

COMPTES RENDUS

VARGYAS LAJOS : *A magyarság népzeneje* (La musique populaire des Hongrois), Zeneműkiadó, Budapest 1981, in 8°, 623 p.

Voilà un ouvrage qui fera date dans l'histoire des recherches folkloriques en Hongrie. Avant d'en préciser l'importance scientifique, nous avons interrogé l'auteur (collaborateur et membre du Comité de Patronage de notre revue) dont nous avons recueilli les propos. Nous en publions ici de larges extraits :

« Depuis les derniers écrits de Kodály consacrés à la musique populaire hongroise, nous sommes non seulement parvenus à des résultats nouveaux, mais nous avons également pu découvrir des matériels de Moldavie, de Gyimes, ainsi que du Mezöség (plateau central de Transylvanie). De plus, les collectes effectuées principalement dans le sud de la Transdanubie et dans le comitat de Szatmár ont produit de nouvelles variantes, mais aussi parfois des mélodies inconnues : nous disposons donc aujourd'hui d'un matériel considérablement accru et nous avons découvert des styles ignorés jusqu'alors. En ce qui concerne les résultats nouveaux, l'évolution a été encore plus importante car, du vivant de Kodály, nous avons retrouvé le style des lamentations, style que Kodály connaissait déjà et dont il appréciait l'importance, mais qu'il n'a pas analysé dans son étude. Nous avons fait la connaissance de mélodies reposant sur des échelles à quatre ou à trois notes. Les recherches comparées peuvent également s'enorgueillir de résultats considérablement accrus, aussi bien du point de vue des rapports orientaux qu'en ce qui concerne les relations européennes au Moyen-Âge. L'évolution a encore marqué des points pour un certain nombre de questions de détail, étant donné que ni l'ouvrage de Kodály, ni celui de Bartók n'ont pu faire état de tout ce qu'ils savaient. Kodály lui-même a dit, et je le cite dans la préface de mon ouvrage, qu'il aurait été possible d'en dire davantage, mais que la longueur limitée ne l'avait pas permis. De toute façon, il nous semblait nécessaire de rédiger un nouveau livre dans lequel nous pourrions faire acte des résultats et des matériels récents, et publier tout ce que Bartók et Kodály savaient déjà sans pouvoir le formuler. Voici la raison principale de la publication de ce recueil.

... J'ai essayé de trouver une formule qui permette de tout dire, c'est-à-dire de ne pas tomber dans le piège que Kodály n'avait pu éviter. Il a surtout pu exprimer certaines idées sur l'évolution historique et donné sous forme de notes ou simplement supprimé ce qui ne pouvait y entrer. Pour parvenir à mes fins, la meilleure solution me semblait être de passer en revue le répertoire folklorique selon tous les caractères de celui-ci : le matériel de la mélodie, le rythme, le ton, la forme, la manière d'exécution et tout ce qu'on peut encore imaginer, comme par exemple le rapport des paroles et de la mélodie, compte tenu de toutes les données de celle-ci, ou encore ce qui est en dehors, comme la musique

instrumentale, la variance. Cette dernière constitue un domaine si important qu'il est impossible de parler sérieusement d'une musique populaire en le négligeant, mais qui n'a pu être développé dans tous ses détails dans les ouvrages de Bartók et de Kodály. Ajoutons encore l'ordre chronologique de l'évolution diachronique, la vie et la fonction de la mélodie dans la société et, enfin, quelques analyses esthétiques en considérant la mélodie populaire comme une œuvre d'art. Voilà grosso modo les principaux chapitres de mon livre.

... En ce qui concerne les résultats récents, il se trouve parmi eux deux grands domaines découverts du vivant de Kodály qui semblent avoir une importance primordiale : les lamentations et le rapport avec la musique ob-ougrienne des mélodies strophiques qui en sont issues, quelque chose que le peuple hongrois a conservé d'une époque plus reculée encore que celle de l'influence pentatonique des Turcs et qui fait preuve d'une audience de plus en plus large d'après les témoignages et les dernières investigations, en particulier dans le domaine des chants populaires d'église. L'autre grande découverte concerne l'origine de la couche pentatonique orientale. En effet, nos connaissances ont subi bien des modifications depuis que les recueils de Vikár et Bereczky ont éclairé certains points, ainsi, par exemple, qu'il s'agit d'une particularité musicale turque qu'on ne retrouve nulle part ailleurs en Orient qu'à la limite linguistique entre Tchérémisses et Tchouvaches ; c'est là, dans une région relativement restreinte, que l'on se sert de mélodies contenant des réponses à la quinte inférieure. Mais au fur et à mesure que l'on s'éloigne, ce style disparaît et les mélodies changent totalement de caractère. Ceci veut dire que ce style n'a été créé ni par les Tchérémisses, ni par les Tchouvaches, mais par un troisième facteur. Depuis lors, les historiens eux-mêmes ont accepté ma théorie selon laquelle ce sont les Hongrois que le moine dominicain Julianus a rencontrés dans la région de la Volga au XIII^e siècle et qui ont transmis cette forme typique de réponse à la quinte inférieure aux Tchérémisses et aux Tchouvaches, parmi lesquels ils ont fini par se fondre : nous possédons aujourd'hui des témoignages de plus en plus nombreux sur les Hongrois restés là-bas, depuis les recherches de Lajos Tardi. Vers 1550, les chroniques moscovites mentionnaient les Tchérémisses, Mojars, Tchouvaches, Mordves et Tarkhans comme étant les alliés des Russes contre les Tatars du Kazan. Ici donc, entre Tchérémisses et Tchouvaches se trouvaient des Magyars, et les témoignages cités par Lajos Tardi mentionnent ces Mojars jusqu'à la première guerre mondiale. Selon les notes des marchands d'esclaves italiens (russes?) de Crimée des XVI^e, XVII^e et XVIII^e siècles, on opposait ces Mojars ou Modjars aux esclaves originaires de Hongrie que l'on appelait Hungari ou Hungaros et, fort curieusement, parmi les prisonniers de guerre russes du premier conflit mondial, il s'en trouvait certains qui, probablement, ne parlaient plus hongrois mais une langue turque ou tchérémisses quelconque, mais qui déclaraient être Mojars. L'emplacement géographique peut être clairement identifié : il s'agit d'une région qui se trouvait à l'ouest de Kazan, là où étaient refoulés les Hongrois que le père Julianus avait trouvés. La pression des Tatars, suivie de celle des Tatars du Kazan, les a repoussés de plus en plus vers l'ouest. C'est ainsi qu'on peut expliquer l'existence chez les Hongrois d'un style fondé sur la réponse à la quinte inférieure, et ce en très grande quantité et sous une forme développée, alors qu'on ne le trouve chez les Tchérémisses et les Tchouvaches que dans une région restreinte. Les autres Tchouvaches pratiquent une musique composée de mélodies non descendantes et non structurées, basée sur une tessiture serrée à quatre ou cinq notes, entre *do* et *la*. Comment auraient-ils pu, sinon, former un style aussi structuré sans influence extérieure?

... Ce sont donc les nouveautés qui frappent le plus parmi les résultats obtenus récemment, mais il y en a d'autres, moins importants peut-être, mais nullement négligeables, résultats qui ont rendu nécessaire la composition d'un livre assez volumineux. Je voulais en même temps donner non seulement des théories illustrées d'exemples, mais également un recueil dont la réalisation, malheureusement, n'est pas celle qui avait été prévue : le livre devait à l'origine être accompagné d'un coffret de dix disques trente-trois tours contenant les enregistrements les plus récents. Ma tâche aurait été de procéder au choix de ce matériel sonore et d'en publier la forme écrite dans le livre. Cette tâche me liait les mains : je pouvais uniquement choisir parmi les enregistrements de bonne qualité, les premières mélodies notées par Kodály et Bartók à partir de cylindres de phonographes étaient donc exclues; au cas où ces mélodies avaient été récemment enregistrées sur bande magnétique, dans leur forme originale ou une variante proche, on pouvait les publier. Mais ce qui déterminait à l'avance la composition du recueil, c'était qu'on ne pouvait employer que des enregistrements récents. Quand j'ai terminé mon ouvrage, il s'est avéré qu'il n'y aurait pas de disques. Seul restait donc le recueil qui, selon moi, donne tout de même une vision complète de la musique populaire hongroise. J'ai donné, par des exemples insérés dans le texte, ce qui ne pouvait pas figurer dans le recueil, mais dont la publication me paraissait nécessaire. En ce qui concerne la composition du matériel, il fallait qu'il soit, si possible, différent de celui des recueils importants déjà existants, en particulier du recueil Kodály—Vargyas, paru chez Zeneműkiadó; d'autre part, je ne me suis servi qu'exceptionnellement de quelques mélodies tirées des disques soixante-dix-huit tours de la firme Pátia. Dans l'ensemble, je me suis efforcé de publier un matériel inédit.»

Jean Gergely : Si l'on admet que ce sont les Hongrois rencontrés par Julianus qui ont enseigné ou transmis les mélodies à quinte descendante aux Tchérémises et aux Tchouvaches, il serait intéressant de savoir comment ce style s'est trouvé intégré dans l'héritage millénaire des Hongrois.

Lajos Vargyas : A mon avis, ce sont les Hongrois qui ont formé ce style à partir des mélodies pentatoniques et descendantes apprises des peuples turks, probablement des Khazars. Il s'agit d'un style mélodique d'audience très large qui caractérise les peuples turks, tatars, mongols, chinois du nord, ou même indiens d'Amérique du Nord. Le peuple hongrois l'a fait sien. Or, dans ces mélodies pentatoniques qui descendent par paliers ou par degrés conjoints, il apparaît quelquefois, sporadiquement, certaines répétitions, tantôt à la tierce, tantôt à la quarte, tantôt à la quinte (inférieures). Selon moi, c'est cela que les Hongrois ont développé d'une façon absolument logique. Ce développement est déjà amorcé dans la couche d'origine ougrienne, comme par exemple avec les notes de cadence qui se suivent sur les degrés cinq, quatre, deux et un. La quinte prend un relief particulier avec le pentatonique, ce qui explique l'audience si généralisée de ce style. Il s'agit naturellement d'une hypothèse que j'ai exposée à plusieurs reprises lors de congrès consacrés à la protohistoire, devant les représentants des disciplines voisines, en la développant avec plus de détails et en la complétant d'un itinéraire géographique et chronologique. Mes collègues acceptent en général ma théorie.

J. G. : Pour passer à un autre sujet, vous avez expliqué tout à l'heure que votre livre fait état de types mélodiques nouveaux. Je voudrais savoir comment ils ont été découverts et ce qu'ils apportent.

L. V. : Naturellement, on ne peut en parler d'une façon générale que lorsqu'ils forment un type cohérent. Les plus importants d'entre eux sont ceux qui possèdent une tessiture restreinte à quatre degrés et ceux qui ne dépassent pas l'étendue d'une sixte. J'appelle « mélodies pentatoniques fondamentales » celles qui ne contiennent que les cinq notes de l'échelle pentatonique dans l'ambitus le plus restreint. Ces types de mélodies ont été retrouvés en grande quantité en Transylvanie, en Moldavie, et nous en connaissons quelques spécimens isolés dans la région de Zobor et même en Transdanubie, mais, au début, nous ne pouvions pas leur attribuer d'importance particulière. Or il apparaît qu'il s'agit d'une couche bien à part — encore une hypothèse, mais fort plausible — qui serait le résultat d'une première influence turko-tatare. Les linguistes tiennent d'ailleurs compte de deux influences turques dans la langue hongroise : une couche ancienne et une plus récente, venues d'une langue turque apparentée au tchouvache et dont la première couche est naturellement moins représentée que la seconde. En un mot, les linguistes distinguent une influence turque première et une autre plus tardive. Tout nous fait penser que ce fait se vérifie en musique, avec un style d'une échelle à quatre ou cinq degrés dans des mélodies analogues et souvent même identiques. Ce style existe chez les Tchouvaches ou les Mongols Bouriates, dans une quantité telle qu'on peut le considérer comme une langue maternelle musicale. Il existait donc, et existe toujours, des peuples turks ou mongols qui possédaient ces styles, et le peuple hongrois se l'est approprié, au travers de ses contacts avec eux. Nous en retrouvons les traces, comme un phénomène isolé, mais en quantité non négligeable, dans la musique populaire hongroise, mais repoussées dans les couches périphériques.

J. G. : Connaissez-vous la triphonie méditerranéenne et les mélodies sardes réduites à trois notes ?

L. V. : Non, mais il serait très important que j'en fasse connaissance car, selon toutes probabilités, dans un autre domaine, celui des Finno-Ougriens, il existe un héritage très ancien composé de trois notes : *mi-ré-do* ou *do-ré-mi* : un ordre mélodique qui ne dépasse pas trois notes existe chez les Votiaks à soixante pour cent environ, de même que chez les Caréliens et les Votes, mais on en retrouve également des exemples chez les Vogouls ; ces noyaux mélodiques ont été élargis par les Zyriènes d'une note en une échelle *fa-mi-ré-do*, puis chez les Finno-Ougriens les plus évolués, ils se sont transformés en pentaccords et hexaccords, et déjà dans une forme périodique. C'était le style mélodique que les Hongrois, tout comme les Ob-Ougriens, ont développé en séquences à deux ou plusieurs cadences (cadence : note finale d'un segment mélodique), mais c'était avant leur périodisation, donc à une époque reculée où nos ancêtres ne connaissaient pas encore les structures closes. C'étaient encore des « maqams », mais pourvus d'au moins deux cadences et dans un ambitus de plus en plus large. Nous avons pu suivre toute cette évolution chez les Ob-Ougriens, mais dans une quantité moins importante qu'on ne pourrait s'y attendre. Il est donc probable, là encore, que ce sont les Hongrois qui furent les novateurs en créant des types nouveaux qu'ils transmièrent ensuite aux Vogouls et aux Ostiaks.

J. G. : S'ils n'en étaient pas les inventeurs, ils en étaient au moins les intermédiaires.

L. V. : Non, ils en étaient les créateurs, puisque cette forme libre à plusieurs cadences, mais qui ne connaît pas encore la période close, est l'apanage commun des Ob-Ougriens

et des Hongrois, et que l'on n'en trouve pas trace dans la région de la Volga, ni chez les autres peuples finno-ougriens.

J. G. : Les chants «héroïques» et «chants de l'ours» ancestraux seraient donc d'origine hongroise?

L. V. : Les Hongrois eux-mêmes ont eu des chants analogues.

J. G. : Ce sont eux qui les auraient donc transmis?

L. V. : Nous les avons probablement créés ensemble, mais l'initiative devait venir des Hongrois, car les chants strophiques qui en sont issus, comme le «Pas de deux de Kálló», restent présents chez nous jusqu'à aujourd'hui, alors que, chez les Vogouls et les Ostiaks, ce style ne représente qu'au maximum vingt pour cent du matériel chanté. Pourtant, ce sont des peuples «primitifs», ils auraient donc dû le conserver sous une forme intacte. Puisqu'il en va autrement, il s'ensuit que le premier pas a été fait par les Hongrois, les autres ont simplement emprunté un style tout fait. D'après les archéologues, il y a environ deux mille ou trois mille ans, les Hongrois vivaient dans la partie méridionale de la Sibérie occidentale, donc au-delà de l'Oural, et les Ob-Ougriens un peu plus au nord. C'était à la limite de l'âge du cuivre et de celui du bronze. Or il s'est créé, dans cette région peuplée par les Hongrois et les Ob-Ougriens, une culture matérielle assez développée des ustensiles. Ces ustensiles de cuivre, puis de bronze, ont traversé l'Oural et sont parvenus aux autres Finno-Ougriens. Ce fut un grand pas en avant dans l'évolution. Voilà un fait qui coïncide avec les faits musicaux. Le matériel mélodique primitif et finno-ougrien possédant deux, trois ou quatre cadences, a été élargi sur une octave. Sur ce point, les résultats des disciplines voisines et ceux de l'Histoire de la Musique sont tellement convergents qu'il faut croire qu'ils reflètent la situation réelle.

... Mais ce n'est pas seulement dans le domaine de la protohistoire que des éléments nouveaux ont été présentés du vivant de Kodály. György Martin et ses collaborateurs ont retrouvé dans le matériel hongrois les traces de la pratique rythmique du Moyen-Age et de la Renaissance, la *proportio*, qui se retrouve dans nos recueils du XVIII^e siècle : une danse de mesure binaire suivie de la même danse en mesure ternaire plus rapide, ce qui était très répandu en Europe dès le XV^e siècle, non seulement dans l'alternance des mesures binaires et ternaires, mais aussi dans celle des périodes bipodiques et tripodiques aux rythmes symétrique et asymétrique. Martin l'a retrouvée chez les Tsiganes de Szatmár, dans l'accompagnement instrumental de la danse au bâton, puis on l'a découverte de plus en plus dans le matériel folklorique. Nous savions depuis longtemps qu'il existait chez les Sicules des vers de onze syllabes chantés tantôt en 4/8, tantôt en 5/8.

L'aksak est autre chose. Le «giusto syllabique» décrit par Brăiloiu est un système de croches et de noires qui alternent, mais irrégulièrement : une croche s'allonge en noire, ici ou là. Nous avons quantité de mélodies avec des variantes de ce rythme. Après la parution de l'article de Baud-Bovy dans le volume publié à la mémoire de Bartók, j'ai découvert qu'il s'agissait ici des vestiges d'un tel giusto syllabique. László Vikár est retourné dans la région de Zobor où Kodály avait fait les recueils que l'on connaît, et a trouvé une version de la ballade de «Bodor Katalina» où ce vers change d'une strophe à l'autre.

J. G. : Et pourquoi change-t-il? Est-ce à cause des paroles?

L. V. : Non, pas précisément, plutôt selon le goût de l'informateur, mais les paroles peuvent avoir une influence certaine. Dans son recueil appalachien, Cecil J. Sharp a signalé ce phénomène tout en ignorant la notion du giusto syllabique; il a posé des points d'orgue sur les notes allongées en disant dans ses commentaires que la longueur des notes varie d'une strophe à l'autre, très curieusement. Baud-Bovy, en comparant mélodies grecques et françaises, a même trouvé une mélodie dans les enregistrements sur cylindres de Mink en Alsace et établi les mélodies ayant comme unité des croches égales, mais qui s'allongent de ci, de là. D'après Brăiloiu, cette forme d'exécution est encore vivante chez les Roumains; chez nous, on ne pouvait en trouver qu'un seul cas concret, les autres n'étaient visibles qu'en tenant compte des variantes. Un cas chez les populations germanophones d'Alsace et beaucoup d'autres chez les Appalachiens suffisaient à Baud-Bovy pour établir, d'après l'article de Brăiloiu, qu'il en allait de même pour bon nombre d'exemples français, aujourd'hui en 6/8. Chez nous, en réunissant les variantes de la ballade de «Rákóczi Kis Úrfi», j'ai pu constater qu'il s'agissait également d'un giusto syllabique à l'origine; depuis lors, j'ai retrouvé la variante giusto syllabique de la mélodie.

J. G. : L'aksak serait un phénomène général?

L. V. : Disons que l'aksak est un dérivé raidi du giusto syllabique, car l'alternance des notes formées de deux ou trois unités est employée dans un tempo très rapide, il est souvent difficile de le reconnaître à l'audition, alors que, dans le giusto syllabique, les valeurs d'une croche et d'une noire alternent et se reconnaissent plus facilement. L'aksak est présent chez les Turcs, les Bulgares et les Roumains, alors qu'en Hongrie et dans le reste de l'Europe, c'était plutôt le giusto syllabique qui était en usage. Tout ceci nous ouvre des perspectives très larges sur les concordances historiques auxquelles j'ai fait allusion. On voit combien le champ est vaste. Ajoutons qu'on a commencé à recueillir chez nous les cantiques populaires et que des mélodies médiévales ont été retrouvées; ceux qui veulent plus de détails n'ont qu'à lire mon livre. Mais il y a aussi l'analyse esthétique. J'ai écrit autrefois dans le *Journal of International Folk Music Council* au sujet du chant populaire en tant qu'œuvre d'art. Dans ce volume, je suis allé plus loin, j'analyse au moins deux fois plus de mélodies. De plus, je parle des tendances générales qui sont d'essence esthétique. Par exemple, je souligne que les vieilles mélodies hongroises de quatre vers présentent leur grande montée dans le troisième. C'est là que se trouve la transformation la plus importante, la partie de «développement». Cela signifie qu'après l'exposition, le peuple a senti que, dans une mélodie à quatre segments, il faut monter jusqu'au troisième après lequel ne peut venir que la conclusion. J'analyse donc des choses aussi générales, mais à propos de telle ou telle mélodie, je pose également la question : pourquoi est-elle si belle? Qu'est-ce qui lui confère une valeur esthétique? On ne pourrait pas l'établir avec une précision absolue sur trois mille mélodies, mais on peut le rendre plausible grâce à quelques exemples bien choisis et bien structurés.

... Mon dernier mot est de toute façon qu'il faut poursuivre les recherches et, s'il y a de nouvelles surprises, on pourra en faire état dans quinze à vingt ans. J'estime que, plus la recherche est approfondie et plus ses moyens sont développés, plus elle ramènera en surface ce qui est enfoui. Je peux dire à quel point nos connaissances actuelles sont plus vastes que celles résumées par Kodály en me référant aux lois de la pesanteur : un corps en chute libre a parcouru un mètre au bout d'une seconde, quatre mètres au bout de deux secondes, neuf mètres au bout de la troisième, etc. ..., mais si sa vitesse initiale est de

vingt unités, elle sera de quatre-vingts dans la deuxième seconde et de cent quatre-vingts pour la troisième. Par rapport à quatre-vingts, le chiffre de cent quatre-vingts paraît très grand, mais il signifie simplement que la vitesse uniformément accélérée continue. Autrement dit, nous dépendons toujours du départ donné par Bartók et Kodály : ce sont eux qui ont mis en route et fait avancer les recherches si rapidement que, si nous pouvons conserver et développer leur vitesse initiale, ce sera déjà un résultat remarquable. Pour nous, c'est un grand honneur, mais cela ne veut nullement dire que nous en sachions davantage ou que nous soyons plus avisés. Jamais de la vie ! C'est à eux que nous devons tout.»

Dans sa déclaration, Lajos Vargyas se définit et se situe par rapport aux maîtres désormais «classiques» de l'ethnomusicologie hongroise, Béla Vikár, Béla Bartók, Zoltán Kodály ou László Lajtha. Il leur doit tout, nous dit-il, et c'est exact, en ce qui concerne l'orientation générale de sa discipline. Son ouvrage a été conçu dans l'esprit de ses maîtres, tout en apportant les conclusions logiques d'un siècle de recherche systématique en matière d'ethnomusicologie. Il nous transmet leur message, exactement comme ils auraient souhaité le formuler eux-mêmes s'il leur était resté assez de temps pour le faire.

Toutefois, l'ouvrage de Vargyas ne nous apparaît pas seulement comme l'aboutissement d'une œuvre entreprise par Bartók, Kodály et leurs amis au début de ce siècle : il contient également des appréciations que l'on n'aurait pu prévoir il y a un demi-siècle et procède à une présentation toute personnelle et entièrement nouvelle du matériel en présence.

Son livre se définit tout d'abord par ce matériel, son importance et sa diversité. Le premier ouvrage systématique consacré au folklore musical hongrois est dû à Béla Bartók (*A magyar népdal*, 1924). Il est construit sur les quelques 2000 mélodies «non rituelles» (ou prises comme telles) que possédaient, vers 1920, les Archives Sonores de Budapest. Il fallait en établir une morphologie et une typologie. Bartók, aidé par Kodály, s'est acquitté de cette tâche du mieux possible, en établissant un système de classement calqué sur celui du Finlandais Ilmari Krohn, système «linnéen», d'après László Lajtha (conférence prononcée à Paris en 1961), car il était fondé sur les caractéristiques externes de la mélodie (structure strophique, quantité syllabique et note finale de chaque segment, étendue mélodique, etc.). Ce système était pourtant un facteur indispensable de la typologie, surtout à cette phase des recherches. L'ouvrage de Kodály (*A magyar népzene*, 1936) allait plus loin, surtout dans l'examen diachronique du matériel, sensiblement plus riche que celui de Bartók : il comprenait également des chants «rituels» et des pièces instrumentales. L'ouvrage a connu de nombreuses rééditions avec un riche appendice musical réuni par Vargyas, et reste jusqu'à nos jours l'un des résumés les plus succincts en la matière. Vers la fin des années 1930, Bartók préparait un nouveau recueil de mélodies populaires hongroises contenant quelques 14000 pièces et l'esquisse d'un nouveau classement systématique construit, paraît-il, sur des structures rythmiques. Ce recueil n'a pu être terminé ; lorsqu'il paraîtra, grâce aux Archives Bartókiennes de Budapest, il aura certainement une grande importance dans l'orientation des recherches futures. Enfin, la publication systématique de la musique populaire hongroise par l'Académie Hongroise des Sciences (*Corpus Musicae Popularis Hungaricae*) a commencé en 1951 avec le matériel «rituel» (ou fonctionnel) : chants et jeux enfantins, rites calendaires, rites de passage (noces, fiançailles, lamentations funéraires) en cinq tomes (six volumes), et ce n'est que le tome VI, paru en 1973, qui a commencé la publication du matériel typique (685 mélodies) et du nouveau système de classement établi, en tenant compte de ceux de

Krohn et de Kodály. Ce classement a été fait par Pál Járdányi et revu par Imre Olsvai. (Járdányi a publié entre-temps un ouvrage anticipant sur le matériel en 1961, 390 mélodies accompagnées du système de classement de l'auteur.) Le tome VII du *Corpus*, terminé depuis longtemps, n'a pas encore pu voir le jour à notre connaissance. Le matériel jusqu'ici publié dans les six tomes du *Corpus* regroupe moins de 8000 mélodies, alors qu'on en a aujourd'hui enregistré et noté plus de 100 000. Le calcul est simple : combien de temps et combien de volumes seront-ils nécessaires pour publier le matériel recueilli jusqu'ici ? On en parlera probablement encore entre 2100 et 2200. Le problème, devenu fonction de la quantité, semble insoluble pour le moment.

Le principal mérite de Vargyas est peut-être d'apporter une solution sur le plan qualitatif, solution fondée sur le langage musical des 100 000 mélodies existantes et sur le répertoire *lato sensu* du folklore hongrois, autrement dit sur la totalité de ce que le peuple chante (ou joue) d'une façon permanente, indépendamment de son origine et de son contexte (autre que sociologique). Méthode structuraliste ? Oui, dans un certain sens. Considérant chaque pièce comme un amalgame parfaitement équilibré d'éléments souvent disparates, l'auteur examine tout d'abord les origines de ces éléments qui accompagnent la préhistoire et l'histoire hongroises entières ; on trouve parmi eux des formules familières aux peuples turks, finno-ougriens, ob-ougriens, proto-indo-européens, et bien d'autres encore, comme les tournures grégoriennes, le rythme aksak ; des emprunts aux mélodies roumaines, slaves ou occidentales s'y sont ajoutés plus tard. Mais Vargyas ne s'arrête pas là : il recherche les sources, compare les recueils mélodiques des différents peuples, et celles des disciplines scientifiques apparentées pour savoir quels seraient les types dus aux Hongrois en contact avec d'autres peuples linguistiquement parents (comme les Tchérémises ou les Ob-Ougriens) ou non (les Tchouvaches, par exemple) ; il conclut avec une quasi-certitude que les mélodies « kvintváltó » (en deux séquences dont la deuxième est une réponse à la quinte inférieure à la première) ont été structurées par les Hongrois, il y a 1500 ou 2000 ans, à partir d'éléments reçus d'un peuple turk (khazar ?) et transmises à une fraction des Tchérémises et des Tchouvaches, véritable découverte à laquelle le nom de Vargyas restera certainement attaché. Une autre affirmation concernant les lamentations funéraires hongroises assemblées selon lui par les Hongrois à partir d'éléments « primitifs » ob-ougriens (chants de l'ours, chants héroïques) et transmises plus tard aux autres Finno-Ougriens plus évolués, ou figées en rythme de danse, nous semble moins évidente, car la musique des Amérindiens peut encore nous réserver des surprises sur ce point. Nous pensons aux prières archaïques mayas chantées en langue mom au Guatemala, éditées et commentées par Henri Lehmann (*Discours chantés, Prières et Musique de Colotenango [Guatemala]*, deux disques édités par le Département de Musicologie du Musée de l'Homme, Journal de la Société des Américanistes, Paris 1961). Les remarques sur les interactions hungaro-roumaines, par contre, nous font l'effet de précisions irréfutables. En nous remémorant le conflit Bartók-Petranu de 1936, il nous paraît clair aujourd'hui que les hypothèses de Bartók sur l'origine hongroise de certains types mélodiques roumains de Transylvanie centrale étaient justifiées (cf. Bereczky János, Domokos Mária, Paksa Katalin, *Magyar-román dallamkapcsolatok Bartók román gyűjteményében* — Rumanian Folk Music tome II « Analogies mélodiques hungaro-roumaines dans le recueil roumain de Bartók » in *Népzene és Zene-történet*, IV. Budapest 1982).

En matière de musique populaire, rien ne se crée du néant, tous les éléments en présence remontent à des antécédents musicaux, à l'exception de la structure qui peut se créer au sein d'une communauté ethnique, à un moment donné, sous l'impulsion de

facteurs extra-musicaux ou non populaires. Voici notre conclusion, après la lecture de l'ouvrage de Vargyas : chaque mélodie peut être parfaitement déterminée par ses composantes et le nombre de celles-ci est certes élevé, mais nullement illimité. On pourrait presque en dresser une nomenclature morphologique à l'usage de ceux qui, un jour, feront appel à des ordinateurs. Mais cette question ne semble pas préoccuper Vargyas pour qui la *présence* des composantes est certainement plus importante que leurs *combinaisons* ou que leur *fréquence*. En d'autres termes, le *langage* a priorité sur le *style*.

Ce livre dépasse pourtant le champ du structuralisme; il nous donne une typologie avec la chronologie de sa genèse, de même que des notions sociologiques et esthétiques de la mélodie populaire. Son grand mérite est et restera néanmoins d'avoir établi clairement le langage du folklore musical des Hongrois d'après l'état actuel de nos connaissances. Sur douze chapitres, huit y sont consacrés : Mélodie, Echelle et mode, Rythme et mesure, Forme, Relations entre les paroles et le chant, Musique instrumentale et Variations. Il faut reconnaître que le matériel se recoupe mal, puisqu'un phénomène mélodique, par exemple, peut avoir pour cause des facteurs différents relevant des relations paroles-chant, de la manière d'exécution ou des variations. Et vice-versa : un seul facteur, la *variation* par exemple, peut agir sur plusieurs aspects d'une pièce : échelle, rythme, forme, etc... Il s'ensuit que Vargyas est parfois obligé de se répéter. Les redites de son ouvrage ne sont nullement superflues pour le lecteur hongrois, mais devraient être éliminées dans une éventuelle édition française que nous souhaitons voir de tout cœur.

La partie musicale comprend 394 mélodies, toutes des exemples typiques, mais différents, pour la plupart, de ceux des publications antérieures. Le but de l'auteur est clair : il a voulu *élargir* le répertoire connu par la communauté nationale et facilement accessible. On comprend pourquoi. On conçoit également que le présent volume se réfère bien moins aux problèmes de classement que les ouvrages précédents. Le vœu formulé par Lajtha est ainsi devenu réalité : le langage appelle un système *naturel* (non « linnéen »), seuls le ou les styles peuvent être classés par les systèmes établis par Krohn, Bartók, Kodály et Járdányi.

Un mot sur la bibliographie. A la fin de la partie théorique du livre, on trouve la liste des œuvres consultées par l'auteur. Elle est impressionnante. Mais nous aurions aimé y voir d'autres références encore, que Vargyas connaît certainement. Nous pensons à certains écrits de Constantin Brăiloiu : Esquisse d'une méthode de folklore musical, in *Revue de Musicologie*, 1931; Sur une mélodie russe, in *Musique russe*, Paris 1953; Un problème de tonalité (La métabole pentatonique), in *Mélanges... Paul-Marie Masson* I, 1955; de Gábor Lükő : Vestiges indo-européens dans le folklore musical des peuples finno-ougriens, in *Études Finno-Ougriennes*, 1965; de Ahmed Adnan Saygun : La Genèse de la Mélodie, in *Zoltán Kodály, Octogenario Sacrum*, Budapest 1962 et de György Szomjas Schiffert : *A finnugor zene vitája*, Budapest 1976, I—II. Les études de Lükő et de Saygun expriment en particulier des idées originales sur des questions traitées par Vargyas. Qu'il soit d'accord ou non avec elles est une autre question, mais en cas de désaccord, ce serait une raison supplémentaire de nous dire pourquoi. Car la musique populaire des Hongrois est aujourd'hui d'un intérêt scientifique universel. Et Lajos Vargyas y est pour quelque chose.