

HEMU, janvier 2017

Mathilde Reichler, cours de synthèse

### Traitement vocal et caractérisation musicale dans *Le Château de Barbe-Bleue*

Le traitement vocal, dans le début du *Château de Barbe-Bleue* (et l'observation est valable sur toute la durée de l'œuvre) est assez différent de ce que nous avons observé dans *Salomé*. Il est aussi assez différent du traitement vocal de *Pelléas et Mélisande*, malgré le fait que cet opéra ait visiblement été un modèle pour Bartók (voir les citations de Kodály et de Bartók dans le résumé du cours précédent).

La parenté esthétique entre ces trois opéras (tous trois des opéras «littéraires») est indéniable. Elle se traduit essentiellement par :

- une temporalité proche du théâtre parlé (un dialogue ininterrompu : pas d'airs, pas de duos > pas de formes fermées), et donc un traitement musical continu.
- une grande proximité avec la prosodie de la langue parlée.

## Bartók sur la métrique hongroise :

« La métrique populaire hongroise n'est pas fondée sur les longues et les brèves, mais sur l'accentuation ou non des syllabes ; la succession de syllabes toniques et atones ne produit pas des pieds à l'antique, mais des pieds d'un autre genre. Cependant on ne doit pas oublier trois facteurs importants :

1. A l'opposé de la règle allemande de l'accentuation, une syllabe *brève* peut être *tonique* aussi bien qu'une *longue* peut être *atone* dans la langue hongroise.
2. Chaque mot porte l'accent sur la première syllabe.
3. Une syllabe accentuée dans la langue peut tomber sur un temps atone de la mesure ou inversement (toutefois sous certaines limites). »

Extrait de « La musique populaire hongroise », cité par l'Avant-Scène Opéra sur le *Château de Barbe-Bleue*, p. 102.

> Ainsi, en hongrois (contrairement à ce qui se passe en allemand, en italien ou en russe), ce n'est pas la longueur de la syllabe qui détermine si elle est ou non accentuée : c'est sa place dans le mot. Chaque première syllabe est accentuée, qu'elle soit brève ou longue.

> Dans la métrique populaire hongroise, les accents ne tombent pas forcément sur les temps forts ; les règles de prosodie musicale paraissent assez souples à ce niveau.

Il semble toutefois que si Bartók change aussi constamment de mètre dans sa partition (avec la valeur de la noire comme référence : on passe de 2 à 3, 4, 5 et 6/4), c'est tout de même (généralement...) pour faire tomber les accents toniques sur les temps forts de la mesure :

The image displays two pages of a musical score for 'Blaubart' (Kékszakállú) by Béla Bartók. The top page is marked 'Assai andante' with a tempo of 92. It features a vocal line in the upper staff and piano accompaniment in the lower staves. The music is in a key with two sharps (D major or F# minor) and shows frequent changes in time signature: 4/4, 2/4, 3/4, and 3/4. The lyrics are in German and Hungarian. The bottom page is marked 'Sostenuto' (72) and 'Adagio' (58). It continues the vocal line and piano accompaniment, with time signatures of 3/4, 2/4, 3/4, 4/4, and 3/4. The lyrics are also in German and Hungarian. Several time signature changes are circled in blue and black ovals, highlighting the complex metric structure.

**Exception** : le changement métrique intervient sur la seconde syllabe du mot, de valeur longue mais non accentuée.

Outre la flexibilité métrique qui mime, dans *Barbe-Bleue*, la prosodie de la langue parlée, on remarque également :

- un traitement du texte parfaitement syllabique (en tout cas pour *Barbe-Bleue*)
- de fréquents accords sous la ligne vocale, tenus souvent en pédales, rappelant une texture de type «récitatif». On sent que l'orchestre est très respectueux de la ligne vocale.
- une ligne vocale généralement descendante, qui cherche visiblement à reproduire l'intonation de la langue parlée hongroise
- peu de valeurs rythmiques différentes: croches et noires essentiellement (chez *Barbe-Bleue* en particulier) – probablement les syllabes longues et brèves de la langue parlée.
- de constants changements de tempo - un **tempo rubato**, très fluctuant, qui va suivre pas à pas les émotions des personnages
- S'ensuit une grande souplesse demandée aux interprètes dans le rendu de la ligne mélodique

Il semble en effet que sous la notation rythmique assez « rigide » (des croches et des noires pour l'essentiel), Bartók envisageait une souplesse d'exécution, sollicitant de ses interprètes une part d'improvisation. C'est à nouveau ici **la notion de rubato** qu'il faut convoquer. Se modelant sur la prononciation de la parole parlée, les interprètes peuvent ainsi se détacher légèrement du rythme écrit, même si cela provoque momentanément des décalages avec l'orchestre.

(A ce propos, voir Carl Leafstedt, « The Opera's Vocal Style », in *Inside Bluebeard's Castle. Music and Drama in Béla Bartók's Opera*, New York, Oxford University Press, 1999, pp. 65-67. Voir aussi Judit Frigyesi, *Béla Bartók and Turn-of-The-Century Budapest*, Berkeley, University of California Press, 1998, pp. 235-243.)

Par tous ces moyens, Bartók cherche visiblement à se rapprocher de la langue orale. D'un autre côté, la déclamation est moins «parlée» que dans du récitatif: l'ambitus est plus large, et la nature du mélodisme ne fait pas penser à un récitatif «classique».

Il convient de dire, à ce propos, que *Le Château de Barbe-Bleue* est écrit entièrement en vers (octosyllabiques et hexasyllabiques) et non en prose comme *Pelléas* ou *Salomé*. Cela a évidemment un impact sur la structure de la ligne vocale : la régularité du vers se ressent, même si le discours est continu, tandis que la prose, par nature irrégulière, favorise les périodes musicales asymétriques.

## Balázs à propos de la versification du *Château de Barbe-Bleue* (1915) :

« Je n'ai pas conçu l'original du *Château de Barbe-Bleue* comme un livret d'opéra, mais simplement comme de la poésie [...]. Ce texte est paru séparément, et a également été donné en tant que scène dramatique, avant même que Bartók ne la mette en musique. J'ai créé ma ballade **dans le langage et les rythmes des anciennes ballades populaires hongroises de Székely**. Par leur caractère, celles-ci ressemblent aux vieilles ballades populaires écossaises mais elles sont peut-être plus caustiques, plus simples, leur **qualités mélodiques** plus mystérieuses, plus naïves, et moins chantées. »

(*En anglais:*)

« I did not write the Hungarian original of *Duke Bluebeard's Castle* as a libretto, but simply as poetry, as one is used to writing verse in general. It appeared separately, and was also given as a dramatic scene, even before Bartok had set it to music. I created this ballad of mine in the language and rhythms of old Hungarian Székely folk ballads. In character these folk ballads closely resemble old Scottish folk ballads, but they are, perhaps, more acerbic, more simple, their melodic quality more mysterious, more naive, and more songlike. [...] » (Cité par Carl Leafstedt, p. 202)

NB : la région en question est en Transylvanie (actuelle Roumanie), région particulièrement préservée de l'influence urbaine, où Bartók et Kodály avaient très rapidement aiguillé leurs recherches. En 1906, ils avaient d'ailleurs pris Balázs avec eux, et en 1908, Bartók avait publié un recueil de ballades de Székely - sa première contribution officielle à l'ethnomusicologie.

Balázs s'inspire donc de formes épiques populaires manifestement très proches du chant pour créer cette « ballade », cette « scène dramatique », ou encore ce « mystère », comme il l'appelle. Son désir est de créer un style nouveau, moderne, sur la base de formes très archaïques :

« J'aspirais à la création d'un style dramatique hongrois. Je voulais étendre la veine dramatique de la ballade populaire de Székely à la scène. Je voulais **décrire les âmes modernes par la couleur pure et primitive du chant populaire**. Je voulais la même chose que Bartók. Nous le voulions ensemble, dans notre jeunesse. **Nous pensions que la nouveauté complète ne pouvait être dérivée que de ce qui était ancien**, certains que seul un matériau primitif pourrait résister à notre désir de spiritualité sans s'évaporer entre nos doigts. »      Cité par Carl S. Leafstedt, *op. cit.*, pp. 23-24.

Si les vers de Balázs n'ont pas été conçus comme un « livret », ils contenaient déjà une part de chant, de par leur qualité mélodique intrinsèque, se voulaient une sorte d'invitation à chanter :

« Cette poésie était adressée à Bartók tout comme un voyageur exténué, desséché, entonne un chant pour persuader son compagnon, encore plus épuisé, à chanter. [...] Je l'ai induit, amené à la musique. Bartók s'est mis à chanter avec moi, d'une telle manière qui n'avait plus été entendue en Europe depuis Beethoven. »

*En anglais*: « This poetry was addressed to Bartók in the same way as when a weary, parched wanderer strikes up a tune to induce his still more exhausted companion to sing. Because a melody will carry you along for a while when your legs are the point of giving way. And I contrived to trick him into music. Bartók intoned and broke into such singing as has not been heard in Europe since Beethoven. »

*Ibid.*

Le style vocal qui ressort de ce compagnonnage, tout en se rapprochant de l'expérience de Debussy du point de vue du principe général et de l'esthétique sous-jacente, est fort différent de celui qui domine *Pelléas et Mélisande*. C'est que Bartók, **à la recherche d'une vocalité proprement hongroise**, va puiser à la source du mélodisme populaire hongrois, et non à la source de l'ancien récitatif baroque français (comme il le suggère à propos du style vocal de Debussy (cf. citation dans le PP précédent)).

Ainsi, on repère aisément dans *Barbe-Bleue* que la ligne vocale est organisée en **petites séquences**, en **formules mélodiques** qui se répètent, sont travaillées en gradation ou sont variées de différentes façons ; parfois elles se font écho à distance et structurent la scène - qui se déroule par ailleurs sans forme préétablie, sur un principe de prose musicale, de continuité absolue.

On avait ainsi remarqué au début du *Château de Barbe-Bleue* :



Les appels de Barbe-Bleue : quarte ou tierce descendante, sur le rythme brève-brève-longue-longue :

Bl. K. *mf* *Sostenuto* ♩ = 72 *Adagio* ♩ = 58

Fe - ste. Leuchtet nicht wie Va - ters Hal - len. Ju - dith, folgst Du mir noch im - mer?  
 vä - ra. Nem tűn - dö - köl, mint a - tyi - dé. Ju - dít, jössz - e még u - tá - nam?

*più p* *Adagio* ♩ = 58 (Harm.) *pp*

Judith

« Judith, me suis-tu ? », demande Barbe-Bleue à plusieurs reprises.

4 *Adagio* ♩ = 58 *Judith p dolce* *Judit* *accel. - - al*

*mf* *Sostenuto* ♩ = 72 *Adagio* ♩ = 58 *accel. - - al*

Ja. ich kom - me, Viel - be - ge - hter. Me - gyek, me - gyek, Kék - szá - kál - lú.

4 Ju - dith, folgst Du mir noch im - mer?  
 Ju - dít, jössz - e még u - tá - nam?

*poco dim.* *pp* (Harm.) *molto cresc.* *f*

5 Quasi andanté ♩ = 88

*Judith (mit an die Brust gepressten Händen)*  
*Judit (mélre szorított kézzel)*

*Blaubart*  
*mf Kékszakállú*

Nein... Das Kleid blieb mir nur hän-gen.  
 Nem... A szok-nyám a - kadt csak fel,

Bleibst Du ste - hen? - Lockt's Dich heim - wärts?  
 Meg - állsz Ju - dit? - Men - nél visz - sza?

5 Quasi andante ♩ = 88

Variante textuelle :  
 « Judith, tu t'arrêtes,  
 reculerais-tu ? »

Variante textuelle :  
 « Les portes sont  
 encore ouvertes. »

Mais dans les deux  
 cas, la musique  
 continue de dire :  
 « Judith, me suis-  
 tu ? »

Jud.  
 Jud.

Nur mein Seiden - kleid ver - fing sich  
 Fel - a - kadt szép se - lyem - szok - nyám.

*mf*

Of - fen war - tet noch die Tü - re.  
 Nyit - va van még fent az aj - tó.

*f* poco allarg.-

Viel - ge - lieb - ter!  
 Kék - sza - kál - lú!

Bl.  
 K.

(Fl. and Ob.)

poco cresc.

*mf* sempre cresc.

On remarque au passage que le discours de Barbe-Bleue est fréquemment souligné par des accords parfaits mineurs en position fondamentale, tenus aux cordes. Cela confère une certaine solennité, une assise particulière à son personnage dans tout ce début.

En réponse, les appels de Judith : arpèges descendants, rythme fluctuant, insaisissable (deux iambes, puis inversion rythmique)

Enharmoniquement, la voix dessine un arpège de fa dièse mineur (sur cette tonalité : voir plus loin) avec 7ème M

3 Judith *p dolce* Assai andante  $\text{♩} = 92$  Più mosso  $\text{♩} = 100 - 108$   
Ja, ich kom-me, Viel-er-sehn-ter, Blaubart (Steigt die Treppe langsam herunter)  
Me-gyek, me-gyek, Kék-sza kül-lü. Kékszakállú (Lejön néhány lépcsőt)

3 Assai andante *espr.*  $\text{♩} = 92$  Più mosso  $\text{♩} = 100 - 108$   
Hörst Du lau-ten Sturmes-glocken?  
Nem hal-tod a vész-hu-ran-got?  
*mf* (Cord.) *p* *poco f* (Cord.)  
*pesante*

Cet accord possède une connotation biographique particulière pour Bartók, qui l'a développé notamment dans sa Bagatelle opus 6 no 13 et l'a spécifiquement désigné dans ce contexte comme lié à la violoniste Stefi Geyer, son premier amour. Bartók semble associer cet accord à une révélation, par l'amour, des sentiments humains les plus profonds. La présence de la 7ème M, soit le renversement de la seconde mineure, dans *Le Château de Barbe-Bleue*, est symboliquement très significatif. (Cf. Judit Frigyesi, p. 264.)

L'harmonisation et le timbre orchestral (éclaircissement > flûtes et harpes) donnent à cette entrée de Judith un climat très particulier, doux et mystérieux tout à la fois. Il n'y pas d'explication harmonique qui permette de «réduire» rationnellement cet accord de 5 sons, qui forme plutôt comme une couleur. On est proche de la gamme par tons: mais le solb sort de cette échelle. En prenant l'échelle depuis la basse, mib, on serait proche d'un mode dorien avec IV haussé, mais le si bécarre, quinte haussée, empêche de faire cette hypothèse.

2ème appel : même instrumentation, mais nouvelle couleur modale et harmonique.

4 Adagio  $\text{♩} = 58$  Judith *p dolce* acc. - - al  
Sostenuto  $\text{♩} = 72$  Ja, ich kom-me, Viel-be-gelun-ter.  
Me-gyek, me-gyek, Kék-sza- kül-lü.  
*mf* *poco dim.* *pp* (Harm.) *molto cresc.* *f*

4 Ju-dith, folgst Du mir noch im-mer?  
Ju-dit, jössz-e még u-tá-nam?  
Adagio  $\text{♩} = 58$  acc. - - al  
*pp* (Harm.) *molto cresc.* *f*

Aussi une couleur, qu'on peut éventuellement résoudre à un mode de fa dorien avec IV haussé (présence d'une seconde augmentée (lab-si bécarre))

Jud. Nur mein Seiden - kleid ver - fing - sich. *mf* Viel - ge - lieb - ter!  
 Fel - a - kadt szép se - lyem - szok - nyám. Kék - szá - kál - lúl!  
 Of - fen war - tet noch die Tü - re. (Fl. ed Ob.)  
 Nyit - va van még fent az aj - tó.  
*poco cresc.* *mf sempre cresc.*

**Accord de quartes** > couleur Enchaînement accords sol min >  
 suspendue, dissonance douce do dièse mineur > triton

**3ème appel (mesure 66) :**  
 arpège do dièse mineur  
 harmonisé par un accord  
 de do dièse mineur sur  
 lequel les hautbois et  
 flûtes varient  
 mélodiquement une  
 figure rythmique traitée  
 en ostinato, qui vient  
 créer des frottements  
 avec l'harmonisation.

Jud. den Ver - lob - ten mein, dir zu fol - gen, Her - zog Blau - bart.  
 a vö - le - gé - nyem, hogy vá - rad - ba el - jö - hes - sek.  
 (Schmiegt sich an Blaubart)  
 (a kékszakállúhoz simul)  
 Viel - ver - fehm - ter!  
 Kék - szá - kál - lúl!  
*più agitato, acc.* *al* *poco sost.* *mf*

**4ème appel (mesure 76) :**

arpège fa dièse  
 diminué + 7ème  
 mineure

harmonisé par un accord  
 de Fa M > frottement mi,  
 fa et fa dièse.

## 6ème appel (chiffre 17) :

Moment paroxystique (Judith veut faire entrer la lumière dans le château) :

Le motif de l'appel («Kékszakállu») apparaît en augmentation, ample, très lyrique, sur un arpège de la mineur avec la 7ème mineure, qui se superpose à des accords à 3 et 4 sons et un ostinato rythmique traité en imitation aux vents. Les flûtes amènent des chromatismes légers, tandis que les cors, clarinettes et hautbois travaillent par quartes, en marche ascendante. La tension monte.

The musical score is divided into two systems. The first system is marked "a tempo" with a tempo of quarter note = 126. It features a vocal line for Judith (Jud.) and a piano accompaniment. The piano part has a (4 Fl.) marking. The second system is marked "Molto vivace" with a tempo of quarter note = 68. It includes a vocal line for Judith and a piano accompaniment with a "Tutti" marking. The score includes lyrics in Hungarian and German.

**System 1: a tempo  $\text{♩} = 126$**

Jud. *f* Viel - - - ver - - - folg - - -  
Jud. *Kék* - - - szá - - - kál - - -

**System 2: Molto vivace  $\text{♩} = 68$**

Jud. - - - ter! - - - Glück - - - soll die - sen Fels ent -  
Jud. - - - lá! - - - Nem - - - lesz sü - tet a te -

N.B.: On peut reconstituer ici, entre les accords et l'ostinato des clarinettes/htb une impressionnante chaîne de quartes: ré-sol-do-fa-sib-mib-lab-réb-solb!

Ainsi, l'appel de Judith à Barbe-Bleue est chaque fois varié, mais toujours très reconnaissable.

On peut tirer deux remarques importantes de l'observation de ces appels de Judith et Barbe-Bleue :

> Judith s'exprime dans un langage **plus complexe**, plus dissonant que Barbe-Bleue. La dissonance est estompée par l'orchestration qui s'éclaircit chaque fois qu'elle prend la parole, ainsi que par le lyrisme intense de sa ligne vocale. Mais l'analyse révèle l'usage de **modes altérés** (avec des secondes augmentées), d'accords de 7ème de couleurs diverses pourvus de notes étrangères provoquant des frottements avec l'harmonisation (présence très fréquente de secondes mineures) – autant d'éléments qui contrastent avec la simplicité diatonique et le « calme » de la ligne de Barbe-Bleue. La remarque vaut aussi du point de vue du rythme.

> Ces éléments récurrents (les appels de Barbe-Bleue et de Judith) structurent cette entrée en matière, qui se déroule par ailleurs **sans retour motivique** au niveau de la texture orchestrale (à une ou deux exceptions près, sur lesquelles nous reviendrons). En effet, Bartók **n'a pas recours à la technique du leitmotiv** pour organiser le discours musical et interpréter l'action scénique. On n'observe pas dans ce *Château de Barbe-Bleue* de motifs récurrents dans le tissu orchestral, qui joueraient le rôle de facteurs de cohésion pour la scène, voire pour l'opéra entier. La structure, de ce point de vue, est plus continue encore que celle de *Salomé*. Elle est en **constante évolution**.

Ceci dit, cela n'empêche pas qu'il y ait, à un niveau profond du langage, une construction basée sur la transformation de certains motifs ou de certains « gestes » motiviques, provoquant des parentés, des symétries, des oppositions...