



Racines
et
Renouveau
de la
musique
hongroise

LA musique hongroise a le même âge que le peuple hongrois, mais il n'y a que quatre siècles que nous lui connaissons une vie indépendante. Durant mille ans, la Hongrie se débattit au milieu des forces déchaînées de l'histoire, elle mena une lutte désespérée pour défendre la civilisation occidentale contre l'Islam, et dut défendre, en même temps, son indépendance nationale contre l'Autriche. La musique des peuplades finno-ougriennes et turco-tartares, héritage asiatique apporté de sa patrie originelle dans la vallée du Danube, fut détruite au cours des premiers siècles du christianisme. Les missionnaires et les prêtres catholiques firent une guerre terrible à tous les vestiges de l'ancienne civilisation païenne. De toute la période du moyen-âge, rien ne nous a été conservé, ni des mélodies hongroises, ni de l'œuvre des musiciens étrangers

qui séjournèrent en Hongrie et que nous ne connaissons que par les sources de l'histoire de la civilisation.

Au xvi^e siècle, une grande partie du pays tombe sous la domination turque. En même temps que la civilisation turque, la musique turque fait aussi son apparition sur la terre hongroise. Les *hafiz* et *sahnamedji* turcs, et, surtout les *tziganes* turcs, parcourent le pays. Cette vigoureuse poussée turque rend à la musique hongroise son véritable caractère oriental, que les courants occidentaux avaient voilé ou privé de sa force. La musique populaire a tenté un rapprochement vers les formes occidentales, mais les guerres sans fin, se compliquant encore de dissentiments intérieurs et d'escarmouches religieuses, interrompaient perpétuellement le courant par lequel musique populaire et technique étrangère cherchaient à se joindre. Cependant les convulsions des guerres ne restèrent pas sans effet sur l'art hongrois. La musique guerrière de l'époque *Rákoczi* éclot en une miraculeuse floraison sous l'archet des *tziganes*. L'atmosphère des guerres de Maris-Thérèse, de l'insurrection contre Napoléon engendre un nouveau style romantico-héroïque : le style *verbounkoche*. Ses créateurs sont le hussard et le *zigane* hongrois. Ce sont les « danses de recrutement » qui donnent naissance à ce nouveau style, et tous les maîtres occidentaux, Beethoven le premier, en observent avec intérêt les accents vigoureux. Dans la manière *verbounkoche*, le goût inné, apporté d'Asie, des *tziganes* pour l'improvisation et la variation s'allie, pour décorer la mélodie hongroise, au style baroque et rococo, venus de l'Occident.

Au début du xix^e siècle, la lutte entre la technique occidentale et la mélodie orientale, prend une tournure plus accentuée. L'art et l'œuvre de François Erkel, qui est en quelque sorte le Glinka hongrois en marquent le terme. Ces deux artistes s'efforcent presque en même temps à remplir les formes de l'italianisme d'un contenu national, pour secouer ensuite le joug du style étranger et prendre leur essor vers un art autochtone. Erkel et ses contemporains trouvent leur matière première dans les deux variantes du *verbounkoche* : le *palotache* et la *tchardache*. Plus tard, dans les œuvres de compositeurs naturalistes et dont la technique laissait à désirer, cette matière première devint un poncif banal. Erkel, par ses opéras, crée le drame musical hongrois. Ses contemporains de moindre talent (parmi lesquels le plus intéressant est Michel Mosonyi) tendent leur effort vers un style national, non seulement dans l'opéra, mais encore dans les formes symphoniques. Cependant, ils ne sont pas suffisamment doués pour savoir faire triompher la mélodie hongroise sur la technique étrangère.

Le pays est envahi par des chefs d'orchestre et des maîtres de musique allemands, et en premier lieu, autrichiens. La chanson hongroise se trouve bannie et les compositeurs hongrois se développent dans l'ambiance neutralisante du néo-romantisme allemand. A l'Académie de Musique qui vient de s'ouvrir, c'est l'allemand Volkmann qui enseigne la composition, — son successeur est encore un professeur allemand, excellent maître qui cependant n'a pas la moindre connaissance des problèmes de la musique hongroise et ne parle même pas la langue du pays. Les quelques musiciens qui luttent pour un idéal national se trouvent isolés et combattent sans espoir. Vers l'ouest, Wagner et Brahms occupent tout l'horizon hongrois, et les compositeurs du pays ne se tournent pas vers l'est, ils ne perçoivent rien des efforts gigantesques de l'art russe, si ce n'est, à travers l'Allemagne, Tchaïkovsky, ce musicien le moins russe parmi les Russes. Les compositeurs hongrois n'arrivent pas à se libérer des prisons de la technique allemande, ni à sortir de l'impasse du style tzigane ; ils ne sont pas capables de labourer le terrain pour un art hongrois d'une technique moderne. Quantité de talents remarquables périssent dans cette lutte stérile.

Vers la fin du xix^e et au commencement du xx^e siècle, l'enseignement officiel de la composition se fait encore en allemand, et le programme des études ne comporte pour ainsi dire encore aucune œuvre des grands compositeurs français. Les concerts sont encombrés par les compositions de musiciens allemands insignifiants, tandis que les maîtres de l'Occident n'y trouvent pas place. L'assaut des musiques orientales et occidentales ne parvient toujours pas jusqu'à la vie musicale hongroise, qu'entoure d'une véritable muraille chinoise, cette culture musicale allemande, vieillotte et démodée, qui ne contient encore rien de la poussée enfiévrée de l'art allemand moderne. *Pelléas et Mélisande* ne sera joué à Budapest qu'en 1927, et le *Sacre du Printemps*, un an plus tard.

Cependant que d'une part les musiciens hongrois se laissaient largement distancer, dans leur technique, par l'Occident et qu'ils se débattaient encore sous le charme du wagnérisme, d'autre part, la mélodie nationale s'affaiblissait et s'anémiait, grâce à toutes ces expériences, dans les œuvres des chansonniers naturalistes. Il était indispensable qu'un changement profond et radical se produisît, pour que la musique hongroise arrivât à la pleine conscience d'elle-même et pût lutter victorieusement avec l'art occidental.

Ce changement s'est produit avec l'apparition de Béla Bartok, dont l'art a permis à la Hongrie d'entrer en égale au sein de la Société des dif-

férentes musiques nationales qui, de nos jours, célèbrent une victorieuse renaissance.



Depuis François Erkel, Béla Bartok est le plus grand talent musical hongrois. Aucun de ses contemporains hongrois ne l'approchent quant à la richesse de son invention, quant au modernisme de son savoir technique. Deux tendances marquent la signification de son art. Il a doté la musique d'une nouvelle *thématique* hongroise. Ayant parcouru le pays, il a recueilli les mélodies chantées par les paysans. Dans son credo d'art, c'est la chanson paysanne qui représente la véritable musique hongroise, l'héritage asiatique, et non la musique pleine de fioritures et de mélismes, de tournure tzigane, des villes. Du point de vue de l'histoire de la musique, cette thèse est insoutenable : car la gamme pentatonique ne peut suffire pour prouver l'âge millénaire d'une mélodie (1) et aucune preuve écrite n'existe à l'appui de cette supposition. Mais Bartok n'est pas musicologue, il est compositeur et a besoin d'une conception subjective, mais générale, dont il puisse faire l'axe de tout son art, et ne se soucie pas de vérités scientifiquement objectives qui peuvent servir à faire de l'Histoire, mais non de la musique (1).

Le caractère primitif de la chanson paysanne la rend précisément très apte à s'allier à la technique occidentale, comme le prouve l'exemple de Stravinsky.

La force expansive de la mélodie paysanne est grande, mais sa faculté de résistance est moindre que celle de la chanson populaire des villes. Dans sa simplicité, sa fermeté instinctive et son primitivisme, elle est plus maniable que la mélodie hongroise, colorée par les tziganes qui, ayant abandonné la zone populaire, représente déjà une musique plus évoluée.

Bartok débute en suivant la voie Erkel-Liszt. Dans la seconde étape de son développement, il se tourne vers la musique paysanne, dont l'originalité rythmique et mélodico-harmonique évoque pour lui, — comme pour Stravinsky, — l'élémentaire, le barbare, le primitif, et lui apportent une matière toujours bouillonnante, volcanique. La richesse de la musique

(1) Voir la relation détaillé du problème hongrois et tzigane dans ma conférence sur le Congrès International de Musicologie de Liège : Compte Rendu du Premier Congrès de la Société de Musicologie, Burnham 1931. La conférence paraîtra en entier dans un des prochains numéros de la « Revue Musicale ».

paysanne hongroise n'est guère surpassée que par celle des Russes et des Espagnols. Cette musique paysanne marquera la musique de Bartok du sceau de sa race, même quand il cherchera à se rapprocher de l'idéal « horizontal » du contrepoint linéaire. Dans son style il développe celui des divers idiomes mélodiques que plusieurs races apportèrent en Hongrie ; mais derrière cette matière ethniquement étrangère, nous découvrons quand même l'âme primitive hongroise, qui caractérise aussi le talent d'André Ady, le plus grand poète lyrique moderne hongrois.

Bartok ne s'est pas contenté de créer la nouvelle *thématique* hongroise, il s'est aussi assimilé la technique occidentale la plus moderne, dont il est un des souverains maîtres. La jeune génération de musiciens hongrois connaissait un grand maître moderne : Debussy (qui vint à Budapest en 1910) ; c'est à travers Bartok qu'elle connut Schœnberg et Stravinsky. Bartok a ainsi élargi l'horizon des musiciens hongrois, qui virent apparaître peu à peu tous les courants et problèmes qui marquèrent le mouvement révolutionnaire de la musique au début du xx^e siècle. Mais le public hongrois lui-même, — qui n'était nourri que des œuvres de Brahms et de Bruckner, jouées surtout par les orchestres autrichiens qui, de temps à autre, nous venaient de Vienne, — découvrit avec stupéfaction cette aube d'un art nouveau, que l'on aurait cherché en vain aux concerts du premier des orchestres hongrois, celui de la Société philharmonique. Bartok, dont l'art est comme le reflet de toute la musique du xx^e siècle, montra au public et aux compositeurs le chemin qui devait les conduire vers l'art nouveau.

Ainsi, Bartok, qui n'enseigna jamais la composition, devint quand même le meilleur maître des musiciens hongrois. Il a délivré la musique hongroise du poids allemand qui depuis des siècles l'écrasait. Il est vrai que dans la troisième phase de son évolution, au cours de ses débats avec les problèmes de la forme musicale, l'influence de Schœnberg se fait fortement sentir ; leurs moyens sont souvent identiques dans la simplification, dans l'abstraction classique. Cependant, tandis que Schœnberg, spéculateur d'accords, se meut dans un monde irréel, où les harmonies titubent en ombres sans corps, — l'allure précipitée de la rythmique de Bartok, l'accent autochtone de son parler musical, sont de vigoureuses réalités. Chez lui, l'influence allemande n'est jamais qu'accessoire et extérieure, son individualité s'élève au-delà de la polyphonie verticale de Schœnberg, ou la polyphonie linéaire de Hindemith. Aucune influence n'obscurcit désormais l'horizon de la musique hongroise.

Aujourd'hui, Bartok prend rang et place aux côtés de Stravinsky et de Manuel de Falla. Il ne possède pas une gamme de coloris aussi brillants, aussi brûlants que ceux du maître espagnol, dans les œuvres duquel tout le feu tropical et toute la chaude sensualité, l'étouffante ardeur de l'Andalousie éclatent. Il n'est pas un aussi vertigineux maître de l'orchestre que Stravinsky, évocateur de cataclysmes préhistoriques, — son horizon ne s'étend pas jusque dans les brumes infinies, comme celui du maître russe, dont la vision puise sa force dans l'âme d'un peuple formé de centaines de millions d'êtres. L'art de Bartok évoque des territoires plus restreints, avec une énergie plus concentrée, plus explosive, semblable à une suite ininterrompue d'étincelles électriques. Bartok est plus naturel, plus direct. Sa composition intitulée *Falun* (« Au village ») ne s'élève pas aux hauteurs transcendantes de *Noces*, mais elle est plus humaine. Son lyrisme ne scintille pas en chatoyants coloris de l'Ibérie, frénésie joyeuse de soleil et de lumière, — il est plus âpre, plus mâle, plus rude. Au lieu de forêts de palmiers et de bois d'orangers, c'est l'air vif des déserts asiatiques et des plaines hongroises, l'étreinte fouguese de l'âme aguerrie, qui chante dans sa musique.



La jeune génération de musiciens hongrois ne suit pas un programme « unifié ». Chacun suit avec la plus grande indépendance son propre chemin, sans contrainte ni credo d'école nationale.

Le culte de la mélodie paysanne a rallié, aux côtés de Bartok, Zoltan Kodály, qui Zoltan commence à être écouté à l'étranger, grâce à son « *Psalmus Hungaricus* ». Cependant, la musique paysanne forme le seul point commun entre Bartok et Kodály. Ce dernier est d'ailleurs le musicien hongrois le moins connu, ce qui est probablement dû à son développement tardif. Il a encore produit très peu : le nombre de ses compositions ne dépasse guère la douzaine, — d'une valeur très inégale. En lui, nous ne retrouvons pas le caractère asiatique, l'héroïque primitivisme hongrois de Bartok.

Son caractère *magyar* se contente d'un cadre plus modeste. Il n'est pas tourmenté par des visions païennes, il est plus calme, plus attaché au sol natal. Méditatif, enclin à la mélancolie, au lyrisme, il ne parvient pas toujours à nous intéresser. Son « style hongrois » laisse froid, non seulement

l'auditoire étranger, mais très souvent même l'auditoire hongrois. Il n'arrive pas à se hisser, à travers la technique occidentale, au niveau de l'universalisme, ses sons nationaux ne trouvent pas une résonance dynamique suffisamment vigoureuse. Ce sont les causes principales qui l'empêchent d'être aussi populaire à l'étranger que Bartok. Et dans son pays même, ses amis mis à part qui le considèrent comme aussi grand musicien que Bartok, — l'intérêt général ne lui est pas acquis. Cependant, dans le « *Psalmus Hungaricus* », Kodaly a su faire résonner des accents, dans lesquels l'âme collective d'une nation s'élève en des sons nouveaux. Nous retrouvons sans conteste, l'influence du Roi David de Honegger, dans le *Psalmus Hungaricus*. Mais les pleurs de l'Ancien Testament deviennent chez Kodaly, une tempête remuant ciel et terre et dont la force dramatique évoque réellement la tragédie d'une nation. Ses autres compositions sont de moindre importance. Dans sa suite intitulée *Hary János* (Jean Hary), tirée de la musique pour une revue théâtrale du même nom, il se trouve quelques numéros réussis. Ici, Kodaly se rapproche déjà de la musique guerrière et tzigane, du *verbounkoche*.



Tandis que Bartok met tout son tempérament dans les problèmes intérieurs de la musique, et que Kodaly n'est pas une nature de militant, Ernest Dohnányi se place au centre de la vie musicale hongroise. Le plus éminent interprète hongrois de Beethoven, il a acquis un mérite inappréciable, en éduquant le public à la discipline classique. Lui-même s'est nourri d'abord aux sources allemandes du néo-romantisme, mais s'évada plus tard de ce monde étroit. Le développement de l'art moderne, et avant tout la musique de Bartok l'ont amené à se rallier à la cause de la nouvelle conception mondiale de la musique.

Son activité dans le domaine de la composition embrasse de larges horizons. Son premier succès fut remporté par *Pierrette Fatyola* (Le Voile de Pierrette), pantomime écrite sur le texte d'Arthur Schnitzler, et encore entièrement sous l'influence du romantisme allemand. Il en est de même de son opéra intitulé *Vajda Tornya* (Tour de Voïvod), duquel s'échappe l'esprit de Wagner. Ce qui caractérise avant tout les compositions de Dohnányi, c'est la pureté artistique, allant jusqu'au puritanisme, de ses moyens. Il évite toujours les effets extérieurs et ne fait aucune concession

la Mode. Parmi ses œuvres, il s'en trouve aussi qui ont caractère hongrois (*Ruralia Hungarica*). Son magyarisme se dérive de Liszt et d'Erkel, mais il l'a développé en une technique éclectique. Le plus grand mérite de Dohnányi est qu'il tâche toujours d'apporter une pleine compréhension à tous les efforts de la nouvelle génération de musiciens hongrois, bien qu'étant, de par son tempérament et son goût, un artiste absolument conservateur. Dohnányi est un des meilleurs interprètes de Bartok.

La mélodie nationale hongroise a trouvé son maître le plus populaire et le plus adroit, en la personne de M. Edmond Poldini, compositeur hongrois de nom italien, dont l'opéra-comique, intitulé *Farsangi Lakodalom* («Noces de Carnaval», 1924) a remporté un succès foudroyant, même au point; de vue du théâtre européen. Poldini est conservateur, mais avec mesure. Il a gardé toute son élasticité, car ayant vécu en Suisse, il a échappé à l'engrenage de l'influence allemande qui régnait en Hongrie. Son individualité l'attirait d'ailleurs vers le style de dernière heure de l'opéra comique et du drame lyrique. Il prend ses matériaux dans les anciennes chansons populaires hongroises. Son opéra, agencé avec une virtuosité aisée, légère, est un peu une hirondelle tardive, mais d'un seul coup, il résoud le problème de l'opéra comique hongrois, car chacune de ses mesures exhale une douce et tendre poésie, un sentiment très personnel. Un trait d'union entre la musique hongroise ancienne et nouvelle.

Désormais, les courants occidentaux ne passent plus sans laisser de trace en Hongrie. Le programme de l'art national qui, à travers la puissante personnalité de Bartok, a trouvé un si parfait champion, n'est pas resté sans recueillir des adeptes hongrois. Parmi ceux-ci, Ladislas Lajtha est celui qui se rapproche le plus de Bartok; folkloriste très zélé, il tisse sa *thématique* avec des chansons paysannes. Sa technique prouve une grande culture. Ses compositions de musique de chambre retiennent l'attention par un vigoureux sens de la construction et par de curieux effets de nuances. Eugène Adam cherche à pénétrer les secrets de la chanson paysanne, avec une technique moins agressive et un tempérament calme et paisible. Sa musique est empreinte des mêmes faiblesses que celle de son maître, Kodály: l'on y sent trop les liens du folklore, dont il est incapable de se libérer; il est cependant doué d'une âme sensible et profonde et son évolution n'est qu'une question de technique. Georges Kosa est le plus combattif parmi la jeune génération, — bouillonnant, il fonce sur les problèmes de la musique occidentale avec une grande confiance en soi.

Son individualité n'a pas encore une force de résistance suffisante contre les influences étrangères, mais il nous fait quand même entendre un art personnel, sinon original. Son principal champ d'action est la lutte entre la polytonalité et la spéculation linéaire. Parmi ses compositions, une symphonie pour piano et orchestre, intitulée *l'Homme et l'Immensité*, une œuvre scénique, intitulée *Lanterne Magique*, des compositions pour orchestre et de la musique de chambre. La force de Kosa réside dans les détails, — il n'est pas toujours maître de sa forme.

Alexandre Jemnitz est, par contre, un de ceux qui sont le plus imbus des idées d'horizontalisme allemand et, sans hésitations, nous pouvons dire qu'il est le disciple de Schönberg, tout en ayant été l'élève de Reger. Son terrain de prédilection est la musique de chambre. La polyphonie des motifs, la réduction de forme, le dessein de construction très marqué de Schönberg caractérisent les œuvres de Jemnitz. Sous l'effort vers l'abstraction, nous retrouvons cependant la vivacité du rythme, due incontestablement à l'influence hongroise, ainsi que le coloris éclatant et la chaleur du tempérament. Les abstractions de Jemnitz apparaissent-grâce aux reflexes de la musique hongroise — sous un éclairage qui les rend accessibles. Parmi les compositeurs hongrois vivant à l'étranger, nous citerons Theodor Szanto, pianiste et compositeur remarquable, le jeune Tibor Harsányi, tous les deux connus et appréciés du public français, — Eugène Zádor, demeurant à Vienne. Tandis que Szanto et Harsányi cèdent à l'influence étrangère, et en premier lieu à l'influence française, sans cependant sacrifier leur personnalité, Zádor conserve toutes ses attaches hongroises, malgré l'atmosphère autrichienne qui l'entoure.



Nous devons constater que l'influence française n'eut guère de prise sur la musique hongroise, ce qui n'est pas étonnant, vu l'invasion allemande. Bartok et Kodály connurent Debussy; mais il y a vingt-trois ans, nous, les admirateurs hongrois du Claude de France, devons lutter vigoureusement pour la diffusion en Hongrie de l'art nouveau. Le concert que Debussy donna à Budapest, en 1910, attira sur lui l'attention de la jeune génération de musiciens hongrois. En l'un des plus fervents admirateurs hongrois du grand maître de l'impressionnisme, Géza Zágón, que la mort emporta trop jeune, nous retrouvons incontestablement l'influence du debussysme.

Parmi les compositeurs plus éloignés des problèmes actuels de l'art, et moins en relations directes avec l'étranger, nous citerons Rezso Lavotta, dont les fins coloris se ressentent de son séjour prolongé à Paris, et Albert Siklos, qui est un des plus éminents virtuoses de l'orchestration. Sa pantomime, intitulée *Tukor* (Miroir), très dramatique et d'une richesse sensorielle de coloris, mériterait de captiver l'attention jusqu'au-delà des frontières du pays. Léon Weiner doit avoir une place à part aussi bien dans la musique d'hier, que dans celle d'aujourd'hui, — il se rattache par chaque fibre de ses nerfs au romantisme classique. La finesse et la noblesse de ses pensées, le fini parfait de sa forme, caractérisent sa musique, qui n'est pas l'art d'une personnalité prenante et autoritaire, mais la création d'un cœur sensible et d'un cerveau subtil. L'un de ses quatuors pour instruments à cordes a gagné le prix Coolidge, ses concertos pour piano ont rendu son nom populaire dans le monde entier.

La musique hongroise de nos jours fait défiler devant nos yeux des tableaux très divers. Nous pourrions énumérer un grand nombre de noms intéressants. Il s'en trouve qui cherchent leur bonheur dans le labyrinthe de l'internationalisme musical. Ceux qui suivent un idéal national, s'essayaient en premier lieu à la *thématique* nationale, — et là réside certainement un des problèmes les plus ardues de l'art moderne, encore que la chanson populaire soit d'un grand secours pour le compositeur. En effet, celle-ci peut s'appliquer beaucoup plus facilement à n'importe quelle technique, que la mélodie hongroise en général qui, au cours de son développement a été formée par plusieurs couches synthétiques dans lesquelles les mélodies de différentes époques, de plusieurs races se sont superposées. La nation hongroise est riche en talents musicaux, et l'activité fiévreuse des dernières années nous démontre avec force que la mutilation du pays n'a pas pu en briser la vitalité ni la force productive.

EMILE HARASZTI.

