

Les six volumes du cycle *Mikrokosmos* (1926–37) sont non seulement une véritable école pianistique dans une vision moderne, mais, aussi, une véritable et importante école de composition du XX<sup>e</sup> siècle. En créant et en clarifiant son style, Bartók se présente comme un musicien de synthèse: il extrait l'essence du folklore dans son étonnante multitude d'intonations modales et l'utilise d'une façon consciente et spéculative, en la combinant avec les techniques d'écriture consacrées par la grande musique européenne des siècles passés; il ajoute ses données personnelles de vision, de rationalisme, de parfaite maîtrise du métier, de goût, de graduation du matériel – et il obtient un résultat mirifique, qui peut être considéré le *noyau* de sa création.

Presque chacune des 153 pièces fait appel aux techniques d'écriture polyphonique. Le contrepoint, l'imitation et le contrepoint interchangeable se trouvent à la base de cette écriture, avec encore quelques autres procédés novateurs, qui définissent ce pionnier.

1. Quant au contrepoint, on remarque une grande variété conceptuelle qui concerne 55 pièces environ. Les aspects novateurs s'inscrivent par:

a) le contrepoint ostinato (33 pièces), contenu, à son tour, dans une multitude de sous-groupes:

- brève formule mélodique répétée en voix contrapuntiste (n<sup>os</sup> 74–78, final);
- double pédale mouvementée (40, 66, 70);
- ostinato dans des mixtures intervalliques (87 var. II, 115);
- ostinato aux mixtures accordiques (69, 146);
- plan contrapuntiste ostinato composé de deux voix imitatives (76);
- ostinato aux latences intérieures (97);

b) la contrapuntique bimodale (33, 59, 70/ aux armures différentes/, 99, 142, 151);

c) la contrapuntique aux intervalles harmoniques et aux accords (qui vont jusqu'au *cluster*) (132, 146, 150);

## PROBLÈMES D'ÉCRITURE POLYPHONIQUE DANS LE CYCLE *MIKROKOSMOS* DE BÉLA BARTÓK

Dan Voiculescu

d) la contrapuntique avec matériel apparenté au thème (58, 70) (130);

e) la contrapuntique complémentaire rythmique (140);

f) la contrapuntique avec un nombre variable de sons: point-intervalle-accord-*cluster* (130).

On vise l'indépendance des voix, obtenir des tensions variables entre les plans, certains heurts dissonantiques (8–, 1+, etc.), de fausses relations caractéristiques au style, etc.

2. La technique imitative se reflète dans un nombre impressionnant de pièces (plus de la moitié – à savoir 83–, et si on ajoute aussi le procédé de la double imitation simultanée/ le double contrepoint/, le nombre s'agrandit considérablement). L'imitation représente en effet un domaine de prédilection du style bartókien. Jugée comme une occasion de diversification modale, de réalisation du dialogue et comme source de création de la tension entre les voix, elle connaît une multitude de nuances qu'on ne rencontre chez aucun des auteurs de l'époque moderne:

- microimitations développantes (21, 27, 44, 54, 62, 89, 96, 124, etc.);

– imitations en quinte mineure ou sixte mineure, qui mènent à des résultats dissonantiques pleins d'intérêt (62, 111, 128, 136, 145);

– imitations canoniques (28 avec la restriction de l'intervalle temporel, 36 canon libre, 39, 115, 117, 123 avec élasticité intervallique, 128);

– imitations dans le miroir (71, 10-bimodal, 103, 121, 124, 131, 132, 140, 144);

– stretto (23 avec la tendance de rencontre en simultanéité, 35 la variabilité du stretto, 50, 57, 81 bimodal, 92 stretto à la croche/mes. 18–19/, 94 stretto bimodaux, 118, 143);

– stretto canonique (31, 51);

– stretto dans le miroir (124, 141, 152);

– imitations bimodales (29, 44, 81, 103, 105, 106);

– imitation canonique en mixtures (112);

– imitation en contretemps (35);

– imitations avec mixtures (73, 120, 129);

– imitation récurrente (106, final);

– alternances imitation directe – imitation inverse, quasi-canonique (6).

Autres cas:

– dans la pièce n° 46, la variabilité temporelle de la technique imitative crée un crescendo au point de vue des valeurs rythmiques utilisées et des distances d'imitation;

– la pièce n° 47 présente en trois phases la technique imitative: l'imitation expositive évolue vers la phase moyenne du type canonique et ensuite vers un stretto final;

– dans le langage évolué de la pièce n° 111, l'imitation (à la quinte et surtout à la sixte et à la quinte mineure) est une occasion de diversification modale qui mène vers l'atonalisme;

– dans deux cas, Bartók fait appel au concept d'«invention chromatique» (n° 91 et 145) dans des pièces particulièrement intéressantes au point de vue de la technique imitative; dans la pièce n° 91, par différents intervalles d'imitation et divers degrés de stretto, tout comme par l'inversion du motif ou par l'appel dans la section moyenne à

l'imitation canonique, on obtient un langage d'une grande densité expressive; au même niveau se situe la pièce n° 145, basée sur l'imitation expositive à l'intervalle de quinte mineure (antipôle), qui se réjouit d'une écriture polyphonique d'exception; elle est doublée par sa paire, dans le miroir.

3. Le contrepoint double et multiple – synthèse des deux techniques précédentes, une imitation simultanée, permutative de deux termes – représente par le riche nombre des cas appliqués (53) un véritable système. Le fait que Bartók fait appel à ce procédé complexe, qui offre aux voix (aux mains) l'égalité de leur importance dans le discours musical, dès la pièce n° 22 (*Imitation et contrepoint*) est symptomatique.

Voici la typologie rencontrée:

– contrepoint double entre phrases et strophes (n° 22, 23, 42, 47, 48, 50, 51, 57, 58, 66, 69, 75, 81, ... 125);

– contrepoint double aux cadences (54);

– contrepoint double aux modes (59, 70, 101);

– contrepoint double à la duodécime (61);

– contrepoint double dans le miroir (71, 80, 114/ strophe moyenne/, 115, 124, 140);

– contrepoint double basé sur l'imitation du même sujet (96);

– contrepoint double aux mixtures (tierces) (129);

– contrepoint triple (76, 90);

– contrepoint quadruple (à l'aide de la division d'un plan par des notes tenues (56, 72, 93, 151);

– contrepoint quadruple dans le miroir (108).

Ici, également «l'invention chromatique» (n° 145 a, b) représente le comble de la pensée musicale, en tant que réplique au couple *fugue directe* – *fugue inverse* de *L'Art de la fugue* de Bach. La pièce corrélée, paire, est réalisée en contrepoint double, mais elle contient également l'inverse de tous les mouvements mélodiques de la première; il s'agit, sans

doute, d'une performance de conception polyphonique à l'époque moderne.

4. Des cas particuliers de polyphonie apparaissent dans plus de 44 pièces. Ils parlent de l'esprit créatif bartókien, lié à la fois à ses connaissances profondes et à sa capacité de renouvellement, à sa réceptivité vis-à-vis des nouveautés de l'époque.

a) Un élément spécifique du style bartókien est représenté par *le miroir simultané*. Expression de la symétrie, appliqué dans un nombre substantiel de pièces, ce procédé, par le contrepoint de soi-même dans l'image inverse, mène vers une nouvelle dimension sur le plan sonore, modal, dissonantique ou harmonique, créant un spécifique unitaire aux œuvres ou aux sections. Il est rencontré dans les pièces n<sup>os</sup> 17, 38, 54, 72, 73, 77, 105, 115, 121, 122, 129 (comme tendance), 131, 136 (partiellement), 141, 143, 144 à savoir dans 16 cas.

b) Des éléments de *polyphonie hétérogène libre* (non contrapuntique et non imitative) se reflètent dans quelques pièces: n<sup>o</sup> 32 (deux voix égales comme importance, non subordonnées), 99, 103 (deuxième strophe), 106 (fragmentaire).

c) La tendance de s'exprimer *hétérophoniquement*, totalement nouvelle à l'époque, a des racines folkloriques, qui ont sensibilisé l'auteur. La pièce n<sup>o</sup> 21 du cahier I crée déjà, par des imitations partielles, une atmosphère quasi-hétérophonique. Le dernier fragment du n<sup>o</sup> 37, tout comme la moitié du n<sup>o</sup> 47, en suites n<sup>os</sup> 48, 53, 59, 63, 71, 77, 82, 86 (fragmentaire), 98, 132 (le final) prouvent l'indépendance des voix au point de vue rythmique, ainsi que leur parenté due au matériel intonational. Souvent, des voix résumatives, elliptiques apparaissent (n<sup>o</sup> 137). D'autres fois, comme dans le n<sup>o</sup> 145, nous rencontrons une hétérophonie réductive (mes. 34–39), et dans le n<sup>o</sup> 146 une hétérophonie d'origine

populaire. (Corrérons ces données avec les années pendant lesquelles Enesco développait cette technique).

d) Des éléments de paraphonie apparaissent dans la pièce n<sup>o</sup> 104b, avec des cadences variées, les voix conduites en décime et sixtes; toujours ainsi, la pièce n<sup>o</sup> 136 («La gamme aux tons») présente le même principe ancien appliqué créativement par le procédé des fausses relations.

e) La technique médiévale du *hochettuo* est appliquée dans quelques pièces n<sup>os</sup> 53, 66 – la dernière intitulée même «Mélodie divisée»).

D'autres cas dignes d'intérêt:

f) Dans la pièce n<sup>o</sup> 102 («Sons harmoniques») nous rencontrons l'idée de dialogue entre deux plans, autour des accords muets, tenus dans le registre moyen, pour la résonance.

g) D'intéressantes *polyrythmies accordiques* se trouvent dans le n<sup>o</sup> 122 (final).

h) Des imitations de microstructures (tronçon), comme chez Webern, attirent l'attention dans le n<sup>o</sup> 124 (final).

i) La pièce n<sup>o</sup> 131 apporte des *polyphonies d'attaque*: des accords polyphonisés; ce sera un procédé exploité dans la musique d'après-guerre seulement.

j) La pièce n<sup>o</sup> 138 («Le cornemuse») marque la polyphonisation de l'accompagnement, soit double, soit quadruple, tandis que les pédales apparaissent dans d'autres voix aussi.

De tout ce que nous venons de présenter ici résulte l'importance de la vision de Béla Bartók sur la polyphonie, qui, à la lumière du modal, le conduit à des résultats harmoniques nouveaux, à un nouveau langage. En plaçant la polyphonie à la base de l'écriture, l'auteur offre un exemple de rationalisme et constructivisme, en englobant des procédés polyphoniques évolués. Le cycle *Mikrokosmos* représente ainsi une quintessence de polyphonie.