

:: NOTES MUSICALES

C'est le 1^{er} décembre 1924 qu'a été pour la première fois interprétée la version du *Psalmus Hungaricus* de Zoltán Kodály dans laquelle chante également un chœur d'enfants. C'est vraisemblablement cette expérience qui a éveillé l'intérêt de Kodály pour cette organisation du chœur. En février 1925, il fait la connaissance du chœur de l'école de garçons de la rue Wesselényi alors dirigé par Endre Borus et, dès le 2 avril, lors de sa soirée consacrée aux chants folkloriques, l'ensemble interprète les deux chansons enfantines que Kodály a composé pour lui : *Villő* et *Túrót eszik a cigány* [Le Tzigane mange du fromage blanc]. Cet événement marque un tournant important dans la carrière du compositeur : même si auparavant, Kodály avait déjà composé des œuvres pour chœur, à partir de 1925 la musique pour chœur devient le genre central de son œuvre – de nombreux chefs d'œuvre vont alors naître dans ce genre et seul le fait qu'ils soient en hongrois va être un obstacle à leur succès à l'échelle mondiale. Les chœurs d'enfants de Kodály vont réellement apporter quelque chose de neuf à l'histoire de la musique du XX^{ème} siècle, musique qui se débat alors dans le processus de modernisation de son propre langage.

Dans son ouvrage *Gyermekkarok* [Chœurs d'enfants] publié en 1929, Kodály définit clairement quel est son objectif en recourant à ce genre musical : « Il faut composer des œuvres originales dans leurs paroles, leurs mélodies, leurs couleurs : des œuvres qui prennent naissance dans l'âme enfantine et dans la voix des enfants. Montrons aux enfants des villes ce qu'est la Hongrie chantante ! En effet, ils savent à peine qu'ils vivent dans ce pays. Il faut qu'ils sentent que la "patrie" n'est pas cet ensemble de mots vides de sens qu'on leur a fait apprendre par cœur mais bien cette vie pétillante, cette forêt primitive riche de mille couleurs à laquelle ils peuvent se raccrocher à pleines mains. Ce n'est que dans ce cas qu'elle deviendra vraiment leur pays. Il faut que les anciennes traditions que les enfants des villages ont conservé soit un exemple et un soutien. » La littérature musicale spécialisée dans l'œuvre de Kodály souligne que c'est à partir de cette idée que s'est développé le concept d'apprentissage de la musique propre au compositeur. On sait par contre moins qu'au niveau des techniques de composition, dans ces chœurs d'enfants, Kodály, qui appréciait pourtant grandement la maîtrise de la connaissance musicale, renonce consciemment – pour des raisons de mise en avant de l'expressivité – aux moyens utilisés par les compositeurs du XIX^{ème} siècle. Il reste néanmoins capable de combiner la culture musicale populaire avec la tradition séculaire de la musique chorale polyphonique.

Gergelyjárás [La Saint Grégoire], mise en musique en 1926 « d'après les chansons des écoliers hongrois », fait revivre une tradition populaire : le jour de la Saint Grégoire, les écoliers font le tour du village afin de récolter de la nourriture. L'œuvre pour chœur se construit comme un enchaînement de chansons populaires, les trois premières parties se répètent puis la partie finale s'y rattache en rappelant le son de la cornemuse. Les paroles de la suite font référence à des nourritures importantes pour les écoliers affamés. La musique est constituée de mélodies proches les unes des autres et courtes, que les enfants peuvent chanter facilement.

Lengyel László (1927), composé à partir de bribes de chansons populaires, fait revivre les « jeux de pont » si populaires auprès des enfants des villages : on trouve d'un côté du pont, les Allemands qui défendent un objectif à moitié en ruine (partie II de l'alto) et de l'autre côté, leur faisant face, les Hongrois qui essaient de passer le pont (partie aiguë). Leur discussion est une répétition de bribes de mélodies de la chanson de Rákóczi composée au XVIII^{ème} siècle. Les parties où la discussion sort de ce cadre rythmique de verbunkos sont remarquables, par exemple lorsque les Hongrois évoquent le jardin de la Vierge ou bien lorsque qu'ils posent des questions décisives („Mi a vám?” [« Combien

côte le péage ? »] ou bien „Hol a lány?” [« Où est la fille ? »]). C'est à ces moments-là que l'on comprend le mieux que le monde des enfants est en partie formé par le conte et en partie par la réalité.

Pünkösdlő [Pour la Pentecôte] (1929), également composé à partir de bribes de chansons populaires, est le chœur d'enfants sous forme de suite le plus complexe de Kodály : sa difficulté rivalise avec celle d'œuvres composées pour chœur d'adultes. Il se construit sur un enchaînement de huit mélodies différentes : alors que les chansons populaires du début de la pièce se rattachent directement à la fête de la Pentecôte (par exemple, la première est un cantique calviniste du temps de la Pentecôte), au fur et à mesure, elles s'en éloignent et finissent par plutôt évoquer un rite païen de fertilité, une fête en l'honneur du printemps (par exemple, avec « Ezt ölelem, ezt szeretem » [« C'est ce que j'étreins, c'est ce que j'aime »]). Dans *Pünkösdlő* [Pour la Pentecôte], on retrouve les traits caractéristiques du style chorales de Kodály : des parties homophoniques et polyphoniques, des imitations de sons et des évocations quasi-picturales ainsi que des alternances de moments lyriques et de danses pimpantes.

Kodály avait déjà composé pour des chœurs mixtes lorsqu'il était étudiant et lors de ses années passées à l'Académie de Musique, pourtant après *Este* [Soirée] composé en 1904 en s'inspirant d'un poème de Pál Gyulai, un long silence se fait entendre : il faut attendre 1931 pour qu'il couche sur le papier sa prochaine œuvre pour chœur, *Mátraí képek* [Images du Mátra]. C'est à partir de ce moment qu'il commence vraiment à s'occuper intensément de ce genre : il écrit des suites sur des chansons populaires comme sur des textes bibliques ou sur des vers de poètes anciens ou contemporains. On peut néanmoins noter que la majorité de ses chœurs d'enfants sont d'inspiration populaire alors que les chœurs mixtes traitent plutôt des poèmes hongrois des XIX^{ème} et XX^{ème} siècles. Les pièces pour chœurs d'adultes occupent donc une place prépondérante dans la première phase de la carrière de compositeur de Kodály. A la manière des chœurs d'enfants, les chœurs mixtes ont également une portée pédagogique, ou plus précisément, une portée d'éducation de la nation. Ils mettent en évidence les erreurs de la nation, ses péchés et la nécessité de retrouver le juste chemin : souvent, de façon cachée au moment de la montée du nazisme puis sous la dictature communiste, ces chœurs font de la politique en langage codé.

Cette position artistique est brillamment représentée par le chœur *Liszt Ferenchez* [Pour Franz Liszt] de 1936, qui – à l'occasion des 50 ans de la mort du compositeur – est une mise en musique d'une ode de Mihály Vörösmarty. Le poème dresse une liste des faiblesses et des erreurs de la nation, dans une sorte de geste d'auto-flagellation ; Kodály donne, lui, une note héroïque-pathétique au contenu du poème qui rappelle les débuts du romantisme et où dominent les gestes passionnés, l'enchaînement dense des apogées musicales, la mélodique de la déclamation du texte et le rythme ouvert typique du style en verbunkos. Il existe néanmoins une autre lecture à cette œuvre pour chœur : dissimulé derrière le portrait de Franz Liszt, Kodály s'identifie à cette pensée du XIX^{ème} siècle qui veut que le rôle premier de l'artiste soit de guider son peuple.

L'œuvre tardive (1961) intitulée *Sík Sándor Te Deuma* [Te Deum de Sándor Sík], dont la structure mélodique évoque en partie le grégorien et dont la construction en antiphonie rappelle elle aussi la musique religieuse, nous montre un autre exemple de caractère auto-biographique. En effet, Kodály, déjà âgé, retrouve sans doute dans les formulations naïves du poète catholique Sándor Sík des références à sa propre vie : ses propres réflexions se alors retrouvent mêlées, incrustées dans les paroles de ce Te Deum en langue hongroise.

En comparaison, *Jézus és a kufárok* [Jésus et les marchands du Temple] de 1934, œuvre pour chœur de grande ampleur, nous présente un autre type d'autobiographie. Le texte de cet épisode biblique, dans lequel Jésus chasse les marchands du Temple, a été choisi par Kodály lui-même à partir des quatre Evangiles, afin de faire de son travail un grand tableau baroque. La pictorialité est d'ailleurs l'un des traits caractéristiques de l'œuvre

pour chœur de Kodály : l'un des instruments de celle-ci est l'harmonie imitative, dont Kodály a pu trouver des exemples en premier lieu chez les compositeurs baroques, comme Schütz ou Bach. Par exemple, sur le passage « *És kötélből ostort fonván* » [« Ayant fait un fouet avec des cordes »], le thème musical se construisant sur les gammes qui lancent la fugue et qui sont en partie sinuantes et en partie descendantes dessine comme un fouet. Ce thème ne se termine pas en fugue mais en un tissu contrapunctique dense qui évoque le désordre créé dans l'enceinte du Temple (nouvel exemple d'effet pictural). La répétition chromatique du cri « *Rablók* » [« Voleurs »] à fin de la pièce ainsi que le brillant accord en ré majeur qui clôt la composition et qui se rattache au pronom « *Őt* » [« Lui »] désignant Jésus provoquent un effet d'une grande force, très expressif. Au delà de l'édifiante histoire biblique, l'histoire de Jésus et des marchands du Temple offre également une lecture personnelle : le vrai héros de l'œuvre n'est pas Jésus, le rédempteur de la chrétienté, mais l'artiste solitaire qui a revêtu le costume de ce dernier, éventuellement Kodály lui-même qui, indigné, rejette et chasse hors du Temple, transformé en porcherie des arts, les parasites de sa propre profession.

Öregék [Les Vieux], composé en 1933 sur le texte d'un poème de Sándor Weöres, est l'un des chœurs de Kodály qui est le plus inspiré par la littérature. *Öregék* [Les Vieux] démontre parfaitement que le compositeur est parti du principe que le genre choral doit trouver un langage musical adéquat pour que la musique puisse prendre une forme poétique congénitale avec le poème. Le choix répété de Kodály pour des poèmes contemporains et de plus en plus « picturaux » (comme *Jézus és a kufárok* [Jésus et les marchands du Temple]) est flagrant. De plus, dans le cas de Sándor Weöres, on avait affaire à un poète alors âgé d'à peine vingt ans mais qui pouvait pleinement comprendre le ton qui sied à un âge plus avancé. C'est comme si *Öregék* [Les Vieux] n'était pas un poème mis en musique mais plutôt une peinture faite musique : en plus des structures en harmonie imitative (comme par exemple, avec l'imitation de la démarche lente, trottinante), les impressions picturales s'expriment également par le biais des lignes mélodiques descendantes qui expriment le renoncement, par la réduction du mouvement ou bien encore par l'harmonie consonante qui évoque la mort consolatrice. Kodály l'impressionniste a utilisé l'esprit de la peinture pour rendre littéraire l'art choral.

Cette mise en forme littéraire a également laissé des traces dans les chœurs d'inspiration folklorique de Kodály. *Székely keserves* [Plainte sicule] de 1934 s'est aussi enrichie des expériences du chant choral d'inspiration littéraire : la preuve en est l'orientation de l'œuvre vers le genre de la ballade, la forme en variation et la picturalité récurrente, sans oublier le fait que Kodály ne compose pas une suite de chansons mais s'appuie simplement sur un chant populaire. La principale caractéristique de la construction de l'œuvre est la forme en variation qui donne la possibilité à Kodály de peindre les sentiments qui se cachent derrière les strophes monocordes de la complainte. Les paroles plaintives des parties qui accompagnent la mélodie y reçoivent un rôle déterminant.

Le cycle *Mátraí képek* [Images du Mátra] de 1931 transpose dans un format réduit les images de la vie populaire que l'on trouve dans *Székely fonó* [La Veillée des fileuses sicules]. Les chansons populaires qui s'enchaînent sous forme de suites et qui ne trouvent pas toutes leurs origines dans le Mátra (à la différence de ce qu'indique le titre de la pièce) présentent le sort tragique d'un homme, la vie en exil, loin de sa maison, d'un brigand hongrois (« *betyár* »). La rapide partie finale (comme dans d'autres finales de Kodály) est une part intégrante de ce style narratif où les délires de l'homme sont dépeints par le compositeur. Les strophes de chansons populaires qui se répètent, d'abord au début de la pièce lors de la ballade d'ouverture du chœur, permettent également à Kodály de travailler la forme en variation. Cette forme deviendra par la suite, comme dans *Székely keserves* [Plainte sicule], un des outils les plus déterminants de Kodály en tant que compositeur pour chœurs.

Anna Dalos

Traduit par **László Dankovics**