

La chanson populaire en Hongrie

Par LOUIS VARGYAS

POUR RECUEILLIR les chansons populaires, on procède de la même manière que dans les autres recherches folkloriques: le collectionneur note, dans une certaine région, tous les éléments importants du point de vue du folklore puis, cette matière une fois réunie, il l'étudie devant sa table de travail, loin de la région parcourue. C'est là, chez lui, qu'il en tire les conséquences scientifiques. Cette méthode est juste tant que l'on s'intéresse aux problèmes spéciaux des éléments séparés de ces recherches. Si l'on examine, par exemple, d'où vient telle mélodie, telle combinaison de rythme ou tel motif de conte, comment ils vont d'un peuple chez l'autre, comment ils se transforment selon le goût de chaque peuple etc., tout cela peut être déduit avec une sûreté absolue de la matière recueillie, par conséquent figée, statique.

Il y a cependant des questions auxquelles on ne peut pas répondre d'une manière satisfaisante au moyen de méthodes de recherches pareilles. La formation des variantes, la transmission des traditions, la genèse de la chanson populaire, le problème tant discuté de l'auteur anonyme de ces chansons, sont autant de questions qu'on ne peut se contenter de résoudre en tirant des conséquences de la matière morte. Tout cela ne peut s'éclairer définitivement que par l'observation minutieuse faite sur place même. Nous devons plonger notre regard dans la vie courante pour mieux connaître le fonctionnement des forces et le processus des changements.

Mais déjà la simple notation aussi exacte qu'utilisable des éléments folkloriques exige des qualités exceptionnelles de collectionneur. Il ne suffit pas, par exemple, de noter une mélodie après l'avoir entendue une seule fois, car il est très possible que nous ayons entendu une variante unique et accidentelle qui ne se rencontre peut-être pas du tout ailleurs, du moins sous cette forme. Il faut que j'entende la même chanson très souvent et de bouches différentes, à des occasions diverses, pour que je puisse en fixer la forme générale donc véritable, son rythme, son mouvement, etc.

De même, je dois savoir en notant une telle chanson jusqu'à quel point elle vit dans la collectivité: est-elle connue par tout le monde ou bien doit-elle sa survie au goût d'un seul homme avec la mort duquel elle disparaîtra également?

Indépendamment de ces circonstances, l'ethnographie s'intéresse encore à toutes les coutumes en rapport avec les chansons, au rôle et à la signification de celles-ci dans la vie des hommes — en un mot

au milieu, à la vie dont nous avons détaché cette matière de chansons collectionnées. Tout cela demande des recherches faites sur place, recherches prolongées et spéciales. C'est pourquoi M. Kodály en est venu à la conviction que la méthode du chercheur qui se déplaçait constamment pour trouver toujours plus de matière a définitivement vécu et qu'à côté des recherches de variantes et d'autres recherches complémentaires toujours utiles, on aura besoin désormais de monographies de village détaillées.

Ce qu'il y a de nouveau dans ce travail, c'est que le collectionneur tâche d'embrasser le plus de matière possible; il note donc, autant que les circonstances le permettent, chaque chanson de chaque homme sans faire un triage d'appréciation. Il recueille l'antique chanson pentatonique aussi bien que la rengaine apprise par la radio; d'autre part, il complète cette matière par des questions et des observations concernant les problèmes divers de la vie musicale. L'ethnographe passe dans chaque famille un temps plus ou moins long, interroge à fond les gens qui s'aident et se corrigent mutuellement pour se rappeler certaines circonstances ou certaines chansons oubliées. Il y a des endroits où les chercheurs trouvent des hommes d'une mémoire musicale exceptionnelle; là, pour hâter le travail du chercheur, les chanteurs écrivent d'avance les premiers vers de chacune de leurs chansons pour pouvoir les dicter plus vite à l'ethnographe. C'est que, après avoir vaincu la première impression de réserve, le peuple du village se montre très attentif à ces recherches d'une durée de plusieurs mois et ses pensées s'orientent à propos de tout vers ce sujet. Pendant que le chercheur note ses observations, il y a tout un groupe qui l'entoure; on rappelle de vieux souvenirs, on fait des jugements esthétiques ou d'autres remarques, et dans ces manifestations toujours sincères le chercheur voit s'épanouir toute la vie profonde du village.

Mais, en dehors de cette vie évoquée, il vit aussi au milieu de la vie quotidienne qui, une fois qu'on s'est habitué à sa personne et à son travail, s'écoule tout naturellement devant ses yeux comme si lui-même faisait partie de la collectivité villageoise. Il va le soir au cercle des fileuses, ce lieu de distraction de la jeunesse, mène leur existence, participe quelquefois à leur travail, et tout ce qu'il connaît par leurs récits, il le voit et l'entend chaque jour.

L'image qu'il se forme ainsi d'un petit village de 400 âmes, au bord de la région recupérée des Tchèques, région entourée de nationalités diverses, montre l'immense importance de la chanson dans la vie de la collectivité. On ne peut s'imaginer la vie de la jeunesse sans elle; elle pénètre toutes ses distractions, toute sa vie sociale.

Le centre des distractions d'hiver est le cercle des fileuses. Les jeunes filles se réunissent chaque soir dans la maison d'une d'elles, sous prétexte de filer ensemble; mais les jeunes gens y viennent aussi

et l'on s'amuse, on joue et on chante en chœur. La chanson est de ces réunions l'élément primordial. Les fileuses sont assises en cercle sur des bancs contre les murs et chantent presque sans s'arrêter. Les jeunes gens n'entrent pas tant qu'ils n'entendent pas les chansons des jeunes filles: c'est leur façon de faire le signe que la compagnie attend ces messieurs pour s'amuser. Ces premiers chants sans garçons sont souvent très lents, très soutenus, et suffisamment forts pour être entendus: les jeunes filles y mettent toutes leurs jeunes énergies.

Même dans la suite, quand tout le monde est réuni, le chant continue sans arrêt: c'est ce qui assure et symbolise la distraction de la compagnie. Comme protégés par ce chant collectif, les couples peuvent s'écarter du chœur et ils le font souvent; par contre, ceux ou celles qui restent seuls se dédommagent en chantant en commun, à moins qu'ils ne participent à quelque jeu de société. Ainsi personne ne se sent négligé, il n'y a pas d'ennui ou du moins cet ennui n'est pas aussi manifeste que dans notre société: il est comme adouci sous le voile du chant.

Si l'atmosphère s'anime et le rythme du chant s'accélère, on met de côté la quenouille, on forme la ronde et l'on danse, toujours au son des chansons. Jadis, même dans les bals publics, on dansait ainsi; il n'y avait pas de musiciens, tout au plus un seul fifre, mais l'on préférait danser en chantant et les éperons des garçons battaient la mesure. « Il y avait, racontent les vieilles femmes, des garçons aux éperons à deux crêtes, aussi sonnaient-ils clair et fort, c'était bien beau, vous pouvez m'en croire! » Aujourd'hui, dans les bals, on danse déjà au son de l'orchestre, mais aux veillées des fileuses on danse toujours au son des chants. Ce n'est certes pas une danse réglée: on forme la ronde et l'on se balance à droite et à gauche, lentement, en faisant quelques pas si le chant le réclame et en tournant toujours plus vite si le rythme s'accélère. Dans un tel milieu on estime surtout les gens gais, pleins de bonne humeur et qui ont une belle voix. « Vous devriez nous amener telle ou telle personne morte ou vivante, sur le dos même pour qu'elle accompagne nos danses de ses chansons, disent les jeunes gens à telle ou telle occasion. » « Aussi ai-je chanté comme le cymbalum, se vante la personne en question. » Ces chanteurs sont l'âme de ces veillées. On file un peu, puis on laisse la quenouille de côté en s'écriant: Allons danser!

Naturellement, chacun d'eux préfère tel ou tel rôle, chacun d'eux veut briller devant les autres. Le meilleur moyen d'y arriver, c'est d'apporter une chanson nouvelle dans le cercle. Les jeunes filles surtout aspirent à cette gloire: chacun les écoute à cette occasion, puisque personne ne connaît encore ni l'air ni le texte. Les bonnes amies l'apprennent souvent ensemble et la « présentent » ensemble dans la veillée. J'ai entendu dire à de vieilles femmes: « J'ai connu cette

chanson quand j'étais encore jeune fille. Les jeunes gens étaient déjà partis quand, au cercle des fileuses, nous avons commencé à la chanter. Aussitôt, tous sont revenus pour demander : comment est-ce ? répétez-la un peu, nous voudrions bien l'entendre ». Ou bien : « J'étais une petite écolière. Voici que, dans le voisinage, j'entends deux gars qui apprennent une nouvelle chanson. Ils se sont retirés dans la grange, mais je les ai suivis pour les entendre. »

Dans la recherche de la chanson nouvelle, on va quelquefois jusqu'à la payer. Un mendiant, par exemple, n'apprend aux garçons une chanson nouvelle que contre une certaine quantité de haricots et de farine. Et les jeunes sont capables de supplier les vieux à n'importe quel moment et à n'importe quel endroit pour que ceux-ci leur apprennent quelque chanson inconnue.

Les parents eux-mêmes semblent attacher une importance assez grande à ce que leurs enfants connaissent les chansons, puisque souvent ce sont eux-mêmes qui se mettent à les leur enseigner. Mais l'école de chant véritable reste malgré tout le cercle des fileuses. C'est là que les enfants apprennent les chansons, à force de les chanter ensemble. Sans cette pratique, ils n'en connaîtraient le texte ou la mélodie que par bribes, tandis que, par le chant collectif, même les moins doués de sens musical finissent par les savoir par cœur.

Une fois les veillées finies — car la vie paysanne fixe le temps et le lieu exacts de chaque manifestation collective — la jeunesse trouve toujours d'autres occasions de chanter en commun : le dimanche après-midi, par exemple, lorsqu'ils se promènent ensemble dans le village. Dix ou douze jeunes filles s'en vont bras-dessus bras-dessous, des jeunes gars se joignent à elles et ainsi ils traversent les rues et même les champs, jusqu'au bout du village : c'est leur distraction du dimanche. Ou bien on s'assoit sur le petit banc, devant la maison, des groupes se forment des deux côtés de la rue et un véritable concours de chants commence, devant le ruisseau qui coule paisiblement entre les divers groupes de chanteurs. Une fois c'est l'un, une fois c'est l'autre groupe qui lance en l'air sa chanson gaie ou triste et jusqu'au soir ils ne s'arrêtent pas de chanter et tâchent de se surpasser par la beauté de leur voix ou le nombre de leurs refrains.

En dehors de ces occasions, qui reviennent régulièrement, il en est d'autres moins régulières, aux champs, pendant le travail, ou en revenant du travail, le soir. Les jeunes filles, en rentrant au village, s'assoient sur des pierres, au versant du mont, et se mettent à chanter. En général on chante partout où la jeunesse se retrouve. La jeunesse et le chant collectif vont de pair de sorte que la présence de l'un présuppose et signifie même celle de l'autre. C'est pourquoi « l'étiquette » villageoise permet d'entrer librement où l'on chante, car il y a compagnie. Autrement, les convenances villageoises ne permettraient guère à un jeune homme d'aller en visite chez une jeune fille à moins que celle-ci ne soit sa compagne de jeu d'enfance

ou sa parente; c'est qu'une visite chez une étrangère signifie déjà des intentions sérieuses. Mais là où l'on chante, n'importe qui peut entrer. Sans cela c'est tout au plus par la fenêtre qu'on ose guetter les jeunes filles, et si quelqu'un sort de la maison, on disparaît aussitôt sans bruit. Lorsque, pour recueillir des chansons, nous avons invité plusieurs jeunes filles en dehors de la saison des veillées, le chant de celles-ci a aussitôt attiré les jeunes gens du village: ils avaient entendu le chant, expliquaient-ils en s'excusant, ils s'étaient donc permis d'entrer.

Si donc le chant s'identifie si étroitement avec la vie de la jeunesse, il n'est pas convenable pour les vieux, pour les gros paysans aisés qui tiennent à leur dignité, de chanter n'importe où ou n'importe quand. C'est uniquement à l'auberge ou dans les noces, en s'amusant, que les vieux osent chanter; dans ces circonstances cela leur est permis à eux aussi. Les vieilles femmes se consolent en chantonnant à la place des chansons gaies ou amoureuses des jeunes des chants pieux ou des cantiques religieux, soit chez elles, soit aux champs. Ce sont surtout les paysans riches, soucieux de leur dignité, qui se défendent de chanter. Une fois un de ceux-ci — comme il nous l'a raconté lui-même — était rentré au village avec les faucheurs de ses prés. Comme il les avait bien nourris, bien payés et bien traités, tous étaient de bonne humeur et chantaient tout le long du chemin. Mais voici que juste dans le village ils se raistent tout d'un coup. Alors, pour sauver la situation, le maître a entonné lui-même un chanson, dans l'espoir que les faucheurs continueraient et ne le laisseraient pas chanter seul, lui qui était déjà d'un certain âge. Mais les autres l'ont laissé chanter seul ce qui a causé une hilarité générale!

D'autres vieux, surtout des femmes, ne se laissent pas intimider par ces conventions; telle cette vieille qui chantait partout, même en allant sur la montagne, avec le fardeau sur le dos: elle chantait, elle chantait toujours, même si son nez touchait la terre!

Pour les hommes de chez nous, le chant garde, même en Amérique, son importance sociale. Bien des gens de cette région avaient passé quelques années dans le Nouveau-Monde, puis étaient rentrés dans leur village avec leurs économies ou sans elles. Là-bas, les Hongrois, surtout ceux qui étaient originaires de la même région, vivaient entièrement entre eux. Plusieurs familles se réunissaient chaque soir chez l'une d'elles et, en buvant de la bière, elles chantaient des chansons du pays. Beaucoup d'entre elles avaient leur phonographe avec des disques de théâtre et de music-hall, mais ces airs ne faisaient pas oublier les chansons hongroises. Là, il n'y avait plus de conventions: les vieux chantaient comme les jeunes, puisque chanter c'était se souvenir du pays natal. C'est ainsi que nos gens ont appris tant de chansons en Amérique. Telle chanson du village voisin arrivait d'abord en Amérique pour revenir seulement ensuite dans notre village.

L'Amérique, le phonographe, la radio ont ouvert à nos villageois le chemin de la civilisation bourgeoise. De toute façon, cette civilisation a inondé depuis cent ans nos villages, ce qui, dans le domaine musical, se traduit par des flots de chansons de music-hall, de rengaines et de « chansons d'art ». Le problème de la sélection est donc d'une très grande importance. Quelles sont les chansons étrangères que le peuple accepte ou bien refuse? quelle est l'importance dans la vie du village des éléments étrangers définitivement assimilés? Ces questions ne paraissent peut-être pas très utiles à un homme de l'occident, puisque la paysannerie occidentale ne connaît plus cette culture populaire qui vit encore dans l'Europe orientale; ce qui en reste en Occident, dérive de la culture des nobles d'une époque plus ou moins ancienne. Chez nous, au contraire, il existe encore un style populaire traditionnel entièrement différent de la culture des nobles. En musique, on a démontré tout récemment que les anciens éléments de nos airs populaires nous viennent encore de l'Orient, et qu'ils sont antérieurs à la conquête du pays. On peut donc les séparer assez facilement des produits de la civilisation bourgeoise. En collectionnant les chansons, le chercheur ne peut pas respecter ces distinctions; il note toutes les chansons, sans égard à leur valeur ou à leurs origines. Mais précisément pour la raison que ces recherches tiennent à être complètes, elles servent de base sûre à la sélection. Etant donné qu'elles fixent approximativement, à propos de chaque chanson, par combien de gens celle-ci est connue, elles nous apprennent déjà par là que, pour la plupart, les « chansons d'art » ne sont chantées que par quelques hommes ayant vécu en Amérique ou particulièrement sensibles à ce genre de chansons. Ces hommes emmagasinent bien souvent jusqu'à 500—600 chansons dans leur mémoire, mais ce n'est qu'un don individuel qui ne devient pas un bien commun. Les effets d'une telle civilisation s'étendent quelquefois sur des générations: ceux qui ont 40—50 ans aujourd'hui sont encore pleins de ces éléments bourgeois, tandis que la jeunesse d'à présent en est tout à fait exempte.

Cette méthode purement statistique peut être complétée encore par différentes manifestations et des observations directes. En général, l'autorité de la culture bourgeoise est si grande que tout ce qui en vient est reçu avec respect. Ce sont les chansons venues des villes que, du moins sciemment, les villageois considèrent comme les plus belles, même s'il s'agit des chansons et des rengaines les plus larmoyantes. Cependant la pratique spontanée contredit ces jugements. Ces chansons d'art jugées si belles, ils les chantent rarement, les oublient vite et souvent n'arrivent même pas à les apprendre, à cause de leurs tournures étranges et même — disons-le ouvertement — incompréhensibles. « C'est beau, mais c'est difficile », entendons-nous souvent à ce propos. Il arrive aussi qu'on n'accepte ces chansons qu'en en supprimant les particularités, en les transformant et les adaptant

au style traditionnel des chants du pays. On peut observer dans bien des cas les étapes successives d'un tel processus, depuis celle où l'on s'arrête aux endroits qu'on sent trop étranges jusqu'à la dernière où changée dans son texte et transformée dans sa mélodie, la chanson citadine s'intègre entièrement dans l'ordre villageois traditionnel. Souvent on peut reconnaître l'air dont la ligne mélodique servait de guide à la mémoire pour transformer ou compléter la « chanson d'art » mal retenue. Ce qui n'est pas transformable de cette sorte tombe peu à peu en désuétude. Dans les chants quotidiens collectifs des jeunes, les chansons populaires de style nouveau jouent un rôle prépondérant ou presque exclusif. Nous avons beau trouver dans un village jusqu'à 1200—1500 mélodies dont les deux tiers ou presque sont les produits de la civilisation bourgeoise: les 200—300 mélodies qui vivent réellement aux lèvres de la jeunesse sont ou bien des chansons populaires ou bien des chansons d'art adaptées à ces dernières. Cet état de choses est confirmé par des manifestations diverses: la joie spontanée avec laquelle on chante la chanson qui plaît vraiment, et l'indifférence ou même le mépris à l'égard des couplets qu'on ne prend pas au sérieux. On ne résonne vraiment qu'aux sons nobles du style traditionnel. Une telle étude sur place montre donc le processus et les conditions de la sélection populaire avec son atmosphère sentimentale, — autant de facteurs que l'étude devant la table de travail de la matière recueillie ne pourrait guère analyser.

La formation des variantes, la transformation d'une chanson se ramènent en somme aux mêmes causes: mémoire défectueuse du chanteur, ou étude trop superficielle. La mélodie vacille en partie ou dans son ensemble: on ne la reconnaît qu'à peu près. Et comme certains éléments de style vivent constamment dans la mémoire, on y assimile des détails incertains et c'est ainsi que naissent les variantes. Donc la théorie selon laquelle la source principale des variantes se trouve dans la « Zersingung » (c'est-à-dire dans la diffusion multiple du même chant) peut se défendre jusqu'à un certain point. Mais en même temps et à base des traditions de style, il y a toujours une recreation, un renouvellement de la mélodie, ce qui signifie que les variantes comportent des formes plus ou moins réussies. Celles qui réussissent moins sont rejetées bientôt par le goût public, tandis que les mieux venues sont gardées et conservées à côté des chansons authentiques. Les chansons viables, au contour précis, persistent à vivre sans interruption à travers les générations les plus diverses, tandis que l'ensemble des chansons change selon les générations: telles chansons connues par les vieux ne sont plus chantées par les jeunes. Mais les chansons qui survivent à ces changements de goût montrent partout, dans toutes les régions du pays, exactement les mêmes lignes mélodiques. Il en résulte que pendant la période de succès d'un genre, tant que les traditions sont vivantes, la variation des mélodies se réduit à quelques morceaux plutôt primitifs ou même informes dont les variantes

les plus réussies sont acceptées et retenues sans changements notables. Nos chansons aux lignes les plus précises nous sont transmises depuis 1500 ans sans changement notable, et elles sont conservées, telles, en Orient, chez les peuples apparentés aux Hongrois. D'autre part, la grande variabilité dans les ballades, les contes et certains genres de mélodies qui tendent à disparaître, est peut-être le signe précurseur de leur décadence, de leur agonie et de leur oubli. Il est vrai d'ailleurs que ces analogies doivent être maniées avec prudence, d'autant plus que le conte et la musique obéissent, au sein du peuple même, à des lois et des goûts très différents. Le conte laisse une place plus grande que la chanson aux changements individuels, puisque le conteur ne garde dans sa mémoire que l'esquisse et les tournures typiques de l'histoire, et reste libre de changer les phases diverses de l'ensemble. Par contre, la mélodie est beaucoup plus stable et ses variantes sont dues pour la plupart à la mauvaise mémoire du chanteur.

Cette stabilité relative de la chanson contredit la conception si souvent proclamée récemment selon laquelle les produits de la culture populaire vivent seulement dans leurs variantes et que des notions telles que « forme originale » ou bien « variante authentique » sont artificielles et inexistantes. D'autre part, cette même stabilité contredit aussi le fait indéniable que dans tous les domaines de la culture populaire nous avons affaire, en effet, à une foule de variantes, si bien que souvent le même homme récite le même conte ou chante la même chanson en des formes successives diverses. Cependant, il est incontestable que dans la conscience de chaque homme il existe une image certaine de chaque mélodie qu'il connaît, image qui limite nécessairement les variantes arbitraires. Certes, il y a des changements insignifiants qui ne modifient en rien la ligne mélodique ou le rythme d'une même chanson; ces changements peuvent varier même dans les chants successifs du même chanteur, et à plus forte raison chez des personnes diverses ou chez des générations différentes. Si l'on attire l'attention des chanteurs sur ce phénomène qu'eux-mêmes ne semblent pas remarquer, ils répondent toujours: « C'est la même chose! » Par contre, à propos d'un changement plus grave, ils disent aussitôt: « Eh bien, qui est-ce qui a gâté cette chanson? » Les vieux affirment constamment que les jeunes transforment les chansons, puisque, entre les générations, les changements sont déjà plus tangibles et on les note même soigneusement. Au sein d'une même génération, la même chanson ne supporte pas de changements, puisque le chant commun dans les veillées s'y opposerait aussitôt dans la pratique.

Une chanson vit pour chacun sous la forme dans laquelle il l'a apprise et chantée au cercle des fileuses ou pendant le travail, dans les cadres de sa génération. A cet égard on peut observer la permanence et la précision les plus parfaites. En dehors des générations

ou surtout dans la vieillesse, lorsque la force collective du chant commun fait défaut, les chansons présentent par contre une variabilité assez forte.

Il y a cependant certains signes qui prouvent qu'on doit attribuer ces changements non seulement à la mauvaise mémoire mais en partie aussi au goût individuel et collectif. Nous trouvons dans certains petits changements un tel esprit de suite que ce phénomène doit attirer notre attention. Il y a par exemple des personnes qui se sentent attirées particulièrement par les tournures de cinq notes — propriété caractéristique du style populaire hongrois — et qui font entrer ces tournures dans toutes les chansons, même dans celles qui n'en comportent pas de pareilles, et qu'ils connaissent très bien. Il est arrivé, par exemple, qu'une jeune fille ait entonné une mélodie dans sa forme généralement connue, mais, qu'au cours des strophes successives, elle ait fait tant de petits changements qu'à la fin il ne restait plus dans la mélodie aucune de ces tournures qui ressemblent à des vocalises. Certes, ces petites variations ne changent en rien l'essence de la mélodie et ne dérangent guère le chant en commun, mais comme ces tendances sont très fréquentes chez certaines personnes, nous pouvons les attribuer à un goût individuel qui se manifeste spontanément.

Quelquefois ce goût spontané devient tout à fait conscient. Une vieille femme, par exemple, qui chantait avec sa belle-fille, terminait sa chanson par une de ces tournures. Elle donnait à cela l'explication qu'ainsi le chant lui plaisait davantage, puisque, comme elle disait, au lieu de « descendre », elle pouvait « monter » avec son chant. Et si nous pensons à la constance avec laquelle surtout les jeunes tiennent à certains changements, comme ceux qui concernent les derniers sons d'une ligne ou la structure des mélodies, nous devons admettre la possibilité d'une variation consciente, conformément au goût des chanteurs. Dans le village même dont il s'agit, je n'ai pas réussi à trouver un exemple convaincant et définitif à cet égard, mais à'autres chercheurs en d'autres villages pourront peut-être avoir plus de chance.

Ce qui rend ces hypothèses encore plus plausibles, ce sont nos expériences avec les « auteurs ». C'est que ces soi-disant « auteurs » ne créent autre chose que des variantes sur le thème même des chansons. Il y avait des jeunes gens dans le village qui prétendaient avoir composé des chansons; mais ce qu'ils m'ont présenté n'était que la variante d'une chanson connue ou bien une composition inspirée de plusieurs mélodies. L'un, par exemple, a placé la seconde partie d'une mélodie au début, en répétant la première ligne de la strophe, mais d'une quinte plus haut, forme assez fréquente dans la chanson hongroise, de sorte que la strophe originale pouvant être indiquée par la formule ABCD est devenue CC^sDC. De plus, il a donné un rythme de danse serré à l'air qui, primitivement, avait un rythme

lent de rubato. Par conséquent, aucune composition originale, seulement un nouveau groupement d'éléments tout faits, selon certaines analogies. Pourtant, « l'auteur » était le jeune homme le plus doué musicalement de tout le village, il jouait du violon et du cymbalum et avait même organisé un orchestre avec lequel il allait jouer un peu partout dans la région. C'était donc un « chanteur » au-dessus de la moyenne. Si, comme certains folkloristes le prétendent, il y a des « auteurs-compositeurs » dans le peuple qui inventent et composent des chansons, nous ne pouvons les imaginer autrement que comme notre « chanteur », et nous venons de voir que celui-ci même se bornait à plagier des chansons existantes. Et nous pouvons ajouter que ces variations conscientes qu'on se plaît à appeler des « créations » ne dépassent jamais les cadres ci-dessus indiqués.

Tout en soulignant de nouveau que, jusqu'ici du moins, nous ne pouvons parler que des résultats d'une seule enquête et dans un seul village, nous résumons encore une fois ce que nous pouvons dire de la genèse et des variations de la chanson populaire. Dans la genèse des variantes, le facteur le plus important est l'influence ou l'analogie du style traditionnel. Ce qui provoque les changements, c'est le plus souvent la mauvaise mémoire: le chanteur doit recréer les détails qu'il a plus ou moins oubliés. Indépendamment de la mauvaise mémoire, il y a aussi des changements inconscients ou même conscients: ces derniers semblent présenter l'activité créatrice la plus sensible dans la culture populaire. De tous ces changements voulus ou involontaires naissent les innombrables variantes; cependant on peut observer en même temps la tendance à créer des formes définitives de cette matière fluide et intarissable. Le peuple garde ces formes définitives à travers le temps et l'espace, tandis que, les formes mal réussies, il les rejette dans l'oubli. Comme partout ailleurs, les forces de conservation et d'évolution s'opposent et nous pouvons observer les mêmes phénomènes dans la vie des villages, des générations et des individus. La culture populaire n'est pas aussi libre que certains folkloristes le prétendent: bien des freins entravent cette liberté, et la vie et l'évolution de la culture populaire sont précisément assurées par l'équilibre de ces forces opposées.

Nos conclusions seront plus précises et plus détaillées dès que les recherches effectuées parallèlement en d'autres villages auront porté leurs fruits, probablement analogues à ceux de nos propres recherches. Une fois que nous pourrons compléter nos conclusions par celles des autres folkloristes, et cela non seulement dans la musique mais aussi dans les autres domaines folkloriques, nous pourrons répondre définitivement à toutes les questions ci-dessus posées.

(Ici, je dois faire remarquer que, pour ce qui est du texte des chansons, il est beaucoup plus facile de trouver « l'auteur ». Il y a des femmes qui aiment « les beaux vers bibliques » et en mettent

toujours dans leurs lettres; l'une d'elles m'a même improvisé quelques lignes dont les images, les expressions et même les idées générales faisaient partie des éléments du style populaire commun, mais le texte même et les associations d'idées donnaient à son œuvre une certaine originalité.)

Ces recherches ont encore d'autres résultats qui dépassent les limites du folklore. Si isolé que soit le problème à travers lequel nous plongeons notre regard dans la vie profonde d'une société, nous pouvons juger le tout par la partie, de sorte que, des résultats musicaux, nous pouvons tirer de nos recherches certaines conclusions sociales.

Ainsi, à travers les chansons, nous pouvons observer la vie des nationalités dans une région où cohabitent plusieurs populations. Dans la connaissance musicale des enfants de familles slovaques, établies au milieu des Hongrois, nous pouvons distinguer des facteurs qui, par la vie en commun des enfants, modèlent plus profondément les hommes que la maison natale. Lorsque l'armée hongroise entra dans le village, les soldats apportèrent bien des chansons militaires que la jeunesse slovaque aussi bien que hongroise s'empressèrent aussitôt d'apprendre. De même, au cercle des fileuses, les jeunes filles slovaques participent à la même vie que la jeunesse hongroise autochtone. Il est très curieux de voir la migration des chansons hongroises à travers les régions habitées par des gens de races différentes: au delà des monts, c'est à l'auberge du village allemand de Mecenzéf que les artisans slovaques apprennent les chansons hongroises et se laissent pénétrer par des forces qui transforment leur vie et leur sensibilité, sans aucune intervention officielle. On sent aussi le rôle joué par les frontières rien qu'à travers les chansons. Avant la réoccupation de cette région, les Hongrois détachés de la Hongrie ne pouvaient pas apprendre nos chansons nouvelles; aujourd'hui ce sont les habitants slovaques de Falucska qui sont séparés de la Slovaquie et privés des nouvelles chansons slovaques. Et comme les villageois — slovaques ou hongrois — ne peuvent pas vivre sans chansons, le village slovaque s'emplit de plus en plus de nouvelles chansons hongroises.

En étudiant les instruments de musique villageois, il était impossible de ne pas voir combien ces gens désiraient connaître des possibilités musicales plus élevées, dont pourtant ils ignoraient tout. Ils méprisent de plus en plus la cithare, ce vieil instrument populaire hongrois, et jouent de plus en plus du violon, du cymbalum et de l'accordéon. En voyant noter les mélodies, ces villageois adressent mille questions au folkloriste, car ils voudraient tous apprendre l'art de la notation musicale. La formation de leurs orchestres, l'organisation de leurs représentations théâtrales — on y joue surtout les vaudevilles du siècle passé, des espèces de comédies avec des chansons et des danses populaires — témoignent partout du fait que les paysans

hongrois traversent une nouvelle étape de leur évolution et qu'ils sentent l'existence, au-dessus de leur monde, d'une vie, d'une atmosphère supérieures qu'ils désirent s'assimiler aussi complètement que possible.

L'ensemble de tous ces résultats sociaux et folkloriques nous fait comprendre la signification profonde de la culture populaire. Ceux qui participent à cette culture, à ses transformations, à ses richesses, sont en général des hommes moyens (car le style populaire vit et crée sa culture sans l'intervention des grandes individualités, même s'il y a dans le peuple de ces génies qui ne peuvent pas s'en dégager). Dans cette culture, tout le monde collabore, tout le monde vit et trouve sa place. Pourtant les hommes n'y sont pas meilleurs et sont tout aussi prêts à accepter les choses sans valeur que les petits bourgeois des villes. Mais les formes et les conventions de la culture populaire réussissent à maintenir les valeurs et le niveau moyen de la collectivité beaucoup plus que notre milieu bourgeois. Et à l'époque où nous assistons à la crise de notre culture et à la toute puissance des foules, c'est un phénomène riche en enseignements et en conséquences remarquables.