

## Protohistoire de la musique hongroise

par

Lajos Vargyas

Sous protohistoire d'un peuple on entend la période de son histoire que l'on ne peut pas entièrement connaître à l'aide des sources documentaires, mais on doit recourir aux disciplines apparentées pour la tracer. En ce qui concerne les Hongrois, cette période est celle qui précède leur arrivée dans leur pays actuel (fin du IX<sup>e</sup> siècle). Il est vrai que cette définition, notamment l'absence de sources écrites, s'applique en grande mesure aussi à l'histoire médiévale de la musique hongroise, mais on ne peut pourtant pas tenir le moyen âge pour protohistoire du point de vue de l'histoire de la musique. D'une part, parce que les institutions musicales transplantées depuis la fondation de l'Etat hongrois survivent jusqu'à des siècles récents, et nous disposons de riches renseignements y relatifs, la musique même survivant jusqu'à des époques plus tardives, celles des sources écrites, et la musique européenne analogue étant connue grâce à d'abondantes sources; de l'autre, cette époque est en principe, en Hongrie aussi, l'époque de la culture écrite, seulement les sources documentaires ont péri (bien que les récentes découvertes augmentent de plus en plus leur nombre). Il convient avant tout de fixer la limite de la protohistoire dans l'arrivée au pays actuel (896-900), parce que c'est une date où une civilisation précédante, à peine connue, commença à être reléguée dans l'isolement et à dépérir, et où s'engagea l'intégration du pays dans la vie musicale européenne qui n'a pas cessé depuis. La protohistoire de notre musique dure donc jusqu'à la conquête par les Hongrois de leur pays actuel, et l'objectif principal de la recherche dans ce domaine est d'établir quelle était la tradition musicale que les conquérants apportèrent dans leur nouvau pays, dans le bassin danubien.

Bien entendu, il n'est pas question de pouvoir définir la culture musicale toute entière de nos ancêtres. Il est évident que tout ce qu'ils avaient apporté avec eux ne nous est pas parvenu. C'est surtout la musique liée à l'idéologie qui devait disparaître; les chants des chamans, chants entrant dans tout rite ou sacrifice magique, chants mythologiques, devaient disparaître avant tout. Vu que la recherche comparative peut arriver à des résultats vraiment fiables dans les formes évoluées, il s'ensuit que si nous pouvons, par analyse, reconstituer quelque chose de la musique de cette époque, cela doit être avant tout ce qui relevait de la sphère des phénomènes plus évolués de l'époque, notamment des formules individuelles dans des mélodies plus développées, des structures qui se distinguent nettement des autres.

Vu que les résultats atteints jusqu'ici dans les recherches sur la préhistoire musicale¹ se rapportent à certains peuples finno-ougriens linguistiquement parents, et à certains peuples turcs et tatares que leur civilisation et histoire nous apparentent, et surtout à une région dont le centre est le coude de la Volga et la Kama, nous aussi, nous devons concentrer nos recherches à cette région et à ces populations. Il faut cependant dépasser la constatation (ou la négation) des parallélismes, et étendre les recherches sur toute la musique de ces peuples (pour autant que c'est possible grâce à des publications accessibles), et c'est dans le contexte des traits spécifiques et communs, ainsi que des différences des divers peuples, que nous devons apprécier les analogies hongroises.

La propriété la plus frappante de cette aire à culture musicale cohérente est sa grande complexité. On y trouve un mélange extrêmement varié de modes et de formes: pentatonisme de petite ou de grande étendue, du pentatonique sol, do, la et même ré (entendez: la gamme pentatonique est sol-la-do-ré-mi allant jusqu'à sol-la; dans les cas cités la finale est sol ou do etc.), une pentatonie avec demi-tons, des étapes primitives et évoluées de la diatonie, des formations incomplètes à 3—4 degrés, des styles limités à un noyau de do-ré-mi, mélodie au dessin descendant ou ascendant en courbe, transposition à la quarte ou à la quinte inférieure avec ses diverses formes, partielles ou modifiées, répétition et variation de motifs primitifs, structure strophique rigoureuse. Tout cela témoigne de l'interinfluence de plusieurs styles musicaux, ou d'une évolution dans différents sens sur ce territoire. Pour mieux nous orienter dans cette grande variété, il faut étudier une par une les musiques des peuples y vivant.

L'ensemble de ces éléments se manifeste de la façon la plus caractéristique dans la musique des Tchérémisses, des Tchouvaches et, partiellement, des Mordves. Le mieux nous connaissons la musique populaire tchérémisse (Lach 233 chansons, Vasiliev 1919 — 311, id. 1923 — 167, Vikár 1971 — 320 choisies des 813 chansons notées, Koulchétov 1971 — 101), en tout 1132 chansons. (Je n'ai pas pris en compte les vingtaine d'airs sur les cylindres du Musée Ethnographique de Budapest de la collecte de Mme Wichmann, car ils sont inaccessibles à cause du déménagement du Musée, mais où les mêmes types se retrouvent, en gros dans

les mêmes proportions, et dont Bartók a publié trois airs, et Kodály se servit également de trois pour les parallèles. Il en est de même pour les 196 airs de Koukal où il y a beaucoup de traits modernes tant dans les mélodies que dans les genres et les paroles.)

Sans compter une minorité insignifiante (3,9% sans la matière de Vikár), toutes ces chansons sont pentatoniques, mais d'une pentatonie extrêmement complexe. Avant tout, on y trouve du pentatonique avec demi-tons, fort répandu dans la partie nord de cette aire linguistique (chez Vikár 15,3%, chez les autres 12%). Il y a en outre une forme à étendue réduite du pentatonique en mode de do et sol, qui comprend les cinq sons de base dans l'intervalle d'une sexte. (Sans Vikár 9,4%, voir par exemple la parallèle tchérémisse de Kodály 1956—1960 No 31 Túl a vizen egy kosár). Assez souvent on y trouve des airs de trois et quatre sons, y compris quelques-uns à do-ré-mi: 6%, mais qui montent à 8,8% dans les régions nordiques plus archaïques, dans le rayon d'Ourjoum et dans ses environs plus éloignés. (Selon une remarque faite par Vikár en 1971, dans sa matière ils sont en quantité négligeable.)





1. Koulchétov, 158; 2. Vasiliev 1919,95. (Voir encore Lach, Tchérémisse 51 et 102—103.) L'exemple 2 est un motif de quatre sons, répété à la quarte. (Lach, Tchérémisse 102—103, motif de trois sons répété à la quinte.) Les chansons de petite étendue constituent 25,9% de la matière publiée par Lach, Vasiliev et Koulchétov.

Le plus grand groupe est celui de la transposition à la quinte inférieure. Chez Vikár 43,7%, chez les autres 32,7%. Selon les expériences de Vikár cependant, ce style n'est vivant que dans un territoire plus restreint, rigoureusement délimitable, surtout dans les régions tchérémisses qui dépassent la Volga, dans le voisinage de la frontière tchouvache.

Il faut noter un genre particulier de chansons qui vit surtout dans les régions où il n'y a pas de transposition à la quinte inférieure, parallèlement à la diffusion de la pentatonie avec demi-tons. Kodály, et après lui Vikár, le désignent comme petit type de transposition à la quinte. Déjà Vikár a souligné que dans ce type la transposition à la quarte est plus fréquente, et il a également indiqué d'autres éléments de la structure dont Kodály n'avait pas parlé: certaines répétitions de motifs à l'intérieur de la chanson, ce qu'il signale avec le numéro d'ordre des motifs. A mon avis, l'essentiel y est que le motif constituant la fin de la première mesure passe au début de la troisième, et le début de la deuxième, à la fin de la troisième:  $a^1+\left.a^2\right/\left.b^1+\left.b^2\right/\left.a^2+\left.b^1\right/\left.b^1+\left.b^2\right/\!\right|$  . Au fond, les deux motifs se déplacent donc; la répétition est, pour ainsi dire cachée, car à la fin du segment elle serait le mieux mise en relief. Il est encore plus important que la transposition à la quarte joue un rôle très important dans ce jeu des motifs. Dans la plupart des cas, certes, la formule des segments la démontre aussi: ABA<sub>4</sub>B. Cela se manifeste encore davantage dans l'ordonnance intérieure des motifs. Souvent, le deuxième motif du segment A répète déjà le premier à une quarte plus bas, ailleurs, cela se fait dans le segment B, et il y a même des cas où tout l'air est un seul motif qui se répète à une quarte ou quinte-sexte-tierce plus bas (avec des modifications correspondant aux différents degrés de la pentatonie); seuls les motifs finals du deuxième et du quatrième segments sont identiques dans un rythme presque obligatoire, constant:



Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae 20, 1978

L'exemple 4 est une variante de la chanson citée par Kodály comme parallèle de «Macska ment disznótorba» (1956—1960 No 38). Voir encore la parallèle citée par Kodály (1956—1960 No 34) à la chanson «Jaj Istenem, kire várok...» ainsi que les N° 63—88 et 91—111 de Vikár 1971.

La structure de l'exemple 3 est  $ABA_4B$ , plus exactement  $AA_{7-6-5}A_4A_{7-6-5}$ , au fond  $a+a_4/a_{7-6}+b/a_4+a_{7-6}/a_{7-6}+b//$ , c'està-dire  $a^1+a^2/b^1+b^2/a^2+b^1/b^1+b^2//$ . Nous reviendrons encore aux autres particularités de ce style. Sa proportion est de 14,6% chez Vikár, de 10,8% dans les autres recueils pris ensemble. Dans le recueil d'Ourjoum de Koulchétov — 34,65%.

Des différents pentatoniques domine celui à finale en sol ou do; la est moins nombreux de plus de 20%. (Chez Vikár, cette proportion est plus élevée, car il nota surtout des chansons avec transposition à la quinte et la finale la y joue un rôle plus important.) Les chansons à la finale en mi et  $r\acute{e}$ , prises ensemble, n'atteignent pas 3%.

Passant à la musique tchouvache, l'enquête sur le terrain de Vikár a démontré que la transposition à la quinte n'y est répandue que sur le territoire nord-ouest, limitrophe avec les Tchérémisses, d'un diamètre d'environ 50 km. (Vikár 1966). Chez Lach on n'en trouve pas. Son recueil représente donc les autres régions tchouvaches.<sup>2</sup> Ces chansons sont d'un archaïsme étonnant, et diffèrent complètement de ce que nous nous représentions sur le style descendant, pentatonique des Turcs et des Mongols. Chez eux, dans une proportion plus grande que chez les Tchérémisses, on trouve des chansons d'une étendue de sexte, en pentatonique sol et do, c'est-à-dire dans le mode de base dans l'ordre le plus strict. (sol: 14%, do: 8,25%). La proportion des chansons bi-, tri-, tétratoniques est également plus élevée: celles-ci constituent 19,9%, donc presque une cinquième du total. Pourtant, je n'y ai pas compté les aires tricordes do-ré-mi qui, pris à part, constituent encore 4,36 %. Rarement, on rencontre ici aussi, le pentatonique avec demi-ton, surtout dans des pièces peu évoluées, composées de peu de sons, sous forme de tri-, tétratonique. Leur nombre total constitue 2,4%. Le pentatonique à caractère majeur prédomine. (sol: 32,5%, do: 13,59%, la: 8,2%, ré-mi ensemble: 2,4%). S'y ajoute encore un fond diatonique mais incomplet qui provient certainement d'airs pentatoniques complétés (7,28%). Parmi les chansons complètement diatoniques beaucoup ne dépassent pas un hexacorde. Additionnant tous les airs incomplets ou complets qui ne dépassent pas la limite de six sons consécutifs, nous obtenons 60,56 % du total. Dans le cadre de ce pourcentage les airs tétratoniques et quelques tricordes do-ré-mi constituent ensemble 25,23%.



Lach, Tchouvache, 29-5

(Voir en outre: ibid. 30 1—5, air bicorde en «proportions», c'est-à-dire en trois différents rythmes pairs et impairs; ibid. 39 8, air tritonique sur une octave; ibid. 43 14, sur une septime, air pentatonique en la; ibid. 50 13—14 et 16, le même air en pentatonique sol, la et  $r\acute{e}$ .)

Du côté forme, on trouve le même aspect archaïque. 42,23 % des airs consistent en répétitions de motifs, en forme stichique ou en pairs de mesures, c'est-à-dire répétition d'un petit segment mélodique, évidemment le plus souvent avec des changements plus ou moins importants. La proportion des petites formes est également considérable:  $AA_k$ , ABou AB variés, en tout 12,6%. Ajoutons que les formules strophiques, passant pour évoluées, montrent une très grande variété, allant de trois vers à six-sept, et ce en plus de vingt variations (par exemple ABC, AAB, ABB, ABCD, AAA<sub>k</sub>B, AA<sub>k</sub>A<sub>k</sub>B, AA<sub>k</sub>IA<sub>k</sub>B, AAA<sub>v</sub>B, AAA<sub>v</sub>B, AA<sub>k</sub>BB<sub>2</sub>, ABAc (c minuscule signifie un vers bien plus court), ABAB<sub>v</sub>, ABCB, ABB<sub>k</sub>C, ABACAD, ABCC<sub>k</sub>D, ABCC<sub>v1</sub>C<sub>v2</sub> etc., en tout 39,8 %.) Tout cela montre qu'ici l'évolution n'est arrivée qu'à un degré primaire de la constitution de la strophe. Dans cette évolution la transposition à la quarte et à la quinte fait également son apparition, notamment dans la répétition de petites parties intérieures, à la quarte c'est quelquefois comme une image réfléchie de la première demi-mélodie toute entière. Leur nombre total ne dépasse pas 3,8 %. (Les trois quarts en sont des transpositions à la quarte.) A ce répertoire, primitif quant à la forme et à l'étendue, font contraste les chansons à grande échelle, d'une structure rigoureuse, avec transposition à la quinte, répandues dans une région réduite du Nord-Ouest. Par contre, on n'y voit pas le style des chants de danse avec transposition à la quarte (quinte), aux motifs déplacés, caractéristique des régions tchérémisses du Nord.

La musique des Mordves témoigne d'un état primitif, analogue d'une part et différent de l'autre. J'en connais les 71 chansons de Lach, la collecte sur le terrain en 1948 de Väisänen parmi les Mordves orientaux (143 chansons provenant du territoire de la République Tatare) et une publication soviétique récente (Souraev-Korolev—Kavtasskine, 152 chansons), en tout 366 chansons. Là aussi, l'échelle réduite et incomplète

à une grande importance: les mélodic de deux-trois-quatre sons, le tricorde do-ré-mi et par-ci, par-là le tri- et tétratonisme avec demi-tons constituent ensemble 29,7%, donc près d'un tiers.



Väisänen, Nos 32—33. Présente l'évolution en tri- tétratonique du même noyau mélodique.

Il est à noter qu'en ce qui concerne les traits archaïques, les chiffres sont bien moins élevés dans la nouvelle publication. (Par exemple le pourcentage totalisé ci-haut se présentera comme suit, réparti selon les différentes publications: chez Lach 43,5%, chez Väisänen 48,8%, chez Souraev-Korolev 15%.) Tandis que les diverses formes tritoniques et tétratoniques se répartissent en gros également sur tout le territoire (ensemble 11,7%, bien que chez Lach cela monte à 23,9%), le tétratonique la (la-do'-ré-mi-la,) selon le recueil de Väisänen, monte chez les Orientaux à 30%! (voir par exemple Vikár 1974 No 149-153). Mais le tricorde do-ré-mi ne constitue que 3% du tout (et chez Souraev-Korolev il est totalement absent). Leur importance est cependant augmentée chez Väisänen par quelques lamentations sur les morts et les nouvelles mariées, dans un registre de mi-ré-do, ce qui prouve son caractère ancien. (Voir Vikár 1974 Nos 38-39, et le No 40 de sa propre collecte.) Le tétratonique la serait-il un développement du do-ré-mi; sous l'influence de la pentatonie la?

Chez les Mordves pourtant, la petite échelle qui se complète dans le sens de la diatonie, forme un groupe considérable. Le tétracorde majeur, de quatre tons (1—4 ou VII—3) constitue chez Lach 16,9%, et même chez Väisänen se rencontre sporadiquement. Le tétracorde mineur est moins fréquent. Tous les airs de deux ou quatre sons, au registre incomplet, et l'échelle 1—4, donc les airs les plus primitifs, constituent 34,4% du total. Et même la proportion des airs mineurs-majeurs, ne dépassant pas le héxacorde, monte à 15,8%. La majeure partie des airs pentatoniques ne dépasse pas le héxacorde, c'est-à-dire la gamme de base (1—6 do, sol et VII—5 la pentatonisme, chez Väisänen, p.e. 54%).

Quant à la forme, le tableau est encore plus rudimentaire: il n'y a point de strophe, il n'y a que des motifs, ou bien des vers (segments) plus ou moins variés.

La musique folklorique des Votiaks est tellement différente comme s'ils n'étaient pas de la même région. Elle est, certes, primitive et archaïque, et même davantage que celle des peuples environnants, mais elle en diffère fondamentalement. Je ne la connais que d'après les 67 enregistrements de Lach, mais le tableau qu'il offre est bien complété par les expériences de Vikár pendant son enquête sur le terrain et sa publication (1969/II). Il constate que la partie prédominante de leur musique est le tricorde do-ré-mi. Ces pièces-là forment 41,4% des airs notés par Lach. Et même le complètement de ce noyau par sol et la supérieurs, donc dans le sens du hexacorde, mais toujours en pentatonie, constitue encore 11,9%. Cependant, chez eux il n'y a pas de trace du registre tri-tétratonique incomplet, étape antérieure de l'évolution vers le pentatonisme, qui est si important chez les autres peuples. (Deux fois on rencontre aussi le tétratonique à demi-tons.) Un phénomène encore plus primitif que le do-ré-mi, le bicorde do-ré, antécédent du tricorde, constitue 4,87%.

Il est vrai que tout cela ne provient pas du territoire de la République Votiake (Vikár non plus n'y a pas travaillé), mais des groupes minoritaires vivant dans l'aire des Tatares de Kazan. Toutefois, les Tatares vivant dans les environs pratiquent une musique tout à fait différente, évoluée, pentatonique, ce qui apparaît aussi dans les airs des Votiaks plus développés, vivant sur leur propre territoire central. (Par exemple dans les matières notées entre 1912—1922, et évidemment triées, par le poète Gerd.) Les airs do-ré-mi des groupes votiaks isolés doivent de toute façon être des vestiges de la musique votiake la plus archaïque, des vestiges conservés dans une très grande richesse.

Vikár (1974) se réfère, certes, avec beaucoup de résignation à cet inconnu des étapes précoces de l'évolution, disparu entre-temps définitivement pour les chercheurs, mais il n'en apprécie pas moins ce grand nombre d'airs vraiment primitifs, comme des pièces qui nous sont parvenues de ces débuts sombrés dans l'oubli. Cette appréciation est confirmée par un tour d'horizon des musiques très primitives. Les airs orok (even) notés et publiés par Tanimoto (1974), donc toute la musique vivante du peuple paléosibérien qui habite au bord de la mer d'Okhotsk et au Kamtchatka, ne consiste qu'en motifs chantés sur mi-ré-do, pour la plupart commençant sur mi et finissant sur ré. (On ne peut même pas les appeler airs.) C'est donc un état encore plus archaïque que chez les Votiaks, ce qui corrobore la possibilité d'une étape dans l'évolution de certains peuples où ce seul motif tricorde représente pour eux la musique (chantée).

Les Bachkirs voisins sont, eux aussi, un peuple turcophone, mais dont la musique diffère fondamentalement de la musique tchouvache.

Des 34 airs notés par Lach, presque tous sont en pentatonique do (mis à part einq en pentatonique ré, mais problématiques, et trois en mode majeur incomplet.) Tous sont des chansons d'un dessin mélodique très développé, descendant, à ornements, avec une étendue de (13)—8 — 1 (VII). Les airs, tout en ayant ce dessin d'envergure, manquent de toute forme stricte. On y distingue en général deux segments mélodiques — AB, parfois variés, quelquefois même le tout n'est qu'un segment varié. En cinq cas, la formule ABC, ABCD peut désigner le contenu musical, parfois on y distingue la cadence 2) (1). Ce nonobstant, l'impression d'ensemble est une grande ligne descendante en pentatonique do, sans une tendance spéciale à une forme.

Dans toute cette grande région, la musique la plus évoluée appartient aux Tatares de Kazan (sans compter cette fois-ci la région périphérique tchérémisse-tchouvache, encore plus évoluée, avec transposition à la quinte). Les 62 airs notés par Lach peuvent paraître bien peu, mais ils témoignent avec une telle cohérence d'un répertoire mélodique plus développé que nous pouvons tranquillement en accepter les enseignements. Ce d'autant plus que ce sont les Tatares de Kazan qui, longtemps, avaient été le peuple dominant de cette région, et leur niveau de développement s'observe dans d'autres domaines aussi. Leur musique est exclusivement pentatonique (à part quelques exemples complétés), où l'on ne rencontre point la gamme de base d'une échelle de 1-6, connue chez les autres peuples, et encore moins la petite échelle incomplète de trois-quatre tons. Les airs s'étendent en général sur une octave dans une forme strophique de quatre vers (quelques formes moins fixes ne tranchent pas trop sur ce tableau); dans la structure mélodique, descendant graduellement («à terrasse»), les détails reviennent souvent transposés à la quarte — quinte - tierce, souvent on rencontre aussi la répétition totale à une quarte plus bas. En général, cependant, tout cela paraît être des variations dans la descente graduelle générale.





Lach, Tatares de Kazan Nos 48 et 24 (voir encore Nos 26, 29 /identiques à 21/, 35, 62.).

Il est intéressant aussi que dans leur pentatonie le mode do et sol, de caractère majeur (30,1% - 16,2%), n'est pas tellement prédominant que chez les Tchérémisses-Tchouvaches (Mordves). Là, la pentatonie avec finale sur la (14,2%), voire sur  $r\acute{e}$ , est également importante (cette dernière constitue, fait étonnant pour nous, 22,2%!).

Le tableau est complété par les 76 chansons notées chez les Tatares Michères, et les quelques chansons notées par Lach (14) chez les «Tatares de la Sibérie Occidentale». Les Michères ont, certes, chanté quelques airs de forme primitive ou de deux vers, parfois quelques tétratoniques aussi, et ce qui est une différence encore plus grande, aussi des airs en mode majeur, dans la plupart des cas d'une étendue d'un hexacorde ou moins (11,7%), mais le plus grand nombre étaient des airs pentatoniques de large facture. (Do: 28,7%, sol: 15,9%, la: 28,7%, ré: 7,4%, mi: 4,2%). La transposition à la quarte ou à la tierce inférieure se rencontre ici aussi, mais pas à la quinte.



Lach, Michères No 64

Les 14 chansons des Tatares sibériens ne permettent pas de tirer d'importantes conclusions. Ce que l'on remarque quand-même, c'est que ce sont des airs évolués, de quatre vers, d'une étendue d'une octave ou plus; dans quelques cas on y trouve des transpositions à la quarte ou autres, et dans ce petit nombre d'airs aussi on trouve trois en pentatonique  $r\acute{e}$ ; en somme, le tableau ressemble fort à celui trouvé chez les Tataresde Kazan.



Lach, Tatares de la Sibérie Occidentale, No 6

Résumons les enseignements qu'offre cette région. Le style le plus archaïque y est représenté par les chansons votiakes do-ré-mi. Les traces n'en sont à trouver que chez les Mordves, dans les chansons, plus nombreuses, do-ré-mi complétées de la; sporadiquement, elles se rencontrent aussi chez les Tchérémisses et les Tchouvaches. Rüütel a trouvé des chansons do-ré-mi chez les Votes aussi, peuple en voie de disparition aux bords du Golfe de Finlande, bien loin de la région de la Volga-Kama. Cela peut donc être la musique la plus ancienne des Finno-Ougriens. C'est ce qui ressort également si, allant un peu plus loin, nous incluons dans nos études aussi les Zyrianes, les plus proches parents linguistiques des Votiaks. Chez eux, on ne trouve point les tritoniques et tétratoniques incomplets, pas de trace du pentatonique, mais il y a répétition de motifs rudimentaires en majeur sur quatre tons successifs (tétracorde majeur), ce qui paraît être un style cohérent. (Parmi les 67 chansons zyrianes de Lach, 25%) sont de ce style, et dans les deux premiers tomes du recueil récent de Mikouchev—Tchistalev, 15,7 % des 215 chansons. Dans le nouveau recueil, par contre, le nombre des airs en pentacordes-hexacorde majeur a augmenté (atteint 32%), ce qui ne peut être que le développement du style, plus primitif, en tétracorde. C'est confirmé encore par la musique des Estes, encore plus éloignés, et d'une civilisation de haut niveau, où ces airs majeurs, plus évolués, augmentent brusquement en nombre. (Tampere, voir encore le tableau de Vikár 1974, 14). Mais ce style tétracorde est clairement le «développement», l'élargissement d'un ton, de fa, du noyau tricorde majeur des Votiaks et Votes.



Lach, Zyrianes, No 35

Donc, le tétratonique et tritonique, si caractéristiques de ce territoire, n'ont pas la même origine que le tricorde do-ré-mi, car ils manquent complètement chez les Zyrianes, et, de toute façon, sous leur forme tritonique aussi, ont une étendue plus grande que le tricorde: l'étendue est de quarte ou de quinte — chez Lach, Tchouvache, p. 39 No 8, l'air tritonique s'étend sur une octave — et ce sont précisément les trois sons consécutifs, donc deux tons entiers, qui sont sautés. Une plus grande étendue et un plus grand nombre de sons utilisés permettant des mouvements et des sauts plus larges, représentent même une évolution.

Le développement de ce style mélodique, à gamme incomplète, mais pas encore pentatonique, apparaît dans des airs pentatoniques, rudimentaires quant à la forme, se servant de peu de notes, dans une pentatonie en général de caractère majeur, ne dépassant pas les limites du hexacorde. Ici, on voit d'ailleurs clairement que le tritonique, ne serait-ce que sous sa forme sol-la-sol-mi, ainsi que les airs tétratoniques (mettons sol-la-do'-ré) ne s'amplifient pas en hexacorde majeur, mais en pentatonique soit sol-la-do'-ré-mi, soit do-ré-mi-sol'-la. Donc le tritonique devrait au fond être interprété comme do-ré-do-la. Ce sont les Tchouvaches qui représentent de la manière la plus caractéristique ce style, mais qui a une vie intense parmi les Tchérémisses aussi, et se rencontre également dans les chansons des Mordves.

Un style à part est représenté par les airs de danse aux motifs d'un enchaînement spécifique, et en particulier avec transposition à la quarte et à la quinte, connus parmi les Tchérémisses au Nord et à l'est de la Volga. Sur le même territoire, un style particulier est le pentatonique à demi-tons, où les airs ne dépassent pas en général les six tons ou se complètent de l'octave.

Un territoire restreint, en gros au Sud de la Volga, au long de la frontière tchérémisse-tchouvache, montre un tableau absolument différent. Chez les deux peuples on ne connaît presque exclusivement que des airs pentatoniques de grande étendue avec transposition à la quinte. Parmi ceux-ci, la structure la plus évoluée est celle des airs à transposition tonale, pentatoniques en mode de la et en moindre partie en mode de do.





Lach, Tchouvache, 39 No 6 et ibid. 40 No 11. Noyau mélodique identique en pentatonique *la*, avec transposition tonale à la quarte, et en pentatonique *sol* avec transposition stricte à la quinte.

Par rapport à tout ce qui précède, quelque chose d'absolument neuf et de différent s'observe chez les Tatares de Kazan et chez autres Tatares, dans le pentatonique descendant en terrasse, mais sans transposition à la quinte, avec des strophes formées de quatre vers. Un seul trait les relie aux autres styles de ce territoire: dans la descente graduelle, il y a souvent la réponse sur la quarte, et même les variations de celle-ci sur la quinte-sexte-tierce, voire seconde. Cela se rencontre aussi chez les Tchérémisses et les Tchouvaches.

C'est dans ce tableau qu'il convient d'intégrer les airs et styles communs avec les Hongrois — et aussi les airs des Ougriens de l'Ob plus éloignés — afin d'avoir quelqu'orientation concernant l'évolution musicale et les relations des peuples entre eux sur ce territoire.

Commençons par le plus important, et dont l'origine est devenue, dans la lumière des nouvelles expériences, la question la plus passionnante: par les chansons avec transposition à la quinte inférieure. Des vingt-deux parallèles établies par Kodály six en relèvent: 1) 1956—1960 No 3. Szőlőhegyen keresztül. 2) ibid. No 6. Leszállott a páva. 3) ibid. No 17, Nincsen apám, nincsen anyám. 4) ibid. No 24, Kalapom a Tiszán úszkál. 5) ibid. No 26, Széles vizen keskeny . . . 6) ibid. No 27, Azt hittem, hogy nem kellek katonának.

Les deux premiers sont des airs très fortement intégrés dans la tradition hongroise. L'air 1) a été noté avec environ 150 variantes, dans le Sud de la Transdanubie, avec tierce majeure et septime majeure et aussi avec mineures; le 2) est déjà connu, grâce au t. VI du MNT, comme ayant des analogies très étendues. En outre, le même motif sert de base aux deux airs, exécuté avec deux sortes de cadence, et ensuite une quinte plus bas, c'est un air de quatre degrés: sol-la-do'-ré, ce que nous avons rencontré si souvent dans les recueils de la région de la Volga. La parallèle tchérémisse de 1) vit au fond dans cette forme, sans transposition à la quinte (seulement par voie de mélisme vers le haut il s'est complété pour devenir pentatonique avec une étendue de hexacorde constituant cette «gamme de base»). Il est à noter que récemment un nombre de tels airs

hongrois, tétratoniques, ont été trouvés en Gyimes (Transylvanie) et en Moldavie, comme un archaïsme qui survit avec ténacité. Le premier a été enregistré sur phonographe encore par Sándor Veress dans les années trente, mais sans avoir attiré l'attention; le deuxième a été noté par Rajeczky dans le comitat Baranya, parmi les Tchangos (Hongrois de Moldavie transférés en Hongrie pendant la deuxième guerre mondiale), et le plus grand nombre par Kallós. Même un antécédent tritonique a été trouvé avec la forme do'-sol,-la, (voir Kallós 1970—1973 No 107, dernier air sur le disque de 1973), et avec la forme ré'-do-la, (ibid. No 106, et aussi deux enregistrements sur bandes sonores). Les deux airs étaient chantés sur de longues ballades, l'un est d'une sonorité spécifique, entouré d'ornements archaïques. Ils ne peuvent pas être des fragments ultérieurs, seulement des vestiges d'une vieille tradition conservés dans les territoires périphériques. Mais les exemples déjà cités (2,6), et surtout les suivants, 13-14, montrent combien, dans la région de la Volga, ces quatre sons doivent représenter une conception mélodique autonome, s'ils figurent même dans de triples transpositions à la quarte.



13) Vasiliev 1919 No 60; 14) ibid. No 219, d'Ourjoum

Cela montre en effet qu'ici, il ne s'agit sûrement pas de « découpage » en haut de la gamme pentatonique complète, prévu dans l'air avec transposition à la quinte, mais d'un air autonome restant encore en dehors de la pentatonie; car, précisément avec la troisième transposition à la quarte, il dépasse le système pentatonique. De la même chose témoignent aussi les nombreux cas où toute la mélodie évolue dans ces quatre tons.

L'air 2) montre que ce noyau archaïque s'est développé pour devenir une idée mélodique évoluée, et ce aussi bien chez les Hongrois que chez les Tchérémisses. Il est vrai que chez ces derniers nous ne connaissons que cette unique variante — sans tenir compte d'airs apparantés de loin, récemment trouvés — mais dont l'examen attentif suggère une riche évolution de variantes dont elle peut être l'aboutissement. Avant tout, les parties dans les registres plus graves rendent évident que la mélodie deux fois répétée dans le registre plus haut ne peut pas être la solution originale: conformément à la transposition à la quinte, il devait y avoir des variantes où le premier vers s'élevait sur l'octave et, en descendant, se terminait sur la septime; la première partie de son côté y répondait d'abord «en tonale», par une correspondance quinte-quarte, c'est-à-dire aux degrés 5 + 8 par un mouvement 1+5; c'est continué par une réponse à la quarte, et ce n'est qu'après que vient la répétition avec une réponse à la quinte. (Ce qui d'ailleurs reste également dans le système modal, donc est également tonal.) Il est cependant vraisemblable qu'il y eût, ou qu'il y ait encore des variantes où la partie grave commence immédiatement avec une pure transposition à la quinte, comme c'est le cas pour beaucoup de variantes du nôtre.

Il est intéressant que dans les innombrables variantes de la chanson hongroise se retrouvent tous les éléments qui peuvent être déduits des particularités structurales de l'exemple tchérémisse — et, évidemment ceux aussi qui y sont présents. La cadence octave-septime du premier vers se trouve dans: MNT VI 390—393, 435—437, (458), 440—441, 449—450, (445, 458—461), 471, 474, 477 (478—480), 486. La réponse immédiate et exacte à la quinte revient dans énormément d'exemples du MNT VI, surtout dans les trois premiers types. On retrouve aussi le mouvement initial 5—8 de l'air tchérémisse (ibid. 231—234, 392—393, ensuite dans le type figurant dans le t. VII en préparation (ex. 15), fort répandu dans les comitats Szabolcs-Szatmár.



AP 6632/e Nyírlugos, Vargyas 196

Les descentes en tierce à la fin des vers de l'air tchérémisse reviennent dans l'air 2) (Leszállott a páva), parfois avec le son de base, parfois dans des mélismes. Mais nombreuses variantes les conservent à l'état pur, et sous une forme complétée en diatonie. (MNT VI 125, 183, 186—196, 347—348 (392), 394—395, (402—408, 414, 483—484), 614—617, (618—619), 651—652, (653—654, 662, 665), 667—669. Complété: 21—24, 47—48, 50—70, 72—90, (100), 101—113, (119), 123, 126—128, 138, 148, 471.)

On voit que chez les Hongrois, à l'air tchérémisse correspond une structure mélodique évoluée qui s'épanouit dans une riche série de variantes. C'est une structure qui s'est développée d'un noyau commun, primaire, du motif tétratonique, et de la même manière, avec des variations identiques. (Ce noyau tétratonique apparaît encore clairement dans MNT VI 13, 133, 204, 228, (381), 384, (385—386) et 409.) Il est impossible de ne pas reconnaître les liens entre le groupe de variantes et la strate stylistique représentées par ces deux airs.

3) Kodály 1956—1960 No 17 «Nincsen apám, nincsen anyám», ne contient aucun trait identique, particulièrement caractéristique, en dehors de la structure pentatonique avec transposition à la quinte, et de certaines correspondances générales du dessin mélodique. Il est même possible que ce ne soit pas un air déterminé qui a survécu dans les deux territoires différents, mais que des formes aussi proches peuvent facilement surgir dans les deux, par suite de la variation du style identique. Evidemment, cela témoigne de rapports encore plus intenses.

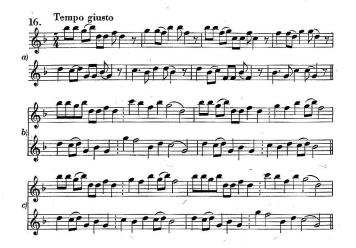
Le No 24 de Kodály 1956—1960, «Kalapom a Tiszán úszkál», est également un air très répandu. Il vit en Hongrie aussi en nombreuses variantes, et le fait qu'il figure dans un recueil tchérémisse et dans deux tchouvaches témoigne de sa large diffusion dans la région de la Volga aussi. Certaines variantes hongroises fournissent des correspondances encore plus proches à quelques parties de l'air. Le dessin mélodique, avec les mouvements se complétant des deux segments, y est suffisamment particulier pour que cette parallèle ne soit pas tenue pour un pur hasard.

A propos de l'air 5) «Széles vizen keskeny palló», on peut avancer avec encore plus de certitude qu'il est une survivance, connue et chez nous et là, d'un type d'air déterminé, et en outre qu'il représente, chez les deux peuples, une structure d'air plus largement répandue. Le passage caractéristique à la sexte dans le premier motif, ensuite la descente de l'octave sur la quinte, et les deux finales consécutives (4° et 5° degrés), ensuite la transposition du tout à la quinte, est une facture mélodique tellement particulière qu'il est impossible de la tenir pour une analogie surgie indépendamment, due au hasard. Et en outre, cette série de cadences 4 (5) VII ((1)) est, chez les Tchérémisses aussi, une forme typique de la structure tonale avec transposition à la quinte, en pentatonique la (voir l'index in Vikár 1971), et chez nous aussi, on trouve nombreuses séries de cadences pareilles dans les chansons avec transposition à la quinte.

L'air 6) «Azt hittem, hogy nem kellek katonának» peut, lui aussi, être identifié à des formules caractéristiques, spéciales, bien que, dans la chanson hongroise, le caractère de la structure à quinte soit déjà effacé (ou il n'est pas encore définitivement développé, et l'évolution de la forme

s'est achevée chez les Tchérémisses). La tradition très forte de l'air hongrois est confirmée par le fait qu'il est chanté jusqu'à nos jours dans la Grande Plaine où la paysannerie est socialement plus développée.

Il est intéressant que chez les Hongrois seuls des airs la-pentatoniques, avec transposition à la quinte, sont conservés, du moins en quantité prépondérante. (Cette dernière restriction est imposée par les nombreux airs sol-pentatoniques trouvés récemment, et parmi lesquels il y a aussi quelques pièces avec transposition à la quinte.) L'autre fait intéressant est que la transposition tonale à la quinte apparaît, chez les Tchérémisses, exclusivement dans des airs en la pentatonique. Dans les airs en sol pentatonique, la réponse à la quinte est exclusivement stricte, et il en est de même pour une grande partie de ceux à finale en do. De l'autre partie on peut démontrer que ce sont des variantes d'airs en la pentatonique, transformés en airs à finale en do. Dans les variantes reliées entre elles des deux groupes d'exemples suivants, on peut saisir cette transformation.





20



16a: Bartók 1924, Appendix I.; 16b: Vasiliev 1919 No 73; c) id. avec les vers 1-2 et 3-4 interchangés; 17a: Vikár 1971 No 221; b) id. avec les vers 1-2 et 3-4 interchangés; 17c: Vikár 1971 281.

Qu'est-ce qui prouve que c'est la finale en la qui est l'originale? C'est que ces airs à finale en do descendent toujours, dans les 2<sup>e</sup> et 4<sup>e</sup> vers sous la finale, sur le  $VI^e$  degré, et c'est de là qu'ils remontent à la finale do, ce qui n'arrive pas dans d'autres airs à finale en do. D'autre part, l'ordre de suite finissant sur la fournit la série de cadences 7 (5)<sup>b</sup>3, connue dans plusieurs chansons où, tout comme dans notre No 2) «Leszállott a páva» et dans beaucoup d'autres, la fin du vers monte d'abord à la finale plus haute d'une tierce, pour descendre ensuite à celle plus basse, ce qui donne un dessin mélodique logique, tandis que dans le cas inverse, il faut toujours, après un degré inférieur, grimper à un degré plus haut. Aussi bien, comme on le voit dans ces deux exemples, il y a tendance à rendre, autant que possible, ascendant le dessin mélodique du segment plus grave, devenu le premier, afin que la descente graduelle puisse être ressentie, car c'est la substance de cette structure. C'est également un fait éloquent que dans cet ordre de suite, inversé pour obtenir la finale en la, les segments mélodiques se rattachent avec bien plus de naturel: après les 1er et 3<sup>e</sup>, le 2<sup>e</sup> et le 4<sup>e</sup> continuent sur la même note où finissent les précédents. Il est clair que la plupart de ce genre d'airs sont la simple transformation des airs finissant sur la, et seule une partie moindre est née d'après le modèle de ces airs transformés. La structure maladroite, et l'écart spécifique de l'étendue témoignent du caractère secondaire de ces chansons.

Par conséquent, tandis que chez les peuples apparentés de l'Est on remarque une tendance graduelle vers le mode majeur, chez nous il convient probablement de tenir compte d'une tendance vers le mode mineur. Cette tendance a relégué dans les traditions archaïques de certaines régions périphériques les airs à finale en sol, peut-être répandus plus tôt, et probablement d'autres airs aussi. Dans ce cas donc, la tradition commune évolua déjà en deux sens. C'est ce qui ressort en outre du fait, signalé par Kodály aussi, que dans plusieurs parallèles mélodiques les chansons orientales finissent sur sol, tandis que leurs parallèles hongroises finissent en général sur la. Ils ont transformé les airs en la pentatonique

en airs finissant sur do, tandis que nous avons transformé les airs finissant sur sol en la pentatonique.

Avant de traiter les possibilités historiques de ces rapports, et avant de passer aux parallèles sans transposition à la quinte, nous devons traiter la question de savoir comment interpréter la transposition à la quinte chez les peuples occidentaux, dans le chant européen, et, partant de là. comment interpréter les parallèles décrites ci-haut. Bien que celles-ci, ainsi que les parallèles à traiter dans la suite, soient marquées par la transposition à la quinte et (aussi) par la pentatonie, et en outre par les particularités propres à tel ou tel air, ou par leurs traits stylistiques caractéristiques, une structure avec transposition à la quinte en elle-même, parmi d'autres traits stylistiques, ne signifie donc pas une analogie du même poids. Il n'en est pas moins intéressant d'examiner la transposition à la quinte en elle-même. Avant tout, il convient de préciser qu'il n'est pas nécessaire d'expliquer spécialement la transposition à la quinte en mode majeur que l'on rencontre en Hongrie, surtout dans les airs de danse, ainsi que dans des parties ajoutées à des airs d'origine occidentale: là où ce procédé a des traditions aussi répandues que chez nous, et s'applique aussi bien dans des airs de danse qu'en exécution instrumentale, là il pouvait déjà revêtir le caractère d'un principe compositionnel, et pouvait être utilisé aussi dans des airs où il ne figurait pas à l'origine, et même d'autres styles. Il faut tenir compte d'une telle influence même en territoires slovaque et morave, car depuis que nous connaissons les nombreuses ballades et vieilles chansons folkloriques hongroises empruntées par les Moraves, ainsi que la mode de danse — musique de danse — costume hongrois qui survit jusqu'à nos jours dans les régions de la Moravie du Sud, il convient de classer dans cette sphère aussi les chansons avec transposition à la quinte qui y sont répandues.

Il n'est pas sans intérêt de citer la constatation y relative faite par Bartók dès 1924. La structure avec transposition à la quinte « existe aussi chez les Slovaques, partiellement dans des airs empruntés aux Hongrois, partiellement dans des formations indépendantes. Ce nonobstant, on peut la tenir pour une structure spécifiquement hongroise, en premier lieu ses formes pentatoniques isométriques. » (XXII.) «... la manière de composition strophique isométrique, en gamme pentatonique, à structure  $A^5B^5AB$ , pénétra vers l'Ouest à partir de la Hongrie; la structure strophique Z+Z,z,Z+Z,z, en gros en mode majeur ou mineur, et avec une césure principale (1) ou (2), partit peut-être de terre allemande, pour passer vers l'Est à travers des territoires tchèques-moraves-slovaques. De la bifurcation de ces deux tendances naquirent d'une part les formations hongroises en mode pentatonique, à structure A<sup>5</sup>B<sup>5</sup>AB, à strophe mélodique

Z+Z,z, Z+Z,z, et de l'autre les formations moraves et slovaques à structure A<sup>5</sup>B<sup>5</sup>AB, en mode majeur, à strophe soit isométrique, soit hétérométrique» (feuille LIX).

Regardant vers plus à l'Ouest, dans la plupart des chansons occidentales dites «avec transposition à la quinte», on trouve la forme AB5CB. La majeure partie de celles-ci ne commence pas par un vers A dans le haut registre, mais monte d'en bas jusqu'à l'octave d'où elle descend au  $5^{\rm e}$ degré, pour arriver, soit en descendant, soit après une courbe commençant en bas, jusqu'au 1<sup>er</sup> degré. C'est donc la mise au point extrême d'une facture mélodique qui revient dans nombreuses chansons populaires occidentales et dans des airs grégoriens: partant de la tonique vers le haut, l'air arrive au 5<sup>e</sup> degré, ensuite, avec une ligne plus réduite, à la tonique. Comme dans cette structure le 5<sup>e</sup> et le 1<sup>er</sup> degrés sont mis en relief et confrontés comme deux piliers équivalents de la mélodie, et aussi comme deux clefs de voûte de la tonalité, entre lesquels il y a interdépendance, il est clair que les deux sons ont été ressentis peu à peu comme «répétition» l'un de l'autre, et les sons qui les précédaient étaient graduellement rapprochés grâce à l'activité spontanée que nous observons toujours dans la variation, notamment que les chanteurs cherchent à rendre semblables les parties qui ne le sont pas, à insérer dans l'air des répétitions dans le registre soit grave soit aigu, afin d'assurer à la structure une cohérence plus intense.6

D'ailleurs, à propos d'un grand nombre de formules considérées comme «transposition à la quinte», on découvre qu'il ne s'agit que de vestiges décélables dans un ou deux sons, que de correspondances accidentelles de quelques détails dans certaines variantes. Il est de toute évidence exagéré de les classer tous dans « un style européen de transposition à la quinte». La remarque de Géza Papp (1970) à ses exemples 62a-d7 révèle par exemple que parmi les parallèles occidentales des chansons hongroises on ne trouve que dans quelques variantes des rapports de quinte entre un ou deux sons, ce que l'on ne peut en aucun cas appeler une particularité de style, on doit plutôt l'attribuer au hasard ou à la recherche spontanée, déjà mentionnée, de prêter de l'unité à la structure par quelques passages analogues. Et si, dans tel ou tel air isolé, on trouve une rigoureuse transposition à la quinte, cela veut dire simplement que dans certains cas on découvre cette possibilité qu'offrent les éléments musicaux dans lesquels elle est latente. Combien cette possibilité est vraiment présente, on le voit clairement dans le No 123 de Bartha 1935 (Szabolcsi 1947 No 69, cité par C. Nagy 1959 XXII/a): la gamme majeure, descendant de l'octave, forme deux tétracordes avec «transposition à la quinte» qui, un peu rythmés, ont formé cet air.

J'attribue également à la recherche instinctive de la répétition la transposition à la quinte chez les Orientaux: dans une aire très étendue, en Europe de l'Est, dans la partie septentrionale de l'Asie et de l'Amérique, on observe un style mélodique descendant par degrés ou en terrasse où il v a la tendance à former graduellement des répétitions entre les différentes parties; c'est ce qui avait fait naître cette grande variété qu'ont dans la région de la Volga les correspondances quarte-quintesexte-tierce-seconde et leurs combinaisons, et que l'on ne peut pas qualifier d'effacement ou de vestiges du système de quinte - chez nous non plus dans tous les cas — mais d'étapes consécutives de la recherche de la répétition. Dans cette évolution graduelle, le style existant en Hongrie et le long de la frontière tchérémisse-tchouvache présente une forme particulièrement cristallisée. (On ne peut pas admettre son explication partant de l'exécution instrumentale, par le passage d'une corde à l'autre, ou par une souffle plus fort, ne serait-ce qu'à cause du caractère absolument différent des motifs joués sur les instruments.)

De cette transposition à la quinte dans un style à dessin mélodique descendant il faut nettement distinguer l'autre forme, aboutissement d'antécédents totalement différents, et de loin pas cristallisée, la forme AB<sup>5</sup>CB, même si, au cours des variations, cela a donné accidentellement des airs commençant dans le haut registre. De toute façon, il ne faut pas faire remonter à tout prix à une source commune une possibilité de forme qui peut partout être découverte de proche en proche. Une trouvaille de forme, une particularité modale en elles-mêmes ne prouvent pas une origine commune, surtout si déjà dans le phénomène «analogue» une différence fondamentale se manifeste, sans parler des autres éléments constitutifs du style. La forme AB5CB n'est donc pas un point de jonction entre la transposition à la quinte européenne et asiatique, comme l'a pensé Béla C. Nagy (1959), mais une structure analogue, née de précédents absolument différents et qui ne constitue pas un style bien formé et cohérent, comme c'est le cas pour l'autre forme dans la musique folklorique soit hongroise soit tchérémisse et tchouvache.

La question se pose pourtant si l'histoire offre la possibilité d'une source commune de ces deux styles identiques. Auparavant, nous croyions que le style en mode pentatonique avec transposition à la quinte était une particularité commune de toute l'aire linguistique turco-mongole, donc aussi des Tchouvaches à qui les Tchérémisses finno-ougriens l'auraient emprunté. Nous ne connaissions, certes, pas de vraies mélodies avec transposition à la quinte en dehors de la région de la Volga, mais à propos des parties plus ou moins analogues dans les airs descendants il était aisé de dire qu'en substance ce sont des structures avec transposition

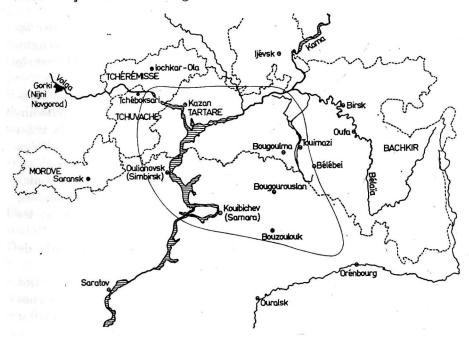
à la quinte déjà effacées, ou quelque chose de proche. Nous escomptions que la connaissance de matériaux plus abondants nous révèlerait l'identité du style. Toutefois, les enquêtes sur le terrain de Vikár et de Bereczki ont démontré que ces hypothèses étaient dénuées de fondement: ce style n'existe que dans une zone étroite le long de la frontière tchérémissetchouvache, et disparaît en s'en éloignant. Le tableau que nous venons de tracer a montré la même chose, et les renseignements sur la musique des peuples sibériens et de l'Asie intérieure ne témoignent nulle part de l'existence d'un tel style. (Voir Dougarov, Vargyas: Mongol népzene [Musique populaire mongole] disque Qualiton LPX 1813-4, et aussi un disque vakoute et un de Touva: Melodia D-31520 et D-030774.) Partout, la musique des peuples turco-mongols est marquée tout au plus par un pentatonique descendant en terrasse ou par d'autres pentatoniques plus modestes. D'où est donc arrivé dans la région de la Volga, à la rive droite du fleuve, dans une zone à diamètre de 100 km, ce style évolué avec transposition à la quinte, pentatonique, et son analogie exacte chez les Hongrois?

Vikár (1966), après avoir constaté avec justesse que cela ne peut être une musique propre aux Tchérémisses ou aux Tchouvaches, choisit la solution selon laquelle ce style est né de la rencontre de la structure finno-ougrienne à répétition et du pentatonique descendant turco-mongol, et n'est par conséquent en aucun rapport avec la musique folklorique hongroise.

Or, les Finno-ougriens n'ont pas de «structure à répétition» ou de style à répétition, mais ils pratiquent une répétition de motifs et de vers sans aucune composition plus évoluée, et dont personne ne peut déduire la formation d'une construction mélodique stable. Vikár appelle structure à répétition l'exécution répétée d'un air chanté sur un long texte. Mais de cette façon, même une strophe de quatre vers, y compris la structure à répétition qu'elle contient, peut être «répétée» indéfiniment, mettons pour une ballade de 40 strophes. C'est une question de longueur de texte et non pas de structure mélodique. Entre la structure de grande étendue, strophique, dans la plupart des cas à quatre vers, descendante, et les chansons finno-ougriennes archaïques mais toujours vivantes, avec leur étendue réduite, leur simplicité dans la forme et dans le dessin mélodique, il y a une distance tellement insurmontable qu'il est impossible de s'imaginer leur «fonte».

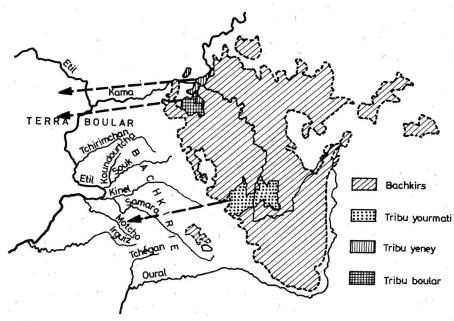
De l'autre côté, chez les Hongrois et dans la région de la Volga, l'identité du style et des airs avec transposition à la quinte (sans parler pour le moment des autres correspondances) est si marquante et si répandue que l'origine commune doit de toute façon être admise, à condition qu'il y ait la possibilité de rapports historiques entre les deux territoires.

Ces rapports cessent d'être invraisemblables dès que nous jetons un coup d'œil sur la carte de la Bulgarie de la Volga publiée par István Erdélyi sur la base des recherches archéologiques soviétiques. Sa frontière ouest passe sous Tchéboksari et son territoire couvre en gros la grande région dont il était question dans ce qui précède. C'est un fait historique qu'en 1236 le frère Julianus retrouva à côté de la Bulgarie de la Volga les Hongrois restés à l'Est, et ce suivant les informations données par une Hongroise mariée dans une localité bulgare. Si nous confrontons avec cette carte la région réduite où vit la transposition à la quinte des Tchérémisses et des Tchouvaches, celle-ci s'étend précisément à l'Ouest, à côté de la frontière bulgare qui passe sous Tchéboksari. Jadis, des Hongrois y vivaient, et encore que la majeure partie en fût emportée par les attaques tatares et une autre partie fût assimilée par ceux-ci — c'est ce que croient découvrir les chercheurs dans les Tatares Michères (-megyer) et dans les toponymes Mojàr (-magyar) — mais une partie mineure a certainement survécu aux orages et vivait pendant et après ces événements dans son fover. Ce sont eux qui devaient transmettre le style évolué avec transposition à la quinte aux Tchouvaches, venus plus tard, descendants des anciens Bulgares, ainsi qu'aux Tchérémisses, parents finno-ougriens y vivant déjà avant les Bulgares.



Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae 20, 1978

Encore plus instructive est la carte publiée en 1948 par György Györffy.



Régions habitées par les Bachkirs dans le passé et de nos jours. Les premières sont indiquées en lettres, les secondes sont hachurées.

Györffy y ajoute ce qui suit: «Le souvenir du territoire habité par les Bachkirs, établi par Ibn Fadlan, est conservé dans la tradition bachkire aussi qui veut que jadis les Bachkirs aient habité plus au Sud-Ouest, le long de la Volga.

Si nous déplaçons les régions habitées aujourd'hui par les tribus bachkires à 500 km plus à Ouest-Sud-Ouest, dans la région des rivières indiquées par Ibn Fadlan, la situation étonnante se produira où la tribu Boular des Bachkirs se trouve exactement sur le territoire (entre la Volga et le Tchirimechan) où était le centre du peuple Boular, et la tribu Yeney sur le même territoire avec la première. Le voisinage des tribus boular (bulgare) et yeney illustre la proximité, à l'époque du frère Julianus, entre les Bulgares habitant entre la Volga et le Tchirimechan, et les Hongrois retrouvés à deux journées de marche.

La même considération nous amène à chercher l'habitat de jadis de la tribu *Yourmaty* dans la région entre Samara et Tchégan.»

Selon nos historiens, les tribus Yeney et Yourmati sont des parties détachées des tribus hongroises Jenő et (Kürt)-Gyarmat. Les flèches (que j'ai mises) sur la carte illustrent ce déplacement: l'habitat de la tribu

Yeney se trouve précisément là où se trouve, au bord (surtout du Sud) de la Volga, cette région réduite des Tchérémisses et des Tchouvaches où la transposition à la quinte est diffusée.

Je ne cite qu'un passage du livre de Györffy, concernant le sort des Hongrois restés à l'Est: «En 1551 un chroniqueur russe mentionne un peuple mojar dans la région de la ville de Kazan qui 'en ce mois de juin, réuni aux Tchouvaches, Tchérémisses, Mordves et Tarkhans, prêtèrent serment de fidélité au tzar des Russes, et en alliance avec lui menèrent de durs combats contre les Tatares de Kazan et de la Crimée.'» C'est dire qu'encore il y a 400 ans, les Hongrois pouvaient avoir des contacts avec les Tchouvaches et les Tchérémisses.

Ce point de contact était pourtant situé sur la rive droite de la Volga, et tout récemment István Fodor (1977) avança l'opinion selon laquelle Julianus devait rencontrer nos parents sur la rive gauche de la Volga. Il se réfère à la ville mentionnée par Julianus qui était capable de mettre sur pied 20 000 cavaliers, et qui ne pouvait donc être que la capitale, Bulgar, sur la rive gauche de la Volga. Et comme Györffy signalait déjà que Julianus ne mentionne nulle part avoir passé une rivière, bien que jusque là il dût passer plusieurs rivières importantes, il pouvait donc bien traverser la Volga aussi sans en parler.

Jusque-là l'argumentation est parfaite, et certainement, c'était ainsi. Cependant, s'il ne mentionne pas avoir passé la Volga, il ne devait pas non plus dire qu'au retour il l'avait traversée. Or, précisément partant des arguments de Fodor, rien n'exclut que, suivant les indications de la Hongroise rencontrée dans la ville de Bulgar où elle était mariée, il n'ait repassé le fleuve en barque pour arriver chez les Hongrois après deux journées de marche (à cheval), qui vivaient en dehors de la Bulgarie. S'il avait dû les retrouver au-delà de la Volga, et au-delà de la frontière de l'autre côté de la Bulgarie, il aurait dû faire non pas deux journées de marche mais bien davantage.

Tout récemment, partant de sources historiques, Gábor Vékony situa, lui aussi, les Hongrois de Julianus à l'Ouest de Tchéboksari, entre les sources de la rivière Cheriosa, la courbe de Pyana, Lichkovo et Gorki.

Tout indique que c'étaient les Hongrois qui ont donné naissance à la forme cristallisée de la transposition à la quinte, à partir de diverses ten<sup>t</sup>atives et solutions de répétitions pareilles que nous venons de voir. De cette façon, le lien entre le style hongrois et celui de la région de la Volga est imaginable, et il n'y a pas d'autre explication. Ce n'est pas le sol qui produit un style mélodique, il ne naît que dans une communauté humaine. La communauté actuelle n'y fournit pas d'explication, ni par des formations séparées, ni par une interinfluence. D'autant moins que

la musique tchouvache, si elle ne pratique pas la transposition à la quinte, n'est pas nettement descendante, mais assez archaïque tant pour la forme que pour l'étendue.

La position de Vikár est visiblement influencée par le registre étendu et la longueur des vers que l'on voit dans beaucoup de chansons tchérémisses et tchouvaches. C'est sous leur influence qu'il considère tout ce style comme une formation plus récente. Mais chez les Hongrois, les mélodies plus récentes, de registre étendu, sont absentes, et dans les parallèles hongroises-tchérémisses-tchouvaches on voit toujours des airs réduits, ne dépassant pas l'octave ou la décime, aux vers rarement plus longs de huit à onze syllabes, donc plus archaïques. Et cette strate ancienne est encore largement représentée dans les vieux recueils de l'Est, tandis que dans la collecte de Vikár prédominent les airs nouveaux, de grande étendue, ce qui est certainement une conséquence des circonstances de l'enquête sur le terrain. Seule cette importante extension, verticale ou horizontale, des airs peut être une évolution plus récente à laquelle les Hongrois ne participèrent en effet pas. Mais déjà il y a plusieurs siècles ils pouvaient se servir des dimensions relativement plus modérées, anciennes, de ce style.

Il n'est pas difficile d'expliquer pourquoi les Tchérémisses et les Tchouvaches ont tellement développé ce style, tandis que les Hongrois se contentèrent jusqu'à nos jours des dimensions des airs qu'ils avaient emportés avec eux. Les premiers n'avaient point d'autres voies pour se développer s'ils voulaient satisfaire avec quelque chose de neuf leurs ambitions accrues. Les Hongrois, par contre, ont rencontré dans leur nouveau pays tant de nouveaux styles, tant de nouveaux éléments musicaux et de possibilités musicales, et aussi tant d'influences diverses les ont envahis, et ils en ont créé tant de nouveautés, qu'ils n'avaient pas besoin de développer à l'extrême un seul genre d'air, il suffisait de le conserver, celui-là aussi, dans d'abondantes variantes, parmi les nouveaux airs.

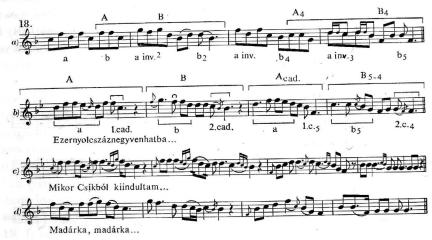
Ces deux attitudes sont nettement illustrées par l'histoire d'un instrument. Emsheimer a démontré que le tilinkó (sorte de chalumeau) des Csángó de Moldavie (prononcez Tchango, Hongrois vivant en Moldavie, dont une partie fut transférée en Hongrie pendant la deuxième guerre mondiale) est un instrument archaïque des Finno-ougriens. Et qu'est-ce que nous voyons ici aussi? C'est l'instrument des Hongrois qui est le plus primitif, il n'est pas percé de trous, tandis que les Tchérémisses l'ont développé en y ajoutant trois trous. Là aussi, c'est le peuple ayant la civilisation la plus évoluée qui garde la forme la plus archaïque, certainement parce qu'il avait la possibilité de se familiariser avec d'autres instruments, il «évolua» avec ceux-ci, tandis que l'ancien végétait dans la

tradition comme quelque chose de primitif mis à l'écart. Le peuple apparenté par contre, vivant dans des conditions d'un plus grand isolement, développa, à défaut d'autres instruments, celui, archaïque, qu'il possédait.

Cependant, la majeure partie des parallélismes entre les Hongrois et la région de la Volga apparaissent non pas dans la transposition à la quinte, mais dans différents autres types. Ceux-ci répondent, certes, à plusieurs styles: cinq descendants en terrasse (Kodály 1956—1960: 46, 53—54, 56, 59); un descendant, à ambitus réduit (ibid. 41), un ascendant (ibid. 48), deux représentant la gamme pentatonique de base (ibid. 51, 58), un tétratonique (ibid. 39), trois relevant des airs de danse, aux motifs enchaînés, à la charpente en quarte (ibid. 34, 37—38), et encore trois représentent un développement du do-ré-mi (ibid. 47, 52, 62). Seize parallèles, toutes de types ou de styles qui marquent la région de la Volga, c'est au moins aussi important que les six parallèles représentant le style avec transposition à la quinte. (Comme nous verrons, on peut en trouver d'autres, et même on peut ajouter aux anciens des données nouvelles, plus proches.) Voyons donc celles-là, commençant par les parallèles citées par Kodály.

L'air suivant, de grande étendue, figure, chez Kodály (No. 46.), avec

une parallèle orientale plus éloignée.

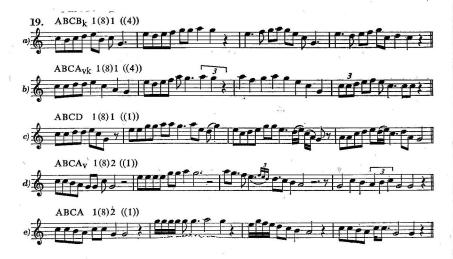


a: Vasiliev 1919, No 179; b: Pt 180; c: AP 6164/b; d: Hungarian Folk Music LPX 1187—a N° 6

Dans cet air, deux motifs ou leurs inversions sont répétés à différents degrés de la gamme pentatonique, avec les modifications qui en découlent: a revient inversé, d'abord à un ton plus haut, ensuite à la hauteur originale, enfin à une tierce plus bas; b est répété jusqu'au bout en descendant, transposé à seconde, quarte et quinte. Les cadences donnent la série, avec transposition à la quarte, 5 (4) 2 ((1)), et les parties indiquées apparaissent dans la seconde partie transposées à la quarte.

Dans le hongrois, cet enchaînement des motifs est écarté, et tout le segment est composé, avec transposition à la quarte ou à la quinte dans deux cadences. Dans les exemples c-d, la finale sol est changée en la.8

La confrontation de l'air tchouvache finissant sur sol et de l'air en mode majeur de la ballade «Jáger Jóska» fut rencontrée récemment avec incrédulité. Partant de la chanson savante à prétention populaire, publiée par Kerényi (1961, 183 «Jaj de szépen harangoznak»), plusieurs chercheurs pensèrent que cet air avait été le point de départ, et que le parallélisme avec l'air tchouvache est dû à un hasard. Or, on ne peut guère croire à des hasards pareils: une telle identité de phrases mélodiques spécifiques et de structures ne peut jamais être attribuée à un hasard. Et nous n'avons connaissance d'aucune chanson savante européenne qui fût tellement répandue sur de larges territoires, dans la musique de différents peuples, qu'elle eût pénétré même dans la région de la Volga, en dehors des aires hungarophones. Il fallait donc examiner si la chanson tchouvache avait dans la tradition hongroise d'autres variantes, peutêtre plus proches aussi. Vu qu'elle est construite sur des cadences 1 (8) 1, il fallait chercher parmi les variantes ayant une structure identique ou analogue. J'ai trouvé les pièces suivantes:





a: Kerényi 1964, 187, ainsi que plusieurs variantes folkloriques, identiques presque note par note, sur des textes de brigands et autres; b: Kodály 1956—1860 No 48; c: ibid. la parallèle tchouvache; d: ballade du brigand Jancsi Nád Rigyác (comitat Zala), coll.: Seemayer 1939; e: ballade de Jancsi Nád, Béc (com. Zala), coll.: Seemayer 1932; f: MNT III/A 853 Zselyk (com. Beszterce-Naszód) = Jagamas-Faragó No 256; g: Bartha 1935 No 72; h: Bartalus II, 13 No 12, Tarcal (Putnok dans le manuscrit de Bartalus), le texte est la ballade «Pávás lány» (La fille au paon).

Il en ressort que la variante populaire à finale en do s'était répandue dans les milieux plus élevés, certainement à cause de son mode majeur, et c'est cette élévation sociale et non pas «une descente dans le peuple» qu'il faut voir dans la publication de Kerényi. L'apparition tardive de cette forme, que Kerényi signale, le rend encore plus probable, car elle apparaît dans des recueils où, par-ci par-là, des airs folkloriques étaient également inclus.

L'évolution de la forme des mélodies montre bien que le peuple cherchait à créer des analogies, des structures à répétition, de la forme primaire ABCD. Dans quelques variantes le pentatonique, également original, est encore manifeste, et même l'exemple h) le plus transformé, ayant revêtu le caractère de mode majeur, trahit par la septime myxolide de son premier vers qu'à l'origine il n'était pas conçu en mode majeur. Les paroles, vers sur des brigands, montrent que c'est conservé surtout dans les couches inférieures, fidèles aux traditions, en tant que reliquat latent ou, comme le montre la variante de Mezőség (Transylvanie) ex. 19 f, comme air rattaché à quelque coutume de noces.

La chanson «Árva vagyok, árva» (Kodály 1956—1960 No 53) est encore une parallèle dont les deux membres représentent une famille mélodique fort répandue. La variante hongroise était connue partout dans le pays, la tchouvache est conservée dans trois recueils, donc elle aussi doit être connue dans de larges milieux de la région de la Volga. (La variante notée par Lach vient du district Belebey du gouvernement d'Oufa, donc de bien loin des régions tehouvaches centrales.)

Je dois de nouveau publier la parallèle de Kodály 1956—1960 No 54 «Bárcsak engem valaki megkérne», car celle établie par Kodály peut être complétée d'un autre air qui, dans certains détails, est le plus proche du hongrois et démontre à la fois la large diffusion de l'air dans son pays.



a: Kodály 1956—1960 No 54 (Pt 188); b: Vasiliev 1919 No 67. District Püvö des régions tchérémisses du Nord. (De là provient l'autre air de Vasiliev (Kodály 55/c) cité par Kodály, et la troisième variante votiake (55/b) vient du district Birsk du gouvernement d'Oufa.)

Dans la nouvelle variante apparaissent des correspondances quinte et quarte, tandis que dans les trois variantes publiées par Kodály on voit un seul motif répété à la quinte-quarte-tierce-seconde et tonique. Ce sont des exemples clairs de la «recherche» tâtonnante d'une structure.

Le No 60 dans Kodály 1956—1960, «Be van kenderem kerítve» est peut-être la chanson populaire hongroise le plus largement répandue, le nombre de ses variantes monte à un millier. Les groupes de variantes sont créés avec deux cadences principales: d'une part avec (4) et de l'autre, comme on le voit aussi dans les parallèles chez Kodály, avec (5). Son premier vers évolue sur les degrés 5-4-5-4-5-8, et la chanson est répandue dans toute l'aire hungarophone, la Moldavie mise à part. La parallèle orientale est cette fois d'une région éloignée du territoire en question, elle vient des Tatares de Nogaï originaires de l'Asie Intérieure et vivant entre Orenbourg et Astrakhan. Cette parallèle ne relie donc pas les Hongrois à la région entre la Volga et la Kama. Le parallélisme est incontestable, bien que l'air hongrois continue à descendre dans le troisième vers, tandis que l'air tatar remonte de nouveau.

La dernière confrontation faite par Kodály n'a paru que dans les éditions anglaise et allemande: c'est la mélodie «Aj sirass édesanyám» Kodály 1956—1960 No 57 (ex. 21 f), qu'il confronta à un air tchouvache. Cette parallèle est assez éloignée, à peine peut-elle être tenue pour une vraie parallèle, mais l'air tchouvache ressemble en effet à beaucoup d'airs hongrois. Kodály ne pouvait pas encore connaître les variantes plus proches, récemment découvertes de «Annyi bánat a szívemen» (Pt. 122).

Leurs deuxième et troisième vers, et même l'achèvement, sont tellement variables, interchangeables, qu'il se voit bien qu'ici le peuple traite avec liberté certains motifs, les place en différents ordres, et en différents registres.



a: Maximov 1932 No 84; b: AP 6223/b Gyimes; c: AP 4688/c Gyimes; d: AP 4662/d Gyimes; e: voir Bartók: Acht ungarische Volkslieder IV, Csík; f: Kodály 1956—1960 No 57, Csík.

Le plus proche du tchouvache est la variante b), surtout si l'on admet que les quatre sons du début du 3° vers sont dus au changement d'octave par le chanteur, puisque l'identité est exacte avec le début du premier vers. En général ceci, et un autre motif caractéristique, apparaissent dans l'octave et à la quinte soit supérieure soit inférieure, à différents points des mélodies.

Avant de passer plus loin dans les airs parallèles d'une étendue plus réduite, cités par Kodály, je voudrais ajouter aux siennes deux autres parallèles avec transposition à la quinte. L'une est la variante d'un air généralement connu, de la collecte de Bartók à Felsőireg, confrontée à un air tchérémisse.





a: Felsőireg (comitat Tolna) noté par Bartók 1907; b: Lach Tchérémisse 219; c: AP5389/h, (comitat Vas)

La tierce et la septime majeures, ainsi que les cadences phrygiennes dans la chanson hongroise (a) ne changent évidemment pas son caractère pentatonique. La métrique complétée des deux parties des deux airs, les cadences, ainsi que la réponse sur la quinte des motifs tri- et tétratoniques, relient étroitement les variantes hongroises et tchérémisses.

J'ai trouvé la parallèle suivante dans la référence, faite probablement de la main de Pál Járdányi, au type hongrois du système de classification.



a: Pt 63; b: AP 4504, com. Csík; c: Kodály Ötfokú zene (Musique pentatonique) IV. No 85 (Je n'ai pas pu retrouver son original.)

Le rythme des deux airs est différent, mais le dessin mélodique est fort ressemblant, même dans sa ligne descendante sans transposition à la quinte, où ce n'est qu'à la fin — dans l'air hongrois à la fin de deux vers — que l'on voit la réponse en quinte. (Dans le hongrois même la structure  $AA_kBB_k$  est appliquée.)

A propos d'une autre parallèle citée par Kodály on peut dire également qu'elle est «de grande étendue»: (1956—1960 No 41) «A búbánat keserűség» et sa parallèle tchouvache s'étendent sur une septime, respectivement sur une octave. Des airs en sol-pentatonique, descendant de l'octave, comme la variante comparée, reviennent en grand nombre chez les Tchouvaches. La différence dans la chanson hongroise, qui ne descend pas à sol, mais à la est également générale et se rencontre presque dans tous les airs parallèles (excepté les réponses tonales sur la quinte).

Dans les deux confrontations suivantes, on voit par contre les parallèles hongroises, avec la finale régulière en la, des airs sol-pentatoniques caractéristiques, s'étendant sur 6-1, de la région de la Volga—Kama. Ce sont: Kodály 1956-190 No 51 « Túl a vizen egy kosár » et ibid. No 58 « Od'alá szolgáltam ». Même dans ce petit registre, le premier est construit sur une ligne mélodique assez caractéristique, ce qui resserre le parallélisme; le second est un peu plus effacé, et dans le hongrois aussi, le registre est, déplacé d'un ton vers le haut, dans la gamme pentatonique mode de la, ce qui a rehaussé non seulement la finale, mais aussi tout le registre, à 7-1. Plus tard, Jagamas a trouvé un parallèle plus exact dont même la finale est en sol. (Jamagas — Faragó No 37 et note). Tout de même, vu le mouvement restreint des mélodies, ce dernier parallélisme ne possède pas de force probante en lui-même, il démontre plutôt, avec les autres pris ensemble, l'existence de structures.

La même signification incombe à l'air de la région de Zobor, répandu en plusieurs variantes, «Csak azt szánom bánom» (Kodály 1956—1960 No 39). Là aussi, nous avons affaire à un exemple de la structure mélodique tétratonique la + do'-ré-mi qui revient dans tant de différentes solutions, et à laquelle on pourrait souvent trouver des variantes d'un dessin encore plus analogue que l'exemple tchérémisse cité. Mais ici aussi, l'essentiel est l'existence d'une structure, du genre d'air archaïque. Et ce surtout depuis qu'en Gyimes et en Moldavie des airs tétra- et tritoniques d'autre genre ont également été trouvés. Ce n'est donc pas un cas isolé dont l'importance dépend uniquement du caractère proche ou éloigné des parallèles, mais c'est le vestige d'un style archaïque. Et de plus, il vient des régions en dehors de la Transylvanie où moins d'archaïsmes sont conservés.

D'importants liens stylistiques sont signalés par les trois parallèles que Kodály présente avec des airs de danse qui, dans le deuxième vers, descendent sur la tonique. C'est le style dit de « petite transposition à la quinte» ou de motif déplacé — transposition à la quarte, que nous devons examiner de plus près avant d'y situer les trois exemples de Kodály. C'est qu'ici, il s'agit de liens bien plus étendus avec nos airs de cornemuse.\* En effet, si nous résumons les particularités des airs tchérémisses de ce type, et analysons selon les mêmes points de vue nos airs de cornemuse, nous découvrons des analogies étonnantes. Le trait le plus caractéristique est, comme nous l'avons déjà dit, la transposition à la quarte, et ce non simplement sous les forme A4BAB ou A4ABA, mais aussi conformément aux différentes possibilités de la répétition latente des motifs dont nous avons déjà vu des exemples. Examinant l'étendue de chacun des vers, nous voyons que le premier est toujours dans le haut registre, entre l'octave ou un ton encore plus haut et le 4e degré; le deuxième vers descend toujours au 1<sup>er</sup> degré, son étendue est en gros 6-1, parfois 8-1. Le troisième et, parfois, le quatrième sont ascendants, si non, alors c'est 4-1, 6-1 voire parfois 3-1. Si la répétition des vers suit un autre ordre, les lignes mélodiques en bas de l'échelle se trouvent dans le deuxième vers. Les plus fréquentes formules de cadence sont: 5 (1) 2, 4 (1) 1, 5 (1) 1, 4 (1) 5, éventuellement 8 (1) 5; La première cadence peut très souvent être sur le troisième degré, dans ces cas l'étendue du premier vers est (9) 8-5+3. A l'intérieur de cette formule il y a l'enchaînement spécifique des petits motifs. (Voir nos exemples 3-4, ainsi que les exemples tchérémisses de Kodály 1956—1960 à propos des airs No 34 «Jaj Istenem, kire várok» et ibid No 38 «Macska ment disznótorba».

Ces particularités se retrouvent les unes après les autres dans nos airs de cornemuse.



\* Ce sont des airs chantés, appelés ainsi parce qu'ils sont souvent, de préférence, exécutés à la cornemuse.

L'étendue des vers est: 7—4, 8—1, 4—1; cadences: 4 (1) 2, décomposée en motifs (une mesure, c'est-à-dire un demi-vers est un motif):  $a^1 + a^2/b^1 + a^2/c + a_{4k}^2/c + a_4^2//$ . Il ne serait pas exagéré de prendre le début des troisième et quatrième vers pour une transposition à la quarte du début du deuxième vers. 10



8-5, 8+4-1, 8-2, 5-1; 5 (1) 1;  $a + \underline{a/b^1} + b^2/\underline{a_v + b_v^1/c} + b^2/\underline{a_v + b_v^1/c}$ 

Il ressort de ces exemples (et des autres énumérés dans les notes) que la place des segments mélodiques dans les registres, leur étendue et leurs cadences montrent des analogies avec les chansons tchérémisses. Dans l'enchaînement des motifs aussi, il y a de la ressemblance: c'est la jonction des deux genres de motif et la correspondance quarte-quinte entre eux. La différence est que chez les Tchérémisses les correspondances dépassent les limites des mesures et sont donc pour ainsi dire cachées, chez les Hongrois par contre elles sont à la fin des vers, donc comme mises en relief. Parfois, les deux motifs du premier vers sont identiques, ce qui est également fréquent chez les Tchérémisses, et Vikár (1971) le signale dans son index comme forme spéciale. (Parmi les exemples de Vikár ceux finissant sur do sont d'une étendue assez grande, souvent pleine de mélismes, aussi sont-ils assez différents des exemples hongrois aussi bien que des autres exemples tchérémisses; les pièces en pentatonique sol ou à demi-tons conviennent mieux.) L'autre divergence chez les Hongrois est le caractère de mode mineur, encore que ce ne soit pas général, il y a des pièces aussi à tierce majeure, ou à tierce variée, voire neutre. Cela doit certainement être mis sur le compte de l'alternance sol-la. Parfois, cela provient de la notation, une tierce mineure est indiquée, tandis que sur la bande sonore on entend tierce neutre.

D'ailleurs, les airs de cornemuse, voire d'autres airs aussi, montrent également des traces du pentatonique à demi-tons. Si par exemple, dans Pt 254 la note d'appogiature chromatique, interprété comme transforma-

tion de la note répétée, est substituée, ainsi que dans la cadence l'intervalle la-sol l'est par sol-sol, nous obtenons un air en pentatonique avec demi-tons, d'une étendue de 1-6-1, à cadence 3 (1) 5, qui est assez habituel dans le recueil de Koulchétov.



a: Koulchétov, 100; b: Pt 254, transformé selon ce qui précède; c: Faragó—Jagamas No 122

Une autre différence dans les chansons des deux peuples est que les cadences utilisées par les Tchérémisses sont de trois notes, tandis que celles des Hongrois de quatre. Mais les Tchérémisses morcellent, eux aussi, les trois longues notes, puisque chez eux la structure syllabique est encore assez libre, et les Hongrois aussi martellent ces cadences, pour la plupart avec quatre notes répétées sur la tonique. C'est donc plutôt une ressemblance qui rapproche qu'une différence qui divise. Si chez nous il y a plus de correspondance en quinte qu'en quarte, cela se comprend aisément, compte tenu de l'influence de la structure prépondérante de nos chansons à transposition à la quinte.

Or, si c'est partant de cette large identité dans le style que nous examinons les trois parallèles d'airs de cornemuse citées par Kodály, nous pouvons constater ce qui suit. Le No 37 (Kodály 1956—1960) «Leesett a makk a fáról», avec son pendant tchérémisse, est apparenté d'un peu loin au style des airs de cornemuse, vu qu'il y manque l'enchaînement spécifique des petits motifs. Cependant, les deux airs se ressemblent tellement que les liens entre eux sont incontestables. Les deux relèvent des périphéries de ce style. Le pendant tchérémisse de «Jaj Istenem, kire várok»

(ibid. No 34) s'y insère d'autant mieux. Sa structure est:  $a^1 + a^2/a_4^2 + b/a_5^1 + a_4^2/a_{4V}^2 + b/l$ . C'est déjà un enchaînement de motifs, encore que ce ne soit sous sa forme la plus fréquente, et le pentatonique la est également un cas plus rare. La parallèle hongroise est identique dans sa ligne mélodique et étend la correspondance en quinte du premier motif de la chanson tchérémisse sur le vers entier: à part la cadence montant sur  $^b3$  du deuxième vers, la structure est  $A^5BAB$ , ce qui est également une des formes plus rares dans la région de la Volga.

Le moins d'analogie mélodique et stylistique est à trouver dans «Macska ment disznótorba» (ibid. No 38). Parmi de tels airs, l'octave peut constituer la première cadence, et même la tierce comme troisième, la particularité la plus proche y est constituée par les vers de sept syllabes avec un rythme final caractéristique, ainsi que le caractère de mode majeur (qui est indiscutablement un reste du pentatonique en do): un autre trait caractéristique est le deuxième vers qui descend sur la tonique. Kodály a certainement, lui aussi, pris en compte ces traits en trouvant la variante hongroise correspondante. Dans le nouveau recueil tchérémisse nous trouvons une variante plus proche à bien des égards:



a: Koulchétov 62; b: Vasiliev 1919 No 99; c: exemple cité par Kodály.

a) 10-5, 5-1, 8-1, 5-1; 8 (1) 1; a +  $a_4/a_7 + b/a_4 + c/a_7 + b/|$ b) 9-6, 6-1, 6-3, 3-1; 8 (1) 3 ou 5; a<sup>1</sup> + a<sup>2</sup>/b<sup>1</sup> + b<sup>2</sup>/a<sup>1</sup><sub>4</sub> + a<sup>2</sup><sub>4</sub>/b<sup>1</sup><sub>4</sub> + b2// La répétition sur la quarte s'entend évidemment dans la tonalité, dans l'ordre des degrés du pentatonique do, avec les transformations correspondantes. L'apparence diatonique de nos airs de cornemuse cache donc un pentatonique do ou sol ou à demi-tons, ce qui, mélangé avec le pentatonique la, prédominant, a abouti à leur système diatonique actuel. Par conséquent, cette fois-ci également, on pouvait présenter une large parenté de style comme arrière-fond aux trois parallèles citées par Kodály.

Nous avons à traiter encore trois parallèles. Deux de celles-ci utilisent, en gros de la même manière, les notes médianes de la gamme pentatonique. Les deux — «Kerek ucca, szegelet » (Kodály 1956—1960 No 47) et «Vékon cérna kemény mag» (ibid. No 52), - prennent pour axe structurel les trois notes caractéristiques de la gamme: do-ré-mi; c'est sur celles-là que l'air évolue, qu'il fait des écarts vers le haut et vers le bas, et c'est là qu'il retourne. Dans la région de la Volga les chansons de ce type touchent en général deux notes voisines au-dessus, et deux notes au-dessous de do-ré-mi, tout comme dans le premier exemple hongrois et dans le pendant tchérémisse du deuxième. Le deuxième air hongrois (Kodály 52) ne monte que jusqu'au septième degré. Dans les deux, la différence d'avec l'air tchérémisse est la cadence en la au lieu de sol. Dans la première parallèle, le mouvement sur la sexte, ensuite la cadence sur la septime, ainsi que le mouvement qui suit, sont caractéristiques. Au-delà des analogies de style, il y a dans les deux variantes des traits particuliers qui les apparentent.

Comme dernier, il faut traiter le type «Szivárvány havasán» (Kodály 1956—1960 No 62) que Kodály plaça, lui aussi, à la fin du chapitre. C'est également un air qui évolue autour de l'axe do-ré-mi, mais présente une forme spécifique de ce type dont il faut parler un peu plus en détails.

Dans ce qui précède nous avons vu de fréquents exemples du type où le noyau do-ré-mi constitue une mélodie indépendante en soi-même, ou avec répétition sur la quinte-quarte. Le nombre des airs est encore plus grand où cette idée mélodique autonome se présente complétée dans un sens pentatonique: sol et la sont ajoutés soit en haut, soit en bas, ce qui produit des variantes sur une étendue de 6—1. Une autre possibilité de développement est de compléter le noyau dans les deux sens. Dans tous ces compléments pourtant, des passages longs et essentiels se meuvent toujours sur les trois notes médianes, et commencent, dans la plupart des cas, avec un mouvement do-ré-mi, parfois à plusieurs reprises, si, entretemps, le motif retourne au point de départ ou s'arrête à l'intérieur des trois notes avec une cadence.

Passant en revue les airs hongrois, on rencontre toutes ces solutions. Bien des variantes, après un début analogue, ne touchent que la et sol graves et s'arrêtent en gros sur la. Tels sont «Istenem, Istenem, áraszd meg a vizet», dans Bartók: Acht ungarische Volkslieder II, et beaucoup

d'autres. Récemment on a trouvé quelques airs qui ne sont complétés que vers le-haut et s'achèvent sur do. (Kallós 1970—73, No 45 et 95; nous disposons en outre d'enregistrements sonores analogues.) Dans la plupart des variantes on retrouve cependant le type complété et vers le haut et vers le bas jusqu'à sol, et ce dans des phrases de six à huit et même douze syllabes. (Pt 175 six syllabes, 174 douze syllabes mais seulement tétratonique en la, comme Kallós 1970—75 No 82 mais qui est de huit syllabes, et de six syllabes la ballade Kőműves Kelemen sur le disque Pátria 113. Pt 100 est de six syllabes, amplifié jusqu'à sol supérieur et inférieur, le 176 de huit syllabes, amplifié jusqu'à la supérieur et inférieur.) Il y a des enregistrements récents du Mezőség (Transylvanie) où la mélodie part du sol inférieur et, se mouvant dans la bande do-ré-mi, redescend sur la. Récemment, des airs ont été trouvés avec sol comme finale.

Vu les nombreuses répétitions de notes et le rythme parlando, il est admis d'appeler «récitatif» les spécimens de ce genre d'air comprenant des phrases de douze syllabes. Et comme Kodály se réfère, en dehors des parallèles tchérémisses citées, aussi à des récitations de psaume en plainchant, et à des mélodies de psaumes hébraïques, il est également admis de les appeler «type de psaume». Dobszay—Szendrei (1977) vont plus loin et déduisent tout ce noyau do-ré-mi- de la récitation, notamment de la récitation sur une seule note aiguë qui s'amplifiait graduellement en faisant alterner deux notes voisines pour s'étendre enfin à do-ré-mi.

Toutefois, les faits contredisent cette idée. La première objection que nous devons faire est que la répétition d'une note, aussi fréquente soitelle, ne peut pas s'identifier simplement à la récitation. Nous pouvons citer de nombreux exemples hongrois de la fréquente répétition de notes dans un air où cela ne remonte de toute évidence pas à la récitation, et où une ligne mélodique nette de plusieurs motifs se sont amplifiés en multipliant le nombre de syllabes. La même augmentation des syllabes a produit les répétitions «récitantes» des notes dans les motifs tétratoniques de l'exemple suivant.



Vasiliev 1919 No 115

On voit la même chose dans les spécimens de longueur différente des airs hongrois en do-ré-mi. Dans les plus brèves et plus simples variantes

de ceux-ci, à six syllabes, tétratoniques, comme par exemple dans la ballade citée du disque Pátria 113 (dont l'air est identique à Pt 175), on trouve des mélodies d'une articulation marquée, des motifs, cadences, reprises, répétitions de motifs, donc des mélodies structurées, et presque jamais de répétition de notes, de récitation. D'autres airs de six syllabes, que nous venons d'énumérer, utilisent toute entière la gamme pentatonique d'une octave, avec une construction bien proportionnée qui se dégage graduellement, mais en accentuant le noyau do-ré-mi. (Par exemple Pt 100). Les mêmes motifs, cadences et reprises apparaissent dans les airs de douze syllabes, donc c'est la même pensée mélodique mais avec un plus grand nombre de sons, donc forcément avec des répétitions de notes. Autrement dit, les motifs do-ré-mi, ou do-ré-mi-ré-ré ou do-ré-mi-ré-do s'allongent tout simplement selon les exigences strophiques des paroles.

Nous avons déjà vu dans les exemples venus de la Volga, voire dans des exemples paléosibériens, que le noyau do-ré-mi, en tant qu'idée musicale élémentaire, vit une vie autonome. Pour mémoire, voyons maintenant quelques autres exemples avec transposition à la quarte, ce qui est une preuve pertinente de sa vie mélodique autonome.



Lach, Tchérémisse 100 (voir encore ibid. 101, 104, 107)

Il est évident qu'ici ce n'est pas un son aigu répété qui s'était amplifié en une bande de sons. Les voies de l'évolution éclaircissent aussi celle qui conduit chez nous aux chansons en do-ré-mi embrassant la plus grande échelle. Ce type est déjà assez fréquent dans les chansons de la région de la Volga aussi. Dans la parallèle tchérémisse que cite Kodály, on le voit déjà avec une structure très évoluée, avec le système de cadences à transposition à la quarte 5 (4) 2 ((1)) — dont nous parlerons encore, car il est fréquent dans la région de la Volga aussi et se rencontre même au centre de la Sibérie — et en dehors de cela avec des rythmes fixes, rigoureux. Dans certains de leurs chants, les Mongols se servent de ce type do-ré-mi amplifié, dans un rythme giusto, mais plus libre, comme déclamant. (Voir Vargyas: Disque de musique folklorique mongole IA/1.) Le chant héroïque des Hori-Bouriates est moins déclamateur, ressemble à notre parlando, mais exécuté avec énormément de répétitions de notes:



Dougarov I.

Voyant les longues répétitions de notes, comme qui dirait des « récitations », c'est ce que l'on devrait tenir pour modèle du type de psaume, si nous n'y voyions pas le morcellement d'une ligne mélodique, d'une mélodie qui passe par la gamme la-pentatonique jusqu'à V—5; la «récitation» ne se fait précisément pas sur les sons aigus, mais plus qu'ailleurs sur la finale.

D'ailleurs, la quantité des répétitions sur une note est déterminée par le caractère du texte chanté: ici, c'est le chant héroique, stichique, chanté sur de longs vers, librement varié, chez nous, c'est la structure strophique et la longueur des vers, tout comme chez les Tchérémisses et chez d'autres peuples de la région de la Volga. Ce qui est commun partout, c'est qu'il s'agit de mélodie.

Dans la vraie récitation on peut à peine parler de mélodie et encore moins de rythme. C'est une forme chantée, stylisée jusqu'à la monotonie, mais qui ne ressemble point à un air achevé. Probablement, elle servait, dès le début, à de la prose plutôt qu'à des vers, mais c'était une prose importante, fixée par le culte. Chez les Bouriates aussi, on récite réellement ce genre de prose relevant du rite.



Dougarov 10, «magdal» = «bénédiction» du cheval.

De tels «magdal» sont souvent chantés sur une mélodie de grande étendue, mais alors sans paroles, et j'ai entendu aussi des bénédictions récitées sans mélodies, en prose.

D'ailleurs, les chercheurs tels que Bose et Hornbostel, dont les larges connaissances sont incontestables dans la musique primitive et dans les grandes civilisations orientales, estiment à l'unanimité que la mélodie est antérieure à la récitation qui est une étape tardive dans les hautes cultures.<sup>11</sup>

La psalmodie, citée par Kodály aussi, est une abstraction tardive de ce genre relevant d'une culture élevée. Si nous examinons de plus près les airs hébreux figurant dans la référence, et aussi d'autres, nous pouvons constater qu'ils sont plus éloignés des vers hongrois de douze syllabes que les parallèles de la Volga et de la Sibérie. S'il y a ressemblance, ce n'est pas dans la récitation mais dans la partie qui évolue sur do-ré-mi avec finale en do ou parfois autre, avec des vers amplifiés, ressemblant au fond aux mélodies primitives de la région de la Volga. Cela trahit leur origine, notamment que là aussi, le développement part d'un noyau mélodique primaire qui est stylisé dans la suite et se transforme en récitation. Mais même là, un tel genre de vraie récitation est rare. (Peut-être, l'Eglise catholique a-t-elle continué la stylisation des psaumes hérités de l'Est où ils étaient encore plutôt mélodiques?)



Idelsohn, Yemen 37

Par contre, des pièces comme la chanson tchouvache suivante pourraient être chantées sur des vers hongrois de sept ou huit syllabes, comme chansons folkloriques hongroises (surtout depuis que des chansons finissant sur sol ont également été trouvées).



Lach, Tchouvache, 38 Nos 2-3 réunis

Kodály jugea encore le moment prématuré pour décider des rapports directs des airs hongrois en do-ré-mi, il n'avait qu'indiqué une aire plus large de leur diffusion dans la région de la Volga, en Proche-Orient (Asie Intérieure) où l'on peut démontrer la présence du même type mélodique. Il me semble que, partant de ce qui précède, aujourd'hui nous pouvons les rapprocher plutôt des analogies du Nord-Est que de celles du Proche-Orient et des chants liturgiques catholiques qui en descendent.

Donc les différents types de nos chansons pentatoniques peuvent tous être mis en rapport avec le style musical de la région de la Volga ou des territoires plus éloignés, turco-mongols. Après cela, il nous faut encore une fois examiner les rapports entre les lamentations diatoniques et les airs qui en sont dérivés.

Cette strate a une grande importance parce que par elle on peut démontrer dans la musique folklorique hongroise un héritage non pentatonique, diatonique, probablement finno-ougrien, donc une tradition bien plus ancienne que celle des airs pentatoniques.

C'est B. Szabolcsi (1934, 1937) qui a découvert la parenté de nos lamentations avec les airs des Ougriens de l'Ob, leur rapport avec des chansons strophiques hongroises fut élaboré (après des confrontations par C. Nagy 1947 d'airs isolés et de parties d'airs séparés) pour toute une strate par Vargyas (1950-1952). Ensuite, deux ouvrages ont apporté de nouveaux matériaux ou de neuveaux points de vue dans l'étude de cette question: le MNT V. contenant les lamentations, et l'étude de Dobszay (1973). L'important recueil de lamentations a démontré que dans ce genre il y a bien plus de types vivants que nous ne l'avons pensé plus tôt, et que c'est surtout la «grande lamentation», étendue sur une octave, qui témoigne d'une grande variété dans les cadences et les modes. L'intérêt de ce recueil consiste à présenter dans les lamentations toutes les variantes que j'ai démontrées, partant du seul type à octave alors connu, dans les chansons folkloriques strophiques, en tant que transformations possibles. Il s'est avéré en outre que dans la «petite forme», qui s'arrête sur deux degrés voisins, les unités plus importantes peuvent s'achever non seulement sur la note plus grave, mais aussi à l'inverse; l'ordre théorique de suite peut

être non seulement 2) (1), mais aussi 1) (2). A part cela, avec ses deux cadences, la petite forme montre une grande stabilité: 4-5-6 notes en général en mode majeur, deux degrés consécutifs en tant que cadence; et ce à côté de la grande forme connue sur toute l'aire de la langue.

Armé des expériences fournies par la collecte de lamentations, Dobszay n'explique plus l'apparition des grandes formes — comme celles à cadences 5,  $\overline{4}$ , 2,  $\overline{1}$  — par la transposition à la quarte, mais par une évolution tendant vers le registre grave, sous la finale. Donc, la mélodie originale (construite sur sol), en tétra-penta-hexacorde, s'amplifie par fa qui est en dessous (c'est plus rare) ou descend jusqu'à ré avec une cadence dorique; c'est la grande lamentation des Palóc (peuplade hongroise du Nord-Ouest de la Hongrie) que nous connaissons depuis longtemps d'après Kodály; rarement, la descente ne va que jusqu'à mi, et c'est ainsi que naissent les formes phrygiennes qui apparaissent à quelques endroits. Et, à mon avis, c'est dans cette forme amplifiée vers le grave que se manifeste la tendance à répéter les deux cadences voisines, caractéristiques de la partie supérieure, comme ailleurs aussi nous avons vu cette tendance à répéter des passages pour arriver à une structure ramassée. C'est ainsi qu'est née la forme, sporadique, qui s'arrête sur les 5, 4, 2, 1 degrés, et ses variations à 3-4-5 cadences. (Dont l'importance est augmentée par le fait qu'elle a survécu au centre de l'aire linguistique, dans la Grande Plaine socialement plus développée, et dans les régions voisines de la Transdanubie.) Cette évolution est d'autant plus vraisemblable que la même chose a pu être établie pour la transposition à la quinte, en remplacement des conceptions précédentes (qui l'expliquaient partant de l'exécution instrumentale). Mais en même temps on observe nettement une extension vers le haut aussi: déjà à l'intérieur de la petite forme on le voit à partir du plus petit registre 3-1 en Moldavie, jusqu'à l'étendue 4-1, 5-1, 6-1, mais qui s'amplifie souvent jusqu'à 8-1 (parfois sous forme de 1-5+8), tout en ne s'arrêtant que sur les 2e et 1er degrés inférieurs.

Ses multiples amplifications sont certainement l'aboutissement d'une évolution secondaire, mais qui pouvait se produire il y a fort longtemps déjà. Un témoignage en serait précisément la grande richesse en variations. Il n'en est pas moins opportun de se limiter dans la comparaison à la petite forme, c'est-à-dire au type original, resté cohérent jusqu'à nos jours. Toutefois, il faut tirer certains enseignements des grandes formes aussi, notamment que même cette forme très «évoluée», du moins dans l'étendue du registre, a conservé la liberté des cadences, c'est-à-dire que dans la majorité prépondérante des cas elles ne se suivent pas en ordre fixe, mais en alternance permanente selon les improvisations du chanteur.

La petite forme n'est donc pas une « période », c'est-à-dire le premier degré ne suit pas tous les deuxièmes, mais dans un ordre pêle-mêle; et de la même façon peuvent se suivre les césures dans les formes à trois-quatrecinq cadences. C'est dire qu'ici nous avons affaire à une forme pré-périodique même dans la grande lamentation si amplifiée et formant tant de sortes de cadences. Et il faut en outre souligner que, à l'opposé de la formulation de Dobszay (1973, 16) qui prête à malentendu, il ne peut pas s'agir de «demi-cadence» et de «cadence complète», car dans la descente, telle une improvisation, de la lamentation, le deuxième degré n'a point encore le caractère de dominant, et même le 1<sup>er</sup> degré n'a pas, ou n'avait pas, le caractère de tonique, c'est pourquoi pouvaient naître les formes finissant plus haut, au deuxième degré. Chacune des deux cadences pouvait être «tonique», arrêt définitif. Aussi, des périodes régulières ne peuvent-elles pas être comparées à notre lamentation:



Salmen 208; Chose Layset, cité dans MNT V, 1111, ibid. citées les pièces de Wiora 1952 28/1

On ne peut non plus confronter des mélodies fixes qui, tout en ne répétant qu'un seul segment, le font en rythme fixe, giusto, et de note en note. (Voir MNT V, 1111 la référence à l'air de ballade russe à une cadence, dans Wiora 1952 27/1, f.) Peu probants sont en outre les parallélismes que l'on établit, malgré l'absence d'éléments essentiels, entre airs qui rappellent certaines tournures du dessin mélodique, assez souple, des lamentations. (Mélodies de Te Deum citées ibid.) C'est que, de l'avis général, les éléments essentiels sont les suivants: descente libre, improvisée, constamment variée, avec, souvent mais non obligatoirement, un petit mouvement courbe devant les cadences, deux degrés consécutifs comme point de repos mais sans ordre de suite obligatoire, dans une variété improvisée, et l'absence totale de la fonction tonale et de la forme close.

Si l'on tient compte de ces traits, les parallèles balkaniques, européennes de l'Ouest et du Nord s'éliminent pour la plupart automatiquement. Une exception est constituée par la complainte française de la Vierge trouvée par Janka Szendrei (1971 ex. 2) dans un jeu liturgique du XII<sup>e</sup> siècle. C'est déjà une mélodie en gros descendante, à deux cadences qui se suivent et paraissent libres. La seule différence est dans le dessin mélodique qui descend sous la finale. Tant que l'on ne décèle pas derrière

ces mélodies les traces d'un style cohérent, ces pièces signalent seulement qu'un tel procédé pouvait être inventé isolément, ailleurs aussi. Tous les autres parallélismes sont éloignés et incertains. Les exemples bulgares de Dobszay (1973) sont des airs, pour la plupart stichiques, ne répètent en général qu'un segment fixe. Si, au cours de l'évolution, cela donne un air à deux cadences, c'est toujours une période répétée. Il en est de même pour un groupe de chants héroïques et de chants de femmes serbes (Vargyas 1952). Des lamentations corses, mentionnées dans le volume des lamentations, Wiora a publié deux (1952, 12/c, 21/a). Dans cette publication elles ne sont pas de récitations mais des mélodies rubato à mélismes, des périodes achevées deux fois de suite sur la tonique. La ligne mélodique n'est pas exclusivement descendante, le 21/2 par exemple monte de la tonique jusqu'à la septime pour redescendre à la tonique.

L'analogie avec les lamentations roumaines d'Avas est également lointaine (Brăiloiu 1938). Un groupe en est à une cadence, un autre, qui en dérive, achève les vers avec des cadences 2<sup>e</sup> et 1<sup>er</sup>, dans plusieurs pièces avec une variété libre, dans d'autres à la manière des périodes. Pourtant, leur dessin mélodique diffère de nos lamentations, même dans les étroites limites des trois tons entiers: dans la plupart, il décrit systématiquement une courbe rebondie.

Les lamentations de Máramaros (Bartók 1923—1966) sont plus évoluées. Celles des «vieux» montrent des cadences 3) (1) ou 1) (1), en ordre de suite stable, et une mélodie fixe. Dans celles de «jeunes», l'ordre des cadences est 2 (1) 2 ((1)), cela signifie aussi des mélodies et des périodes fixes. Même les mélismes se répètent toujours.

En Olténie, on entend des lamentations d'un autre genre, descendantes, en hexacorde, avec deux cadences consécutives (Vargyas 1953, 588).<sup>12</sup> Cette région est cependant pleine des traces des colons hongrois de l'ancien banat médiéval de Szörény que l'on retrouve et dans les toponymes et dans des particularités dialectales-phonétiques. (Lükő 1935). Par conséquent, là on ne peut pas exclure quelqu'influence des lamentations hongroises. D'autres parallélismes européens, y compris les airs de ballades danoises citées par moi (1967), mais que je ne connais que de descriptions et d'extraits, ne signifient de la parenté que dans une sphère plus ample, comme un type plus souple, à registre réduit, sans structure strophique. Tout cela confirme que la forme pré-périodique, à cadences alternantes, descendante, sans mélodie fixe, n'est à trouver en dehors des lamentations hongroises que dans des chansons vogoules et ostiakes, en tant que style cohérent. De plus, là on retrouve des parallèles directes d'une de nos formes majeures, de la grande lamentation où alternent les cadences aux 5, e 4e, 2e, 1er degrés (et encore de quelques autres formes).

Il nous reste encore à apporter la solution à l'apparente contradiction des lamentations pentatoniques. Deux explications sont possibles: soit une « pentatonisation » est survenue, surtout chez les Sicules, mais ailleurs aussi, certainement sous l'influence de la prépondérance des airs pentatoniques, et alors cela peut être éliminé des considérations sur la préhistoire; soit elles conservent une lamentation différente, toujours pentatonique, qui est un antécédent libre, archaïque, des airs pentatoniques strophiques. Dans ce dernier cas elles ont la même origine que les styles pentatoniques traités jusqu'ici, et pour cette raison ne doivent pas entrer dans nos considérations ici.

Passons donc en revue les chansons des Ougriens de l'Ob selon les types qui s'y trouvent. Dans les matériaux de Väisänen (1937) le tableau est complexe et ne témoigne pas d'une évolution homogène. Le mode pentatonique y est assez rare: 11%. Même là, une grande partie est en do tétratonique de 1 à 5, do-ré-mi-sol avec la finale en do. La proportion du tricorde do-ré-mi est également très basse: 1.9%. Les mélodies en majeur et en mineur sont en gros en nombre égal. (La proportion des airs mineurs est considérablement augmentée par le grand nombre des mélodies mineures à grande étendue chez les Ostiaks.) Parmi les âirs majeurs, le tétracorde aussi est relativement rare (7.6%), bien que parmi eux aussi il y ait des airs à deux cadences, apparentés aux lamentations.



Väisänen No 111

Le nombre des registres incomplets est également relativement réduit, pour les tri- et tétratoniques c'est 7.6%. (Souvent il y a, comme dans la région de la Volga aussi, des mélodies rallongées jusqu'à l'octave mais restant quand-même dans les trois-quatre degrés.) Là, on remarque parfois des constructions mélodiques toute particulières, rudimentaires, qui se retrouvent sous leur forme tout à fait archaïque dans la musique de certains peuples paléo-sibériens, comme Guilyak, Aynou. Leur particularité est que ce ne sont pas les seuls sons proches qui s'enchaînent en formes tritoniques et tétratoniques, comme on l'a vu jusqu'ici le plus souvent, donc ce n'est pas avec la tierce, mais avec la quarte, quinte, sexte, que la seconde forme un motif, plein de répétitions de notes; ou bien des intervalles plus grands se joignent à des tierces et non pas à des secondes. Il y en a même où la seconde n'est pas encore présente, mais la septime y est.



Väisänen 26. Chant rituel de la fête de l'ours. (Voir encore ibid. Nos 48, 57, 78, 91, 153.)



Tanimoto (s. d.) No 10 Guilyak



Tanimoto 1966 (Aynou) Nos 32, 35, 38

Dans l'étude citée de Tanimoto toute la musique de ces deux derniers peuples est présentée. L'ensemble des exemples est intéressant à voir puisqu'il montre l'importance qui incombe dans ces musiques archaïques aux différents registres incomplets.

En dehors de ces phénomènes archaïques, on trouve chez les Vogouls, et surtout chez les Ostiaks, des mélodies en mode majeur et mineur très développées, de grande étendue, dépassant même l'octave (31.7%). En général, dans ce volume les Vogouls se montrent plus archaïques, tandis que les Ostiaks témoignent d'une évolution plus poussée. Mais malgré la grande étendue, la forme reste très rudimentaire: en général, il n'y a que le motif, ou même moins: des mouvements libres sur les notes d'un registre (restreint). Ils atteignent fort rarement le niveau de la période de deux vers, répétée en gros, plutôt dans les mélodies ostiakes de grande étendue, et même là, il n'y a en gros que la répétition régulière de deux cadences discernables. Cela ne constitue que 6% du total. Conformément à ce qui vient d'être dit, je n'y ai pas compté l'alternance des cadences au 2<sup>e</sup> et 1<sup>er</sup> degrés, qui correspond à la petite lamentation, ni

les chants héroïques ostiaks et les chants de l'ours vogouls à cadence 5, 4, 2, 1, ni d'autres chants proches de nos lamentations (à cadence 5, 4, <sup>b</sup>3, 1; 5, 2, 1; 4, 2, 1). En tout, ils sont en nombre de 28 et représentent 13.5% du total. (Si nous ne comptons pas les huit pièces instrumentales, absolument différentes, c'est 14%.)

Il y a encore un autre phénomène dont il faut parler: dans les notations de Väisänen, on trouve souvent des chromatismes, en dehors de l'intonation oscillante des 3<sup>e</sup>, 2<sup>e</sup>, 6<sup>e</sup> degrés. Et ce ne sont pas seulement les mêmes degrés qui alternent d'une façon chromatique, mais souvent trois demi-tons chromatiques consécutifs (No 41). Selon nos connaissances actuelles, ce n'est caractéristique ni de l'aire sibérienne ni de l'aire des peuples finno-ougriens, et c'est peut-être la notation approximative de quelque particularité primitive dans la manière de chanter.

Même sans tenir compte de cet éventuel chromatisme, il est assez malaisé de relier les matériaux des Ougriens de l'Ob à tout ce qui précède. Ils n'ont que de très faibles attaches avec l'aire de la Volga, et les tricordes-tétracordes majeurs des Votiaks-Zuryanes-Estes n'y sont représentés que dans une proportion minime. La proportion des airs conformes aux lamentations hongroises n'est pas décisive non plus. Cependant, on y trouve en général des éléments extrêment archaïques, par exemple de point de vue de la forme, et cela marque d'une façon déterminante tout l'ensemble. Les traits les plus archaïques rappellent à leur tour le style de certains peuples paléo-sibériens.

Or, à ce point-là, il est inévitable d'examiner des questions de parenté linguistique, chronologiques, en somme historiques. Si c'est du côté de la parenté des lamentations hongroises et ougriennes de l'Ob que nous abordons les autres peuples finno-ougriens de la région de la Volga-Kama, nous trouvons à peine de phénomènes apparentés autres que les chansons do-ré-mi des Votiaks, les lamentations dans le même registre des Mordves et, dans des régions plus éloignées, les airs tricordes des Votes, les airs libres, descendants, en tétracorde majeur, des Zurvanes. Mais tous ces airs s'achèvent sur une seule cadence, donc ne font que répéter, encore qu'avec des variations, un seul segment mélodique. Est-ce chez les Hongrois et les Ougriens de l'Ob que de la répétition primitive de motif ou de segment s'est formée cette solution, toujours primitive, mais représentant déjà un pas en avant? Si c'est le cas, nos peuples apparentés en conservent assez peu de chose, vu le caractère bien archaïque et rudimentaire de leur musique en général. Et il est encore frappant de voir combien il y a peu de traits communs avec la musique soit de la région de la Volga, soit des peuples finno-ougriens plus éloignés. (C'est comme si depuis des temps bien reculés leur développement avait été

soit une strate ancestrale, soit l'héritage des peuples parmi lesquels les Ougriens de l'Ob se sont établis au-delà de l'Oural. (Le reste serait une évolution plus récente d'après l'interruption des contacts avec les

la strate commune avec la musique paléosibérienne serait par contre

Hongrois.)

54

Vu par contre que les Hongrois sont rattachés par de forts liens à la région de la Volga-Kama, il convient de séparer, dans le temps et dans l'espace et aussi selon les peuples, les différentes couches de cette aire. Comme les éléments se complétant de la musique votiak-mordve-zuryaneeste indiquent que la musique la plus ancienne des Finno-ougriens était le tricorde do-ré-mi, à partir duquel l'évolution passait vers le tétracorde majeur, ensuite vers le penta- et hexacorde, il faut en séparer la strate que l'on trouve le plus nettement dans les chansons tchouvaches les plus archaïques, et dont les vestiges sont présents aussi dans les chansons tchérémisses et mordves: les nombreuses chansons tritoniques et tétratoniques qui sont amplifiées jusqu'à l'octave, avec les grands intervalles utilisés par les Paléosibériens; ainsi que le pentatonique sol et do, d'une étendue de 6-1, non descendant, développé du simple tétratonique, avec tout le caractère rudimentaire de ses formes. Cela devait provenir de quelque part ailleurs: à en juger d'après la présence du pentatonique, de quelque culture turco-mongole, mais d'un degré d'évolution plus ancien — si l'on observe les nombreuses formules incomplètes d'avant la pentatonie et les formes pentatoniques plus rudimentaires. En tout cas, c'est une étape plus ancienne de l'évolution que celle que représentent les chansons des Tatares de Kazan avec les strophes de quatre vers, de structure fixe, et avec le style pentatonique à répétition descendant en terrasse de l'octave ou de plus haut.

On trouve des parallèles bien proches de cette strate archaïque dans une nouvelle publication sur les Khori-Bouriates (Dougarov). Ce recueil contient 266 airs divisés en deux parties: d'avant la révolution (125) et des airs soviétiques. Bien que ces derniers ne diffèrent des premiers que dans les paroles plutôt, et à peine dans la musique (il y a quelques modifications vers un registre plus étendu et vers des formes plus fermées), pour les recherches préhistoriques il est quand-même recommandé de ne se servir que de la première partie où il y a des incantations, des chants

héroïques, des chants de bénédiction, d'autres genres archaïques, et chansons connues comme anciennes. La répartition statistique en offre le tableau suivant: chansons tri- et tétratoniques constituent  $45.6\,\%$  du total! Il est frappant de voir le pentatonique la et  $r\acute{e}$  dans une proportion élevée: 23.2, respectivement 8.8 %, tandis que le pentatonique  $sol-13.6\,\%$  et le do 5.6 %. Une grande partie des airs pentatoniques s'étend sur 6-1 (5-VII), et avec les bi- et tricordes encore plus réduits, leur proportion monte à  $65.6\,\%$ .

Quant à la forme, les conditions sont analogues. La forme la plus évoluée (à part la structure sporadique ABCD), est la période de deux vers. Bien plus fréquente est la structure inorganique, souvent rien que des motifs.



Dougarev Nos 22, 30, 85

(Dans un seul cas j'ai rencontré la forme  $AA_vAA_vA^4A^4$  ou peut-être plutôt  $AA_vAA_vA_{v5}A_{v5}$ , et en un cas la transposition à la quarte d'un motif tétratonique.)

Le tableau est tout à fait comme chez les Tchouvaches, mais dans un état encore plus archaïque. Quelque peuple, ayant une telle culture musicale, devait introduire ce style dans la région de la Volga, peut-être étaient-ce précisément les Bulgares de la Volga dont les descendants sont les Tchouvaches actuels, ou peut-être un peuple turc encore antérieur dont les Bulgares l'avaient hérité. C'est ce peuple qui avait développé dans le sens de la pentatonie le goût musical des Tchérémisses, et partiellement des Mordves, les deux de langue finno-ougrienne. Et plus tard arriva le pentatonique de grande étendue, descendante, strophique, des Tatares de Kazan.

Une particularité est cependant presque totalement absente de la musique des Khori-Bouriates, c'est la tentative de répétition entre parties mélodiques et motifs intérieurs à un intervalle de quarte-tierce, parfois de quinte-sexte-seconde, qui se rencontre dans une si grande variété dans cette région, et que l'on voit souvent dans les chansons des Tatares de Kazan. Cela apparaît aussi bien dans les chansons archaïques, pentatoniques que dans les strophes de quatre vers, de grande étendue, pentatoniques, descendantes, des Tatares de Kazan. Il y a même une forme très évoluée que l'on n'a pas encore trouvée chez les Tatares de Kazan, mais en nombre d'autant plus grand chez les Tchérémisses et jusqu'aux Tchouvaches, voire dans les peu nombreuses chansons des Michères, donc en général chez les peuples avec lesquels les Hongrois peuvent avoir quelque rapport: c'est la structure de quatre vers, articulée de cadences à un intervalle de quarte 5 (4) 2 ((1))



Lach, Tchérémisse No 12 (voir encore ibid. Nos 28 et 70)



Ibid. No 36 (voir encore ibid. Nos 21, 27, 32, 35, 45)



Vasiliev 1919, No 172



Lach, Tchouvache, 52 No 9



Lach, Tchouvache p. 34 No 13



Lach, Micher No 49

(voir encore l'exemple 41 et la parallèle tchérémisse de « Szivárvány havasán » dans l'étude de Kodály.)

Cette structure apparaît régulièrement d'une part, dans les chansons commençant par do-ré-mi, et de l'autre dans des chansons sur une octave, mais où un motif tétratonique de base est transposé, et aussi dans des chansons de grande étendue où un seul motif est quatre fois répété sur des sons graduellement descendants, ou dans une ligne mélodique simplement descendante, et enfin dans quelques chansons s'étendant sur six notes, en pentatonique sol, dont les mouvements et le rythme ressemblent d'une manière frappante à nos chansons de danse à cadence pareille (par exemple à Pt 301) mais qui ne sont pas pentatoniques. C'est là qu'il faut se rappeler les mélodies ostiakes et vogoules qui s'arrêtent également sur 5, 4, 2, 1, donc qui sont en substance fondées sur la transposition à la quarte, et les lamentations hongroises analogues, ainsi que les chansons de danse hongroises aux cadences pareilles qui sont connues en grand nombre, et plus rarement des chansons parlando. Comment peut-on les concerter, ou peut-on les séparer les unes des autres? Et peut-on les séparer des répétitions fréquentes en plus grave dans les mélodies descendantes, des analogies accidentelles en général à une quarte plus bas, des

nombreuses répétitions partielles sur la quarte et des moins nombreuses « petites transpositions à la quinte », dans les chansons de cornemuse et leurs parallèles tchérémisses, et enfin du style à transposition à la quinte si proche du hongrois que l'on rencontre dans une extrémité restreinte à l'Ouest de cette aire?

Il me semble qu'il est bien fondé de supposer que le style à transposition à la quarte, ainsi que la série de cadences en quarte 5 (4) 2 ((1)), qui est moins nombreuse mais formée avec non moins de logique, sont un point final de l'évolution qui commence dans les mélodies descendantes, fait des répétitions hésitantes entre les parties aiguës et graves, arrive jusqu'aux correspondances quinte-quarte et autres qui apparaissent avec irrégularité; dans les parallèles tchérémisses des airs de cornemuse commence à revêtir une forme plus systématique pour préparer enfin le système de cadences 5 (4) 2 ((1)) dans les lamentations hongroises et leurs pendants chez les Ougriens de l'Ob et dans une série d'autres chansons, et atteint son épanouissement final dans le style à transposition à la quinte. Que la correspondance quarte-quinte non systématique pouvait se transformer en un style complet de transposition à la quinte, cela se voit aussi dans les exemples suivants où cette «évolution» se produit pour ainsi dire sous nos yeux dans les deux parties de la chanson:



48: Maximov 1964 No 132; 49: Maximov 1932 No 182

Il n'y a qu'à tenter de concerter la chronologie, les rapports entre les peuples et cette ligne d'évolution. Concertant tous les phénomènes examinés jusqu'ici, je me représente l'évolution de la manière suivante.

Au début de l'évolution se trouve le style primitif définissable des peuples finno-ougriens, notamment la répétition de motifs ou de vers consistant en trois, ensuite en quatre-six sons, en mode majeur (mineur). De là se forment, dans la pratique des Hongrois, des chansons à deux cadences, mais n'ayant pas encore la forme de période, forme que leur empruntent les Ougriens de l'Ob. La même chose ne peut pas être démontrée dans la musique des autres peuples finno-ougriens, ni chez d'autres peuples de la région de la Volga; c'était donc formé par les Hongrois et leurs proches parents linguistiques ne vivant pas encore, ou déjà plus, dans la région de la Volga—Kama. Le pentatonique tehouvache, sur 3—4 degrés dans un registre de six sons, est plus évolué que les mélodies finno-ougriennes qu'il écarte d'une part, et de l'autre qu'il développe dans un autre sens. Encore plus évolué est le pentatonique des Tatares de Kazan, de grand registre, descendant, parfois avec des séquences répétées. De point de vue forme, le style des airs de cornemuse hongrois et tehérémisses est encore plus évolué. Et enfin, le plus évolué est le style propre au petit coin à l'Ouest, un style avec transposition à la quinte, « ni-tehérémisse, ni-tehouvache », commun avec les Hongrois.

Les deux derniers sont inconnus chez les Tatares de Kazan, donc sont antérieurs à leur établissement dans cette région. C'est plus évolué que le plus ancien style des Tchouvaches, donc son origine est ailleurs, et il est probablement antérieur à l'arrivée de ceux-ci. Les deux se retrouvent chez les Hongrois, échoués bien loin de là. Les deux sont un développement de l'utilisation primitive de la séquence à la quarte qui se rencontre dans les grandes lamentations hongroises, dans les chansons d'ours vogoules, et dans les chants héroïques ostiakes, mais n'a pas de trace aux alentours de la Volga et de la Kama. Là aussi, on trouve des analogies dans la musique des Hongrois déjà si éloignés, de ces Hongrois dans la langue desquels on peut démontrer l'influence d'une langue turque archaïque, influence qui, de plus, les avait élévés à un niveau culturel plus haut. Ce peuple turc pouvait apporter avec lui une musique dans le genre de celle des Tatares de Kazan: des chansons descendant graduellement, en mode pentatonique, peut-être strophiques, où les répétitions accidentelles semblent tendre vers une forme plus stable. Sous cette influence, les Hongrois commencèrent à articuler avec des séquences en quarte leurs chansons antérieures, en style finno-ougrien, diatoniques, descendantes, par exemple les types à deux cadences alternant librement — notamment celles qui avaient déjà un registre plus étendu par suite de l'extension graduelle vers le registre grave. Aux débuts de cette évolution participèrent encore les autres Ougriens de l'Ob aussi, mais plus tard les contacts avec eux devaient cesser, puisque les styles ultérieurs n'ont même pas de trace dans leur musique.

Elles existent par contre dans la région de la Volga—Kama, chez les Tchérémisses. Donc, c'est dans cette région que, dans la suite, les Hongrois devaient former le style des airs de cornemuse, que les Tchérémisses empruntèrent, et enfin, au fur et à mesure que la pentatonie pénétra dans leur musique, le style pentatonique d'envergure avec transposition à la quinte. C'est à l'époque de l'épanouissement de ces styles qu'ils quittèrent cette région et passèrent dans les steppes du Sud où ils sont mentionnés aux VI—IX<sup>e</sup> siècles dans les sources historiques. Une partie des Hongrois est pourtant restée dans la région (ou était entraînée plus à l'Ouest?), c'est celle-ci que Julianus avait deux fois rencontrée, et dont une fraction, survivant longtemps, devait transmettre au petit groupe occidental des Tchérémisses et Tchouvaches, la performance la plus évoluée, le style pentatonique avec transposition à la quinte.

Il ne me semble pas exagérer d'attribuer dans cet environnement un tel rôle aux Hongrois qui, sous l'influence de contacts précoces avec des Turcs, dépassèrent vite l'étape de la civilisation de pêche et de chasse où vivaient les peuples apparentés, pour se transformer en un peuple guerrier des steppes, et qui, dans la suite, avaient des contacts (et des combats) avec des peuples de grande culture et qu'ils emmenèrent même dans leur nouveau pays (pour ne citer que les Alains du Caucase et Khorezmiens). Ils ont certainement plus tôt dépassé le niveau de la musique do-ré-mi que les peuples apparentés, c'est pourquoi ils pouvaient exercer une influence sur leur environnement resté au niveau du do-ré-mi, ou se développant plus lentement. Leur évolution ultérieure explique bien le degré d'évolution plus élevé de leur musique par rapport tant aux Tchouvaches qu'aux Tatares.

Cette ligne d'évolution esquissée, si elle s'avère correcte, contredit l'opinion selon laquelle le système des cadences basé sur la correspondance en quarte est un produit de l'évolution au XVIII<sup>e</sup> siècle, est une cristallisation tardive (Dobszay 1973, 67—69). Même si cette cristallisation est survenue après les lamentations ou parallèlement avec elles, mais en tout cas dans une structure plus serrée et avec plus de rigueur, cela ne pouvait pas se passer à une date si tardive comme on serait tenté de le croire partant du grand nombre de notations datant du XVIII<sup>e</sup> siècle. Celles-ci ne témoignent pas de la date de cette cristallisation — qui devait survenir déjà dans la région de la Volga — mais de l'époque où ce style a pénétré dans la culture écrite grâce au mode majeur-mineur et aux cadences fortement mises en relief. Cela a habilité ce genre à être adopté par la mode baroque qui commença.

Du point de vue de la préhistoire, le guillaneu ("regölés") peut encore entrer en ligne de compte, plus exactement son motif montant sur la quinte. Aux problèmes comparatifs de cette coutume j'ai consacrée une étude spéciale (1979). La coutume et les textes contiennent en majeure

partie des éléments datant d'après la conquête du pays, des éléments culturels hongrois, français (wallons) et allemands de l'époque des Árpádiens (X—XIII<sup>e</sup> siècles). Quant à la mélodie dont la parenté élargie va des Ecossais jusqu'au Caucase et au Proche Orient, on ne peut constater rien de bien précis vu l'absence de parallèles directes. Ce que les résultats négatifs rendent probable, c'est que cette tradition extrêmement homogène, rattachée uniquement à cette coutume, mais survivant dans une grande richesse, est une hérédité venant d'avant la conquête du pays actuel. Pour le moment, ce n'est qu'une hypothèse. Nous ignorons tout sur les autres rapports dans le temps et dans l'espace.

La possibilité d'établir quelque rapport entre les Hongrois et les flûtes de l'époque avare fut avancée, notamment en connexion avec la théorie de l'arrivée des Hongrois à deux étapes dans le pays actuel. Il est difficile de se faire une opinion sûre dans cette question. Jusqu'ici, nous connaissons deux instruments que l'on peut faire sonner. L'un fut trouvé dans une tombe avare précoce, et Dénes Bartha (1934) a étudié sa copie exacte faite par Fettich. Il l'a fait sonner à l'aide du roseau d'une double flûte arabe de caractère analogue, et obtint des intervalles insolites, à peine appréciables. Récemment, József Bige a fait à cette fin un bec de roseau avec lequel la flûte émet une série hexacorde régulière. Certainement, c'est ce qui est le vrai.

La double flûte, trouvée plus tard, parfaitement utilisable, provient déjà de la deuxième période avare, que Gyula László identifie à la période des premiers Hongrois. Celle-ci produit par contre le mode dorique. Sur la première flûte il y a cinq trous sur un tuyau et, parallèlement, deux sur l'autre, au bout inférieur. Sur les deux tuyaux, les deux trous peuvent être bouchés à la fois. Sur la deuxième flûte, il y a cinq trous sur chaque tuyau, également parallèles, et qui peuvent également être bouchés à la fois. Au bout de cette dernière, une incision opposée au soufflement montre que là aussi un amplificateur en corne fut monté, comme on le voit chez les Mordves et les Tchérémisses sur la cornemuse et sur la double flûte sans outre.

A ces deux genres de flûte, à la position des trous, à la série de tons, et à l'amplificateur en corne, on peut trouver des parallèles dans la région de la Volga, et à la flûte avare précoce aussi des analogies européennes, mais les cornemuses et flûtes de la région de la Volga sont connues aussi avec d'autres séries de tons et d'autres positions de trous. (Väisänen 1948 publie la photo d'une double flûte mordve et les notes de plusieurs pièces instrumentales; Koukal donne la description de la cornemuse tchérémisse et publie également plusieurs mélodies à deux voix; Bartha 1934 décrit des cornemuses russes, mordves, bachkires et tchérémisses.)

62

Tout cela reste pourtant insuffisant tant que nos connaissances sont si limitées sur les instruments analogues des autres peuples, et tant que nous ne disposons pas d'étude détaillée sur beaucoup d'instruments et de pièces instrumentales, et tant que toutes les flûtes avares trouvées jusqu'ici et les tuyaux de la cornemuse hongroise ne seront inclus dans une large étude comparative. Partant des données à notre disposition, on peut constater seulement qu'elles n'excluent pas, mais ne confirment pas non plus, les rapports entre les Avars tardifs et les Hongrois, ni la provenance des Avars tardifs de la région de la Volga et Kama.

Revenant donc aux éléments musicaux dont on peut établir qu'ils datent d'avant l'arrivée des Hongrois dans leur pays actuel, les types mélodiques que l'on peut y classer peuvent être groupés dans l'ordre chronologique suivant. Parmi tous les types, le plus ancien est la petite lamentation dans laquelle se développe la répétition du motif tricorde-tétracorde des Finno-ougriens. Ensuite vient la grande lamentation, une autre étape de l'évolution de ce type. Il ne faut évidemment pas penser que dans les temps reculés aussi ces airs étaient chantés uniquement sur des paroles de lamentation. C'était certainement la mélodie de bien des genres, mais les chants héroïques étaient sûrement chantés sur ces airs. La pièce ostiake à cadence 5, 4, 2, 1 est également un chant héroïque. Vraisemblablement, les Hongrois aussi avaient influencé leurs voisins en premier lieu avec les chants héroïques. Donc, ces nombreuses chansons strophiques que nous déduisons des lamentations pouvaient déjà bien tôt se détacher du style de la lamentation, mais celle-ci, conservatrice, avait sauvegardé plus longtemps les particularités originales du style, sa liberté, l'absence de strophes. Ce n'est pas un hasard si, encore de nos jours, tant de textes épiques sont liés aux airs de la famille des lamentations (Vargyas 1953, 614, note 6, Kodály-Vargyas, index «Types, origine» No 13: «chant historique et apparenté»; Dobszay 1973 chap. III). Parmi ceux-ci, des chants historiques des XVI-XVIII<sup>e</sup> siècles et des ballades témoignent des rapports qui existent entre ce type mélodique et la poésie épique. Nombreux chants funéraires, aussi bien que l'extrême opposé, les chansons de danse, trouvées en si grand nombre dans les notations du XVIII<sup>e</sup> siècle, montrent que la famille des lamentations a desservi les plus diverses catégories de genre et de texte. Tout cela garde le riche héritage tardif, développé seulement chez nous, de la musique diatonique des Finnoougriennes.

Toute musique pentatonique, ou d'origine pentatonique, que nous connaissons dans la musique folklorique hongroise - y compris les raretés trouvées récemment, tri- et tétratoniques - provient de la cohabitation des Hongrois et d'un peuple de langue turque, originaire de

l'Asie Intérieure. Ainsi, le style de nos airs de cornemuse (transformé chez nous déjà en diatonique) devait de toute façon sa naissance à cette ancienne influence turque; de même toute mélodie pentatonique descendante (rarement non descendante); et enfin leur forme tout à fait cristallisée, le pentatonique à transposition à la quinte. Les Hongrois ont apporté tout cela dans leur nouveau pays avec leur civilisation ancestrale.

Et cela témoigne d'un haut niveau d'évolution entre la musique de l'Europe de l'Est et de l'Europe de l'Ouest de ce temps-là, et explique comment les Hongrois étaient capables de s'intégrer immédiatement et sans grande difficulté dans la vie musicale de l'Europe chrétienne. Ce groupe constitue en outre, quantitativement aussi, une partie considérable des traditions musicales et, de point de vue ethnographique, historique et esthétique, la strate la plus substantielle<sup>14</sup>.

## Notes

 $^{1}$  Dans l'annexe à son livre (1924) Bartók publie trois chansons tchérémisses . dont il compare le style à transposition à la quinte à des chansons hongroises (note 1, p. XXI). Dans la conclusion de son étude comparative (1934) il précise déjà: «Les liens entre les chansons hongroises et tchérémisses sont incontestables». En 1937 Kodály établit déjà toute une série d'analogies mélodiques entre chansons de la région de la Volga (tchérémisses, tchouvaches etc) et hongroises, et les compléta jusqu'en 1956 de nouvelles parallèles. Szabolcsi (1934, 1935, 1938, 1940, 1950) étendit jusqu'à l'Asie Intérieure et jusqu'à la Chine l'aire de diffusion de la mélodie pentatonique descendante. Il a en outre distingué l'aire de diffusion du pentatonique turco-mongol et celle du pentacorde majeur finno-ougrien (1934). Récemment les enquêtes sur le terrain de Vikár et Bereczki ont élucidé la diffusion de la transposition à la quinte et partant de là Vikár nie l'existence de rapports entre la transposition à la quinte chez les Hongrois et chez les peuples de la région de la Volga. Dans la suite nous en parlerons plus en détails.

<sup>2</sup> 206 airs. J'ai étudié en outre les recueils de Maximov 1964 (320 airs), id. 1932 (208) et de Fedărăv (146), en tout 880 airs. Par rapport à Lach, ces derniers présentent un tableau plus moderne, témoignent d'une étape plus tardive de l'évolution et d'un choix dans un goût plus moderne. De ce choix témoigne le recueil publié par Maximov en 1932 où les types plus archaïques sont représentés en nombre plus réduit et les types plus évolués en plus grand nombre que dans la publication faite en 1964 de son legs. Quant à Fedărăv, ce n'est pas la peine d'en faire un dépouillement statistique, car c'est au fond la démonstration des connaissances d'un seul chanteur, Fedărăv, la publication de 146 chansons des 400 qu'il avait chantées. Une telle personnalité qui «accumule » délibérément dans sa mémoire tout ce qu'il entend, airs russes, chansons non folkloriques, chansons populaires d'autres peuples, est visiblement attiré par les pièces plus évoluées. Beaucoup de phénomènes, qui semblent témoigner de dégradation, montrent seulement qu'il avait appris des airs en hâte, superficiellement.

Les différences ressortent bien de la confrontation des données contenues dans Lach et les deux Maximov (1964 et 1932):

A .	Lach %	Maximov	
		1964 %	1932 %
Bi-tri-tétratonique	19.9	9.3	0.9
do-ré-mi	4.3	1	0.4
Pentatonique en do et sol sur une étendue 6-1	22.5	18.1	13.9
Forme à répétition de motifs, stichique, ou à paires de mesures	42.23	10.4	3.8
Forme AA <sub>v</sub> AA <sub>k</sub> AB	12.6	17.2	7.2
Forme strophique plus grande	39.8	46.5	58
Transposition à la quinte	0.9	17.2	20.6

L'écart dans le type avec transposition à la quinte n'est que régional en ce qui concerne Lach, mais entre les deux Maximov il découle déjà du choix.

De point de vue protohistorique, seuls les matériaux les plus anciens de Lach permettent de tirer des conclusions quant à la situation de jadis.

Trois ans après l'achèvement de mon manuscrit parut le recueil tchouvache de Vikár (1979). Ses données confirment en tout le tableau de la situation tracé ici.

<sup>3</sup> Je n'y ai pas compté les 167 chansons de Souraev-Korolev 1969, à cause de leur caractère par trop moderne; la plupart en est à deux voix; 81 devaient être éliminées comme chansons russes, chansons politiques ou chansons savantes. Le reste aurait ainsi donné un tableau statistique trop «condensé»: Tritoniques: 5 chansons, tétratoniques la: 20, pentatonique la: 24, pentatonique sol: 23, pentatonique do: 2, diatonique: 10, do-ré-mi: 1.

<sup>4</sup> Le tome III de Mikouchev—Tchistalev—Rotchev, avec 118 chansons (dont 11 devaient être écartées pour diverses considérations), montre les pourcentages suivants: tétracorde majeur 12,1% (tétracorde mineur 7,4%), pentacorde majeur 13% (mineur 3,9%), hexacorde majeur 11,2% (mineur 16,8%), diatonique divers 18%; formes incomplètes 5,6%. Dans la majeure partie des mélodies en tétra-penta-hexacorde majeur, la forme est à répétition de motifs, en général avec dessin mélodique descendant, parfois avec ligne bombée au début. Les chansons 66—67 sont intéressantes: le même motif s'achève dans la première au 2° degré et dans la seconde au 1er; do-ta-mi-ré- (do).

<sup>5</sup> L'exemple 50 qui suit (Maximov 1932 No 161) montre que derrière les variantes de cadences se trouve un dessin mélodique identique. Dans la hongroise et dans la parallèle tchouvache publiée par Kodály c'est 7 (5)<sup>b</sup> 3, dans la tchérémisse publiée là-même c'est 5 (5) 1; dans notre exemple c'est 4 (5) VII, mais, sans compter deux «ajouts» descendants, amplifiés par des mélismes, c'est également 7 (5)<sup>b</sup> 3.



<sup>6</sup> Le groupe d'exemples suivants présente des formes occidentales caractéristiques de la transposition à la quinte.

Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricce 20, 1978



Rajeczky 1936 No 74

Avec une ligne ascendante l'air arrive à l'octave pour redescendre à la quinte; ensuite, il revient sur la tonique et de là, avec une courbe plus réduite, arrive à la quinte; ensuite, il revient sur la tonique et de là, avec une courbe plus réduite, arrive à la finale. (Tel est encore Wiora 1952 No 33.)



ibid. No 71

Au fond, ce n'est pas une forme  $AA^5BA$ , mais  $AA_kBA$  où seules les quatre dernières notes du deuxième vers se sont modifiées afin de former un motif final finissant à une quinte plus haut que la cadence tonique du quatrième vers.



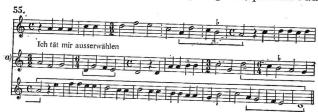
Sušil 347/671

Avec sa structure ascendante AB5CB, c'est un exemple typique de la «transposition occidentale à la quinte ».



Rimski-Korsakov No 93

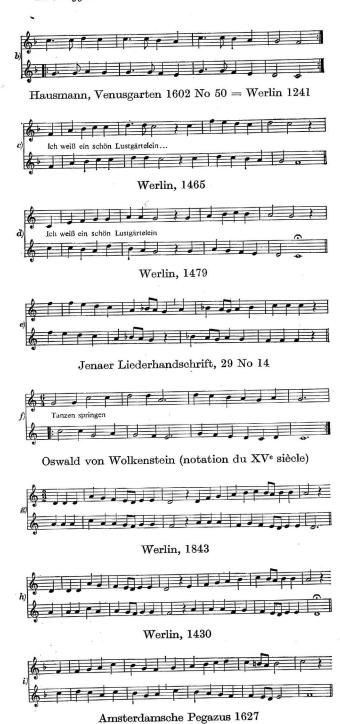
C'est un exemple qui montre que la transposition à la quinte peut être découverte même dans des répétitions primitives de motifs. Pourtant, ici il n'est pas sûr au fond, laquelle des parties, la plus haute ou la plus grave, précède l'autre.



Besseler, 65

A l'intérieur d'une longue structure, un petit détail est transposé à la quinte.

66





Exemples 55b-o: Pris au catalogue d'airs allemands du Deutsches Volksliedarchiv de Freiburg établi, sous la direction de W. Wiora, par W. Salmen, sur la base de notations manuscrites et imprimées datant en gros du moyen âge et du XVI<sup>e</sup> siècle. La limite était fixée en l'an 1600 à une seule exception près: le manuscrit de Werlin, clos en 1646, y fut entièrement inséré vu qu'il nota en général des chansons médiévales et du XVI° siècle. En 1958, j'ai parcouru ce catalogue et copié quelques chansons qui nous intéressent. Les exemples cités ci-haut montrent des correspondances dans quelques détails, des transpositions à la quinte supérieure, et, en tant que rare exception, comme variation extrême, une transposition à la quarte inférieure, de bout en bout et note par note.

7 «Des exemples à structure strophique identique sont publiés par Zahn, op. cit. No 2126-41. Dans le No 2132, les finales des 3° et 6° vers signalent une transposition à la quinte. Les 4e et 5e vers sont identiques dans le No 2134. Le plus intéressant est le No 2136 (de 1699) où les 1er et 2e vers sont identiques et, en outre, le dernier vers, avec changement d'octave, montre une transposition entière à la

quinte.» (p. 11)

<sup>8</sup> C'est Katalin Paksa qui a découvert la correspondance entre Pt 180 et la nouvelle melodie tchérémisse et les nouvelles variantes finissant par la. Voir Paksa 1976.

<sup>9</sup> La cadence change dans les variantes plus proches de la chanson tchouvache aussi, et diverses répétitions apparaissent. Dans l'exemple 56 ci-dessous on voit par exemple la forme 1 (4) 1, ABAC. Le No 179 de Maximov 1932 est également ABÂC, mais avec des cadences 1 (8) 1.



Maximov 1932, 178

<sup>10</sup> D'autres exemples selon les numéros du Pt:

249. En substance identique à 248, seulement avec un «jeu» différent des formes; 7-4, 8-1 5-1, 8-1; 4 (1) 2 ou 5, ABCB, où l'on distingue encore la correspondance en quarte, respectivement l'identité, de trois «seconds motifs».

**250.** 8-5, 8+4-1, 4-1-8, 7-1; 5 (1) 7, A<sup>5</sup>ABC. Les écarts plus importants doivent y être ultérieurs comme cela ressort d'une proche variante, du No 259.

**259.** 8–5, 7–1, 5–1, 7–1; 5 (1) 1; A<sup>5</sup>BAB.

68

251. 7-4, 8-1, 1-5, 7-1; 4 (1) 2 ou 5. En substance identique à 248, mais avec

252. 8-4, 7-1, 5-1, 4von Texten in einer fortlaufenden Eintonrecitation erscheint mir demgegenüber bereits eine höhere Stufe der musikalischen Entwicklung darzustellen. Sie setzt vor allem eine ausgebildete Sprache voraus, sogar die Gestaltung sprachlicher Mitteilungen in einer gewissen poetischen Form. Musikalisch ist sie eine bewusste Reduzierung melodischer Formen auf ein Einton-Niveau, und die Entdeckung des Einzeltons setzt wiederum das Vorhandensein mehrtöniger Melodik voraus. Diese Art von Recitation ist ein ästhetischer Kunstgriff, ein künstlerischer Effekt, eine Stilisierung. Sie ist keineswegs naiv, also auch nicht primitiv. Das Lied ist älter als die Recitation . . . » (Bose, 24). L'opinion de Honrnbostel est révélée par quelques subordonnées, ou quelques digressions. «Zuweilen, namentlich bei Beschwörungen, wird der Gesang durch gesprochene Worte unterbrochen, aber auch hier nicht der Sington dem Sprechton angenähert, oder umgekehrt. Dies geschieht wohl beim Rezitieren von Kulttexten bei Hochkulturvölkern, dürfte aber auch da erst spät an die Stelle wirklichen Singens getreten sein. » (Hornbostel, 13) «Rezitieren im Chor ist nun freilich nicht primitiv...» (ibid. 14) «Beim schnellen, affekt- und ausdruckslosen Sprechen... wird die Sprache eintönig... durch die Angleichung der Sprachtonhöhen aneinander. So mögen Zauberformeln von selbst zu Eintongesängen werden. (z.B. bei den Kubu). » (ibid. 14)

<sup>12</sup> Brăiloiu 1943, 306, publie l'air d'une ballade Miorita d'Olténie qui est très proche de nos lamentations s'étendant sur une octave, à deux cadences, et des

chansons folkloriques qui en dérivent.

<sup>13</sup> Il est frappant que dans la musique des Bulgares danubiens — descendants des Bulgares de la Volga, ancêtres des Tchouvaches, dont ils se sont séparés dans la suite — l'étendue générale est d'un tétra- et pentacorde, tout au plus d'un hexacorde, bien que ceux-ci soient surtout diatoniques. Dans deux régions, le pentatonique sans demi-tons est également conservé et même, parallèlement, le pentatonique avec demi-tons, comme une variante possible des chansons pentatoniques. (Vakarelski, 674-5) Ces deux régions sont celle du Rhodope tout au Sud, et un groupe de villages dans les environs de Loudovit, au Nord. Donc, des régions périphériques, au Nord et au Sud, éloignées l'une de l'autre. Vakarelski présente les exemples suivants du pentatonique avec et sans demi-tons (les deux sont encore tétratoniques):



<sup>14</sup> Je présente mes remerciements à mes collègues János Bereczky, Mária Domokos et Katalin Paksa de l'aide qu'ils m'ont apportée en analysant certains recueils de chansons de peuples apparentés: Gerd (Bereczky), Mikouchev—Tchistalov—(Rotchev) II—III. Souraev—Korolev et Souraev—Korolev—Kavtaskine (M. Domokos), Mikouchev-Tchistalov I. (K. Paksa).

## Ouvrages cités

I. Bartalus: Magyar népdalok. Egyetemes gyűjtemény (Chansons populaires hongroises. Recueil universel) I-VII. Budapest 1873-96.

D. Bartha: A jánoshidai avarkori kettőssíp (La double flûte de l'époque avare à

Jánoshida) (in Archæologica Hungarica XIV) Budapest 1834.

D. Bartha: A XVIII. század magyar dallamai. Énekelt versek a magyar kollégiumok diák-melodiárumaiból (1770-1800) (Mélodies hongroises du XVIIIe siècle. Poèmes chantés dans les recueils estudiantins des collèges hongrois (1770— 1800). Budapest 1935.

B. Bartók: Volksmusik der Rumänen von Maramures. Munich 1923-Budapest

B. Bartók: A magyar népdal (La chanson populaire hongroise). Budapest 1924.

B. Bartók: Népzenénk és a szomszéd népek népzenéje. Budapest 1934. = La musique populaire des Hongrois et des peuples voisins. AECO 1937. II. = Die Volksmusik der Magyaren und der benachbarten Völker. Ung. Jahrbücher XV/2-3. Berlin 1936.

H. Besseler: Renaissance-Elemente im Deutschen Lied. Stud. Mus. XI, 63-68. 1969. F. Bose: Tonale Strukturen in primitiver Musik. Jb. f. Musikalische Volks- und Völkerkunde. Bd. 7. Berlin-New York 1973, 18-45.

C. Brăiloiu: Bocete din Oaș. Bucarest 1938.

C. Brăiloiu: A român népzene (La musique populaire roumaine). in: Emlékkönyv Kodály Zoltán hatvanadik születésnapjára. Budapest 1943, 300—7.

B. C. Nagy: A magyar népdal eredete (Les origines de la chanson populaire hongroise). in Zenei Szemle 1947, 203—13.

B. C. Nagy: Adatok a magyar népdal kialakulásához (Données relatives à la formation de la chanson populaire hongroise). ZTT VII, 605-688. 1959.

B. C. Nagy: A siratódallam (La mélodie des lamentations). in Ethnographia 1961, 385 - 401.

K. Cs. Tóth: A XVI. század magyar dallamai (Airs hongrois du XVIe siècle). in Régi Magyar Dallamok Tára I. Budapest 1958.

L. Dobszay: Comparative Research into an "Old Style" of Hungarian Folk Music. Stud. Mus. 1973, 15-78.

L. Dobszay: A sirató stílus zenetörténetünkben és népzenénkben (Le style «lamentation » dans l'histoire de la musique hongroise et dans la musique populaire hongroise). Manuscrit.

L. Dobszay-J. Szendrei: «Szivárvány havasán». A magyar népzene régi rétegének harmadik stiluscsoportja (Troisième groupe stylistique dans la vieille strate de la musique populaire hongroise). in Népzene és Zenetörténet III, 5-101,

70

L. Vargyas: Protohistoire de la musique hongroise

- D. S. Dougarov: Bouryatskie narodnie pesni. T. I. Pesni Khori-Bouryat. Oulan-Oudé 1964.
- E. Emsheimer: Ein finno-ugrischer Flötetypus? Beiträge zur Sprachwissenschaft, Volkskunde und Literaturforschung, Deutsche Ak. d. Wiss. zu Berlin. Veröffentlichungen der Sprachwissenschaftlichen Kommission. 5. Berlin 1963, 78-86 = A vízimadarak népe (Peuple des oiseaux aquatiques) (Réd. J. Gulva) Budapest 1975, 107—118.

I. Erdélyi: Egy eltűnt nép nyomában. A volgai bolgárok. (Suivant les traces d'un peuple disparu. Les Bulgares de la Volga.) in Élet és Tudomány 1975/47.

G. Fedărâv: 146 jură — 146 pesen. Tchéboksari—Moscou 1934.

I. Fodor: Où le dominicain Ĵulien de Hongrie retrouva-t-il les Hongrois de l'Est? in: Les anciens Hongrois et les ethnies voisines à l'Est. Réd. István Erdélyi. Budapest 1977, 7—20.

Kouzébay, G.: Oudmourte kürzan'ess. Ijevsk 1927.

Gy. Györffy: Krónikáink és a magyar őstörténet (Les chroniques et la protohistoire hongroise). Budapest 1948. 75.

E. M. Hornbostel: Geburt und erste Kindheit der Musik. Jahrbuch für Musikalische Volks- und Völkerkunde. 1973, 9—17.

A. Z. Idelsohn: Hebräisch-Orientalischer Melodienschatz.

I. Gesänge der Jemenischen Juden. 1914

II. Babylonische Juden. 1922

II. Süddeutsche Juden. 1932.

J. Jagamas—J. Faragó: Romániai maqyar népdalok (Chansons populaires hongroises de Roumanie). Bucarest, 1974.

Z. Kallós: Balladák könyve (Livre de ballades) Bucarest 1970. (Avec disques:) Budapest 1973.

Gy. Kerényi: Népies dalok. Magyar népdalok és népies dalok (Chansons soi-disant populaires. Chansons folkloriques, et soi-disant populaires hongroises) III. in: Népzenei Könyvtár 3. Budapest 1961.

Z. Kodály: A magyar népzene (La musique populaire hongroise). Budapest 1973

(1re édition 1937).

Z. Kodály: Die ungarische Volksmusik. Budapest 1956 = Folk Music of Hungary. Budapest 1960.

Z. Kodály: Folk Music of Hungary. Second edition revised and enlarged by Lajos Vargvas, Londres — Budapest 1971.

V. Koukal: Mari kalük muro. Léningrad—Moscou 1951.

D. Koulchétov: Vürzüm mouro archache — Pesni ourjoumskikh mari. Yochkar-Ola

R. Lach: Gesänge russischer Kriegsgefangener. Vienne-Leipzig. (A partir du t. II:) Volksgesänge von Völkern Russlands. Vienne.

I. Bd. Finnisch-ugrische Völker. 1. Abt. Wotjakische, syrjänische und perjakische Gesänge. 1926. 2. Abt. Mordwinische Gesänge. 1933. 3. Abt. Tscheremissische Gesänge. 1929. 4. Abt. Tschuwaschische Gesänge. 1940.

II. Bd. Turktatarische Völker. Kasantatarische, mischerische, westsibirisch-tatarische, turkmenische, kirgisische und tscherkessisch-tatarische Gesänge. 1952. 2. Abt.

Baschkirische Gesänge. Vienne—Leipzig 1939.
G. Lükő: *Havaselve és Moldva népei a X—XII*. században (Les peuples de la Valachie et de la Moldavie aux X—XII° siècles). in: Ethnographia 1935, 90 - 105.

S. M. Maximov: Touri tchavassèn yourissèn. Choupachkar 1932.

S. M. Maximov: Tchouvasskie narodnie pesni. Red. V. Belyaeva. Moscou 1964.

A. K. Mikouchev-P. Y. Tchistalev: Komi narodnie pesni. Syktyvkar. 1. Vytchegda i Sysola. 1966. 2. Ijma i Petchora. 3. Mikouchev, A. E. Tchistalev, P. Y. -Rotchev, You. G.: Vüm i Oudor. 1971.

MNT = A magyar népzene tára (Corpus Musicae Popularis Hungaricae). Budapest. III/A. Noces, Réd. György Kerényi. 1953. V. Lamentations. Réd. Lajos Kiss-Benjamin Rajeczky. 1967. VI. Types de chanson populaire. 1. Réd. Pál Járdányi—Imre Olsvai. 1973.

K. Paksa: *Újabb adatok a pentaton finálisváltásra* (Nouvelles contributions au changement de finale en pentatonique). in: Ethnografia 1976, 199-203.

G. Papp: Über die Verbreitung des Quintwechsels. in: Stud. Mus. 1966, 189-209.

G. Papp: A. XVII. század énekelt dallamai (Airs chantés au XVIIe siècle), Budapest 1970. (in: Régi Magyar Dallamok Tára II.)

Pt = Példatár (Recueil d'exemples). Voir: Z. Kodály: A magyar népzene (La musique populaire hongroise). Le recueil d'exemples établi par L. Vargyas. Budapest 1952-73. (Le numérotage du recueil d'exemples est inchangé dans toutes les éditions. Le numéro des pages se rapporte toujours à l'édition de

B. Rajeczky: Melodiarium Hungariae Medii Aevi. I. Hymni et sequentiae. Budapest 1956.

N. A. Rimski-Korsakov: Sto rousskikh narodnikh pessèn. Moscou-Leningrad 1951. (1re éd. 1877)

I. Rüütel: Vadja rahvamuusika tüpologia ja stiilid. Die Typologie und die Stile der wotischen Volksmusik. In: Soome-ugri rahvaste muusikapärandist. Tallin 1977, 216-281.

W. Salmen: Der fahrende Musiker im europäischen Mittelalter. Kassel 1960.

G. Souraev-Korolev: Mordovskie narodnie pesni. Saransk 1969.

G. I. Souraev-Korolev-L. S. Kavtaskine: Mordovskie narodnie pesni. Moscou

B. Szabolcsi: Osztyák hősdalok — magyar siratók melódiái (Chants héroïques ostiaks, mélodies de lamentations hongroises). in: Ethnographia 1933, 71. 75.

B. Szabolcsi: Népvándorláskori elemek a magyar népzenében. Ethn. 1934, 138 = Eastern Relations of Early Hungarian Folk Music. Journal of the Royal Asiatic Society 1935.

B. Szabolcsi: Egyetemes művelődéstörténet és ötfokú hangsorok (Histoire universelle des civilisations et gammes pentatoniques). in: Ethn. 1936. 233—251.

B. Szabolcsi: Osztyák és vogul dallamok. (Újabb adatok a magyar népi siratódallam problémájához.) (Airs ostiaks et vogouls. [Nouvelles contributions au problème des lamentations populaires hongroises]). in: Ethn. 1937, 340-346.

B. Szabolcsi: Magyar Évkönyv (Annuaire Hongrois) 1938, 204.

B. Szabolcsi: Adatok a középázsiai dallamtípus elterjedéséhez (Contributions à la diffusion du type mélodique de l'Asie Centrale). in: Ethn. 1940, 242-248.

B. Szabolcsi: A magyar zenetörténet kézikönyve. (Manuel de l'histoire de la musique hongroise). Budapest 1947.

B. Szabolcsi: A melódia története (Histoire de la mélodie). Budapest 1950.

J. Szendrei: Zur Frage der Verbreitung der Regös-Melodien. in: Stud. Mus. 1967,

J. Szendrei: Beiträge zur den musikgeschichtlichen Beziehungen des volksmusikalischen Rezitativs. in: Stud. Mus. 1971, 275-288.

J. Szendrei: Recitatív típusok a magyar népzenében (Types de récitatif dans la musique populaire hongroise). in: Népzene és Zenetörténet II, 65-123. 1974 (I.)

J. Szendrei: «Szent István szolgái». Egy regös-motívum német párhuzama. («Les serviteurs de Saint Etienne». Parallèle allemande d'un motif de «guillaneu») in: Ethn. 1974 (II), 315—329.

J. Szendrei-L. Dobszay-L. Vargyas: Balladáink kapcsolatai a népénekkel (Les rapports entre les ballades et le chant populaire). in: Ethn. 1973, 430-61.

Sz. Nd. = Székely népdalok (Chansons populaires sicules) B. Bartók—Z. Kodály: Erdélyi magyarság. Népdalok. (Hongrois de Transylvanie. Chansons populaires). Budapest 1923.

H. Tampere: Essti rahvalaule viisidega. Tallin. I. 1956. II. 1960. III. 1958. IV. 1964. V. 1965.

K. Tanimoto: A Study on the Tone-system of Ainu Music. Journal of Hokkaido University of Education. (Section IC) Vol. 17 No 2., 83-106. 1966 dec.

K. Tanimoto: A Study on the Tonal System of the Giljak Folk Melodien. The Departement of Music, Sapporo Branch, Hokkaido Kyoiku University. s.d.

Tanimoto, 1974: J. İkegami-K. Tanimoto: Orok Songs. (Bulletin of the Institute for the Study of North Eurasian Cultures Hokkaido University 8.) 1974.

Kh. Vakarelski: Etnografia na B'lgaria. Sofia 1974.

L. Vargyas: Ugor réteg a magyar népzenében (Strate ougrienne dans la musique populaire hongroise) I-II. in: Zenetudományi Tanulmányok (ZTT) 1953. 61 $\dot{1}$ 657. (Forme élargie. Partie I.: Ougorski slov v venguerskov narodnov mouzyke. Acta Ethn. 1950, 161—196.)

72

L. Vargyas: Protohistoire de la musique hongroise

73

- L. Vargyas: Bartók Béla délszláv népdalkiadványa. (Recueil de chansons populaires sud-slaves publié par Béla Bartók). UZSz 1952/10, 9-11.
- L. Vargyas: Beszámoló a romániai néprajzi kutatásról (Compte rendu des recherches ethnographiques en Roumanie). Ethn. 1955, 556-63.
- L. Vargyas: A duda hatása a magyar népi tánczenére (L'influence de la cornemuse sur la musique de danse populaire hongroise). in: A MTA I. o. Közl. 1955, 243-81. (Paru en 1956)
- L. Vargyas: Francia párhuzam regösénekeinkhez. in: Néprajzi Közlemények II/1-No 1. 1957, 1-10. En français: Les analogies hongroises des chants « Guillaneu ». Stud. Mus. 1962, 367-78.
- L. Vargyas: Siratók (Lamentations) (Compte rendu) in Kritika 1967/1, 47—49. L. Vargyas: Totenklage und Vorgeschichte der Ungarn. Festschrift für Walter Wiora. Kassel-Basel-Paris-London-New York 1967, 623-627.
- L. Vargyas: A regösének problémája újabb zenei megközelítésben (Le problème des chants « Guillaneu » dans une nouvelle approche musicale). Ethn. 1979/2.
- V. M. Vasiliev: Mari mouro. Kazan 1919.
- V. M. Vasiliev: Mari mouro. Kazan 1923.
- O. Väisänen: Vogulische und ostjakische Melodien. MSFOu LXXII. Helsinki 1937.
- A. O. Väisänen: Mordwinische Melodien. MSFOu XCII. Helsinki 1948.
- G. Vékony: Adatok Julianus utazásának topográfiájához (Contributions à la topographie du voyage de Julianus). in: Századok 1977/6, 1175—1191.
- L. Vikár: Egy új csuvas gyűjtés tanulságai (Les enseignements d'une nouvelle enquête chez les Tchouvaches). in: AMTA I. o. Közl. XXII. 1966, 189-199.
- L. Vikár: Votiak Trichord Melodies. in: Stud. Mus. 1969, 461-9.
- L. Vikár: Archaikus finnugor dallamtipusok (Types d'air archaiques finno-ougriens). in: Népzene és Zenetörténet II. 5-64, 1974.
- L. Vikár-G. Bereczki: Cheremis Folksongs. Budapest 1971.
- L. Vikár-G. Bereczki: Chuvash Folksongs. Budapest 1979.
- W. Wiora: Europäischer Volksgesang, Gemeinsame Formen in charakteristischen Abwandlungen. Cologne (1952).

## Explication des signes et formules utilisés

ABCD = strophe de quatre vers où chaque vers diffère de l'autre.

AbcD = strophe de quatre vers ou chaque vers differe de l'autre.  $A_5$  = le vers A répété à une quarte plus bas  $A_4$  = le vers A répété à une quarte plus bas  $A_2$ ,  $A_3$ ,  $A_6$  etc = le vers A répété à une seconde, tierce, sexte etc plus bas. (Vu que les chiffres placés en haut des lettres servent à distinguer les motifs, les formules  $A^5B^5AB$ , utilisées depuis Bartók, sont remplacées par  $ABA_5B_5$ . Seule exception: l'exemple 18 où il fallait indiquer par a ford<sup>2</sup> le motif inversé placé à une seconde plus haut.)

= deux motifs qui composent le vers A

= vers qui ne diffère du vers A que par sa finale ou par le motif final.

= variante du vers A

 $A_{k1} A_{k2} = différentes cadences du vers A$ 

 $A_{v_1} A_{v_2} = \text{diff\'erentes variations du vers } A$ 

Pour indiquer l'étendue du registre nous utilisons, suivant Bartók, des chiffres romains pour l'octave sous la finale et des chiffres arabes pour l'octave au-dessus de la finale. (I-VII + a-8 etc).

(9) 8-1 (VII) indique par exemple une étendue embrassant en général l'octave au-dessus de la finale, mais où, rarement, ou avec un ornement, la neuvième est touchée, ainsi que la septime sous la finale. VII-5: mélodie allant de la septime sous la finale jusqu'au cinquième degré. 1-6-1: mélodie qui part de la tonique, monte jusqu'au sixième degré et redescend à la tonique ... etc.

Bi-, tri-, tétracorde: indiquent, selon le modèle pentacorde, hexacorde, une série

de deux, trois, quatre notes diatoniques.

Bi-, tri-, tétratonique etc indiquent, selon le modèle de pentatonique, des séries non diatoniques.

Les différents modes pentatoniques sont indiqués comme suit (en ordre ascendant): sol pentatonique = sol -la-do-ré-mi (-sol'-la'- etc). La note soulignée est la finale: la pentatonique: la-do-ré-mi-sol (-la' etc);

do pentatonique: do-ré-mi-sol-la (-do etc.); ré pentatonique: ré-mi-sol-la-do (-ré-mi etc); mi pentatonique: mi-sol-la-do-ré-mi (-sol etc).

Pentatonique avec demi-tons: sol-la-do-ré-mi- (sol etc).

AP + numéro = index d'un enregistrement sonore dans les archives de l'Institut de Musicologie.