

## :: NOTES MUSICALES

La véhémence avec laquelle Kodály s'opposait à ce que les enfants apprennent trop tôt à jouer d'un instrument de musique est de notoriété publique. En 1944, dans sa déclaration « *Mes parents étaient pauvres...* », il disait : « Ce n'est pas d'apprendre à manier des instruments coûteux, auprès de maîtres tout aussi coûteux qui est important. Souvent la musique n'entre même pas en compte dans ce processus. Ce qui compte, c'est que, sans utiliser d'instrument de musique, nous apprenions une mélodie avec notre propre voix, qu'elle soit forte ou faible, belle ou discordante, que nous ressentions son contenu spirituel pénétrer en nous, sans avoir à passer par un instrument, et nous permettre ensuite de le transmettre à d'autres. » Dans le rejet par Kodály de l'apprentissage d'un instrument de musique, avant toute chose le piano, on retrouve sa conception – basée sur le chant – de pédagogie musicale et celle d'éducation de la nation qui y est liée. De ce point de vue, jouer du piano est un trait caractéristique de l'ancienne communauté bourgeoise. Kodály, en tant que compositeur d'œuvres pour chœurs d'enfants, de femmes ou mixtes ainsi que d'exercices de chant, fait appel à une communauté plus large, une communauté où l'instrument qui se trouve dans le corps de l'homme, la voix, peut et doit être conquis.

La personne qui découvre le travail de Zoltán Kodály par le biais de ses compositions vocales des années vingt et trente sera surprise par le fait que la musique instrumentale, et en premier lieu le piano – en opposition totale avec le rejet qui interviendra plus tard – , jouait un rôle-clé dans les œuvres du compositeur débutant. Ce fait est également prouvé par le grand nombre de ce type d'œuvres. Entre 1905 et 1920, en plus des œuvres de chambre à effectif varié et des compositions pour violoncelle, de nombreuses œuvres pour le piano voient le jour : par exemple, le cycle originellement dénommé *Zongoramuzsika* (op. 3) [Musique pour piano (op. 3)] publié en 1910 et formé de dix compositions, dont l'ouverture Valsette composée en 1905 sera plus tard extraite de la série par Kodály pour la publier comme une pièce indépendante alors que les autres œuvres paraîtront à nouveau en 1909 sous la forme de *Kilenc zongoradarab* [Neuf pièces pour piano]. La *Méditation sur un motif de Claude Debussy*, écrite en 1907, fait suite au voyage de grande importance que Kodály a effectué à Paris alors que les mouvements de l'op. 11 *Hét zongoradarab* [Sept pièces pour piano] édités en 1921 ont été écrits entre 1910 et 1918, la majorité d'entre eux datant de 1917-1918.

Ces œuvres précoces pour le piano nous présente Kodály comme un compositeur moderniste qui nous rappelle – par ses harmonies, ses formes et sa rythmique – les orientations radicales de la nouvelle musique du XX<sup>ème</sup> siècle, en premier lieu celle de Debussy et Ravel qu'il a découvert justement aux alentours de 1906-1907. Les *Kilenc zongoradarab* [Neuf pièces pour piano] montrent, sur de nombreux points, des similitudes avec les 14 Bagatelles de Bartók, célèbres pour leur radicalisme musical, qui sont de la même époque. Kodály pose des problèmes de composition bien définis dans chacun des mouvements de cette œuvre : les modes de réduction des moyens du compositeur (mouvement 1), l'utilisation d'un monde harmonique incluant des dissonances et autres accords nouveaux – des accords faisant à la fois résonner les notes principales et les notes changeantes, des mixtures, des points d'orgue en accord, de la chromatique, des extraits de la gamme acoustique ou bien de celle en notes naturelles, des accords de tierce et de quart – (2, 3, 4, 5, 8), la possibilité de modernisation des types de caractères hérités du XIX<sup>ème</sup> siècle (c'est ce à quoi fait référence le recours à des indications de jeu traditionnelles : dans le mouvement 4, le scherzo, dans le 5, le furioso, dans le 7, le giocoso et dans le 9, le burlesco), la démarche d'inclusion de la musique populaire dans la musique savante (2, 5, 7) ainsi que l'utilisation de motifs personnels ou autobiographiques (par exemple, le manuscrit du mouvement 6 a conservé le programme caché de cette œuvre : sur la base des notes de Kodály, on peut

déduire que la composition conserve le souvenir d'une partie de cache-cache).

Ce sont en premier lieu les phénomènes harmoniques modernes qui intéressent Kodály, comme dans la *Méditation*. Le motif de Debussy, sur lequel se bâtit cette réflexion musicale, est un thème qui revient souvent au cours du quartette du *Quatuor à cordes* du compositeur français. Le *Quatuor à cordes* de Debussy a eu un tel impact sur Kodály que, de retour de Paris, celui-ci en a copié de mémoire le mouvement lent pour sa future femme. C'est ce qui nous donne la clé pour comprendre pourquoi Kodály considère l'œuvre pour piano comme une réflexion : d'une part, le thème, qu'il modifie beaucoup, a l'air de n'apparaître que dans sa mémoire (ou bien comme s'il l'écrivait de mémoire), d'autre part, le morceau lui-même révèle les possibilités de composition qui se dissimulent dans le thème. De plus, au cours du morceau, l'accord des six notes de la gamme en notes naturelles qui est si cher à Debussy se fait plusieurs fois entendre : dans l'œuvre au piano, la plupart du temps, Kodály n'en utilise que cinq notes, mais plus loin dans l'œuvre ce sont les six notes qui résonnent. Dans son manuscrit, Kodály a écrit à cet endroit : « Ah ! c'est toi, mon ami ! » (en français dans le texte), c'est-à-dire qu'en ce point, le moderniste Kodály expose de manière spectaculaire le symbole de la nouvelle musique qu'on peut faire remonter à Debussy, la gamme en notes naturelles.

En fait, c'est justement en connaissant la relation qui s'est établie entre le compositeur et la nouvelle musique qu'on peut comprendre pourquoi Kodály a plus tard décidé de ne pas intégrer la *Valsette* à son cycle *Zongoramuzsika* [Musique pour piano]. En effet, la valse, et pas seulement pour Kodály mais aussi pour les autres compositeurs du début du XX<sup>ème</sup> siècle (Ravel, Mahler, Richard Strauss), est le symbole d'un monde ancien, révolu et cette musique, tout comme cet ancien et merveilleux monde, est en train elle aussi de tomber en morceaux. C'est au regard de cette tradition que Kodály a composé sa propre valse. Dans sa conception originelle, *Zongoramuzsika* [Musique pour piano] a vraisemblablement été arrangée pour que sa structure reflète la manière dont le compositeur est passé de la valse de ces débuts, avec son contenu symbolique, à sa confrontation avec la musique moderne, puis – par la rencontre avec sa future femme Emma – à l'appropriation de sa propre tonalité. Néanmoins Kodály a sans doute pensé plus tard qu'à la lumière de la modernité des neuf autres pièces pour piano, la démodée *Valsette* ne peut plus être utilisée comme morceau d'ouverture ; de plus, la structure théologique donnée à l'œuvre lui confère ainsi également une impression de didactique. Les *Hét zongoradarab* [Sept pièces pour piano] ont suivi la même voie que les *Kilenc zongoradarab* [Neuf pièces pour piano]. Ici aussi Kodály a été occupé par le même type de questionnements quant à la composition : on retrouve dans la série des retranscriptions de chants populaires avec une harmonisation moderne (2. *Székely keserves* [2. Chant sicule amer], 6. *Székely nóta* [6. Chanson sicule]), des œuvres retravaillant clairement les éléments caractéristiques de l'harmonie moderne (1. et 7.) et quelques morceaux qui sont des exemples de l'estime que Kodály porte aux œuvres françaises comme la *Méditation* de Debussy. Par exemple, le troisième morceau prend pour titre, de manière erronée, un couplet tiré d'un poème de Verlaine (« il pleut dans mon cœur / comme il pleut sur la ville ») que Debussy a également mis en musique dans ses *Ariettes oubliées* ; de même, pour de nombreux musicologues, *Sírfelirat* [Epitaphe] (4<sup>ème</sup> mouvement) a été écrit par Kodály suite à la mort de Debussy. Le modèle de cette composition pourrait être les *Six Epigraphes antiques* de Debussy. Pourtant par rapport aux *Kilenc zongoradarab* [Neuf pièces pour piano], où l'aspect expérience et improvisation est encore très présent, dans le cycle suivant ce sont des œuvres plus importantes, plus élaborées qui se succèdent. Les mouvements ont des formes plus vastes (4., 6. et 7.), les pièces sont également techniquement plus abouties et brûlent de plus de passion (par exemple, les grandes explosions sentimentales dans *Székely keserves* [Chant sicule amer] et *Székely nóta* [Chanson sicule]). Le sommet des œuvres pour piano de Kodály est représenté par *Sírfelirat* [Epitaphe] qui, par la composition de ses formes, son cadre harmonique ou encore la passion des sentiments qu'elle exprime, fait partie des principales œuvres de Kodály.

La série *Marosszéki táncok* [Danses du Marosszék], écrite entre 1923 et 1927, présente

les mêmes caractéristiques quant à ses formes. Néanmoins cette composition se distingue de quasiment tous les points de vue de *Sírfelirat* [Épitaphe]. Premièrement, parce qu'elle trouve ses sources dans la tradition populaire, comme son titre l'indique déjà. Les plus récentes recherches ont démontré que, malgré le titre, ces mélodies n'ont pas la région du Marosszék pour origine mais sont de vieilles musiques de danse qu'en Transylvanie ont appelé traditionnellement « du Marosszék » et qui dans l'imaginaire populaire conservent le style en vogue au tournant des XVIII<sup>ème</sup> et XIX<sup>ème</sup> siècle (« style hongrois »), le verbunkos. (En français dans le texte.) Deuxièmement, on peut supposer que dès le début de son travail d'écriture, Kodály a voulu composer une œuvre pour orchestre (l'orchestration ne fut achevée qu'en octobre 1929). Troisièmement, la série *Marosszéki táncok* [Danses du Marosszék], tant dans son harmonie que dans sa forme, se différencie foncièrement des précédentes pièces pour piano. Sa forme suit une structure de rondo traditionnelle, avec trois intermèdes, quatre répétitions du thème du rondo et un final de dimension particulièrement étonnante. Du point de vue de l'harmonie, la série de danses est plus traditionnelle. Après 1923, Kodály se distance sensiblement des harmonies modernes qu'il a connu à Paris, ce qui s'illustre parfaitement dans l'attachement au système tonal observé dans les *Marosszéki táncok* [Danses du Marosszék]. Dans la vie de Zolán Kodály, sa seconde période de composition est d'ailleurs caractérisée par un retour vers le conservatisme. Les *Marosszéki táncok* [Danses du Marosszék] sont véritablement devenues célèbres dans leur version pour orchestre, plus que par celle pour piano ; ce qui n'est pas étonnant puisque Kodály en tant que compositeur-même du cycle voulait entrer en compétition avec les célèbres *Danses hongroises* de Brahms.

## **Anna Dalos**

Traduit par **László Dankovics**

## **Adrienne Krausz**

Née en Hongrie, Adrienne Krausz est diplômée de l'Académie Franz Liszt de Budapest dans les classes de György Nádor, György Kurtág et Ferenc Rados. Elle a participé aux Master Class d'Yvonne Lefébure et suit toujours les conseils de Lívia Rév.

Elle a remporté plusieurs Premiers Prix (Békéstarhos, Senigallia, Chimay-Bruxelles) et de nombreux Prix Spéciaux (Francfort, Sydney and Monte-Carlo) des concours internationaux. En 1989, après sa victoire au Concours Mondial de Piano de Cincinatti (Ohio, USA), elle obtient son premier récital à New York, à l'Alice Tully Hall, Lincoln Centre.

Protégée par Sir Georg Solti, elle a été invitée comme soliste par des orchestres importants tels que l'Orchestre de Festival de Budapest avec Iván Fischer, l'Orchestre Philharmonique de Londres, le Philharmonia Orchestra, l'Orchestre Symphonique de Berlin avec Michael Gielen, l'Orchestre Philharmonique de Tokyo, l'Orchestre de Chambre Franz Liszt. Elle a donné de nombreux concerts à travers l'Europe, l'Asie, et les États-Unis, elle est souvent invitée par les plus grands festivals (Monte-Carlo, Menton, Montpellier, Prague, Cracovie, Stresa, Palma, Schwetzingen, Istanbul, Pékin, Yokohama etc.) et dans les salles de concert du monde.

Passionnée de la musique de chambre, parmi ses prestigieux partenaires citons Boris Pergamenchikov, Miklós Perényi, Youri Bashmet, Sergej Krylov, Shlomo Mintz, les quatuor Keller et Bartók.

En 2003 son CD avec Péter Szabó est choisi « Meilleur enregistrement de l'Année » par le magazine hongrois Gramophone. Son CD Chostakovitch est élu « Indispensable » par le guide de musique Fayard.

[www.adriennekrausz.com](http://www.adriennekrausz.com)