

HEM,U, 30 septembre et 14 octobre 2025
Mathilde Reichler

Béla Bartók, *Le Château de Barbe-Bleue* – 3 : l'entrée au château



Rappel :

- > Unité de lieu (mais on ouvre des portes à l'intérieur même du château) | unité de temps (mais le passé surgit au plus tard à la 7ème porte) ;
- > Plus d'action véritable, mais quelque chose de l'ordre d'un rituel : l'ouverture des portes, en présence de Barbe-Bleue, revêt une dimension nouvelle et induit un changement complet de perspective par rapport au conte original.
- > Le château est devenu comme une métaphore de l'âme de son propriétaire.
- > Le couple est au centre de cette lecture dépouillée, concentrée et intérieure.
- > Nous sommes amenés à revoir nos certitudes sur les personnages. Nous croyions connaître Barbe-Bleue, mais qu'en est-il vraiment de la « rumeur » ?
- > La curiosité reste au cœur du propos, sans qu'on ne puisse plus déterminer si elle est une valeur positive (comme dans *Ariane et Barbe-Bleue* de Maeterlinck) ou plutôt négative...
- > Influencés éventuellement par le conte de Gabrielle de Villeneuve *La Belle et la Bête* et sûrement par *Parsifal*, Balázs et Bartók introduisent la notion d'empathie, absente du conte de Perrault et (probablement) de toutes ses précédentes relectures.
- > Quoi qu'il en soit, la pièce soulève beaucoup de questions sur la communication et sur les rapports humains, sans fermer la recherche de sens. L'intertextualité dans le traitement du conte (voir support no 2) ouvre des pistes nouvelles quant à la lecture de la fable.

Analyse musicale : l'entrée au château

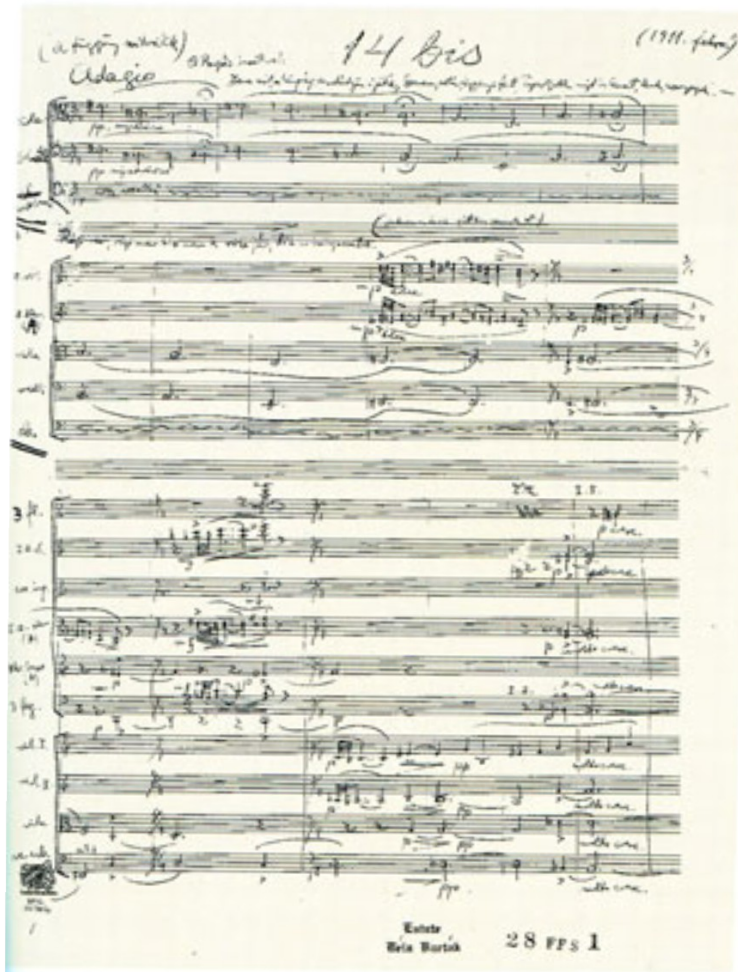
Au début du *Château de Barbe-Bleue* résonnent tour à tour (puis superposés) deux motifs très contrastés, tous deux fortement emprunts de couleur populaire.

Les premières notes à l'octave, sans harmonisation, aux cordes graves, font entendre un mode pentatonique (fa dièse - mi - do dièse - si - la) dont la finale est hésitante, comme souvent dans la musique populaire. Mais il semble que l'on tourne beaucoup autour de fa dièse et de sa quinte, do dièse.

(NB : Bartók considérait le mode pentatonique comme le plus archaïque de tous : on peut le compléter pour obtenir une échelle heptatonique, et préciser ainsi petit à petit la couleur du mode).

Bartók organise cette belle mélodie, simple et très épurée, en un antécédent et un conséquent, avec une inversion symétrique du mouvement mélodique entre les deux parties de la phrase. Cette inversion donne au thème un côté assez « refermé » sur lui-même, un aspect très stable.

Au niveau de l'organisation mélodique du mode, on observe une prépondérance de secondes et de quarts (ce qui est logique, étant donné l'échelle pentatonique utilisée.)



Le barde parle encore au moment où entrent *misterioso* les cordes graves (sans les violons) : cette mélodie archaïsante semble ouvrir un temps de légende, lointain – un temps des origines peut-être. Ce sentiment « hors temps » est renforcé par l'emploi de valeurs longues, monotones, et par les points d'orgue qui nous font sortir de la pulsation. Ceux-ci pourraient d'ailleurs presque suggérer une sorte de mélodie de Chorale...

Le 3/4, toutefois, est très intéressant : il contient un potentiel de légèreté, de balancement (-> berceuse?), empêchant ce « Chorale » de tomber dans une trop grande austérité.

Bartók, manuscrit du
Château de Barbe-Bleue
(Fondation Paul Sacher, Bâle)

L'événement qui se produit ensuite (avec un chevauchement par rapport à la fin du motif précédent), correspond, dans la didascalie, au moment du lever du rideau. La figure qui se dessine alors est très contrastée par rapport à l'entrée en matière :

- > Harmonisation à la tierce (majeure et mineure) qui pourrait évoquer un instrument traditionnel.
- > Rythme marqué, rapide, mordant
- > Nouveau timbre orchestral : apparition des bois (hautbois et clarinettes, renforcés peu après dans les aigus et dans les graves par les flûtes et les bassons).
- > Tempo fluctuant *rubato* : « *poco accell., rit., meno mosso* » qui contraste avec la stabilité du début.
- > Ce nouveau thème est caractérisé par des intervalles de demi-tons, secondes augmentées ainsi que des tierces.
- > Au niveau modal, on passe à un mode de mi mineur harmonique, marqué par la seconde augmentée et la sensible.

En-dessous de ce nouveau motif, les cordes continuent de jouer une réminiscence du premier thème, mais en introduisant un triton (do bécarré) étranger au mode pentatonique donné au départ (voir le chiffre 1).

Le nouveau motif, plaintif mais aussi très doux (l'indication d'expression est importante : *dolce*...*) est répété et transposé, avec l'apparition d'un do# frottant avec le do bécarré de la basse.

D'un mode de mi mineur harmonique, on passe à un mode de mi mineur mélodique (mes. 17-18) ; mais on pourrait aussi pencher pour un mode acoustique sur la, avec un triton initial et sans « sensible ». Les fausses relations (do dièse/ do bécarré et ré dièse / ré bécarré) ainsi que la superposition polytonale avec le premier thème, qui évolue en gamme par tons aux cordes (do-ré-mi-fa#) introduisent de fortes dissonances.

La tête du nouveau motif est ensuite transposée sur do mineur harmonique. S'ensuit un développement du motif dans lequel Bartók semble osciller entre plusieurs échelles, créant un climat tendu et dissonant (voir la partition plus loin).

Lorsqu'au chiffre 2, la tête du motif est réentendue sur un accord de Fa dièse M (certainement très symbolique dans le contexte du *Château*), la superposition introduit le mode octatonique (ton / demi-ton), qui dure jusqu'à l'entrée de Barbe-Bleue : la polytonalité se résorbe avec l'annonce par Barbe-Bleue qu'ils sont arrivés à destination.

* Certains commentateurs ont vu dans ce motif un motif de « menace »¹. Je n'arrive personnellement pas à l'interpréter dans ce sens ; les choses me paraissent beaucoup plus ambiguës et ouvertes. Ce motif introduit certes une dissonance, mais il est noté *dolce*, et son harmonisation à la tierce lui donne beaucoup de charme. Il peut certes se faire menaçant, mais le premier thème aussi, notamment lorsqu'il évolue en gamme par tons.

1. Cf. Elliott ANTOKOLETZ, *Musical Symbolism in the Operas of Debussy and Bartók*, Oxford, Oxford University Press, 2004.

Extraordinaire entrée du 1er thème, pentatonique (immémorial, ancestral), tandis que le barde parle encore. Les cordes seules introduisent à l'octave ce thème, très symétrique.

Lent,
sans tension,
hors temps,
ce thème est composé
de quartes et de secondes M.

Andante ♩ = 92

(Cort.) #2.

Der Barde: Geigen beginnen, lasset das Sinnen.
A regös: Zene szól, a lánq ég, Kezdődjön a játék.

Piano

sempre leg. pp misterioso

2ème thème:
mineur
harmonique

Tierce min. +
sensible

inférieure :
cette cellule
va donner
naissance à
plusieurs
passages
dans la scène
qui suit.

Hört nun und sch... und geht es zu Ende, und hat es
gefallen, so reget die Hände. Ihr Herren und Damen. Ein Schloß, - muß ich's nennen? Ihr solltet es kennen!
Szemem pillás függönye fent. Tapsoljatok Noch seht Ihr es kaum, doch bald sollt Ihr's hören....
majd ha lement, Urak, asszonyosságok. Régi vár, régi már Az mese, ki róla jár, Tik is hallgassátok.

(le premier thème descend lentement dans les profondeurs, de fa#->fa#)

Machige, runde, gotische Halle. Links führt eine steile Treppe zu einer kleinen eisernen Türe. Rechts der Saalge befinden sich in der Mauer
sieben große Türen: vier noch gegenüber der Rampe, zwei bereits ganz rechts. Sonst weder Fenster, noch Dekoration. Die Halle gleicht ei-
ner finstern, düstern, leeren Felsenhöhle. Beim Heben des Vorhanges ist die Szene finster, der Barde verschwindet in ihr.
Hatalmas kerek gotikus csarnok. Balra merdek lépcső vezet fel egy kis vasajtóhoz. A lépcsőtől jobbra hét nagy ajtó van a fallan: négy még szemben,
kettő már egész jobboldalt. Különben sem ablak, se dísz. A csarnok üres sötét, rideg, sziklabarlanghoz hasonlatos. Mikor a függöny szétvlik, teljes
sötétség van a színpadon, melyben a regös eltűnik.

Meno mosso ♩ = 72
poco marc.

mp dolce

le voici abrégé

Doux, à la tierce, ce motif est repris,
transposé et immédiatement varié.

mode de la acoustique

Chevauchement
1er et 2ème thème

Les cordes font entendre une réminiscence du
1er thème, sur la gamme par tons, à l'intérieur
d'un triton, ajoutant du mystère, de la tension.

Dans cette courte introduction orchestrale qui fait office d'ouverture, Bartók met donc en place un système de contrastes :

1er thème :

- pentatonique
- présence de quarts justes et de secondes majeures
- cordes graves seules (sans les violons)
- à l'octave, sans harmonisation
- tessiture grave
- *pp, misterioso*
- « absence » de rythme et de pulsation (valeurs longues, points d'orgue)
- symétrie inverse entre les deux parties du thème > régularité, stabilité, fermeture.

2ème thème :

- mineur harmonique (mode altéré comprenant une seconde augmentée > couleur légèrement orientale ; -> référence au prénom de Judith, d'origine juive, évoquant l'Orient?)
- instabilité modale : le mode est immédiatement répété avec des variations et des transpositions, sur différentes hauteurs
- présence de secondes augmentées et de secondes mineures (demi-tons)
- harmonisation à la tierce (douceur, charme)
- nouveau timbre orchestral : entrée des hautbois et des clarinettes
- tessiture nettement plus aiguë
- renforcement de la nuance : *mp* (mais *dolce*)
- rythme marqué, mordant, avec présence du rythme pointé
- tempo fluctuant (*poco accell., rit., meno mosso*)
- irrégularité de la carrure: le motif (très court) se répète avec des transformations ; il est raccourci (tête du motif) puis allongé dans les mesures qui suivent > instabilité, ouverture.

CORDES GRAVES

Andante ♩ = 92

Vla. *pp misterioso*

Vlc. *pp misterioso*

Cb. *pp misterioso*

Le deuxième motif est beaucoup plus mobile que le premier thème. On l'observe aussi dans les changements de timbres.

BOIS ↓

Meno mosso ♩ = 72

Fl. 1, 2, 3

Ob. 1, 2, 3

Cor. ingl.

Cl. 1 (La)

Cl. 2 (La)

Cl. b. (La)

Fg. 1, 2, 3

poco marc.

mp dolce

p

mf

muta in Cl. 3 (La)

↓ changement d'appui

* et polymétrie

Polymodalité* : gamme par tons (= évolution du 1er thème) et mode acoustique (évolution du 2ème thème)

Meno mosso ♩ = 72

VI. I, II

Vla.

Vlc.

Cb.

VIO-
LONS

Le premier thème ne disparaît pas...

Variations et transpositions du 2ème motif: 4/ accord mineur avec 7ème M: à ce sujet, voir plus loin

- 2/ + réb et mi bécarré
 6 (et encore fa#): 3/ adoucissement:
 échelle octatonique échelle pentatonique 5/ bribe gamme
 1/ do mineur par tons (cf. 1)
 harmonique sorte de marche harmonique cordes chiffre 1)
 poco accel. - - - - - rit. al Meno mosso ♩=72 6/ échelle octatonique

hémiole

(Cord.)

1

2

3

4

5

molto cresc.

2

6

f

sf

p cresc.

fa double dièse > forte dissonance

Fa dièse M

Blaubart
Kékszakállú

6 (suite) / échelle octatonique
+ qqques chromatismes

Wir sind am Zie - le.
Meg - ér - kez - tünk.

Assai andante ♩=92

(Quart.)

Die-ser Fel-senbirgt dem Blik-ke Blaubarts
I - me lás-sad: ez a kék-sza-kál-lú

: retour du diatonisme initial

-> « simplification »

pp

p

ré min

6 « cadence » fa dièse min : « nous sommes arrivés »

Introduction orchestrale courte mais dense, montant rapidement du presque silence à la nuance *f*, puis revenant à la nuance *p* (= première boucle).

Inflexion chromatique : ré#-ré bécarré ; fa#-fa bécarré

La ligne vocale de Barbe-Bleue est diatonique : elle comprend beaucoup de secondes M et de quartes. L'inflexion est presque toujours descendante, mimant la prosodie de la langue parlée hongroise. L'accompagnement sobre, en accords de 3 ou 4 sons, évoque une sorte de récitatif. La ligne vocale reste toutefois mélodique, même si elle contient beaucoup de notes répétées (> récitatif).

« Judith, me suis-tu ? »

Sobriété, calme : le rythme est simple*, la ligne vocale est noble, l'ambitus relativement large. Les cordes accompagnent Barbe-Bleue, dont le chant rappelle les inflexions pentatoniques du premier thème.

Judith est plus fluctuante; sa ligne vocale, elle aussi descendante, est marquée par un rythme trochéïque typique de la langue hongroise. Sur le nom de Barbe-Bleue (« Kékszakállú »), on reconnaît, par enharmonie, un arpège de fa#min avec une 7ème M : celui-ci symbolise, dans le contexte du *Château*, l'amour et l'empathie (voir dia suivante).

disparition de toute altération

Sostenuto ♩ = 72

Adagio ♩ = 58

Sostenuto ♩ = 72

Adagio ♩ = 58

(-> CORDES)

BOIS + -> page suiv.

Assai andante ♩ = 92

Più mosso ♩ = 100 - 108

octatonique (?)

écho

formule mélodique évoquant la min

2de mineure plaquée

accord mystérieux... (voir plus loin)

accord de fa# dim

The image shows a musical score for a scene from the opera 'Barbe-Bleue'. It features two main vocal parts: Judith (soprano) and Blaubart (baritone). The score is written in French and Hungarian. Judith's part begins with the lyrics 'Judith, me suis-tu ?' and 'Sobriété, calme : le rythme est simple*'. Blaubart's part begins with 'Judith est plus fluctuante; sa ligne vocale, elle aussi descendante, est marquée par un rythme trochéïque typique de la langue hongroise'. The score includes various musical notations such as 'Sostenuto', 'Adagio', 'Assai andante', and 'Più mosso'. There are also annotations in French and Hungarian, such as 'disparition de toute altération', 'accord mystérieux...', 'écho', 'formule mélodique évoquant la min', '2de mineure plaquée', and 'accord de fa# dim'. The score is divided into measures, with some measures highlighted by red and green boxes. The tempo markings are: 'Sostenuto ♩ = 72', 'Adagio ♩ = 58', 'Assai andante ♩ = 92', and 'Più mosso ♩ = 100 - 108'. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The score is written for voice and piano.

Parenthèse 1 : à propos de la 7ème Majeure

Toute une série d'œuvres – proches en date du *Château de Barbe-Bleue* – exploitent la sonorité d'un accord mineur ou majeur doté d'une 7ème Majeure. Or, la correspondance du compositeur témoigne de l'association de cet accord à la violoniste Stefi Geyer, premier amour de Bartók. On le retrouve dans les deux Portraits opus 5, les *Bagatelles* opus 6 (1908), le Quatuor opus 1 (1908-1909), le 1er Concerto pour violon (1907-1908), œuvres au contenu clairement autobiographique.

La présence de la 7ème M, renversement de la seconde mineure, dans *Le Château de Barbe-Bleue*, est donc symboliquement très significatif.

Bartók semble associer cet intervalle à la révélation, par l'amour, de sentiments humains très profonds, relevant de l'empathie (soit de l'accès à la souffrance de l'autre).

Deux portraits.

I.

Béla Bartók, Op. 5.

Andante. (♩ = 72 - 76)

Violino Solo *p* *poco cresc.*

Violino I.

Violino II.

Viola.

Violoncello.

Contrabass.

Andante.

Voir : Judit Frigyesi, *Béla Bartók and Turn-of-the-Century Budapest*, p. 264.

Adagio 3 $\text{♩} = 58$

Fl. 1 2 3 *pp*

Cl. (La) 1 2 3 *pp*

Cor. 1 (Fa) 2 *pp esp.*

Arpa 1 *p*

Judith: Judith: p dolce

Ja, ich fol- ge, — Her- zog Blau- bart.
Coming, coming, — dearest Bluebeard.

Bl. *mir noch im- mer!
Are you coming?*

A l'entrée de Judith, le timbre orchestral s'enrichit soudainement : un accord de 5 sons, dans lequel l'arpège de Judith va s'inscrire, est joué juste avant le temps par la harpe, les cors, flûtes et clarinettes. Il donne à la prise de parole de Judith une sorte d'aura, un rayonnement particulier. C'est aussi une sensation d'espace : Judith arrive de plus loin (*cf. didascalie*).

Cet accord de 5 sons est proche de la gamme par tons : réb-mib-fa-si (+ la bécarrée à la voix), mais le solb (alias fa#) introduit un chromatisme. La sonorité est mystérieuse, la nuance et l'indication « *dolce* » renforce l'aspect souple et énigmatique de cette « apparition ».

Juste après, la grosse caisse souligne les bruits sourds dont il est question dans le discours de Barbe-Bleue, qui évoque l'angoisse des parents de Judith et leur préparation à la guerre.

Più mosso $\text{♩} = 100 - 108$

Grand Caisse *p*

Arpa 1 2 *a 2 mf*

(steigt die Treppe langsam
herunter)
(comes slowly down the steps)

Comme une petite marche : transposition de la séquence mélodique en gradation ascendante

La montée en tension épouse le texte.

The image shows a musical score for 'Judith' by Liszt. It includes vocal staves (Soprano and Alto) and piano accompaniment. The score is divided into sections with different time signatures and dynamics. Key annotations include:

- Top section:** Labeled 'la dorien', 'do', 'mib éolien', and 'fa# éolien'. The piano part has chords labeled '(fa# dim)', 'mib min', 'IV haussé', and 'fa# min'.
- Middle section:** Labeled 'Adagio', 'Judith', 'Judith', and 'dolce'. It includes the text 'Ja, ich kom-me, Viel-be-geliebt. Me-gyek, me-gyek, Kék-sza-kál-lú.' The piano part has chords labeled 're min + 7ème min' and 'fa# min'.
- Bottom section:** Labeled 'Adagio', 'Judith', 'Judith', and 'dolce'. It includes the text 'Ja, ich kom-me, Viel-be-geliebt. Me-gyek, me-gyek, Kék-sza-kál-lú.' The piano part has chords labeled 're min + 7ème min' and 'fa# min'.

Arrows point from the text annotations to specific notes and chords in the score. A yellow box highlights a section of the piano accompaniment, and a blue box highlights a section of the vocal part.

De nouveau la quarte descendante sur la question de BB : « Judith, me suis-tu ? ».

Puis la ligne plus fluctuante, ornementée, trochéïque, de Judith, revient elle aussi. Judith est accompagnée d'une nouvelle harmonie, et le timbre des bois est renforcé (voir page suivante).

Accord basé sur le mode de fa dorien + IV haussé

Retour du deuxième motif, comme si l'on avait accompli une (deuxième) boucle.

poco allarg. **4** *Sostenuto* (♩ = 72)

Adagio ♩ = 58

Fl. 1
Ob. 1
Cor. ingl.
Cl. 1
Fg. 1
Cor. 1
Arpa 1
J.
Bl.

Bru-der sat-elt ra-sche Ras-se.- Folgst du, Ju-dith, mir noch im-mer?
Swift thy brother leaps to saddle. Ju-dith, an-swer, art thou coming?

p dolce
Ja, ich fol-ge, — Her-zog Blue-bart.
Coming, coming, — dearest Bluebeard.

Encore plus piano (*ppp*), toujours en levée, toujours *Adagio*. L'accord a changé : il dérive maintenant d'un amalgame de notes appartenant à une échelle dorianne sur fa ; le IV haussé met en valeur le triton fa-si.

Le timbre s'enrichit : il y a plus de bois (basson, puis cor anglais).

poco allarg. **4** *Sostenuto* (♩ = 72)

Adagio ♩ = 58

VI.
Vla.
Vlc.
Cb.

Le deuxième motif se développe dans une partie notée « *poco agitato* », dissonante, chromatique et tendue. La texture se complexifie ; c'est le premier tutti orchestral. Les entrées de la tête du motif, accentuées, se multiplient (imitations), tandis que la queue du motif est répétée en boucle, provoquant un décalage métrique.

(Blaubart ist unten angelangt und wendet sich nach Judith zurück, welche in der Mitte der Treppe stehen geblieben war. Der durch die Türe einfallende Lichtschein erleuchtet die Treppe und beider Gestalt.)
 (A kékszakállú lejön egészen és visszafordul Judit felé, aki a lépcső közepén megállt. Az ajtón beeső fénykéve megvilágítja a lépcsőt és kettőjük alakját)

Poco agitato ♩ = 72
 (Tutti)

imitations → ostinato

5 **Quasi andante** ♩ = 88

Blaubart
mf Kékszakállú

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

5 **Quasi andante** ♩ = 88
 (Ob.)

fa# min

Judith (mit an die Brust gepreßten Händen)
 Judit (mellre szorított kézzel)

f *p*

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

do# min

Variations
ornemen-
tales sur
la queue
du motif

NB : fa# min semble décidément associé au château; on y revient à plusieurs reprises dans ce début, par boucles successives (> départs, complexifications, évolutions, puis retours).

Juste après résonnent deux variations sur l'arpège descendant : appel de Judith à Barbe-Bleue.

3ème appel (mesure 66) :

arpège do# 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.

Accord de quarts > couleur suspendue

Enchaînement accords sol min > do dièse mineur > triton

4ème appel (mesure 76) :

arpège fa# diminué + 7ème mineure

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

NB : Cette inflexion descendante, avec ce rythme initial pointé, que l'on retrouve dans tous les arpèges de Judith, correspond manifestement à la prosodie hongroise : «Kékszakállu» (« Barbe-Bleue ») en 4 syllabes.

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

On peut tirer plusieurs remarques de la récurrence de ces appels de Judith et Barbe-Bleue :

> Tandis que le discours est en constante évolution, ces formules mélodiques rythment le dialogue des deux personnages. Bartók a certainement cherché à souligner ainsi l'insistance du poème de Balázs sur ces deux prénoms, que chacun prononce à l'adresse de l'autre presque comme une litanie, avec un effet de gradation chez Judith (voir l'augmentation rythmique de son appel sur DoM, plus loin dans la scène).

> 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 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.

Il semble ainsi que la jeune femme se rapproche, dans sa caractérisation vocale, du deuxième motif de l'opéra, tandis que le discours de Barbe-Bleue se calque souvent sur la solennité et l'assise du premier thème.

Parenthèse : à propos du style vocal

A noter que Bartók recommandait de la souplesse dans l'exécution. La simplicité apparente du rythme (des noires et des croches pour l'essentiel) ne doit pas être perçue comme de la rigidité : Bartók sollicite de ses interprètes une part d'improvisation.

C'est la notion de *rubato* qu'il faut convoquer (aussi présente dans les constants changements de tempi) : en s'inspirant de la prononciation de la parole parlée, les chanteurs peuvent (et même doivent) se détacher légèrement du rythme écrit, même si cela provoque momentanément un décalage 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.

Cette entrée en matière met en place plusieurs éléments importants pour la suite. Cela concerne la caractérisation des personnages (modes, timbre orchestral et vocalité), mais aussi le matériau mélodique. En-dehors des appels récurrents de Judith et Barbe-Bleue (arpèges et quartes descendantes), on repère dans le récitatif des séquences assez proches des deux motifs qui ont résonné dans l'introduction orchestrale.

1. Séquences basées sur le mode pentatonique (ou sur une structure modale proche).

Blaubart
Kékszakállú

Assai andante ♩ = 92

Wir sind am Zie-le.
Meg-ér-kez-tünk. (Quart.)

Die-ser Fel-senbirgt dem Blick-ke Blaubarts
I-me-las-sad: ez a kek-sza-kal-lu

Judith
Júdith

Sostenuto ♩ = 72

Fe-ste, vá-ra.
Leuchtet nicht wie Va-tern Hal-len.
Nem tűn-dő-köl, mint a tyá-dé.

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

Adagio ♩ = 58

Sostenuto ♩ = 72

Adagio ♩ = 58

p *più p* *pp* (Harm.)

Transposition de la séquence : phrygien sur mi (mais la perception peut varier selon la finale ressentie).

Un peu plus loin, Judith emboîte le pas de son mari : sa ligne vocale est proche de celle de BB.

Texte :

« Non (sous-entendu : je ne veux pas revenir en arrière), mais ma robe s'était prise, un clou l'avait accrochée. »

Après les premières prises de parole de Judith, ce passage sonne comme une sorte de « ralliement ».

Accompagnement en accords mineurs ou harmonie «modale»: voir l'accord de quartes ci-contre, tandis que le motif de 3 notes en ostinato amène des frottements chromatiques.

5 Quasi andante ♩ = 88

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

Blaubart
mf Kékszakállú

Nein...
Nem...

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

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

5 Quasi andante ♩ = 88

(Ob.)

U. E. 7026.

8

Jud.
Jud.

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

mf

Viel-ge-lieb-ter!
Kék-sza-kál-lú!

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

(Fl. ed Ob.)

poco cresc.

mf sempre cresc.

accord de quartes

sol min

do# min

2. Autre élément mélodique récurrent : un dessin modal contenu à l'intérieur d'une tierce mineure, avec ou non la sensible inférieure (mode mineur éolien ou mineur harmonique) :

Judith
Judit
p dolce
 3
 Assai andante $\text{♩} = 92$
 Più mosso $\text{♩} = 100 - 108$
 da, ich kom-me, Viel-er-sehn-ter,
 Me-gyek, me-gyek, Kék-sza kál-lú.
Blaubart (Steigt die Treppe langsam herunter)
Kékszakállú (Lejön néhány lépcsőt)
 Hörst Du läu-ten Sturmes-glocken?
 Nem hal-lod a vész-hu-ran-got?
 Assai andante *espr.* $\text{♩} = 92$
 Più mosso $\text{♩} = 100 - 108$
 (Cord.)
 mf
 p
 poco f
 pesante
 U. B. 7026.

la mineur harmonique, accompagné de façon à former une échelle octatonique

Texte :

« Entends-tu sonner le tocsin ? Ta mère a revêtu le deuil, ton père ceint son épée tranchante, ton frère selle son cheval... »

Fl.
 K.
 cresc.
 Trau-er trägt nach Dir die Mut-ter,
 A - nyád gyász - ba öl - töz - kö - dött,
 Va - ter gür - tet schwe - re Schwer-ter,
 A - tyád é - les kar - dol szíj - jaz,
 Bru - der sat - telt ras-che Ros - se,
 Test-vér - bu - tyád lo - vat nyer-gel,
 poco allarg.
 7
 Adagio

comme une marche harmonique

Variation > la dorien

Puis transposition en mib éolien ou dorien (avec IV haussé: voir la seconde augmentée dans l'harmonie)

Puis transposition en fa dièse éolien ou dorien

Lorsque Judith parle à son tour de ce qu'elle a laissé derrière elle pour suivre Barbe-Bleue (« J'ai quitté mon père et ma mère / J'ai quitté mon si beau frère, / Et j'ai quitté mon fiancé / Pour te suivre dans ton château »), c'est un motif proche qui résonne :

Motif 2, sur mi éolien, avec une extension vers la quarte

a tempo $\text{♩} = 60$ (Sie kommt einige Stufen herab) (lejön néhány lépcsőt) *pp*

Ließ ich doch Va-ter, Mut-ter sein, ließ ich doch mein Feins-brü-der-lein, ließ ich doch
 El-hagy-tam az a-pám, a-nyám, El-hagy-tam szép test-vér-bá-tyám, El-hagy-tam

sempre

più agitato, acc.. *al* $\text{♩} = 108$

den Ver-lob-ten mein, dir zu fol-gen, Her-zog Blau-bart. Viel-ver-fehm-ter!
 a vő-le-gé-nyem, hogy vá-rad-ba el-jö-hes-sek. Kék-sza-kál-lú!

poco cresc. *mf*

cadences sur Fa#M ! FaM

La superposition polytonale provoque une sonorité âpre : les cordes font entendre avec insistance une cadence sur Fa#M, tandis que la voix reste fixée sur mi. Le tout donne une sonorité proche de l'échelle octatonique (mais pas tout à fait conforme).

Le glissement sur l'accord de Fa M qui suit est aussi très expressif, surtout que la voix fait entendre mi bécarré et fa dièse.

Juste après, c'est à nouveau le même motif sur la, avec le retour de la sensible :

Agitato (poco allegro) ♩ = 120

Jud. Jud.

Vertriebst du mich, an deiner Schwelle blieb ich ste-hen,
Ha, ki-üz-nél, Kü-szö-böd-nél meg-ál-la-nék,

poco allarg.

an dei-ner Schwelle blieb ich lie-gen.
Kü-szö-böd-re le-fe-küd-nék.

espr.

molto cresc.

« Si tu me chassais, Barbe-Bleue,
 Je m'arrêterais sur ton seuil,
 Je me coucherais sur ton seuil. »

> On observe ainsi que le discours vocal est basé sur de petites séquences modales qui sont répétées, variées dans leur contour mélodique comme dans leur harmonisation ; elles structurent la scène à un niveau presque secret, en se transformant continuellement. On peut supposer que Bartók les a consciemment dérivées de ses deux premiers motifs, qui semblent dès lors pouvoir être associés à nos deux personnages ; ou du moins, si l'on s'en tient au texte, au château de BB pour le premier, et au passé de Judith pour le deuxième.

Si on isole ces « formules » mélodiques aux contours modaux, elles font presque penser à des bribes de chansons. Elles confèrent au traitement vocal un aspect plus mélodique et chanté que du « pur » récitatif, tout en permettant à Bartók d'épouser les particularités de la prosodie hongroise.

Les formules mélodiques mises à jour en analysant le début du *Château* semblent donc travailler le texte de Balász de façon très symbolique, en continuant à exploiter la polarité mise en place par les deux motifs présentés au début : le thème pentatonique (sans tension, diatonique, ancien et archaïque, calme et refermé sur lui-même, associé au château-grotte) / le motif plus chromatique, avec sensible et/ou seconde augmentée, mobile, changeant, introduisant du mouvement et de la nouveauté dans le château, plutôt associé à Judith et à son action (ouvrir les portes).

Cette complémentarité entre monde pentatonique / monde chromatique se retrouve plus loin dans la scène, après la fermeture du château sur le monde extérieur. Bartók semble ainsi procéder par boucles successives, en nous ramenant périodiquement au discours originel pour nous entraîner à nouveau plus loin.

FERMETURE du château

Ostinato pentatonique : cordes (comme au début!)

Ligne vocale : ambitus réduit, peu de notes – les mêmes que l'ostinato.

Cet ostinato est constitué d'une série de quarts: la dièse-ré dièse-sol dièse-do dièse-fa dièse (= touches noires!)

The image shows a musical score for a scene from 'Judith' by Zoltán Kodály. The score is in G major and 4/4 time. It features a prominent pentatonic ostinato in the strings, consisting of the notes G, A, B, C, D (F#, G, A, B, C in the original key). This ostinato is marked 'sempre pp' and is highlighted with a pink box. The vocal lines for Judith and Blaubart are written in Hungarian and German. Judith's line is marked 'pp' and 'Ritenu - acc. all tempo'. Blaubart's line is marked 'pp' and 'Kékszákallú'. The score includes various musical notations such as '4te juste', 'fal mellett', 'Nir-gend Fenster?', 'Nin-csen ab-lak?', 'Nir-gend Er-ker?', 'Nin-csen er-kély?', 'Nimmer leuchtet hier Son-ner', 'Hi-d-ba is süet kint a', 'Nir-gends.', and 'Nin-csen.'. The score is numbered 'U. E. 7026.' at the bottom.

On retrouve un dessin proche de notre formule mélodique tierce + note inférieure, mais cette fois dans une échelle pentatonique.

Effet « parlando rubato » emprunté par Bartók au folklore hongrois

Le rythme lisse, la présence de quarts et secondes majeures ainsi que le retour de la sonorité des cordes seules renvoient immédiatement au début de l'œuvre. C'est le même effet extatique, planant. Les portes extérieures se sont refermées (cf. didascalie). Les deux protagonistes sont seuls.

Notre sentiment d'être hors de la temporalité est renforcé par le fait que les personnages dialoguent maintenant sur très peu de notes, et sur la même échelle que l'orchestre. Cela provoque une accalmie par rapport au climat chargé et dissonant qui a précédé.

-> immobilité.

Cet ostinato semble mimer la progression à tâtons de Judith, car tout est sombre...

Ouverture de la ligne mélodique : ambitus d'une octave.

Jud.
Jud.
schein?
nap?

Bleibt sie ei - sig,
Hi - deg ma-rad?

e-wig fin-ster?
Sö-tét ma-rad?

Bl.
K.
Nim - mer.
Hh - ä - ba.

E - wig,
Hi-deg,

10 Più sostenuto (tritt mehr hervor) $\text{♩} = 70$
(többr. jón)
poco espr.

ritard. . . al

Jud.
Jud.
Wer dies ahn - te,
Ki est lát - ná,

müß-te schweigen,
jaj, nem szól-na,

schwe-re Kun - de
Sut - to-gó hir

müß verstimmen.
el - hat-kul-na.

Bl.
K.
im - mer
sö - tét.

10

sempre pp

virage -> mode de Si lydien (?)

Introduction de nouvelles notes dans l'ostinato : présences de demi-tons. On sort du mode pentatonique.

Ce moment hors temps est brisé par l'évocation des ouï-dires, de la rumeur. « Quelle rumeur ? » : un accord de mi mineur interrompt l'ostinato. Le timbre orchestral change ici également, avec la ponctuation des timbales renforcées par les bassons, contrebassons et cors (effet sombre et inquiétant -> réminiscence des préparatifs de riposte de la famille de Judith). Lorsque l'ostinato reprend, il est accompagné d'une deuxième figure, elle aussi traitée en ostinato, à la clarinette, obstinément fixée sur deux notes : la seconde majeure ré dièse - do dièse. La texture s'enrichit.

« Ton château est si noir, si sombre » : le *la* de Judith sort du mode pentatonique, provoquant l'apparition d'un chromatisme ; juste après, une seconde mineure plaquée apparaît, dans un timbre très particulier (voir dia suiv.). L'ostinato évolue vers un mode de fa# min harmonique, échelle évoquant le 2ème motif de l'opéra, tandis que la tonique (fa#) est associée au premier thème.

Molto adagio $\text{♩} = 60$ *a tempo* (sostenuto, quasi poco andante) $\text{♩} = 88$

arrêt

re-départ

seconde M

mi dorien

superposition de deux ostinati

Chiffre 11: changement d'échelle : fa # mineur harmonique (échelle liée¹¹ plutôt au 2ème motif, tandis que fa# > 1er thème)

a tempo (zusammen) *poco rit.* (megszűn) *a tempo*

mi #: annonce que l'on quitte le mode pentatonique

triton si-mi#

tranquillo poco espr.



Proposition de VISIONNEMENT du dialogue entre Judith et Barbe-Bleue, un peu plus loin dans la scène: <https://www.youtube.com/watch?v=OvppAUCvUPM>
Mise en scène de la Fura dels Baus, avec Béatrice Uria-Monzon et Willard White

Le motif du sang : prémonition

Lorsque Judith se rend compte que les murs du château sont humides, une seconde mineure plaquée se fait entendre à l'orchestre. L'harmonisation (flûtes et htb suraigus avec les cors) (voir dia suivante), confère à ce passage une atmosphère un peu irréelle.

Ce motif de seconde mineure plaquée est le seul leitmotiv à proprement parler du *Château*. Il reviendra par la suite à l'ouverture de chacune des portes, lorsque Judith observe la présence du sang (sur les armes, sur les bijoux du trésor, sur les fleurs du jardin,...).

Il apparaît ici comme une prémonition, alors que Judith associe l'humidité aux larmes que le château verse (« Ton château pleure »).

Juste après l'apparition fugitive du motif du sang, l'échelle se transforme à nouveau pour évoquer un mode phrygien avec IIIème degré haussé (= mode «andalou», ou « gamme tzigane »), soit un mode altéré, avec la présence d'une seconde augmentée. Le climat pentatonique initial est définitivement altéré par la découverte de la souffrance du château.

Le motif du sang : timbre orchestral

13

poco rit. - - - a tempo

11

Fl. 1 & 2
Ob. 1 & 2
Cor. ingl.
Cl. (La) 1
Cl. b. (La)
Cor. 1 (Fa) & 2

pp
pp
pp
p
p
pp

(sie tastet sich weiter vor.)
(she feels her way forward)

(sie fährt zusammen)
(she shudders)

poco rit. - - - a tempo

J.

Naß die Wän-de!
The walls are sweating.

Her-zog Blau-bart!
Tell me, Blue-beard -

Naß wird mei-ne
why this moisture

poco rit. - - - 11 a tempo

I
VI.
II
Vla.
Vlc.
Cb.

pp
pp
pp

La découverte de la souffrance de Barbe-Bleue (i.e. l'humidité sur les murs, associée par Judith à des larmes) est donc marquée par l'irruption du chromatisme dans l'univers pentatonique immobile et refermé sur lui-même qui caractérise le château. Le motif de la seconde plaquée se fait entendre pour la première fois, tandis que des secondes augmentées se glissent dans l'ostinato, transformant le mode pentatonique en de nouvelles échelles évoquant des modes altérés.

Nous retrouvons ainsi la dualité présente dès le départ dans les deux premiers motifs du *Château*. Et nous observons que ceux-ci sous-tendent secrètement de nombreuses formules / séquences apparaissant dans les inflexions vocales de Judith et de Barbe-Bleue, mais aussi dans le tissu orchestral.

Si la seconde mineure plaquée est seule à pouvoir être considérée comme un « leitmotiv » à part entière, le discours musical semble basé sur la transformation progressive des deux thèmes entendus dans les mesures introductives de l'orchestre. Ceux-ci constituent des sortes de « *Ur*-motifs » dans une partition en constante évolution.

Ils reviendront deux fois encore « tels quels », parfaitement reconnaissables, signalant chaque fois la fin d'un cycle : après la découverte des 7 portes fermées et à la toute fin de l'opéra, lorsque Judith aura été à son tour « intériorisée », « absorbée » par le château (voir support suivant).