

La conclusion s'impose donc : Dans l'ensemble de son œuvre, Palestrina s'avère un constructeur tout pénétré de la valeur expressive d'une ligne ou d'une géométrie polylinéaire. C'est de la ligne ou des figures résultant de la comparaison des lignes qu'il attend l'expression. En un nombre relativement restreint de compositions, ce goût de l'architecture subsiste, mais il est doublé d'une intention d'expression personnelle.

I. DUPONT.

N. B. — Chez Debussy, comme chez Palestrina, ai-je dit, le texte commande le rythme. Il en est de même chez Ravel, ainsi que s'accordent à le souligner (Numéro spécial de la *Revue Musicale*, décembre 1938) René Dumesnil : « on peut s'appuyer sur le texte comme sur un tremplin — s'il est permis de dire ainsi — et s'en échapper, ou bien on ne peut ne demander qu'à ce texte même, et non seulement aux mots, mais aux accents, mais aux harmonies verbales, à la prosodie, tous les éléments de la mélodie. C'est ce que fait Ravel — et si bien que toujours sa musique semble jaillir du même être que les vers. Elle en reste l'indispensable complément pour quiconque l'a une seule fois entendue ; on ne peut plus l'en détacher ; elle n'est pas une *traduction*, mais elle s'identifie à l'expression originale de la pensée » ; Madeleine Grey : « Ravel attachait une importance capitale au respect de la prosodie. Nul n'a su trouver mieux que lui des rythmes, et des courbes mélodiques qui, d'une part, soulignent avec le maximum de vérité expressive chaque intention d'un texte et, d'autre part, soient plus parfaitement conformes au génie de notre langue » ; Jane Bathori : « La voix y était (*Histoires naturelles*) au service de la prosodie qui épousait le texte à tel point que les *e muets* n'avaient plus de valeur sonore ; ce procédé que Ravel employa aussi dans l'*Heure espagnole* déconcerta pas mal de chanteurs, mais leur fit acquérir une diction plus souple et plus vivante ».

I. D.

Controverses

////// A PROPOS DE FOLKLORE.

Une controverse au sujet de la « rénovation des chansons du folklore français » mettait aux prises Georges Auric et G. H. Rivière, directeur du « Musée d'Art et de traditions populaires », lors d'une intéressante soirée consacrée à la musique populaire. Cette controverse, comme beaucoup de controverses, s'est limitée à une similitude de pensée, une fois que les points de vue ont été précisés.

Il y a, en effet, le thème populaire pur, tel que l'exécutent les autochtones de la région considérée, avec les imperfections, les déformations, les moyens primitifs qui caractérisent les « amateurs ». Il s'agit, dans ce cas, d'un document brut dont il n'est pas défendu de tirer parti ultérieurement. Il convient d'appliquer la méthode scientifique au prélèvement de pareils documents pour assurer un maximum d'authenticité, tant pour le texte musical et ses variantes que pour le texte littéraire et

sa prononciation dans le dialecte de la région. Si la qualité purement musicale de ces enregistrements laisse parfois à désirer, la valeur folklorique est indiscutable. Mlle Claudie-Marcelle Dubois, du département d'ethnologie musicale, nous l'a prouvé en présentant des disques de Corse, du Bourbonnais, de la Bretagne, de l'Auvergne, du plus haut intérêt.

A l'opposé, Mme Vigé-Langevin a illustré son attachante causerie de disques édités par le « Chant du Monde », firme qui vise à rénover la chanson populaire de France par la présentation la plus séduisante et avec des artistes de qualité, de thèmes folkloriques « mis en page », harmonisés, orchestrés par un groupe de jeunes compositeurs. C'est ainsi qu'on a pu apprécier des « arrangements » signés Honegger, Milhaud, Auric, Delannoy, Sauveplane, Désormières, Hoérée.

On voit immédiatement en quoi s'opposent les deux thèses : fixation du document pur, rénovation par une mise en œuvre nouvelle. Or, au conçoit aisément que les deux attitudes ne s'excluent point et peuvent se compléter, conjuguer leurs efforts. En effet, la récolte de thèmes folkloriques alimentera l'édition actuelle des arrangements, et ceux-ci, par l'attrait de leurs présentations habiles et variées, ne pourront qu'attirer l'attention sur la richesse nationale de cette admirable floraison que constitue la chanson populaire française.

A ce propos, nous voudrions montrer quel rôle peut jouer le compositeur contemporain en la matière et répondre, si réponse il y a, au critique phonographique de la *Page Musicale*. Celui-ci, en effet, dénonce, dans nos disques les « fausses notes volontaires » que nous aurions introduites dans des chansons aussi « simples » que la *Bouvier* et *La belle Isabeau*. Depuis plus de vingt ans que la musicographie a une part de notre activité, nous ne nous souvenons pas avoir répondu à nos détracteurs : d'abord par principe ; puis, parce que cela n'intéresse guère le lecteur. Mais si nous semblons déroger ici, à la règle que nous nous sommes fixée, c'est uniquement que le problème de l'harmonisation de la Chanson populaire est fort complexe et mérite qu'on s'y arrête ; car nous aurions le triomphe trop facile en stigmatisant l'incompétence de notre censeur. Il suffirait de lui rappeler les « duretés » de Pérotin (xiii^e siècle), les étrangetés — pour les oreilles saturées de Beethoven et Wagner — d'un Machault (xiv^e siècle), dont les *Chansons balladées* d'un tour mélodique fort simple s'appuient, lors des cadences, sur des modulations brutales allant de *sol* mineur à *fa dièse* mineur ; de lui signaler qu'à l'aube de l'harmonie, la *sixte* et la *tierce* si reposantes aujourd'hui semblaient de légères dissonances et que l'inoffensif *triton* : *fa, si*, que notre critique ne taxe point de « fausses notes » se dénommait alors le « diable en musique » ; de lui apprendre aussi que la plupart des chansons populaires (dont certaines remontent précisément à l'époque que nous évoquons) se chantaient *sans* accompagnement ou s'appuyaient tout au plus, après la ritournelle, sur quelques notes ou « doublures » de vièle, de viole, de luth, de guitare, de petite harpe ; que par conséquent l'harmonisation par accords plus ou moins parfaits, genre « devoir d'harmonie » n'a jamais été pratiquée à l'époque où sont nées ces chansons, et qu'au surplus, ce langage *simple* eût été considéré comme monstrueux et *dissonant*, tant il est vrai que les duretés d'hier paraissent aujourd'hui et qu'il est impossible de définir la « fausse note » en tant que conception.

Puisqu'on ne peut prétendre à l'authenticité absolue, mieux vaut alors rompre

avec toute espèce de reconstitution historique. Anatole France dénonçait les restaurations gothiques d'un Viollet-le-Duc, en plein XIX^e siècle, comme des *faux*. Nous avons, dans l'histoire de la musique, d'illustres exemples qui militent pour notre thèse, par exemple ceux des maîtres de la Renaissance qui introduisaient des thèmes populaires dans leur musique religieuse — après de sensibles déformations il est vrai — et qui construisaient à l'aide de Chansons fort *simples*, les *savantes* polyphonies de leurs madrigaux. Le contrepoint, l'harmonie — celle de leur époque — s'y conjugaient avec l'art le plus subtil. Faut-il rappeler Jannequin, Goudimel, Costeley, etc. ? Comment ne pas sourire en lisant sous la plume du même critique, à propos de *l'Amour de Moy* (un disque exquis enregistré en perfection par Paul Derenne) qu'il y a « quelque intempérance de contrepoint dans l'accompagnement de Marcel Delannoy » ! Or, il s'agit d'une mélodie fort peu populaire, presque savante, datant au surplus du XV^e siècle, par excellence, le siècle du contrepoint ! Et puis, nous cherchons en vain, dans la réalisation de l'arrangeur, cette intempérance contrapuntique, et nous serions bien embarrassé de départager dans un style aussi instrumental, le contrepoint et l'harmonie.... Passons, et voyons plutôt quel problème pose l'habillage des thèmes populaires. C'est, avant tout, une question de style, non de langage.

Il n'y a aucune apparence de style savant dans *Pétrouchka*, mais qui oserait affirmer que Strawinsky a « harmonisé » les thèmes populaires russes de son ballet à l'aide d'un langage conformiste ? L'accent reste simple, mais la syntaxe est rudement complexe si l'on se reporte à l'époque où l'œuvre a été conçue. De même, on peut affirmer que la langue des plus évoluées d'un Debussy n'a jamais entaché l'esprit diatonique des thèmes populaires enchâssés dans *Jardins sous la Pluie* ou *Children's Corner* ; et pour notre part, nous préférons les rudes accents dont Milhaud rehausse ses *Chants Hébraïques* (en voilà de « fausses notes » pour ceux qui y croient) aux « biensonnants » *chromatismes* qui ornent chez un Grieg, les contours *diatoniques* du folklore norvégien. Là, il y a faute de style, malgré un langage fort simple.

Il s'agit, au contraire, selon nous, de favoriser l'atmosphère du texte poétique, de recréer l'ambiance de l'époque en suggérant un timbre archaïque, par exemple, en empruntant à la danse telle figure adéquate au sujet. Une arabesque lancée dans le vide, une simple tenue, un dessin cadencé, la répétition d'un court motif, le balancé, d'un arpegge, conviennent souvent mieux que l'harmonisation intégrale. En bref, le rythme, l'instrumentation, la mise en page ont plus d'importance que le langage harmonique proprement dit. Et c'est bien à quoi se sont attachés la plupart des adaptateurs, lors de la seconde série (à un ou deux solistes vocaux) éditée par *Le Chant du Monde* (nos 520 à 525).

En ce qui concerne *La belle Isabeau*, chanson du Vivarais basée sur une gamme pentatonique (*sol, la, si, do dièse, ré*, avec *la* pour tonique), ce qui peut s'interpréter comme un mode hypophrygien défectif) nous avons renoncé aux enchaînements d'accords, à tout système harmonique, le thème étant spécifiquement modal. Nous nous sommes limité à n'employer, dans l'ensemble, que les cinq notes du thème, à les grouper en dessins rythmiques, en conduits mélodiques qui accompagnent, sous forme de barcarolle, fort librement la chanson. On voit mal en quoi cette pratique puisse amener de « fausses notes » puisque toutes doublent le thème lui-même. Albert

Roussel, très sensible à la musique exotique, avait usé d'un procédé identique quand il soutenait l'air du Brahmane, dans *Padmâvati*, des seules notes du mode employé, également défectif. Son *Ode chinoise*, écrite sur cinq notes, en est un autre exemple. Nous ne prétendons pas que ce soit, là, la seule interprétation possible ; mais il nous semble préférable, faute d'authenticité, de créer une ambiance populaire par la couleur générale, le style plus exactement. Et laissons aux pions la prétention d'étreindre la vérité en appliquant au folklore un système harmonique d'écoliers qui n'a jamais eu cours.

Arthur HOÉRÉE.

Marseille

CONCERTS CLASSIQUES.

C'est grâce à l'amabilité de M. André Audoli, nouveau président de l'Association Artistique des Concerts Classiques, que j'ai pu, dans une brève conversation, avoir et préciser quelques renseignements complémentaires sur la nouvelle organisation des concerts de la dernière saison.

Comme à Lyon, où le Triguator et la Société des Grands Concerts ont opéré leur fusion, c'est un orchestre renouvelé qui fut présenté au public : ensemble plus homogène, formé mi-partie de l'ancien orchestre des « Classiques », mi-partie de celui de l'Opéra Municipal. La Salle Prat, immense vaisseau de bois datant de la Révolution, ou presque, successivement théâtre, cirque, salle de concerts... et de congrès, ayant dû être abandonnée à cause de sa vétusté dangereuse, les dix séances bi-hebdomadaires ont eu lieu à l'Opéra Municipal, le mardi, en soirée. Ce déplacement de date, fort incommode pour le petit public (celui des étudiants, des professeurs, des Français moyens et amateurs sincères) n'a pas empêché certaine affluence puisque le résultat financier s'avère satisfaisant. Je ne sais si c'est pour ménager la susceptibilité des solistes (mais on peut le supposer) que fût prise une mesure curieuse : les solistes des anciens Concerts Classiques alternent avec ceux de l'Opéra. Cette alternance de chefs de pupitre est pour le moins amusante ; est-ce un concours de virtuosité ou un attrait publicitaire pour les amateurs de changement, nombreux ici comme ailleurs ? Je me suis laissé dire (M. Audoli n'est pour rien dans cette information à l'égard de laquelle des réserves s'imposent) que le grand orgue de la Salle Prat, inauguré en décembre 1898 par Widor et L. Vierne, a été limogé au sens propre du mot : il aurait été vendu et aurait pris le chemin de Limoges. Nous n'aurions plus de concerts d'orgue et les œuvres grandioses où l'orchestre joint ses voix à celles du grand instrument ne seraient plus entendues ici. Pour consolation, il nous reste, à l'église Notre-Dame-du-Mont, le précieux clavier touché par Chopin aux obsèques de Nourrit.

Hors les deux concerts dirigés par le célèbre Weingartner (en collaboration avec Mme Studer-Weingartner) et par Darius Milhaud, toutes les séances furent conduites par M. Gaston Poulet dont les programmes et la technique méritent des éloges. Il eut à cœur de nous présenter la *Suite en Fa*, de Roussel, la *Fonderie d'Acier* de Mossolow,