



Zoldán Kodaly

Il y a des époques qui semblent particulièrement favorables aux artistes, où la richesse des formes s'offre à eux comme une moisson récente avec ses gerbes abondantes. C'est alors qu'apparaissent ces « génies par excellence », dont Sainte-Beuve ébaucha une image si plastique et saisissante dans son essai sur Molière; c'est alors que viennent les créateurs qui puisent librement ce qui leur est nécessaire de ces richesses amassées, et qui se meuvent dans les formes de l'art avec la même aisance qu'un homme favorisé du sort.

Favorisés du sort, dans ce sens du mot, il ne semble pas que les artistes d'aujourd'hui le soient particulièrement, car nous avons déjà à demi dépassé l'époque des révolutions esthétiques d'où sont nées quantité d'acquisitions victorieuses sans nous donner le contentement tant souhaité. Le musicien s'est réfugié dans un isolement anarchique. Loin de la vie, la stérilité le guette. Pour rejoindre la vie, le voici qui se jette vers les rythmes de la danse moderne, ou bien qui cherche à calmer son inquiétude et ses rêves novateurs dans la paix des anciens classicismes. Et il renie le sentiment, « cet artisan de malheur des arts », qui, du style « concitato » jusqu'à « l'école allemande nouvelle », a tant de fois écrasé les formes. Mais que cette musique porte le nom de « jazz » ou qu'elle se nomme « musique objective », on y sent une âpre nostalgie pour cet âge d'or où les grands classiques avaient engrangé leurs « gerbes abondantes ».

Aujourd'hui il faut considérer comme très heureux l'artiste qui découvre un champ vierge, un pays nouveau qui lui soit l'équivalent d'un pays

natal, et non d'un monde exotique qu'il ne pourrait exploiter qu'à force d'art. Il va sans dire qu'un artiste à qui ce bonheur échoit doit être doué de forces exceptionnelles pour bien le mériter. Le compositeur hongrois Zoltán Kodaly est un artiste de cette trempe. Esprit moderne, dont l'activité et la production sont pénétrées d'un souffle naturellement frais, venu des temps où l'art et la vie se répondaient avec plus d'intimité. Certes, cet enfant du siècle ne pouvait pas trouver un monde de formes nées de la vie avec autant de facilité que les grands maîtres d'autrefois. La recherche, la route de la solitude ne lui furent pas épargnées. La découverte qui attendait ce musicien hongrois se trouvait éparse, à demi oubliée, dans les villages reculés de la Hongrie, où elle s'était maintenue dans la vie secrète de la musique populaire, où elle accumulait une immense richesse de formes.

D'abord, il fallait tirer ce trésor de l'oubli. C'était œuvre de folkloriste. Et l'on sait comment Kodaly et Bartok, poussés par leur plus secret instinct, se sont tirés de cette tâche.

Il fallait ensuite reconnaître et exploiter les valeurs formelles que la chanson populaire hongroise offrait au musicien du xx^e siècle. C'était le rôle de l'artiste : la solution du problème conduisait à une langue musicale, foncièrement hongroise et qui, pareille à une langue maternelle, pouvait aider l'artiste à donner la mesure la plus exacte de ses propres moyens d'expression.

Enfin, il fallait ressusciter la vie créatrice d'où sortait cette musique populaire, en lui donnant une âme nouvelle. C'était là la mission du créateur : il apercevait dans l'existence du peuple un monde qu'il pouvait désormais considérer comme sien et dans lequel son âme trouvait la vie propre à développer immédiatement sa personnalité.

Comment cette nature d'artiste s'est formée, comment s'est développé l'art de Zoltán Kodaly, sur quelles voies, ses circonstances extérieures et ses raisons profondes, c'est ce qu'on va dire maintenant.



Au début de ce siècle, le problème d'une musique « nationale » occupait presque toute l'Europe. Il suffira de rappeler aux lecteurs français les discussions sur ce sujet, parues dans la *Revue bleue* (en 1904) pour mettre en évidence ce courant général de nationalisme qui, par la suite, devait

aussi faire son chemin à travers la Hongrie. Dès Erkel et Liszt, bien des tentatives étaient faites pour donner à la musique hongroise une couleur « magyare ». Les compositeurs tâchaient d'utiliser de préférence les rythmes caractéristiques et les tournures mélodiques de la musique tzigane indigène ; ils voulaient par là donner une empreinte « nationale » à leurs œuvres, mais ils ne leur donnaient en fait qu'un certain caractère exotique, semblable au russisme d'un Tschaïkovsky ou à l'orientalisme d'un Saint-Saëns. Comme tout art, uniquement voué au pittoresque, cette musique se signalait par des effets extérieurs et des ornements superflus.

C'est en 1906 que parut au programme d'un concert d'élèves de l'Académie de musique, à Budapest, une œuvre pour orchestre intitulée : *Soir d'été* qui ne voulait avoir rien de commun avec cette musique contemporaine, soi-disant hongroise, dont nous venons de parler, mais qui cependant restait fidèle à l'idée d'une musique spécifiquement nationale. Le compositeur de ce morceau, le jeune Z. Kodaly, s'était délivré, avec un instinct très sûr, de toutes les formules extérieures, il avait banni les ornements superflus et tiré, de ce mélange chaotique qui prétendait à être hongrois, une langue musicale simple ; il s'était borné à prendre l'essentiel, c'est-à-dire le plus expressif. Comme cette musique cherchait un vocabulaire solide, une expression pure, elle s'emparait automatiquement de ces éléments dispersés, de ces rythmes et mélodies « populaires » alors d'usage dans le pays et qui gardaient encore des restes de la plasticité du vrai folklore. Les trésors de cette musique populaire n'étaient pas encore découverts ; ils restaient cachés dans les villages, mais un esprit conforme à leur musicalité profonde et vraiment hongroise se faisait sentir déjà dans la fantaisie individuelle du musicien nouveau qui débutait avec son *Soir d'été*. Cette voix ne parle plus « d'exotismes hongrois », elle enflamme par son feu intérieur les paysages natalis comme si elle voulait réveiller par son propre éclat les voix dormantes et dispersées dans les vastes étendues des champs ancestraux. C'est ainsi que Kodaly trouvait dans son œuvre de jeunesse — guidé par une profonde intuition musicale — les sons les plus purs et les plus caractéristiques pour son peuple, les soignait avec l'attention de quelqu'un qui est sûr de leur avenir, leur donnait l'empreinte de symboles fermes et qui, encadrés dans une construction de musique sévèrement unitaire, lui ouvraient les vastes perspectives de son monde poétique, d'un monde dans lequel toutes les voix du peuple hongrois peuvent se fondre dans une ferme unité.

Que Kodaly ait su faire cela dans une première œuvre, c'était la preuve

d'un rare talent, qui savait assembler et choisir avec soin les moyens d'expression les plus purs : il savait s'orienter avec cette liberté intérieure et ce mépris pour tout compromis, sensibles surtout dans le choix de ses propres limites, qui sont le fait des maîtres.

Oui, les « gerbes abondantes » étaient dispersées, oubliées dans les plaines à l'écart, et c'est surtout cette première œuvre de Kodaly qui nous montre que l'âge d'or tant envié se trouve déjà — si j'ose dire — en germe dans l'artiste digne d'elle.

La révolution qui se préparait avec une force tacite dans le *Soir d'été* de Kodaly passait presque inaperçue. Dans les choses nationales on s'est trop accoutumé à l'extérieur pour pouvoir comprendre tout de suite l'intérieur. La culture musicale était alors sous l'influence de la musique allemande et on jugeait le « national » même, sans le vouloir, d'après les modèles allemands. Au programme du même concert où le *Soir d'été* de Kodaly fut joué, figurait une sérénade écrite avec une fantaisie éblouissante et d'une forme très habile qui valait à son auteur, Léo Weiner, le surnom de « Mendelsohn hongrois ». Depuis des années on célébrait en E. de Dohnányi le « Brahms hongrois ». Bartok lui-même, enivré de sa jeunesse, se jette dans les bras de la révolution straussienne; il commençait de devenir dans l'opinion publique un « Richard Strauss hongrois ». Kodaly au contraire prenait une position bien à soi, il ne se laissait ranger dans aucune classe; certes, il avait, lui aussi, ses grands maîtres, et Bach avant tout autre, mais il a pressenti son but poétique immédiatement, par instinct, et, fort de sa volonté, il n'avait demandé à ses maîtres que ce dont il avait besoin. Il avait été le premier en Hongrie à comprendre l'importance exceptionnelle de Debussy pour la musique hongroise et, en général, pour toute musique « non allemande ». Le maître français lui indiquait d'une manière décisive comment délivrer un art national du joug de la musique allemande. C'est grâce à Kodaly que Debussy devient le patron de cette guerre de liberté de la musique hongroise contre l'hégémonie allemande. Aussi bien l'expression choisie, d'un goût sûr de Debussy — contraire à la technique enflée, bouffie, de la musique allemande d'alors — devait-elle attirer avec une force entraînante l'être d'un artiste comme Kodaly, dont le talent de se faire comprendre avec des moyens choisis se montre déjà dans ses œuvres de jeunesse. Il est bien compréhensible que Kodaly — cherchant à ouvrir les vastes perspectives de son univers poétique dans les cadres d'un art constructif, rigoureusement lié, à des formes symboliquement

fermes et d'une empreinte durable — pût recevoir de Debussy, « grand formaliste » et « symboliste », des impulsions précieuses.

Mais comme il tenait Debussy pour le créateur de formes nouvelles et non un destructeur de formes anciennes, pour lui « l'impressionnisme » de l'art de Debussy ne pouvait rien signifier, et quand tout le monde était captivé par cet enchantement « impressionniste » lui, il l'évitait décidément.

A côté de Bach et de Debussy la chanson populaire hongroise fut le troisième élément qui présida au développement du style musical de Kodaly. Aujourd'hui où le folklore en musique est à la mode, on trouve de nombreux compositeurs qui prétendent faire sortir leur musique de la chanson populaire. Ramener le style de Kodaly au folklore hongrois serait impossible. Il ne vient pas de la musique populaire, il n'y tend pas davantage, mais, n'obéissant qu'à une impulsion intérieure rigoureusement individuelle, il s'élève à une région où un tel art peut se rencontrer avec la musique populaire. C'est que la proximité de l'idéal d'une expression naturelle, harmonieusement fermée, de forme pleine, signifie toujours la proximité spirituelle de la musique populaire. Nous avons vu déjà que le jeune compositeur du *Soir d'été* avait trouvé — en cherchant l'expression individuelle — des tons qui ressemblaient beaucoup à ceux de la vraie chanson populaire et qu'il devait se séparer de cette surabondance embarrassante de la langue musicale de ses contemporains, de même qu'il faisait des lignes mélodiques reposant plastiquement sur elles-mêmes, ou qu'il créait de ces rythmes excen triques, recherchés, des rythmes élémentaires, fermes, qui étaient plus près de l'esprit du peuple que toute affectation de popularité chez les autres. Quand la musique populaire, qui s'était cachée jusque là dans les maisons villageoises et restait pure d'influences citadines, ouvrait ses trésors à notre compositeur, quand Kodaly subitement trouvait un univers inépuisable de nouvelles possibilités mélodiques et rythmiques, il n'avait pas le sentiment de quelqu'un qui entre dans un musée plein de richesses, mais celui de quelqu'un qui se trouve dans la libre et maternelle nature. Cette musique l'entourait comme une atmosphère fraîche, saine. Il y découvrait des forces qui étaient conformes à sa musicalité hongroise, appartenant à lui seul, et qui conduisaient sa formation artistique à la liberté individuelle.

La liberté avec laquelle Kodaly poursuivait son développement artistique lui valait très vite le renom de révolutionnaire absolu. Il est certain que le style de Kodaly était quelque chose de tout nouveau et de singulier, même du point de vue « révolutionnaire ». On s'est imaginé la révolution artistique des Berlioz et des Wagner d'abord, puis après Strauss et Debussy

et même après le jeune Schönberg, comme une débauche sans bornes de fantaisie sauvage, c'est-à-dire comme un déluge de paroles « incompréhensibles ». Et voici notre Hongrois qui apporte, au lieu du dérèglement, des règles nouvelles, et au lieu d'un flux de paroles le laconisme. Il révoltait le public doublement en exprimant son incompréhensible nouveauté d'une manière catégorique. Il ne parlait pas de la « mélodie interminable », de la « solution du mélodique en harmonie », etc., il disait tout simplement « mélodie » ou « cantus firmus » et ce qu'il donnait était vraiment une ligne mélodique ferme, reposant sur elle-même, très souvent un simple « cantus firmus » bref, — mais c'était une mélodie jamais entendue jusqu'alors. Pentatonique, mélodies religieuses, tonalités mineures-majeures, etc., s'y unissaient dans un tout d'une empreinte forte et unie pour que la ligne mélodique puisse arriver à la plus compacte formation possible. Si c'est une audace, du point de vue du critique conservateur, de combattre le classicisme, il doit être plus audacieux encore de mettre en face du classicisme ancien un classicisme moderne, tout à fait différent de lui. Et c'est ce qu'avait fait Kodaly avec sa mélodie et son rythme « révolutionnaires ». Il est bien concevable que quand notre compositeur donnait à entendre, en 1910, à Paris, dans le cadre d'une soirée d'auteurs hongrois, quelques-unes de ses pièces, celles-ci devaient causer un vrai scandale.

Il n'y a pas encore 20 ans que cela se passait, et déjà cette même musique qui avait alors été accueillie si défavorablement, nous donne l'impression d'une musique tout à fait naturelle et harmonieuse. Nous trouvons dans ces compositions une pleine maturité de formes. On ne la sent jamais — même dans les innovations les plus hardies — comme une maturité précoce. De même on n'a jamais l'impression d'une maturité trop avancée, même quand elle utilise des formes anciennes. Rien de plus juste que ce qu'a écrit sur le style de Kodaly notre éminent musicographe, Benedek Szabolcsi (*): « Dans cette musique tous les sons gardent la force sévère, la clarté pure de leur première apparition ; tritons et accords de septième sont encore en pleine possession de leur élasticité originaire et développent sans contrainte toute la véhémence de leur situation et de leur position ; la mélodie agit avec la force de sa première révélation et la tournure chromatique porte encore toute l'émotion de la chromatique jeune ». — L'esprit de formation dans cette musique ressemble à un soleil qui réchauffe lentement, qui jette des rayons d'une chaleur égale sur toute la matière musicale,

(*) « Les Chansons de Kodaly », Musikblätter das Anbrück, 1927, n° 7.

jusqu'au moment où, de lui-même, le fruit tombe de l'arbre. Kodaly n'est révolutionnaire que du point de vue de la routine et de la convention. Jamais « la révolution pour la révolution » n'a été son but. Chez lui, l'invention technique ne devance jamais l'invention poétique; jamais il ne s'égare à cause d'un désir d'innovation extérieure, et jamais un faux respect pour la tradition ne peut l'arrêter. Sa fantaisie n'est ni contrainte ni débordante. Un goût instinctif pour la réalité et les possibilités matérielles de la musique, pour les limites du formel, guide l'artiste vers un art des formes sûres et nobles.



Pour considérer de plus près l'univers poétique de Kodaly, il est bon de commencer par ses nombreuses *Transcriptions de musique populaire*. Ces transcriptions (pour le piano, pour le chant, tantôt avec accompagnement de piano, tantôt avec celui d'un orchestre, des chœurs d'hommes, de femmes et d'enfants) forment un fond classique à l'œuvre créateur de Kodaly; leur situation dans cet œuvre a quelque analogie avec celle des « plains chants » dans l'œuvre de Bach. — Dans les chansons populaires — et dans les restes d'une vieille musique hongroise, très originale mais primitive, et maintenue grâce à la tradition populaire, — Kodaly voit plus et mieux qu'une matière musicale qui vient de lui être offerte toute achevée. Sa fantaisie lui donne vie. Son imagination poétique force les airs populaires à lui parler de la vie d'où ils sont sortis, c'est-à-dire de la vie du peuple hongrois, et il la peint à la fois avec un puissant réalisme et un symbolisme spirituel, objectif, et quand même tout à fait individuel, comme on ne l'avait fait jamais jusque là à l'aide de la musique.

Il transcrit l'air d'une vieille chanson épique de l'époque des Turcs, et sa transcription fait apparaître dans la perspective dramatique des villages brûlés, des paysages dévastés, la figure du joueur de luth accablé par le sort; certes, c'est une image née de la fantaisie du poète, mais la musique y adhère si bien que l'air semble proprement né sur les lèvres du personnage ainsi créé. La mélodie populaire dans cette position individuelle nous parle avec le naturel et la spontanéité des mots prononcés par les héros épiques. A l'aide de l'imagination vient ici une intuition qui pénètre profondément et la forme musicale et le contenu poétique de la mélo-

die populaire. C'est ainsi qu'apparaissent dans les œuvres de Kodaly de nombreuses figures de la vie hongroise : ici le soldat qui souffre en captivité, là les « kuruc » victorieux ou vaincus ; on voit l'égaré solitaire et le buveur qui aime la compagnie ; dans les crevasses des rochers fleurit la santoline de l'amour, des paysages de printemps resplendent, des forêts d'automne languissent ; les mouvements de l'âme apparaissent ; toujours dans le cadre d'un paysage quelconque, perles de la pluie lente, saluts de la brise fraîche, des réveils splendides du matin, les abîmes touffus du soir, toutes les correspondances de la nature et du cœur humain y tendent leurs réseaux secrets ; tout son y est baigné par l'espace et le temps, tout air devient un air fatal, toute parole pénètre le mystère d'une âme. Et c'est ainsi que Kodaly exprime encore la vie du village et du paysan, en suivant la piste musicale du « parlandi » ténébreusement passionné des ballades, des rythmes élémentaires des airs de danse, des aubades tendres, des nénies tragiques, des joyeux airs de noces, des simples mélodies d'enfants et des chansons d'amour de mille espèces. En méditant sur l'ensemble de ces transcriptions de musique populaire de Kodaly on éprouve la même impression qu'en lisant l'épopée d'un peuple. C'est une vraie musique de la vie qui se nourrit dans un sol non encore épuisé et qui lui permet de croître à l'air libre.

Vivre c'est avancer. Mais quand le progrès se fait après avoir acquis un fonds si familier et même classique, le génie créateur n'a pas besoin de laborieux subterfuges. La place est assez vaste qui s'offre à sa démarche. C'est ainsi que *les compositions originales* de Kodaly nous démontrent d'une part un développement riche et libre, et, d'autre part, une harmonieuse fermeté aussi bien du point de vue spirituel que du point de vue de la forme.



L'Opus 1 est une série de chansons composées sur des poèmes populaires : elles nous saluent comme un regard fuyant et embrassant de loin. Dans ces chansons rayonnent tous les désirs de la jeunesse : s'adonner au monde avec tout son être, fondre toutes les oppressions pesantes et toutes les forces qui poussent en avant dans la grande communauté de la vie. C'est une vraie poésie lyrique de la jeunesse : elle veut se dissiper dans l'universel. Et qui pourrait à la fantaisie donner de tels envols matinaux,

mieux que la poésie populaire? Un Goëthe, un Petöfi furent poussés eux aussi vers la poésie du peuple dans leur jeunesse, mais il y a lieu de remarquer la manière particulière avec laquelle Kodaly, dans l'ivresse de la sienne, a recours aux images des vers populaires. Il semble qu'il les attrape au vol et cependant d'une main très sûre. Il chante à pleine gorge, mais il reste conscient de ses effets. Dans son regard, encore fuyant et enivré, on peut déjà observer l'acuité d'un observateur qui choisit avec soin. Et plus l'ivresse de cette jeunesse s'évanouit, plus le regard devient clair et pénétrant. Viennent ensuite des chansons, *quatre chansons pour chant et piano*, où les effets et les sentiments apparaissent dans les cadres d'une image de caractère lyrique. Ce qui remue dans l'intérieur du poète s'attache ici à certains paysages (*Chanson au pré*), à des tableaux d'effets (*Nausikaä — Fáj a sfiven*) et même à certains tableaux de genre (*Scène de village*). La fantaisie ne reste plus dans le général, elle se fait déjà une voie vers « le particulier ». Kodaly cherche des textes pour en faire les symboles typiques de sa vie intérieure à l'aide de la musique.

Pour ses songes les plus mélancoliques, pour ses affaissements et ses ivresses les plus tragiques il choisit comme symboles les textes des grands poètes hongrois du début du XIX^e siècle. Les compositions de Kodaly sur ces textes (Op. 6, pour chant et piano) font un cycle fermé d'un caractère très marqué. On a l'impression que ce sont les poètes mêmes que le compositeur prend à témoins de sa vie intérieure. C'est surtout lorsqu'il compose sur des textes de Berzsenyi que la personnalité du poète, entourée d'une solitude tragique et sombre, vient paraître devant nos yeux, et cela dans la perspective des paysages intimes des collines hongroises. Parmi les quatre chants sur Berzsenyi (cinq avec la chanson orchestrale de l'opus 5) c'est le *Fragment de lettre à mon amie* qui doit être nommé le premier : dans la résignation qui cache des passions brûlantes, dans la mélancolie profonde, mâle, dans le monde de rêves enthousiastes mais assombris de nuages tragiques de cette composition, nous avons l'une des confessions les plus saisissantes de l'âme de Kodaly. Ses compositions sur les textes encore plus pessimistes, plus éplorés, du poète lyrique Kölcsey nous conduisent dans des régions plus sombres encore, et en particulier un chant à boire, composé pour un chœur d'hommes, tout pénétré d'un feu tragique. Qui a entendu cette œuvre « a capella » de Kodaly comprendra facilement le proverbe : « Le Hongrois se divertit en pleurant ». La dernière chanson de l'opus 6, *l'Adieu du Carnaval* (poème de Csokonay) prend au contraire un certain aspect d'ironie, bien que le compositeur évoque l'exubérance du

carnaval hongrois dans une atmosphère morne et presque macabre.

Des aspects tout à fait différents de la poésie de Kodaly s'offrent à nos yeux dans ses compositions sur des textes des ^{xvi}^e et ^{xvii}^e siècles de la littérature hongroise. Si le compositeur des chansons de Berzsenyi et Kölcsey s'était montré rêveur mélancolique, il se transforme ici en chanteur ambulancier, en amant exilé, poussé toujours plus loin et qui se perd enfin dans le lointain. Mais en même temps nous le voyons buveur qui aime la vie de société, ou bien amant chevaleresque et valeureux. Ces diverses compositions gardent au fond un accent dramatique, mais l'auteur nous montre aussi que la vigueur de son tempérament sait l'emporter sur les rigueurs du sort et qu'il peut, s'il lui plaît, s'en rire. C'est le cas d'une danse composée sur une vieille « chanson de fleur » où l'invincible désir s'exprime avec ferveur ; c'est le cas d'une chanson à boire où les voix rudes d'un chœur d'hommes font sonner leur liesse ; c'est encore une plaintive chanson d'amour, ou les plaintes d'un jeune homme qui quitte sa patrie. Tout cela sur des poèmes de Balink Balassi, grand poète hongrois de l'époque turque. Enfin dans le *Psalmus Hungaricus* (Op. 13, pour ténor, chœur et grand orchestre) apparaissent les grandes masses du peuple hongrois, si rudement frappé par la destinée. Le prophète les précède avec ses supplications bruyantes, avec des visions apocalyptiques de misère et de détresse, proférant de dures malédictions, mais porteur aussi d'un espoir inébranlable en la justice future. Et le chœur du peuple s'attache toujours plus étroitement au chant du prophète, tantôt suppliant, tantôt hurlant de désespoir, mais victorieux enfin, et l'ensemble s'élève avec une force qui écrase tout. Cette œuvre est-elle une composition d'église ? Non, ou du moins on n'y trouve aucune parenté avec la musique sacrée du siècle précédent. Ce qui la caractérise mieux, c'est son accent « biblique ». Kodaly est d'ailleurs issu d'un peuple abandonné qui ne peut prendre à témoin de ses luttes que son Dieu, au sens où Dostoïewsky dit : « Celui qui a un peuple a aussi un Dieu ».

Si Kodaly, dans son *Psalmus*, se présente devant Dieu entouré de son peuple, au contraire, dans son chant pour basse, *Adam où es-tu ?* c'est lui seul qui lutte contre les puissances suprêmes. C'est une grande vision de l'instant où Dieu se révèle à l'âme d'un homme héroïque. « Une lumière éblouissante, un tas grondant de nuages orageux, de couleurs ardentes ; une voix agitée et presque étouffée de joie annonce Dieu qui arrive, sa bataille victorieuse, ses pas dans l'âme tremblante... un seul étonnement apocalyptique du monde ». Celui qui peut trouver de tels accents doit

avoir gardé en lui toutes les forces vierges de l'homme primitif, mais il doit jouir en même temps de la sensibilité plus affinée de l'homme moderne. Ce chant, le premier d'une série de cinq (Op. 5), utilise un texte d'Ady Endre, qu'on peut considérer comme un des plus grands poètes lyriques hongrois avec Vörösmarty et Petöfi. Dans cette partie de son œuvre, Kodaly se présente sous l'aspect, de la poésie hongroise moderne. Nous ne citerons de cet opus que *la Chanson de Sapho*. C'est une chanson d'amour qui éveille en nous un vrai tressaillement sensuel et nous découvre les subtilités exquises d'un moderne unies à la saine passion d'un classique. Il y a, dans l'hellénisme de ce chant, une force élémentaire qu'on chercherait en vain dans les *Chansons de Bilitis* de Debussy.

Un contraste frappant avec ces pièces toutes plus ou moins sombres, nous est offert par les chœurs d'enfants. Je connais peu de compositeurs qui aient su exprimer la poésie spéciale du cœur enfantin d'une manière si heureuse. C'est une poésie où l'enfant, restant toujours dans les limites de son âge, avec ses sentiments élémentaires, ses instincts primitifs, prend part à la vie créatrice. Pour des poésies et des jeux d'enfants Kodaly compose des images qui vont jusqu'à refléter l'univers ; de petites scènes de la vie se développent : ici on se moque d'une troupe de tziganes, là c'est un vieux sourd qui fait la joie des petits malfaiteurs, ensuite vient une troupe d'écoliers mendiants ou une autre qui apporte des saluts de fête, etc., etc. On peut se demander comment un homme, absorbé par les passions de la vie, peut ainsi pénétrer le cœur de l'enfance. Comment revivre la sienne propre sans éprouver le poids des années écoulées et les douleurs qu'elles vous apportèrent ? N'est-ce qu'un retour aux impressions les plus naïves d'un homme qui redevient primitif ? En vérité, ce qui ravit dans ces chœurs d'enfant de Kodaly, c'est que l'homme nous livre son cœur et qu'il nous restitue de sa vie une image où toutes les luttes intérieures sont adoucies et prennent un aspect de clarté, de pureté qui peut convenir aux jeux d'enfants. Dans l'art de Schumann, un homme joue mélancoliquement avec les souvenirs de la jeunesse. Dans l'art de Kodaly les chœurs des enfants jouent librement et joyeusement avec des sentiments qui sont ceux de l'âge d'homme. Kodaly ne devient jamais enfant, il s'est seulement donné aux enfants, sans se borner pour cela ; il s'est surpassé lui-même. Un exemple : nous avons la composition sur un vieux texte de jeu, dans lequel Hongrois et Allemands se trouvent en lutte les uns contre les autres. C'est un chœur double. Les Allemands veulent retenir les Hongrois pour faire rebâtir un pont écroulé. Les Hongrois y consentent. Mais le pont doit

être fait d'or. Les Hongrois sont prêts à réaliser même cette condition. Alors les Allemands leur demandent d'où un peuple aussi pauvre, aussi mendiant que les Hongrois tirerait cet or. En réponse une prière s'élève et voici que les Hongrois reçoivent l'or nécessaire du jardin de Marie. Le pont rebâti, les Allemands chantent et donnent aux Hongrois la permission de le traverser, mais il leur faut encore acquitter le péage. Et le double chœur continue jusqu'au moment où une « stretta » vigoureuse proclame la victoire des Hongrois. Ce texte nous apporte déjà les réminiscences des luttes innombrables de toute une nation. Et la musique aussi fait sentir dans quelques motifs que ce sont les batailles de jadis qui se révèlent dans les voix d'enfants, libres et cristallines. Les voix sont claires et limpides. L'enfant dans l'art de Kodaly est toujours le symbole d'un homme qui renaît dans la lutte et qui regarde l'avenir avec confiance.



Toutes ces figures de la poésie vocale de Kodaly se reflètent exactement dans les formes musicales. Ce qui frappe d'abord dans le style du compositeur c'est une sorte de « personnification » du chant. C'est-à-dire que le compositeur entend toujours dans sa fantaisie un son réel, celui d'une certaine personne ; il est un réaliste de la voix. C'est que le matérialisme de l'expression — dont on parle tant aujourd'hui — est, dans les œuvres de Kodaly, quelque chose de déjà donné dans ses principes.

Mais Kodaly est aussi un symboliste de la voix. Le timbre, chez lui, devient porteur d'idées poétiques et aide à caractériser le chanteur, le chant même. C'est ainsi que fleurit le ténor dans les chansons héroïques et amoureuses de l'époque des Turcs, que l'alto et le baryton s'exaltent de l'âme d'un homme triste dans les chansons sur les textes de Berzsenyi, etc. Une transposition, dans ces chansons, violerait l'expression esthétique. Cette différenciation symbolique se montre avec plus de clarté encore dans la division fréquente de la ligne mélodique ; ici on trouve toute une série de récitatifs différents, tantôt avec l'accent du parler (vrais « parlanti »), tantôt d'un caractère chantant (vrais récitatifs d'arioso). On y trouve aussi les divers types du genre mélodique, tantôt dans une forme déclamante, tantôt dans la forme d'un « arioso » de longue haleine (dans le *Psalmus* une seule ligne « arioso » unit 23 mesures d'adagio).

Si Kodaly a choisi ses textes pour symboles de sa vie de poète et s'il a créé de ces symboles un univers qui lui permet de multiplier son individualité, c'est que ces textes lui servent aussi à multiplier, du point de vue des formes, le style de sa musique vocale. L'accent hongrois avec son originalité devient un facteur très important de la musique de chant. La musique de Kodaly s'est assimilée l'esprit de la langue hongroise et, ce faisant, a enrichi la littérature musicale d'accents inconnus jusque là. Pour mieux dire, cette musique a conquis de nouveaux accents linguistiques, elle n'en est pas l'esclave. L'esthétique de Kodaly diffère donc de celle des anciens florentins ou des auteurs français de drames lyriques ; ce n'est pas non plus l'esthétique de *Pelléas*. Elle a plutôt pris racine dans le sol classique de la chanson populaire, où le problème de la prosodie est arrivé à une solution, sous condition d'un équilibre, le plus naturel possible, entre la langue parlée et la musique, et où ces deux facteurs conservent une liberté presque absolue. C'est pour cela que les « parlandi » de Kodaly sont aussi pleins d'effets toniques (il y a toujours des périodes musicales larges et fortement concentrées) que ses « arioso » le sont de paroles fleuries. Mais la fantaisie de Kodaly ne se contente pas des formes nouvelles que lui offre la parole ; il puise aussi dans le jeu des rimes et de la métrique et enfin dans les formes strophiques qui servent de fond à ses compositions. C'est pourquoi on trouve chez lui divers types d'organisation mélodique qui trahissent la technique du vers antique et d'autres qui ont pour base la technique spéciale du vers hongrois. On chercherait en vain une oppression de la langue par la musique ; tout comme on avait cherché en vain une oppression de la voix humaine dans le chant ; c'est que toute la matière de la musique vocale prend part avec sa force pleine au travail de l'expression artistique.

Il en est de même pour les œuvres chorales de Kodaly. Il y a par exemple un chœur de femmes « a capella » du cycle *Nuits dans la montagne*, dans lequel le compositeur arrive à des effets vraiment surnaturels mais où les moyens vocaux restent pourtant à la portée de la voix humaine ; on n'y penserait jamais à un effet « instrumental » quoique ce chœur soit chanté sans texte, à l'aide de diverses voyelles ouvertes et de voix bourdonnantes ; bref, cette musique aérienne, typique, perdrait de ses beautés les plus saisissantes sur les dynaphones du professeur Bertrand. La matière musicale, dans les œuvres de chœur, a la même différenciation riche et le même usage symbolique que dans les œuvres pour voix seule. Chœurs d'hommes, chœurs de femmes, chœurs d'enfants, tous ont leur spécialité.

Ensuite quelques types divers se créent par le mélange des parties : ici chante une troupe d'hommes mornes, comme accablés ensemble par les cruautés du sort ; là des voix d'enfants, des cœurs attachés légèrement l'un à l'autre ; un chœur fait entendre des accents très simples, ils chantent en contrepoint homophone et syllabique, alla « frottola » ; puis on entend des ensembles ressemblant à des madrigaux, avec le charme d'une voix libre et audacieuse. Le langage jouant un rôle important dans ces chœurs, il convient qu'ils soient exécutés dans ce « stile recitativo » dont parle Heinrich Schütz. Il nous semble que dans la musique « a capella » de Kodaly l'esprit élevé des xvi^e et xvii^e siècles vient de s'éveiller après un long sommeil.

Muni d'un tel arsenal de moyens d'expression, Kodaly prend le texte d'abord dans son unité indivisée en donnant avec la mélodie (arioso, arioso-recitativo, parlando) un trait caractéristique fondamental. Puis il pénètre dans les détails, tantôt en posant l'accent sur le caractère strophique, tantôt en éveillant, par le mélange artistique des motifs, un effet dramatique ou lyrique.

Sa fantaisie s'attache souvent aux détails les plus insignifiants ; il prend des mots simples et leur donne un sens symbolique. Mais les détails ne l'incitent jamais à des tournures impressionnistes ou des tensions infinies, qu'on peut trouver si souvent dans les œuvres des romantiques. Là, tout est fermé rigoureusement et d'une façon architectonique. Si Kodaly veut mettre l'accent sur un mot bref, il le fait avec un motif ferme ; ensuite il pose ce motif dans l'ensemble, mais souvent seulement comme un « agrément » qui porte une signification symbolique. Ce moyen architectonique de composer conduit à une concision de l'expression qui nous surprend surtout là où Kodaly donne raison au « laconisme esthétique » de la poésie populaire. Cette concision de l'expression avait été une vraie révolution, déjà dans les chansons de l'opus 1. Mais dans les transcriptions des chansons populaires où le ferme « cantus firmus » des airs ne permet aucun bavardage, elle aura une signification encore plus profonde. Aussi l'empreinte des motifs symboliques y reçoit-elle une importance très grande. Les chansons populaires hongroises sont pleines de variations sur des thèmes d'amour, des tableaux de voyage, des scènes d'assassinat, des spectacles de la nature expliqués symboliquement, etc. Kodaly donne à ces tableaux diverses formes musicales dont un Schweitzer, comme il l'a fait pour Bach, pourrait tirer tout un système de motifs symboliques. Dans ces motifs Kodaly se montre souvent un maître génial de l'illustration musicale, naturellement

sans arriver à un « littéralisme ». Ses motifs symboliques font une ligne parallèle avec la poésie, mais ce parallélisme reste rigoureusement sur le terrain de la musique.



Si on considère la poésie de Kodaly dans ses œuvres instrumentales on y trouve la même multiplication de la vie intérieure dans les diverses figures musicales qui conduisent vers une vie autonome et très limitée, tout comme sur le terrain de son œuvre vocale. On sent déjà dans la poésie lyrique et pleine de jeunesse du *quatuor à cordes I* (Op. 2), dans les premiers morceaux pour piano (Op. 3) et dans la *sonate* pour violoncelle et piano (Op. 4) une main forte et sûre d'artiste et des formes classiques et symboliques à la fois. Ces formes — tracées à la hâte dans l'œuvre de jeunesse — deviendront typiques et individuelles dans les compositions plus mûres. Nous avons par exemple un type tout à fait nouveau de « l'allegro chantant » qui dans les premiers mouvements de la musique de chambre s'individualise ; ainsi dans le *quatuor II* (Op. 10), un monde plein de mélancolie sauvage, de désirs, s'offre à nos yeux, ou dans le *trio à cordes* (Op. 12) les tons dits d' « entrata » d'une sérénade d'amour mi-rêveuse, mi-passionnée. Un monde poétique tout à fait contraire à ces phrases légères et rapides apparaît d'autre part dans le type de « l'adagio largo » de la *sonate* pour violoncelle (Op. 8). Dans le duo du violon et du violoncelle de l'Opus 7, il semble qu'on voie se développer un paysage plein de la poésie des vastes champs de la Hongrie. On trouve par ailleurs un type de mouvement lent et plus court (quatuor II, sérénade-trio) : de mornes tableaux toniques, dramatiques et visionnaires à la fois, tantôt chuchotant mystérieusement, tantôt luttant avec une déclamation passionnée pour trouver des paroles, ici fiévreusement agitées, là descendant jusqu'à des profondeurs mystiques. Quant aux finals, ils nous conduisent dans le domaine rythmique des danses populaires. On ne peut pas dire qu'ils apportent des « musiques de danse » ; ils dépassent la danse, ils sont en tout l'âme même, dans sa forme la plus pure, et, en vérité, supra-terrestre. Certes les destinées humaines pourraient se reconnaître en ces finals, car l'un chante avec fierté des tentatives amoureuses, l'autre exprime avec une calme mélancolie des peines et désirs d'amour, un autre encore évoque des luttes héroïques, mais dans tous la

musique de Kodaly se fait harmonieuse, les destinées humaines se reflètent dans une clarté céleste qui nous fait presque penser à Mozart.

Au reste, cette poésie instrumentale ne s'en tient pas là, d'autres formes y foisonnent : on y trouve notamment un type très original d'introduction qui se base sur le praeludium de l'ancienne musique hongroise. Certains motifs spéciaux, caractérisés par leur couleur harmonique, ont une vie mystérieuse : dans des suites de quatrièmes et de sixièmes on voit passer des pompes funèbres, toute une poésie de mort mystique ; on entend sur le piano des suites d'octaves vides, tantôt « quasi lontano » comme des messages de lointains pays, tantôt fortissimo avec la force rude des puissances élémentaires de la Nature ; à travers les arpèges qui se perdent dans les échos éloignés s'élèvent des accents de transfiguration. Pour preuve de la puissance d'expression, vraiment plastique, de cette poésie de motifs, il suffirait de citer l'émouvant morceau pour piano de l'Opus 11, intitulé *Epitaphe*.

Si nous avons parlé d'une « personnification » de la voix, nous pouvons parler également d'une personnification des instruments. Il y a chez Kodaly des violons, des hautbois, des flûtes, dont l'âme même se révèle ; ils vivent d'une vie personnelle, ils s'entraident, ils se séparent, ils monologuent, des dialogues se développent ; dans le *Psaume* on entend des instruments-soli qui suivent le prophète comme des génies solitaires et profondément tristes ; dans la phrase lente de la *Sérénade* pour trio, le violon et l'alto, dans leur dialogue, font un tête-à-tête mi-humoristique, mi-sérieux et plein des désirs inassouvis de deux amants. Goethe dit : « Tout ce qui vit crée autour de soi une certaine atmosphère ». De même les instruments de Kodaly sont des moyens d'expression qui vivent ; chacun porte avec soi son atmosphère spéciale ; le timbre d'une flûte ou d'un hautbois qui attaque peut découvrir brusquement la perspective de tout un paysage, le son d'un violoncelle ou d'un cor peut faire sentir une destinée.

Cette façon de sentir et d'extérioriser la vie propre des instruments devait amener Kodaly à un art rénové du « solo ». C'est ainsi qu'il pouvait — sans excès d'archaïsme, comme ce fut le cas pour Reger — retrouver dans sa sonate pour violoncelle l'esprit fermement classique de la phrase instrumentale, à un moment où les efforts qu'on fait aujourd'hui pour la réhabiliter n'étaient encore que dans leur germe. Cette sonate pour violoncelle prouve bien que lorsqu'il traite l'instrument seul, Kodaly n'en rétrécit pas les possibilités d'expression ; au contraire il les élargit dans une mesure inespérée avec une virtuosité frappante. La conception maté-

rialiste qui voudrait par exemple que le piano ne fût qu'un clavier de touches n'existe pas pour Kodaly. Il a, au contraire, donné une empreinte très caractéristique au style du piano. Nous marquerons ici deux traits principaux de ce style.

C'est d'abord son original procédé d'agréments grâce auquel il peut rendre plus souples et colorées les lignes mélodiques les plus simples, alors que le piano leur confère normalement une évidente raideur.

C'est ensuite l'emploi que fait Kodaly de l'étendue tonale du piano : il réunit ou sépare les sons graves et les sons aigus pour obtenir des équilibres qui ressemblent tantôt à une balance au repos, tantôt à une balance qui fléchit : un bon exemple de ce dernier cas est donné par le premier morceau de l'Opus 11 où une seule ligne mélodique passe par six octaves, d'où le morceau, composé de 23 mesures, prend l'ampleur d'un grand geste.

On voit par là qu'il appartenait à Kodaly de résoudre le problème du duo entre violon et violoncelle. Il y arrive à merveille. De même la *Sérénade* pour trio montre comment, par une utilisation remarquable des intervalles, la courte étendue de deux violons et d'un alto peut être remplie, et avec tant d'art qu'on ne remarque presque pas l'absence des basses. Kodaly y parvient sans hausser le violon à une hauteur anormale, sans transformer l'alto en violoncelle. Chaque instrument conserve sa nature. Il en est de même dans les œuvres d'orchestre de Kodaly. On y admire non seulement la vie « soliste » des instruments, mais aussi la vie commune qu'ils mènent dans les ensembles. Dans sa composition symphonique sur un texte d'Ady (Op. 6), le tissu orchestral s'étend comme une lourde draperie de deuil ; la voix des instruments fait surgir des fantômes. Dans la composition sur un texte de Berzsenyi la trame orchestrale déroule un mélancolique paysage d'automne ; dans le *Psalmus* l'orchestre est un tumulte d'hommes sur qui la fatalité s'abat.

Dans l'opérette *Háry János* on voit enfin l'orchestre de Kodaly animer les images d'un monde féérique, traversé de robes claires et de clartés chatoyantes. Mais c'est à la scène que ce monde nous apparaîtra mieux.

Dès l'ouverture l'idée poétique est formulée. Le premier accord résonne comme les verres qui tintent dans une joyeuse beuverie. Puis une fanfare rappelle les fastes héroïques de la Hongrie ; le poète secoue la poussière des temps anciens, il se défait des chaînes d'un présent trop lourd. Il évoque le héros de ses rêves, mais le cri se perd dans la plaine dévastée ; les champs hongrois dorment cachés par les ombres de la nuit ; on n'entend que des voix solitaires venant de très loin : des clarinettes mélancoliques, des cors

qui se plaignent, se répondent les uns aux autres. Tout le paysage exprime une nostalgie pour la délivrance d'un rêve fier ; ce désir devient plus hardi à tout instant ; — alors, tout à coup, une musique de danse se fait entendre ; d'abord pianissimo, à laquelle se mêlent lentement quelques bois, et un monde brillant, rayonnant, commence à s'agiter devant nos yeux. Cela devient plus puissant à chaque moment, les paysages s'emplissent de vie, on voit des troupes de personnages bien faits qui se réunissent pour une danse de victoire ; et alors le cri du poète appelant son héros retentit avec plus de force. D'où vient-elle cette troupe d'hommes victorieux ? Où le poète veut-il nous conduire dans son rêve héroïque ?

L'ouverture s'adoucit, elle devient un simple air populaire, chanté par des hommes et des soldats qui marchent derrière la scène. Le rideau se lève : une pauvre auberge de village apparaît ; aux tables, des paysans qui boivent du vin et entendent avec un contentement paisible les récits de János Háy, le vieux soldat libéré. C'est dans un tel milieu que s'élabore l'épopée populaire. Mais Háy est un hâbleur qui raconte ses incroyables exploits du temps où il servait dans les hussards.

Voici le conte de János Háy. Un jour, à la frontière russe, il a délivré Marie-Louise, l'impératrice des français. On l'invite à la Cour de Vienne ; il y réussit contre toutes les intrigues. Puis c'est Napoléon lui-même qu'il a fait prisonnier sur le champ de bataille, et on lui offre la main de Marie-Louise avec la moitié de l'Empire. Mais il refuse. Il ne veut que retourner au pays avec sa fiancée.

La musique de Kodaly dépasse les épisodes de ce conte : le soldat menteur y devient le héros des vieux rêves de la Hongrie ; il incarne la légende et les chimères de tout un peuple.

C'est d'abord une mélodie qui s'élève de profondeurs mystérieuses : elle s'enrichit avec la polyphonie ; elle miroite sur une mer de féerie ; elle emporte l'âme du conteur, loin du morne réel, dans un monde ensoleillé.

Ce mélange de vrai et d'imaginaire est bien caractéristique des contes hongrois. La vie réelle et le rêve idéalisé du peuple deviennent sensibles sur la scène, et chaque situation permet d'en mesurer l'écart tragique. Kodaly souligne le réel en faisant chanter par ses personnages des airs populaires. A la cour de Vienne une servante hongroise donne à manger à l'aigle bicéphale tout en chantant un air de ferme. Au bivouac qui s'éveille, une chanson de soldat exprime la nostalgie de ces hommes qui servent si loin de leur patrie. Après la victoire c'est un hymne des chevaliers de Rakoczi qui éclate. A l'auberge, une chanson à boire, narquoise et rude. Napoléon

vaincu et son ambassadeur se lamentent sur des airs de complainte. Kodaly caractérise très bien les personnages de la Cour avec certains de ces airs populaires qui furent influencés par la musique savante des Allemands : les jeunes princes commencent une chanson d'A. B. C., Marie-Louise chante un « menuet » ; avant les fiançailles projetées un chœur de femmes entonne une chanson de noces, où l'on pourrait retrouver, dans les rythmes, quelques traits de l'ancien menuet. Les diverses transcriptions de ce genre que contient la partition sont parmi les plus réussies de Kodaly.

Quant aux parties proprement originales de la partition, elles créent l'atmosphère de féerie : on y entend des fanfares militaires, des horloges à carillon, une marche des Français, le thème funèbre des vaincus, l'entrée solennelle de l'Empereur d'Autriche, etc... Partout Kodaly fait preuve d'un humour étonnant. Ses thèmes héroïques rappellent les vieilles danses de recrutement, avec des accents mi-joyeux, mi-guerriers, qui ne sont pas dépourvus d'un certain tragique, et qui rappellent un peu l'esprit, mais non le style, des *polonaises* de Chopin. De la même allure héroïque Kodaly, par un « Intermezzo », conduit son guerrier jusqu'aux lointains pays qui furent témoins de ses prétendues actions d'éclat ; puis, accentuant le ton dramatique de l'intermezzo, il ramène Hary dans son village. Et l'épilogue nous restitue la misérable auberge où le vieux soldat, renvoyé dans ses foyers, achève son aventure. Les pichets sont vides, les chandelles brûlées. Et là se termine le rêve d'un peuple que l'art de Kodaly a si bien exprimé.



En somme *Janos Hary* démontre que Kodaly est un poète national, mais dans le sens le plus large du terme : quand il parle la langue de son peuple, l'humanité peut l'entendre. Son « hungarisme » ne lui est pas une limite ; il ne borne pas son univers poétique ; son regard, pour partir du sol des ancêtres, n'embrasse pas moins le monde entier.

D'ailleurs en s'inspirant de la vie d'un peuple si fortement malmené par le Destin, l'art de Kodaly aboutit à une idée de la perfection qui devient le mobile propre de son âme. Désormais toute son expérience de la vie lui révèle une tendance générale à la perfection. D'où son penchant pour la culture des anciens grecs chez qui l'idée de la perfection triomphe. Et ce bonheur formel avec lequel sa musique se plie aux lois du vers classique,

comme dans ses chants sur des paroles de Berzsenyi et de Kolcsey. D'où encore la joie qui le fait naviguer sur la mer hellénique avec sa *Nausicaa* et dans *Sapho*, et qui le fait accorder la cythare (1).

Cet amour de Kodaly pour l'antiquité se révèle encore dans celui qu'il porte à la culture française où il voit l'héritière de la perfection atteinte par les antiques. Sentiment qu'il a traduit par sa pièce de piano : *Méditation sur un motif de Debussy*. De même il s'attache à Bach en transcrivant, pour piano et violoncelle, trois préludes du Cantor.

Lyrique, passionné, Kodaly n'est pourtant pas éloquent ; il s'exprime avec laconisme, et seulement quand il a quelque chose à dire. C'est un solitaire. Il l'est dans la société ; il l'est jusque dans sa patrie. Sa personnalité s'y exalte et prend un caractère d'héroïsme ; il la développe, non seulement pour soi-même, mais en vue de lui conférer une valeur représentative, et s'il se délivre par l'art, il acquiert, dans son *Psalmus*, une position prophétique. D'elle-même son existence solitaire tend à sortir de sa retraite, elle se rattache le monde extérieur pour s'y objectiver, avec un désintéressement, une soumission et une maîtrise de soi tout à fait dignes d'estime. Nous avons déjà vu comment Kodaly confie à ses créations la représentation symbolique de sa vie intérieure. Elles sont l'histoire, la géographie, les époques et les contrées que son imagination a parcourues, en s'appuyant d'ailleurs sur des travaux précis, presque d'un érudit, qui rappellent Flaubert et *Salammô*. Chaque détail est soigneusement recueilli et mis en œuvre. Rien de superflu. Mais l'amour du détail n'est chez Kodaly qu'un aspect de l'amour du tout, et son art reste dirigé par de larges conceptions. Il œuvre tantôt ici, tantôt là, mais peu à peu tout se rassemble en un total qui apparaît clairement comme le produit d'un esprit pourvu d'une forte unité. Et son message poétique prend alors toute sa valeur ; quand il s'adresse aux hommes, même par le truchement d'une image historique, il ne leur dit jamais : « Voici ce que vous fûtes », mais bien : « Tels vous êtes, selon votre éternité ».



On discute beaucoup, de nos jours, la question de savoir comment la musique moderne peut sortir de l'isolement créateur pour se mêler à la vie. En Allemagne des masses de théories prétendent indiquer aux compo-

(1) Kodaly a d'ailleurs en projet un opéra sur Ulysse.

teurs les voies qu'ils doivent suivre. On entend dire que les compositeurs doivent faire de la musique « pour la maison », de la musique « de divertissement », de la musique « d'usage quotidien ». On dit encore qu'ils doivent faire pour les solistes de la musique « individuelle », et pour les grandes masses de la musique « collective ». Bref, il faut qu'ils n'hésitent pas à saisir aux crins tout ce que la vie leur offre. Mais, à mon sens, l'artiste ne peut atteindre les vraies richesses que s'il tend vers elles ses mains du fond même de la vie éternelle, et non pas en restant à la surface du vivant. C'est bien ainsi que l'art de Kodaly domine le chaos de la vie et nous restitue une musique qui correspond à nos besoins quotidiens, qui pénètre tout naturellement dans les chambres d'enfant avec ses chansons enfantines, à l'école avec ses couplets d'écoliers, dans les sociétés chorales avec ses chœurs, dans la famille avec ses transcriptions d'airs populaires, etc... Peut-on souhaiter pièce plus typique pour les virtuoses du violoncelle que la *Sonate Op. 8*? Musique de chambre mieux adaptée à ses fins que la *sérénade* pour trio? Divertissement répondant mieux à sa nature que son *carillon* ou la *Marche des Français* dans *János Hány*? On a pourtant la certitude même, en écoutant les plus légères de ces pièces, qu'elles ont leurs racines dans les mêmes profondeurs de la vie que le pathétique *Psalmus Hungaricus*. L'esprit qui nous amuse par une chanson à boire est bien le même qui saura, peu après, nous émouvoir par un adagio. Quelles que soient les régions de l'univers vivant où cette musique se promène, elle se rassemble toujours dans cette synthèse : un chœur de l'humanité.

CH. ALADAR DE TOTH.