

László Dubrovay : un novateur traditionaliste

Inspirations folkloriques dans les œuvres de l'élève hongrois de Stockhausen

Emőke Solymosi Tari



Cet article a été écrit dans le cadre du projet de recherche Bartók, Kodály, Lajtha, Farkas et la musique populaire hongroise réalisé à l'Haute Ecole de Musique Vaud Valais Fribourg entre 2012 et 2014.

INTRODUCTION

Dès les premières décennies du XX^e siècle, l'inspiration folklorique joue un rôle important dans la musique savante hongroise. Le legs de Béla Bartók, Zoltán Kodály ou László Lajtha — pour ne mentionner que des figures de la première génération — est indissociable du travail de recherche inestimable réalisé par ceux-ci dans le domaine de la musique folklorique : il les a directement aidés à créer leur propre langage de compositeur. La littérature spécialisée (centrée surtout sur Bartók) de langue hongroise et étrangère traite abondamment de cette période de l'histoire musicale hongroise. Les sources folkloriques utilisées par les compositeurs sont en règle générale bien documentées, de même que la manière qu'ils ont eu de les intégrer à leur musique. La littérature par contre se raréfie lorsque l'on s'intéresse à cette même thématique dans le contexte de la fin du XX^e et du début du XXI^e siècle. Les compositeurs ayant recours aux techniques les plus modernes s'appuient-ils encore sur la musique folklorique ? Et si oui, cette utilisation est-elle différente aujourd'hui de celle pratiquée au début du XX^e siècle ?

Selon Béla Bartók, trois différentes manières d'intégrer la musique folklorique à la musique savante s'offrent au créateur. La première consiste à « garder la mélodie paysanne sans modification, ou la changer à peine, en y ajoutant un accompagnement, voire un prélude et un postlude »¹. Deuxième option : « le compositeur n'utilise pas d'authentique mélodie paysanne, mais en invente une par imitation »². Enfin, il existe une troisième voie dans laquelle le compositeur « n'a pas recours à une mélodie paysanne ni à l'imitation, mais imprègne son œuvre de l'atmosphère spécifique de la musique paysanne »³. Dans un tel cas, continue Bartók, « le compositeur a fait sien le langage musical des paysans et en dispose de façon aussi parfaite qu'un poète use de sa langue maternelle »⁴.

Renouvelés en puisant à la source de la musique folklorique

hongroise (et du folklore des peuples voisins dans le cas de Bartók), les styles de Bartók et de Kodály ont aussi fondamentalement marqué l'art des générations suivantes. Pourtant, chez László Lajtha⁵, né onze ans après Bartók, on peut déjà sentir une aspiration à filer ses propres idées et à suivre une voie originale, même s'il considérait Bartók comme son exemple et entretenait avec lui une relation étroite. Au contraire de son maître, il marque ainsi une frontière nette entre son œuvre de créateur et ses activités en lien avec la musique folklorique. Bien que chercheur reconnu de son vivant déjà dans ce domaine — il a été l'un des membres de la présidence et fondateur du Conseil international de musique traditionnelle (« International Folk Music Council ») — et auteur d'adaptations de musique folklorique, il n'a pas donné de numéro d'opus à des œuvres où il cite des mélodies populaires dans leur forme originale.⁶ En général dans l'œuvre de Lajtha, l'influence de la musique folklorique est indirecte. Le compositeur parle de *folklore imaginaire*⁷ (similaire à la « la troisième voie » de Bartók). Pourtant, la musique folklorique a joué un rôle déterminant dans la constitution de son style. Il écrit : « [...] la musique folklorique est devenue mon foyer et son influence sur moi est plus grande que celle de tous les maîtres. C'est elle qui, dans le sillage tutélaire de Bartók et sous l'influence combinée de l'école de Paris, m'a maintenu dans le petit sentier sur lequel je m'étais engagé »⁸.

DUBROVAY LE NOVATEUR

C'est à ce point que nous arrivons à la question posée au cours de l'introduction : au début du XXI^e siècle, les compositeurs hongrois, qui appliquent des méthodes de composition de plus en plus innovantes, éprouvent-ils eux aussi le besoin de puiser à la source de leur patrimoine folklorique, et le cas échéant voit-on se développer une voie nouvelle en sus des trois tracées par Bartók ?

On peut se risquer à affirmer que c'est László Dubrovay qui est allé le plus loin dans ce sens parmi les compositeurs hongrois actuels. Pour prendre un exemple en guise de préambule, dans sa pièce intitulée *Ombres de son* (« *Sound-Shades* », 2001), il a créé un monde sonore nouveau, auparavant inconnu : cette composition est construite uniquement sur les échos (extraits par ordinateur) des sons de divers instruments folkloriques. C'est donc son œuvre qui nous servira ici de terreau d'investigation. Dubrovay fait partie d'une nouvelle génération hongroise qui a assimilé les courants les plus modernes dans les grands centres de composition de l'Europe de l'Ouest, puis a rapporté son savoir en Hongrie. Il est considéré comme celui qui, dans les années 1970, a introduit la musique électronique en Hongrie. Toujours à la recherche de voies nouvelles et passionné par la découverte du monde sonore, ce compositeur à la pointe de la technique reste en même temps étroitement lié aux traditions de son pays. Au sommet de sa maturité artistique, la musique folklorique lui a ouvert de nouvelles voies, comme elle l'avait fait avec Bartók, Kodály ou Lajtha au début des années 1900.

Lauréat du prix Kossuth en 2013 (prix qui lui a été remis à l'occasion de son 70^e anniversaire), le compositeur affiche une œuvre importante dans tous les genres musicaux. Dubrovay a composé un opéra, des ballets, des œuvres pour chœur, des cycles de mélodies, des pages pour orchestre, des concertos, des œuvres pour orchestre d'instruments à vent, des morceaux solistes, et comme mentionné ci-dessus, un grand nombre de compositions de musique électronique, *live electronic* et musique pour ordinateur.

En 1971, peu après l'obtention de son diplôme de composition à l'Académie Franz Liszt de Budapest, Dubrovay est parti à Cologne élargir ses connaissances dans le cadre d'une bourse

du DAAD (Deutscher Akademischer Austauschdienst). Karlheinz Stockhausen et Hans-Ulrich Humpert lui ont dévoilé toutes les astuces de la musique électronique. Outre le studio du Westdeutscher Rundfunk, il a également fréquenté d'autres studios de musique électronique. Ces expériences ont profondément changé sa manière de penser et surtout ses idées sur le son : « Les nouvelles recherches ont révolutionné notre image du son comme la recherche nucléaire avait révolutionné la physique au début du siècle, explique Dubrovay. Grâce aux moyens techniques, elles ont permis une exploration à l'échelle microscopique. Il est devenu possible de tracer la vie intérieure d'un son, sa structure, les changements de fréquence, d'amplitude et de forme d'onde de son [timbre] [...] avec pour objectif de créer une qualité sonore jusque-là inouïe permettant d'enrichir nos moyens d'expression et de communiquer nos messages novateurs. »⁹ Dubrovay est ainsi devenu expert dans un domaine qui, dans les années 1970, était pratiquement inconnu en Hongrie — et pour cause : l'avant-garde occidentale était diamétralement opposée à la politique culturelle des pays socialistes. Quand le jeune compositeur est retourné dans son pays en 1975, il a rapporté dans ses bagages, entre autres outils technologiques modernes, un synthétiseur EMS AKS qui lui a permis d'organiser des concerts électroniques. Le public hongrois a manifesté un intérêt immédiat. Lors du premier concert à Budapest, la police a dû être envoyée sur place en raison de la foule importante qui s'était regroupée, et le spectacle a été bissé. Outre des œuvres constituées exclusivement de musique électronique enregistrée sur cassette, le compositeur s'est mis très tôt à créer des pièces avec électronique en temps réel : ses premières compositions du genre datent du milieu des années 1970.¹⁰ C'est à Dubrovay que l'on doit le premier disque électronique hongrois. Paru chez Hungaroton en



László Dubrovay dans sa maison à Budapest (le 6 janvier 2015). Photo : Emőke Solymosi Tari

1979 sous le titre de « Live Electronic » (figure 1), ce disque a fait partie, pendant dix ans, des enregistrements les plus recherchés en Hongrie. Le premier disque de musique pour ordinateur de Dubrovay (qui fait là encore figure de pionnier en Hongrie) est paru au milieu des années 1980 chez le même éditeur : il fait suite à un travail réalisé à Berlin-Ouest et à Stockholm. Outre les studios déjà mentionnés, Dubrovay a œuvré dans les centres de musique électronique de Fribourg-en-Brigau, Lunebourg, Bourges et Budapest.

Pour Dubrovay, toujours à la recherche de nouveauté, l'étape suivante a consisté à essayer de transposer dans la musique acoustique les modes de jeu et les effets sonores spécifiques qu'il avait expérimentés dans la musique électronique. Ainsi, on peut dire que la musique électronique l'a influencé de façon déterminante dans sa recherche de nouveaux modes de jeu et de nouvelles sonorités pour les instruments acoustiques et pour l'orchestre. Dans un monde occidental plus libre que son pays d'origine, Dubrovay a eu l'occasion de s'approprier les techniques de composition les plus modernes, avant de les développer de façon créative et d'arriver à un style tout à fait personnel.

Selon ses propres dires¹¹, il tenait beaucoup au poste de professeur à l'Académie Franz Liszt de Budapest qu'il a occupé dès 1976 pendant quatre décennies. Avec ses élèves, il a analysé son par son, harmonie par harmonie, des œuvres que les autres professeurs ne considéraient pas dignes d'être examinées de façon aussi approfondie, comme les opus de Scriabine, particulièrement novateurs sur le plan de l'harmonisation. Ces analyses détaillées l'ont aidé à créer son propre système harmonique par l'élargissement du système harmonique traditionnel et l'intégration d'un plus grand nombre de sons harmoniques. Chez Dubrovay, un accord ne se compose pas de trois ou quatre, mais de huit, dix ou douze sons, et pourtant les harmonies correspondent aux relations tension/résolution définies par la physique, ou, pour le formuler plus simplement, on a l'impression d'entendre une série de tonique/sous-dominante/dominante/tonique. C'est ce nouveau système harmonique, dans lequel la loi de l'attraction, de la « gravitation » musicale est parfaitement respectée, qui lui a permis d'accorder dans ses œuvres une place importante à une composante souvent négligée dans la musique moderne : la mélodie, et en particulier celle issue de la tradition folklorique hongroise.

Ce n'est ni pendant sa jeunesse, ni sous l'influence de Kodály, Bartók ou d'un de leurs héritiers, que Dubrovay s'est tourné vers la musique folklorique, mais bien plus tard, suite à l'apprentissage approfondi des techniques de composition les plus modernes (y compris celles fondées sur l'utilisation de l'ordinateur), à une époque de pleine maturité stylistique. Pendant ses années d'études à l'Académie Franz Liszt de Budapest, il a travaillé au sein de l'Ensemble Vasas : comme accompagnateur de danseurs, il devait jouer des arrangements de pièces folkloriques au piano. On l'a sollicité pour composer des œuvres nouvelles, mais il s'y est toujours refusé, estimant ne pouvoir dépasser l'œuvre de Bartók et de Kodály dans ce domaine. Conséquent avec lui-même, il s'est longtemps interdit de toucher aux mélodies issues de la musique folklorique.



Figure 1 : Le premier disque d'électronique en temps réel en Hongrie – œuvres de László Dubrovay (Hungaroton, 1979).

L'EXEMPLE DU « 2^E CONCERTO POUR PIANO »

Il faut attendre le 2^e Concerto pour piano, composé en 1984 et présenté au public quatre ans plus tard seulement, pour voir l'influence de la musique folklorique faire son entrée. Cette influence n'est toutefois pas une fin en soi, elle est combinée avec d'autres solutions novatrices. Dubrovay a analysé de façon détaillée le premier mouvement de son 2^e Concerto pour piano (Allegro con fuoco) (figure 2). Cette analyse permet de constater qu'une même série de sons pentatonique n'est utilisée que pendant quelques mesures. Les 4 premières mesures de la mélodie sont dans la gamme pentatonique si bémol-ré, puis les mesures 5 et 6 ainsi que la première partie de la 7^e mesure en mi bémol-la. La deuxième partie de la mesure 7 (à partir du mi^{'''}) se trouve déjà dans la gamme do dièse-la. À partir des deux dernières croches (l'anacrouse) de la 8^e mesure, la mélodie est en fa dièse-la, puis elle change de nouveau, dans la mesure 12, dans la gamme pentatonique do dièse-la. À partir de la deuxième noire de la 13^e mesure vient la gamme do dièse-mi pour être suivie, à partir de la deuxième partie de la mesure 14 (ré^{'''}), de la gamme pentatonique sol-ré. La mélodie est donc poly-pentatonique, même si certaines brèves parties restent dans une gamme pentatonique définie. Étant donné que le pentatonisme est particulièrement caractéristique de la musique folklorique hongroise, cette mélodie polypentatonique, qui n'est bien sûr pas une citation folklorique mais une création du compositeur, a un effet fortement folklorique. Les harmonies suivent un enchaînement fonctionnel classique : tonique, sous-dominante, dominante, etc. Néanmoins, la succession des tensions/résolutions ne crée pas une sonorité classique, car le compositeur inclut dans les

Dubrovay: II. Klavierkonzert I. Satz to re pentaton

Allegro con fuoco

Figure 2 : Analyse des premières mesures du premier mouvement du «2^e Concerto pour piano» par László Dubrovay – manuscrit (avec l'autorisation du compositeur). Une version plus longue, comprenant les 16 premières mesures, est disponible sur la page web de l'article, www.dissonance.ch.

accords des harmoniques d'ordre plus élevé. Le pentatonisme, caractéristique de chaque petite unité mélodique, ainsi que le polypentatonisme, caractérisant la plus grande unité, créent une tonalité horizontale (linéaire). Du point de vue vertical, la tonalité est différente. Ainsi, les deux premières mesures (dont la tonalité horizontale est si bémol-ré pentatonique) sont en « LA », ce qui signifie que les harmonies doivent être interprétées par rapport à la note fondamentale « LA, », comme le montre l'analyse harmonique de Dubrovay (figure 3). Cette analyse met également en évidence les sons partiels (harmoniques) de la note fondamentale qui sont contenus dans les harmonies. Prenons comme exemple l'harmonie de la première mesure qui contient les sons partiels (harmoniques) du « sous-contre-la » (figure 4).

Dans l'analyse (figure 3), nous voyons le chiffre 4.25 au bas du premier empilement de numéros. Cela signifie que le compositeur transpose de deux octaves vers le bas la 17^e harmonique (si bémol') de la note fondamentale (LA,,).

On entend donc un « si bémol » ($17 \div 4$ est égal à 4.25), comme on peut le contrôler dans la partition (figure 2). Toujours dans le premier empilement (figure 3), le deuxième chiffre à partir du bas est 6.25. Cela signifie que le compositeur fait sonner la 25^e harmonique de la note fondamentale, mais deux octaves plus bas ($25 \div 4$ est égal à 6.25) ; on entend donc le « fa ». L'harmonique n° 10 est « do dièse' » (la note enharmonique de « ré bémol' »), le n° 14 est « sol' », le n° 19 est « do'' ». L'harmonique n° 24 est identique au n° 12, mais sonne à l'octave supérieure (12×2 est égal à 24), il s'agit donc du « mi'' ». Finalement, le chiffre 30 au sommet de l'empilement correspond à l'harmonique n° 15, le « sol dièse' », mais également une octave plus haut (15×2 est égal à 30).

À partir des harmonies, Dubrovay construit de véritables formes (figure 3). Dans la première grande unité de 16 mesures il utilise cinq types d'harmonies (toutes composées de sept sons). L'harmonie de type « b » revient toutes les quatre

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13
LA,,	LA,	MI	LA	do dièse	mi	sol	la	si	do dièse'	ré dièse' (plus bas)	mi'	f dièse'

Figure 4 : Table des harmoniques du sous-contre-la

25) b) Dubrovay : II. zongoraverseny I. tétel Fötéma: Részhangstruktúrák

Figure 3 : Analyse des 16 premières mesures du premier mouvement du «2^e Concerto pour piano» par László Dubrovay. Types et structures des harmonies – manuscrit (avec l'autorisation du compositeur).

mesures . (Dans le cas des harmonies de type « b », il ne s'agit pas d'harmonies *identiques*, mais d'harmonies *de même structure* dans différentes transpositions) :

- a b c b
- c b d b var.
- e e e b var.
- e e e b

Par ce procédé inhabituel, le compositeur arrive à faire sentir aux auditeurs des unités de quatre mesures. Le 1^{er} mouvement du 2^e Concerto pour piano est donc caractérisé par une mélodie polypentatonique, un système fonctionnel d'harmonies colorées par des harmoniques d'ordre élevé, ainsi que par une unité formelle basée sur la répétition périodique d'harmonies de même structure. Tout cela crée une sonorité moderne, tout en faisant sentir à l'auditeur l'atmosphère de la musique folklorique.

RETOUR VERS LE FOLKLORE

À partir de la deuxième moitié des années 1990, l'atelier musical de Dubrovay voit la naissance d'un nombre croissant d'œuvres présentant une influence folklorique. Dédiée à Zoltán Kodály et au peuple hongrois, la *Symphonie hongroise* est achevée en 1997. L'année suivante, il offre en hommage au millénaire de la fondation de l'État hongrois qui sera célébré en l'an 2000, un oratorio d'une force dramatique remarquable, baptisé *Cantata Aquilarum*, pour ténor solo, chœur et orchestre, dans lequel la mélodie entendue est structurée à la manière des chants populaires. Composée également en 1998, la *Symphonie de percussion* présente des entités pentatoniques issues de la musique folklorique hongroise jouées à l'aide de tambours, de plaques de laiton, de cloches alpines, de gongs chinois et de barres métalliques.

Cette énumération nous montre que le compositeur assimile la musique folklorique et ses différents éléments constitutifs

14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25
sol'	sol dièse' (ou la bémol')	la'	si bé-mol'	si'	do''	do dièse''	ré''	ré dièse'' (plus bas)	ré dièse'' (plus haut)	mi''	fa''

de manière très variée. Parfois il se sert du système de sons typique, parfois de la structure de la mélodie. Arrêtons-nous un instant sur cet aspect. Selon Dubrovay, il existe deux types distincts et exclusifs d'adaptation de la musique folklorique : celle où l'on emprunte des éléments de contenu et celle où l'on emprunte des éléments de forme. Dans le cas d'une adaptation de contenu, le compositeur crée de toute pièce sa propre matière musicale : celle-ci n'a aucun lien concret avec la musique folklorique, que ce soit sur le plan de la forme, des motifs ou de la rythmique, mais le caractère traduit par la musique ressemble par contre à l'un de ceux véhiculés par la musique folklorique (par exemple une lamentation ou une ronde joyeuse). La voie de l'adaptation formelle offre beaucoup de possibilités : d'une mélodie, on peut emprunter la structure, la forme, les motifs, le système de sons. Si, par exemple, on analyse de plus près le deuxième mouvement de *La cornemuse se fait entendre* (« *Dudaszó hallatszik* »), composé en 2001 et intitulé « *Kettős* » (Danse à deux), en ne s'intéressant qu'à la mélodie ciselée de manière folklorique du « *tárogató* », en mettant les lignes l'une au-dessous de l'autre¹², on s'aperçoit que la structure de la mélodie correspond à la structure en dôme propre aux chants folkloriques de « nouveau style¹³ » : A, A', B, A. Ainsi, on est témoin d'une adaptation formelle.

L'adaptation formelle la plus intéressante se réfère au timbre. Dans les œuvres de Bartók, Kodály et Lajtha, les mélodies folkloriques, leurs imitations ou les mélodies composées dans un esprit folklorique, sont jouées par des instruments usités dans la tradition classique. Par rapport aux méthodes d'utilisation du folklore appliquées par ses grands prédécesseurs, Dubrovay opère donc une innovation importante lorsqu'il décide de composer pour des instruments folkloriques, d'abord conjugués à des instruments classiques, puis utilisés de façon exclusive. Au début, il se sert des sonorités originales de ces instruments — dont les potentiels expressifs sont déjà nombreux. Plus tard, il transformera leurs sons par ordinateur, pour au final ne travailler qu'avec les échos de ces sons transformés.

Parmi les quatre compositions de Dubrovay créées pour le millénaire hongrois figure un concerto en quatre mouvements d'un intérêt tout particulier dans le contexte qui nous occupe : le *Concerto pour instruments folkloriques hongrois et orchestre* (1999). Les instruments solistes sont les suivants : la *tilinkó* (sorte de flûte pastorale), la flûte de Transylvanie, la cornemuse, la *doromb* (sorte de guimbarde), le *tekerőlant* (vielle à roue) et la cymbale. Dans cette partition, le timbre spécifique des instruments folkloriques épouse la tonalité de l'orchestre et le système harmonique typique du compositeur. Évidemment, ce chercheur infatigable rêve aussi de nouveaux effets pour les instruments folkloriques. À titre d'exemple, le joueur de cornemuse doit appliquer une technique spéciale de pression afin de faire sortir de l'instrument des sons de pleurs jusqu'ici inédits. Composé en 2002, le *Quintette de « tárogató »* est lui aussi un bon exemple d'orchestration mélangée. Dans cette pièce, le quatuor à cordes classique est complété par un instrument typique du folklore hongrois, le *tárogató*, que l'on peut comparer à la clarinette. Si par endroits le folklore

domine — comme par exemple dans l'introduction du premier mouvement évoquant des lamentations —, la matière musicale s'organise selon un schéma tout à fait classique, typique d'ailleurs de Dubrovay : le premier mouvement est de forme sonate et le troisième un rondo.

Composée en 2001, *La cornemuse se fait entendre* (*Dudaszó hallatszik*) déjà mentionnée est une pièce de musique de chambre que les six musiciens jouent exclusivement au moyen d'instruments folkloriques, à savoir : « *kanna* » (cruche), « *köcsögduda* » (tambour à friction), « *lancos bot* » (bâton à chaîne), « *tárogató* » (sorte de clarinette), « *duda* » (cornemuse), « *tekerőlant* » (vielle à roue), « *citera* » (cithare), « *cimbalom* » (cymbalum), et « *gardon* » (instrument à cordes pincées et frappées). Le compositeur a choisi pour l'interpréter des musiciens rompus à ce genre de répertoire, qui pratiquent le folklore au quotidien et sont capables de le traduire au plus proche de l'authenticité. La matière musicale n'en demeure pas moins — comme toujours chez Dubrovay — novatrice et moderne, bien qu'intimement liée à la musique folklorique, ce qui pose des difficultés aux musiciens peu habitués à ce genre de répertoire. Les trois mouvements du morceau forment une série de danses : « *Sámántánc* » (Danse du chaman), « *Kettős* » (Danse à deux) et « *Fergeteges* » (Danse tourmentée). La pièce a été accueillie de façon très favorable lors d'une conférence de l'Union européenne de radiodiffusion (UER).

Durant cette même année 2001, le Studio électroacoustique de la Radio hongroise voit la naissance de deux pièces dans la même veine où Dubrovay va plus loin encore. Dans *Paysage sonore Hongrie* (« *Soundlandscape Hungary* »), il n'utilise que le son des instruments folkloriques — « *kanásztűlök* » (cor de porcher), « *tilinkó* » (sorte de flûte pastorale), « *tárogató* » (sorte de clarinette), « *töröksíp* » (fifre turc), « *hosszúfurulya* » (flûte longue), « *doromb* » (sorte de guimbarde), « *citera* » (cithare), « *cimbalom* » (cymbalum), « *tekerőlant* » (vielle à roue), « *koboz* » (cobza), « *gardon* » (instrument à cordes pincées et frappées) et « *lancos bot* » (bâton à chaîne) — qu'il transforme à l'ordinateur. Dans le second morceau, intitulé *Ombres de son* (« *Sound-Shades* »), on passe un cap supplémentaire. L'idée de base est la suivante : si chaque objet de notre réalité possède une ombre appartenant à un monde irréel, alors les sons eux aussi en ont une... l'écho ! Le compositeur a ainsi ajouté des échos à la matière musicale du *Paysage sonore Hongrie*, puis a détaché par ordinateur ces échos des sons de base. Des éléments de la pièce précédente ne sont donc restés que ces échos, ces « ombres » musicales. Le défi était considérable : il fallait créer une diversité au sein de ces échos sur le plan tant de la hauteur du son, de la rythmique, de la dynamique que du timbre. Cette sonorité née d'un haut niveau d'abstraction est à la fois effrayante et magique, elle capte instantanément l'attention de l'auditeur.

Malgré son caractère expérimental et audacieux, la musique de Dubrovay est structurée de façon classique, elle parle à l'aide de phrases claires, son système harmonique est basé sur les lois de la physique, et tout cela aide l'auditeur à s'imprégner de la matière musicale moderne et à s'orienter dans

cette musique. L'écrivaine hongroise contemporaine Anna Jókai touche juste lorsqu'elle dit que « Dubrovay ne souhaite pas recréer l'équilibre perdu, si important pour l'humanité, ni l'harmonie malheureusement gâchée, à partir d'une manière ancienne, mais atteindre un niveau plus élevé grâce à l'utilisation de moyens techniques modernes, tout en dépassant l'état de confusion actuel¹⁴ ».

CONCLUSION

Les œuvres de László Dubrovay inspirées du folklore prouvent que l'utilisation de diverses manières d'éléments du folklore peut, même au 21^e siècle, assurer à la musique moderne une source intarissable de fraîcheur. Elle est compatible avec les techniques les plus modernes et ne restreint pas la valeur des créations artistiques, comme l'avaient déjà prouvé Bartók, Stravinski ou Janáček. Sur un plan technique, les compositeurs du début du 20^e et ceux du début du 21^e siècle ne partent certes pas avec le même bagage lorsqu'ils cherchent à exploiter le terreau folklorique : que ce soit au niveau des procédés de composition, des méthodes de travail, des outils utilisés ou des connaissances acoustiques, le fossé est manifeste. Mais un point commun beaucoup plus fort les rassemble : l'humanité. László Lajtha estime ainsi qu'« il est possible de se renouveler, de se renforcer par l'utilisation de la musique populaire si l'on est capable de se débarrasser de l'apparence et de se focaliser sur son humanité, si dans son langage les éléments folkloriques sont assimilés de façon organique, de façon à parler, à travers eux, à tous les peuples¹⁵ ». Sur un plan plus général, László Dubrovay estime de son côté qu'il est possible de composer en se servant de toutes les matières que l'on veut, pourvu que l'on « rende humaine » cette matière en l'insérant dans un système de pensées accessible à tous.

Pour faire suite à la présente recherche, il serait intéressant de poursuivre le questionnement et les analyses — à l'échelle hongroise et internationale — afin de voir comment le rôle d'inspiration de la musique folklorique a changé dans la musique savante au cours des cent dernières années et quelles sont les caractéristiques de la composition musicale la plus moderne dans ce domaine. Les tendances principales ainsi mises en évidence pourraient inspirer les compositeurs et surtout, les stimuler à rechercher de nouvelles voies.

Je voudrais profiter de l'occasion pour remercier Angelika Gusewell (responsable de la recherche de la Haute École de Musique Lausanne) et Antonin Scherrer (musicographe) de leur aide ainsi que de leurs conseils qui m'ont été très utiles pour la réalisation de cet article, y compris sa traduction et rédaction. L'inspiration pour l'article m'est venue d'un projet de recherche auquel j'ai participé moi-même en tant que musicologue : dans le cadre des activités de recherche de la Haute École de Musique Vaud Valais Fribourg (HEMU), Gyula Stuller, violoniste hongrois établi en Suisse depuis plusieurs décennies, professeur à l'HEMU et 1^{er} violon solo de l'Orchestre de Chambre de Lausanne, a initié un projet visant à mettre en évidence la place qu'occupe le terreau folklorique dans la musique savante hongroise de la première moitié du 20^e siècle. Un quatuor classique

— le Quatuor Dohnányi — et un ensemble de musique folklorique — l'Ensemble Muzsikás spécialisé dans l'interprétation authentique — ont été impliqués dans ce projet. Les résultats ont été présentés aux étudiantes et étudiants de l'HEMU dans le cadre d'une masterclass (lire le compte-rendu d'Antonin Scherrer dans le magazine *Nuances* de l'HEMU n° 36, décembre 2011, pp. 12-13) et à un large public à l'occasion de deux concerts (Lausanne le 4 novembre 2011 et le 7 mars 2014). Les œuvres travaillées par le Quatuor Dohnányi et l'Ensemble Muzsikás dans le cadre du projet, à savoir le *Quatuor à cordes n° 4* (1928), les *Danses populaires roumaines* (1915) et quelques-uns des *44 Duos pour deux violons* (1931-1932) de Béla Bartók, le *Quatuor à cordes n° 10* (1953) de László Lajtha ainsi que les *Six chansons populaires hongroises* (1947) de Ferenc Farkas, ont permis de mettre en relief comment l'influence de la musique paysanne apparaît dans ces pièces du répertoire.

- 1 Bartók, Béla, «Budapesti előadás» [« Intervention à Budapest »] in : *Bartók Béla Összegyűjtött Írásai I.* [Collection d'écrits de Béla Bartók I.] publié par András Szöllösy. Budapest, Zeneműkiadó, 1966, pp. 672-681, p. 676.
- 2 Ibid., p. 677.
- 3 Ibid., p. 678.
- 4 Ibid., pp. 678-679.
- 5 1892-1963. Deuxième compositeur hongrois membre de l'Institut de France — Académie des Beaux-Arts. (Liszt a été élu en 1881, Lajtha en 1955, Ligeti en 1998.)
- 6 Il y a une exception : couronnant son œuvre pour quatuor à cordes, le *Quatuor n° 10* occupe dans ce registre une position particulière. Bien qu'on y trouve des citations exactes d'airs collectés par Lajtha lui-même à Kőröspatak en Transylvanie, l'œuvre dispose d'un numéro d'opus, comme si le compositeur voulait ainsi lui donner une place particulière par rapport à ses autres adaptations de chants folkloriques et l'élever au même rang que ses compositions de musique savante.
- 7 In : Berlász, Melinda (éd.). *Lajtha László összegyűjtött írásai I.* [Collection d'écrits de László Lajtha I.] Budapest, Akadémiai Kiadó, 1992, p. 14.
- 8 Extrait des mémoires de Lajtha, d'une lettre inédite adressée à son fils le 10 avril 1952. Citée par Solymosi Tari, Emőke, «...magam titkos szobája». *Lajtha László A kék kalap című vígoperájának keletkezéstörténete, esztétikai vonatkozásai, zenetörténeti kapcsolódásai.* [« ... ma propre chambre secrète ». L'histoire de la création, les relations esthétiques et le rapport à l'histoire musicale du *Chapeau bleu, opéra-comique de László Lajtha.*] Budapest, Hagyományok Háza, 2007, p. 12.
- 9 Gilányi, Gabriella, *Dubrovay László.* Budapest, Mágus Kiadó, 2004, pp. 9-10.
- 10 Gyula Stuller, l'instigateur du projet de recherche de l'HEMU consacré à l'inspiration de la musique folklorique dans la musique savante hongroise de la première moitié du 20^e siècle fait partie des interprètes qui ont joué lors de la première de l'une d'elles, *Oscillations n° 2* (1978).
- 11 Dans cette étude, je me base sur l'entretien que j'ai mené avec László Dubrovay à son domicile, le 2 juillet 2014.
- 12 Une illustration de la mélodie est disponible sur www.dissonance.ch.
- 13 Dans le « nouveau style » de la chanson folklorique hongroise (ce style est né au 19^e siècle) la première et la quatrième (dernière) ligne de la mélodie sont toujours identiques. Par exemple: A, A5, B, A, ou A, B, A, ou A, B, B, A.
- 14 Extrait des propos d'Anna Jókai sur László Dubrovay adressés à András Kisfaludy, metteur en scène du film dressant le portrait du compositeur, tourné en 2014 à la demande de l'Académie hongroise des arts.
- 15 Mots prononcés durant une intervention de Lajtha au British Council. In : Berlász, Melinda (éd.). *Lajtha László összegyűjtött írásai I.* [Collection d'écrits de László Lajtha I.] Budapest, Akadémiai Kiadó, 1992, p. 286.