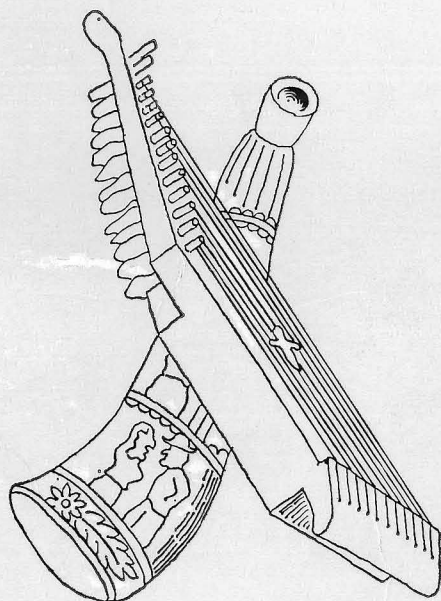
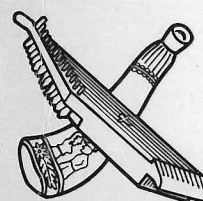




ÉTUDES FINNO-OUGRIENNES - V.

ETUDES FINNO-OUGRIENNES



TOME V - 1968

**EDITIONS KLINCKSIECK
PARIS**

Je revois encore cet homme plein d'énergie, cette figure pleine de vitalité dont les traits reflétaient, par moments, l'assombrissement et l'amertume de cette âme noble et pure. Sa voix résonne encore dans mes oreilles, cette voix rauque qui communiquait toutes les nuances d'une âme qui n'était étrangère ni à la révolte, ni à la résignation. Sincérité, franchise, dévouement et... intransigeance lorsqu'il s'agissait des sujets auxquels il attribuait une valeur et une importance particulières. Il trouvait sa seule consolation dans le travail, chez lui, à Váci-utca, où il avait tant voulu retourner en 1948. Je me souviens du soir où, à la veille de son départ de Paris, nous nous étions réunis, quelques amis intimes, autour d'une table, non loin du Pont de l'Alma. Il aimait son pays, il aimait sa maison, ses souvenirs lui étaient chers. A Budapest, il recueillait des mélodies pour les préparer à la publication et, dans sa solitude, il ne pensait qu'à composer des œuvres auxquelles il confiait la mission de transmettre à la postérité ses sentiments intimes, ses révoltes dissimulées.

Sa contribution à la musicologie et à l'art musical n'est pas encore assez connue et estimée. Puisse le rassemblement de ces témoignages attirer davantage l'attention et l'estime sur cet esprit noble et fier.

(Ankara).

A. Adnan SAYGUN.

J'avais dix-huit ans quand j'ai rencontré Lajtha pour la première fois. C'est Zoltán Kodály dont j'avais suivi les travaux pratiques de folklore musical à la Faculté des Lettres de Budapest qui m'avait envoyé à lui. Étant en première année à la Faculté, je lui avais montré mes notations de chants populaires recueillis dans un village du « Sarköz » en Transdanubie lors d'un camp scout. Kodály m'avait donc encouragé à présenter ce recueil à Lajtha au Musée Ethnographique et d'en profiter pour visiter les archives de ce Musée.

En ce temps-là, j'avais déjà entendu quelques transcriptions de Lajtha grâce à une série de disques publiant les plus belles mélodies populaires harmonisées par Bartók, Kodály

et Lajtha. Cela avait été ma première grande émotion à propos de musique populaire alors que je n'étais encore qu'un lycéen.

Lajtha parcourut mes notations : il n'y trouva pas beaucoup d'éléments intéressants car il avait déjà enquêté dans le même village (qui avait d'ailleurs été précédemment visité par un premier « collecteur »). C'était le village le plus connu d'une région célèbre pour son art populaire : le « lelöhely » (lieu d'origine) qui figurait dans le « Gyöngyösbokréta » (bouquet de perles) — spectacle folklorique très en vogue d'alors, avec une troupe très colorée —. La vieille paysanne qui m'avait renseigné était également une des informatrices du groupe en matière folklorique.

Soudain irrité, Lajtha se mit à dénoncer « les cochonneries du Gyöngyösbokréta » : sur le papier qu'il tenait en main se trouvait la mélodie la plus « douteuse » de mon recueil, une chanson faussement populaire, un succès de l'époque composé sur des motifs du chant de Noël allemand bien connu : « Mon beau sapin ». « Voilà ce qu'on donne à la radio comme chant populaire hongrois » maugréa-t-il. Je me serais écroulé si je n'avais pas su de quoi il s'agissait dans cette mélodie et à quoi il pensait. Je l'approuvai et lui fis comprendre que je n'avais noté cela avec le reste que pour faire plaisir à la vieille paysanne. Alors il se calma peu à peu. Nous liâmes conversation. Il me posa beaucoup de questions : il voulait évaluer les limites de mes connaissances.

A dater de ce jour, j'allai le voir de temps en temps pour assister à son travail de notation. C'était d'ailleurs bien plus qu'une simple notation : une sorte de « cocktail » musical. Car en écoutant et en notant une mélodie enregistrée sur cylindre, il était question de bien des choses : d'abord de la mélodie elle-même, puis des problèmes du chant populaire hongrois, ensuite de la musique artistique, de l'ethnologie, etc. C'était un fin causeur et un redoutable contradicteur. Il détruisait avec des arguments impitoyables mes points de vue schématiques et naïfs. Si, un peu plus tard, nous revenions sur la même question et que cette fois-ci, convaincu que j'en réchapperais à meilleur compte, je ressortais ce que j'avais entendu de sa propre bouche, il détruisait non moins impitoyablement cette position. Sans doute voulait-il m'apprendre que les choses ont deux aspects et qu'il n'existe pas de points de vue immuables ? De toutes façons, il détestait les

lieux communs ; surtout ceux qui étaient de rigueur dans les critiques musicales d'alors.

Un jour, il me vit à un concert où un soliste de passage jouait le concerto pour violoncelle de Lalo. A la séance de notation suivante, il me mit à l'épreuve : « Avez-vous aimé le concerto de Lalo ? ». Je balbutiai quelque chose comme : « Il n'était pas assez profond... », j'en fus bien réprimandé : « Qu'est-ce que c'est « profond » ? Est-ce une notion musicale ? La question est de savoir si c'est beau ou non, si ça sonne bien ou non ! ». Comme je ne pouvais pas changer ma formule en disant que le concerto ne m'avait pas laissé une impression très « stable » ou qu'il ne m'avait pas donné une sensation assez « profonde », j'abandonnai la « profondeur » comme critère de valeur en gémissant : « Alors, ce n'était pas assez beau ».

Une autre fois, il m'assomma avec Bach dont je ne connaissais que des pianotages domestiques : des fugues, des suites et, naturellement, les deux Passions. Quant à Haendel, je n'en avais entendu que le nom (nous pouvions rarement nous acheter un billet de concert et nous n'avions ni radio ni gramophone). Le nom de Vivaldi se trouvait alors plus fréquemment dans les manuels d'histoire de la musique que dans les programmes de concert. Naturellement, j'étais un fervent de Bach. C'est par la bouche de Lajtha que j'ai entendu pour la première fois qu'à côté de Haendel « mondain », Bach était provincial et que dans son isolement, il avait suivi péniblement les compositions légères, colorées et à l'image de leur époque de ses contemporains. En un mot, au-delà de la possibilité allemande qui était chez nous quasiment monolithique, c'est par Lajtha que j'ai été initié à « l'esprit français ».

Plus tard, avant et pendant la guerre, nos conversations coururent de plus en plus sur la politique. Tous deux passionnément anti-nazis, nous avions largement matière à discussion avec les commentaires et la condamnation des événements, surtout quand nous pensions au sort qui attendait notre pays.

Après la guerre, les séances de notation ayant cessé, nous nous vîmes plus rarement. Lajtha devint d'abord Directeur de Musique à la Radio, puis Directeur Général de l'École Nationale de Musique et du Musée Ethnographique. Mais peu après, il fut limogé de partout et resta sans travail !

Quant à moi, après six mois « d'activité publique », je vécus retiré dans mon ancien lieu de travail — la bibliothèque universitaire — jusqu'au jour où la direction du Musée m'appela à la tête du département de musique, à l'ancien poste de Lajtha. J'avais proposé plusieurs fois le nom de Benjamin Rajeczky pour ce poste où il avait déjà travaillé avec Lajtha, mais Rajeczky avait toujours refusé. C'est ainsi que je fus le successeur de Lajtha au Musée.

Alors je pus de nouveau assister à ses séances de notation ; car, trois fois par semaine, il venait à son ancien département. Le Ministère, où il lui restait encore assez d'autorité et quelques amis, le payait pour ce travail afin d'alléger sans doute les vexations dont il avait été l'objet. Je pus en cette occasion admirer son énergie et sa volonté ainsi que sa disposition indestructible à rendre service. Ces jours-là, nous étions environ une dizaine autour de lui, tous des gens qui avaient obtenu des revenus occasionnels grâce à lui, le malchanceux, le limogé. A la fin, il avait tout un groupe de travail qui, après sa mort et après le départ de Rajeczky ainsi que de moi-même, se trouve aujourd'hui officiellement à la tête du département de musique du Musée Ethnographique. Mais à cette époque, ces gens-là ne vivaient que de ce que Lajtha pouvait leur assurer par ses enquêtes, ses notations et plus tard, ses enregistrements sur disques. Il ne ménageait pas sa peine ! Il voulait publier intégralement en partitions l'hétérophonie d'un orchestre tzigane villageois composé de trois ou quatre instruments avec des dissonances ardues et avec des accords différents de ceux de la musique savante. Il avait d'excellents collaborateurs, il est vrai, en les personnes de Rajeczky et Avasi, mais c'était tout de même un travail très éprouvant. Finies les conversations : après une séance de travail, nous avions tous le vertige. Mais il fallait aller de l'avant, non seulement parce que le Ministère payait à la pièce, mais aussi parce que Lajtha était poussé par une ambition scientifique : créer quelque chose de neuf et d'exemplaire et le proposer le plus vite possible à l'opinion des spécialistes du monde entier.

Pendant le même temps, il composait de plus en plus. C'est l'époque qui a vu naître ses quatre dernières symphonies et ses derniers quatuors à corde, l'époque la plus fertile de sa vie, comme s'il prenait seulement alors pleinement conscience de sa force.

Il m'aidait aussi. La Société Ethnographique m'avait confié

la rédaction d'un volume à la mémoire de Bartók et je n'avais accepté qu'à condition de pouvoir en faire un ouvrage de portée internationale, en des langues de diffusion mondiale, avec des collaborateurs étrangers. Un vrai calvaire, mais j'obtins gain de cause. Alors les vraies difficultés commencèrent : il fallait s'assurer de la participation des meilleurs spécialistes étrangers. Je demandai à Lajtha de mettre à notre disposition ses excellentes relations internationales. Il s'exécuta de fort bon cœur. Il nous fournit non seulement des adresses, mais il écrivit personnellement à ses amis pour leur donner confiance en notre entreprise. C'est ainsi que nous sommes parvenus à nous assurer la participation de Baud-Bovy, de Brailoiu, de Azevedo, de Collaer et Kunst.

Sa mort m'a surpris. Sa démarche élastique, ses épaules droites et sportives l'avaient toujours montré de dix ans plus jeune qu'en réalité. A dire vrai, pendant les trente et une années où je l'ai connu, je n'ai jamais noté aucun changement dans son aspect physique. Il faut cependant remarquer qu'une thrombose du cœur survenue en 1957 présageait déjà une issue fatale. A cette époque, plusieurs de nos personnalités les plus éminentes avaient eu des attaques cardiaques — Kodály notamment, quelque temps après le sculpteur Béni Ferenczy qui resta paralysé et muet —, mais Lajtha tout comme Kodály avaient retrouvé toute leur vigueur. Devant l'envol de plus en plus puissant des œuvres de Lajtha, nous croyions que sa force vitale suivrait l'élan de sa force créatrice. Hélas, il n'en fut pas ainsi. Le corps est retombé comme une fusée porteuse fatiguée de sa course alors que par ses œuvres l'esprit suivait une trajectoire éternelle.

(Budapest).

Lajos VARGYAS.

« Vitam impendere vero ». Un éloge de László Lajtha ne saurait plus justement commencer qu'avec la devise de Rousseau. Consacrer une vie — une vie entière — à la vérité avec toutes les conséquences que comporte ce choix, y demeurer fidèle dans toutes les circonstances, dans toutes ses relations avec les hommes, dans l'art, dans la science : c'est cette image de László Lajtha qui survit chez ceux qui l'ont

aimé, estimé et honoré. C'est ainsi qu'il survit chez moi aussi ; image qui s'est transformée trop tôt en souvenir pour tous ceux qui étaient partis à la suite d'événements extérieurs — alors qu'il était encore en vie. Notre dernière rencontre eut lieu à Londres à l'automne 1947, alors qu'il habitait avec sa famille une paisible petite « boarding house », ayant installé son cabinet de travail dans une pièce du rez-de-chaussée qui donnait sur un jardin et possédait de larges fenêtres à la française. Il était rempli d'ébauches de composition, il réalisait pour la première fois de sa vie le rêve de tout compositeur : la possibilité de vivre pour et de son art, et lorsque j'allai lui rendre visite, il composait la musique de l'adaptation cinématographique de « The murder in the Cathedral » de T. S. Eliot. Le destin n'a pas pour habitude d'annoncer que nous voyons quelqu'un pour la dernière fois et je ne pouvais soupçonner que ce serait notre dernière rencontre après les vicissitudes, endurées dans une étroite communauté, des années de guerre. Je rentrais peu après à Budapest, conservant encore l'espoir d'une Hongrie démocratique. Environ un an et demi après il choisit le même chemin, avec certainement le même espoir. A cette époque, j'étais une fois de plus loin de mon pays, mais désormais sur le chemin raboteux de l'émigration, je devais réapprendre à me diriger dans la vie. Puis, jusqu'en 1956 ce furent en Hongrie, sept difficiles années. On nomme souvent, non sans légèreté, cette période celle des erreurs. Mais beaucoup n'y ont pas survécu, tandis que beaucoup d'autres ne vivent que pour avoir émigré en 1956. Lajtha ne quitte pas son pays (peut-être les événements de 1956 lui avaient-ils rendu son inaltérable optimisme ?). Pendant ces sombres années, il avait connu tant de désillusions, de désagréments, d'ostracismes ; il avait été entouré de tant d'animosité ; il avait souffert tant de peines physiques et morales, que son tempérament, qui triomphait autrefois de toutes les fatigues, s'était brisé. Et bien que les années postérieures à 1956 lui aient apporté, à lui aussi, quelques améliorations dans sa situation et qu'il ait reçu, du côté français, un grand hommage pour son art, tout venait trop tard et son cœur lui fit prématurément défaut. A mes yeux (et c'est en 1929 que j'entrais en étroite relation avec lui, le voyant chaque semaine pendant 18 années, sauf lorsque j'étais à l'étranger) c'est le tempérament qui était le trait dominant de sa personnalité et qui l'illuminait. Un tempé-