

# Influence de la musique paysanne sur la musique savante contemporaine

## I. La musique populaire

Une grande confusion règne autour des notions de musique populaire et de chanson populaire. Le grand public s'imagine en général que la musique populaire d'un pays constitue un ensemble homogène. Or, il n'en est rien.. La musique populaire se compose de deux éléments: d'une part, d'une musique savante à caractère populaire, la musique populaire des citadins, et, d'autre part, d'une musique populaire des campagnes, appelée aussi musique paysanne. Il en est ainsi, tout au moins, en Europe orientale, région qui nous intéresse en tout premier lieu.

Examinons tour à tour les notions de musique populaire des citadins et de musique populaire des paysans.

On peut appeler musique populaire citadine, ou musique savante à caractère populaire, des airs de structure relativement simple, composés par des dilettantes issus de la haute société et répandus avant tout dans cette même couche sociale ; ils sont en général ignorés des paysans qui, tout au plus, les apprennent avec beaucoup de retard, par l'intermédiaire de la couche en question. En Hongrie, ces airs sont connus sous le nom de « chansons hongroises ». Voici ce qu'en écrit **Kodaly**:

*« C'est surtout dans la deuxième moitié du XIX<sup>e</sup> siècle que les airs de musique savante à caractère populaire ont envahi la Hongrie. Il s'agit avant tout de chansons à une voix et à plusieurs couplets ; elles sont transmises surtout oralement ; chacun en connaît plusieurs, sans jamais les avoir vues notées ou imprimées. Ce sont en général des airs publiés par quelque éditeur ; toutefois, d'habitude, on les chante de mémoire. Le nom du compositeur n'a pas d'importance ; même quand on le connaît, on l'oublie. Les airs sont composés sous une forme monodique; l'auteur est en général incapable de composer lui-même l'accompagnement, et s'en remet à d'autres ou au hasard de l'improvisation. Faute de référence à une partition, les airs eux-mêmes se déforment ; »*

Voici les noms de quelques compositeurs de « chansons hongroises »: **Szentirmay, Simonffy, Dankó, Fráter**, etc.

La musique populaire des campagnes ou musique paysanne peut être définie de la façon suivante: c'est, au sens large du mot, l'ensemble des airs qui sont répandus dans la classe paysanne, ou qui le furent à un moment quelconque du passé, et qui sont l'expression spontanée du sens musical des paysans.

A titre complémentaire, il convient également de définir ce que nous entendons par classe paysanne.

Nous appelons classe paysanne, du point de vue folklorique, la partie du peuple qui, adonné à la culture ou à l'élevage, satisfait ses besoins physiques ou intellectuels d'une manière conforme à ses traditions ou par des éléments qui, primitivement, lui sont étrangers, et qu'elle adapte ensuite spontanément, suivant la ligne de ses dispositions intimes.

Et voici les plus importants: la musique paysanne comporte, tout au moins chez nous, en Europe orientale, une catégorie nettement différenciée: c'est la musique paysanne au sens étroit du mot. Pour la définir, il faut recourir à des formules beaucoup plus précises.

La musique paysanne au sens étroit du mot, est l'ensemble des airs qui appartiennent à un ou plusieurs styles homogènes. En d'autres termes, elle est constituée par la multitude des mélodies de caractère et de structure analogues.

Cette catégorie est la plus importante de la musique paysanne ; cette musique-là se distingue avec netteté des produits de la musique savante à caractère populaire, et elle est incomparablement plus précieuse que cette dernière. Voilà pourquoi, dans certains pays, c'est précisément elle qui a exercé récemment une influence si puissante sur la musique savante.

Je ne peux pas m'étendre ici sur la différence qui existe entre la musique paysanne au sens étroit du mot et la musique savante à caractère populaire. Je dois aussi renoncer à démontrer la supériorité de la première sur la seconde. Je me bornerai à dire que cette musique est, à vrai dire, le résultat du travail de transformation d'une force naturelle qui agit inconsciemment chez les hommes que la civilisation citadine n'a pas atteints. Aussi ces airs sont-ils l'expression d'une perfection artistique arrivée au plus haut degré ; ils montrent d'une façon exemplaire comment on peut exprimer une pensée musicale avec la plus grande économie dans la forme et dans les moyens.

Je dois dire que ces airs sont relativement peu appréciés ; et la plupart des musiciens instruits – il s'agit, disons-le, de musiciens conservateurs – non seulement en font peu de cas, mais les méprisent. Rien de plus naturel. Ceux qui sont rivés à des schémas comme des esclaves ne manquent jamais de qualifier d'absurde et d'incompréhensible tout ce qui s'écarte des clichés habituels ; ils ne comprennent pas les airs les plus simples, les plus clairs, les plus directs, s'ils ne sont pas conformes à leurs idées préconçues. Le musicien ou le dilettante, dont l'imagination musicale ne dépasse pas l'alternance des accords de tonique et de dominante, est évidemment incapable d'apprécier les airs primitifs dans lesquels il n'existe pas même de dominante dans le sens où l'entendent les traités d'harmonie. La musique savante à caractère populaire, qui ne recule pas devant les lieux communs et les clichés rebattus, leur est évidemment beaucoup plus accessible.

J'ai employé à plusieurs reprises les adjectifs « paysan » et « primitif ». Qu'on me comprenne bien ! Je n'attribue à ces deux adjectifs aucun caractère péjoratif ; au contraire, je les emploie pour rendre l'idée d'une simplicité idéale, authentique, exempte de toute souillure, de toute scorie.

\*

La musique savante a toujours présenté des signes de l'influence de la musique populaire. Inutile de remonter trop loin, à des périodes mal connues. Qu'il nous suffise de rappeler, à cet égard, les airs des chorals de la musique de **Bach**.

Les pastorales et les Musettes des XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles ne sont rien d'autre que des imitations de la musique populaire du temps, interprétées à la cornemuse ou à la vielle.

On sait combien les compositeurs viennois classiques se sont laissés influencés par la musique populaire. Le thème principal du premier mouvement de la *Symphonie pastorale* de **Beethoven** est un air de danse yougoslave, que le compositeur entendit vraisemblablement interpréter par de cornemuseurs, peut-être même dans l'Ouest de la Hongrie. La répétition ostinato, à huit reprises, d'une mesure, au début du mouvement, indique en tous cas l'influence de la cornemuse.

Mais seuls quelques compositeurs « nationaux » du XIX<sup>e</sup> siècle s'abandonnent sciemment et méthodiquement à l'influence de la musique populaire. On trouve d'abord les *Rhapsodies hongroises* de **Liszt**, les *Polonaises* et autres œuvres typiquement polonaises de **Chopin** ; on peut citer ensuite **Grieg**, **Smetana**, **Dvořak** et les compositeurs russes de l'époque, dont les œuvres portent une empreinte nationale particulièrement forte.

Cependant, on ne faisait alors aucune distinction entre la musique savante à caractère populaire et la musique paysanne au sens étroit du mot. Chacun puisait à la source la plus proche.

Je n'ai pas besoin de dire que la musique savante à caractère populaire était de loin la plus accessible, d'autant plus que l'ethnographie et les recherches folkloriques étaient encore à l'état embryonnaire et qu'aucun intérêt, ou presque, ne se manifestait à l'égard de la civilisation terrienne.

Une autre différence entre le XIX<sup>e</sup> siècle et l'époque actuelle, sur le plan de la musique populaire, c'est qu'à l'époque, l'influence de la musique populaire était surtout formelle, se limitant à l'emprunt de certains rythmes, motifs et fioritures.

L'approfondissement conscient et exclusif de la musique paysanne devait être l'apanage du début du XX<sup>e</sup> siècle.

Parmi les compositeurs de la deuxième moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, seul **Moussorgski** s'abandonnait entièrement et exclusivement à l'influence de la musique paysanne, marchant, comme on dit, en avance sur son époque. Les autres compositeurs « nationaliste » du XIX<sup>e</sup> siècle se contentaient, à peu d'exception près, de l'impulsion que leur communiquait la musique savante à caractère populaire des pays orientaux et nordiques. Certes, cette musique même comporte de nombreuses particularités qui faisaient défaut à la musique savante des pays occidentaux, mais ces éléments s'étaient mêlés, comme le l'ai dit précédemment, à des « schémas » occidentaux et à une sentimentalité romantique. Elle n'avait pas cette fraîcheur intacte de la primitivité, ce « je ne sais quoi » que l'on se plaît à appeler depuis quelque temps « objectivité », et que, pour ma part, je nommerai « absence de sentimentalité ».

## II. Influence de la musique paysanne sur la musique savante contemporaine

Le début du XX<sup>e</sup> siècle marque un tournant dans l'histoire de la musique contemporaine. Les excès du post-romantisme étaient devenus intolérables. Pour certains compositeurs conscients de l'impossibilité de suivre cette voie, la seule solution était de faire volte-face.

Cette opposition ou, pour être positif, ce « renouvellement » fut largement alimenté par une source d'inspiration toute fraîche, toute nouvelle, qu'était la musique paysanne authentique, complètement inconnue jusqu'alors.

Cette musique paysanne offre les formes les plus parfaites et les plus variées. Elle dispose d'une puissance d'expression admirable; elle est exempte de toute sentimentalité, de toute fioriture superflue ; simple et parfois primitive, elle n'est jamais simpliste. On ne peut imaginer meilleur point de départ pour une renaissance musicale; cette sorte de musique paysanne est le modèle rêvé du compositeur.

La musique populaire peut exercer une influence profonde si le compositeur connaît la musique paysanne de son pays aussi bien qu'il connaît sa langue maternelle.

Pour parvenir à cette connaissance, les compositeurs hongrois ont entrepris eux-mêmes la collecte des chansons populaires. Il est possible que le russe **Stravinsky** ou l'espagnol **De Falla** n'aient pas eux-mêmes effectué ce travail et qu'ils aient eu du matériel qui les intéressaient qu'une connaissance de seconde main ; il semble néanmoins vraisemblable qu'ils aient étudié la musique paysanne de leurs pays respectifs non seulement dans les livres et dans les musées, mais aussi dans ses formes vives.

J'estime d'ailleurs que la musique paysanne ne peut exercer une influence vraiment profonde sur un compositeur que si celui-ci se livre personnellement à son exploration, sur le terrain, en écoutant les chants populaires tels que les paysans eux-mêmes les interprètent. En d'autres termes, il ne suffit pas de s'intéresser à la musique paysanne « conservée » dans les musées ; car il est d'une importance capitale pour le compositeur de transposer la conviction intime – ce « quelque chose » qui échappe à toute transcription – de la musique paysanne dans la musique savante, d'introduire dans sa musique cette puissance d'évocation de l'interprétation des paysans.

Il ne suffit donc pas de greffer des motifs de musique paysanne ou des imitations de tels motifs sur la musique savante; de telles opérations se réduiraient à des ornements de surface.

Nos amis s'étonnaient, vingt ou vingt cinq ans auparavant, de voir des musiciens de haute culture - des concertistes même - se consacrer à cette « tâche subalterne » qu'était, à leur point de vue, l'étude et la collecte sur le terrain de la musique paysanne.

Pourquoi ne pas plutôt confier ce travail à des gens incapables d'accomplir d'autres tâches musicales ? D'aucuns allant même jusqu'à qualifier notre persévérance et notre ténacité d'idée fixe née du cerveau de quelques maniaques.

Ils ne soupçonnaient pas, les malheureux, le bénéfice que nous tirions de nos investigations à la campagne, de notre contact direct avec cette musique populaire, que nous avions élue comme modèle.

Le problème que nous allons étudier est le suivant: comment la musique paysanne peut-elle influencer de façon manifeste la musique savante ?

## 1.

Tout d'abord, la mélodie paysanne sera reprise, inchangée ou avec de légères modifications, rehaussée d'un accompagnement et parfois encadrée d'un prélude et d'un postlude. Cette démarche n'est pas sans rappeler les adaptations de chorals de **Bach**.

Les adaptations de chants populaires se répartissent en deux types, sans nette démarcation:

- dans le premier type, le prélude, le postlude ou l'intermède sont secondaires (l'essentiel demeure la chanson paysanne, joyau serti dans une monture).

- dans le second type, la chanson paysanne est au contraire une sorte d'exergue d'importance secondaire (l'essentiel étant ce qui l'entoure et le soutient).

Bien que ces deux types principaux admettent de nombreuses variantes, il est parfois impossible d'y rapporter telle ou telle pièce. Mais ce qui reste important quelque soit le cas, c'est que le vêtement dont nous habillons la mélodie lui soit assortie, qu'il soit en accord avec son caractère et ses particularités musicales, apparentes ou cachées ; en d'autres termes, que la mélodie et ses « annexes » donnent l'impression d'une unité organique.

Ici, je dois ouvrir une parenthèse, pour signaler une conception erronée très courante il y a trente ou quarante ans. La majorité des compositeurs et musiciens, même ceux de plus haute culture, croyaient alors que les airs populaires ne supportaient que des harmonies très simples. Pour comble de malheur, ces spécialistes entendaient par « harmonies simples » les accords parfaits de tonique, de dominante ou de sous-dominante.

Cette étrange conception s'explique peut-être de la façon suivante: les musiciens les plus cultivés de l'époque ne connaissaient, en fait de musique populaire, que quelques chansons allemandes récentes ou des chansons occidentales, c'est-à-dire des chansons non authentiquement populaires, et parfois des savant savantes hongroises. Or, la mélodie de ces chants est généralement bâtie sur l'accord parfait de tonique et sur celui de dominante, car les notes principales de cet air résultent de la dissolution de ces accords. Il suffira de citer, à cet égard, deux exemples très révélateurs et très connus: les chansons *O du lieber Augustin* et *Kutya, kutya, tarka*.

Il est clair que ces chansons, et celles qui sont construites de la façon analogue, admettent difficilement une harmonisation basée sur des accords insolites. Or, les musiciens dont nous parlons voulaient tout simplement appliquer la structure des chansons du genre *O du lieber Augustin* aux airs pentatoniques hongrois, où l'on ne trouve pas la moindre trace de cadence parfaite.

Je n'hésiterai pas à affirmer – aussi paradoxal que cela puisse paraître – que plus une chanson est primitive, plus son harmonisation et son accompagnement peuvent être singuliers. Prenons un air bâtie sur deux notes voisines (ils sont nombreux dans la musique arabe).

Il est évident que ces deux degrés admettent une liberté beaucoup plus grande pour la composition de l'accompagnement que si l'air variait sur quatre degrés ou plus.

En outre, rien dans les mélodies primitives n'implique une succession stéréotypée d'accords parfaits. Cette absence n'est rien d'autre que celle de certaines restrictions, et l'absence de restrictions offre une plus grande liberté à qui sait s'en servir. C'est précisément l'absence de ces restrictions qui autorise la plus grande diversité d'éclairage sur ces airs, grâce aux accords de différentes tonalités, parfois opposées. J'oserais affirmer que c'est cette possibilité-là qui explique l'apparition de la polytonalité dans la musique hongroise et dans la musique de **Stravinsky**.

La musique savante paysanne de l'Europe orientale offrait par ailleurs encore d'autres possibilités: ses tournures mélodiques particulière conduisirent à de nouvelles conceptions harmoniques. Ainsi, la transformation de la 7<sup>ème</sup> en note consonante s'explique dans la musique hongroise par le fait que dans nos chansons populaires sont des mélodies pentatoniques dans lesquelles la 7<sup>ème</sup> se présente comme un intervalle égal à la 3<sup>ce</sup> ou à la 5<sup>te</sup>. Par exemple, l'air *Megöltek egy legény hatvan forint jáért (on a tué un gars pour ses soixante florins)* la plus élevée des quatre notes sur « *a Dunába* » est un 7<sup>ème</sup> de ce genre.

Ces notes d'intervalle égal dont nous avons si souvent entendue la succession, rien de plus naturel d'avoir tenté d'en exprimer l'égalité dans la simultanéité. Nous avons donc « résumé » les quatre notes pour les faire entendre en une seule fois, de façon à ce que la nécessité de la « dissolution » ne soit pas ressentie. En d'autres termes, nous avons résumé ces quatre tons en un seul accord consonant.

L'accumulation si particulière des sauts de quarts dans nos vieilles mélodies nous a également incités à former des accords de quarts: la succession horizontale a été projetée en simultanéité verticale.

## 2.

Une autre manifestation de l'influence qu'exerce la musique paysanne est la suivante: le compositeur n'utilise pas de mélodie paysanne authentique, mais en invente lui-même une imitation. Au fond, il n'y a pas de différence essentielle entre ce procédé et celui que nous venons de décrire.

**Stravinsky** ne désigne jamais les sources de ses thèmes. Il n'explique pas, dans le titre de ses œuvres, ni en note, si ses thèmes sont empruntés à la musique populaire ou sont au contraire ses propres inventions. Ce procédé rappelle celui des compositeurs des temps anciens qui, eux aussi, omettaient toute référence de ce genre (pensons au début de la *Symphonie pastorale*). Si **Stravinsky** agit de la sorte, c'est qu'il veut signifier qu'il est parfaitement indifférent de savoir les thèmes d'un compositeur sont empruntés à la musique populaire, ou sont de sa propre invention [ ( ) ]. Il a déclaré à ce propos qu'il avait le droit d'utiliser, dans ses œuvres, tout matériel jugé par lui utilisable et qui, une fois utilisé, devient en quelque sorte son « bien spirituel ». Cette conception est au fond celle de Molière qui, accusé de plagiat, déclara: « *je prends mon bien où je le trouve* ». **Stravinsky** a parfaitement raison de prétendre que, du point de vue artistique, la question de l'origine du sujet ou du thème est indifférente, cela n'a d'importance que pour la musicologie pragmatique.

Faute de documents, je suis incapable de déterminer quels sont, dans la période « russicisante » de **Stravinsky**, les thèmes qu'il avait lui-même inventés et quels sont ses emprunts aux chansons populaires. Cependant un fait est certain: si, parmi les thèmes de **Stravinsky**, il en existe – et il en existe sûrement – qui sont de son invention, ce sont des imitations extrêmement habiles et extrêmement fidèles de chants populaires. Il est d'ailleurs remarquable que, dans sa période russicisante, c'est-à-dire à partir du *Sacre du Printemps*, le

compositeur n'utilise guère des airs à structure fermée, divisés en 3 ou 4 vers, ou davantage, mais plutôt des motifs de 2 ou 3 mesures, en les répétant à l'*ostinato*. Ces motifs primitifs, brefs et souvent répétés, sont au demeurant très caractéristiques d'un certain aspect de la musique russe. Ce mode de construction se retrouve chez nous dans la musique de cornemuse, et chez les Arabes dans leurs danses paysannes. La structure primitive des thèmes n'est peut-être pas étrangère au fait que les œuvres de **Stravinsky**, à cette période de sa vie, sont construites de façon singulière, heurtée, à la manière d'une mosaïque.

D'autre part, la répétition des motifs primitifs provoque une excitation fiévreuse très particulière même dans la musique populaire de ce genre. Cet effet est décuplé quand c'est un virtuose comme **Stravinsky** qui, avec l'extrême précision de celui qui en connaît la juste valeur, ordonne l'interprétation des motifs se pourchassant eux-mêmes.

### 3.

Enfin, l'influence de la musique paysanne peut se manifester d'un troisième façon dans les œuvres des compositeurs. Ceux-ci peuvent ne pas utiliser d'airs paysans ou d'imitations d'airs paysans, et cependant leur musique dégage la même atmosphère que la musique paysanne. On dira alors que le compositeur a appris le langage musical des paysans, et le manie avec autant de perfection que le poète manie sa langue maternelle. En d'autres termes: les moyens d'expression musicaux des paysans sont devenus la langue maternelle musicale du compositeur ; celui-ci s'en sert aussi librement que le poète de sa langue maternelle.

Dans la musique hongroise, ce sont les œuvres de **Kodaly** qui fournissent à cet égard les plus beaux exemples. Qu'on pense seulement à son *Psalmus Hungaricus*. De telles compositions ne seraient jamais nées sans la musique paysanne hongroise. (**Kodaly** non plus, il est vrai).

### III. De l'importance de la musique populaire

Beaucoup de gens croient que l'harmonisation des mélodies populaires est une tâche relativement facile, plus facile en tout cas que la composition sur un thème « original »: le compositeur n'est-il pas déchargé de la part de son travail qui est l'invention de thèmes nouveaux ?

Cette conception est entièrement erronée.

Manier des mélodies populaires est une extrêmement difficile. J'oserais affirmer qu'il est aussi difficile de travailler avec des airs populaires que de composer une oeuvre originale de grande envergure. Il suffit de rappeler que toute mélodie étrangère déjà préexistante impose de lourdes contraintes au compositeur. C'est là une des grandes difficultés de la tâche. L'autre découle du caractère particulier de la mélodie populaire. Ce caractère, il faut d'abord le reconnaître, puis s'en imprégner, enfin le mettre en relief lors de la transcription, et non l'escamoter.

Ce qui est certain, c'est que la transcription des mélodies populaires demande autant de disposition ou, comme on dit, d'« inspiration » que n'importe quelle oeuvre musicale.

Certains estiment qu'il est à la fois inopportun et nuisible de s'inspirer de la musique populaire.

Avant de réfuter cette opinion, je voudrais rechercher comment la tendance actuelle, basée sur la musique populaire, peut s'accorder avec la tendance dite « atonique », ou « Zwölfton-Musik ».

Disons-le franchement: elle ne le peut d'aucune façon.

Pourquoi ? Parce que la musique populaire est exclusivement tonale ; une musique populaire atonale est inconcevable. Or, la « Zwölfton-Musik » atonique ne peut se baser sur la musique populaire tonale: ce serait un non-sens. Ce qui est incontestable, c'est que le retour d'une partie des compositeurs du XX<sup>e</sup> siècle aux vieilles musiques populaires n'a pas peu contribué à arrêter la progression de la tendance atonale.

Loin de moi l'idée que, pour les compositeurs de notre époque, il n'y a point de salut hors de la musique savante à base folklorique. Mais certains de nos adversaires ne sont pas aussi tolérants que nous, lorsqu'ils parlent du rôle et de l'importance de la musique populaire. C'est ainsi que l'un de nos compositeurs émérites déclarait récemment: « *Le mobile inavoué de la collecte des chants populaires, entreprise sur à grande échelle dans le monde entier, est une certaine paresse intellectuelle. On aspire à se rafraîchir en puisant dans une source neuve, à féconder les cerveaux desséchés. Or, ce désir masque en réalité une impuissance intérieure, c'est un recul devant la lutte et un recours à des moyens qui, tout commodes qu'ils soient, paralysent l'âme.* »

Cette regrettable affirmation est d'un bout à l'autre entachée d'erreur.

Que s'imaginent donc ceux qui pensent ainsi? Il croient peut être que le compositeur, amateur de chansons populaires, s'étant installé à sa table pour « composer », et, n'ayant pas trouvé la moindre mélodie, saisit en désespoir de cause le premier recueil de chants populaires, choisit un ou deux morceaux et ... compose une symphonie, sans les douleurs de l'enfantement ?

Eh bien, non, la question n'est pas si simple. L'erreur fatale de nos adversaires consiste à attribuer une importance exagérée au sujet (1).

Qu'ils se rappellent donc l'exemple de **Shakespeare**, qui n'a jamais écrit de drame dont il eut lui-même inventé le sujet... Avait-il donc, lui aussi, le cerveau desséché au point d'être obligé d'emprunter des sujets? Voulait-il, lui aussi, maquer son « impuissance créatrice »?

L'exemple de **Molière** est encore plus éloquent: cet auteur ne se contenta pas d'emprunter des sujets, il alla jusqu'à reprendre certains éléments structuraux de l'œuvre dont il avait emprunté le sujet, jusqu'à recopier certaines expressions et même des phrases entières.

Nous savons que l'un des oratorios de **Haendel** est tout simplement est tout simplement l'arrangement d'une œuvre de **Stradella**, mais un arrangement fait de main de maître, bien supérieur à l'œuvre originale, et pas un seul instant l'auditeur ne pense à **Stradella**.

Peut-on parler ici de plagiat, de « cerveaux desséchés », d'« impuissance »?

Evidemment non, pas plus que chez **Shakespeare**, lorsqu'il emprunte à **Marlowe** le sujet d'une de ses tragédies, chez **Molière**, lorsqu'il puise aux sources espagnoles, chez **Stravinsky**, lorsqu'il utilise des sujets d'origine populaire ou étrangère.

Le sujet est à l'œuvre littéraire ce qu'est le matériel thématique à l'œuvre musicale. Mais en musique comme en littérature, en sculpture ou en peinture, ce n'est pas l'origine du sujet qui importe, mais la manière dont on traite celui-ci. Cette « manière » traduit la maîtrise, la puissance d'expression, la personnalité de l'artiste.

On peut d'ailleurs aborder la question sous un autre angle.

L'œuvre de **Jean-Sébastien Bach** – peut-on l'ignorer ? – résume avec génie cent ans de musique et plus. Les éléments de cette musique, ses motifs, ses sujets sont pour l'essentiel, des formes bien connues de ses prédécesseurs. On ne compte pas dans la musique de ce maître les formes que l'on trouve chez **Frescobaldi** et un grand nombre de compositeurs d'une époque antérieure.

Est-ce un mal? Est-ce un plagiat?

Pas du tout.

(1) **Bartók** fait ici allusion à **Ernö Dohnányi**, adversaire des adeptes de la musique populaire.

Tout artiste a le droit de chercher un point de départ dans ce qui l'a précédé: ce n'est pas seulement un droit, c'est une nécessité. Pourquoi alors n'aurions-nous pas le droit de prendre pour point de départ l'art populaire?

La conception qui attribue une si grande importance à l'invention thématique est née au XIX<sup>e</sup> siècle. C'est une conception propre au romantisme: elle prétend chercher l'individuel dans toute chose.

Je crois qu'il apparaît avec suffisamment de clarté que si un compositeur jette les racines de son art non pas dans la musique de **Brahms** ou de **Schubert**, mais dans la musique populaire de son propre pays, il ne donne pas pour autant des signes de «dessèchement» ni d'«impuissance».

Il est une autre conception, diamétralement opposée à la précédente: les nombreux protagonistes de cette idée s'imaginent que pour faire éclore un art musical national, il suffit de se pencher sur la musique populaire et de greffer ses formules sur celle de la musique occidentale.

Cette conception souffre du même vice que la précédente.

Ses partisans attachent, une fois de plus, trop d'importance au sujet, et ne pensent pas à la composition, qui constitue pourtant la création proprement dite. Or, la composition est la pierre de touche du génie.

Aussi disons-nous que la musique populaire n'a de signification artistique que si, traitée par des compositeurs de grand talent, elle accède à la musique savante en lui imprimant son caractère propre.

Ni la musique populaire, ni aucun autre matériel musical ne peuvent devenir valables s'ils sont traités par des incapables. Ceux-ci ont beau s'«inspirer» de la musique populaire, ou de tout autre matériel musical, le résultat sera le même, c'est-à-dire égal à zéro.

La musique populaire possède une importance particulière et joue un rôle prépondérant dans les pays où il n'existe guère d'autres traditions musicales et où ce peu de traditions musicales est «quantité négligeable». Tels sont la plupart des pays de l'Est et du Sud de l'Europe, et notamment la Hongrie.

Qu'il me soit permis, pour terminer, de citer les paroles de **Kodaly** sur le rôle que joue à cet égard la musique populaire:

*« La musique hongroise ancienne a laissé si peu de documents écrits qu'il ne saurait y avoir d'histoire de la musique hongroise sans musique populaire. De même que la langue populaire possède de nombreux éléments communs avec la langue ancienne, la musique populaire doit forcément suppléer au manque de documents historiques. Du point de vue artistique, la musique populaire est plus importante pour nous que pour les peuples qui ont formé, il y a déjà plusieurs siècles, un style musical indépendant. Dans ces pays-là, la musique populaire a été abordée par la musique savante et le musicien allemand trouvera dans Bach et Beethoven ce que nous ne pouvons chercher que dans nos campagnes, à savoir la vie organique d'une tradition nationale. »*

(1931)