

//////TRIO POUR PIANO, HAUTBOIS ET BASSON, de FRANCIS
POULENC. (Concerts Auric-Poulenc et Revue Musicale.)

Ce *Trio*, un moment abandonné par l'auteur (ainsi que les *Marches militaires*) au profit des *Cinq poèmes de Ronsard*, il était naturel qu'il nous apparût proche autant de ce recueil de mélodies que des *Biches*. Or, le *Trio* est au delà de ce ballet ce que les Sonates pour instruments à vent avaient signifié en deçà; le style que celles-ci amorçaient, le *Trio* nous le montre en plein épanouissement, en voie même de complète évolution. *Pulcinella* et *Mavra* avaient aidé Poulenc, plus que quiconque, à découvrir une nouvelle manière qui lui fit échapper à ce qui aurait marqué son déclin : la difficulté pour lui ayant été de retrouver une spontanéité comparable à celle des *Mouvements perpétuels* ou des *Cocardes* et qui cependant fût compatible avec des œuvres d'un développement plus considérable. Les *Cinq poèmes de Ronsard* et le *Trio* nous montrent donc ce que — une fois le coup d'épaule donné par Stravinsky — Poulenc peut réaliser par lui-même en ce domaine, — et n'est-il point curieux que de toutes ses œuvres le *Trio* soit justement la plus éloignée de l'influence matérielle de Stravinsky? Un rien dans l'allure décidée et sèche de l'extrême fin du *rondo*, et c'est tout ce qui restera — à part le salutaire exemple — d'une influence que dénonçaient encore trois ou quatre passages des *Poèmes de Ronsard*.

En un compte rendu, — par ailleurs élogieux, — P. O. Ferroud notait entre autres paradoxes — selon lui — chez Poulenc : l'usage « d'harmonies franckistes et wagnériennes ». (1) Mais pourquoi dans cette musique perpétuellement allusive, évocatrice d'autres musiques, Poulenc se priverait-il du droit de cueillir chez Franck ou chez Wagner des effets dont en *homme de théâtre* qui s'exerce sur de la *musique pure* il pourrait avoir besoin? Et surtout, pourquoi n'attribuer qu'à Wagner un type d'enchaînements et de modulations dont Wagner, Brahms et avec eux tout un siècle sont redevables à Schubert, — le plus grand innovateur que la musique romantique ait possédé à cet égard? Transposez en *si bémol* la dernière mélodie du cycle de la *Belle Meunière*, vous y trouverez le germe de la Tétralogie. Et le charme de toutes ces modulations à la tierce, — sur qui Poulenc en a-t-il pris meilleur exemple, sinon toujours sur Schubert? Alors que l'école entière de Ravel et de Schmitt se livre, pour échapper aux extrêmes conséquences du wagnérisme, à des efforts héroïques mais presque également impuissants, Poulenc se place avec Schubert (et avec Weber) à la pure source même du wagnérisme, soit en amont de tout ce que les autres trouveront en aval. Quant au juste équilibre observé par Poulenc entre harmonie et contrepoint (avec plutôt prédominance de la première), entre mélodie et dessins harmoniques, outre que cela lui est parfaitement naturel, Poulenc en

(1) Chantecler, 8 mai 1926.

à recueilli la leçon auprès, sinon d'un Mozart, d'un Schubert qui aurait un peu trop vécu dans l'intimité de Rossini.

Car Schubert-Rossini, telle est l'époque à laquelle le goût d'un Poulenc se réfère le plus volontiers. Elle reste pour lui ce que fut pour des peintres l'antiquité grecque ou la Renaissance italienne : un champ d'expressions. En plaçant ses instruments dans telles situations déjà exploitées, il trouve de quoi donner à ceux-là du mouvement et qui soit le sien propre. L'analogie s'avère donc ici créatrice — et c'est là le vrai *paradoxe* de Poulenc.

S'il nous faut mettre l'accent sur l'une des qualités d'ordre technique que possède ce *Trio* (dédié à Manuel de Falla), nous nommerons, — à côté de cette clarté d'écriture qui évoque parfois le style de quatuor, — tout proche aussi de cette sensibilité avec laquelle les timbres sont juxtaposés, un don d'atteindre tout ensemble à telles franchise et liberté tonales. Un premier mouvement, assez italien d'allure, qui va de *la* à *fa*, puis (après quelques préciosités *alla Ravel*) revient au ton du début; un andante nonchalant et rêveur (à part un subit et solennel *sforzando*) qui passe de *si bémol* à *fa mineur* sans idée de retour; enfin, un rondo très vif où se retrouve l'accent des *Biches* et qui commence en *ré bémol*. — n'est-ce point une façon singulière de se jouer avec esprit d'une unité tonale toujours présente? C'est du reste cette idée de *jeu* et d'imprévu qui caractérise le plus profondément cette œuvre maîtresse de Poulenc.

ANDRÉ SCHÆFFNER.

TRIO SUR DES MELODIES IRLANDAISES, par FRANK MARTIN.

(Association des Artistes suisses.)

Frank Martin a élaboré de telle sorte ses thèmes que l'on ne pourrait plus guère soupçonner leur origine celtique. La musique de cet artiste suisse a quelque chose de frais, de jeune, d'allègre, qui est bien séduisant. Sa langue harmonique est très claire; assez classique, mais toujours ingénieuse et intéressante. Mais surtout ses rythmes sont très attachants. L'adagio seul est parfois un peu languissant; mais le premier mouvement et surtout la fugue qui constitue le finale, présentent des combinaisons rythmiques des plus intéressantes. L'auteur transpose parfois quelques dynamismes assez *strawinskiens* sur un plan plus amène et plus souriant; mais son sens du mouvement n'a rien de mécanique; sa vivacité, très humaine, évoque des jeux en plein air au printemps, sans aucune brutalité sportive, mais toujours bien entraînants.

R. P.

DIALOGUE, pour violon et orchestre de chambre, par G. MIGOT (Straram).

Ce *Dialogue*, dont M. Darrieux tint avec maîtrise la partie principale, est un entretien de bon ton où des esprits raffinés échangent de courtes réflexions. Les réparties