe dès les premiers instants des groupements par 3 mesures. Si dans la section B le phrasé de l'ostinato conserve ces groupements, la mélodie s'en désolidarise clairement. C'est maintenant un groupe de 7 mesures suivi d'un groupe de 5 mesures (en comptant le silence de la mesure 21), qui

⁷ La définition du mode se fera à chaque fois en utilisant librement les deux terminologies usuelles (mode de *sol*, de *fa*... ou mixolydien, lydien...) tout en précisant la fondamentale (le premier degré) à partir de laquelle l'échelle modale a été construite (mixolydien, lydien... sur *ré*, *mi*...).

⁸ Plusieurs pièces des premiers volumes du *Mikrokosmos* utilisent un pentacorde en mouvement conjoint. La raison de ce choix est intimement liée au projet des premières pièces de ce cycle : l'ergonomie de la main lors des premiers pas dans l'apprentissage du piano.

⁹ Dans la perspective de faire entendre l'impact d'un mode sur la couleur générale d'une pièce, *À la yougoslave* a également été rejouée dans d'autres modes diatoniques.

organisent la conduite mélodique. Il en résulte, sur le plan des articulations, une forme de déphasage entre les deux mains.

Avec le retour de A à la mesure 22, ce déphasage entre les deux mains s'accroît un peu plus, puisque la répétition du motif initial de 3 mesures se voit maintenant éliminée d'une noire. Cette élimination du motif inaugural, qui le fait passer de 6 à 5 noires, crée une forme de polyrythmie avec le double bourdon immuable de l'accompagnement.

La dernière observation concerne les proportions. Après les trois mesures d'installation de l'ostinato, les sections A et B occupent toutes deux douze mesures et comme pour créer une symbiose avec l'élimination du motif initial, la section A' ne contient plus que 10 mesures dont les trois dernières peuvent se comprendre comme l'écho des trois mesures d'introduction.

Exemple 3 – *En mode lydien* – n°37 – deuxième cahier du *Mikrokosmos*

En mode lydien

[40 sec.]

Le titre de cette 37^e pièce du *Mikrokosmos* explicite le mode utilisé par Bartók – un mode lydien sur *fa*. Par rapport à *À la yougoslave*, le mode est, ici, mis à l'avant-plan dès les premières mesures, et plus particulièrement au moment de l'entrée de la main droite à la 5^e mesure où le *fa* se superpose au *si* joué par la main gauche.

Ce qui distingue aussi *En mode lydien* de *À la yougoslave*, c'est le type d'écriture. Ce n'est plus une mélodie accompagnée, mais bien une pièce polyphonique. Les cadres ainsi que les traits pointillés à l'exemple 3 montrent quelques-unes des nombreuses imitations : assez strictes dans certains cas (les cadres) et plus libres à d'autres moments (les traits pointillés). Dans cette petite forme tripartite, le contraste de la section B est assuré par un nouvel élément motivique : la répétition de la note *do*.

Exemple 4 – *Mélodie avec accompagnement* – n°41 – deuxième cahier du *Mikrokosmos*

Mélodie avec accompagnement

n°41

Adagio, $\text{♩} = 44$ **A** a1 a2

p

B morcellement de a1 et a2

[40 sec.]

Après avoir repéré la particularité de l’armure, les participants à l’atelier ont, dans un premier temps, qualifié ce mode de mixolydien altéré. Pour d’autres, il s’agissait plutôt d’un lydien altéré. Un jazzman l’a quant à lui baptisé « lydien dominant ». Si toutes ces descriptions sont pertinentes, ce mode, qui ne fait pas partie des modes diatoniques, est le plus souvent appelé « mode acoustique »¹⁰ (ici sur *sol*) ou encore « mode bartokien »¹¹.

La forme est cette fois bipartite. Après avoir installé l’ostinato qui plonge l’auditeur dans une ambiance assez calme et sereine, Bartók articule la première section en 2 propositions de 3 mesures (a1 et a2).

L’amorce de ces deux propositions est identique (mesures 2 et 5) tandis que les mesures 6 et 7 ne sont en réalité qu’une variation des mesures 3 et 4 – variation qui se réalise, en grande partie, par la permutation des hauteurs. La section B développe assez clairement le matériau exposé via le morcellement de celui-ci.

La conclusion de cette *Mélodie avec accompagnement* a été l’occasion de rappeler un des processus communs à bon nombre de codas : la dilution, ou la liquidation du matériau (ici un motif de 4 notes) par une élimination progressive de ses composants. C’est ce que montrent les cadres à partir de la mesure 10¹².

Suite à l’audition de la pièce sous les doigts de la pianiste, j’ai pris le temps de lui proposer quelques suggestions quant à l’interprétation de celle-ci et plus particulièrement sur le plan de l’agogique. Le cadre à la mesure 4 met en évidence le moment où l’ostinato se renverse. Cette articulation dans la forme mérite toute l’attention de l’instrumentiste qui aura la bonne idée de ralentir très légèrement sur les derniers sons de la montée avant de basculer vers le mouvement descendant de l’ostinato – mouvement descendant qui s’accompagnera cette fois d’une très légère accélération. L’image proposée pour faire « ressentir » cette articulation dans la mélodie a été la suivante : imaginez la sensation physique que l’on peut éprouver sur une balançoire où, arrivé au sommet de l’ascension, un bref moment d’apnée précède le départ en sens opposé.

¹⁰ Mode acoustique, car toutes les composantes de cette échelle appartiennent au spectre harmonique d’un son fondamental.

¹¹ Cette appellation assez répandue n’implique nullement le fait qu’il ait été inventé par Bartók. Du reste, Bartók a lui-même récolté des mélodies qui utilisent ce mode.

¹² Bartók aurait même pu poursuivre ce processus de rognage en demandant de refrapper le *si* de la dernière mesure (cadre pointillé).

Chapitre 2 – la perception de la modalité peut être perturbée par des notes étrangères au mode, par des changements de polarités ou par la juxtaposition de deux échelles modales

Si la simplicité des trois premiers exemples ne laisse aucun doute sur la modalité des pièces, lorsque des notes étrangères au mode interviennent ou que la polarité quitte momentanément la fondamentale du mode, des questionnements peuvent surgir.

Exemple 5 – *En mode mixolydien* – n°48 – deuxième cahier du *Mikrokosmos*

En mode mixolydien
n°48

Allegro non troppo, ♩ = 184

[1 min.]

Comme pour le *Mikrokosmos* n°37, le titre dévoile le mode. C'est bien, globalement, dans un mode mixolydien sur *sol* que cette pièce est composée. Tout comme dans *À la Yougoslave*, la note *fa*, celle qui, ici, caractérise le mode, ne fait sa première apparition qu'assez tardivement (8^e mesure). Le mode est toujours aussi clairement exprimé dans la troisième section de la pièce (A'), d'autant que le *fa* est maintenant omniprésent. En revanche, la section B est moins facile à appréhender, car, d'une part, la note la plus grave (le *mi*) semble devenir une nouvelle fondamentale, et que, de surcroît, le *fa* est pratiquement absent de toute cette partie centrale contrastante.

Dès lors, comment comprendre cette section sur le plan modal ? Est-ce un mode mixolydien dont la basse n'est plus la fondamentale du mode ? Est-ce plutôt un mode de *mi* (voire un mode de *la*) défectif sur *mi* (le *fa* est absent) ? Pas simple de trancher.

De plus, si l'on tient compte de la conduite mélodique de toute la pièce et plus particulièrement au moment de la conclusion où Bartók polarise fortement la note *ré*, une autre analyse est encore possible car ce *ré*, qui sert à clore la pièce, est également omniprésent dans tout le déploiement mélodique. Il semble même être le centre de gravité. Dès lors, pourrait-il être considéré comme une sorte de *corde de récitation* (une *teneur*) ? Dans ce cas, Bartók fait-il référence au mode VII (ou mixolydien authentique sur *sol*) tel qu'on le rencontre au Moyen Âge ? Difficile de trancher, mais ce qui est certain c'est que ce *Mikrokosmos* offre plusieurs lectures enrichissantes.

Les quelques annotations à l'exemple 5 concernent la grande forme ainsi que les subdivisions des sections A et B en propositions (lettres minuscules). Les cadres pointillés, quant à eux, signalent les zones qu'il est possible d'entendre comme de petits conduits transitoires. À la

première transition (mesure 11 et 12), le *fa*, attaqué *forte* à la basse, sert de passage entre le *sol* qui l'a précédé et le *mi* qui suit. Il semble même vouloir nous projeter vers la section B. Il disparaît ensuite avant de réapparaître à la mesure 19 sous forme de transition mélodique entre le *mi* qui l'a précédé et le *sol* qui suit. Autrement dit, le mouvement inverse de la conduite de la basse lors de la première transition. La réapparition du *fa* ramène la couleur modale initiale et semble même être une invitation au retour de la section A.

Exemple 6 – *Mélodie pentatonique* – n°61 – troisième cahier du *Mikrokosmos*

Mélodie pentatonique
n°61

Moderato, ♩ = 84-80

En donnant pour titre *Mélodie pentatonique* à ce *Mikrokosmos* n°61, Bartók fait comprendre que seule la mélodie est concernée par cette échelle. Et de fait, l'échelle pentatonique coexiste avec des notes qui n'en font pas parties comme, entre autres, le *fa*[#] à l'ostinato à la main gauche.

La forme se laisse appréhender assez facilement. La mélodie principale, constituée de deux propositions de 6 mesures, dont la seconde (a2) change subtilement de registre, est mise en exergue par les modifications de l'ostinato qui l'accompagne – ostinato qui se morcelle et se déplace rythmiquement¹³. La proposition a1 se subdivise elle-même en deux sous-propositions de 3 mesures dont l'organisation rythmique est pratiquement à l'identique (il en va de même pour la proposition a2). Cette seconde proposition se termine par une petite excroissance qui a pour mission de ponctuer la première section de la pièce (cadre en pointillés aux mesures 16 et 17). La seconde section est, globalement, organisée de la même manière. La mélodie principale change de registre et passe à la main gauche. Quant à l'ostinato, joué maintenant par la main droite, il est transposé sur *sol* et se trouve au-dessus de la mélodie. La petite excroissance des mesures 16 et 17 devient cette fois l'amorce de la coda (les 6 dernières mesures). Comme dans la première section, l'ostinato souligne la structure mélodique par ses déplacements dans la mesure, mais également (à partir de la mesure 24) par la modification de ses composants

¹³ Cet ostinato a pour charpente un double bourdon (*do* et *sol*). Le *fa*[#] et le *ré* peuvent dès lors être considérés comme des notes d'approche. À partir de cette analyse, il n'est pas inintéressant de jouer l'ostinato sans ses notes secondaires et plus particulièrement lorsque celui-ci est transposé (mesure 17). Le résultat rythmique est alors assez déroutant.

mélodiques : le do_{\flat} se substitue au do_{\sharp} et le $ré$ disparaît provisoirement. La coda superpose les composants de l'ostinato initial, celui sur do , à celui de la seconde section sur sol (plus précisément celui de la fin de la seconde section avec do_{\flat} à la place au do_{\sharp}).

Qu'en est-il du pentatonisme de la mélodie ? L'échelle pentatonique de départ est sans conteste celle de l'ensemble pentatonique $sol-ré-la-mi-si$ (le $ré$ n'apparaissant qu'au début de la proposition a2). Par contre, avec l'apparition du do signalé par un cercle à la mesure 14 et la disparition du si , cet ensemble pentatonique est transposé. C'est maintenant l'ensemble $do-sol-ré-la-mi$ qui s'impose. Ces deux ensembles pentatoniques, l'un sur sol , l'autre sur do , peuvent alors expliquer le choix de fondamentale des deux ostinatos.

Exemple 7 – *Étude en accords* – n°69 – troisième cahier du *Mikrokosmos*

Étude en accords
n°69

Moderato, $\text{♩} = 80 - 84$

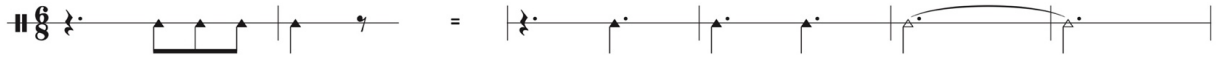
A1

The score is divided into two main sections, A1 and A2, with measures numbered 1, 10, 19, 28, and 36. Section A1 (measures 1-18) begins with a piano (*p*) introduction in the left hand. The right hand melody starts with a *mf* dynamic and is marked *cantabile*. Section A2 (measures 19-35) features a *p* introduction in the right hand and a *mf cantabile* melody in the left hand. The score concludes with a coda at measure 36, marked [1 min.].

Bien que particulièrement intéressante sur le plan analytique, cette *Étude en accords* n'a finalement suscité que peu de commentaires. La forme s'articule en deux grandes sections A1 et A2 : la première est précédée d'une petite introduction qui installe un ostinato isorythmique à la main gauche (sorte de *talea*), tandis que la mélodie se déploie à la main droite. Celle-ci,

construite autour d'un motif de 4 mesures répétées 4 fois de manière variée sur le plan des hauteurs (a1 à a4), mais identique sur le plan rythmique, fait également appel à l'isorythmie. Un rapport étroit unit les deux formules rythmiques puisqu'elles sont toutes deux construites à partir de trois brèves et une longue – la formule de la mélodie étant l'augmentation de celle de l'accompagnement comme le montre l'exemple 8.

Exemple 8 – les motifs rythmiques



Une petite transition (mesures 18 et 19) sert à amener la seconde section de la pièce qui, bien qu'ayant inversé le rôle des deux mains et la registration des deux strates, conserve la même structure mélodique. La pièce se termine par une coda dont le matériau est celui de l'ostinato (à partir du second temps de la mesure 35).

Sur le plan modal, ce *Mikrokosmos* baigne dans un mode mixolydien sur *sol* qui se voit légèrement perturbé à trois reprises par des notes étrangères au mode – *si*_b aux mesures 15 et 33 et *mi*_b à la mesure 30 (cercles). Dès l'apparition du premier *si*_b, l'allusion à la *Blue Note* des jazzmen semble évidente. De plus, comme dans le blues, le *si*_b et le *mi*_b sont joués synchrones avec un accord parfait à l'autre main. La rencontre de ces *Blue notes* avec les accords parfaits sur lesquels elles viennent se poser, engendre alors, de manière furtive, des accords de septième de dominante – couleur caractéristique de l'harmonie du blues.

Exemple 9 – Triolets – n°75 – troisième cahier du *Mikrokosmos*

Triolets
n°75

A Andante, ♩ = 76
a1

p *legato*

B *f* *dim.* *p* *cresc.* transition

A' a3 a4 *poco allarg.*

[54 sec.]

Dans la première section de cette 75^e pièce du *Mikrokosmos*, le mode de *fa* sur *do* (mode défectif puisque l'échelle n'est pas complète) semble dominer, et ce, malgré le *fa*_b à la troisième mesure. Cette note étrangère au mode et qui crée une tension avec le *fa*_# joué synchrones, est, dans une

certaines mesures prémonitoires, puisque dès l'amorce de la seconde section (B) le *fa*[#] laisse la place au *fa*[♮]. Changement de mode, mais aussi de fondamentale. C'est maintenant le mode dorien sur *ré* qui prédomine. Si le changement de mode agit sur le contraste de la section B, l'écriture contrapuntique y contribue également puisque cette deuxième section s'ouvre par un canon en mouvement contraire.

La section B se termine par une transition (levée de la mesure 16 jusqu'à la mesure 18) qui, dans ses derniers instants, ramène le *fa*[#] et la couleur modale initiale. Si la troisième section reste dans ce mode de *fa* sur *do*, la cadence finale fait entendre un accord de *ré* majeur.

Le choix de cet accord final peut-être compris de deux manières. Il peut être analysé comme l'écho de la polarisation du *ré* lors de la seconde section de la pièce, mais il peut également être mis en relation avec le contexte harmonique sous-jacent de la première section. En effet, lors de cette première section, entièrement bâtie sur une pédale de *do* (à la basse lors de a1 et dans une partie interne à a2), Bartók fait entendre un balancement régulier entre deux accords : celui de *do* majeur sur le premier temps de chaque mesure et celui de *ré* majeur sur le second temps – avec l'adjonction du *do* pédale, l'accord de *ré* a systématiquement la couleur d'une septième de dominante. C'est cette bascule entre les deux accords qui peut expliquer pourquoi Bartók termine sur l'accord de *ré* qui illumine véritablement la fin de la pièce. Cette bascule permanente entre les deux accords peut même aller jusqu'à faire hésiter sur la modalité des sections A. Est-ce un mode lydien sur *do* ou un mode mixolydien sur *ré* dont la basse n'est pas la note pédale ? La question est restée ouverte.

Exemple 10 – *Scherzo* – n°82 – troisième cahier du *Mikrokosmos*

Scherzo
n°82

[30 sec.]

La forme de ce *Scherzo* est une nouvelle fois tripartite. Les deux premières sections font appel à une écriture en imitation. Tantôt assez libres et très serrées, comme à a1 où l'imitation résonne comme une sorte d'écho, tantôt plus larges comme à a2, ces imitations peuvent aussi être plus strictes comme à l'amorce de la seconde section où Bartók écrit un canon. L'écriture imitative des deux premières sections laisse la place à une écriture homorythmique lors de la section C – dernière section qui reprend des éléments issus des deux sections précédentes. Comme le

montrent les lettres minuscules à l'exemple ci-dessus, les trois sections peuvent se subdiviser en deux propositions.

La mesure en 7/8 de la première section a été l'occasion de rappeler les propriétés des rythmes « Aksak » appelés aussi, parfois, rythmes « asymétriques »¹⁴. Ici, une mesure en 3 temps dont le troisième est plus long (♩ - ♩ - ♩.)¹⁵ et qui, sous cette forme, est appelé « Ruchenitsa » par les musiciens bulgares.

Le mode utilisé par Bartók à la section A peut être compris comme un mode de *fa* (défectif) sur *ré*. La deuxième section quant à elle rompt clairement avec ce mode. Quatre notes seulement sont présentes : *mi*, *fa*♯ (qui se substitue au *fa*♯), *sol* (qui remplace *sol*♯) et *la*. Mode de *mi* ? Si la seconde mineure initiale peut y faire songer, l'arrivée de la tierce majeure *fa-la* accentuée aux mesures 8 et 9 peut remettre en question cette hypothèse. Cette tierce majeure pourrait-elle être entendue comme la résolution de la tierce mineure qui précède ? Pas facile de trancher, d'autant que le long accord de *ré* majeur à la fin de cette section (accord qui ramène la fondamentale de la première section) semble se substituer à la tierce *fa-la* attendue¹⁶. La note *mi* est-elle plus polaire que *fa* ? La question est à nouveau restée ouverte.

La section C ramène la couleur lydienne de départ tout en y glissant un *sol*♯ qui, accompagné du *mi*, rappelle la tierce inaugurale de la section B (la direction des hampes de la main droite à l'exemple 11 le montre clairement).

Exemple 11 – section C

The image shows a musical score for a piano piece, identified as Example 11, section C. The score is written for both the right and left hands. The right hand features a melodic line with eighth and sixteenth notes, often beamed together, and some notes are marked with accents. The left hand provides a harmonic accompaniment with chords and single notes. The time signature changes frequently throughout the piece, including 2/4, 3/4, 3/8, 2/4, 3/4, 3/8, 2/4, 3/4, 3/8, and 2/4. The key signature is one sharp (F#), indicating D major or B minor. The overall texture is rhythmic and complex, characteristic of Bartók's style.

¹⁴ Marc Maréchal les nomme « rythmes à mesures irrégulières » ou encore « à temps non isochrones ».

¹⁵ Cette manière de considérer les mesures asymétriques comme des mesures en 2, 3, 4... temps dont un de ceux-ci (ou éventuellement plusieurs) est rallongé, est une théorisation faite par le pianiste bulgare Boyan Yodenitcharov lors d'une conférence consacrée aux rythmes des Balkans. Un pattern rythmique comme ♩ - ♩ - ♩., noté la plupart du temps en 10/8, voire en deux mesures de 5/8, est donc une mesure en 4 temps – ici 4 noires – dont le premier et le dernier sont rallongés.

¹⁶ L'un des participants à l'atelier a évoqué un enchaînement harmonique de type « cadence rompue ».

Exemple 12 – *Walachian song* – n°7 – premier cahier des *Duos de violons*

Walachian song
n°7

A1 Allegro moderato, $\text{♩} = 60$

Violon I

Violon II

Vln. I

Vln. II

Vln. I

Vln. II

(40)

La mélodie de ce *Duo de violons* n°7 est empruntée à la « musique paysanne¹⁷ ». Elle est composée de 2 propositions de 4 mesures. D’abord présentée au second violon, elle est ensuite rejouée, légèrement variée, par le premier violon.

La première mesure de la mélodie installe un rythme palindromique que la seconde mesure reprend en inversant les valeurs (x et y). Ce couple rythmique est ensuite répété jusqu’à la fin de la mélodie – la seule exception se situe au moment de la conclusion de cette mélodie paysanne avec l’élision de la blanche (mesure 8).

L’accompagnement de la première présentation de la mélodie est en phase avec la mélodie principale puisqu’il est, lui aussi, organisé par groupe de deux mesures.

Comme évoqué plus haut, la seconde présentation de la mélodie subit quelques modifications. D’ordre mélodique d’abord, avec la légère variation aux mesures 10 et 14, mais aussi rythmique avec l’omniprésence de la formule palindromique « x ». Le second violon quant à lui utilise exclusivement la formule « y ». La complémentarité de deux violons engendre dès lors un continuum de noires. Ce duo se termine par une courte coda de 3 mesures.

La mélodie principale est entièrement construite à partir d’un pentacorde et d’une transposition de celui-ci à la quinte inférieure (a1 et a2 à la dernière mesure de l’exemple ci-dessus). Ces deux pentacordes juxtaposés se tuilent puisque le *ré*, note finale de la première échelle modale (a2), est aussi la première note de la seconde échelle (a1). Ce pentacorde à consonance mineure et qui se caractérise par un quatrième degré haussé, contient un intervalle de quarte triton par rapport à sa fondamentale ainsi qu’une seconde augmentée entre le 3^e et le 4^e degré. En rapport avec les modes diatoniques, ce mode mineur défectif altéré pourrait avoir comme base le mode de *la* ou encore celui de *ré*, comme dans la mélodie extraite du duo de violons n°35 *À la ruthénienne*.

¹⁷ Bartók utilise couramment ce terme qui lui permet de distinguer ces « musiques des campagnes » des « musiques nationales hongroises » ainsi que des « musiques populaires citadines ».

Exemple 13 – *Danse ruthénienne* – n°35 – second cahier

Le pentacorde initial du mode défectif utilisé dans *Walachian song* pourrait donc être le pentacorde initial de différents modes¹⁸.

Lors de sa deuxième conférence donnée à Harvard en 1943, Bartók fait référence à cette échelle modale en ces termes : « Dès le début de notre exploration de la musique paysanne hongroise, nous étions plutôt surpris de l'absence presque totale des gammes majeures et mineures usuelles [...]. À leurs places, nous trouvions les cinq modes les plus courants dans la musique savante médiévale et à côté d'eux, d'autres qui étaient absolument inconnus dans la musique modale, **ainsi que des échelles dotées de caractéristiques qui semblaient orientales (à savoir des intervalles de seconde augmentée)** »¹⁹. Ce mode avec une seconde augmentée que Bartók découvre dans la musique paysanne hongroise fait partie des exemples écrits figurant dans le texte de cette conférence. Comment le nommer ? Bartók semble en parler comme d'un mode hongrois. Du reste, dans différents manuels de solfège, il est appelé *Hongrois mineur*. Mais dans d'autres cultures musicales, comme en Inde, il est répertorié comme *Crimhandra* (Inde du sud) ou encore *Madhava Monahari* (Inde du nord). En Grèce il est nommé *Niavent* et dans les pays arabes *Nawa Athar* ou encore *Hizar*. Pour les étudiants présents à l'atelier, la dénomination *Hongrois mineur* semblait être la plus parlante.

La partie d'accompagnement de la première section met en évidence les fondamentales des deux modes : *ré* et sa quinte (*la*) pour les 4 premières mesures, ensuite *sol* et sa quinte (*ré*) pour les mesures 5 et 6. La fin de la première présentation de la mélodie (à partir du second temps de la mesure 7) prépare l'arrivée de la cadence à la dominante de *ré*.

Ce moment d'articulation dans la grande forme semble vouloir faire référence à la musique tonale et à l'un de ses patterns harmoniques fondamentaux puisque le *mi*, joué par le premier violon, conjugué aux *si*, et au *sol* entendus à la mélodie, laisse transparaître un deuxième degré qui s'enchaîne à un cinquième à la mesure suivante (demi-cadence) avant de se résoudre sur la tonique au début de la seconde section. Il n'est du reste pas rare de trouver dans le *Mikrokosmos*, mais aussi dans les *Duos de violons*, des zones où, malgré une pensée modale très présente, des résidus de la tonalité interviennent, le plus souvent, au moment de l'articulation de la forme. Ils deviennent dans ce cas de véritables marqueurs de la forme.

La partie d'accompagnement de la deuxième section de la pièce est sensiblement plus dense que celle de la première. Les mesures 9 à 12 utilisent, comme lors de la première présentation de la mélodie, un *ré* et un *la* auxquels se joint maintenant un *mi* (autrement dit la quinte supérieure de *la*). Les mesures 13 et 14 utilisent une transposition de ces trois notes à partir d'un *sol* avant l'arrivée remarquée d'un *do* pour accompagner les derniers instants de la mélodie. S'il semble évident que les cordes à vide du violon jouent un rôle déterminant dans le choix des hauteurs des parties d'accompagnement, l'adjonction du *do* dans le réservoir des notes de l'accompagnement génère maintenant une échelle pentatonique complète (*do – sol – ré – la – mi*) – seul matériau utilisé pour alimenter non seulement toute la coda, mais aussi toutes les parties d'accompagnement de la mélodie.

¹⁸ Le mode étant défectif, les dénominations proposées ici ne tiennent compte que du pentacorde initial.

¹⁹ Deuxième conférence de Bartók à Harvard. *Béla Bartók, écrits*, Contrechamps, 2006, p. 297.

Chapitre 3 - la superposition de deux échelles modales engendre d'autres stratégies que la simple description des échelles

L'écoute du duo de violon n°22, *Mosquito dance*, fut précédé par la diffusion de l'enregistrement de la mélodie originale réalisé par Bartók sur le terrain. L'enregistrement est extrait du CD qui accompagne le catalogue réalisé par Vera Lampert en 2005 *Folk Music in Bartók's Compositions*. Cet ouvrage précieux pour qui souhaite travailler sur le répertoire des chansons traditionnelles utilisées par le compositeur hongrois dans toute son œuvre, a été traduit en anglais en 2008²⁰.

L'exemple ci-dessous est la transcription de cette mélodie dans son intégralité. En dehors de l'émission de quelques notes, la mélodie originelle est conservée dans le duo de violon – duo qui suscite peu de commentaires.

Exemple 14 – *Mélodie paysanne utilisée par Bartók*

Exemple 15 – *Mosquito dance* – n°22 – premier cahier des *Duos de violons*

Mosquito dance
n°22

A1 Allegro molto, ♩ = 184
con sord.
pp *mélodie paysanne en canon*

Violon I
Violon II

pp *con sord.*

interlude

Vln. I *ff* (sub.)
Vln. II *ff* (sub.)

A2

Vln. I *pp* *mélodie paysanne en canon*
Vln. II *pp*

interlude

Vln. I *ff* (sub.)
Vln. II *ff* (sub.) (40'')

²⁰ *Folk Music in Bartók's Compositions, A source Catalog, Arab, Hungarian, Romanian, Ruthenian, Serbian and Slovak Melodies*, Vera Lampaert, Edited by Vera Lampert and László Vikarius, Budapest, 2008. Première publication en hongrois en 2005.

La forme, ainsi que le mode dans lequel la pièce est écrite, est extrêmement lisible. Le chant populaire, entièrement bâti dans un pentacorde mineur sur *ré*, est joué au premier violon jusqu'à la mesure 16. Le second violon joue cette même mélodie à la quinte inférieure (donc en *sol*) et à distance d'une mesure. C'est donc en canon que Bartók fait entendre la chanson paysanne. La seconde présentation de la chanson (mesure 26), reste dans son pentacorde mineur sur *ré*, tandis que le canon est dans un pentacorde mineur sur *la* (à la quinte supérieure donc). Comme pour le duo précédent, le choix des transpositions semble être conditionné par les cordes à vide de l'instrument. Entre les deux présentations de la mélodie, Bartók écrit un petit interlude. Celui-ci utilise obstinément une descente de 4 notes jouées au premier violon et imitées au second. L'écriture imitative est donc toujours d'actualité dans cet interlude qui clôt la première section sur le cinquième degré de *ré*. Après la seconde présentation de la chanson, l'interlude refait son apparition. Celui-ci, très proche du premier, diffère essentiellement sur le plan des échelles utilisées au second violon. Étant dans un pentacorde sur *la* lors de la seconde présentation de la chanson, il transite brièvement par un pentacorde sur *ré* au début de l'interlude avant de revenir à son pentacorde de départ sur *sol* (cadres aux mesures 42, 44 et 46). Cette seconde section se ponctue à nouveau sur le cinquième degré de *ré*.

Si ce sont bien deux pentacordes superposés à distance de quinte qui sont à la base de la composition, la résultante de ces superpositions laisse entendre un mode dorien sur *sol* pour la première section, sur *ré* pour la seconde et à nouveau sur *sol* pour terminer.

Si ce premier exemple, assez simple, a essentiellement servi à introduire la problématique du troisième chapitre, le *Mikrokosmos* n°70, *Mélodie contre double-cordes*, est bien plus complexe. Il mérite donc de s'y attarder plus longuement.

Exemple 16 – *Mélodie contre double-cordes* – n°70 – troisième cahier du *Mikrokosmos*

Mélodie contre double-cordes
n°70

The musical score consists of three systems of staves. The first system, labeled A1, shows the beginning of the piece with a tempo of Adagio and a quarter note equal to 66. The right hand (soprano) plays a melodic line starting on D5, while the left hand (piano) provides a harmonic accompaniment. The second system, labeled A2, starts at measure 10 and includes a 'révélation modale' section. The third system, labeled 'coda', starts at measure 19 and ends with a 'calando' and a duration of [1 min. 8 sec.].

La première section A1 expose la mélodie principale à la main droite. Elle est jouée *forte*, tandis que la main gauche l'accompagne dans une dynamique *piano*. La mélodie a comme centre de

gravité *fa#* et son accompagnement *ré*. Les deux échelles, à distance d'une tierce majeure, sont identiques : un pentacorde défectif dont la tierce est manquante.

À la toute fin de la deuxième section, les tierces manquantes se manifestent pour la première fois. L'apparition de celles-ci a été baptisée « révélation modale ».

Le pentacorde sur *fa#* de la main droite est majeur et celui de la main gauche, sur *ré*, est mineur. Ce moment important dans le déploiement de la pièce, ce climax expressif, est mis en évidence par l'abolition du rapport hiérarchique entre mélodie et accompagnement. Les deux voix sont maintenant sur un pied d'égalité. Deux échelles se superposent donc. L'une est majeure, l'autre mineure.

Allons un peu plus avant dans l'analyse de ce *Mikrokosmos*.

La registration choisie par Bartók fait que les deux mains s'entremêlent grandement. Il est dès lors utile de vérifier ce que la rencontre de ces deux échelles engendre sur le plan vertical. Lors de la première section, c'est incontestablement un accord parfait de *ré* majeur qui prédomine. Ses premières occurrences sont signalées par un trait plein à l'exemple ci-dessus. Deux autres accords parfaits sont entendus verticalement. Celui de *mi* mineur aux 4^e et 7^e mesures (traits pointillés) et, très furtivement, un accord de *mi* dont les tierces majeure et mineure sont entendues synchrones (7^e mesure).

Dès le début de la seconde section, les rapports harmoniques s'inversent. Ce sont maintenant des accords de *fa#* mineur qui se substituent à ceux de *ré* majeur (traits pointillés) et ceux de *mi* mineur laissent la place à des accords de *mi* majeur (traits pleins). Ce qu'il y a de remarquable ici, c'est que la révélation modale aux mesures 17 et 18 fait entendre un pentacorde de *fa#* majeur et un autre de *ré* mineur alors que la résultante verticale des deux sections génère des accords de *ré* majeur et de *fa#* mineur. Cette inversion (ou renversement) de la modalité peut dès lors être mise en rapport avec le renversement de la mélodie principale (légèrement variée) présentée à la main gauche à la seconde section de la pièce. Inversion modale, inversion de la mélodie, inversion des mains..., Bartók nous offre ici une œuvre d'une grande unité.

Après la révélation modale des mesures 17 et 18, Bartók ponctue la pièce par une coda utilisant prioritairement les éléments de l'accompagnement (les double-cordes brodées qui font référence à l'accord en quinte des violons, violoncelles...). Cette coda fait non seulement réentendre les deux notes de la révélation modale, le *fa* et le *la#* (mesure 23), mais aussi les accords engendrés par la mixture des deux strates. Les deux quintes à vide, *ré – la* et *fa# – do#* (la matière première des parties qui accompagnent la mélodie principale) contiennent les ingrédients permettant de créer des accords de *fa#* mineur et de *ré* majeur (premier cadre à la mesure 22). L'accord de *mi* avec ses tierces majeure et mineure est lui aussi présent (second cadre à la mesure 22). Ajoutons encore que l'échelle engendrée par la superposition des deux modes contient 10 notes et qu'elle est symétrique.

Exemple 17



Au-delà de l'indéniable intérêt pianistique qu'offre cette courte pièce, Bartók nous convie aussi à une véritable leçon de composition !

Exemple 18 – *Harvest song* – n°33 – second cahier des *Duos de violons*

Harvest song
n° 33

couplet 1 refrain 1

Lento, ♩ = 58 *poco rit.* ----- Più mosso, parlando, ♩ = 88 *poco a poco allarg.* -----

couplet 2 refrain 2

Tempo I *poco rit.* ----- Tempo II

couplet 3 (coda)

poco a poco allarg. ----- Tempo I *rallentando* -----

(1'27")

La forme de ce 33^e *Duo de violons* peut être perçue comme l’alternance de couplets et de refrains (voir exemple ci-dessus). Comme pour la pièce précédente, le matériau de base est extrêmement réduit. C’est ici une petite échelle de 4 notes conjointes qui, passant au crible de toute une série de transpositions, va alimenter toute la composition. Mode défectif donc, dont les intervalles sont de 2, 1 et 2 demi-tons. Soit une échelle symétrique dont la tierce initiale²¹ est mineure. En dehors du dernier couplet où les deux voix sont à distance d’une quinte juste, les échelles des deux violons sont systématiquement à distance de triton.

Sur le plan mélodique, le deuxième couplet n’est que le renversement du premier : les deux instruments échangent leurs rôles puisque ce qui avait été entendu au premier violon est maintenant passé, en renversement, au second violon et inversement. Lors du troisième couplet, les violons retrouvent leur profil initial.

Tous les couplets utilisent une écriture imitative assez libre. Les deux refrains en revanche sont en imitations strictes puisque Bartók utilise, comme dans le duo *Mosquito dance*, une écriture canonique : le premier canon (refrain 1) est à distance d’une blanche, le second à distance d’une noire.

Les notes encadrées à l’exemple 18 et qui sont mises en évidence à l’exemple 19 par des têtes de notes blanches, signalent les notes polaires pour chacune des sections de ce duo. Outre ces diverses notes polaires, l’exemple 19 reprend d’autres informations comme les résultantes des échelles superposées, mais également juxtaposées. Cet exemple 19 va également me servir à mettre en lumière la trajectoire modulante de ce duo.

²¹ Pour rappel, tierce initiale doit se comprendre ici comme l’intervalle par rapport à la note de base de l’échelle.

Exemple 19

The image shows a musical score for Example 19, consisting of three staves labeled a, b, and c. Staff a contains five measures of music, each with a label above it: 'couplet 1' (T.), 'refrain 1' (S.D.), 'couplet 2' (D.), 'refrain 2' (T.), and 'coda' (T.). Staff b is labeled 'échelle octophonique' and shows two measures of music. Staff c is labeled 'mode de ré' and shows three measures of music, with the second measure labeled 'échelle symétrique' and the third measure labeled 'mode de ré'. The notes are written in a specific notation, likely representing a scale or mode.

La portée « a » reprend la superposition des deux échelles de 4 sons.

Tant pour les couplets que pour les refrains, les deux échelles sont, pour rappel, à distance de triton. Sur le plan vertical, la réunion de celles-ci engendre une échelle octophonique (2, 1, 2, 1... demi-tons) : mode connu aussi sous le nom de *2e mode à transposition limitée* de Messiaen (portée b).

Les 2 premiers tétracordes enchaînés (premier couplet et premier refrain) génèrent, lorsqu'ils sont placés côte à côte, un mode dorien sur *ré* au premier violon et, forcément, sur *la*_b au second. C'est ce même mode de *ré* sur *la*_b que Bartók utilise au moment où, dans le dernier couplet (qui sert également de coda), les deux échelles sont superposées à distance de quinte juste (ligne c).

Lorsqu'ils sont mixés, les tétracordes du second couplet et du second refrain donnent, quant à eux, une échelle symétrique (portée c). Du reste, que ce soit dans la microstructure (l'échelle de 4 notes) ou la macrostructure (l'échelle octophonique, le mode de *ré* ainsi que la mixture des échelles des seconds couplets et refrains comme nous venons de le signaler), les échelles sont toutes symétriques. Et comme pour unifier différents paramètres, le traitement du second couplet fait également appel à la symétrie puisque celui-ci est le miroir du premier. Ce miroir au second couplet n'est pas sans conséquences sur les polarités, puisque c'est maintenant la note supérieure de l'échelle de 4 sons et non la note inférieure, qui est polarisée.

Le dernier regard porté sur ce duo concerne le choix des notes polaires et, plus important, la manière dont celles-ci s'enchaînent. La toute fin de ce duo, là où les deux lignes mélodiques tendent vers *mi*_b (en d'autres termes au moment de la cadence), peut nous faire comprendre cette note comme le centre de gravité de la pièce, la tonique (T. à l'exemple 19). Dès lors, une stratégie tonale se dégage. Le premier couplet a comme note polaire *mi*_b²², le premier refrain *la*_b, le second couplet *si*_b et le second refrain à nouveau *mi*_b. En d'autres termes, la progression tonale « tonique – sous-dominante – dominante – tonique » (première portée à l'exemple ci-dessus). La transposition au triton, pratiquement systématique pour l'autre partie de violon, étaye alors la théorisation que Lendvai propose dans son article « Introduction aux formes et harmonies bartokiennes »²³. Dans ce célèbre article, Ernő Lendvai tente de démontrer comment, dans certaines de ses œuvres, Bartók conserve les racines de la musique tonale. Lendvai propose

²² Dans cette analyse, l'autre note polaire (celle à distance de triton) est à considérer comme le compagnon de la note principale choisie : son *antipode* comme dirait Lendvai (nous y reviendrons).

²³ Introduction aux formes et harmonies bartokiennes, *Bartók, sa vie et son œuvre*, publié sous la direction de Bence Szabolcsi, Corvina, Budapest, 1956.

ensuite une terminologie bien connue dans le milieu des analystes : le *système d'axes*, les *antipodes*...

Ce duo offre incontestablement plusieurs lectures possibles. Certes, elles ne sont pas toutes facilement perceptibles, mais elles montrent la manière dont le traitement d'un simple matériau de base peut générer de nombreuses ramifications.

Mais n'est-ce pas là l'un des points communs à bon nombre de compositeurs : engendrer de multiples possibilités à partir d'un matériau relativement restreint ? Dans son ouvrage consacré à Paul Klee, Pierre Boulez évoque cette problématique compositionnelle en ces termes : « [Klee] nous apprend la puissance de la déduction : pouvoir, à partir d'un unique sujet, tirer des conséquences multiples, qui prolifèrent ». Boulez ajoute : « Se satisfaire d'une seule solution est tout à fait insuffisant, il faut parvenir à une cascade, à un arbre de conséquences »²⁴.

L'atelier s'est poursuivi par l'écoute du *Mikrokosmos* n°101 où Bartók utilise le même tétracorde que celui du duo de violons *Harvest song* ainsi que sa transposition systématique au triton.

Exemple 20 – *Quinte diminuée* – n°101 – second cahier des *Mikrokosmos*

Quinte diminuée
n°101

Con moto, ♩ = 110

[57 sec.]

²⁴ *Le pays fertile*, Pierre Boulez, Gallimard, 1989.

Le dernier exemple qui fut proposé aux participants à l'atelier est encore extrait des *Duos de violons*.

Exemple 21 – *Cradle song* – n°11 – premier cahier des *Duos de violons*

Cradle song
n°11

La chanson paysanne utilisée par Bartók est entendue à deux reprises. Elle est jouée par le premier violon (b1 et b2 à l'exemple 21). Celle-ci est précédée d'un motif de 4 mesures (a1). Jouant d'abord un rôle d'introduction, ce motif réapparaît ensuite entre les deux présentations de la mélodie principale (a2). Il sert alors de petit interlude avant le retour de la mélodie paysanne à la mesure 14. Sa dernière apparition à la mesure 22 a pour mission de conclure ce duo (a3).

Le titre de la pièce, *Chant de berceau*, peut être mis en rapport avec le contour graphique offert par la tête de la mélodie principale et par celle du motif a. Dans les deux cas, la conduite mélodique est palindromique (cadres pointillés à l'exemple ci-dessus).

La note polaire de la mélodie est sans conteste *si*_b et celle de son accompagnement *mi*. Dans les deux cas, la tierce initiale est mineure. Est-ce deux modes défectifs à consonance mineure que Bartók superpose, autrement dit de la bimodalité, ou un seul et unique mode ? Si les deux analyses sont possibles, la continuité des deux échelles en un mouvement conjoint invite à les fusionner en un seul et unique mode contenant deux notes polaires : le *mi* et le *si*_b (exemple 22).

Exemple 22 – Échelle modale de *Cradle song*

En dehors de la note la plus grave (le *ré*), l'échelle est symétrique.

En guise de conclusion

Le parcours effectué au travers de ces quelques pièces de Bartók a montré quelques-unes des manières dont le compositeur hongrois utilise la modalité.

Celle-ci est parfois sans équivoque, comme dans les premiers textes examinés où aucun accident ne vient perturber l'univers modal dans lequel baigne la composition. Mais cette lisibilité peut parfois se brouiller momentanément avec l'apparition de quelques notes étrangères ou encore par un changement de polarité. Dans ce cas, le traitement de la modalité peut déboucher sur diverses manières de la percevoir.

Et cette perception devient encore plus complexe lorsque Bartók superpose différentes échelles (bimodalité). Dans ce cas, la question qui se pose est de savoir si c'est encore de la modalité au sens premier du terme ou si la modalité devient un outil compositionnel conduisant à un langage plus personnel et surtout plus chromatique comme Bartók le signale lui-même lors de sa troisième conférence donnée à Harvard : « Notre sujet, aujourd'hui, c'est la description d'un nouveau chromatisme. Avant d'entrer dans les détails, je dois toutefois récapituler les résultats auxquels nous a conduit la superposition des divers modes. Premièrement, une sorte de bimodalité ou de polymodalité restreinte. Deuxièmement, la bimodalité a conduit à l'utilisation de gammes ou de portions de gammes diatoniques remplies avec des degrés chromatiques ayant une fonction tout à fait nouvelle. [...] ».²⁵ C'est, je pense, ce qui arrive avec les dernières pièces examinées ici, mais aussi avec certaines œuvres d'autres compositeurs plus tardifs comme Ligeti pour qui, comme chez Bartók, la modalité devient un outil destiné à engendrer un matériau susceptible de créer un univers musical très personnel à partir d'un patrimoine commun. Pour ne citer qu'un seul exemple, je pense ici à la 6^e pièce des *Improvisations sur des chansons paysannes* op. 20 de Bartók et à la première étude pour piano de Ligeti, *Désordre*. Dans les deux cas, les compositeurs utilisent le total chromatique ventilé en deux échelles diatoniques : l'une heptatonique et l'autre pentatonique (les touches blanches et noires du piano). Je pense que cette utilisation singulière de la modalité comme point de départ d'une recherche personnelle est aussi, pour les deux compositeurs hongrois, une manière de s'inscrire dans une continuité historique.

²⁵ Troisième conférence de Bartók à Harvard. *Béla Bartók, Écrits*, Contrechamps, 2006, p. 304.