Georg Lukács

1970

BELA BARTOK

Pour le 25^e anniversaire de sa mort

Les réflexions qui suivent n'émanent ni d'un musicien ni d'un musicologue; autant dire que les spécialistes ont toutes les raisons de ne pas les lire. J'ose pourtant espérer qu'elles contribueront à éclairer la véritable importance de l'œuvre de Bartok, importance qu'elles ne font que signaler, sans l'épuiser, mais qui est à l'origine même de ces lignes profanes.

Appartenir à la génération de Bartok n'est pas non plus un prétexte suffisant pour expliquer la raison d'être de cet article. De quelques années son cadet, j'ai eu, comme lui, l'adolescence marquée par l'obscurantisme académiopatriotard des années qui suivirent le compromis austro-hongrois de 1867. Les premières lueurs d'une future révolution idéologique commençaient seulement à poindre à l'horizon. Avoir été un contemporain de Bartok, c'est, pour moi, avoir vécu, au cours de nos jeunes années, dans un monde entièrement tourné vers la répression de tout mouvement protestataire.

Mais lorsque celui-ci se déclencha, Bartok fut, avec Ady (1) et aux côtés de celui-ci, un de ces porte-parole dont l'activité créatrice devait contribuer à faire de cette période, allant du tournant du siècle aux révolutions, un grand moment de l'histoire culturelle de la Hongrie.

Après l'échec de la révolution de 1848, la Hongrie suivit la « voie prussienne ». Selon la définition de Lénine, cette expression signifie que le capitalisme hongrois et l'évolution de la bourgeoisie hongroise laissaient à peu près intacte la domination des vestiges du passé dans le domaine économique, social et politique. L'alliance mal

(1) Endre Ady, un des plus grands poètes hongrois (1877-1919). En traduction française : *Poèmes* (Ed. Corvina, Budapest), voir l'article de Laszlo Boka dans le numéro spécial d'*Europe: Littérature hongroise* (Juillet-août 1963) N.d.l.r.

équilibrée de la grande propriété féodale et du capitalisme en voie de développement, en vue de l'exploitation simultanée des ouvriers et des paysans hongrois, fut baptisée « libéralisme » : l'élément féodal restait prépondérant, mais les représentants du grand capital n'étaient plus parqués dans un ghetto social ; quelquefois on leur accordait même des strapontins dans les casinos de la haute société. On voyait ainsi certains propriétaires fonciers issus du capitalisme juif, en compagnie de directeurs de banque appartenant à de vieilles familles aristocratiques.

Ainsi, à l'exception de la brève période révolutionnaire, la Hongrie capitaliste resta sous la férule des seigneurs féodaux. Toutefois pour reprendre les paroles que l'un de ses fidèles appliquait au premier ministre Étienne Tisza, en fait de seigneurs, « c'étaient des seigneurs qui travaillaient ». Autrement dit, « en travaillant », le seigneur fainéant pouvait accéder aux leviers de commande de la vie économique ; oisif, il était voué au fonctionariat. On sait que ce fut seulement en 1945 que les grandes propriétés féodales furent partagées et confiées aux paysans.

La Hongrie n'était pas le seul pays à suivre cette voie. Il en était de même de la nation allemande, après le désastre de 1848, et de la nation russe, jusqu'à la grande révolution d'octobre 1917. Mais les idéologies issues d'une telle pratique politico-sociale différaient d'un pays à l'autre. En Allemagne, 1848 marqua la fin du courant radical et progressiste qui, de Lessing à Heine, avait prédominé dans les arts et dans la pensée. Une nouvelle ère de la littérature allemande fut alors inaugurée, celle que Thomas Mann appelait si justement la période de « l'intériorité protégée par le pouvoir ». Sur le plan idéologique, la Russie est, à n'en pas douter, le théâtre d'un antagonisme révolutionnaire, situation qui caractérisait la grande période de la littérature russe, de Pouchkine à Tchekhov. On aurait tort, en ce qui concerne la ligne principale de cette évolution, de vouloir opposer le courant Bielinsky-Tchernychevski-Dobrolioubov aux intentions d'un Tolstoï ou d'un Dostoïevski ; le véritable sens de leur œuvre, comme celui des critiques directes et offensives des démocrates révolutionnaires, est une protestation vigoureuse et sans compromis contre les assises sociales de la Russie tsariste.

En Hongrie, en l'absence presque totale — à l'époque,

— d'une philosophie indépendante et digne de ce nom, la littérature était le lieu où se rencontraient de façon particulière, les courants les plus opposés de l'évolution historique mondiale. Le courant dominant — il n'est pas exagéré de l'affirmer — est, chez nous également, « l'intériorité protégée par le pouvoir ». Précisons d'emblée, pour éviter tout malentendu, qu'une telle attitude n'équivaut pas forcément à la satisfaction béate des conservateurs à l'égard des indestructibles vestiges féodaux de la Hongrie, et du capitalisme qui s'y greffait, satisfaction partagée d'ailleurs, à l'époque aussi bien par le courant pangermaniste que par la réaction russe (jusqu'aux Cent Noirs) et qui aboutit en Hongrie à une véritable idolâtrie des « valeureux ancêtres » qui avaient conquis la patrie. Non, l'attitude dont nous parlons était une sorte de répugnance à l'égard de l'état de choses existant, un mécontentement latent ou ouvert.

Les meilleurs parmi les idéologues honnêtes et sincères décelèrent avec plus ou moins de clairvoyance, mais presque sans exception, la déformation psychologique inévitablement provoquée chez l'individu par cette alliance entre une féodalité anachronique et un capitalisme qui en était à ses débuts. Leur raison et leurs sentiments refusaient une telle monstruosité, mais ces penseurs estimaient qu'agir ou inciter à agir contre cet état de choses, c'était aller au-devant d'un échec certain. Cette attitude de renoncement, un des traits caractéristiques de « l'intériorité protégée par le pouvoir », comportait de nombreuses nuances subjectives et objectives, allant du désespoir ouvert à l'abdication cynique, cette dernière se traduisant généralement par des actes en faveur du pouvoir méprisé (C'est pour cette raison qu'il serait erroné de compter un Ferenc Molnar parmi les représentants de cette tendance). En Allemagne, après 1848, cette « intériorité protégée par le pouvoir » est assez bien illustrée d'une part, par le chemin parcouru par Richard Wagner (révolutionnaire en 1848), chemin qui le conduisit de Feuerbach à Schopenhauer, et, d'autre part, par la profonde et fondamentale mélancolie de la musique de Brahms, l'amère ironie de Raabe et de Fontane, etc.

C'est également de 1848 qu'il convient de dater en Hongrie, la prédominance du courant de « l'intériorité protégée par le pouvoir ». Il serait peut-être inutile de mentionner, dans ce domaine, les noms de Zsigmond Kemény et de Mor Jokai, si profondément différents

l'un de l'autre, même si leur influence immédiate, considérée comme exemplaire, devait, par la suite, se prolonger jusqu'à une époque toute récente sur le développement de l'idéologie hongroise.

Janos Arany (1), le premier grand représentant de cette tendance typique dont il faut absolument faire mention dans cette étude, n'avait pas, comme Petöfi, un tempérament révolutionnaire. Pourtant, pendant les années de la Révolution, si décevantes pour Petöfi sur le plan des relations humaines, les deux poètes gardèrent d'excellents rapports. Arany se sentait solidaire de Petöfi, lié à son ami « comme par le destin » et cette constance dans l'amitié est l'un des traits de son caractère. Il avait la certitude que les événements de 1848 ne se répèteraient pas ; mais ce n'était pas là une simple disposition d'esprit, une réponse qu'il se donnait lui-même à la question de savoir quel changement pouvait amener dans sa vie personnelle un bouleversement révolutionnaire. Cependant, à la fin de sa vie, la croyance en la justesse d'une cause irrémédiablement perdue devait être déterminante pour sa conception du monde. « L'amour de Toldi » dépasse quelquefois en audace révolutionnaire les passages les plus forts écrits avant 1848. Par exemple, le vieillissant héros du « Soir de Toldi » se déclare déçu par la personne et la conduite du roi Louis. Or, « L'amour de Toldi », quoique ayant complètement abandonné cette attitude de protestation, ne manque pas de souligner la situation de classe de ce même roi, qualifié par Toldi de « roi des chevaliers » !

Attaché avant tout à esquisser la toile de fond sur laquelle se détache l'œuvre de Bartok, nous ne pouvons entreprendre ici l'analyse des profondes contradictions qui se manifestent dans la poésie et dans l'attitude de Janos Arany. Ce que nous pouvons ajouter à son portrait, c'est que dans son âge mûr et sa vieillesse — exemples typiques, pour le libéralisme hongrois, des manifestations classiques de l'attitude poétique — il éprouva un profond mépris à l'égard de la vie hongroise de 1867. Il serait peut-être suffisant de citer, à l'appui de nos dires, une strophe bien connue de son poème : « Épilogue » :

*Quand je rencontrai un maquignon de grande condi-
Et qu'il me couvrît de boue* [tion

(1) Janos Arany (1817-1882), le plus grand poète épique hongrois. Voir l'*Anthologie de la Poésie hongroise* (Éditions du Seuil).

*Au lieu de me disputer
Je m'écartais et j'essuyais la boue*

Et ce n'est certainement pas un hasard, si le « livre à fermoir », c'est-à-dire les adieux d'Arany à la poésie, se termine par ces mots :

*Comos n'est pas resté avec moi,
Ni les douces Muses
Seule est restée la misère
Dépourvue d'humour*

De nombreux critiques ont décelé chez Mikszath (1) l'attitude de « l'intériorité protégée par le pouvoir », même s'ils ne l'ont pas formulée exactement dans ces termes. Ses contradictions sont peut-être plus flagrantes que celles du vieil Arany. En effet, c'est à Mikszath que l'on doit la critique la plus vigoureuse et la plus impitoyable de la Hongrie des Tisza. Nous honorons en lui le représentant le plus éminent du grand réalisme critique hongrois. Aussi, nous appartiendra-t-il, par l'analyse de son attitude d'écrivain, d'éclairer l'un des plus grands paradoxes de l'évolution hongroise. Comment, en fustigeant les classes dirigeantes a-t-il pu devenir l'écrivain le plus fêté d'une époque franchement réactionnaire; pourquoi, alors que par son contenu, sa critique n'était pas moins caustique que celle d'un Ady, Mikszath n'a-t-il pas connu la condition de paria qui fut le lot du grand poète?

Le représentant le plus complexe de « l'intériorité protégée par le pouvoir » était pourtant Mihaly Babits (2). Il serait trop facile de rappeler, pour commencer, la répugnance profonde avec laquelle Babits accueillit le premier vrai recueil de poèmes d'Ady. Mais il faut s'interroger sur les racines émotives d'une telle attitude. A Dezső Kosztolanyi, son ami de jeunesse qui, à l'époque, partageait ses opinions, il écrivit à ce sujet :

« Ady appartient-il à une famille vraiment hongroise? Quand bien même il en serait ainsi, il ne devrait pas aborder ce sujet (celui du caractère hongrois, N.d.T.) autrement qu'avec amour. Quand Széchenyi médit des Hongrois, j'éprouve pour lui du respect, mais si Bokanyi fait la même chose, je

(1) Kalman Mikszath (1847-1910), romancier. En traduction française : *Un étrange mariage*, Corvina, Budapest, 1967 ; *Le parapluie de saint Pierre*, Corvina, Budapest, 1961.

(2) Mihaly Babits (1883-1941), poète. En traduction française : *Le fils de Virgile Timar*, (Librairie Stock, Paris, 1930).

le méprise. Je suis Hongrois, fils d'une famille noble (j'en suis très fier), par mon père comme par ma mère et mes aïeux ont toujours été des fonctionnaires de comitat (existe-t-il profession plus hongroise que celle-là?) Mon père a été le premier à entrer au service de l'État, tout en restant un représentant typique du seigneur-juriste hongrois. »

Il serait sans doute erroné d'expliquer par cette boutade d'adolescent les déclarations ultérieures et plus mûrement réfléchies de Babits sur la « vraie » culture hongroise ; et sur le chemin qu'il souhaitait qu'elle prit. Il n'en reste pas moins que les conceptions de Babits sur les traits essentiels du peuple hongrois s'inspirent de considérations sensiblement analogues. Il serait intéressant de soumettre à une analyse historiquement concrète et de suivre pas à pas les étapes de son évolution. A la lumière d'une telle recherche, l'article qu'il publia dans sa jeunesse sur Petöfi dans la revue « Nyugat » n'apparaîtrait plus comme le fait du hasard. Babits y opposait l'esprit borné et petit-bourgeois de Petöfi (un corollaire, disait-il, de son attitude révolutionnaire) à l'aristocratique sensibilité d'Arany, décrite, de façon fort caractéristique, en ces termes :

Pour celui qui porte toujours son passé en soi, l'attachement à ce passé et la fidélité à soi-même constituent l'essence même de la conscience morale.

Il ne peut être question de retracer ici l'évolution de Babits, ni d'analyser le processus de maturation de ses idées. Disons simplement que, revenu sur son refus initial concernant la poésie d'Ady, Babits s'efforça de l'intégrer dans ce processus historique qui, selon lui, constitue l'essence immuable et inaltérable de la nation hongroise. Ses écrits ultérieurs, ses ébauches autobiographiques, ses essais publiés dans l'anthologie « Qu'est-ce qu'un Hongrois ? » obéissent à des préoccupations analogues. Cette attitude fondamentale ne s'efface point dans son poème « Le livre de Jonas », puissante protestation contre le fascisme naissant.

Pour éclairer cette importante question, je dois faire mon autocritique. J'accueillis avec enthousiasme ce grand poème antifasciste, en 1941, année de sa parution, et j'analysai, par la même occasion, les « confessions en prose » où l'auteur traite en particulier de sa conception du monde et des Hongrois. Tout en soulignant la contra-

diction entre ces déclarations et le poème lui-même, j'ai attribué à des considérations individuelles et morales cette puissante manifestation de l'antifascisme. Ce faisant, je n'ai pas suffisamment insisté sur le fait que le refus de Babits visait une caractéristique inhérente au fascisme. En effet, contrairement aux mouvements réactionnaires du XIX^e siècle, mouvements conservateurs, respectueux de la continuité et des traditions historiques qu'ils voulaient perpétuer — la réaction fasciste, idéologie d'une nouvelle étape évolutive du capitalisme — se trouvait quelquefois en opposition flagrante avec les vieilles tendances conservatrices. J'aurais dû m'en apercevoir d'autant mieux que, dans mon essai, j'ai cité le passage suivant extrait des écrits biographiques fraîchement publiés de Babits :

Je viens d'une époque intellectuelle révolue où le lien national était encore un lien spirituel, sacré. Notre époque à nous méprise l'esprit et les liens spirituels. Ils connaissent bien mal ce triste vingtième siècle, ceux qui voient en lui le siècle du nationalisme. Le siècle du nationalisme fut le dix-neuvième, libéral, qui avait vu naître les communautés nationales modernes dont les divers éléments constitutifs étaient devenus détenteurs de droits égaux et dépositaires d'un patrimoine culturel commun. Notre siècle à nous travaille à défaire les liens spirituels; il leur préfère les liens charnels de la race ou la communauté d'intérêts incarnée par la classe.

Ainsi, le fond de la conception du monde de Babits n'avait pas changé; il allait jusqu'à idéaliser la période transitoire (objet de mépris d'un Arany) de la « voie prussienne » conduisant au capitalisme.

Tout cela ne diminue en rien la beauté poétique, ni même l'importance sociale ou morale du « Livre de Jonas ». Mais il en ressort clairement que, en dernière analyse, la base idéologique de l'anti-fascisme de Babits était constituée par une pensée conservatrice : « l'intériorité protégée par le pouvoir ». On sait que, le conservateur, Stefan George, s'exila en Suisse pour y élever contre Hitler une protestation... muette. Celle de Babits fut éloquente et cela valait beaucoup mieux. Mais une telle appréciation — certes, correcte — des faits ne peut ni ne doit faire oublier cette communauté idéologique.

Il nous a fallu faire un long détour avant d'aborder l'œuvre de Bartok elle-même. Mais ce préambule était nécessaire. En effet, pour mesurer la portée du dépassement révolutionnaire de l'idéologie de « l'intériorité protégée par le pouvoir » il faut se garder de simplifier abusivement cette idéologie qui lui était opposée.

C'est seulement après une telle analyse et en nous appuyant sur une telle appréciation des choses que nous sommes en droit d'opposer la voie « russe » du développement idéologique hongrois (voie incarnée par Csokonai, Petöfi, Ady, Attila Jozsef (1) et surtout Bartok) aux réalisations les plus respectables et les plus progressistes de la voie prussienne. Le célèbre article d'Ady : « Petöfi ne marchande pas ! » fut la première grande manifestation indiquant que l'on avait pris conscience d'un tel antagonisme.

Toutefois, en établissant un parallèle entre cet aspect de l'évolution idéologique hongroise et la grande évolution révolutionnaire russe nous ne devons pas perdre de vue une différence qui — en apparence — ne porte que sur les genres littéraires : l'évolution russe s'étendait à tous les domaines importants de la poésie et de la pensée : le roman, le drame, la comédie ont produit des œuvres d'un très haut niveau, marquant quelquefois dans l'évolution historique mondiale le début d'une ère nouvelle. Or, en Hongrie, les représentants de cette tendance étaient presque sans exception des poètes lyriques, c'est-à-dire des personnes pratiquant un genre littéraire par excellence subjectif. Plus tard, grâce à l'œuvre de Bartok, l'apogée de cette tendance sera atteinte dans la musique.

Mais ici, comme en général dans l'ensemble de la littérature universelle, c'est dans la philosophie de l'histoire qu'il convient de chercher l'origine des problèmes de genre. Le moyen par lequel un peuple donné à une époque donnée essaie de se connaître, de porter un jugement sur son passé et sur son présent et de tracer le chemin de son évolution future, engendre — et au-delà des moyens d'expression purement artistiques — des formes d'expression multiples, qualitativement différentes et quelquefois contradictoires. Les structures et les différents sens de l'évolution qui sont à l'origine de ces différences entretiennent des rapports

(1) Attila Jozsef (1905-1937), poète révolutionnaire, un des plus grands avec Petöfi et Ady. En traduction française : *Poèmes choisis*, Les Editeurs Français Réunis, Paris, 1961 ; *Hommage à Attila Jozsef par les poètes français*, Seghers, Paris, 1955 ; Jean Rousselot : *Attila Jozsef, sa vie, son œuvre*, Médiane, 1958. Voir également le numéro spécial d'*Europe* (juillet-août 1963).

très étroits avec la base sociale de ces mouvements, et, en particulier, avec la profondeur de pénétration et l'extension des mouvements de protestation dans la vie des masses. De ce point de vue, la prédominance de la poésie lyrique en Hongrie reflète aussi la faiblesse sociale des mouvements radicaux. Ce n'est pas que l'évolution hongroise ignore les possibilités supérieures d'expression qu'offrent les genres épique et dramatique : elle ne les connaît que trop bien. Mais les écrivains hongrois, ceux-là mêmes qui se considéraient comme investis de la mission de représenter objectivement les destinées de leur peuple, ne pouvaient (influencés qu'ils étaient par ce qu'ils savaient et ce qu'ils avaient vécu) compter parmi les adversaires résolus et efficaces d'une féodalité se perpétuant dans ses vestiges et d'un capitalisme qui cherchait à s'y greffer. En revanche, le poète lyrique, condamné, dans son isolement et malgré son éventuelle renommée, à exprimer exclusivement son propre moi immanent, puise, dans cette situation, les fondements mêmes de son pathétique. La grande ode où Petöfi exprime sa volonté de mourir pour la révolution mondiale, débute par une confession lyrique sur la façon dont le poète, en tant qu'individu, souhaiterait mourir ; c'est ce « mode de mort » convoité qui semble engendrer sa volonté de martyr révolutionnaire et non inversement. Le « soleil rouge paresseux qui se fait attendre » et à qui Ady adresse de langoureux reproches est assimilé à la femme aimée, etc.

Seule, la musique est capable de transformer cette attitude profondément subjective en une vision objective du monde, sans affaiblir pour autant le pathétique subjectif du poète lyrique enfermé en lui-même. Ce faisant, elle a même la possibilité de porter cette attitude à un niveau supérieur et de formuler la protestation du monde entier contre son état présent. Ainsi, la place de Bartok, son importance exceptionnelle dans la culture hongroise, sont dues à sa qualité de compositeur. Pour établir une telle assertion sur des fondements objectifs et généraux, qu'il me soit permis de rappeler ici une importante catégorie de mon esthétique, celle de l'objectivité indéterminée. Elle émane de l'essence même de l'art. L'objectivité extensive et intensive d'une réalité hétérogène ne peut être exprimée dans l'art que par une homogénéisation partant de l'homme et aboutissant à lui. Mais un tel procédé d'homogénéisation interdit à l'art par définition l'objectivation directe de certains éléments décisifs de la

réalité. Ainsi, la littérature ne peut représenter directement et de façon sensible les faits et les personnages ; la peinture et la sculpture sont incapables de rendre la réalité du mouvement ou l'expression de la pensée ; quant à la musique, la conceptualisation précise lui étant interdite, elle doit se confiner dans le domaine des sentiments purs et des expériences étrangères à toute articulation définie.

Comme partout ailleurs, ces limites contraignantes ne font qu'enrichir et approfondir les possibilités de l'expression artistique. Une telle situation constitue souvent la base sur laquelle se développent les grandes créations de types, au niveau de l'histoire mondiale. C'est ainsi que la désagrégation de la culture de la Renaissance trouve dans la peinture de la maturité du Tintoret ou dans la musique de Monteverdi une expression profonde et homogène, inexprimable par d'autres moyens artistiques et inégalée dans la littérature ou la philosophie italiennes de l'époque. C'est que l'objectivité indéterminée engendre un typique de haut niveau, avec disparition ou effacement de ce déterminé concret et immanent grâce auquel les changements d'époque deviennent perceptibles jusque dans la vie quotidienne. Ces phénomènes concrets laissent désormais la place aux plus profonds bouleversements du sentiment humain, à ceux-là mêmes qui font que ces changements d'époque seront des tournants mémorables de l'évolution du genre humain, du devenir historique de l'homme.

On voit que ce niveau de la création qui, dans l'immédiat, semble inhérent aux limites propres aux différents genres artistiques, est, dans sa véritable manifestation, un problème de contenu. En effet, une simple disparition ou même un effacement, un affaiblissement des formes du changement historique, ne pourraient, à eux seuls, que dégrader l'art en le banalisant. Chaque fois que l'objectivité indéterminée néglige les manifestations formelles immanentes et symptomatiques non pour des raisons inhérentes au contenu profond, mais pour des raisons formelles, nous échouons dans un désert d'ennui et d'indifférence. A cet égard, la peinture hollandaise offre un grand exemple positif. Elle est née des victoires remportées par les Hollandais dans leur guerre d'indépendance contre la monarchie féodale et absolue d'Espagne. De Van Goyen à Vermeer, les peintres hollandais jetèrent les bases de la peinture nouvelle d'un monde nouveau. Rembrandt

est le seul qui soit resté à l'écart de cette évolution. Pourquoi ? Parce que, utilisant et repoussant à la fois la grande majorité des conquêtes de cette évolution (conquêtes ayant abouti à la création de réalités immédiates) il représentait sur la base de l'objectivité indéterminée la plus profonde problématique de l'homme nouveau et de sa vision nouvelle du monde, les manifestations vitales essentielles et irrémédiablement tragiques de cet homme nouveau. D'autres, à la même époque ou plus tard, artistes ou penseurs, ont également ressenti la vraie problématique de l'homme nouveau dans un monde en marche vers le capitalisme. Ni Diderot, ni Rousseau, ni même Goethe ne peuvent être compris si l'on ne tient pas compte de cette problématique. Pourtant — à l'exception de la dernière partie de Gulliver qui oppose les « sages chevaux » aux « fols humains » — aucun reflet philosophique ou artistique de cette grande époque de transition n'a exprimé de façon aussi valable et permanente la contradiction interne, fondamentale et insurmontable de l'homme nouveau que l'objectivité indéterminée des tableaux de Rembrandt. De nos jours encore, la contemplation de ces tableaux nous permet de revivre cette problématique dans toute son intensité ; ils nous guident dans notre recherche tâtonnante d'une solution à cette contradiction inhérente au genre humain.

En ignorant les considérations qui précèdent, nous risquerions de passer à côté de la véritable grandeur de Bartok. Malgré son inspiration révolutionnaire, la Symphonie Kossuth fut saluée par les Aurél Kern (1) et Miksa Falk (2) comme la première manifestation d'un nouveau génie musical hongrois. Certes, la spécificité hongroise, l'essence de la vie du peuple hongrois sont perceptibles dans cette œuvre, même si leur expression n'est pas encore tout à fait mûre. C'est une expression encore limitée, c'est la forme générale exclusivement intérieure de la vraie spécificité hongroise, la première tentative d'un peuple désireux de se renouveler, d'exprimer sa propre essence par le truchement de la musique. En combattant l'opinion de ceux pour qui la musique tzigane était la véritable musique hongroise, le jeune Bartok et ses amis ont mené une lutte analogue à celle d'Ady contre « Michel le petit poète ». Lutte peut-être plus radicale, plus généralisée,

(1) Aurél Kern (1871-1928), compositeur, critique de musique, directeur de l'Opéra de Budapest de 1915 à 1917.

(2) Miksa Falk (1828-1908), homme politique, membre de l'Académie Hongroise des Sciences, député au Parlement de 1896 à 1905.

se fondant sur l'objectivité indéterminée maximale de la musique. Ainsi, l'enthousiasme de certains critiques rétrogrades de l'époque était un malentendu.

Mais, pour expliquer brièvement — et, pour cette raison même, sous une forme par trop générale — le fond de cette évolution, disons que si la musique populaire hongroise est toujours restée le terrain de création de Bartok, ce dernier ne s'est jamais arrêté à cette première et puissante impulsion, mais, la dépassant, il s'engagea sur la voie de la compréhension et de l'utilisation artistique de toute musique populaire. Arrivé à ce stade, Bartok cessa d'être applaudi par la droite politique; on sait qu'il fut même accusé de haute trahison pour avoir montré le caractère exemplaire de la musique folklorique roumaine. Il comptait d'ailleurs les musiques folkloriques tchèque, slovaque, arabe, portugaise, bref, toutes les musiques folkloriques, parmi les facteurs essentiels et de plus en plus profonds de la musique nouvelle. Pour Bartok, le problème central du renouvellement du monde (c'est-à-dire de la musique) était la vraie vie de tous les peuples, ainsi que la contradiction insurmontable entre cette vie et les effets déformants de la pseudo-culture capitaliste; la contradiction insurmontable entre le paysan à la vie naturelle et l'homme moderne aliéné et déformé est, pour Bartok, un point de départ pour la solution de la problématique de la vie actuelle.

En parlant du paysan comme d'une figure centrale garantissant l'authenticité sociale d'une nécessaire révolte, nous devons ajouter qu'il serait insuffisant, voire fallacieux, de concevoir la paysannerie uniquement comme une entité sociale ou politique. Grâce à l'objectivité indéterminée et au même titre que les bourgeois de Rembrandt, les paysans sont chez Bartok les représentants d'un tournant dans l'histoire mondiale. On pourrait presque affirmer qu'au sens propre du terme, paysans et bourgeois étaient « inexistants » en tant que forme artistique réalisée, mais que les uns comme les autres exprimaient un tournant de l'histoire mondiale d'une façon artistiquement parfaite, compréhensible à tous et à toutes les époques. Pour saisir la véritable portée du rôle historique du paysan, il ne suffit pas de se référer à son rôle actuel dans la vie sociale et politique, ni à l'idéologie personnelle de Bartok. Celui-ci voyait dans le paysan une sorte de force de la nature, c'est pourquoi il a su, par les aspects critiques comme par les aspects positifs de son art, dépasser le type

d'homme artificiellement aliéné, produit de l'actuelle évolution capitaliste.

Parlant de Tolstoï, Lénine dit un jour à Gorki : « Avant ce comte, il n'y a jamais eu de paysan authentique dans notre littérature. » Ce disant, il ne pensait pas — ou pas uniquement — à l'importance politique et sociale de la révolution paysanne, qui a joué un si grand rôle dans sa propre activité à lui, mais aussi au fait que le paysan créé par Tolstoï était devenu la mesure du caractère populaire de la Révolution. Dans l'œuvre de Tolstoï, ce rôle n'a pas atteint l'universalité historique à laquelle il accéda chez Bartok et cette différence ne s'explique pas seulement par celle de leurs places respectives dans l'évolution sociale ou par celle de leurs personnalités, mais surtout par le fait que l'objectivité indéterminée de la musique sait réaliser, même à l'échelle de l'histoire mondiale, une généralisation plus profonde et plus étendue que la littérature du niveau le plus élevé.

Bien entendu, les modalités concrètes de la prédominance, dans l'art de Bartok, de ce type populaire et plébéien sont le résultat d'une évolution interne considérable. Dans *Le Prince de bois* (1), la base du style mythico-ludique est fournie, sans aucun doute, par la victoire décisive des forces populaires sur les déformations dues à l'aliénation. C'est une manifestation presque littérale de la « force de la nature », telle que nous la trouvons chez Bartok : prendre conscience de notre propre moi, vivre sincèrement notre propre condition humaine sont indispensables pour que s'écroule impitoyablement le menaçant château de cartes de l'aliénation. Mais, quelques années plus tard, *le Mandarin merveilleux* (1) nous présente un tout autre tableau des contradictions aliénantes. L'aliénation devient, dans cette œuvre, une sorte de seconde nature qu'il faut supporter et même assumer dans l'univers moyen de la « civilisation » actuelle. C'est de l'extérieur seulement que peuvent faire irruption, dans ce monde aliéné, des « forces de la nature » (comme le mandarin) inaccessibles à l'aliénation générale, ne tenant aucun compte de la rupture de l'homme avec sa condition générique. La remarquable étude consacrée à cette œuvre par le musicologue Bence Szabolcsi est centrée sur la fureur de Bartok contre l'aliénation. Ce qu'il ne faut pas oublier, c'est que cette fureur est plus qu'un

(1) Voir page 143.

affect personnel, c'est un jugement passionnel condamnant tout un monde.

Au sens de l'objectivité déterminée et déterminable, le mandarin lui-même est aussi peu paysan que le sont les personnages idyllyquement victorieux du *Prince de bois*. Mais il est sans doute permis d'affirmer que sur le plan de l'objectivité indéterminée de la musique, les deux œuvres incarnent — de façon différente, sans doute, et en suggérant des solutions opposées — la même révolte paysanne contre les « conquêtes » de la civilisation capitaliste, qui, après avoir commercialement satisfait le Moi purement particulier de l'homme, prive celui-ci de son moi générique, de sa propre condition d'homme.

C'est dans la *Cantata profana* (1) que cette tendance atteint son point culminant. On y voit apparaître, toujours dans l'atmosphère de l'objectivité indéterminée de la musique, le paysan bartokien lui-même. Ce n'est certainement pas par hasard si l'orgueil hautain, la fureur et la protestation passionnée des œuvres précédentes y font place à une révolte pleine de mépris contre l'aliénation et ouvertement exprimée dans un climat de tension extrême, transformés en cerfs, les jeunes gens refusent de réintégrer leur milieu pseudo-humain, responsable de la déformation de l'homme. Bartok est peut-être le seul grand représentant d'une grande critique sociale dont l'essentiel se résume en ceci : ce qu'on a l'habitude d'appeler civilisation et ce qu'on reconnaît, même si c'est pour le critiquer, comme le mode de vie de l'homme, est en réalité la négation même de l'homme en tant que tel. Les jeunes paysans transformés en cerfs ont parfaitement raison de ne pas vouloir réintégrer ce monde et — toujours par l'entremise de l'objectivité indéterminée, immédiatement applicable et profondément justifiée sur le plan de l'histoire mondiale, — de déclarer, à l'instar des grands révolutionnaires, nul et non avenu le bien-fondé d'un tel univers !

BARTOK ET KAFKA.

Deux cents ans après les « sages chevaux » de Swift, c'est dans les cerfs de Bartok que s'incarne le refus révolutionnaire et radical du caractère déshumanisant de la culture capitaliste. Par un singulier hasard (mais s'agit-il vraiment d'un hasard ?) la date de la parution des grands

(1) Voir page 145.

romans de Kafka (ces romans qui, du point de vue qui nous intéresse actuellement, vont dans le même sens que les chevaux de Swift) coïncide approximativement avec celle de la composition de la *Cantata profana*. Les présentes notes, déjà fort éparses, ne peuvent avoir pour objet de traiter, ni même d'effleurer le problème de l'importance de Kafka, pas plus que de comparer son refus avec celui de Bartok. Qu'il me soit simplement permis de souligner que, comme Swift, Kafka voyait dans les situations humaines qu'il représentait en les condamnant, des données existentielles immuables. Et ici, deux remarques s'imposent. Premièrement, prévoir une évolution en prophète (c'était le cas de Swift) est une chose ; cette évolution une fois accomplie, en décrire les détails avec réalisme, comme le fit Kafka, en est une autre. La perspective historique et universelle de l'évolution de l'humanité est une chose, l'évolution particulière de notre vie quotidienne, confrontée directement avec nous-mêmes en tant que génératrice de nos actes immédiats en est une autre. Ces deux choses sont différentes, car différent est leur rapport avec la pratique quotidienne des hommes. Deuxièmement : il serait erroné de parler à propos de Kafka, d'une vision purement fataliste de l'existence. Kafka voyait ce que ses personnages ignoraient : objectivement parlant, on peut envisager des solutions individuelles, même si les personnages agissants ne s'en aperçoivent pas. Mais il s'agit toujours de solutions individuelles. Bartok, lui, pense que tout cet univers, tout ce système de réalité sociale sont à détruire.

Mais quelle que soit la différence entre la conception du monde de Bartok et celle de Kafka, le fait même qu'on puisse les confronter permet de signaler un aspect décisif de l'œuvre bartokienne considérée — conformément à sa genèse — du point de vue de la continuité de l'évolution hongroise, divisée en plusieurs périodes divergentes. Le mouvement paysan et plébéien du début du XIX^e siècle (de Matyi aux Oies à Toldi, en passant par Jean le Preux) constitue la préparation idéologique d'un 1793 hongrois qui n'eut jamais lieu. Voilà pourquoi le mouvement littéraire se devait de renouveler (dans le domaine stylistique, en particulier) les formes populaires, de les relancer au moins à l'échelle nationale. A l'époque d'Ady et de Bartok, la situation sociale n'était pas la même. Aucun procédé formel en art n'aurait été capable de ressusciter sur le plan artistique cette relation issue autrefois de la

vie même. Ni Ady, ni Bartok, ni Attila Jozsef n'auraient jamais pu être autre chose que des artistes modernes par la forme, comme par le contenu de leurs œuvres.

L'évolution d'Ady et les répercussions de son œuvre sont particulièrement significatives à cet égard. Chacun sait comment Bartok, après avoir subi, à ses débuts, l'influence de Richard Strauss, se hissa au rang des personnalités de premier plan de l'art nouveau, comment il rompit avec la tradition, très vivace en Hongrie, de Wagner et de Brahms, comment il devint sur le plan de la forme également, l'un des grands représentants d'une musique radicalement nouvelle. Mais aujourd'hui, à une distance de plusieurs décennies, nous voyons mieux la véritable signification de cette ère nouvelle. Hanns Eisler, un élève de Schönberg, très attaché à son maître, décrit en ces termes l'attitude de celui-ci envers la vie nouvelle (attitude qui, bien entendu, reflétait l'essentiel de son art) : *Bien avant l'invention des bombardiers, il (Schönberg) exprimait les sentiments des gens terrés dans leurs abris anti-aériens.* Traduite en langage social, cette phrase signifie que Schönberg condamnait profondément l'univers nouveau qui naissait avec lui, mais pensait que — fatalement pour l'humanité — il était absurde de vouloir le changer. Se terrer dans les caves et tenter de survivre individuellement aux bombardements — c'était, selon lui, la seule issue possible.

Or, à quoi avons-nous affaire ici, sinon à une variante nouvelle, mise à jour, de l'intériorité protégée par le pouvoir ? Mise à jour, car la société elle-même avait beaucoup changé entre-temps. Mais nouvelle, surtout parce que l'idéologie nouvelle, née d'une situation nouvelle, considérait de plus en plus comme des modes d'existence définitifs les apparences de vie auxquelles on pouvait prétendre dans un capitalisme manipulé ; le règne absolu du particulier que celui-ci avait développé et soutenu grâce à ses manipulations était, pour cette idéologie, l'incarnation définitive de l'homme. C'est pourquoi elle proclamait la nécessité d'en finir avec toutes les idéologies, de combattre les arts du passé guidés par les idéologies ou aux prises avec elles.

En particulier, les idées du XIX^e siècle devaient, dans cette perspective, devenir des objets de dédain pour tout homme vraiment « moderne ». Dans son dernier roman, Thomas Mann qui, par tempérament, n'a jamais appartenu aux porte-parole des protestations révolutionnaires

ouvertes, dépassa toutefois ce préjugé de son époque. Le héros de cet ouvrage est un compositeur, auteur d'œuvres fort proches de celles de Schönberg, et qui parvient à tirer les ultimes conclusions de cette conception de vie (inspirée selon l'auteur, par l'anti-humanisme du diable) en niant la raison d'être de la IX^e symphonie. C'est ainsi qu'un grand écrivain honnête tire toutes les conséquences des tendances dominantes de son époque. Pour ce qui est de la situation particulière de Bartok dans l'évolution de son époque, on pourrait peut-être affirmer que non seulement il ne nie pas la raison d'être de la IX^e symphonie, mais cherche des modes d'expression authentiquement modernes et authentiquement musicaux permettant la création d'œuvres dignes des chefs d'œuvre du passé. Il ne s'agit donc pas ici de ce que l'on a coutume d'appeler « continuité historique », mais de la compréhension des possibilités du renouvellement du genre humain, telles qu'elles furent formulées par Beethoven et définies à son époque par une grande révolution — en dernière analyse avortée — mais dont les idées resteront jusqu'à leur réalisation, à l'ordre du jour d'une conscience humaine tournée vers l'intelligence de la condition humaine. Telle est la véritable continuité de l'histoire, continuation qui s'oppose à la stylisation — présentée comme plénitude — de l'aliénation actuelle, particulière et manipulée.

De la musique populaire à Beethoven et à Rembrandt — ainsi se dessine la ligne qui sépare Bartok de ses contemporains célèbres, mais humainement avilis, cantonnés dans le présent. Ce n'est pas un hasard si de nombreux théoriciens de la nouvelle musique particulière ont accusé Bartok de « transiger avec l'ancien ». Ce n'est pas par hasard si un Adorno, théoricien et apologiste de l'attitude schönbergienne considérait avec méfiance le « populisme » de Bartok. Les adversaires libéraux du fascisme, qui, malgré leurs innovations formelles, s'intégrèrent sans murmure dans le particularisme des abris « anti-aériens » élevé à la hauteur d'une valeur universelle, et, du même coup, dans « l'intériorité protégée par le pouvoir » du néo-capitalisme, étaient effarouchés par ce grand et authentique novateur dont l'activité révolutionnaire démolissait les ultimes bases humaines de leurs innovations purement formelles.

Cette étape de l'évolution qui a duré plusieurs décennies est aujourd'hui dépassée. Les symptômes de plus en plus

évidents de la crise des systèmes dominants ont pour rôle de susciter de nouveaux mouvements dans tous les domaines de l'idéologie. C'est ainsi que Bartok, ce grand représentant de la période d'avant 1945, commence à s'éloigner vers une perspective historique. Mais nous sommes persuadés que, dans cette perspective, il apparaîtra parmi les plus grands, parmi les Rembrandt et les Beethoven, qui, comme lui, auront su exprimer dans leurs œuvres et de la façon la plus générale, la plus artistique et la plus durable, les grands tournants de l'évolution de l'humanité.

Le peuple hongrois dont la culture est loin d'avoir résolu le grand dilemme entre l'intériorité protégée par le pouvoir et la protestation authentiquement humaine, devra, tout en continuant à suivre et à développer la ligne tracée par Csokonai, Petöfi, Ady et Attila Jozsef, s'appuyer sur Bartok dans sa recherche de la voie progressiste de son évolution nationale. Mais pour être entièrement digne de Bartok, cette culture devra reconsidérer sa réponse à l'interrogation de l'histoire sur l'essence nationale hongroise. Au lieu de répondre selon l'ancienne manière, en idéalisant les compromis les plus détestables de l'histoire de la Hongrie, en les présentant comme des qualités et des modèles à suivre, il conviendra, au contraire, d'affirmer avec courage, sur une base sociale et morale solide : « Bartok représente notre grande possibilité historique sur la voie conduisant à une véritable culture hongroise. »

Georges LUKACS.

NOTES SUR TROIS ŒUVRES DE BARTOK

LE PRINCE DE BOIS

Poème chorégraphique en un acte, composé en 1916 sur un livret de Béla Balázs. L'idée maîtresse de cette œuvre — tout comme dans les deux autres parties de sa trilogie (*le Mandarin merveilleux, le Château de Barbe-Bleue*) — apparaît sous forme d'une histoire d'amour.

Deux châteaux se font face séparés par un ruisseau. Dans l'un vit une princesse, dans l'autre un prince. Il suffit de

l'apercevoir et le prince tombe amoureux d'elle. Mais il est impossible de l'atteindre, car elle est bien gardée par la fée de la forêt qui sait mobiliser toute la nature pour la protéger.

Le prince a donc recours à la ruse : il fabrique un alter-ego (en bois) le décore de son manteau, puis de sa couronne, enfin de ses propres cheveux. Réussite. La princesse tombe amoureuse du prince, mais de celui qui est en bois. Il ne reste qu'à dévoiler le faux prince et l'intervention de la fée pour que tout s'arrange et pour que prince et princesse se retrouvent et restent ensemble.

Cette forme de conte populaire a permis à Bartok de nous éblouir par sa musique et faire briller son art de compositeur lorsqu'il caractérise les personnages. La musique grotesque qui caractérise le prince de bois est considérée comme une des meilleures pages de Bartok.

C'est un songe, un songe du Bartok panthéiste, mais il est impossible de ne pas y voir l'idée de Bartok (et de Balazs) sur l'attitude de l'homme et de l'artiste dans une société hypocrite où le masque, le postiche, le clinquant l'emportent sur le sincère et le vrai.

Le Prince de bois a été représenté par un ballet hongrois, en 1971, à la Télévision française.

LE MANDARIN MERVEILLEUX

(*Pantomime en un acte*). Composé en 1918-1919 (variante pour piano à quatre mains), sur un livret de Menyhért Lengyel. La variante pour orchestre date de 1924. Cette composition — œuvre préférée du compositeur — constitue une étape importante dans l'évolution de Bartok. Tout comme *le Prince de Bois* et *le Château de Barbe-Bleue*, *le Mandarin merveilleux* pose le problème de l'amour et de la désespérance des rapports de l'homme et de la femme.

Une fille est contrainte par trois malandrins à servir d'appât pour attirer des clients. Après deux hôtes sans importance (un vieux minable et un jeune blanc-bec), un mandarin égaré tombe dans le piège, fasciné par la fille. Tué à plusieurs reprises, il ne cède pas avant d'avoir reçu le baiser convoité de la fille.

Ce poème tragique à signification symbolique rappelle dans sa structure les moralités du Moyen Âge. Les trois apaches « La Turpitude Assassine », la Fille, « Le Sentiment Vendu », le Mandarin, « La Passion Élémentaire, La Force Primitive », voilà le trio complété par les deux personnages épisodiques « Jeunesse » et « Vieillesse ». La danse du Mandarin est au centre, après les trois danses séductrices de la Fille et les trois morts consécutives du Mandarin.

Conçu dans un ton tragique, *le Mandarin merveilleux*

n'en est pas moins une illustration du thème de la volonté de bonheur. L'amour, le vrai sentiment, la danse démoniaque du Mandarin est au centre et c'est lui qui l'emporte — tout en étant assassiné dans un monde impuissant, criminel et inhumain. Le Mandarin, cet « Asiatique » souffre parce qu'il a de grandes passions, parce qu'il cherche le bonheur.

C'est une déclaration humaniste de Bartok contre l'Europe de l'après-guerre, l'expression de sa foi dans la lutte de l'homme, dans la beauté de ses combats contre la fatalité.

CANTATA PROFANA

Cantata profana (Les neuf cerfs merveilleux) pour double chœur mixte, solo de ténor, solo de baryton et orchestre. Composée en 1930, c'est la quatrième des œuvres dramatiques de Bartok.

Le titre évoquant les cantates profanes du XVIII^e siècle rappelle la foi humaniste et athée du compositeur. Il y chante la liberté, la liberté qu'il suffit de goûter une seule fois pour en avoir toujours soif. L'argument pris dans le folklore roumain est l'histoire des neuf fils transformés en cerfs. Le père parti à la recherche de ses fils les invite en vain de rentrer, ils refusent : « Jamais plus nous ne boirons dans des brocs et des verres : pour nous, rien d'autre que les sources les plus claires ». Ce qui revient à dire qu'une fois la liberté trouvée il ne faut pas y renoncer mais il faut la vivre. Le refus de la « famille » est une allusion très claire de Bartok au régime nationaliste où il vivait. Il s'explique plus tard dans ses écrits sur le sens exact des « sources claires » et se prémunit ainsi contre toute erreur d'interprétation.

L'exécution de cette œuvre met à l'épreuve orchestre, chœurs et chanteurs. Il en existe très peu d'éditions et P. Citron a raison de dire (*Bartok*, Édit. du Seuil, p. 120) : « L'œuvre rarement exécutée, l'est plus rarement encore de façon satisfaisante : sa densité semble souvent l'empêcher de respirer. Parfaite, elle serait sans doute magnifique ».

Tibor OLAH.

CHRONOLOGIE DE BELA BARTOK

- 1881 **25 mars : Béla Bartok naît à Nagyszentmiklos.**
Son père est directeur de l'école d'agriculture de Nagyszentmiklos.
- 1888 Mort de son père.
- 1889 La famille s'installe à Nagyszöllös, sa mère ayant obtenu un poste d'institutrice.
- 1890-1896 Compositions d'enfance.
- 1892 Premier concert de piano à Nagyszöllös.
- 1893 La famille s'installe à Pozsony. Bartok prend des leçons de piano. Il a pour professeur Laszlo Erkel, fils du célèbre compositeur hongrois.
- 1894-1899 Etudes au lycée de Pozsony. — Découverte de la musique de Brahms. Rencontre avec Dohnanyi.
- 1897-1899 Compositions de jeunesse (musique de chambre, pièces pour piano).
- 1899 Voyage à Budapest. Présenté à l'Académie de Musique.
- 1901 **Premier concert à Budapest.**
- 1903 Compositions d'examen à l'Académie de Musique.
- 1903-1904 Concerts à Berlin, à Vienne et à Manchester.
Kossuth, sonate pour piano et violon.
- 1904 Premières réflexions sur la musique populaire.
Rhapsodie pour piano op. 1. — *Scherzo op. 2 pour piano et orchestre.* — *Suite No 1.*
- 1905 Paris. Concours Rubinstein.
Première suite op. 3 pour orchestre. — *Deuxième suite op. 4 pour orchestre.* — *Chanson populaire sicule.* — *Pour le petit « Slovaque »* (cinq mélodies pour chant et piano).
- 1906 Concerts en Espagne et au Portugal. Collecte de chansons populaires slovaques.
Chansons populaires hongroises pour chant et piano, recueil de chansons publié avec le concours de Zoltan Kodaly.
Chansons populaires hongroises, adaptation de chansons populaires, publiées après sa mort.
- 1907 Nomination à l'Académie de Musique de Budapest (professeur de piano).
Concerto pour violon et orchestre. — *Trois chansons populaires hongroises de Gyergyó pour « tilinko »* (flûte à bec) et piano.

- Trois chansons populaires hongroises pour piano.*
Quatre chansons populaires slovaques pour chant et piano.
- 1907-(1916) *Deux portraits pour orchestre op. 5.*
- 1908 *Quatorze bagatelles pour piano op. 6. — Dix morceaux faciles pour piano. — Premier quatuor à cordes op. 7. — Deux élégies pour piano op. 8/b.*
- 1908-1909 *Pour les enfants pour piano (85 chansons populaires arrangées pour pianistes débutants).*
- 1909 Concert à Berlin. Mariage avec Marta Ziegler. Collecte de chansons populaires roumaines.
- 1910 Naissance de Béla, son premier fils. — Concert des œuvres de Bartok et de Kodaly.
Deux danses roumaines pour piano op. 8/a. — Esquisses pour piano op. 9/b. — Quatre nénies pour piano op. 9/a. — Deux images pour orchestre op. 10. Trois burlesques pour piano op. 8/c.
- 1911 Fondation de la Nouvelle Société Musicale Hongroise.
Danse roumaine pour orchestre. — Quatre morceaux pour orchestre op. 12. — Le Château de Barbe-Bleue op. 11., drame lyrique en un acte. — Allegro Barbaro pour piano.
- 1912 Continue ses recherches de musique populaire.
Quatre chansons populaires hongroises anciennes pour chœur d'hommes à quatre voix a capella.
- 1913 Voyage d'étude en Afrique du Nord.
 L'Académie Roumaine des Sciences publie ses chansons de Bihar. *Méthode de piano.*
- 1914 **23 juillet. La Monarchie Austro-Hongroise déclare la guerre à la Serbie.**
- 1915 *Deux chants populaires roumains, chœur de femmes à quatre voix a capella.*
Neuf chansons populaires roumaines pour chant et piano. — Sonatine pour piano. — Danses populaires roumaines pour piano. — Noël roumain pour piano.
- 1916 *Le prince de bois op. 13., poème chorégraphique en un acte. — Cinq mélodies pour chant et piano op. 15. Suite pour piano op. 14. — Cinq mélodies pour chant et piano op. 11 (poésies d'Endre Ady). — Chanson populaire slovaque pour voix et piano (1916 ?).*
- 1917 Première représentation du *Prince de Bois*. — *Huit chansons populaires hongroises pour chant et piano (1907-1917). — Chanson populaire hongroise pour piano (1914-17 ?, 1923 ?). — Trois chansons populaires hongroises pour piano (1914-1917). — Deuxième quatuor à cordes op. 17 (1915-1917). — Danses populaires roumaines pour orchestre. — Chansons populaires slovaques pour chœur d'hommes à quatre voix a capella. Quatre chansons populaires slovaques pour chœur mixte et piano.*

- 1918 Première représentation du *Château de Barbe-Bleue*.
Quinze chansons paysannes hongroises pour piano
 (1914-1918). — *Études pour piano* op. 18.
 La Maison Universal de Vienne se charge de l'édition
 de ses œuvres.
 31 octobre : **une révolution bourgeoise démocratique éclate en Hongrie.**
- 1919 (du 21 mars 1919 au 1er août 1919) République
 Hongroise des Conseils.
Bartok participe aux réformes culturelles de la République des Conseils. Projet de fondation d'un musée de la musique. Le Mandarin merveilleux op. 19., pantomime en un acte.
- 1920 Articles dans des revues internationales. Concert à Berlin. *Improvisations sur des chansons paysannes hongroises* pour piano op. 20.
- 1921 Numéro spécial des « Musikblätter des Anbruch » pour son 40^e anniversaire.
 « La musique populaire hongroise », article publié dans la Revue Musicale, 1921, no 1.
Première sonate pour violon et piano.
- 1922 Concerts en Roumanie, en Angleterre et en France. Présentation du *Château de Barbe Bleue* et du *Prince de Bois* à Francfort.
Deuxième sonate pour violon et piano.
- 1923 Divorce. Il se remarie avec une de ses élèves Ditta Pasztory. — *Suite de danse pour orchestre.*
 Publication de « Volksmusik der Rumanen von Maramuresch ».
- 1924 Reçoit une décoration en Roumanie.
Scènes de village, chansons populaires slovaques pour voix de femme avec piano.
- 1925 Concert en Italie.
- 1926 *Le Mandarin Merveilleux* est présenté à Cologne.
Trois scènes de village pour quatre ou huit voix de femmes avec orchestre de chambre.
Sonate pour piano. — *Neuf petits morceaux pour piano.* — *Premier concerto pour piano et orchestre.* — *Première rhapsodie pour violon et orchestre.* — *Rhapsodie pour violoncelle et piano.* — *En plein air pour piano.*
- 1927-28 Concerts aux États-Unis d'Amérique (New York, Boston, Chicago, Los Angeles).
Trois rondos sur des chansons populaires.
Troisième quatuor à cordes, premier prix du concours de la Musical Society de Philadelphie.
- 1928 *Première rhapsodie pour violon et piano.*
Deuxième rhapsodie pour violon et piano (remaniée en 1945). — *Deuxième rhapsodie pour violon et orchestre.*
Quatrième quatuor à cordes.

- 1929 Concerts en Union Soviétique (Leningrad, Kharkov, Odessa). — Concerts en Suisse.
Vingt chansons populaires hongroises, avec piano.
- 1929-1933 Crise économique en Hongrie.
- 1930 *Chansons populaires hongroises pour chœur mixte a capella Cantata profana* (Les neuf cerfs merveilleux) pour double chœur mixte, solo de ténor, solo de baryton et orchestre.
- 1931 Voyage en Suisse où il participe aux réunions du Comité de la Coopération Intellectuelle.
Deuxième concerto pour piano et orchestre.
En France on lui décerne la Légion d'honneur.
Danses de Transylvanie pour orchestre. — *Images hongroises* pour orchestre. — *Quarante-quatre duos pour deux violons*.
Rencontre avec Thomas Mann et Karel Capek.
Les autorités hongroises réussissent à interdire la représentation du *Mandarin Merveilleux* à Budapest.
- 1932 Voyage au Caire où il participe au Congrès International de musique arabe.
Chants sicules pour chœur d'hommes à six voix a capella.
- 1933 *Chansons paysannes hongroises pour orchestre*.
Chansons populaires hongroises pour chant et orchestre.
- 1934 *Quatuor à cordes* No 5.
Il donne sa démission à l'Académie de Musique de Budapest.
- 1935 *Chœurs à deux et à trois voix pour chorale d'enfants a capella, pour chorale de femmes a capella*.
Des temps passés pour chœur d'hommes à trois voix a capella.
- 1936 « Miért és hogyan gyűjtsünk népzene-t ? ». A zenei folklóre törvénykönyve (Pourquoi et comment recueille-t-on la musique populaire ? Législation du folklóre musical). Népszereü Zenefüzetek, No 5, 1936, édition B. Somlo.
Discours de réception à l'Académie Hongroise des Sciences. Il occupe la place de Liszt.
Voyage en Turquie pour collecter des chansons populaires turques.
Petite suite pour piano. — *Musique pour cordes, percussion et célesta*. — *Chanson populaire hongroise pour chant et piano* (1936 ?). No 16 du 1^{er} cahier de « Pour les enfants ».
- 1937 **Bartok interdit l'exécution de ses œuvres en Allemagne et en Italie.**
Sonate pour deux pianos et percussion.
- 1938 *Contrastes pour violon, clarinette et piano*. *Concerto pour violon et orchestre*.
« Jeunesse au piano » (deux cahiers d'œuvres choisies).
- 1939 Mort de sa mère.

- Confie l'édition de ses œuvres à la Maison Boosey et Hawkes. **La Hongrie se rattache au Pacte Antikomintern.**
- Divertimento pour orchestre à cordes.* — *Sixième quatuor à cordes.* — *Mikrokosmos* pièces de piano progressives (1926-1939).
- Sept pièces du Mikrokosmos* — transcription pour deux pianos, à quatre mains du Mikrokosmos.
- « Album des œuvres de Bartok » — choix de l'auteur.
- 1940 **8 octobre, dernier concert en Hongrie avant son émigration aux États-Unis.** décembre, promu « docteur honoris causa » de l'Université de Columbia.
- En bateau* — pour orgue.
- Sonate pour contrebasse seule en trois mouvements* (1940 ?). — *Concerto pour deux pianos et orchestre* (transcription). — *Cadence pour le concerto pour deux pianos et orchestre en mi bémol majeur de Mozart* (1940).
- 1941 Travaux de notation de la collection de l'Université de Columbia sur la musique serbo-croate.
- Suite pour deux pianos op. 4/b.*
- 1942 Aggravation de sa maladie. — Son second fils le rejoint en Amérique.
- 1943 Son dernier concert public à New York. *Concerto pour orchestre.* Rencontre avec Yehudi Menuhine.
- 1944 Séjour dans un sanatorium à Asheville. Aide de l'American Society of Composers, Authors and Publishers. *Sonate pour violon solo.*
- 1945 *Chant populaire ukrainien avec piano.* — *III^e concerto pour piano et orchestre.* — *Concerto pour alto et orchestre* (inachevé, arrangé et instrumenté d'après les notes de Bartok par Tibor Serly, 1950).
- 26 septembre : meurt au West Side Hospital de New York.**
- 1948 **En Hongrie, on lui décerne le prix Kossuth (posthume).**
- 1955 **Le Conseil Mondial de la Paix lui décerne le Prix de la Paix (posthume).**
- 1956 « Bartok, sa vie et son œuvre », sous la direction de B. Szabolcsi, Budapest, 1956, Editions Corvina.
- 1963 « Le Mandarin Merveilleux » présenté à Paris, par le corps de ballet de l'Opéra d'État de Budapest remporte le prix « Étoile d'Or ».
- 1970-1972 Édition sur disques des œuvres complètes par Magyar Hanglemezgyarto Vallalat, édition Hunganton.
- 1971 *Le Prince de bois*, représenté par une troupe de ballet hongroise à la Télévision française.

Tibor OLAH.