

LES TRADITIONS COMMUNES DES PEUPLES FINNO- OUGRIENS DANS LEURS MÉLODIES DE DANSE

Les collaborateurs de Béla Bartók dans les recherches folkloriques nous parlent souvent de l'impatience avec laquelle ce dernier attendait le moment où, la classification de la musique populaire hongroise terminée, il pourrait consacrer toute son énergie de chercheur à l'établissement des rapports internationaux de cette musique populaire. Esprit logique, il suivait un procédé méthodique : il comptait bien arriver, par une progression continue, au but qui était l'intégration de sa propre conscience musicale dans l'univers sonore de toutes les musiques populaires. Lorsqu'il connut la matière hongroise à fond, il analysa les folklores musicaux⁹ des pays voisins ; les volumes de sa bibliothèque concernant la musique populaire font preuve d'une grande évolution sélective et nous ne nous sommes pas encore acquittés de la dette morale que représente la réévaluation dans ce sens de son héritage spirituel. Il a résumé les premiers résultats de ses recherches comparées dans le cahier intitulé « *La musique populaire des Hongrois et des peuples voisins* » paru en 1934 ; sa carrière, hélas, ne fut pas assez longue pour lui permettre de faire des comparaisons avec les musiques d'autres peuples européens et de peuples parents.

C'est ce programme que nous nous proposons de continuer maintenant, tout en nous appuyant sur ses résultats entre d'autres, au moment où, par des études comparées, nous abordons l'examen — parmi les époques de la musique populaire des Hongrois — de celle qui précédait le *Honfoglalás* (= installation des Hongrois dans leur pays historique, *Note du traducteur*). Bartók ne s'est pas occupé de cette partie historique, puisqu'il n'a même pas pu épuiser la matière fournie par la musique des peuples voisins. C'est Zoltán Kodály, son compagnon et instigateur en matière folklorique qui,

en découvrant les caractères de la pentaphonie hongroise (1), a établi les bases d'une méthode grâce à laquelle la parenté entre les musiques populaires des Hongrois et des peuples *altaïques* (Turks, Mongols, Mandchous) a pu s'affirmer. Mais l'autre branche génétique à laquelle les Hongrois devaient leur langue, restait toujours dans l'ombre, la branche ouralienne ou finno-ougrienne, ou plus exactement, les rapports avec les musiques des peuples qui en faisaient partie.

Kodály écrit dans *La musique populaire hongroise*, son œuvre principale : « Le chemin que suivait la formation de la musique hongroise ne pouvait pas être autre que celui de la langue... A défaut de renseignement préhistorique nous sommes réduits à la musique des peuples parents et à la musique des peuples avec qui nous avons eu des rapports suivis ou à celle de leurs descendants. C'est par là qu'il faudrait passer pour étudier la parenté » (2). Pour réaliser ce programme grandiose il faudra certainement des dizaines d'années. Et, bien que personne n'ait encore étudié les musiques des peuples finno-ougriens dans l'ensemble, et séparément, en les comparant méthodiquement les unes aux autres, la question a déjà été traitée. C'est à *Bence Szabolcsi* que nous devons l'établissement de la filiation d'une des plus importantes mélodies de base des peuples finno-ougriens. Dans le Tome 1933 de la revue *Ethnographia*, il a pu identifier trois mélodies ostiakes avec les principaux types de lamentations hongroises (3). Se basant sur des textes vogouls et ostiaks publiés par *Patkanov* (4) et plus tard par *Väisänen* (5), il a prouvé que le type composé de deux phrases mélodiques descendantes, d'un ambitus correspondant à l'hexaccord majeur, phrases qui se terminent successivement sur les degrés 2 et 1, se retrouve chez tous les peuples ougriens. *Béla C. Nagy* en a publié (en 1947) des variantes lapones et finnoises, établissant ainsi qu'il s'agit vraisemblablement d'un

(1) KODÁLY Z., *Ötfokú hangsor a magyar népzeneben* (« Échelle à cinq degrés dans la mus. pop. hongr. ») dans *Zenei Szemle* I, Temesvár, 1917.

(2) KODÁLY Z., *A magyar népzene* (« La mus. pop. hongr. ») dans *A Magyarorságnéprajza* (« Ethnographie des Hongrois »), vol. IV, p. 12, Budapest, 1937.

(3) SZABOLCSI B., *Osztyák hősdalok — magyar siratók melódiái* (« Chants héroïques ostiaks et les mélodies des lamentations hongroises »), dans *Ethnographia*, Budapest, 1933, p. 71.

(4) PATKANOV S., *Die Irtis-Ostjaken und ihre Volkspoesie*, Petersburg, 1900.

(5) VÄISÄNEN A. O., *Wogulische und ostjakische Melodien*, Helsinki, 1937.

(6) C. NAGY Béla, *A magyar népdal eredete* (« L'origine du chant pop. hongr. ») dans *Zenei Szemle*, 1947, p. 203.

type appartenant au patrimoine commun des peuples finno-ougriens, tandis que *Lajos Vargyas*, en 1953, s'occupait de nouveau de la matière vogoule et ostiake (1).

Nous présentons ici le tableau synoptique de la parenté mélodique complétée par des exemples votiak, mordve, zyriène et lapon au cours de nos propres recherches comparées ainsi qu'une statistique sur la fréquence de cette mélodie simple dans la musique de tous les peuples finno-ougriens.

Groupe d'exemples n° 1 (voir pp. 119-120)

Nous avons cité des variantes venant de huit peuples finno-ougriens pour illustrer la parenté mélodique issue de la même racine. Les quatre premiers exemples sont des récitatifs libres du même type mélodique où la mélodie, tel un maqam, s'adapte aux paroles improvisées, alors que les autres exemples sont déjà contenus dans un rythme figé et ne reproduisent que les éléments essentiels de la mélodie. Bien que l'établissement de la parenté mélodique soit indépendante des contextes rituels, ces derniers ont cependant une certaine importance ici, car, fait notable sur la tenacité des traditions, les variantes lapone, hongroise et finnoise sont liées, aujourd'hui encore, à des lamentations, de même que certaines mélodies parentes de la variante ostiake.

Les mélodies présentées ne sont nullement des exemples accidentels dans la matière folklorique, mais des phénomènes typiques. Des 1416 mélodies contenues dans les recueils lapons de Launis (2) et de Tirén (3), 15 appartiennent à ce type, d'après nos propres investigations ; quant aux lamentations finnoises, Bose, leur collecteur (4), fait allusion à de nombreuses variantes, alors que parmi les 940 runo-s ingriens de Launis 49 appartiennent à cette catégorie (5) ainsi que 79 des 832 mélodies caréliennes du même auteur ; dans la matière estonienne composée de 3209 mélodies de Launis (6) et

(1) VARGYAS L., *Ugor réteg a magyar népzeneben* (« Couche ougrienne dans la mus. pop. hongr. »), dans *Zenetudományi Tanulmányok* (« Études Musicologiques »), I, Budapest 1953, p. 611.

(2) LAUNIS A., *Lappische Juoigos-Melodien*, Helsingfors, 1908.

(3) TIRÉN K., *Die lappische Volksmusik*, Stockholm, 1942.

(4) BOSE F., *Typen der Volksmusik in Karelien*, dans *Archiv für Musikforschung*, 1938, pp. 96-118.

(5) LAUNIS A., *Runosävelmiä* I. (Inkeri), Helsinki, 1910 ; II. (Carélie), Helsinki, 1930.

(6) LAUNIS A., *Eesti runoviisid*, Tartu, 1930.

Tampere ⁽¹⁾ on trouve 148 maqams de lamentation ; parmi les 237 mélodies mordves de Lach ⁽²⁾ et de Väisänen ⁽³⁾, il y en a 13, 23 parmi les 82 mélodies populaires votiakes de Lach ⁽⁴⁾ et 2 parmi les 64 mélodies zyriènes de Lach ; dans les publications de Väisänen concernant les Ougriens de l'Ob, nous en trouvons 14 spécimens sur 150 mélodies vogoules et 4 sur 58 mélodies ostiakés ; dans la matière hongroise il y a des centaines de lamentations de type analogue et, en dehors des lamentations, L. Vargyas en a trouvé 70 autres exemples. Ainsi donc, abstraction faite de la matière hongroise, nous avons trouvé 347 mélodies au total chez huit peuples parents. Nous déduisons de cette seule énumération que les peuples finno-ougriens aiment particulièrement ce type mélodique reçu ou conçu dans les temps ancestraux, et s'en servent toujours avec une gamme très étendue de variantes. En nous écartant du trajet suivi, au cours de leurs migrations, par des peuples fenniques, nous en connaissons également des variantes chinoises grâce au livre didactique de M. Szabolcsi ⁽⁵⁾, mais le plus intéressant est peut-être l'analogie certaine qui se dégage des mélodies anciennes des ballades danoises ⁽⁶⁾ et qui ne sont peut-être pas sans rapport avec des vestiges fenno-baltiques. Car, selon une vieille hypothèse, l'Europe était habitée autrefois, au Nord de la ligne Berlin-Kiev, par des ethnies proto-finnoises ⁽⁷⁾. Elles auraient été absorbées par des peuples plus puissants non sans pouvoir transmettre des traditions finno-ougriennes à la musique des peuples germaniques entre autres.

Au sujet de la mélodie des lamentations, M. Szabolcsi a déjà remarqué ⁽⁸⁾ que «...ce maqam, tout en se conservant

(1) TAMPERE H., *Eesti rahvaviisidega antologia*, Tallinn, 1935 ; *id.*, *Eesti rahvalaule viisidega*, I-III., Tallinn, 1956-1960.

(2) LACH R., *Mordwinische Gesänge*. Ges. russ. Kriegsgef., I. Band, 2. Abt., Wien u. Leipzig, 1926.

(3) VÄISÄNEN A. O., *Mordwinische Melodien*, Helsinki, 1948.

(4) LACH R., *Woljakische, syrjänische und permiskisch Gesänge*, Ges. russ. Kriegsgef., I. Band, 1. Abt., Wien u. Leipzig, 1926.

(5) SZABOLCSI B., *A magyar zeneörténel kézikönyve* (« Manuel de l'hist. de la mus. hongr. »), Budapest, 1947, p. 4*.

(6) KNUDSEN Th., *Structures prémodales et pseudo-grégoriennes dans les mélodies des ballades danoises*, dans Journal of the International Folk Music Council, Vol. X, January 1958, p. 4.

(7) VIKÁR B., *Finnek* (« Les Finnois ») dans la Grande Encyclopédie Pallas, vol. 7, p. 212.

(8) SZABOLCSI B., *Megjegyzések a magyar siratódallam kérdéséhez* (« A propos de la mélodie des lamentations hongroises »), dans Ethnographia, 1954, p. 48.

dans sa forme ancestrale se transformait déjà ; elle évolua et forma la base d'autres formules, plus riches ». L'évolution de la mélodie se manifesta, au cours des siècles, en deux sens : « ...d'une part elle *s'amplifia*, ses phrases s'allongèrent, la formule à 2 vers fit place à celle de 4 vers (c'est ainsi qu'elle trouve sa filiation dans le chant funéraire d'Illyés ainsi que dans le chant d'Argirus et, par ce dernier, dans tout un groupe de chants historiques), elle *continua* d'autre part, comme nous l'avons vu dans certains chants populaires (à l'instar de *Eddig való dolgom...*). Elle se compléta en strophe par l'addition de deux vers nouveaux. Les deux chemins ont mené du chant récité en prose aux strophes symétriques en vers fermés. Mais la formule originale est toujours présente, d'une façon latente, dans nos mélodies de danse et même dans une partie des mélodies instrumentales, faisant preuve d'une vitalité admirable qui défie les millénaires. »

Cette racine mélodique appartient, chez la plupart des peuples finno-ougriens, à un type central et commun. Son importance particulière semble confirmée par le fait qu'elle a donné naissance à des genres spécifiques par-ci par-là, comme les mélodies du *Kalevala* chez les Finnois ou les *chants des regös* chez les Hongrois. Nous avons déjà eu l'occasion de parler de la genèse de ces derniers et nous avons même prétendu qu'en Hongrie, en dehors des lamentations, des chants des regös et des mélodies enfantines, les traits caractéristiques qui sont les critères de l'origine finno-ougrienne, se retrouvaient également dans un certain nombre d'*ungarescas*, de danses de porcher (*kanásztánc*) et de mélodies dites « de cornemuse » (*dudanóta*).

Dans ce qui suit, nous allons essayer de prouver l'origine finno-ougrienne d'un des types de l'*ungaresca* en effectuant une comparaison entre exemples concordants, d'abord dans deux vers, ensuite dans toute une structure de quatre vers. Cette comparaison confirmera la filiation directe de l'*ungaresca* avec la mélodie typique des lamentations finno-ougriennes.

Les études consacrées à l'*ungaresca* — et leur nombre est considérable —, ne savent rien de ces rapports, car les recherches n'ont pas encore touché au folklore musical. Les recueils étrangers des XVI^e et XVII^e siècles (1) ont conservé les vestiges

(1) Voir leur dernière énumération dans SZABOLCSI B., *Népzene és történelem* (« Mus. populaire et histoire »), Budapest, 1954, pp. 59-132 : A XVI. század magyar tánczenéje (« La mus. de danse hongr. au XVI^e siècle »).

écrits et instrumentaux d'un type de musique de danse primitive qui suit le principe d'une formation mélodique par vers successifs, et comporte les répétitions variées d'un motif à une ou deux mesures, suivies d'une formule de cadence caractéristique. Les sources désignent sous les noms de *ungaresca* ou *danse de hajdú-s* cette danse dont les musicologues du siècle dernier savaient déjà qu'elle était l'une des racines de la musique dite *verbunkos*. Cependant, sur les antécédents et l'origine de l'*ungaresca* nous n'avons aucun renseignement ; nos musicologues ne font que tâtonner dans cette question et, selon une opinion émise récemment (1), ces morceaux de musique de danse ne sont « hongrois » que parce qu'ils ont été désignés autrefois par le nom d'« *ungaresca* ».

Or, si nous n'avons pas de renseignement historique sur la musique, il n'en est pas de même au sujet de la *danse de hajdús*. Elle est mentionnée dès 1514 par le contemporain *Antal Verancsics* et, un peu plus tard, par l'historien *Miklós Istvánffy*, parlant de la *danse de berger* exécutée à Vienne par le poète *Bálint Balassi* en 1572. En Hongrie, parmi les écrits consacrés à ce sujet, certains, comme celui de *Marián Réthi-Prikkel* (2), optent pour l'origine slave de la *danse de hajdús*. *Ottó Gombosi*, l'éminent musicologue a pu toutefois constater que « tel que ses sources du xvi^e siècle nous le montrent, l'*ungaresca* ou la *danse de hajdús* se trouvent déjà dans une phase où elles constituent, dans tous les cas, un genre typique de la musique hongroise » (3). Il faut dire que, si l'origine slovaque, ukrainienne subcarpatique ou roumaine a été affirmée par *Ernyey*, *Dobsinsky*, *Sculléty*, *Kresanek* et *Moldovan*, le musicologue polonais *Chybinski*, mort récemment, qui publia, en 1948, les 36 danses de Jean de Lublin (xvi^e siècle), croyait que la *danse de hajdús* était d'origine hongroise (4) malgré le fait que les danses de Jean de Lublin soient toujours vivantes dans le Sud comme dans le Nord de la Pologne.

C'est à partir des structures rythmiques et harmoniques des pièces que l'on voulait trouver des renseignements sur le

(1) VARGYAS L., *Észrevételek Szabolcsi tanulmánykötetére* (« Remarques sur le recueil d'études de Sz. »), dans *Ethnographia*, 1955, p. 518.

(2) RÉTHEI PRIKKEL M., *A magyarság táncai* (« Les danses du peuple hongrois »), Budapest 1924.

(3) GOMBOSI O., *Ungaresca*, dans *Zenei Lexikon* (« Dictionnaire de la Musique »), Budapest, 1930, vol. II, p. 637.

(4) CHYBINSKI A., *36 Tanców z tabulatury organowej Jana z Lublina*, Warszawa 1948.

passé de l'*ungaresca*. Les traces de la technique de bourdon (accords vides composés d'octaves et de quintes) trahissent une pratique antérieure de la cornemuse, c'est-à-dire une tradition instrumentale et populaire. Mais Marián Rétheli-Prikkel croit — à tort, certainement — que la *danse de porcher* et la *danse de berger* sont seulement les descendants de l'ancienne *danse de hajdús*. D'après Bartók c'est sous l'influence du *kolomeika* ruthène que sont nées les mélodies hongroises de type *chant de porcher* ⁽¹⁾, et de là, la musique *verbunkos* à travers d'autres influences, notamment citadines. Plus tard, parmi les mélodies tchérémises, Kodály a trouvé des *kolomeikas* assez longs qui étaient pentaphoniques et de structure descendante dite « *kvintváltó* » ⁽²⁾ (la deuxième partie de la mélodie reproduit, plus ou moins exactement, la première à la quinte inférieure, *Note du traducteur*). Ils ne pouvaient provenir ni de la musique subcarpatique, ni d'aucune autre musique indo-européenne.

A notre surprise nous avons trouvé de très nombreuses mélodies de type *ungaresca* dans la musique populaire des Finno-ougriens occidentaux (Lapons, Finnois, Estes). A côté de la forme intégrale, à dire vrai assez rare, nous y retrouvons surtout la première partie qui donne le caractère, avec son rythme dit « *vagans* » (octosyllabes successives limitées, dans les vers pairs, par des cadences « masculines » ou par d'autres procédés compressifs, *Note du traducteur*). Ce rythme lui-même est un phénomène général en Europe centrale et occidentale, il a même débordé sur l'Afrique du Nord et, il faut ajouter qu'il est également familier chez les Finno-Ougriens de l'Europe Septentrionale. Nous en possédons, soit dit en passant et à titre d'exemple, 22 pièces dans la matière lapone et 83 dans la matière este avec des nombres variés de syllabes. A la vue des nombreuses *ungarescas* laponnes il serait difficile d'admettre qu'il s'agisse là d'emprunts, littéraires ou musicaux, connaissant la vie isolée et primitive des Lapons. Dans le cas des *ungarescas* estes on pourrait supposer, à la rigueur, une influence occidentale représentée par les villes hanséatiques, mais il faut aussi préciser que les Estes étaient, jusqu'au début du XIX^e siècle, les serfs de barons allemands, qu'ils n'avaient pas d'intellectuels et qu'avant 1800, ils

(1) BARTÓK B., *Népzeneink és a szomszédnépek népzeneje* (« La mus. pop. des Hongrois et des peuples voisins, ») Budapest, 1934, p. 19.

(2) KODÁLY Z., *A magyar népzene*, 2^e éd., Budapest, 1943, p. 43.

n'avaient pas même adopté les vers rimés, strophiques et à nombre de syllabes déterminé, des Occidentaux. Pourquoi auraient-ils emprunté juste le rythme *vagans*? Ce dernier a peut-être un passé bien plus lointain et il n'est pas exclu qu'un jour il sera considéré comme l'un des rythmes de danse les plus primitifs de l'Homme en général.

Le rythme lui-même n'est donc lié strictement à aucun lieu et à aucun peuple; d'après la conclusion tirée de la musique des Finno-Ougriens nous pouvons même contester, à juste titre, le trajet Ouest-Est de sa propagation. Ceci montre également qu'on ne peut pas choisir le rythme comme l'élément le plus important de la comparaison, comme l'a fait Kuhač en 1901 (2). Mais en le considérant avec le contexte mélodique nous aurons une base plus essentielle pour l'orientation génétique.

Groupe d'exemples n° 2 (voir p. 121)

Ce deuxième groupe d'exemples présente des variantes vivantes des *ungarescas* de cinq peuples finno-ougriens, variantes issues d'une racine commune et qui se ressemblent les unes aux autres, à des degrés différents. La racine commune est le maqam de lamentation remplacé ici par la lamentation hongroise désignée par a/. Cette coupure de 4 mesures forme la suite du groupe d'exemples 1 où nous avons vu les types mélodiques de lamentations de plusieurs peuples finno-ougriens condensés également à des périodes de 2 mesures. Ici comme là, la mélodie descend par paliers de deux mesures pour s'arrêter sur les degrés 2 et 1; les mélodies mordve et este sous b/ et c/ suivent déjà un rythme *vagans*, mais gardent encore la parenté avec la racine de lamentation en ce qui concerne les cadences. Dans les autres variantes (hongroise, lapone et finnoise) du rythme *vagans* la cadence sur le degré 2 est déjà ébranlée, ce degré n'est présent que dans les exemples d/ (hongrois) et f/ (finnois), à temps faible, comme une sorte de rappel. Mais la tendance descendante des cadences est partout à l'évidence, de même que l'accent tonique qui tombe

() KÁRPÁTI J., *Dallam, metrum és strófaszerkezet a közép-marokkói berber (Imazighaen) népzeneben* (« Mél. métrique et structure strophique dans la mus. pop. des Berbères du Maroc central »), dans *Magyar Zene*, nov. 1960, pp. 169-188.

(2) KUHAČ FR., *A regós-ének dallamairól* (« Sur les mélodies du chant des regós ») dans *Ethnographia*, 1901, pp. 145-155 et 201-214.

partout sur les degrés 4 et 5 (représentés ici par les notes de do² et ré²). Une mélodie finno-ougrienne de 4 mesures, qui n'est autre que la transformation émancipée de la racine mélodique des lamentations, se serait superposée ainsi au rythme *vagans*, formule rythmique de l'Homme primitif. Et ce processus a dû commencer déjà dans l'habitat ancestral des Finno-Ougriens présumé aux alentours de la boucle de la Volga ; les preuves en sont fournies par les exemples mordves et lapons, car ce sont ces peuples finno-ougriens placés à l'écart, qui ont subi le moins d'influence occidentale dans leur musique. Selon *Emsheimer* : « la musique des Lapons mérite une attention particulière, car elle appartient aux biens culturels que les Lapons ont apporté avec eux de leur pays oriental d'autrefois en Fenno-Scandinavie et que dans leur isolement d'extrême Nord, ils ont conservé ou développé d'une façon particulière. Ceci est confirmé par les analogies avec les musiques d'autres peuples de la région arctique ou subarctique, de même que par les traits tout à fait ancestraux de leurs chants. Ces derniers représentent un type fermé par leurs formes et par leur manière d'exécution et sont, sans aucun doute, les spécimens, les plus primitifs qu'on puisse trouver aujourd'hui en Europe » (1). Cette opinion venant d'une personne qui est une autorité internationale en la matière, donne une importance particulière à nos parallèles lapons et, dans le cas présent, à tout ce qui concerne les *ungarescas*.

Du maqam de lamentation jusqu'à l'*Ungarescha* de l'Orgel Tabulaturbuch de *Jakob Paix* (1583), nous passons par les variantes mordves et estes. La mélodie de Paix, bien connue en Hongrie, est l'un des premiers documents de la musique hongroise instrumentale. A la fin de sa 2^e mesure nous donnons un *si bécarre* sans toutefois prendre position dans la question concernant la lecture du texte. Car les mélodies finno-ougriennes apparentées révèlent que ce *si* n'est pas une sensible, mais simplement *la tierce d'un hexaccord majeur* et une telle tierce, dans la musique de presque tous les peuples finno-ougriens, est *incertaine*. Nous avons résumé les expériences effectuées dans ce domaine par des ethnomusicologues, dans notre communication présentée au 1^{er} Congrès International des Finno-ougristes (Budapest, 1960).

(1) EMSHEIMER E., *Lappen*, dans *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Kassel et Bâle, 1960, vol. 8, p. 213.

Le présent groupe d'exemples n'a trait qu'à la première partie du type structural que les musicologues désignent par le nom de « *ungaresca* ». Dans le groupe suivant nous examinerons la structure *toute entière*.

Nous trouvons l'analyse détaillée des *ungarescas* écrites avec une bibliographie assortie dans l'étude de M. Szabolcsi sur la musique de danses hongroises au xvi^e siècle (1). Des 20 *ungarescas* qui y sont publiées Szabolcsi extrait cinq formes typiques du rythme, parmi lesquelles celle de Paix lui paraît la plus régulière. Dans cette forme qu'on peut voir sous c/, aux deux vers de rythme *vagans* s'ajoute le vers final de la strophe « saphique ». Or, d'après les recherches de Paul Eickhoff au siècle dernier (2), le dernier vers de la strophe saphique s'est répandu en Europe depuis le début du Moyen Age seulement. La découverte des « *kolomeikas* » mordve, este, finnoise et lapone contenues dans notre groupe d'exemples avec des mélodies qui se ressemblent, ne donne pas de souci particulier au folklore musical comparé, tout au plus les horizons historiques s'en trouvent-ils élargis. Mais ce qui est une véritable surprise, c'est d'avoir trouvé d'autres *ungarescas* laponnes et estes composées des mêmes éléments et qui contiennent également le dernier vers « saphique » de l'*ungaresca* de Paix.

Groupe d'exemples n° 3 (voir pp. 122-123)

La forme complète de l'*Ungarescha* de Paix se trouve sous c/. Elle est suivie par deux *ungarescas* estes qui ont la même structure qu'elle et dont les mélodies sont des variantes assez proches. Sous a/ et b/ on trouve deux autres *ungarescas*, une lapone et une este, dont les structures sont quelque peu différentes de c/, notamment parce que le début de la deuxième moitié de la mélodie n'y est pas repris ; toutefois le dessin mélodique se présente, là aussi, comme une variante. Dans la variante lapone a/, nous trouvons des éléments étrangers à la fin des deux premiers vers, qui nous font penser à la remarque de M. Emsheimer (« ... développés d'une façon particulière »), mais il y a aussi une autre particularité : le début de la deuxième partie reprend la mélodie de la première une quinte plus haut. Nous ne pouvons pas y voir une ana-

(1) Voir note (3) de la page .

(2) EICKHOFF P., *Der Ursprung der romanisch-germanischen Verses*, Wandsbeck, 1895.

logie avec les mélodies populaires hongroises de style récent, car cette structure à deux paliers est totalement étrangère dans la matière lapone, la transposition à la quinte (si caractéristique du folklore musical récent de la Hongrie) y est due au hasard. Elle a tout de même une importance, mais sur un autre plan. Après un examen approfondi nous pouvons constater que le contenu musical de cette mélodie comporte la répétition du même vers, quatre fois et de quatre façons différentes. Cette découverte met en lumière l'évolution des *ungarescas* 3/b (este) et 3/c (Paix). Car les mélodies populaires laponnes, finnoises, estes, mordves, zyriènes, votiakes, et même vogoules et ostiakes confirment l'un des principes structuraux, le plus important peut-être, du folklore musical des peuples finno-ougriens, qui est la *répétition variée d'un seul vers* (monotonie). C'est dans ce sens-là que nous pouvons parler d'une évolution émancipée des périodes A et B du type ancestral des lamentations. Seul nous importe, en ce moment, de reconnaître que le type représenté par l'*Ungarescha* de Paix, malgré sa forme plus poussée, n'est pas en contradiction avec le procédé de développement mélodique des Fenno-Baltiques, procédé basé, dans la majorité des cas, sur le principe de la construction en mosaïque ; bien au contraire, elle en est le résultat naturel. On peut toutefois observer que la répétition si caractéristique du troisième vers n'est propre qu'à la formule de Paix qui a pu se créer parmi les Hongrois Ougriens pour devenir l'*ungaresca* « la plus régulière », telle que nous la connaissons aujourd'hui.

Notre exemple estonien 3/b est une proche variante de l'exemple lapon et sa structure à 4 vers peut également représenter un certain degré de l'évolution. Car la grande majorité des mélodies populaires des Finno-Ougriens septentrionaux est composée, aujourd'hui encore, de deux vers et les mélodies plus amples n'indiquent, tout au plus, que certaines étapes intermédiaires. Ce sont cependant les variantes estoniennes 3/d et 3/e structurellement identiques avec celle de Paix, avec des vers « saphiques » à la fin, qui nous donnent le plus de problèmes. Or sur ce phénomène nous pouvons lire, justement par rapport à l'exemple cité, des choses fort intéressantes dans le résumé allemand de l'anthologie des chants populaires esthoniens de Herbert *Tampere* qui, en parlant du *style ancien* des chants populaires estes, dit ceci : « ...on emploie le refrain, dans tous les chants liés à des rites ou circonstances particulières, pour donner le caractère du genre. Un seul refrain

ne donne souvent qu'un demi-vers (une mesure), mais le refrain double forme déjà un vers final entier, ce qui fait que les chants à refrain paraissent souvent comme des chants strophiques à 4 vers. Les chants de berger placés au seuil des vocalises pures emploient des refrains longs qui forment des parties séparées, lesquelles ont pu également se former par l'introduction dans les chants populaires traditionnels d'éléments venant d'une couche internationale récente, comme par exemple les mots ' *villa combali* ' dont l'origine remonte aux mots français « *vive la compagnie* » (1). Tampere considère donc le refrain qui, dans le cas présent, est identique avec le vers final « saphique », comme un caractère fondamental du style ancien des chants populaires estes. Cette question nous fait penser involontairement aux mystérieux refrains des chants des regós hongrois (« *haj, regő rejtem!* ») qui, à la base des résultats d'Eickhoff, ont été pris par les spécialistes hongrois pour des formules créées sous influence occidentale (française en l'occurrence). Les recherches chamaniques de Vilmos Diószegi (2) ont prouvé depuis lors que les formules en question étaient des mots magiques revenus à plusieurs reprises des chamans hongrois, et ainsi elles n'avaient rien à voir avec la poésie occidentale à refrains. Les mots incohérents à la fin des *joikkos* (qui autrefois appartenaient aux sortilèges chamaniques) lapons sont de même nature. Certains refrains des mélodies populaires hongroises (*hejeha, citaci*, etc.) doivent, à leur tour, être réexaminés dans ce sens. Pensons également aux expressions qui reviennent plusieurs fois dans les lamentations hongroises, comme '*jaj nekem*' ou autres, qui pouvaient être à l'origine de la formation des paroles à refrain. L'expérience prouve, en tout cas, que les peuples finno-ougriens ont pu créer eux-mêmes des chants à refrain, il n'est pas nécessaire de penser à l'influence occidentale toutes les fois qu'on en rencontre un.

Vues les étapes de l'évolution de l'*Ungarescha* de Paix, nous ne pouvons pas prendre pour des mélodies étrangères les *ungarescas* estoniennes dont les paroles contiennent la formule « *villa combali* », — et ceci malgré la présence de ce fragment français —, il faudrait plutôt trouver une expli-

(1) TAMPERE H., *Eesti rahvaviisidega antologia*, Tallinn, 1935, p. 131.

(2) DIÓSZEGI V., *A sámánhit emlékei a magyar népi műveltségben* (« Vestiges de la croyance chamanique dans la culture populaire des Hongrois »), Budapest, 1958, p. 432.

cation sur l'intégration dans le texte de l'élément étranger. Ces *ungarescas* estoniennes viennent d'une région où les influences des poésies à refrain occidentales et orientales se sont croisées. L'élément « villa combali » des paroles est certainement d'influence française, mais le tissu musical est finno-ougrien, comme les parallèles des groupes 2 et 3 l'ont bien montré. La seule hypothèse possible est que l'*Ungarescha* de Paix, très à la mode en Europe en son temps, fût parvenue, grâce aux marchands français des villes hanséatiques, chez les Estes ou dans l'un des ports estoniens des Johannites. Là elle a dû trouver un milieu favorable à sa propagation, sa forme musicale étant connue depuis longtemps, et elle pouvait ainsi aisément s'enraciner.

Tenant compte des expériences acquises dans la musique des peuples finno-ougriens, nous pourrions établir, dans les recherches sur l'*ungaresca*, la mise au point suivante : le chant « *vagans* » d'Europe occidentale qui est également notoire en Afrique du Nord, et connu en Europe centrale et orientale, sous les noms de *Kolomeïka*, *danse de berger*, *danse de hajdús*, représente un rythme qui est non moins bien connu parmi les Finno-Ougriens septentrionaux, et on a tout droit de supposer qu'il est une manifestation universelle de l'Homme primitif. Les quelques 20 *ungarescas* écrites, qui nous sont parvenues des ^{xvi}^e et ^{xvii}^e siècles, rentrent dans les mêmes cadres rythmiques. Une de ces dernières, celle de Paix, contient des anciens éléments mélodiques finno-ougriens, qui proviennent du maqam des lamentations et dont la structure spécifique pouvait se former chez les Hongrois Ougriens. Cette structure pouvait ensuite s'imposer en Europe occidentale, comme danse hongroise et déborder jusqu'au pays des Estes, où, son tissu étant déjà d'essence finno-ougrienne, elle s'est enracinée de nouveau dans la musique populaire.

L'*Ungarescha* de Paix est une pièce célèbre de la musique de danse hongroise d'une époque lointaine et, avec les pièces analogues trouvées dans les textes écrits, elle est un facteur important de la genèse de la *musique verbunkos*. Avec nos recherches sur l'*ungaresca* nous arrivons ainsi *aux racines les plus lointaines* du *verbunkos* et c'est pourquoi il faut étendre nos recherches sur les rapports internationaux des mélodies des autres *ungarescas*.

Mais les vestiges communs des musiques de danse des peuples finno-ougriens ne sont pas épuisés par l'*ungaresca*. Il y a d'autres mélodies de danse qui, du point de vue génétique, ne

sont pas issues du maqam des lamentations commun, mais se sont formées autrement. Leur analyse ethno-critique ne nous mène pas aussi loin, peut-être, que celle de l'*ungaresca* dont l'origine remonte jusqu'aux lamentations, manifestations communes et primitives de tous les Finno-Ougriens ; toutefois elles se retrouvent chez deux ou trois autres peuples finno-ougriens, en dehors des Hongrois, et sont inconnues dans les régions intermédiaires. Elles n'en appartiennent pas moins aux vestiges communs de la musique de danse. Nous ne les avons pas traitées ici.

György SZOMJAS-SCHIFFERT
(Budapest)

GROUPE D'EXEMPLES N° 1.

Arch. de l'Académie des Sciences, Budapest

a



Jáj, he szo-mo - rú - be gyászos ez a sír, édés párom,


Ghymes (Nyitra) ; collecteur : Kodály, 1915.



sé aj - tó, sé ab-lák nincs rájta, jájbe setét gyászos lákás ! etc.


Väisänen : Wog. u. Ostj. ... N° 198.

b



(Chant rituel ostiak, paroles non publiées)

région de Wasjugan ; Karjalainen, 1898/1902.



etc.

Launis : Lappische... N° 478.

c



Am - mun - na de lal - la gu
im mun ae - ra mo - ras gal'
go mon oid - nem gis - to maid, de

Karasjok (Laponie) ; Launis, 1904/5



Am - mun - na de lal - la go
go man - na - ba - ci mis,
must gad - nja - lak gol - ge maid...

Arch. für Musikforsch., 1938, p. 96.

Carélie ; F. Bose, 1936.

d



(Lamentation funéraire finnoise, paroles non publiées)

Lach : Wotjakische...N° 80.

e

Jed sa - no ja - li jo si - so,

Mukaban (Sarapul, Wjatka) ; Lach, 1917.

oi-do - no, gi - nä - no šu - sa... etc.

Lach : Mordwinische...N° 6. [2]

f

ko - da - ti - jan kov - mo - lan ?

Levča (Smolkovo, Saransk) ; Lach, 1917.

pe - ke - ne - ze se - re - di. etc.

Launis : Eesti...N° 938.

g

Tu - le tut - tu Jü - ri - ga,

Vändra (Estonie) ; Saar.

suu - re sum - ma mees - te - ga.

Lach : W., syrjänische...N° 63.

h

sos - ka ku - za gul' - ai tim,

Soška (Ustj-Sysoljjsk, Wologda) ; Lach, 1917.


sos - ka ka - ba - kas - pi - rim... etc.

GROUPE D'EXEMPLES N° 2.

Coll. de l'Académie de Budapest, AP. 613/c. *Rimóc* (Nógrád); collecteur : Kertész, 1952.

a 
 Hun tá-ná-jám, hol le-lém fél, kedves édés - á pám ?

Väisänen : Mordwinische... N° 26. Erzä-Bruslan ; Väisänen, 1914.

b 
 a se za-ka se - za - ka, mäks pu-ly- net ku-va-ka...

Launis : Eesti... N° 109

Simuna ; Siimer-Rosenstrauch.

c 
 Va-res vaakus vahte - ris - sa, per-se pikka pih-la-kas-sa.

"Ungarescha"

J. Paix : ...Orgel Tabulaturbuch (1583)

d 
 (sans paroles)

Launis : Lappische... N° 157/a

Inari ; Launis, 1904/5.

e 
 Stuurra Ju - ha-na jo vel jo lul - lu lul - lu lullu lul - lu.


Launis : Runosävelmiä, I 501.

Tyrö (Suomi-Inkeri) ; Launis.

f 
 E. : An-ni tyt-töi, ai-noi tyttö, O-li yk-si maks oi kaks ;
 K. : Maksoi maksoi kak - si,
 Maksoi kak - si joo - noo.

Launis ; Lappische... N° 497/a

Inari ; Launis, 1904/5.

g 
 Vuoi dam Kit - ti Ni-las, Kit - ti Ni-las,

Launis : Lappische... N° 60/c

Inari ; Launis, 1904/5.

h 
 Juon Ni - las jo lo - lo - lo - lo lo - lo - lo - lo lo - lo,
 Mik - ka - la jo lo - lo - lo - lo.

GRUPE D'EXEMPLES N° 3.

Launis : Lappische... N° 641.

a

Sar-ri laei - je gan - da duoi - bi laei - je jo - ga

Karasjok (Laponie) ; Launis, 1904/5.

stokke laei - je goa - di jo lo-lo lo lo.

Launis : Eesti... N° 2336.

b

E. : Käi - sin kosjas kolmi korda oj jah - ho

Jüri (Estonie) : Pilleson.

K. : Sü - vu - mas ju seit - se kor - da, ho ho ho.

"Ungarescha"

c

(sans paroles)

J. Paix : ...Orgel Tabulaturbuch (1583)

Launis : Eesti... N° 2335.

d

Ketra, ketra mem - me tü - tar, villa komba - li, ja

Sangasle (Estonie) ; Kiis, 1909.

/ : villa, villa, villa - va : / villa komba - li !

Tampere : Eesti rahvaviiside... N° 133.

e

U - ni tu - li ui - ken, villa komba - li,
Läbi laane laul - dein villa komba - li !

/ : villa, villa, villa - va : / villa kom - ba - li !

Sangaste (Estonie); Kiis.