

## ZOLTÁN KODÁLY ET LA CONSCIENCE MUSICALE DE SON PAYS

EN MARGE D'UNE RÉCENTE DISCUSSION  
ENTRE INTELLECTUELS HONGROIS

*Nyelvében él a nemzet.* (C'est dans son langage que s'affirme la vie d'une nation.) dit Kölcsey, le poète et académicien, vers 1830. *Nyelvében és zenéjében...* (dans sa langue et dans sa musique) confirme Kodály un siècle plus tard.

Autrement dit : la notion de la conscience musicale est inséparablement liée à celle du langage musical. Voilà l'une des idées fondamentales du Kodály, éducateur par excellence de son peuple, non seulement *pour* la musique, mais aussi et avant tout *par* la musique.

Pourtant ce n'est pas lui qui a créé la notion du langage musical, mais cette génération de grands musicologues français qui, vers 1900, s'appelaient Romain Rolland, André Pirro, Maurice Emmanuel (auteur d'un important ouvrage sur ce sujet), Louis Laloy, Charles Lalo, Amédée Gastoué parmi bien d'autres. Ont-ils été influencés par leurs contemporains linguistes qui formaient alors une école française tout aussi importante ? C'est fort possible. En tout cas les musicologues qui, les premiers, ont appliqué une notion éminemment linguistique à la musique, voulaient sans doute insister sur l'aspect sociologique de leur art. Et cette tendance se confirme de plus en plus depuis lors. Il y a pourtant des théoriciens de la musique qui disent que le terme langage est sans base scientifique et n'est qu'« une façon de parler »<sup>(1)</sup>, mais cette opinion ne représente qu'une minorité. Pour la plupart des

(1) Nous pensons à une intervention de Paul Collaer au Colloque International de Paris sur le langage musical (UNESCO 1959).

musicologues actuels le langage (en musique comme ailleurs) est composé de tous les éléments morphologiques, syntaxiques ou autres qui servent à exprimer quelque chose (ce qu'exprime la musique dans son ensemble, nous ne l'examinerons pas ici). Le caractère le plus essentiel d'un langage parlé (ou écrit) est son unité organique et sa cohésion ; ce qui veut dire que ses éléments n'existent qu'en fonction les uns des autres et sont difficiles à dissocier. Ceci serait également le cas de la musique, mais d'une manière moins nette et moins formelle. N'entend-on pas répéter souvent que la musique est une langue universelle ? Ce qui, naturellement, est assez loin de la vérité.

Si notre point de départ se révèle juste, il s'ensuit qu'à chaque époque la musique a eu son langage propre. Ceci paraît aujourd'hui un lieu commun alors que la plupart de ceux qui ont appris l'écriture musicale il y a 50 ou 60 ans ne s'en souciaient point et surtout n'en faisaient pas une question préalable comme font aujourd'hui les compositeurs plus jeunes en général. (Pourquoi cette question est-elle devenue préalable, et quasiment obligatoire au cours de notre siècle, voilà encore un sujet fort intéressant à traiter et qui mériterait qu'on lui consacre une étude à part. Nous ne le traiterons pas ici.) Il existe également la notion du style qui, à notre avis, n'est autre qu'une unité d'écriture plus ou moins large à l'intérieur du langage et qu'on confond souvent avec le langage même.

Tout ceci paraît parfaitement clair dans la musique d'autrefois (pensons, par exemple, au contrepoint vocal du *xvi<sup>e</sup>* siècle comme langage de base à l'intérieur duquel il existe des styles différents suivant les écoles locales), mais bien moins clair dès qu'on pense à celle de notre temps qui pourtant nous intéresse en premier lieu.

Mais parlons maintenant de la musique hongroise contemporaine. Est-elle fondée sur un langage plus ou moins net ? Il n'y a pas de doute que la plupart de nos lecteurs répondront par l'affirmative et reconnaîtront facilement que dans ce langage, tel qu'il se dégage de la musique de Bartók et de Kodály, une part essentielle (mais nullement exclusive) revient aux tournures mélodiques et rythmiques de la musique populaire. A la question suivante : entre Bartók et Kodály, quel est celui qui a contribué le plus à la création de ce langage ?, la réponse sera toute aussi nette. En effet, c'est Kodály qui apparut, dès le début de leur carrière, comme le plus scolaire des deux. Voilà un fait qui ne s'explique pas

uniquement par la différence des tempéraments des deux maîtres ; il faut aussi prendre en considération le fait que Kodály, dès l'âge de 28 ans, se voit à la tête d'une classe de composition à l'Académie de Musique, alors que Bartók, pendant 30 ans, n'enseignera que le piano à la même école. Il est donc permis de croire que c'est la responsabilité didactique qui, en partie au moins, a créé la discipline scolaire et la présence de cette dernière est très nette<sup>(1)</sup>. Sur le plan national, Kodály a créé un ensemble homogène et organiquement indivisible d'éléments disparates, donc un langage à l'intérieur duquel il possédait un style personnel avec, comme principale qualité, la stabilité. Quant à Bartók, son style est en évolution perpétuelle et, par conséquent, il serait bien plus difficile à définir. Son langage est, en grande partie, lié à celui de la nouvelle musique hongroise — dont, d'après lui-même, Kodály serait l'incarnation<sup>(2)</sup> — mais aussi à d'autres courants musicaux de son temps, courants cristallisés autour des noms de Richard Strauss, Claude Debussy, Arnold Schoenberg, Igor Strawinsky, pour n'en citer que les plus connus ; sa musique reste, aujourd'hui même, un phénomène unique et les recherches analytiques des dernières années, malgré des résultats positifs certains pour en dégager les éléments fondamentaux<sup>(3)</sup>, n'ont abouti jusqu'ici qu'à des interprétations souvent séduisantes, mais non pas à des certitudes nettement établies. Bartók et Kodály sont des artistes profondément hongrois, non seulement à cause de leurs procédés expressifs, mais aussi par leurs buts artistiques et leurs tempéraments, si différents soient-ils sur le plan individuel. Le caractère hongrois de Kodály se manifeste dans la stabilité de son style et dans la synthèse que réalise ce style entre ses différentes sources, celui de Bartók s'affirme par l'unité organique,

(1) Nous n'avons nullement l'intention d'analyser ici la similitude ni la différence qui existent entre l'art de Kodály et celui de Bartók, ni leurs rapports personnels, esthétiques ou scientifiques. Tout ce que nous savons sur ces questions a été parfaitement bien résumé par Denys Dille (discours prononcé, le 16 déc. 1962, jour du 80<sup>e</sup> anniversaire de Kodály, aux Archives Bartókiennes de Budapest), puis par János Demény (*Kortárs*, mai 1964) ; nous n'avons rien à ajouter à ces deux mises au point.

(2) BARTÓK, *The Folks Songs of Hungary*, dans *Pro Musica*, New York 1928.

(3) Nous pensons aux divers travaux d'Ernő LENDVAI (*Introduction aux formes et harmonies bartókiennes*, dans *Bartók, sa vie et son œuvre*, Budapest, 1956 ; *Bartók stílusa*, ibid. 1955 ; *Bartók dramaturgiája*, ibid., 1964) ainsi qu'aux études de L. BURLAS et de J. VOLEK dans le volume *Liszt-Bartók* (Report of the second International Musicological Conference), Budapest, 1963.

quasi méthodique de son évolution et, peut-être, par sa recherche d'un équilibre entre les traditions populaires les plus diverses. L'un est convergent, l'autre divergent.

Quand on parle de la nouvelle musique hongroise (c'est-à-dire de celle qui était nouvelle entre 1910 et 1940), on a l'habitude de l'identifier avec celle des deux maîtres les plus connus. En réalité l'art de Bartók et de Kodály ne couvre pas entièrement le domaine (pour ne pas dire : langage) de la musique hongroise de leur temps, il le délimite seulement de deux côtés opposés. D'après Antal Molnár<sup>(1)</sup>, si l'éventail artistique de cette musique est si large, c'est grâce à la différence fondamentale des deux compositeurs qui en créent la base. Et puisqu'il existe une musique hongroise représentative de notre siècle et dont le langage est assez nettement caractérisé dans l'ensemble, il ne serait pas inexact de la considérer comme la manifestation d'une école nationale *lato sensu*. Cette école se caractériserait, avant tout, par la présence d'éléments folkloriques (hongrois ou autres) sans pouvoir toutefois en faire une condition préalable. Les autres caractères ont été fournis par l'apport personnel de ses principaux maîtres : Kodály y a introduit la notion du passé intégral (avec recreation artistique de ce passé, là où la musique savante n'en reflétait qu'une image incomplète), l'application de la polyphonie vocale au rythme et à la mélodie de la musique folklorique, les harmonies « impressionnistes » avec leurs aspects modaux, l'esprit de synthèse et un pont vers la musique occidentale. L'apport de Bartók fut plus vaste et moins net. Il consiste, peut-être, dans la recherche des sources lointaines et primitives de toute musique, ainsi que celle de structures nouvelles. En dehors d'eux il y a d'autres maîtres qui contribuent à la formation et à la vie organique de cette école, avant tout Lajtha, chargé, au temps où Kodály professait à l'Académie, de la classe de composition de l'École Nationale de Musique, esprit non-conformiste, compositeur et folkloriste, le seul en Hongrie même qui dépasse Kodály sur le chemin qui mène à l'intégration de son pays à la musique européenne, puis un certain nombre d'élèves, disciples et amis en Hongrie et à l'étranger.

Il faut maintenant parler de l'influence de cette école en Hongrie et ailleurs, influence musicale, mais aussi spirituelle. C'est là que l'on trouve, à notre avis, le plus de divergences ;

(1) *Az új magyar zene kibontakozása*, I-II, dans *Magyar Zene* 1961, nos 4 et 5.

parmi les jugements sommaires nous pouvons distinguer deux tendances principales. La première est la position des « nationalistes » dont la plupart vivent en Hongrie, et qui disent que l'introduction d'éléments folkloriques dans la musique savante était nécessaire pour créer un art vraiment national, et puisque cet art est maintenant là, il ne peut évoluer que selon ses propres lois et que ceux qui veulent dépasser ces lois tombent fatalement dans le vice du cosmopolitisme (terme très fort et péjoratif dans le vocabulaire des esthéticiens des années 1950, employé dans le même esprit, 70 ans plus tôt, par le poète Arany<sup>(1)</sup>, mais poussé jusqu'à l'extrême limite du bon sens). Les autres, les « internationalistes », prétendent, par contre, que l'apparition d'éléments folkloriques dans la musique savante en Europe n'est qu'un phénomène accessoire et passager ; il sert à l'affranchissement du langage musical de la tutelle des principes esthétiques du siècle dernier. Les partisans de cette tendance ne considèrent pas les musiques nationales dans leurs aires fermées, mais comme des manifestations secondaires en fonction de l'évolution de l'art européen considéré dans son ensemble et voient dans les disciples actuels de l'école nationale des « provincialistes » ou des attardés. Il est intéressant de noter que ces partisans se trouvent non seulement à l'étranger mais aussi en Hongrie, et, par surcroît, leur nombre semble augmenter de plus en plus parmi les jeunes.

Il faut avouer que cette opposition de conceptions artistiques nous laisse perplexe. Il y a dix ans nous aurions opté, sans hésiter, pour la position des nationalistes ; aujourd'hui, devant un certain nombre de faits nouveaux de la musique occidentale, notre choix serait moins formel. Il est incontestable que l'« école » hongroise qui s'est acquise tant d'autorité universelle, est différemment considérée en Hongrie (ou, éventuellement, dans les régions hungarophones des pays voisins) qu'ailleurs, mais aussi que cette polarisation des jugements sommaires ne représente plus nécessairement les deux côtés de la frontière. « Nous sommes incompris disent les nationalistes — il faut être Hongrois pour comprendre nos problèmes et apprécier la saveur toute personnelle de notre civilisation »<sup>(2)</sup>. « Erreur — disent les autres — les

(1) Cf. sa poésie *Kosmopolita költészet*, écrite en 1877.

(2) L'article de Ferenc Ortó (*Csak tiszta forrásból*, dans Jelenkor, juillet 1963) nous paraît un excellent spécimen de cette façon de penser.

Hongrois croient qu'ils sont seuls au monde avec leurs problèmes (ou avec les traits spécifiques de leurs caractères nationaux), alors que ces problèmes sont partout les mêmes ; ou à peu près. » Pensons au « populisme » musical<sup>(1)</sup>. La manière dont la musique de Bartók et de Kodály a été accueillie en Hongrie et dans les pays occidentaux est significative. Kodály, véritable chef d'école nationale, a eu beaucoup de succès en dehors de la Hongrie, mais pas un seul disciple, dans le sens propre du mot. Ce n'est que tout dernièrement qu'a paru la première monographie sur lui due à un musicologue non-hongrois<sup>(2)</sup>. Ses compositions vocales sur paroles hongroises, partie de loin la plus importante de son œuvre, sont mal connues, y compris même le *Psalmus*, alors que les œuvres pour orchestre qui se trouvent souvent au programme de nos associations symphoniques ne peuvent donner de lui qu'une image incomplète (non sans analogie avec celle de Sibelius). La cause n'en est pas uniquement l'isolement (tout relatif) de la langue hongroise, véhicule inévitable de l'art vocal de Kodály. La preuve est que sa musique de chambre qui, dans son œuvre, joue entre 1906 et 1924 un rôle qui nous fait penser à celui des compositions *a cappella* ultérieures à 1924, n'est pas mieux connue, à l'heure actuelle, dans le monde.

Le cas de Bartók est bien différent, presque l'inverse. Très appréciée en Hongrie entre les deux guerres par un nombre assez limité de jeunes compositeurs et par une partie de l'intelligenzia, sa musique, malgré l'admiration sans réserve que manifestent à son égard les milieux les plus avancés, n'aura dans son pays qu'une influence bien moins profonde, moins durable et surtout moins idiomatique que celle de son ami pendant cette même période, alors qu'à l'étranger il semble être bien mieux compris et suivi, et ceci dès le début. Rien qu'en France des compositeurs aussi importants que Messiaen ou Boulez se considèrent comme ses enfants spirituels et non sans raison, l'orientation générale de la musique euro-

(1) L'article souvent cité de l'Anglais COLIN MASON (dans *Uj Hang*, 1955) n'est pas le seul essai fait pour considérer l'ensemble de l'art bartókien en fonction de ses rapports avec la musique universelle et non à travers son aspect populiste ou national (cf. à titre d'exemple, l'article de Philippe ARTHUYS dans le numéro Bartók de *La Revue Musicale*, Paris 1955). Nous savons, par expérience personnelle, que la position des musicologues hongrois sur ce point n'est pas aussi nette et homogène qu'on le croirait.

(2) Percy M. YOUNG, *Zoltán Kodály*, London 1964, Ernest Benn, éd.

péenne des vingt dernières années étant organiquement liée à l'art et à l'esthétique bartókiens. De son vivant il jouissait, tout comme Kodály par ailleurs, d'une grande autorité universelle, mais en plus il était considéré presque partout comme le symbole même de l'avant-garde musicale<sup>(1)</sup>. En Hongrie, par contre, à part les trois ans qui suivirent sa mort et les toutes dernières années, les milieux responsables de la musique n'ont jamais témoigné à son égard un hommage sans restriction. Pourtant sa présence y est aujourd'hui plus réelle et son emprise sur la jeunesse plus forte que jamais. Même si leurs influences s'étaient manifestées à deux époques différentes et d'une façon différente, Bartók et Kodály appartiennent au même titre à ce que nous appelons, non sans raison, la nouvelle école hongroise, cette « école » sans discipline scolaire proprement dite ; ils en sont les promoteurs et les deux maîtres les plus connus. Leur art représente les phases « pré-classique » et « classique » à la fois d'une évolution<sup>(2)</sup>. Nous disons « pré-classique » parce que cet art n'a pas d'antécédent organique dans la musique savante — hongroise ou autre —, classique parce que, basé sur un langage qui avait été créé par eux, il a atteint son point culminant par eux-mêmes, leurs disciples hongrois n'ayant jamais pu dépasser l'ensemble de leurs sources d'inspiration ou ajouter des éléments essentiellement nouveaux à leurs procédés expressifs<sup>(3)</sup>. Quant à la phase « post-classique », il serait peut-être prématuré d'en parler maintenant ; il est certain qu'elle existe et qu'elle continuera à exister pendant quelque temps, mais aujourd'hui nous ne voyons pas encore avec exactitude où elle a commencé et encore moins où et quand elle finira. Les débuts de Bartók et de Kodály sont faciles à repérer, non seulement parce qu'ils se passent au même moment, mais aussi parce que les deux hommes ont deux éléments fondamentaux en commun : leur point de départ

(1) A Paris il est accueilli, vers la fin des années 1930 par « Le Triton » parmi les fondateurs duquel se trouve le Hongrois Tibor Harsányi. Le cas n'est nullement unique de trouver parmi les compositeurs hongrois installés à l'étranger (presque tous les élèves de Kodály) des partisans très actifs de la musique de Bartók.

(2) D'après les termes de Charles LALO (*Esquisses d'une esthétique musicale scientifique*, thèse, 1908).

(3) Ce qui ne veut pas dire que, dans certains domaines, l'écriture de Kodály n'ait pas été développée et complétée par ses élèves les plus doués (Ádám et Bárdos, entre autres), mais cela toujours dans l'esprit de leur maître.

(rupture avec l'école post-romantique) et leurs buts artistiques et scientifiques (rechercher les bases d'un style national dans les traditions non-écrites), même si, sur ce dernier point, leurs évolutions ultérieures sont quelque peu divergentes. Ajoutons encore qu'au début du siècle leur art se présentait comme une véritable révolution culturelle sans équivalence exacte dans les autres domaines artistiques<sup>(1)</sup>. Or cette révolution se confirmera entre 1920 et 1940 et commencera à créer ses propres institutions — en pleine époque contre-révolutionnaire.

Pour mieux comprendre ce processus paradoxal et apprécier ses résultats il nous paraît nécessaire d'insister sur le fait que, soit à l'intérieur, soit parallèlement à l'école hongroise de la musique contemporaine définie plus haut, il existe une école hongroise *stricto sensu* et elle est identique avec la classe de composition de Kodály. Si, sur le plan de l'écriture musicale, cette école représente une certaine restriction du langage par rapport à l'autre, son véritable champ d'action n'en est pas moins étendu, puisqu'il embrasse toutes les questions essentielles de la vie musicale, l'enseignement (général et spécial), l'organisation du chant choral à l'échelle nationale, la musique d'église, la presse et l'édition. En effet, ce sont les élèves de Kodály qui, se trouvant dans certaines positions-clés, entreprennent la réorganisation de la vie musicale (plus exactement : d'une partie jusqu'alors négligée de cette vie musicale) selon les idées de leur maître. Ces idées sont très nettes, claires et forment un ensemble organique. Kodály est compositeur et éducateur, théoricien et folkloriste, savant et artiste, historien et esthéticien, homme de lettres et humaniste à la fois et l'examen d'un seul aspect de son activité, sans tenir compte des autres, nous mènerait à des conclusions erronées. Son importance ne peut être appréciée qu'à la base de toutes ses activités partielles dont la résultante s'appelle *conscience musicale* (en fonction d'une civilisation typiquement hongroise, tantôt nationale, tantôt populaire, tantôt occidentale, tantôt orientale et dont l'origine remonte bien au delà de la formation du peuple hongrois). C'est

(1) Le poète Ady et le romancier Móricz, les deux figures littéraires les plus représentatives de cette époque et avec qui Bartók et Kodály n'étaient pas sans rapport ni sans analogie, appartenaient à la revue *Nyugat*, organe de l'élite intellectuelle, dans l'ensemble favorable aux tendances progressistes de la musique hongroise, mais dont l'orientation esthétique était bien plus éclectique.

grâce à Kodály que la musique hongroise a retrouvé enfin sa filiation naturelle, qu'elle a atteint sa majorité (et nous pensons qu'une majorité ne peut jamais être provisoire), car, encore une fois grâce à lui, nous aurons désormais sur sa consistance réelle des notions exactes qui se rattachent à des faits musicaux bien déterminés.

Ce n'est certainement pas un hasard si, juste au moment du 80<sup>e</sup> anniversaire de Kodály, la revue hongroise *Jelenkor*, publiée à Pécs par une équipe jeune et qualifiée, ouvrait ses colonnes à une discussion publique sur la conscience musicale. A notre connaissance, c'est la première fois que les problèmes fondamentaux de la musique et de sa présence en Hongrie étaient portés devant une audience aussi large, et débattus avec des opinions aussi différentes.

Le premier article était celui de l'architecte Pál Granasztói<sup>(1)</sup> ; le poète András Fodor lui a donné une réplique un peu rhapsodique, à dire vrai, mais pleine d'esprit et de sincérité<sup>(2)</sup>. Le musicologue János Demény y apporta une précieuse contribution<sup>(3)</sup> ; son intervention fut suivie par celle de Lajos Kassák (poète et esthéticien bien connu), de Endre Veress et de Ferenc Ottó (compositeur de l'école de Kodály qui mène, depuis plus de trente ans, une activité très appréciable de critique musical<sup>(4)</sup>, Iván Vitányi<sup>(5)</sup> ; Aurél Tillai et István Szász<sup>(6)</sup>. Quand, enfin, un an et demi après la publication du premier article, les débats furent clos par une mise au point du musicologue András Pernye<sup>(7)</sup>, chacun sentait que les problèmes soulevés restaient entiers. Peu importe. Le fait de les avoir soulevés avec une franchise totale nous aide à mieux les comprendre, même si chacun reste sur sa position. Les débats sont clos, la discussion continue qu'on le veuille ou non. Elle a déjà abordé les cadres de *Jelenkor*, puisque deux articles de János Demény, non sans rapport avec le sujet de la discussion, parurent cette année dans les revues *Új Írás*<sup>(8)</sup> et *Kortárs*<sup>(9)</sup> ; cette dernière publia, dans le

(1) *Zenéről (Naplárászletek)*, mars-avril 1962.

(2) Juin 1962.

(3) Mars 1963.

(4) Mai 1963 ; sur l'article d'Ottó, voir note 2, page 17.

(5) Août 1963.

(6) Janvier 1964.

(7) Mars 1964.

(8) *Kritika és szintézis (Elmélkedések a művészettörténet hazai hadállásai felett)* mars 1964 ; en partie aussi *Bartók népzenei hagyatéka*, août 1964.

(9) *Bartók és Kodály*, mai 1964.

même numéro, l'intervention très nuancée du poète Mihály Vácz. Enfin, dans la revue *Kritika*<sup>(1)</sup> parut un écho fort curieux au sujet de l'un des derniers articles de Demény. Il y a d'autres échos peut-être qui ne nous sont pas encore parvenus.

Que nos lecteurs (surtout hongrois) ne se méprennent pas sur nos intentions. Nous ne voulons nullement imposer notre arbitrage dans une discussion dont une partie, justement celle qui est liée à la vie musicale de la Hongrie actuelle, dépasse nos compétences. Nous nous proposons simplement d'y ajouter quelques réflexions là où elles pourront utilement compléter tout ce qui a été dit.

Quant au fond des problèmes soulevés et de leur rapports, nous en vons déjà parlé, à dire vrai, dans la première partie de cette étude sans que la discussion elle-même ait été évoquée. Ce qui nous reste à faire c'est d'apporter une contribution personnelle à certains points particuliers des débats que nous avons détachés, un peu arbitrairement peut-être, du reste. Ce sont :

1° Les rapports entre la musique hongroise et la musique « occidentale » de notre siècle ; sous cette dernière on entend, le plus souvent, l'art de Strawinsky et de Schoenberg au sujet desquels les jugements émis en Hongrie n'étaient pas toujours très favorables. En plus, certains, comme Ottó, voient dans la « nouvelle vague » occidentale, surtout dans la musique « ultra » (concrète, électronique et post-dodécaphoniste) un danger pour la musique hongroise dont le langage traditionnel n'a été découvert et rétabli qu'il y a 40 ou 50 ans à peine par Kodály. Valait-il la peine de faire tant d'efforts pour que ses résultats ne soit exploités que par une seule génération ? Car les jeunes d'aujourd'hui se jettent, tête baissée et sans critique, dans les nouvelles « folies » occidentales. D'autres, comme Tillai et Szász, prennent la défense de cette jeunesse dont les préoccupations sont bien différentes de celles de la jeunesse d'il y a trente ou soixante ans. Le dodécaphonisme et les dernières tendances de la musique « occidentale » ruineront-ils, oui ou non, l'avenir de la musique hongroise ?

2° Les jeunes compositeurs hongrois ont souvent la tendance de considérer l'école nationale de leur pays, école qui est liée aux noms de Bartók, de Kodály et d'autres et qui

(1) Juin 1964.

nous faisait frémir de fierté il y a 30 ans, comme dépassée. Ont-ils tort (ce que prétend Ottó) ? Ont-ils raison (ce que Szász a l'air de dire) ? Cette question est en rapport étroit avec la précédente. Il faut simplement y ajouter que, par le fait que Ottó ne parle que de la classe de Kodály en parlant de l'école nationale, et d'autres lui apportent des répliques assorties à ses affirmations, il s'ensuit une dissociation implicite de Bartók et de Kodály, phénomène également typique chez les jeunes que nous avons pu observer nous-même.

3° Tous les participants de la discussion sont d'accord pour vouloir liquider les vestiges de l'esthétique officielle des années 1950, esthétique désignée souvent par le nom de « jdanovisme » ou, au moins, d'en limiter les dégâts. Seulement, en cherchant les responsables, on se trompe facilement d'adresse. La position que Kassák laisse entrevoir sur ce point nous paraît particulièrement intéressante.

4° Le cas des compositeurs hongrois, disciples de Kodály, qui vivent à l'étranger est évoqué par Ottó et, dans une moindre mesure, par Demény. Voilà un fait fort encourageant. Mais il ne faut pas en rester là.

5° Enfin, Demény consacre des pages très sensées au besoin d'une synthèse (ou de la recherche d'une synthèse) entre les manifestations artistiques et intellectuelles. Ce souhait mérite qu'on l'examine de près, même si sa portée dépasse le domaine de la musique.

On remarquera tout d'abord que ces 5 aspects apparemment différents se rapportent à un seul problème essentiel et indivisible : à celui de la présence de Zoltán Kodály et de son école dans l'évolution, actuelle ou future, de la conscience musicale de toute la société hongroise. C'est dans cet esprit d'unité que nous voudrions apporter une contribution avant tout pour clarifier le problème à travers ses diverses manifestations.

Examinons tout d'abord la question de l'influence de la musique « occidentale ». Le fait en soi n'est pas nouveau, toute la musique savante hongroise est d'inspiration occidentale, dans le passé au moins, même le folklore, dans son style récent, n'est pas entièrement à l'abri de cette influence. Avant Bartók et Kodály, la musique hongroise (celle d'Erkel, Liszt, Mosonyi, Aggházy ou autres) était justement de la musique exclusivement occidentale avec, par-ci par-là, quelques accessoires « nationaux » qui ne troublaient nulle-

ment l'homogénéité du style ou de l'écriture. C'est notre siècle qui a vu naître et s'affirmer la personnalité de la musique hongroise grâce aux deux maîtres, autant à l'un qu'à l'autre, et à leurs amis, mais dont les rapports avec la musique occidentale n'en furent pas moins stables, ni moins profonds. La présence de l'Occident dans les arts en Hongrie est un fait tout naturel qui a toujours existé et qui existe toujours, fait dont on n'a même pas parlé autrefois, mais qui, depuis le commencement de notre siècle, est devenu un symbole, un emblème ou simplement une étiquette pour désigner tantôt ce qui est « progressiste », tantôt ce qui est « décadent ». En réalité l'art occidental, dans son ensemble (si toutefois il est permis d'en faire une notion collective), n'est ni l'un ni l'autre. Il possède des tendances esthétiquement et socialement avancées tout comme des tendances rétrogrades et toutes les nuances entre les deux, de même que la musique pratiquée aujourd'hui dans les pays socialistes. Ne serait-il pas un peu hasardeux de poser une question ainsi formulée : où se trouve l'avenir de la musique, à l'Est ou à l'Ouest ? Il nous semble que la révolution socialiste vise, avant tout, la transformation économique, structurale et politique d'un pays, alors que la révolution artistique commence par transformer le langage. Ce qui est commun aux deux, c'est que leur portée dépasse généralement les frontières politiques (même là où, comme en Hongrie, l'art nouveau se veut nationaliste), mais leurs essences sont différentes et elles ne se manifestent pas forcément en même temps et avec la même intensité. Quand une révolution (sociale) triomphe, elle ne cherche pas, généralement, à transformer le langage artistique, mais plutôt à mettre à la portée de tout le monde ce qui était le plus avancé à l'époque (ou aux époques) précédentes. C'est ce qui s'est passé en France pendant la Grande Révolution. En Hongrie, si le nouveau régime installé après la dernière guerre a pu créer de nouvelles institutions, ceci était certainement le plus urgent à faire ; si la plus grande partie de la population peut désormais aller aux concerts ou à l'Opéra, former des chorales, apprécier la musique de Beethoven, de Liszt ou de Bartók et suivre des cours spécialisés d'initiation musicale, voilà des résultats considérables, mais qui n'ont pas pu influencer l'écriture musicale dans ses procédés essentiels. Or depuis 1960 à peu près, cette écriture subit des changements importants, mais presque uniquement sous l'influence de modèles occidentaux. Pourquoi ? Pour quelle raison les musiciens

hongrois, qui, pendant quarante ans, ont été réfractaires au dodécaphonisme, s'y convertissent-ils maintenant, et avec un empressement étonnant, au moment où celui-ci se trouve déjà à la phase « post-classique » de sa propre évolution ? D'où vient l'attrait qu'exerce sur les jeunes compositeurs et amateurs de Hongrie la musique de Schoenberg, Strawinsky, Honegger et autres ainsi que l'intérêt que trouvent, dans les mêmes milieux hongrois, les « ultras »-musiques « concrètes » et « électroniques » pratiquées, avant tout, dans les pays « capitalistes » ? La réponse de Tillai évoquant le cas des fruits exotiques (sur lesquels les Hongrois, qui en avaient été privés pendant des années, se sont jetés avec une ardeur compréhensible mais passagère) ne nous paraîtrait entièrement satisfaisante que si ces musiques importées étaient vraiment des produits exotiques, ce qui reste encore à prouver. Il faudrait tout de même prendre quelque peu en considération les caractères même de ces nouvelles tendances de la musique contemporaine et ne pas voir en elle uniquement et *a priori* de la fumisterie. Car elles contiennent un certain nombre d'éléments nouveaux dont la présence, sur le plan esthétique, nous semble justifiée. Nous pensons à la recherche d'intégration dans la musique européenne des procédés extra-européens ainsi que des phénomènes extra-humains ou extra-musicaux, et ceci pour remonter jusqu'aux sources les plus lointaines et les plus primitives de la musique. Or cette idée a déjà préoccupé Bartók avec qui la plupart des compositeurs d'avant-garde de nos jours se déclarent solidaires, même si leur langage a changé quelque peu au cours des vingt dernières années. L'attraction qu'exercent aujourd'hui les musiques « ultras » dans certains pays de l'Est européen nous paraît, par ailleurs, d'autant plus symptomatique qu'aucun rayonnement analogue ne se manifeste dans le sens inverse. De ceci nous ne voulons nullement présumer de la supériorité de tel ou tel art, seulement constater que, présentement et peut-être provisoirement, il y a plus d'éléments nouveaux dans le langage musical à l'Ouest qu'à l'Est. Il serait trop tôt de définir quelle sera la musique de l'avenir, tout comme au début du XVIII<sup>e</sup> siècle personne ne pouvait prévoir encore quels seraient les procédés du classicisme musical vers lequel convergeaient les écoles italienne, française, allemande et tchèque. Ce temps de préparation paraît plus long au XX<sup>e</sup> siècle pour nous qui y vivons, mais c'est peut-être parce que la synthèse qui se prépare sera plus large et plus uni-

verselle, la matière plus riche et la responsabilité de l'artiste plus grande. Mais tout cela n'est qu'hypothèse. Il faut reconnaître que les œuvres de la musique d'avant-garde nous heurtent souvent par leur agressivité, leur manque de cohésion et, souvent même, par leur manque d'idées. Tout ceci n'a rien de nouveau. La grande majorité de la production musicale a toujours été sans valeur artistique (la postérité d'ailleurs n'en retenait qu'une partie infime, même pas toutes les œuvres de valeur) et, aujourd'hui comme hier, le « modernisme » sert souvent de maquillage à ceux qui n'ont rien à dire. Ce n'est fort heureusement pas le cas d'Edgar Varèse qui nous paraît être l'une des figures musicales les plus originales et les plus inquiétantes de notre siècle, l'un de ceux dont l'œuvre ne pourra être appréciée intégralement que par l'avenir. Le fait qu'à Budapest il se trouve quelques jeunes qui écoutent ensemble sa musique enregistrée nous paraît très encourageant, même si les réactions des auditeurs ne sont pas toujours favorables à l'auteur (les rapports esthétiques entre artiste et public subissant actuellement de profondes modifications). Nous sommes vraiment désolés que la musique de Varèse ait fait une impression si désastreuse sur Ottó qu'il en parle même dans l'article que nous avons cité. (Est-ce dû à l'ambiance dénaturée de l'audition ?) Décidément, sur ce point nous ne sommes pas d'accord avec lui. Toute œuvre d'art, même celles de Varèse, est suprastructure, qu'on ne peut pas juger uniquement d'après son seul contenu émotionnel.

Les rapports des jeunes musiciens hongrois avec Schoenberg et Strawinsky méritent une attention particulière. Il est exact qu'à deux époques différentes (entre 1920 et 1940, puis 1950 et 1955) et *pour des raisons différentes* leur musique n'a pas été appréciée en Hongrie comme elle l'aurait mérité. Kassák trouve cela regrettable. Nous aussi. Est-ce la faute des théoriciens de l'école de Kodály ? Celle de Molnár et de Szabolcsi (nommés par Kassák) et d'Aladár Tóth (que Kassák ne nomme pas) ? Négligence à la rigueur, du reste bien excusable, mais certainement pas faute. Les théoriciens mentionnés, tout comme bien d'autres, étaient préoccupés jusqu'en 1940 de faire adopter la musique et les idées sur la musique de Kodály à une classe moyenne très hétérogène et à majorité rétrograde, et ce n'était pas une tâche facile. La Hongrie d'après 1918 était trop petite pour absorber sa propre production artistique qui pourtant, pour la première

fois dans son histoire, l'avait mise sur un plan d'égalité avec les nations les plus évoluées. Beaucoup de musiciens émigrent vers des pays plus fortunés et ceux qui restent en Hongrie et suivent le chemin de Kodály connaissent généralement assez mal la musique contemporaine des autres pays. L'U.M.Z.E. (section hongroise de la Société Internationale de la Musique Contemporaine) fonctionne dans un cercle très restreint et le public hongrois, même le plus averti, ignore Schoenberg et son école. « La création de *Wozzeck* d'Alban Berg ne fut pour la plupart d'entre nous qu'un fait divers musical » a écrit récemment Antal Molnár<sup>(1)</sup>. (Pourtant le même Molnár, professeur et théoricien, l'un des compagnons de Bartók et de Kodály, fit paraître, en 1925, un ouvrage consacré à la musique nouvelle où il passait en revue les maîtres les plus connus avec leurs idées et leurs disciples.) Strawinsky, par contre, n'était pas ignoré. Il est allé lui-même à Budapest pour jouer ses œuvres avec orchestre, son *Œdipus Rex* tint l'affiche de l'Opéra pendant une saison et la *Symphonie de Psaumes* fut donnée, en 1932, dans un concert public, alors que la *Canlata profana* de Bartók, terminée deux ans plus tôt, ne fut donnée en première audition hongroise qu'en 1936. Les œuvres de Strawinsky, même le *Concerto pour violon*, ont connu un accueil assez favorable. Si certains critiques musicaux, comme Aladár Tóth, formulaient à son égard des jugements quelque peu sévères (là justement où sa musique paraissait vulnérable), c'était pour des considérations de principe. Les mêmes critiques eurent une attitude bien moins sévère à l'égard de la jeune école hongroise, pour des raisons fort compréhensibles : il fallait protéger l'école de Kodály contre l'indifférence de l'opinion publique plutôt que contre ses ennemis personnels.

En 1950 la situation paraît bien différente. Schoenberg et Strawinsky furent officiellement désapprouvés par les théoriciens de la fraction au pouvoir, et le silence était imposé sur leurs œuvres. Ils n'étaient pas les seules victimes, presque toute l'élite musicale de notre siècle partageait le même sort y compris, en partie, Béla Bartók. Or Kodály faisait exception ; sa musique n'a jamais été désapprouvée par les mêmes théoriciens, du moins officiellement. N'était-ce pas un encouragement implicite pour les jeunes compositeurs à persévérer sur une voie où ils ne risquaient pas la désapprobation offi-

(1) Lettre adressée à l'auteur de ces lignes.

cielle et tout ce qui s'ensuivait ? Laissons la réponse à ceux qui connaissent mieux la question que l'auteur de ces lignes. L'étude et la critique du « jdanovisme » n'est pas notre but ici. Il est d'ailleurs assez sévèrement jugé aujourd'hui, à l'Est comme à l'Ouest, pour des raisons différentes peut-être, mais il est certain que le jour où l'on entreprendra son examen analytique, tout le monde sera d'accord au départ. Alors que faut-il penser de propos comme ceci ? : « nous approuvons tout essai et étude qui, avec des méthodes marxistes, dévoile et, pour des raisons instructives, porte devant l'opinion publique toute entière les fautes et les crimes commis par le culte de la personnalité. Mais seul peut avoir un jugement exact celui qui aborde ces questions avec des méthodes marxistes »<sup>(1)</sup>. Tout en laissant de côté son aspect idéologique, une telle prétention nous paraît illogique. A quoi bon poser des conditions méthodologiques *a priori* pour un examen qui est, avant tout, un examen de conscience (individuelle ou collective) ? Il est à craindre qu'une attitude fondée sur un tel préalable ne mène directement à un nouveau raidissement des positions esthétiques dont les conséquences seraient plus graves encore que dans le passé.

Quant aux erreurs du « culte de la personnalité », Kassák, dans son intervention, en tient les deux principaux théoriciens de l'école de Kodály en partie pour responsables. Il nous serait difficile de partager cet avis. Pourtant la réplique de Pernye sur ce point ne nous satisfait pas entièrement non plus. Kassák, par principe, est opposé à tout art nationaliste et populiste, deux tendances qui se manifestent ensemble dans l'école de Kodály. Or le début du « jdanovisme » est marqué par la résolution de Prague des musiciens progressistes, un texte signé par un certain nombre de musiciens connus de différents pays qui recommande aux compositeurs progressistes de s'inspirer des traditions nationales. Tout ceci était bien moins nécessaire en Hongrie où, en 1948, l'école de Kodály était plus virulente que jamais. Mais, empressons-nous de dire, si ce point reflète une identité de vue entre les deux positions (celles du « jdanovisme » et de l'école de Kodály), il est bien le seul. Au fond la recommandation de Prague concernant l'écriture musicale n'est ni plus ni moins mauvaise qu'une autre, elle peut même être suivie là où l'on peut encore faire revivre certaines traditions, surtout régio-

(1) *Kritika*, juin 1964.

nales. (Là où ces traditions sont bien vivantes, le conseil devient inutile.) Le danger pour la création artistique ne commence que lorsque ces recommandations deviennent des dogmes qui mènent à un sectarisme rigide et stérile.

Le sectarisme (esthétique, bien entendu) est un danger permanent, le plus grand et le plus imminent parmi ceux qui menacent l'art de notre temps. Ses traces se retrouvent partout, et pas seulement dans feu l'esthétique officielle de certains pays est-européens. Ainsi, par exemple, dans l'école hongroise *stricto sensu* elle-même. Il faut préciser qu'il ne vient ni de Kodály ni de ses élèves les plus importants, mais de ceux qui ont schématisé toutes les innovations et tous les procédés artistiques de leur maître. Voilà un fait qu'Ottó a très bien relevé et qu'il déplore à juste titre. Il reconnaît que les compositeurs sans talent (c'est-à-dire la majorité, et, hélas, une majorité nullement passive) ont abîmé la pureté du style qu'ils avaient hérité de Kodály et que leur pensée musicale, incapable de s'élever à la hauteur de celle de leurs modèles, transforme en lieu commun tout ce qui était idiomatique chez ceux-là. Comment est-il possible, se demande Ottó, que les jeunes compositeurs hongrois se détournent aujourd'hui de Kodály ? Si le style musical de la Renaissance a pu rester vivant pendant deux siècles, celui de Kodály peut bien rester la base de la musique hongroise pendant quelque temps encore. Or il nous semble qu'Ottó apporte lui-même la réponse à sa question sans le vouloir. Si les jeunes compositeurs ne continuent pas d'aligner leurs écritures musicales sur celle de Kodály, ce qui est, en partie, vrai et non chez les moins doués, *c'est précisément parce que d'autres en ont abusé*. Quant à la Renaissance, il serait bon de savoir ce qu'Ottó veut désigner par ce nom. Si c'est les xv<sup>e</sup> et xvi<sup>e</sup> siècles (de la première école franco-flamande à la mort de Palestrina à peu près), il a raison : la continuité est ininterrompue ; seulement l'écriture évolue sans cesse. Mais ce découpage n'est-il pas arbitraire ? Car le style de Palestrina continue encore longtemps après sa mort, en même temps que s'affirme à Florence le style « représentatif » qui n'a rien à voir avec la polyphonie classique tout en étant la manifestation la plus typique de la Renaissance.

De toute façon, les analogies historiques ne peuvent jamais fournir qu'un terrain très limité pour l'étude d'une évolution en cours. Quant aux rapports des jeunes compositeurs hongrois avec l'école de Kodály, le dernier mot n'a pas été dit

encore, de même que la séparation ne nous paraît pas encore très nette, ni définitive. Si toutefois elle s'affirme dans les années à venir, les raisons en peuvent être multiples. Nous en avons évoqués deux : réactions contre l'esthétique dirigée<sup>(1)</sup> et contre la schématisation de l'écriture musicale. Nous pouvons en ajouter deux autres encore, toujours sous une forme interrogative :

1<sup>o</sup> l'idée serait très plausible que les compositeurs de la génération née entre 1900 et 1920 aient été quelque peu écrasés par la présence de personnalités musicales aussi fortes que Bartók, Kodály ou Lajtha, alors que chez les plus jeunes cette présence est moins effective et surtout moins pesante<sup>(2)</sup>. (Idée avancée, d'une façon indirecte, par l'article de Fodor.) ;

2<sup>o</sup> Dans le style de Kodály le folklore hongrois tient une place essentielle. Or le style de la musique savante évolue plus rapidement que celui de la musique populaire et l'état d'équilibre sera vite dépassé.

Tout cela nous ramène à la question de la synthèse si souvent évoquée. (Vitányi la présente comme une nécessité et Demény comme un vœu.) Il est certain que l'homogénéité de l'écriture de Kodály représente une synthèse bien nette et bien stable et que cette même synthèse apparaît comme un but vers lequel évolue l'art de ses contemporains hongrois, y compris Bartók lui-même. Ce n'est pas la première fois qu'une synthèse se réalise dans la musique hongroise. L'art de Tinódi, au xvi<sup>e</sup> siècle, en était une, la musique de style *verbunkos*, au début du xix<sup>e</sup>, une autre, pour ne mentionner que ces deux-là. Mais *une synthèse n'est jamais totale, ni définitive*. Celle que propose Kodály est certainement plus large et plus profonde que toutes celles qui existaient avant lui, mais elle n'est ni un terminus, ni une voie de garage. Que la musique hongroise connaîtra d'autres synthèses, cela est sûr ; que ce sera bientôt, c'est probable. Mais il est non moins certain que, à l'heure actuelle, elle en est bien loin. Ceci, naturellement, n'empêche personne d'en rechercher, dès maintenant, les bases réelles, mais ces recherches nécessitent des voies nouvelles, même là où les procédés ne sont pas forcément nouveaux.

(1) Cette dernière ne s'identifie avec celle de Kodály que pour ceux qui en abusent. Voilà le sens dans lequel Kassák devrait modifier son affirmation qui, alors, nous paraîtrait plus perspicace et plus justifiée.

(2) Souvent elle est aussi effective que chez les plus âgés avec cette différence que la jeunesse d'après 1950, à la recherche de sa propre voie, s'en émancipe plus facilement.

Et c'est pourquoi le rôle et la contribution éventuelle des compositeurs hongrois à l'évolution future de la musique hongroise devraient être réexaminés. Des articles cités, seul celui d'Ottó parle de ce rôle, sur un plan général (Demény et Kassák n'évoquent que le nom de Veress). Mais lui-même le présente unilatéralement. Car, du point de vue de l'intérêt général de la musique hongroise, l'activité de ses « représentants » à l'étranger ne peut pas se définir uniquement en fonction de leur contribution à son rayonnement international. Il est dommage qu'Ottó ne parle pas d'un autre service, combien plus important, que les mêmes compositeurs sont susceptibles de rendre à la musique et à l'opinion publique de leur pays d'origine : enrichir le langage musical de procédés nouveaux, généralement inconnus ou peu pratiqués en Hongrie et aider, en même temps, les Hongrois à se débarrasser de leurs complexes séculaires, héritage des temps révolus qui malgré la campagne démystificatrice du régime actuel et les succès incontestables de cette campagne contre les préjugés « néo-baroques », semblent persister en faussant les rapports humains entre Hongrois et non-Hongrois. Nous pensons aux complexes de : « *nous sommes incompris* » et de « *extra Hungariam non est vita* ».

Est-ce que les compositeurs hongrois (ou d'origine hongroise) résidant hors de Hongrie comprendront leur mission et accepteront de l'accomplir jusqu'au bout ? Une réponse négative, même de principe, nous semble exclue. Mais la vraie question est plutôt celle-ci : est-ce que les Hongrois (milieux intéressés et milieux responsables) accepteront un jour qu'une telle mission soit conférée à ceux qui vivent à l'étranger ? Il ne s'agit pas, bien entendu, d'une mission officielle, ni d'un arbitrage tacitement consenti, ni même de suivre régulièrement les conseils émis, à titre personnel, par des musiciens qui vivent en dehors de la vie musicale de Hongrie. Il suffirait seulement de les écouter et de faciliter la diffusion de toutes les tendances exprimées, quitte à en prendre et en laisser plus tard.

Le nombre total des Hongrois dépasse aujourd'hui les 15 millions (sans compter les émigrés des deuxième et troisième générations, ceux qui ne sont hongrois qu'en partie, ou ceux qui sont originaires des pays voisins, mais connaissent plus ou moins la langue hongroise). Un Hongrois sur trois vit hors de Hongrie ! Statistique purement théorique, par ailleurs,

car chez les intellectuels, surtout artistes, la proportion est bien plus élevée à l'avantage des émigrés. Les intégrer dans une communauté nationale largement comprise serait d'un intérêt vital pour la Hongrie, pour des raisons faciles à comprendre — encore faudrait-il définir les limites de cette communauté. De toute façon le premier pas décisif dans ce sens ne peut venir que de Hongrie.

Malheureusement dans la majeure partie de la presse hongroise les problèmes concernant les émigrés sont traités aujourd'hui assez unilatéralement. La question politique est rarement évoquée, il est vrai, mais le langage des journaux hongrois nous rappelle singulièrement sur ce point celui des bureaux de tourisme. Ces derniers temps un assez grand nombre de compositeurs et autres musiciens d'origine hongroise ont visité la Hongrie. Malheureusement nous n'avons vu nulle part les traces d'une confrontation franche et fertile des idées sur l'art. Pourquoi ne connaît-on pas mieux à Budapest les œuvres de Frid et de Serly et la théorie musicale de ce dernier qui apporterait pourtant beaucoup d'éléments nouveaux à ceux qui cherchent leur voie. Et les compositions de Tibor Harsányi ? Quelles sont les raisons du silence qui entoure son nom dans son pays natal, où plusieurs de ses amis de jeunesse jouent un rôle éminent dans la vie musicale ? Verra-t-on une seule œuvre de lui figurer aux programmes des concerts ou de la radio ou, au moins, un article consacré à sa mémoire à l'occasion du dixième anniversaire de sa mort ? Car de tous les compositeurs hongrois de notre siècle c'est lui, peut-être, qui, dans sa musique, donne le message le plus complet à ceux qui cherchent aujourd'hui les chemins de l'avenir.

Cet avenir, dont l'aspect esthétique est encore mal défini, se manifeste déjà dans l'évolution des faits sociologiques. Il est incontestable que la société hongroise subit actuellement des transformations fondamentales. Marche vers le socialisme — disent les uns, embourgeoisement — selon les autres. Que ce soit l'un ou l'autre, ou les deux à la fois, dans l'état actuel des choses un échange de vue avec les compositeurs hongrois intégrés à une société soit plus, soit moins évoluée que celle de leur pays d'origine, nous semble plus nécessaire que jamais.

Tout en gardant sa personnalité et ses caractères particuliers, la musique hongroise est inséparablement liée aujourd'hui à l'ensemble de la musique européenne. *Et ceci est*

*valable dans les deux sens.* Voilà le principal résultat de l'activité d'un Bartók, d'un Kodály, d'un Lajtha, d'un Jemnitz, d'un Molnár, dont la présence ne commence à agir que maintenant dans la conscience musicale de leurs compatriotes.

Salzbourg, septembre 1964.

Jean GERGELY.