

Manuel de Falla

de la musique naturelle

à la musique céleste

Jean - Christophe ROSAZ

1983

MILLE EXPLICATIONS NE VALENT PAS UN
SEUL REGARD SUR L'OEUVRE MEME.
SON POUVOIR AGISSANT EST EN ELLE.
(THOMAS GLEB)



MANUEL DE FALLA. Dessin de PICASSO - 1920.

Silhouette de moine, visage impassible et yeux ardents: "son visage ascétique est la parfaite image que réclame un art qui est le produit d'une longue méditation." F. POULENC.

AVANT-PROPOS

"La musique nous porte à Dieu par défaut de vérité jusqu'au jour où lui-même nous éblouira par excès de vérité." (Olivier Messiaen citant Saint Thomas)

Si cette phrase ouvre le présent travail, c'est qu'à travers la vie et l'oeuvre de Manuel de Falla on la décrypte sans mal. Aussi le plan choisi ici suit-il cette courbe, cette lente ascension et s'efforce-t-il de ne pas la "perdre d'oreille".

Dans l'image de l'eau, des minéraux, des planètes se retrouve la trace de l'onde sonore qui est partie du geste créateur; pour ce qui est du domaine de l'air - où le son circule le plus librement - et de l'homme qui s'y baigne, on peut déclarer sans crainte - sans oublier le mouvement général dans lequel il s'inscrit - que c'est Manuel de Falla qui ^{en} a reproduit la plus fidèle image. Il est le chantre par excellence de ce territoire qu'il nous reste à parcourir entre la musique naturelle et la musique céleste.

pour nos oreilles

"MES MODELES ET MES MAITRES"

INTRODUCTION:

"Mes modèles et mes maîtres: tous ceux qui m'offrent un chemin à suivre pour trouver et pour développer les moyens techniques de dire et de faire ce que je me propose (cet enseignement, d'ailleurs, n'est que relatif, car une complète identité d'idées et d'aspirations ne semble pas possible dans l'art). Mes directions: vers un art aussi fort que simple, et dont l'égoïsme et la vanité soient absents. Mais quel but difficile à atteindre!

Pôles d'attraction: a) Une pure substance musicale. b) La musique où les lois éternelles du rythme et de la tonalité, étroitement unies, soient constamment observées. Cette affirmation, cependant, ne doit jamais supposer un blâme pour ceux qui, noblement, agissent d'une façon opposée. Je crois, par contre, que le progrès dans la technique d'un art, ainsi que la découverte de possibilités réelles qui doivent contribuer à son plus grand épanouissement, sont dus souvent à l'emploi de procédés en apparence arbitraires, soumis plus tard aux lois éternelles et immuables. c) Tout ce qui représente un renouvellement dans les moyens techniques d'expression, même si, par malheur, la réalisation était imparfaite. Pôles de répulsion: les dogmes capricieux qui deviennent souvent pour l'art les pires ennemis des dogmes véritables et intangibles, un nationalisme étroit, l'emploi de formules reconnues d'utilité publique."

Dans cette profession de foi confiée à la revue Musique en 1929 (mois de mai) Manuel de Falla s'exprime comme s'il était lui-même une harmonie qui se cherche et s'affine: une harmonie qui puise très loin dans le temps ce qui l'élèvera très haut dans l'espace. Avec l'aide de quelques points de repères (les sonates de D. Scarlatti, le livre de L. Lucas "Acoustique. Nouvelle", l'enseignement de F. Pedrell, la musique espagnole de C. Debussy); nous essaierons de l'approcher pour mieux l'écouter.

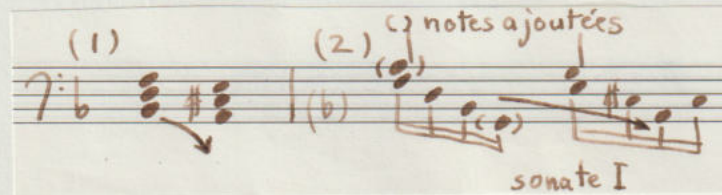
"La beauté est une chose sévère et difficile
qui ne se laisse point atteindre ainsi."

(Balzac.)

CHAPITRE I : DOMENICO SCARLATTI

De 1729 à 1754 il résida en Espagne où il écrivit nombre de ses sonates. Il a été très influencé par la musique qu'il a pu y entendre et en particulier le "toque jondo" qui est le jeu de la guitare, il en retiendra plusieurs traits:

-la cadence andalouse(1)qu'il enrichit(2):



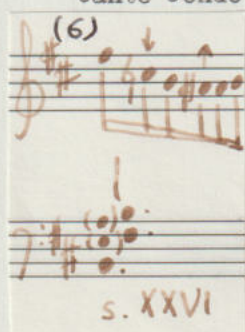
-les appoggiatures inférieures et supérieures et la rencontre des gammes ascendante et descendante logique au mouvement contraire(3):



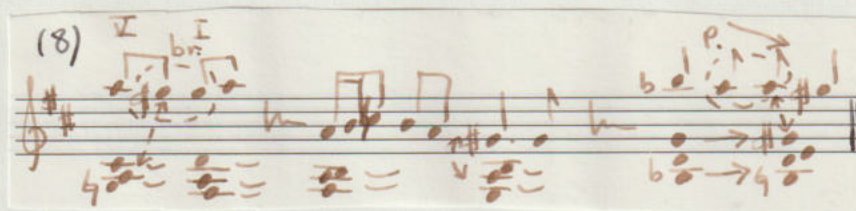
-les batteries qui amplifient la résonance et permettent déjà les doubles broderies(4)et(5):



-de là, il n'y a plus qu'un pas à l'acciaciatura multipliée(6). L'exemple(7) est accompagnée d'une tournure mélodique caractéristique du "Cante Jondo":



-par extension la mélodie elle-même utilise ces notes étrangères(8):



Messiaen reconnaît en D. Scarlatti un de ces maîtres (est-il inopportun de le rapprocher des plus grands maîtres les oiseaux quand on découvre à travers ses sonates pour clavier le lointain écho du mode enharmonique par les nombreuses acciacatura qui ne sont, d'une certaine manière, que la traduction verticale (harmonique) de l'inflexion horizontale (mélodique) qui d'autre part se dessine clairement ci-dessus?)

Chez Falla, de nombreux accords s'expliquent par cette notion de l'acciacatura multipliée qui n'est qu'un enrichissement de l'harmonie et ne dénature en rien le sentiment tonal. Tonal dans le sens fondamental puisque un ton, c'est avant tout un fondement qui recevra une construction caractéristique. L'oreille de Scarlatti est sensible à cette notion, preuve en est de son utilisation des ressources de l'accord qui vont se déployant vers une harmonie de plus en plus statique.

CHAPITRE 2 : L'ACOUSTIQUE NOUVELLE (LOUIS LUCAS)

Après la lecture du livre de Lucas, Falla laissa plusieurs feuilles où il avait noté scrupuleusement les réflexions de son aîné. A travers ce livre il faudrait aborder toute l'histoire de l'harmonie depuis l'antiquité grecque mais rappelons simplement :

Dans l'antiquité, Orphée, Appollon, exprimaient la beauté de l'univers, qui se reflétait dans l'harmonie de l'âme, en pinçant les cordes de la lyre. C'est donc un phénomène complexe où le genre enharmonique par exemple est "tout droit issu du chant des oiseaux, du cri des animaux, des bruits de la matière" (1). Il restera une constante dans les chants de paysans qui sont restés en rapport direct avec la terre. Lucas relève chez Mozart, Beethoven la recherche de l'harmonie indéterminée pour une imitation puissante. On pense aux tremblements "concitato genere" de Monteverdi. Il ressort de certains chants bretons la présence de peu de notes réelles qui donnent lieu à de nombreuses broderies, enharmonies, modulations enharmoniques (2). Ce genre enharmonique - entendons au sens qu'il avait chez les Grecs - provient, par l'intermédiaire des Egyptiens, de l'Inde. C'est l'influence byzantine qui l'a porté en Espagne où les circulations arabes plus tardives confirmèrent ce fond commun avec leur inflexion de voix particulière. Au XV^e siècle, les Gitans reprennent la même route. Dans le bagage de tous ces peuples deux trésors : la pratique de la résonance sur les innombrables instruments à cordes pinçées et frappées, la profonde connaissance du genre enharmonique : les deux phénomènes initiaux d'où découlent toute harmonie et toute mélodie sont posés. Dans l'oeuvre de Falla, l'on découvrira avec intérêt que son système de composition peut être réduit à ces deux pôles.

Pour Lucas, ce qui rend encore plus solide cet édifice, c'est qu'il met en parallèle la recherche de l'harmonie pure et la préoccupation métaphysique de l'être. Ainsi la réponse devra être une dans sa diversité. C'est ce que montre l'histoire plus ou moins maladroitement et plus ou moins secrètement. (3)

(1) : Falla citant Lucas dans son écrit sur "Le chant comme expression de l'esprit des peuples", cf appendice 55.

(2) : cf citation Bartok p. 19

(3) : la tierce picarde - on ignore la provenance du mot - et la sixte napolitaine - abaissement du second degré - ne trahiraient-elles pas une douce nostalgie de la consonance absolue (un accord mineur est suspensif) et de l'inflexion minime de la voix ?

Falla entre tout entier dans cette "loi générale d'une résonance simultanée". Nous pouvons maintenant dresser ce tableau:

ELEMENTS

ATTIRES

ET ABSORBES:

Toute note mélodique est considérée comme une note dont la fonction tonale peut changer: toute modulation est possible. C'est le principe de la modulation par enharmonie des anciens. L

Le jeu de la valeur tonale allant s'éclipsant et réapparaissant est proprement à l'écoute du mouvement de ces éléments dessiné avec plus ou moins d'acuité par le compositeur.

Ils peuvent être perçus à une grande distance des centres attractifs et donner lieu à des superpositions qui trouveront leur analyse justificatrice dans l'étendue de la mémoire (faculté de retrouver ou d'entretenir la résonance appropriée).

CENTRES

ATTRACTIFS:

D'une indépendance relative. L'harmonisation, outre celle issue de la résonance (accords de septième, neuvième, onzième obéissants aux premières harmoniques) donne lieu à des agrégations qui peuvent se produire soit comme harmoniques conjointes (c'est-à-dire plus éloignées dans le rang harmonique) d'une note donnée, soit comme réunion d'appoggiatures, ornements, etc... qui résonnent ensemble (acciacatura).

Par extension: l'harmonie "statique" qui est un arrangement vertical des principales notes tonales de la mélodie.

PRINCIPE

FONDAMENTAL

RESOLUTIF:

Les véritables notes harmoniques sont données par la "résonance naturelle" d'une note fondamentale ou d'une harmonie prise comme fondamentale, pour s'en éloigner et y revenir on utilise l'enharmoine, la cadence interrompue. De cet équilibre produit par la relation entre les divers pôles tonals qui constituent l'oeuvre naît le "rythme interne" ne faisant qu'un-jusqu'à sa cadence-avec ses harmonies et ses modulations.

CHAPITRE 3 : LA MUSIQUE NATURELLE(FELIPE PEDRELL)

"La flamme et la glace causent une même brûlure"(1):
ou les étranges affinités existantes entre les musiques populaires les plus éloignées.

A Grenade, avec Stravinsky, Falla découvre qu'une vieille chanson espagnole est aussi un air russe. Après une enquête, il apparaît de nombreux exemples de similitude dus à la même et lointaine origine: l'Orient qui a rayonné autant vers le Nord que l'Est (comme nous l'avons vu). Ainsi l'Espagne s'est nourrie de la liturgie hébraïque de Jérusalem, du rite mozarabe (du VIII^e au XI^e siècle) - lui-même reçu de Byzance et de Perse une tradition de modes enharmoniques et de rythmes complexes - mêlé au rite byzantin, qui était déjà installé à la venue des maures. Puis dès le XI^e siècle se propage la liturgie romaine. Au XV^e siècle les gitans venus d'Orient transportent les ferments de la musique indienne dont l'art ésotérique est conservé par leur sens du secret. Certains "cantaos" conserveront le caractère rituel et feront dire à Saint-Exupéry: "Ce sont des chants de sorciers". L'auteur de "l'Amour Sorcier" en se mêlant à eux ne peut faire autrement que le vivre, ce "Chant Profond", respirant attentivement sa grande vérité. Raoul Laparra n'écrivait-il pas:

"Le chant populaire a cela de puissamment sain qu'il nous arrive dénué du sentiment de recherche; or c'est ce sentiment même qui pèse sur les oeuvres de notre temps et s'en dégage à tel point qu'elles arrivent, par moment, à donner l'impression de choses irrespirables. Le chant populaire ouvre la fenêtre au contraire; c'est toute la nature qui pénètre en nous avec lui, nous berce avec l'aisance des eaux, nous emporte avec l'élan des vents. Et cependant, on n'est pas forcé d'employer le chant populaire en tant que texte authentique, pour en donner l'impression. Mais on est tenu de l'avoir pratiqué, et non seulement dans les livres; on est tenu de l'avoir vécu". (2)&(3).

Ainsi Manuel de Falla complète: "Ce qui nous apparaît le plus caractéristique a de fortes chances de n'être qu'un art mineur, et ce qui est foncièrement espagnol, ce qui détient le plus d'éléments universels et permanents de l'âme espagnole ne correspond pas nécessairement à l'idée que nous nous faisons du caractère ethnique de l'Espagne."

(1): Roland Manuel dans "Manuel de Falla".

(2): cité par André Gauthier dans son ouvrage sur Falla.

(3): voici la fenêtre que Falla ouvrirait sur l'irrespirable: "C'est une substance à extraire, quelquefois avec un travail énorme, de la souffrance. Ensuite cacher l'effort comme si c'était une improvisation très équilibrée, avec les moyens les plus simples, les plus sûrs."

Le traitement de l'élément folklorique exige un travail plus lent que celui des idées originales.

Déjà, Tomas Luis de Victoria (Avila, entre 1548 & 1550-1611) composera des messes sur des mélodies du vieux plain-chant mozarabe, faisant dire à Roland Manuel cette ellipse: "rien d'original hors de l'originel". Dès 1774, le père Antonio Eximeno y Pujador retrouve le sens et l'esprit des traditions constantes: "Chaque peuple devrait édifier son système artistique sur la base du chant national".

Chez Pedrell (1841-1922), qui lui transmet deux choses essentielles pour sa formation-étude du folklore et des maîtres espagnols de l'âge d'or-Falla apprend que la tradition vit au fond du présent: (1)

"Je pense modestement que dans le chant populaire l'esprit importe plus que la lettre. Le rythme, la modalité et les intervalles mélodiques qui déterminent leurs ondulations et leurs cadences, constituent l'essentiel de ces chants et le peuple lui-même en donne la preuve en variant à l'infini les lignes purement mélodiques de ses chansons." Ainsi, si "les éléments essentiels de la musique, les sources d'inspiration sont dans les nations, les peuples"; il est "opposé à la musique qui prend comme base les documents folkloristes authentiques". Il lui "semble que, par contre, il faut prendre aux sources naturelles, vivantes, les sonorités, le rythme, les utiliser dans leur substance, mais non par ce qu'elles offrent d'extérieur. Pour la musique populaire de l'Andalousie, par exemple, il faut aller très au fond pour ne pas faire une caricature de la musique. En Espagne, chaque région a la sienne. Dans celle apportée par les gitans, il y a des éléments qui proviennent de la musique populaire hindoue."

Don Manuel Garcia Matos, musicologue professeur au conservatoire de Madrid, a bien pu relevé que de nombreux passages des oeuvres de Falla sont construits à base de solides et véritables documents populaires transcrits dans leur intégralité ou légèrement retouchés. C'est simplement que ces chants avaient acquis un haut niveau de déclamation qui leur confère cette complexe simplicité, complexe car gagnée avec le temps et ses nombreux coups de gomme; faite de "choses que le poète doit savoir mais non répéter et qui est à la portée de ceux qui s'occupent de ces questions" comme l'affirmait Lorca. Complexe car elle se définit en quelque sorte par ce qu'elle n'est pas. Et qu'avant de la toucher, il faut avoir débroussaillé toutes les ronces à l'entour de la vanité humaine. Alors, celui ou celle qui l'atteint ne peut-il qu'y laisser de sa nature la plus intérieure. Il en va de même pour tout le peuple qui le suit.

(1): voir appendice 3 p.

Dans cette coupe profonde il dépose sa propre nature et celle-ci n'est rien d'autre que résonance. Résonance avec l'Initial qui est l'essence divine et l'initiale qui en est la création, notre mère à tous: la nature. La nature et ses lois. Sa loi de résonance en particulier.

Comment le chant qui naît alors de ce peuple peut-il s'écarter de l'intonation en rapports justes avec cette nature sans perdre du coup sa profondeur, qui est sa seule raison d'être? C'est ce que pressent et rappelle, comme un grand nombre de musiciens au cours des siècles, Felipe Pedrell, dans cette phrase pour le moins mystérieuse et qui saura la déchiffrer fera un grand pas vers l'originel:

"ON DOIT FONDER LE CHANT POPULAIRE SUR LA BASE
DES MODES ANTIQUES CHANTES EN GRACE DE DIEU,
COMME LE DICTE LA MUSIQUE NATURELLE.
JE SOUHAITE QU'ARRIVE LE TEMPS OU L'ON POURRA
CHANTER SUR TOUTES LES CORDES DE LA LYRE,
COMME ON A CHANTE DE TOUTE ETERNITE
LA MUSIQUE NATURELLE".

A Utrecht, ville des Pays-Bas, sur un psautier du VIII^e siècle est représenté le Roi David portant "une sorte de guitare", bien que ce soit avec une lyre qu'on le représente dans la tradition judéo-chrétienne. David (vers 1015?-975? avant J.C.) est considéré comme un grand poète et on lui attribue la composition de chants religieux et de psaumes. Est-ce à lui que pense Pedrell dans sa certitude de l'origine du chant? Est-ce en lui qu'il trouve réunis le chant et la parole dans leur origine commune? Est-ce sur lui enfin qu'il met son manteau d'espérance; car, après lui, quand viendra le temps de la reconnaissance?

CHAPITRE 4 : CLAUDE DEBUSSY (1862-1918)

"Plus je vais, plus j'ai horreur de ce désordre voulu qui n'est qu'un trompe-l'oeil comme aussi des harmonies bizarres ou amusantes qui ne sont que jeux de société; combien il faut d'abord trouver puis supprimer pour arriver jusqu'à la chair nue de l'émotion. Le pur instinct devrait pourtant nous avertir que les étoffes, les couleurs ne sont que d'illusoires travestissements." (C. Debussy).

Pour Manuel de Falla, Debussy complète Pedrell en ce qu'il s'efforce de décrypter "la musique inscrite dans la nature", ce qu'il y a de proprement musical en elle. Avec lui s'affine la notion de "musique naturelle". D'une part il expose sa pensée purement musicale des choses de la nature qui l'entoure (pour s'en convaincre il suffit de lire les titres de ses oeuvres). D'autre part s'enquiert-il de la définition que donnent à cette "musique naturelle" les traditions profondes. En 1893 il est à Solesmes où il mène "de sérieuses recherches en vue d'une meilleure compréhension de la modalité. A chaque office auquel il assiste, il prend note soigneusement de ce qui a été chanté." (1)

Ici c'est la nature des choses et plus particulièrement la nature profonde de la musique qui le questionne: la musique en soi. L'on connaît sa réponse époustouflante des dernières oeuvres: le travail de l'orfèvre qui laisse la pierre la plus fine et la plus nue.

Ainsi en ce qui concerne "la Soirée dans Grenade" (seconde des trois Estampes, datée de juillet 1903), "la Puerta del Vino" (second livre de préludes, datée de 1913), "la Sérénade interrompue" (premier livre de préludes, datée de 1911) et enfin "Ibéria" (seconde des trois Images pour orchestre, composée entre 1910 et 1912) son style musical va aussi loin que possible dans l'intelligence de l'art ibérique. Avec les richesses modales qu'il pressent-et, d'une certaine manière, retrouve-il remet en question l'harmonie classique et à travers elle l'échelle même sur laquelle tout le système tonal a été édifié.

En ce qui concerne la guitare et ce qu'en a dit Falla à propos de (2) l'oeuvre de Debussy, il est très significatif que la seule pièce pour guitare qu'il ait laissée est l'"Omaggio per chitarra scritto per le Tombeau de Debussy" où le titre lui-même mêle finement l'homme et l'instrument.

(1): cité par le Dr Becket Gibbs, musicologue anglais qui fut organiste à Solesmes au moment de la visite de Debussy.

(2): cf appendice 2 p 51.

Dans cette oeuvre il fera d'ailleurs allusion à "la Soirée dans Grenade" (ex.1) avant le retour de la cellule initiale-dorénavant imprégnée du souvenir harmonique de la citation-qui retourne au silence où elle est née (ex.2):

DEBUSSY

(1)

FALLA

3

Piu calmo

poco cresc.

mf

glissement chromatique

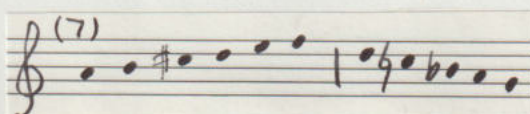
I. Tempo

(2) (3)

Deux choses essentielles s'y lisent: l'inflexion suspensive (alors que pour finir elle sera conclusive) fa-mi-fa est à interpréter comme la plus petite variation d'un son donné, au sens de l'enharmonie antique comme on l'a vu. Elle est portée par les deux basses de la guitare MI-LA qui sont la base harmonique de la pièce. Le mouvement de quarte (avec la quinte son complémentaire) est le premier apparaissant des harmoniques successives. C'est donc le mouvement initial qui entraîne tous les autres. Dans cette cellule se résume toute l'évolution de la conception de la résonance. Ainsi le premier accord qui apparaît en est-il directement issu (ex.3): la fondamentale LA et sa quinte mi (fa n'en est que l'enharmonie) qui excite la quarte inférieure MI et qui à son tour met en mouvement sa propre quinte si ouvrent déjà tout un univers sonore où l'on peut interpréter le si comme une appoggiature non résolue de la fondamentale LA et de son octave la. La quinte mi-si sous-entendue peut à son tour devenir la base d'une autre sphère harmonique. Le do qui vient dans la mélodie est confirmation du ton harmonique de LA. (ex.4)



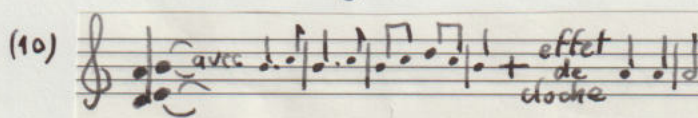
Le si $\flat$ judicieusement placé juste après le do $\sharp$ crée une dépression qui attirera le do $\flat$. Ainsi les différentes altérations de la gamme andalouse se mettent-elles en place. On trouve ici un exemple de l'emploi des centres attractifs sur des éléments attirés puis absorbés. Une modulation en ut est préparée habilement par ce truchement de ces altérations. (ex. 4, 5, 6 et 7).



La cellule première revient maintenant étirée avec le fa $\sharp$ qui glisse le ton plagal ré et permet l'astucieuse écriture de l'accord à vide de la guitare (ex. 8).



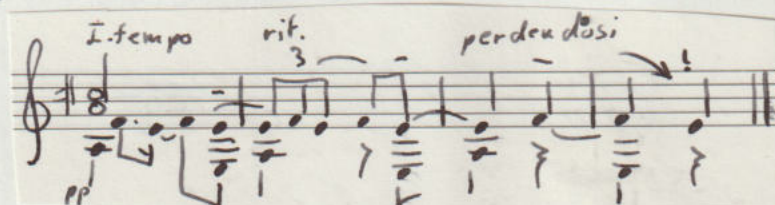
Il enrichit l'accord de base en renforçant la présence du fa avec sa quinte do, ce qui donne la superposition des quintes mi-si et fa-do (qui détruisent tout sentiment tonal sur le coup) mais en fait qui peut être considérée comme une acciacatura multipliée. La doublure du fa à l'octave supérieur accentue davantage ce déplacement brusque. (ex. 9). De la place du LA, il ne faut plus s'étonner car il est l'âme de la pièce et ne disparaît qu'à de rares modulations, ou bien pour laisser place à des notes caractéristiques, ou bien pour créer une suspension dans le halo harmonique. Nous retrouvons la double acciacatura ou double harmonie qui conduisent en fait à une harmonie statique dont l'expression ultime est l'effet de cloche (ex. 10).



Citons un exemple d'enchaînement qui illustre la transmutation du rôle des notes pivots:ici sur si qui s'interfère avec l'enharmonie fa-mi. C'est l'apparition entre deux passages en LA de ce ré^b truchement de la tierce harmonique do[#] du ton de LA. Les notes pivots sont donc: si/fa-mi / ré^b-do[#], malgré la présence du do^b dans la première mesure* qui est une acciacatura du si (ex.II).



On assiste aux dernières mesures à la désintégration de la cellule initiale. Falla nous livre son secret: le do[#] confirmé par l'emprunt à "la Soirée dans Grenade" (il se trouve être la dominante du ton de la pièce de Debussy: fa[#], avec une tierce picarde-harmonique finale) est bien dans v.p 15 l'harmonisation naturelle du ton. Le LA va s'éteindre avant la dernière inflexion pour ainsi dire éternelle-puisque débordant du cadre dessiné par l'auteur et comme ne lui appartenant pas-de la mélodie embryonnaire et par là contenant tout ce qui est à venir. Grande leçon d'humilité qui est à la mesure du rythme allant s'effaçant devant le murmure de la Source à laquelle l'homme revient puiser inlassablement (ex.I2). (I).



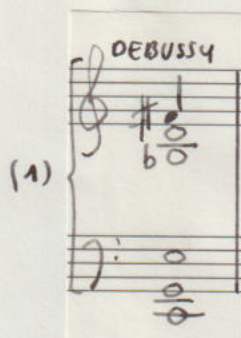
Si l'on s'attarde sur ce petit chef-d'oeuvre, l'on découvre que pour rendre hommage au travail d'un être, il faut l'avoir longuement ruminé auparavant car il s'agit de témoigner de ses plus hautes qualités:

Il apparaît qu'il n'y a pas une fausse note, une note gratuite dans toute la partition. L'ensemble et le détail parviennent à l'équilibre de la nature et c'est bien là le plus profond hommage qu'il pouvait être rendu à l'ami disparu.

(I): en Olivier Messiaen, cet homme qui a soif: "La nature, les chants d'oiseaux, ce sont mes passions. Ce sont aussi mes refuges, dans les heures sombres quand toutes les langues musicales me semblent réduites au résultat admirable de patientes recherches (...) que faire, sinon retrouver son visage véritable oublié quelque part dans la forêt, dans les champs, dans la montagne, au bord de la mer, au milieu des oiseaux."

Debussy, qui écrit au début de "la Sérénade interrompue" ainsi que dans "Ibéria" (à la Marche du "matin d'un jour de fête") "quasi guitarra" (à l'orchestre il précise "le violon sous le bras" pour mieux arpéger les cordes) utilisa le "Toque Jondo" typique de la guitare où l'on trouve: une grande complexité rythmique, des "rasguados" - raclé des cordes -, des "falsetas" - le jeu "picado" de la variation mélodique sur une cellule initiale simple, des notes répétées avec effet de percussion. Mais c'est l'accord de la guitare qu'il écoute, l'accord en quarts et certains qui s'enchaînent facilement: Le jeu du guitariste ne se soucie pas des quintes consécutives en déplaçant la main gauche sur le manche, l'utilisation particulière d'une ou plusieurs notes entretenues commodément car jouées à vide sur une mélodie modulante fait appel à la notion d'harmonie statique, l'on note également que la guitare porte en elle la cadence andalouse fa-mi née du jeu de l'enharmonie antique (en effet, c'est sur la corde de mi grave la plus petite modulation que l'on peut produire) - y-aurait-il un lien avec l'appellation "mode de mi", mode correspondant à la cadence andalouse appelé aussi mode andalou? Il est difficile de répondre, on peut simplement noter que la corde grave de la guitare s'accorde bien sur un mi et ce depuis qu'elle a supplanté le luth. En tout cas, l'accord en quarts directement issu de celui d'instruments très anciens serait une constante de l'accord traditionnel, simplement parce qu'il fait entrer de plein pied dans la résonance et met en relief sa vérité harmonique.

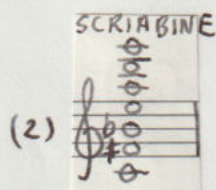
L'histoire a entre temps posée - en Occident particulièrement - la rationalisation du monde sonore, perdant par exemple l'ethos des différents modes au profit d'une structure égalitaire, mais la richesse de la nature ne résidait-elle pas dans sa grande diversité? Le principe de l'art n'est-il pas "d'imiter la nature dans sa création"? Seulement, si on en écarte le principe créateur qui relie tout en lui, cette diversité devient inintelligible. C'est une certaine nostalgie qu'expriment tous les musiciens qui se sont attardés aux modes (qui sont le vestige de l'intonation juste et au-delà de la résonance naturelle pourtant aujourd'hui chantés sur le modèle du clavier le plus souvent). Debussy, parallèlement à cette étude, poursuit ses recherches harmoniques: comment ne pas sous-entendre la suite harmonique issue de la fondamentale ut avec sa grande quarte caractéristique dont le fa ne serait qu'une approximation? (ex. I p. suivante).



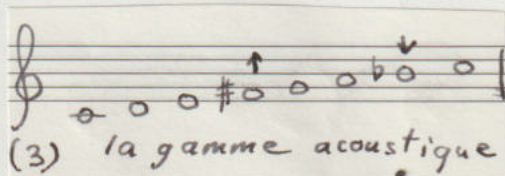
N'est-ce pas là notre Debussy, "musicien de la nature"?

Scriabine, dans son aspiration à une synthèse métaphysique des éléments arbitrairement dissociés, retrouve de son côté cet accord qu'il appellera "synthétique" (ex.2):

"mystique"



Comment ne pas figurer ici la gamme acoustique préconisée par Bartok, quand on pense au temps qu'il consacra à l'étude de la musique populaire? (ex.3):



Il n'est plus surprenant de retrouver dans ses conclusions des points communs avec celles de Falla: -pour lui, le chromatisme est une expression naturelle qui se mêle avec bonheur à un diatonisme modal (ce chromatisme n'est qu'une extension du mode enharmonique) -plus une chanson est primitive, plus son harmonie peut être singulière: un air sur deux degrés admet une liberté beaucoup plus grande pour la composition de l'accompagnement que si l'air variait sur quatre degrés ou plus -rien dans ces mélodies primitives n'indique une liaison stéréotype des accords parfaits -une musique populaire atonale m'apparaît comme inconcevable. "Il ajoute: "on ne peut imaginer meilleur point de départ pour une renaissance musicale." (1).

Il n'y a pas lieu d'énumérer ici les nombreux exemples auxquels une oreille attentive ne saurait rester indifférente. Ce qu'il faut ajouter c'est que la réponse entrevue par tous ces musiciens de formation classique occidentale reste sur le plan de l'esprit.

(1): cf appendice 8: Bartok et les recherches folkloriques, écrits traduits par J. Kosma. p.

Car leurs transcriptions adoptaient la notation traditionnelle et les hauteurs du tempérament égal, altérant ainsi considérablement la signification profonde du document musical. On commence à comprendre maintenant le bien fondé d'une transmission orale de la musique. Nous nous trouvons exactement dans la même situation que les moines du XIX^e siècle devant d'une part les neumes reproduisant la moindre tournure vocale et de l'autre la notation carrée avec ce qu'elle a de grossier. De même, si les musiciens du début du siècle n'ont pu plonger au coeur du problème, nous voyons que le temps n'était pas venu d'y parvenir alors qu'aujourd'hui, à travers le champ de bataille de la musique contemporaine, nous savons bien que le bastion de la tonalité est tombé depuis longtemps et que la blessure essentielle, qu'il n'a fait qu'épancher, reste ouverte puisque l'on veut se passer de son remède ou parce qu'on l'a oublié. Et pourtant, Schoenberg encore, qui est allé au bout de la logique du tempérament égal, ouvrait cependant son traité d'harmonie sur le tableau des harmoniques, comme pour se remémorer l'"In Principio Erat Verbum" de l'Evangile selon Saint-Jean où Jacques Chailley questionne une signification musicale latente: "Dans les croyances universelles, la Parole Divine n'est-elle pas partout ou presque un chant?"

"LE BUT DE L'ART EST DE FIGURER LE SENS CACHE
DES CHOSES ET NON POINT LEUR APPARENCE, CAR DANS
CETTE VERITE PROFONDE EST LEUR VRAIE REALITE
QUI N'APPARAÎT PAS DANS LEUR CONTOUR EXTERIEUR."

(ARISTOTE)

CHAPITRE 5 : A TRAVERS L 'OEUVRE DE FALLA

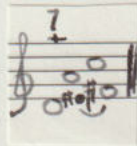
Les quatres pièces espagnoles:

Aragonesa:

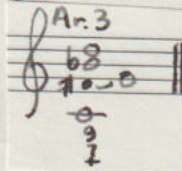
Elle s'ouvre sur une harmonie statique qui contient les sept notes du ton, à l'intérieur de laquelle se produit différents mouvements qui installe la fluctuation. Présence de la sixte ajoutée.



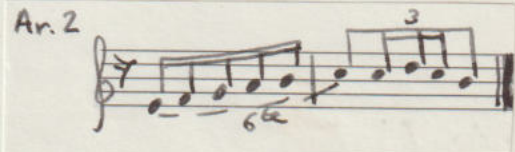
On trouve de nombreuses harmonies de septième qui contiennent l'appogiature inférieure de la tierce-jeu des tierces majeure / mineure qui trouble l'impression tonale précise au profit de la mise en évidence de la supériorité de la grande tierce par sa place avancée dans le tableau des harmoniques (tout de suite après la quinte).



Ici l'appogiature inférieure de la quinte qui frappe le fa# peut paraître éloignée de la fondamentale, nous verrons qu'il n'en est rien.

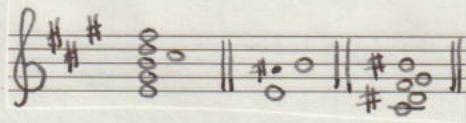


Envolée mélodique caractéristique (degrés conjoints sur un ambitus de sixte.)



Cubana: même procédés et accords de dominante sur tonique qui sont l'approche de la réalisation d'une harmonie statique. Présence d'enharmonie, de gamme pentatonique.

Cubana



Montanesa: qui retient l'attention dans le cadre de cette étude, en effet pour la première fois sous prétexte d'évoquer un son de cloche (idée qui reviendra souvent par la suite) les accords s'enrichissent d'harmoniques inhabituels. Toute la pièce est construite sur le travail de la résonance de (1). Sur cette même harmonie, le thème se présentera sur trois hauteurs différentes, faisant preuve de l'astuce du compositeur qui présente à chaque fois une différence dans les rapports mélodie/harmonie. Du même matériau sortent mille joyaux. (2), (2bis). Le rythme interne de cette pièce naît de la cellule ré-mi à la base de trois harmonisations différentes (6). En (4) le sol est d'abord en LA, il n'en est que la septième, viendra se reposer sur une base de RE avec une harmonie modale (7). En (3) ex. de double acciatura de la fondamentale et de la quinte. En (5) et (9) le retour de l'harmonie de base de la pièce est préparé par des enharmonies de ses notes (au sens antique) des éléments attirés puis absorbés par ces mêmes notes dégage un sens aiguë de la modulation

MONTANESA (paysage)

PIANO *pp quasi campani*

① 3/4

② le chant bien en dehors 3

③ aussi

④ bis

⑤

⑥

⑦

⑧

⑨

⑩

⑪

⑫

⑬

⑭

⑮

⑯

⑰

⑱

⑲

⑳

㉑

㉒

㉓

㉔

㉕

㉖

㉗

㉘

㉙

㉚

㉛

㉜

㉝

㉞

㉟

㊱

㊲

㊳

㊴

㊵

㊶

㊷

㊸

㊹

㊺

㊻

㊼

㊽

㊾

㊿

① bis

②

③

④

⑤

⑥

⑦

⑧

⑨

⑩

⑪

⑫

⑬

⑭

⑮

⑯

⑰

⑱

⑲

⑳

㉑

㉒

㉓

㉔

㉕

㉖

㉗

㉘

㉙

㉚

㉛

㉜

㉝

㉞

㉟

㊱

㊲

㊳

㊴

㊵

㊶

㊷

㊸

㊹

㊺

㊻

㊼

㊽

㊾

㊿

résumé de ⑥:

do# si sol# fa# re mi

si do#

sol# fa#

re mi

RE

MONTANESA

MONTANESA

A handwritten musical score for a piece titled "MONTANESA". The score is written on two staves, likely for piano. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The first staff features a melody with eighth and sixteenth notes, including a triplet of eighth notes. The second staff provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines. There are several annotations: a circled "2" with "bis" written above it, a circled "3" with "pour finir" written above it, and a circled "3" with "8va" written to its right. The score concludes with a double bar line.

Andaluza: caractéristique de l'utilisation d'une note pivot qui fait naître autour d'elle une inflexion mélodique qui prêter à variations ainsi que des harmonies sans cesse renouvelées. A noter la cadence andalouse(6) et la fin avec une sorte de sixte doublement ajoutée do→do qui produit un effet d'éclaircissement(7). La double acciacatura inférieure et supérieure sur la quinte(5). Rapports mélodie/harmonie (1), (2), (3), (4).

Andaluz ① mode de MI

VIVO

PIANO

FA

scns.

LA

LA

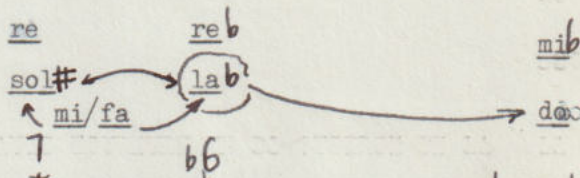
modal

modal

Handwritten musical score for "The Rose Tree" in 3/8 time. The score is written on two staves. The first staff has a treble clef and the second has a bass clef. The key signature has one sharp (F#). The tempo is marked "a tempo" and the time signature is "3/8". The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like "pppp". There are also handwritten annotations in French, including "MI (7)", "fin", and "doigté de fa". The score is dated "19/10/19" and has a page number "1".

L'Amour Sorcier:

- (1): le mi tenu est altéré par les notes immédiates modales qui l'entourent re puis fa à caractère suspensif: c'est une extension de la gamme andalouse et de sa cadence appropriée. Le si^b découle de l'harmonie de fa.
- (2): souvenir de la résonance du mi sur la^b, avec le jeu re^b/re^b on devine l'enharmonie sous-entendue:



nouvelle mutation avec tournure en do, tierce de la^b: la^b
 -mélodie sur pôle attractif re et sa quinte la (voir harmonisation).
 -pour finir: particularité du retour de la^b sous la mélodie en re
 impression de suspension toujours née de l'enharmonie sol/la^b.

- (3): mélodie en mode de re sur do (dans l'harmonie le la^b est appogiature de la quinte sol).
- (4): accord qui découle des recherches de Falla dans le domaine de l'harmonisation sur la résonance

① *allegro furioso*
 introduction et scène
 sur 9 mi / sur 2 fa
 ↑ modal
 ← mélodique

puis
 fa → mi pour finir:

② *chez les gitanes. La nuit. trem. sul tasto*
 même travail que ①

pour finir:

③ *chanson du gogrin d'amour* / tensions
 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12
 avoir: s'appuie sur sol. finit sur mi⁴

pour finir miq
1 accord de transition:
8 7 avec grade & harm.
fa
le revenant

mod

finesse
de l'alté-
ration
sib/sig:

danse de la frayeur ⑤

⑥ Le cercle magique - récit du pêcheur / Minuit. Les sortilèges ⑦

pp fondamentale fa
harmonies modales

- 12 fois
par le jeu des harmoni-
ques aux cordes

danse rituelle du feu ⑧

formule d'enharmonie
ainsi pensait
(app. duré)

scène ⑨
mib accentue par sa quarte inf sib
ainsi sur:
harmonie statique

- (4): le revenant: le mi^b se justifie tout à fait comme harmonique du ré^b celui-ci par ailleurs est bien la tierce(do^{tt}) du ton de la mélodie. où l'on voit un centre attractif(re^b) avoir plusieurs sphères d'action-ici deux-dont il est la résonance commune et acquérir ainsi une certaine intensité. Opposition du mode pentatonique des touches noires du piano et du mode diatonique des touches blanches.
- (5): commencent à apparaître dans la mélodie elle-même des mouvements très sensibles qui l'enrichissent considérablement au point de vue de sa vitalité: écoutez la façon qu'à de relever la phrase le si^b venant après le si^b.
- (6): une page d'harmonie modale qui ne craint pas les accords parallèles. Mais aussi où l'orchestration utilise au mieux les superpositions de timbres.
- (7): au pays des harmoniques!
- (8): le trille originel introduit la double appoggiature sur la tierce mi^b : fa et mi^b; l'hypothèse du mi également comme acciacatura du re sous-entendu serait confirmée par l'ajout ensuite du la, quinte de notre re manquant.
- (9): l'enharmonique de re, mi^b est amplifiée par sa quarte inférieure procédé qui permet de jouer sur l'importance relative des centres attractifs, il est en tout cas reproduit dans la ligne mélodique.
- (10): anticipation de l'accord de dominante sur celui de tonique.
- (11): cadence andalouse-mélodie variée sur deux notes voisines d'un ton.
- (13): les cloches donnent lieu à une grande ouverture de l'harmonie.

Chanson du feu follet ⑩

Pantomime ⑪ reprend ①

à la voir

finis sur ré#

in principes

que ③

variation:

⑫ danse du Jeu d'amour

sur 28 mes avec amplification mélodique

sur sonorit' de +4

Final ⑬ Les cloches du matin

Campane

longue cad. plagale lumineuse

Le Tricorne: voici très brièvement quelques procédés de mise en musique riches en applications:

- (1)&(2): l'orchestration s'étire vers les harmoniques supérieures ce qui dénote une grande finesse auditive. Il semble qu'au cours des années l'oreille du compositeur évolue en assimilant de plus en plus d'harmoniques, qui vont en s'éloignant de la fondamentale: c'est un peu la réponse intuitive de Falla à la question de la tonalité, il s'en échappe en partant d'un principe commun aux deux systèmes (la fondamentale) mais est capable de donner un sens beaucoup plus profond et donc plus solide à cette loi. On pourrait même dire qu'il a plus le sens de ce ton de fondement que tout le système tonal classique; il reste en accord - autant que son orchestre le lui permet - avec la tradition des mélodies populaires. C'est pourquoi a-t-il tout naturellement un solide talent d'orchestrateur, car les instruments, eux, malgré toutes les tortures qu'on leur a infligé, n'ignorent pas les harmoniques. L'utilisation qu'il en fait évolue vers le "Concerto" pour clavecin, flûte, hautbois, clarinette, violon et violoncelle, et ses "duretés" logiques car nées de la consonance, situées encore loin pour nos oreilles humaines dans les hautes régions du froid, éloignées de la chaleur du centre de l'être. Mais qui tendra l'oreille, écoutera le crépitement des ces lointaines étoiles qui n'est que l'écho silencieux de l'activité du foyer. (illustration sonore: exemple (5) entre la mélodie et son harmonisation toute dans l'orchestration se glisse un "nuage" riche en harmoniques aigus qui ferait se pâmer d'envie toutes les cornemuses de la terre).
- (3): création d'un mouvement circulaire, qui utilise la même idée qu'en (2) où l'harmonisation d'un trait bref donne prétexte à égaliser ses éléments, créant une impression de flou harmonique qui les contient tous - procédé d'écriture qui découle de la notion d'harmonie statique.
- (4): mélodie à caractère enharmonique (née d'une note modulée d'abord imperceptiblement dont naîtront des gammes allant s'élargissant). Éléments harmoniques déjà rencontrés où s'interfèrent les notions de pentatonisme et double acciacatura.
- (6): très bon exemple dans sa simplicité et cependant d'une grande finesse d'une ou plusieurs modulations mélodiques, au sens où l'entend Falla, dans l'esprit de l'interprétation populaire.
- (7) sur l'accord d'ut, il reste l'écho de la dernière mélodie (re♯/si.) La dernière phrase de la flûte dans ce passage mêle ainsi les deux tonalités.
- (8): pour un effet de surprise, cet accord altéré avec sixte ajoutée, dont naît la gamme par tons, noie toute assise tonale et nous tombons à la renverse comme le corrigidor dans la fontaine. Avec quelle force patiemment concentrée cet effet est-il rendu! Où l'on retrouve la palette sonore extrêmement précise du musicien qui touche à sa cible.

C'est bien ce qui fait tout l'atmosphère de ce "Tricorne".

(1) 4/4 (2) 2/4 (3) 2/4 (4) danse du menuet (5) (6) canto (7) la pendule (8)

violon (la poulie)

où l'on trouve

Por la noche can-tael cu-co
Ad-vir-tiendo a los ca-sa-dos que co-men bien los ce-
-rra-jos que el dia-blo es-ta des-re-ta-do
no-che cantael cu-co cu-cu cu-cu cu-co s'enchaîne à 2
puis se échappe: f p f p f p

Glock.

ff

Les sept chansons populaires espagnoles:

"Un chant qui aille à l'âme des choses et à l'âme des vents et qui repose enfin tel que le souhaitait Federico Garcia Lorca, dans la joie du coeur éternel."

Le drap mauresque:

(1): nous trouvons d'emblée la gamme andalouse avec ses deux écritures, selon qu'elle monte ou descend, respectant l'intervalle de sixte caractéristique, utilisant le jeu "punteado" du guitariste.

(2): modulation en si (qui est le ton du morceau) par le balancement des deux dominantes, qui donnera naissance à:

(3): le la sur l'harmonie de dominante de si est une acciatura de la sensible, à moins qu'il ne soit déjà la quinte harmonique du re, lui-même logique au sol. L'on voit ici avec quelle justesse est construit l'ensemble qui tire sa solidité de l'emploi équilibré des différents éléments.

(4): double acciatura d'une note écrite mélodiquement, c'est-à-dire dans le temps; où l'on rapproche les deux définitions (avec celle de l'enharmonie vocale des premiers chanteurs)

(5): harmonies parallèles qui se souviennent de la guitare.

(6): où l'on vérifie que le la est purement mélodique et qu'il ne pose pas préjudice au la, sensible. Son écriture d'appogiature se lit maintenant: sol.

(7): différentes harmonisations de la cellule initiale du thème, allant s'enrichissant, les notes se rapprochant comme lorsque l'on s'éloigne dans la suite harmonique (la perception de ces notes éloignées est bien preuve d'une finesse d'écoute comme ici l'acuité à percevoir des frottements de plus en plus rapprochés).

(8): très belle cadence andalouse où la dissonance s'élargit jusqu'à la paisible tierce "harmonique", si naturelle qu'elle n'est plus écrite pour finir.

El paño moruno

(1) (V de V) → V

(2) re → si

(3) 3

(4) 5

(5) 5 5 5 #

(6) 5

(7) 18b.

(8) A y!

1) SOL
2) SOL
3) SOL/si (avec Fa#)

LA(+si)
la(dob)
la(+si)
avec do4

II IV I

Seguedilla murcienne: une note répétée jusqu'à l'obsession file la trame de cette pièce, entretenant une résonance qui s'enrichit (1); utilisation du caractère percussif du "toque rondo" à la guitare.
 (2): une harmonie se pose sur cette dominante pratiquement toujours présente sauf aux passages modulants: ainsi le re, le re[#], le mi sont-ils les appoggiatures respectives de la dominante, de la sensible et de la tonique.
 (3): deux accords parallèles préparent et chutent sur un accord riche d'une double acciacatura, où se dessine malgré tout le ton de re "majeur".
 (4): écriture qui donne lieu à un chromatisme ascendant déjà en germe en (1) - portant à son paroxysme la répétition qui maintenant s'étire dans l'espace.
 (5): cadence finale, la dominante fait entendre sa résonance inférieure la^b qui pouvait paraître éloignée mais n'altère pas le ton de la fin entendu dès le début, à savoir fa avec grande tierce harmonique.

Asturienne: le jeu de la note répétée est maintenant tout de finesse, n'étant complété qu'aux cadences et repos qui laisse ainsi cette impression de mouvement à l'intérieur de l'harmonie statique (qui se déroule sur deux axes seulement: fondamentale pour la mélodie avec modulation à la sous dominante par l'introduction qui se fait réentendre entre les deux coplas).

(1): sur le si (sous-dominante) s'installe toute note du mode (ici mode de re sur si).

(2): les deux vers sont harmonisés différemment (il n'y a jamais de répétition note pour note chez Falla). Il apparaît que le ton de la sous-dominante si^b préparait le re^b très judicieusement placé-retardé à la seconde fois comme pour en souligner l'importance - donnant par degrés conjoints mi^b pour aller vers la sous-dominante puis do pour retourner à la fondamentale fa.

(3): la fin de l'introduction est reprise sur l'harmonie de fondamentale cette fois pour se poser sur la sous-dominante, lieu où se produira l'éclaircissement de la tierce harmonique re^b, aussi pour finir, nous restons sur la petite tierce, cependant que pointerait le mi^b, résonance de la dominante, qui laisse en suspension l'oreille tendue.

"Cherchant qui me consoleraït, je m'approchai d'un pin très vert,
 Pour voir s'il me consoleraït;
 Me voyant pleurer, il pleura, et comme il était vert ce pin,
 Me voyant pleurer, il pleura."

(2)

V I

cadence modale IV

cadence modale

g.bas. g.bas.

(3)

pour finir

Jota: la cellule mélodique pentatonique portera l'harmonie de tonique et celle de dominante, les notes réelles étant soit la fondamentale, soit la sensible (1).

(2); (4): deux modulations possibles à partir du si, dont le rôle tonal peut changer soudainement en conservant une continuité dans la résonance.

(3): par ces abaissements successifs, le ton principal est ramené: amplification de la définition de la gamme andalouse.

(5): double appoggiature (inférieure et supérieure) accédant au si, suivant une loi de logique toujours chère au compositeur.

(6): emprunt déjà noté dans la "Séguedille murcienne": le sol $\flat$ naît d'une autre harmonisation instantanée du si dominante du ton.

JOTA (1)

(2)

MI SOL

(3) retour

(4)

(5)

6 4

(6)

fondamentale avec harm. 7

V de V

Nana(berceuse):

il y a peut à dire, non pas que la page soit pauvre, bien au contraire, mais l'extrême humilité à laquelle elle parvient refute toute analyse. Notons cependant le caractère de berceuse produit par l'écriture polyrythmique où le vide n'a pas de place, la douceur du premier temps évi- té et qui entraîne le décalage dans le contre-point du piano; la voix enfin qui ignore tout rythme extérieur, tant le rythme interne qui se dégage de l'ensemble est-il solidement ancré. L'autre élément de ce rythme interne révélé est bien entendu le soutien harmonique qui n'est que l'allongement imperceptible de la cadence andalouse. La mélodie archaïque suit en intervalles simples les inflexions de l'harmonie, enrichie de mélismes toujours nouveaux, où on lit la constante volonté chez Falla de varier à l'infini la moindre inflexion originelle.

Nana

chant

3 3

Duermete, ni - ña

piano

I II I II III II I

mi fa sol fa mi

Chanson: l'intérêt principal en est une nouvelle fois la double-harmonie qu'y suggère l'auteur.

premier couplet: consonance perpétuelle du sol fondamental et de sa quinte harmonique re (accord de dominante sur tonique: la loi de la résonance donnant un sens à tous les phénomènes relevés dans l'écriture classique). La seconde partie de ce couplet passe à la dominante re, se terminant par un repos très nuancé sur mi (qui se justifie par sa présence quasi continue dans l'accord fondamental: sixte ajoutée, ou plus exactement harmonique 9 du re). A son tour ce mi annonce le ton de la qui se substituera à la fondamentale sol, lors du deuxième couplet. Remarquons quelle intuition guide Manuel de Falla: en effet le la n'était-il pas un repos très déterminant de la mélodie? La dernière partie - à l'image du premier couplet - retourne à la dominante de la qui est déjà mi (d'où l'on voit l'interpénétration des différentes harmonies de la pièce). Le ton initial est facilement ramené car il contient ce mi. (si tierce du ton principal est également quinte de mi: à quelle pirouette magistrale se livre le compositeur toujours en rapport étroit avec la logique naturelle, qui met à jour une solidité de construction à toutes épreuves!)

Cancion

chant

1) 2)

I V I II V

2) I V I II V

Cancion(suite):



Polo: le mode de mi ne fera apparaître qu'à la fin la tierce sol♯. Le jeu de la note répétée est porté à son sommet. L'allure crépitante est due également à l'harmonisation archaïque en accords de quartes (ou quintes) où l'on perçoit les acciatura modales. (rarement resserrées). On trouve deux pôles d'attractions: la fondamentale sur mi (où le sol♯ est camouflé par l'appoggiature du la) et l'accord suspensif (qui joue le rôle de dominante) (A). Il se produit deux modulations voisines par le nombre de notes communes (sol et do). La cadence finale dévoile le secret de l'harmonisation du thème initial: cette fois nettement en mi, le la glissant enfin au sol♯. Ainsi, en écartant les épisodes modulants, il est clair que de la gamme de mi (modale) avec ses principaux échelons est à la source de l'harmonie élaborée par Falla. Où l'on enregistre des échos de l'harmonie statique.

Combien il a fallu qu'il observe la nature modale de ce chant-ainsi que de tous les autres-pour en presser son essence harmonique!

On sait qu'il harmonisa d'abord une chanson grecque pour mettre en application directe l'enseignement de Pedrell et surtout les notes de Lucas, mais c'est dans ces sept chansons qu'il a réalisé l'équilibre le plus parfait entre les divers éléments propres à chaque chant, qu'il a su décortiquer jusqu'à parvenir à son arôme le plus vrai: et c'est cela qu'il nous livre, se faisant pour nous le transcripteur des profondeurs cachées de la nature.

A la suite de ces chansons populaires espagnoles, nous pouvons relire les éléments essentiels qu'a retenu Manuel de Falla lui-même de l'analyse du Cante Jondo (qui présentaient selon lui de singulières analogies avec les vieux chants de l'Inde et d'autres peuples d'Orient):(I)

premièrement: l'enharmonisme comme moyen modulant-non dans le sens actuel. C'est l'utilisation d'intervalles très petits, originaires des élévations et dépressions caractéristiques à l'expression de la parole chantée. A l'intérieur d'un mode il y a trois sons fixes, les autres sont susceptibles d'être divisés et subdivisés: il en résulte qu'en certains cas, les notes d'attaques et de résolution d'un fragment de phrase restent altérées. (nombreux exemples dans son oeuvre)

Moduler, c'est la manière pour un chanteur de se servir de la voix comme moyen d'expression. La gamme musicale serait directement issue de la gamme orale. La modulation par enharmonie serait une conséquence du primitif genre enharmonique.

deuxièmement: l'emploi d'un ambitus mélodique dépassant rarement les limites d'une sixte.

troisièmement: l'usage réitéré jusqu'à l'obsession d'une même note, fréquemment accompagnée d'appoggiatures supérieures et inférieures. Selon lequel le chant serait antérieur à la formation du langage. Il détruit toute sensation de rythme métrique, produisant l'impression d'une prose chantée.

quatrièmement: les tournures ornementales sont employées à des moments déterminés, comme expansion de la force émotive du texte.

Psyché: que l'on peut résumer à l'harmonie étagée qui ouvre et ferme l'oeuvre. Falla continue la progression des sons harmoniques. Voici sur quel accord se repose la mélodie, le rapprochement n'étant pas immédiat, car nous sommes maintenant à un autre niveau de compréhension du phénomène de résonance. Et pourtant...

The image contains two handwritten musical staves. The top staff is a single melodic line in treble clef, starting on a G# (labeled 'RE' below) and ending on a G# (labeled 'RE' below). The bottom staff is a piano accompaniment in treble and bass clefs, starting on a G# (labeled 'SOL#') and ending on a G# (labeled 'RE' below). The title 'PSYCHE' is written above the bottom staff. Handwritten notes include 'enrichir' with an arrow pointing to the final G#, 'pour finir' with an arrow pointing to the final G#, and 'avec 4^{te} harm. (sol#)' with an arrow pointing to the final G#.

(I) traduction en partie de l'app-5 p64

Le Concerto s'inscrit dans la suite logique que nous entrevoyons dorénavant. L'ensemble des lois que nous avons parcouru donne libre accès à une sorte de polyharmonie, mais qui n'était qu'une même harmonie pour Falla. Nous nous élevons dans le rang des harmoniques élevés jusque dans le traitement des instruments-très étirés-qui donne ce ton acerbe. Ravel en écrit: "C'est le document le plus parfait de la musique de chambre contemporaine." La remarque ne saurait sonner plus juste, puisque c'est bien de cela qu'il s'agit; et la perfection est ici synonyme d'ascèse. Où l'homme s'efface devant son oeuvre, qui devient véritablement prière. L'analyse de l'oeuvre révèle des ressources inépuisables que l'on ne peut arrêter sur une feuille. Voici simplement les différentes harmonisations du thème (chanson castillane du XV^e siècle relevée dans un villancico de Juan Vasquez) qui illustrent à merveille les règles harmoniques qu'a établi Falla à la suite de ses recherches assidues. En découle l'âpre canon serré du second mouvement qui viendra se greffer sur les arpèges déroulés, pures lignes où se dessine l'harmonie sans fioriture.

I

(1)

(2)

(3)

(4)

(5) (6)

(7)

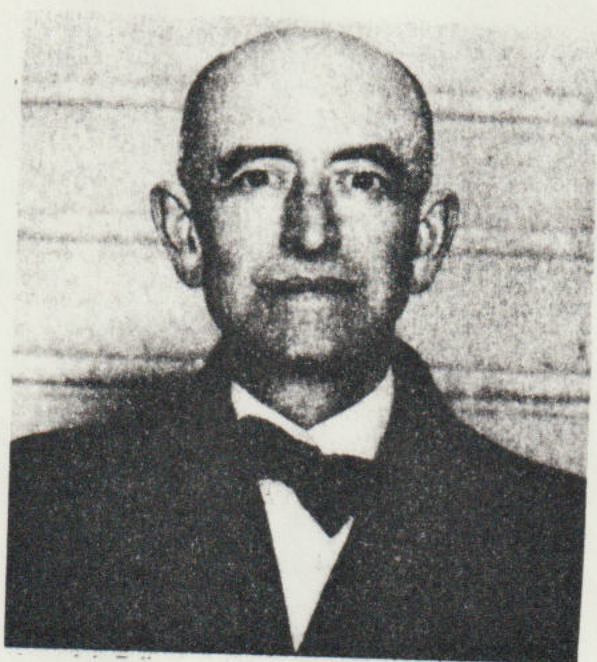
(8) POUR FINIR

LA RE



Il faudrait ajouter à cette liste incomplète l'analyse des "Tréteaux de Maître Pierre" et de l'"Atlantide". Il suffira au musicien intéressé de poursuivre ce travail dont ces pages ne se veulent que la première pierre. En espérant que l'onⁿ'y lira pas trop de sottises.

En résumé, il a été retenu peu d'éléments dans cette analyse, mais c'était pour se mettre au service de la clarté. Revenir à un point de départ-non pas comme le serpent qui se mord la queue-mais bien parce que c'est la source, sans laquelle on perd pied dans l'incommensurable, qui nous a guidée de son flot originel et à qui l'on s'en retourne rendre hommage, respectant le caractère primordial de cette oeuvre: l'humilité. De cette apparente simplicité s'ensuit toute la richesse entrevue au cours de ces pages qui ont essayé d'en rendre ne serait-ce qu'un pâle reflet. De même Debussy disait-il de la musique: "elle naît du silence et y retourne", ce travail d'approche ne pourra que s'effacer devant l'oeuvre patiemment élaborée et la flamme qu'elle transporte-tant s'en est-elle imprégnée.



- DEUXIEME PARTIE -

L'ASCESE SONORE

INTRODUCTION:

"Cette esthétique qui est une ascèse, cet art qui se purifie lentement par une série de sacrifices opiniâtres, se rapproche toujours davantage du chemin de perfection des mystiques castillans." (1).

"En elle l'étincelle qui l'a embrasée toute entière", Sainte Thérèse d'Avila (1515-1582) va construire l'oeuvre que Dieu lui a remise sur cette terre espagnole: quinze couvents de Carmélites Déchaussées pour abreuver à la Source originelle le "monde en feu". Saint Jean de la Croix (1542-1591) "dans une nuit obscure, brûlante d'un amour anxieux", rejoint sa grande soeur dans le Seigneur pour fonder à son tour deux monastères de Carmes Déchaux. Ils nourrissent dans la prière des écrits intenses qui continuent à flamboyer aujourd'hui. Voici ce qu'envoya Manuel de Falla à un ami, où on lit d'emblée le ton commun à ces trois épris:

"Cette vocation est devenue si forte que j'en ai même eu peur, les illusions qu'elle éveillait en moi étant trop au dessus de ce que je me croyais capable de faire. Je ne dis pas cela au point de vue de la technique, car je savais qu'avec le temps et le travail la technique peut être acquise par n'importe quel musicien moyennement doué; mais c'est l'inspiration, dans le vrai et le plus haut sens du mot - cette force mystérieuse sans laquelle, nous le savons trop, on ne peut rien réaliser de vraiment utile - dont je me croyais incapable. Or sans l'aide puissante de mes convictions religieuses, je n'aurais jamais eu le courage de poursuivre un chemin dont les ténèbres emplissaient la plus grande partie."

"Il faut bien se dire que nous ne sommes rien du tout vis à vis de l'art. Nous ne sommes que l'instrument d'une destinée, faut-il encore la laisser s'accomplir."
(Claude Debussy).

(1): Roland Manuel dans son ouvrage sur M. de Falla.

L'Espagne du XVI^e siècle-un couvent à Avila:

vers onze heures du soir, la plus jeune des moniales de Saint Joseph lance sur deux notes une saeta(1) de deux ou quatre vers, thème de méditation pour la nuit. Les oeuvres de Jean de la Croix ont leur point de départ littéralement en ce cri. Dans ce cri lancé vers Dieu se concentre toute l'expérience divine des mystiques espagnols: la quête passionnée de la personne du Christ chez Thérèse d'Avila, la recherche de la beauté éternelle chez Jean de la Croix, la poursuite de la musique pure chez Manuel de Falla. C'est de cette source assoiffée que découle l'eau vive et douce qui ira les purifiant de toute attache: ainsi Sainte Thérèse qui à l'ouvrage "ne s'appartient pas"; Falla qui est "absolument voué à la musique, et la musique, il faut la vivre, la porter en soi-la formation de l'oeuvre musicale, c'est un peu la création de l'être: il faut le temps, on le voit se former d'une façon naturelle-c'est une chose si mystérieuse la musique!..." Ainsi Victoria qui se soucie peu de gloire terrestre. Avec Morales, toute son oeuvre est consacrée à la gloire de Dieu. "En art, il y a quelque chose qui se trouve loin au-dessus des applaudissements du public(2)" Laisse entendre Falla pour qui "l'idée de l'art pour l'art est complètement étrangère: l'idéal de l'artiste tient en un seul mot: disparaître. "Sa dernière phrase sera: "La gloria y el honor solo son de Dios"; en miroir à l'offertoire des premiers siècles après Jésus-Christ: "gloria et honore coronasti eum". Tous ces coeurs après Saint Jean de la Croix empruntent le chemin de perfection et sur la montagne, rien. Seuls demeurent en cette montagne l'honneur et la gloire de Dieu."

A partir de là sont-ils à même de répondre à l'interrogation passionnée des âmes éprises d'absolu. Ils nous accompagnent jusqu'aux zones lointaines inaccessibles. Ce n'est jamais en vain qu'on les interroge et leurs réponses vont au-delà de ce que nous pouvions en attendre. Pour illustrer cela, il suffit de ce dialogue entre Mathilde Pomès et Manuel de Falla à propos du "Retable de Maître Pierre"(3):

(1): saeta=flèche, est un cri lancé sous la forme d'une longue modulation qui rappelle le chant arabe.

(2): "en réalité, conclut Eduardo Grau, il mettait l'art bien au dessus de l'appréciation des auditeurs; c'est pourquoi il donnait à entendre qu'il n'était point nécessaire de porter une oeuvre à la connaissance du public, considérant d'abord l'art comme une discipline de la volonté créatrice de l'artiste."

(3): cité dans la Revue Musicale-avril 1934.

"-Si jamais personne au monde n'est allée à un concert prévenue contre ce qu'elle allait entendre, c'est bien moi.

-Pourquoi ça?

-Mais parce qu'il me fallait affronter la terrible épreuve d'entendre parler Don Quichotte.

-Et puis?

-Et puis? Et puis c'est tout. Vous trouvez que c'est peu? Ca l'était sans doute pour la plupart des spectateurs. Mais pas pour moi. Pour moi, c'était une chose définitive. Don Quichotte est mon plus vieil ami. Je l'adore. Il me semble que je le connais depuis le berceau. Je sais la couleur de ses yeux, la forme de son nez, sa façon de poser sa lance et sa targe, de dire: "Que Dieu soit avec vos grâces." Je l'entends, vous comprenez je l'entends. A ce point que je reconnaitrais sa voix entre mille.

-Et alors?

-Et alors si votre Don Quichotte avait eu une autre voix que le mien, c'en était fait à jamais de cette adhésion de toute l'âme que je me sentais à votre art. C'est absurde mais c'est ainsi. Un abîme se serait creusé entre nous que plus rien jamais n'aurait pu combler. Vous risquiez de n'être plus désormais pour moi que l'homme de talent et d'impiété qui avait osé toucher à l'oeuvre de génie.

Don Manuel n'interroge plus. Il me regarde seulement avec une force et une lucidité qui font mal. Ce n'est pas à mes lèvres qu'il est suspendu, comme le serait un vaniteux, mais à mon âme. Il serait aussi inutile de lui mentir qu'à Dieu même.

Le concert a commencé. Don Quichotte est venu sur la scène. J'ai fermé les yeux pour ne pas le voir car je savais bien que ce ne pouvait être lui. Puis il a parlé et... Je l'ai reconnu."

J'ai dit ces derniers mots d'une voix étouffée. Quant à Don Manuel, le regard qu'il me jeta, je voudrais qu'il brillât encore pour moi au fond de la nuit définitive."

"Etincelles jaillies du silex": c'est le mot de Valéry à propos de notre auteur qui trouve ici sa justification profonde. De Jean de la Croix nous lisons: "tout chez lui est clair de la limpidité et de la dureté du diamant." Ainsi Manuel de Falla - avec sa soif de vérité si inaltérable que ses exigences croissent avec ses réussites - s'attache à "l'étincelle divine que le travail humain fait fructifier jusqu'à ce que purifiée, simplifiée, allégée au maximum, la nouvelle oeuvre se trouve enfin prête pour sa présentation comme une maison sur le point d'être habitée qu'on libère de tous les matériaux nécessaires à son édification". "Le Seigneur ne tenant pas à ce que nous nous cassions la tête en lui parlant beaucoup." (Thérèse d'Avila).

Les deux hommes abordent la montagne par son côté abrupt: aucune concession, aucun retour complaisant sur soi: une seule et même coulée majestueuse et absolue. "C'est par un chemin dénudé que Falla atteint à l'émotion la plus haute, la plus pure qui seule convenait à l'élévation de cette âme mystique. "S'ils suivent la même route d'austérité et de quête d'absolu c'est délibérément et par un vœu profond de leur être: "que l'âme s'applique sans cesse non à ce qui est plus facile mais à ce qui est plus difficile, non à ce qui est repos mais donne du travail" (Jean de la Croix, dont le désir d'ascension se manifesta tout d'abord par cette soif d'étude). Et ailleurs il demande "d'entrer dans la nuit de tout le sensible": comment ne pas retrouver ici la pensée du compositeur qui le conduit à laisser des pages telles celles du "concerto pour clavier" conçu pour une oreille devenue elle-même ascétique. Avec Manuel de Falla, nous rejoignons l'idéal de solitude et de contemplation absolues des premiers ermites.

"imaginez une personne si éprise d'une autre qu'elle ne saurait passer un instant hors de la présence de celle qu'elle aime" (Thérèse d'Avila).

Chez elle, on réapprend la double constance de l'appel de l'homme vers Dieu - "frappez et il vous sera ouvert, frappez c'est à dire travaillez" - et du travail de Dieu au plus profond de l'homme: "prier sans cesse" cela équivaut à agir sans cesse, construire sans cesse. Mais l'oeuvre vaudra ce que vaut l'artisan. Si "la musique est le moyen que Dieu m'a donné pour me rendre utile à mes semblables, plus je vais, écrit Falla dès 1925, plus j'éprouve le besoin de vivre avec ma musique, de la porter en moi, de la couvrir longuement pour laisser ^éclore à loisir ce mystérieux organisme qui va devenir mon oeuvre. Je ne comprends pas qu'un artiste puisse ne pas travailler tout le temps, et comment travailler tout le temps, sinon dans la solitude?" Il reprend à son compte la règle de conduite thérésienne: "solitude égale silence. Silence égale concentration. Concentration égale puissance. Puissance pour l'amour. "Du recueillement taciturne ^{et} du silence de la meseta jaillissent l'incomparable musique." (I)

(I): "écrire de la musique demande beaucoup de temps, il y faut une disponibilité constante de l'esprit, je dirai même de toutes les forces animales du corps humain. Chaque musicien à son instant de grâce et son heure préférée dans la journée. Il faut cependant que le reste de ses activités l'y achemine au lieu de l'en divertir" (M. Ohanna se ralliant au même avis.)

En prolongement, nous voyons clairement que chez Falla l'art est engendré par l'amour et que sa ferveur est à cet amour ce que la flamme est au brasier. Mathilde Pomès en est une des traductrices les plus fines:

"La musique de Manuel de Falla qui nous fascine comme la flamme et nous exalte comme elle, qui chante pour nous l'évanouissement de l'âme consumée; cette musique n'est pas un feu sans aliment, elle vit de son auteur, elle l'use et le devore. Sa figure si mince, si émaciée nous apparaît de plus en plus réduite au strict support d'une âme, dont il ne cherchera bientôt plus qu'à exprimer les mouvements. Jamais l'expression d'écho sonore appliquée à un artiste n'a été plus littéralement vraie. J'ai vu ce grand artiste incapable de travailler parce qu'il avait appris un malheur qui ne le touchait point. Ses amis l'ont vu pâtir à en être malade des peintures affreuses que les journeaux faisaient de la famine en Chine. Les souffrances et la misère d'autrui toute la douleur du monde le crucifient. Il immole son art à cet amour évangélique des êtres: il use ses forces à cette fraternité ardente et frémissante, il trouve cela naturel et se reprocherait comme un abominable égoïsme l'isolement douillet ou seulement salutaire. Il nous faut souhaiter l'avènement de la justice et du bonheur pour qu'il puisse réaliser son oeuvre."

Lui-même priait instamment: "Que Dieu nous donne la paix!"

En Don Quichotte tout comme en Christophe Colomb, il y a l'ardente nostalgie du paradis perdu dans le miroir divisé que leur offre le monde. Thérèse d'Avila baigne dans les romans de chevalerie toute son enfance et Erasme dresse le manuel du chevalier chrétien "l'Enchiridion" où il propose de conduire au salut un homme destiné à vivre dans le monde. "La fin de toutes nos oeuvres, oraisons, dévotions doit être le seul Jésus-Christ." A leur suite Falla traduit la poésie des choses, de la nature et de la Légende avec une rare acuité. "Son art profondément sensible aux spectacles du monde se détache de la nature avec d'autant plus de liberté qu'il s'est d'abord soumis à elle avec plus de rigueur(1)". Le culte de la nature rejoint la communication avec le divin dans "la voie hérissée de barrières" où il s'est engagé avec la certitude qu'elle débouche sur l'absolu et qu'une musique purifiée à l'extrême en traduirait le divin mystère(2). "Une musique sans époque et sans géographie, une musique pure, désormais détachée de l'accidentel et qui sera le fruit de ses ultimes travaux, le point culminant de ses oeuvres postérieures, la cime de la montagne"

(1): Roland Manuel dans son op.cité

(2): André Gauthier dans son op.cité.

Falla ne risque pas une seule note sans l'avoir auparavant examinée sous toutes les perspectives possibles. A l'esprit du moment il oppose l'esprit du temps. De son aspiration au durable naîtra cette grande chanson de geste, cette grande aventure mystique symbolisée par la croix qui est vraiment le signe plus: son inspiration se recueille, sa sensibilité se particularise, l'âme découvre chaque jour davantage son unité, l'esprit s'universalise, le métier est plus disponible à toute intention, la curiosité plus variée et étendue.

) Son oeuvre, contrôlée incessamment, avec une grande exigence et une sévère réflexion se soumet à un long jeûne, se recueille en elle-même pour accéder à une vision plus juste de la vérité. On peut illustrer le même vœu de pauvreté qui traverse la vie et l'oeuvre, dédaignant toute volupté auditive, négligeant tout confort au point de dormir par terre sur une simple paille, il répondait à ses amis qui lui faisaient la remarque: "à quoi bon de telles douceurs? Le Christ en avait encore moins que moi."

Il avait en commun avec Maurice Ravel la même sensualité refoulée et combattue par une spiritualité exacerbée. Épuisé par cette vie d'ascète-cet esprit lucide d'une intelligence magique souffrit les pires troubles mentaux-il est cependant toujours conforté dans ses certitudes grâce à la religion qui lui est d'un grand secours: "il faut se laisser conduire par la volonté suprême quand nos pauvres moyens humains se révèlent inutiles sinon à peu près."

"Cette soif de plus en plus dévorante de l'amour absolu ne laisse entre l'homme et son oeuvre que la dimension du silence et le pur cristal d'une conception de l'art dominée par le respect du sacré: la terre et la lumière, le sang et la foi. Parvenu à l'expression d'une pensée qui ne conçoit du reste plus d'autre manifestation que la louange divine, il se montre impitoyable vis à vis de ses productions antérieures au "Retable". (I) Il a su recevoir les préceptes de Jean de la Croix: "Bienheureux celui qui n'écoulant ni ses goûts, ni ses inclinations naturelles, suit la raison et la justice pour chacune de ses oeuvres."

(I): André Gauthier dans op. cité.

L'expérience mystique de Saint Jean de la Croix s'exprime sur les modes poétiques et musicaux des chants en romance où il n'oublie pas l'exigence essentielle du symbole poétique: que l'expérience esthétique serve l'expérience mystique. Si Thérèse d'Avila préconisait les récitatifs aux offices, il existait cependant dans la journée des récréations où les soeurs donnaient libre cours à la danse et au chant nourris de la tradition, en louange à Dieu.

Ainsi Falla puise-t-il à cette source commune et rejoint les maîtres anciens dans leurs polyphonies dépouillées des cantiques du siècle d'or. Mais si Thérèse d'Avila exprime le divin dans ses actes et ses écrits, Victoria donne la parole à la musique et en particulier à son expression chorale. Pour Manuel de Falla:

C'est l'heure de "l'Atlantide" qui existe en fait en lui depuis sa première enfance. Où l'on trouve le caractère collectif des cathédrales qui les élèvent à l'échelle universelle et le symbolisme religieux qui les projettent hors du temps, hors du monde. Il dresse à la gloire de Dieu cet édifice grandiose qu'il n'achevera pas. Le voici, artisan du Maître-d'Oeuvre: "véritable exemple d'humilité chrétienne, si profondément religieux, s'abstenant d'écrire une musique sacrée qui ne posséderait pas la grandeur expressive de l'élan mystique" (1). Il se rapproche de la tradition des mystères et des sacra rappresentazione médiévales et "retrouve un peu de cette haute pensée chrétienne, de cette exaltation mystique qui guidait les musiciens."

"L'Atlantide qui l'appelle à grands cris et qu'il peut à peine secourir" lui fait dire: "Dieu y pourvoiera." (Peut-être explique-t-il que l'oraison contemplative lui a donné "la connaissance confuse et amoureuse de Dieu" et qu'il y est déjà tout entier.)

L'Atlantide est la fin d'un monde païen et le début d'un monde chrétien: "à l'image de ce monde nouveau que découvre son héros ou mieux encore, du ciel qui domine son oeuvre, Don Manuel n'assigne de cadre à son style que celui qui en peut renforcer la signification spirituelle. En poursuivant l'ascèse jusqu'à paraître revenir à son point de départ et s'y préparer pour un nouveau printemps, il trouve le secret d'un langage mystique, où la lumière angélique se charge de chaleur humaine.

(1) Ernesto Halffter.

Son dernier chant c'est avec un esprit de sacrifice qu'il le chante et cet esprit de sacrifice s'obtient "en repoussant les idées pessimistes quand bien même le monde entier s'opposerait à nos desseins". C'est pourquoi il écrit à ce sujet: "C'est l'oeuvre où j'ai mis le plus d'enthousiasme." On peut rappeler ici l'esprit semblable du "Martyr de Saint Sébastien" de Debussy: ils sont partis de la même source et après avoir suivi un cours différent, ils se retrouvent près de la même mer.

Falla n'est pas loin de Jean de la Croix qui, à sa mort, murmure: "Il ne convient pas que j'amuse avec de la musique les souffrances que Dieu m'envoya."

Il entre de plein pied dans la septième demeure du "Château de l'Âme" de Sainte Thérèse d'Avila: "où les hautes vibrations de l'âme sont entretenues au diapason le plus élevé par la louange continuelle des âmes soeurs et la bienveillance envers tous les hommes" (1). Et Jean de la Croix continue: "chacune de ces âmes chante à sa manière ce que Dieu est en elle; aussi l'âme semble entendre une harmonie incomparable qui surpasse tous les concerts et les mélodies d'ici-bas. Elle dit que cette musique est silencieuse, car c'est... une connaissance paisible, tranquille, où l'on n'entend le bruit d'aucune voix; voilà pourquoi l'âme y goûte la suavité de la musique et la quiétude du silence. Son Bien-Aimé, dit-elle, est cette musique silencieuse, car c'est en lui qu'elle connaît et goûte cette harmonie de musique spirituelle."

La vibration éperdue de l'âme qui est si proche maintenant de la Transcendance ne peut plus offrir "la projection de l'univers céleste auquel elle a accès." (2) Tant il est vrai que: "son oreille (de l'homme) ne l'a point entendu" (3). "L'Atlantide marqua les derniers degrés des ténèbres qui précédaient la lumière, essence même de Dieu dont la messe aurait été l'expression suprême." (4)

Cette messe pour laquelle il pria Dieu de lui donner la nécessaire sévérité d'esprit, elle s'écrit en réalité silencieusement quand le dépassement final de l'oeuvre s'élèvera à la communion parfaite. Manuel de Falla ne désire plus qu'une chose en l'attendant: "consacrer le restant de ses jours à la méditation pieuse dans la solitude."

(1): M. Auclair in "la vie de S.T. d'Avila.

(2) & (4): A. Gauthier in op. cité.

(3): Saint-Paul.

"Le mysticisme final de Manuel de Falla, c'est l'esprit de Saint Jean de la Croix qui revit en cet andalou avide de pureté". (1)

"Don Manuel de Falla n'était pas Don Manuel de Falla.

Il fut la réincarnation de San Juan de la Cruz. L'un et l'autre suivirent la voie purificatrice, illuminée et unitive". (2)

En lui se reflètent les déserts de la terre andalouse où l'on cherche la demeure du Sage qui est dans l'épaisseur: la espesura, la végétation touffue et luxuriante, symbole de la sagesse divine.

En lui la haute caverne de pierre où l'on assiste au mystère de l'incarnation du Verbe et où se dessine la route intérieure qui mène à Dieu. Il est ce lieu de certitude et de paix, ce lieu habité qui s'identifie avec l'humanité du Christ. Ici sommes-nous en présence d'une révélation profonde de l'âme espagnole: ce lieu sacré où le sentiment religieux qui peut s'étendre jusqu'au vertige dans l'immensité extérieure retrouve la paix.

En lui le cloître à la spiritualité diffuse.

Vers les réussites les plus anciennes, les plus humbles, vers le passé lointain dans toute sa magnificence il est allé et en a ramené la leçon de pureté, il en transmet à son tour l'héritage nouveau cependant qu'il s'insère dans la plus véritable tradition.

En lui le silence habité de la fin de sa vie.

S'ILS Y PERÇOIVENT L'APPEL DE DIEU

ILS L'AURONT COMPRIS.

(1): Vladimir Jankelevitch.

(2): Don Juan Maria.



Dessin de costume par Picasso
pour la première représen-
tation du ballet de Manuel de
Falla *La Tricorne*.



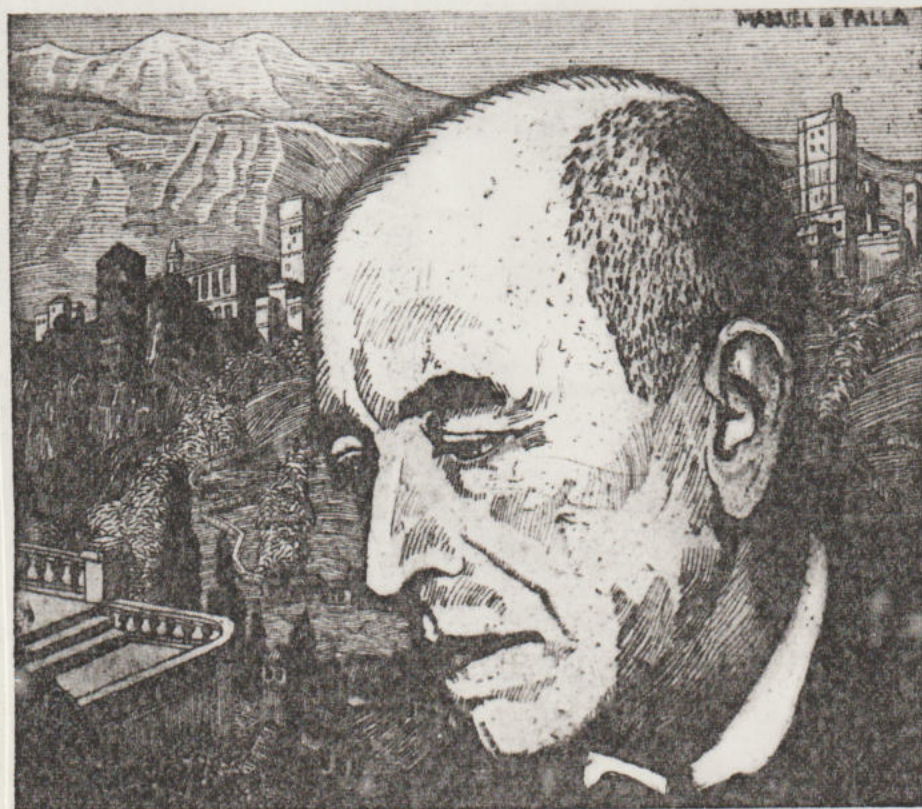
Décor de Picasso pour *Le Tricorne*.



Manuel de Falla au temps
de la création de *La Vie brève*.



MANUEL DE FALLA. (BIBL. NAT. ESTAMPES.)



DANS LE SOUVENIR DE MANUEL DE FALLA

par Suzanne DEMARQUEZ.

ON sait que Barcelone vient enfin de révéler au monde quelques fragments de la dernière partition de Manuel de Falla, cette *Atlantida* dont on parlait depuis si longtemps, mystérieuse comme la contrée fabuleuse dont elle porte le nom. A la veille de cet événement, j'ai voulu, l'été dernier, remonter aux sources de cette partition-fleuve, véritable monument, d'après les rares indiscretions des très rares initiés, et, pour cela, suivre la trace de son auteur au pays même où il est né, où il a vécu et conçu son œuvre ultime.

Andalousie, à la fois européenne et africaine, synthèse de l'Orient et de l'Occident, Cádiz maritime, Granada, « rouge quartier d'une grenade ouverte en sa maturité », chantaient les poètes arabes, et, pour finir, Alta Gracia in Republica Argentina, tels sont les pôles où Manuel de Falla devait concevoir et lentement élaborer, dans les ténèbres du subconscient d'abord, puis dans l'enthousiasme de la création, cette grande œuvre de toute sa vie, à laquelle la mort ne lui permit pas de mettre le point final.

Oui, toute sa vie. Il est né à Cádiz, c'est dire qu'il était prédestiné à écrire la *Atlantida* et que, dès l'enfance, il le savait.

Connaissez-vous Cádiz ? Belle ville de mer, écrivent tous les auteurs, elle occupe un rocher baigné de tous côtés par l'océan, à l'exception de l'isthme étroit qui la rattache à la terre, et où la route et la voie ferrée ont peine à se loger. Seuil maritime où, des galions, se déversait l'or des Indes orientales, Falla y naquit le 23 novembre 1876, dans une maison située au numéro 3 de la jolie plaza de Mina, du nom d'un héros de la guerre d'Indépendance. Elle porte maintenant le nom de « Plaza del Generalísimo Franco » et la maison, le numéro 37. Maison charmante, avec de grandes fenêtres aux hauts miradors entièrement encadrés de vitres, comme il est d'usage dans la région. Les Falla occupaient un appartement au premier étage, avec un

balcon intérieur donnant sur un joli patio pavé de marbre et bordé d'azulejos. Le futur musicien y vit le jour, et une plaque gravée en rappelle maintenant la date aux passants. Au centre de la place bruyante d'enfants, un « temple de la musica » — lisez : un kiosque à musique — émerge de corbeilles fleuries, et un « paseo » bordé de palmiers l'encercle. Cette place toute moderne semble peut-être banale, mais la mer qui enveloppe Cádiz crée partout de la beauté.

C'est l'origine même de sa terre natale que Falla a voulu chanter, dans sa dernière œuvre. Tout le Sud de l'Espagne est imprégné d'une atmosphère de légendes, dont l'enfant Falla garda toute sa vie la profonde impression : paysages grandioses, souvenirs glorieux. Cádiz est voisine des Colonnes d'Hercule. Les deux grandes roches calcaires si curieusement profilées, Abyla (Djebel-Musa) et Calpé (Gibraltar), sont peut-être le fait du héros qui, un jour, perça le détroit, et le nom de la ville provient sans doute de l'antique Gadir où aboutissait la navigation antique, jusqu'aux îles basses de la côte ensablée par l'estuaire du Guadalquivir. L'Atlantique y roule ses hautes vagues tempétueuses, tandis que ses courants soulèvent à peine l'onde méditerranéenne, bordée de terres enchantées.

Combien de fois l'enfant fit-il le tour de sa ville par le Camino de Ronda ou « vuelta gaditana », d'où il imaginait les flottes cinglant vers la Nouvelle-Espagne, protégées par leur « Virgencita Galeona » ? Des hautes maisons, on montait sur les terrasses pour profiter, vers le soir, de la fraîcheur maritime. Le regard plongeait dans le dédale des vieilles rues, d'où s'élèvent toujours quelques tours mauresques, et que domine la masse blanche de la cathédrale. Plus tard, il devait excursionner à la Rabida, vers l'estuaire du Rio Tinto d'où partirent les trois caravelles de Christophe Colomb, méditer devant la Fontanilla, où l'équipage fit sa provision d'eau

douce, prier au monastère où Colomb entendit la messe, le matin de son départ, enfin « oir el mar », ainsi que le rapporte l'ami du grand compositeur, l'éminent poète espagnol don José Maria Pemàn.



MAIS la vie devait suivre son cours avant que prenne corps la *Atlantida* de la maturité. Madrid, Paris ont vu passer Manuel de Falla de l'obscurité à la gloire, avant qu'il ait découvert le havre de grâce où il pensait finir ses jours, son « carmen » de Grenade. Nous nous y arrêterons quelques instants, pour tenter d'y retrouver le parfum de ces années qui comptèrent parmi les plus heureuses, les plus calmes que vécut l'auteur de *El amor brujo*.

Grenade, sa « véga », ses sierras, ses rios, son voluptueux paysage, le plus beau de l'Andalousie, ses palais « dorés comme un rêve et remplis d'harmonies » ! Parfum des jasmins et des azahares, bruit de l'eau qui ruisselle au Généralife, colline de l'Alhambra où dorment les « carmenes » !... C'est là, en 1920, que Falla s'installa avec sa sœur, Maria del Carmen, qui ne devait plus le quitter. Leur choix se fixa sur une petite maison de la calle Antequeruela Alta, non loin de l'Alhambra, et

dont tous ceux qui eurent le privilège, le bonheur de la visiter ont gardé l'émouvant souvenir. Etymologiquement, le mot « carmen » proviendrait de deux termes arabes homonymes signifiant, l'un : vignoble, l'autre : plate-forme, terrasse. En fait, un « carmen » granadin serait un verger sur une hauteur, mais un jardin clos ne pourrait être un « carmen » s'il ne disposait d'un lieu élevé, dominant le paysage. Petites propriétés champêtres construites sur les flancs des collines de l'Alhambra ou de l'Albaïcín, souvent accolées aux ruines des hautes murailles ou des tours, leur charme réside dans l'abondance de leur végétation, de leurs eaux, aussi de la spiritualité émanant de ces lieux chargés d'art et d'histoire.

« La porte franchie », raconte le critique Emile Vuillermoz, à la suite d'une visite qu'il rendit au « carmen » du musicien, lors d'un festival de Grenade, « quelques marches vous conduisent à une cour ombragée et fleurie qui donne accès, d'un côté, à la maison d'habitation, de proportions réduites, mais heureuses, et, de l'autre, à une ravissante terrasse d'où l'on découvre un panorama merveilleux : l'immense plaine andalouse qui se déroule sous vos yeux, jusqu'aux confins de l'horizon... Un jet d'eau retombe dans deux vasques superposées. De beaux arbres y font régner une fraîcheur délicieuse ; des murailles qui

disparaissent sous une riche tapisserie de lierre, des massifs de verdure, des fleurs, des oiseaux composent un ensemble plein de charme. »

Rien n'est à changer de cette description. Le « carmen » de l'Ave Maria, la petite maison où Falla vécut environ quinze ans de sa vie, qu'il quitta, pour ne plus revenir, en 1939, conserve pieusement son souvenir, grâce à l'une de ses amies et admiratrices, la Duquesa de Lecera, qui l'entretient avec piété et amour, et en ouvre aimablement l'accès aux musiciens de passage, aux fervents de Falla. J'ai eu le privilège d'y être reçue, en septembre dernier, et de passer quelques heures inoubliables sur cette terrasse enchantée où règne maintenant le beau buste de bronze, d'une pureté ascétique, dû au ciseau du sculpteur Vicente de Los Rios. Les fontaines y chantent toujours, les chats circulent comme autrefois dans les allées — le compositeur aimait ces amis silencieux et fidèles —, et la Sierra Nevada couronne le paysage de son éblouissant diadème. La Sierra Nevada, « qu'on entrevoit à chaque bout de rue, rapprochée si fort par la transparence de l'air qu'il semble qu'on pourrait la toucher avec

la main, du haut des balcons et des miradors ! » (Théophile Gautier).

Comment les visiteurs du musicien voyaient-ils son intérieur ?

Un escalier bordé de rampes en fer forgé conduit à l'étage où s'ouvrent « des chambres blanches aux meubles noirs, ornées de gravures choisies, et où des rabanes s'accrochent à des ferronneries anciennes », écrit Roland-Manuel, l'ami affectionné, après une visite qu'il rendit en 1925 au compositeur espagnol. L'aspect n'est plus tout à fait le même, Falla, qui n'était que locataire de la maison, ayant fait enlever son mobilier avant son départ. Mais la Duquesa de Lecera l'a remeublée dans ce style espagnol où le baroque se mêle à une sévérité monastique ; des souvenirs heureusement disposés, des livres, des portraits y évoquent le maître disparu. Un autre buste que fit le sculpteur Juan Cristobal, en 1927, atteste une ressemblance si saisissante, dans ses lignes sévères, qu'on ne peut le contempler sans émotion.

Impression de sévérité encore, tout près de la maison, au Campo de los Martires où résida sept ans saint Jean de la Croix, le carme déchaussé, auteur de la *Vive Flamme d'Amour*.



Cádiz, où naquit Manuel de Falla. (Clichés Brosset.)

du *Cantique spirituel*, brûlé de mysticisme, brandon où devait s'attiser celui qui, déjà, flambait dans le nom symbolique et le cœur du musicien. Et, cent mètres plus loin, en grand contraste, s'ouvrent les jardins de la volupté, le Généralife, tout imprégnés de la poésie secrète des jardins musulmans, dont seule la musique de Manuel de Falla a su traduire le charme subtil.

LE 2 octobre 1939, Manuel de Falla, appelé en république Argentine par des engagements, quittait son pays, qu'il ne devait plus revoir. La tourmente mondiale l'obligeant à se fixer en exil, il trouva un nouveau « carmen », une autre charmante petite maison, « Los Espinillos » (« les Eglantines »), dans le village d'Alta Gracia, province de Cordoba, « qui semble être un prolongement de l'Espagne », écrivait-il à un ami. Il comptait y ter-

miner son *Atlantida*, mais la mort le surprit, le 14 novembre 1946, avant qu'il ait pu lui-même écrire la dernière mesure, et ce fut son cercueil qu'un navire de guerre espagnol débarqua, au début de 1947, sur les quais de Cádiz, la ville natale.

Depuis le 9 janvier de la même année, il repose sous une dalle, dans la crypte de la blanche cathédrale qui borde l'Atlantique. En accord avec ses dernières volontés, on y grava son nom, suivi de ces mots où toute l'âme de Falla se reflète :

« El honor y la gloria solo son de Dios. »

Le 8 septembre 1960, un monument, dû à l'architecte don José Menéndez Pidal, a été inauguré à la gloire de Manuel de Falla. Très simple, il a la forme d'un autel et s'élève sur la dalle mortuaire. Mais le véritable monument du souvenir se trouve dans le cœur de ceux, innombrables, qu'a émus l'œuvre de l'immortel musicien.

Suzanne DEMARQUEZ.

APPENDICE 2

Article de Manuel De Falla parut dans
la revue musicale de décembre 1920.

CLAUDE DEBUSSY ET L'ESPAGNE

Claude Debussy a écrit de la musique espagnole sans connaître l'Espagne : c'est-à-dire, sans connaître le territoire espagnol, ce qui diffère sensiblement. Claude Debussy connaissait l'Espagne par des lectures, par des images, par ses chants et ses danses chantées et dansées par des Espagnols authentiques.

Lors des ^{deux} dernières Expositions Universelles du Champs de Mars, ^{pour la première fois (1899)} on pût voir deux jeunes musiciens français qui allaient ensemble entendre les musiques exotiques que, de pays plus ou moins lointains, l'on venait offrir à la curiosité parisienne. Modestement mêlés à la foule, ces jeunes musiciens remplissaient leur esprit de toute la magie sonore et rythmique qui se dégageait de ces étranges musiques tout en éprouvant des émotions nouvelles et jusqu'alors insoupçonnées. Ces deux musiciens — dont les noms devaient compter plus tard parmi les plus illustres de la musique contemporaine — étaient Paul Dukas et Claude Debussy.

Cette petite anecdote explique l'origine de bien des aspects de l'œuvre de Debussy : mis en présence, des vastes horizons sonores qui s'ouvraient devant lui et qui allaient de la musique chinoise jusqu'aux musiques de l'Espagne, il entrevit des possibilités qui devaient se traduire bientôt en de splendides réalisations. « J'ai toujours observé — disait-il — et j'ai tâché, dans mon travail, de tirer parti de mes observations. » La façon dont Debussy a compris et exprimé l'essence même de la musique espagnole, prouve jusqu'à quel point cela était vrai.

Mais d'autres raisons devaient encore faciliter sa tâche : on sait quel était son penchant pour la musique liturgique ; or, le chant populaire espagnol étant basé, dans une grande partie, sur cette musique, il devait en résulter que, même dans les œuvres du maître qui n'ont pas été écrites avec l'intention qu'elles fussent espagnoles, on trouve bien souvent des modes, des cadences, des enchaînements d'accords, des rythmes et même des tournures qui décèlent une évidente parenté avec la musique « naturelle » de chez nous.

Pour en donner une preuve je citerai *Fantoches*, *Mandoline*, *Masques*, la *Danse profane*, le deuxième mouvement du *Quatuor à cordes*, qui, même par sa sonorité, pourrait passer, dans sa plus grande partie, pour l'une des plus belles danses andalouses que l'on ait jamais écrites. Et cependant, quelqu'un ayant questionné le Maître à ce sujet, celui-ci déclara ne pas avoir eu la moindre intention de donner à ce Scherzo un caractère espagnol. Tout pénétré du langage musical espagnol, Debussy créait spontanément et je dirai même inconsciemment, de la musique espagnole à rendre envieux — lui qui ne connaissait réellement pas l'Espagne — bien d'autres qui la connaissaient trop !...

Une seule fois il avait traversé la frontière pour passer quelques heures à Saint-Sébastien et assister à une course de taureaux ; c'était bien peu de choses ! Il gardait, néanmoins, un fort souvenir de l'impression ressentie devant la lumière toute particulière d'une *Plaza de Toros* : le contraste saisissant de la partie inondée de soleil par opposition à celle qui reste couverte d'ombre. Dans le *Matin d'un jour de fête* d'« *Ibéria* », on pourrait peut-être trouver une évocation de cette après-midi passée au seuil de l'Espagne...

Cependant, il faut bien dire que cette Espagne-là n'était pas la sienne. Ses rêves le conduisaient plus loin, car c'est surtout dans l'évocation de l'ensorcelante Andalousie qu'il aimait recueillir sa pensée. *Par les Rues et par les Chemins* et *les Parfums de la Nuit*, de l'œuvre plus haut citée ; la *Puerta del Vino*, la *Sérénade interrompue* et la *Soirée dans Grenade*, en font foi.

C'est d'ailleurs, par ce dernier morceau que Debussy inaugura la série des œuvres que l'Espagne devait lui inspirer; et ce fut un Espagnol, notre Ricardo Viñes, qui, ainsi que pour la plupart des œuvres pianistiques du Maître, en donna la première audition en 1903, à la Société Nationale de Musique.

La force d'évocation concentrée dans les quelques pages de *la Soirée dans Grenade*, tient du prodige quand on pense que cette musique fut écrite par un étranger guidé presque

par la seule vision de son génie. Nous voilà bien loin de ces Sérénades, Madrilènes et Boléros dont les faiseurs de musique soi-disant espagnole nous régalaient autrefois; ici c'est bien l'Andalousie que l'on nous présente : la vérité sans l'authenticité, pourrions-nous dire, étant donné qu'il n'y a pas une mesure qui soit directement empruntée au folk-lore espagnol et que, nonobstant, tout le morceau, jusqu'en ses moindres détails, fait sentir l'Espagne. Nous reviendrons plus tard sur ce fait auquel j'attache une importance capitale.

Dans *la Soirée dans Grenade*, tous les éléments musicaux collaborent à un seul but : l'évocation. On pourrait dire que cette musique, par rapport à ce qui l'a inspirée, nous donne l'effet des images miroitant au clair de lune sur l'eau limpide des larges *albercas* dont l'Alhambra est parée.

Cette même qualité d'évocation nous est offerte par *les Parfums de la Nuit* et *la Puerta del Vino*, étroitement liés à *la Soirée dans Grenade*, par une commune base rythmique, celle de la *Habanera* (qui n'est en quelque sorte que le tango andalou) dont Debussy aimait à se servir pour exprimer le charme nonchalant des nuits ou des après-midi de l'Andalousie. Je dis des après-midi parce que c'est l'heure calme et lumineuse de la sieste à Grenade que le musicien a voulu invoquer dans *la Puerta del Vino*.

L'idée de composer ce *Prélude* lui fut suggérée en regardant une simple photographie colorisée reproduisant le célèbre monument de l'Alhambra.

Orné de reliefs en couleurs et ombragé par de grands arbres, le monument fait contraste avec un chemin inondé de lumière que l'on voit en perspective à travers l'arceau du bâtiment. Debussy ressentit une si vive impression qu'il résolut de la traduire en musique, et, en effet, quelques jours plus tard *La Puerta del Vino* était composée...

Ce morceau, bien qu'apparenté par son rythme et par son caractère, à *la Soirée dans Grenade*, diffère de celle-ci par le dessin mélodique. Dans *la Soirée*, le chant est syllabique — pourrions-nous dire — tandis que dans *la Puerta del Vino* il se présente souvent enguirlandé de ces ornements propres aux *coplas* andalouses que nous désignons par l'appellation de *cante jondo*. L'usage de ce procédé, déjà suivi dans *la Sérénade interrompue* et esquissé dans le second thème de la *Danse profane*, nous montre jusqu'à quel point Debussy avait connaissance des variantes les plus subtiles de notre chant populaire.

Cette *Sérénade interrompue*, que je viens de citer, et que je n'hésite pas à inscrire parmi les œuvres du maître inspirées par l'Espagne, diffère, par la division ternaire de la mesure, des trois compositions du même groupe précédemment mentionnées, où le rythme binaire est employé d'une façon exclusive.

En ce qui concerne le caractère populaire espagnol du *Prélude* en question, il faut remarquer l'heureux emploi de traits caractéristiques de guitare qui préludent ou accompagnent la *copla*, la grâce toute andalouse de celle-ci et l'âpreté des accents de défi répondant à chaque interruption...

Cette musique semble inspirée par une de ces scènes dont les poètes romantiques de jadis nous entretenaient souvent : deux donneurs de sérénades se disputant les faveurs d'une belle qui, cachée derrière le grillage fleuri de sa fenêtre, épie les incidents du galant tournoi.

Nous arrivons à *Ibéria*, l'œuvre la plus importante du groupe dans lequel, cependant, elle fait une sorte d'exception. Cette exception provient du procédé thématique suivi par le musicien dans la composition de l'œuvre; son thème initial donnant lieu à des transformations diverses et subtiles, celles-ci — il faut l'avouer — s'écartent quelquefois du vrai sentiment espagnol qui se dégage des œuvres antérieurement signalées. Mais

qu'on ne voie pas le moindre blâme dans ce que je viens de dire; je pense, au contraire, qu'on ne doit que se féliciter du nouvel aspect qu'*Ibéria* nous offre.

On sait, d'ailleurs, que Debussy évitait toujours de *se répéter*. « Il faut — disait-il — refaire le métier d'après le caractère que l'on veut donner à chaque ouvrage... » Et il avait bien raison!

Or, en ce qui touche *Ibéria*, Claude Debussy a expressément dit, lors de sa première audition, qu'il n'avait pas eu l'intention de faire de la musique espagnole, mais plutôt de traduire en musique des impressions que l'Espagne éveillait en lui...

Hâtons-nous d'ajouter que cela a été réalisé d'une magnifique façon. Les échos des villages, dont une sorte de *sevillana* — le thème générateur de l'œuvre — semblent flotter dans une claire atmosphère où la lumière scintille; l'enivrante magie des nuits andalouses, l'allégresse d'un peuple en fête qui marche en dansant aux joyeux accords d'une *banda* de *guitarras* et *bandurrias*... tout, tout cela tourbillonne dans l'air, s'approchant, s'éloignant, et notre imagination, sans cesse en éveil, reste éblouie par les fortes vertus d'une musique intensément expressive et richement nuancée.

Je n'ai rien dit de ce que ces diverses œuvres nous apprennent par leur écriture harmonique; ce silence était bien intentionnel, car ce n'est qu'en présence du groupe d'œuvres tout entier que cet aspect pouvait être envisagé. Nous savons tous ce que la musique actuelle doit à Claude Debussy à ce point de vue et à bien d'autres encore. Je ne veux pas parler, bien entendu, des serviles imitateurs du grand musicien; je parle des conséquences directes ou indirectes dont son œuvre a été le point de départ; des émulations qu'elle a provoquées, des néfastes préjugés qu'elle a à jamais détruits...

De cet ensemble de faits l'Espagne a largement profité. On pourrait affirmer que Debussy a complété, dans une certaine mesure, ce que l'œuvre et les écrits du maître Felipe Pedrell nous avaient déjà révélé des richesses modales contenues dans notre musique naturelle et des possibilités qui s'en dégageaient. Mais tandis que le compositeur espagnol fait emploi, dans une grande partie de sa musique, du document populaire authentique, on dirait que le maître français s'en est écarté pour créer une musique à lui, ne portant de celle qui l'a inspiré, que l'essence de ses éléments fondamentaux. Cette façon d'agir, toujours louable chez les compositeurs indigènes (exception faite des cas où l'emploi du document enregistré est justifié) prend encore une plus grande valeur lorsqu'elle est observée par ceux qui — pour ainsi dire — font une musique qui n'est pas la leur. Mais il y a encore un fait à signaler au sujet de certains phénomènes harmoniques qui se produisent dans le tissu sonore particulier au maître français. Ces phénomènes en germe, bien entendu, les gens du peuple andalou les produisent sur la guitare sans s'en douter le moins du monde. Chose curieuse : les musiciens espagnols ont négligé, méprisé même ces effets, les considérant comme quelque chose de barbare ou, tout au plus, en les accommodant aux vieux procédés musicaux; et cela jusqu'au jour où Claude Debussy leur a montré la façon de s'en servir.

Les conséquences ont été immédiates; les douze admirables bijoux que sous le nom d'*Ibéria* nous légua notre Isaac Albeniz, suffiraient à le démontrer.

J'aurais certes bien d'autres choses à dire sur Debussy et l'Espagne, mais cette modeste étude d'aujourd'hui n'est que l'ébauche d'une autre plus complète dans laquelle je m'occuperai également de tout ce que notre pays et notre musique ont inspiré aux grands compositeurs étrangers, depuis Domenico Scarlatti — que Joaquin Nin revendique pour l'Espagne — jusqu'à Maurice Ravel.

Mais dès maintenant je veux dire très haut que si Claude Debussy s'est servi de l'Espagne comme base de l'une des plus belles parties de son œuvre, il a si largement payé sa dette que c'est l'Espagne, maintenant, qui reste sa débitrice.

MANUEL DE FALLA.

Grenade, 8 Novembre 1920.

APPENDICE 3

Article parut dans la Revue Musicale
de février 1923.

"Je lui dois la plus claire et la plus
forte orientation de mon travail."

Manuel de Falla.

Felipe Pedrell

(1841-1922)



EDRELL fut « un maître », dans toute l'acception du mot : par sa parole et par son exemple, il a montré et ouvert aux musiciens d'Espagne, un chemin que l'on croyait déjà fermé sans espoir, au début du siècle dernier, pour la musique nationale.

Je ne prétends pas nier que quelques œuvres de nos compositeurs du XIX^e siècle, prédécesseurs ou contemporains de la seconde et grande période de production de Pedrell, ne méritent le respect et même l'admiration, dans certains cas. Ces musiciens se sont distingués brillamment dans un genre : la *zarzuela* ; mais ce mélange de « tonadilla » espagnole et d'opéra italien n'était un produit artistique que pour le public d'Espagne, parfois même, uniquement, pour un public local. Ces œuvres, écrites le plus souvent avec trop de rapidité et une préparation technique insuffisante, étaient fatalement modestes (dans la plupart des cas) par leur valeur musicale et par leur forme.

Les auteurs ne poursuivaient pas d'autre idéal artistique que de porter leurs œuvres à la scène le plus vite possible et d'en faciliter l'exécution. Quelquefois, dans la *zarzuela* dite *grande zarzuela*, dans l'opéra, et même dans la musique religieuse, les compositeurs cherchèrent à s'élever à

des régions artistiques supérieures ; ils tombèrent (sauf quelques rares et illustres exceptions) dans une puérile imitation de ce genre italien, qui marque le commencement de la décadence, de ce grand peuple musical (1).

Telle était notre situation musicale, quand apparurent la trilogie *Les Pyrénées* (2) et la brochure : *Pour notre musique* de Felipe Pedrell. Par la persuasion et par l'exemple, l'auteur démontre que le drame lyrique espagnol, ou toute autre forme musicale qui aspire noblement à représenter notre idéal d'art, doit s'inspirer de la tradition populaire espagnole, si puissante et si variée, autant que du trésor admirable que nous ont laissé nos compositeurs du XVI^e au XVIII^e siècle.

Avec l'anthologie *Hispaniæ Scholæ Musica Sacra*, dont la publication commença l'année qui suivit celle des *Pyrénées* (1894), et dont chaque volume s'enrichit d'une monographie et d'une analyse, le savant maître réussit à éveiller, à l'étranger, un intérêt croissant pour nos classiques. Grâce à cette anthologie, les œuvres de Cabezón, Victoria, Morales et Guerrero purent être étudiées en détail, et commentées par les musiciens de tous les pays, comme le furent, dans la suite, d'autres manifestations illustres du génie musical espagnol, rassemblées dans : *Antología de Organistas Clasicos Españoles*, — Thomæ Ludovico Victoria — *Opera Omnia*, et dans le *Teatro Lirico Espanol anterior al siglo XIX*, publications par lesquelles (entre autres) Pedrell poursuivit son admirable apostolat.

Mais cette œuvre de vulgarisation, pour plus importante qu'elle soit, et elle l'est au suprême degré, ne représente qu'une valeur de complément à côté de l'influence rédemptrice exercée par Pedrell sur la musique espagnole contemporaine. Lui-même repoussait et avec raison le qualificatif d'érudit, avec lequel certains détournaient l'attention de son œuvre personnelle, en la concentrant sur son travail de musicologue.

Nous, au contraire, qui avons été stimulé et guidé par l'œuvre musicale de Pedrell, nous pouvons affirmer, de la façon la plus catégorique, qu'elle seule aurait suffi à provoquer la renaissance de l'art musical espagnol, bien que, naturellement, nous concédions la plus haute importance à l'apostolat verbal du maître, et à sa vulgarisation de nos classiques.

Un érudit-artiste se comprend à peine ; mais un artiste qui ne se sert de son érudition que pour mettre en valeur les éléments qui caractérisent la nationalité de son art, cet artiste non seulement embellit son œuvre, mais accomplit une mission transcendante ; et ce fut le cas de Pedrell.

(1) La silhouette de Barbieri se détache vigoureusement du groupe de compositeurs de cette période. Ce fut un musicien doué exceptionnellement ; nous lui devons la publication du *Cancionero Musical de los siglos XV y XVI* que Pedrell cite tant de fois, et où il puisa lui-même. Deux zarzuelas de Barbieri ont un mérite particulier ; ce sont : *Pan y Toros* et *El Barberillo de Lavapiés* ; elles évoquent les caractères rythmiques et mélodiques de la chanson et de la danse espagnole, à la fin du XVIII^e siècle et au commencement du XIX^e. Ces œuvres ont exercé, sans aucun doute, une grande influence sur les compositeurs espagnols donnant à notre musique, depuis la moitié du siècle dernier jusqu'aux œuvres d'Isaac Albéniz et d'Enrique Granados, une physionomie qui la distingue de toutes les autres.

(2) *Les Pyrénées*, trilogie lyrique (3 tableaux, 1 prologue), poème de Victor Balaguer.

Sa production musicale, à partir des *Pyrénées*, accuse, à la simple lecture, trois qualités primordiales : personnalité dans les moyens d'expression, puissance d'émotion sereine, et pouvoir évocateur extraordinaire.

Une étude approfondie de l'œuvre révèle que ces qualités, si précieuses, obéissent, indépendamment des dons naturels dont Dieu l'a favorisé, à l'assimilation du chant populaire, et à l'étude de l'art musical primitif, tout cela en une forme libre et moderne.

Déjà Pedrell lui-même nous a raconté comment, dans son enfance, il s'appliquait à transcrire les cris de la rue, les chansons et enfin toute la musique qu'il entendait depuis la berceuse avec laquelle sa mère endormait son frère cadet, jusqu'au pas redoublé des musiques militaires. Cet exercice, laborieusement commencé à l'instigation de son professeur de solfège, devint pour l'enfant le plus attrayant des jeux. Peu de temps après, étant déjà enfant de chœur à la cathédrale de Tortosa, sa ville natale, il eut de multiples occasions de s'initier aux formes artistiques de la musique religieuse, de ces chants primitifs, en usage encore dans quelques-unes de nos cathédrales, et qui, comme le terrible *In recort*, cité et transcrit par Pedrell dans son *Cancionero*, remplissaient son âme enfantine, suivant sa propre expression, d'une « vraie terreur ».

Comment douter que ces antécédents aient contenu les germes spirituels et artistiques de l'œuvre musicale que devait réaliser cet enfant de chœur, après de longues et laborieuses recherches, en sa maturité ?

Dans la brochure : *Pour notre musique* (publication qui complète la trilogie des *Pyrénées*), le maître expose ses théories esthétiques, théories qui trouvent leur confirmation en cette œuvre, et que le maître n'a jamais abandonnées depuis.

Ces théories se fondent sur un axiome, énoncé par le P. Antonio Eximeno à la fin de l'avant-dernier siècle : « *Sur la base du chant populaire, chaque peuple doit construire son système artistique musical.* » A ceci Pedrell ajoute : « *Que le caractère d'une musique vraiment nationale se trouve non seulement dans la chanson populaire et dans l'instinct des époques primitives, mais encore dans le génie et les chefs-d'œuvre des grands siècles de l'art.* »

Il énumère ensuite les conditions indispensables pour que toute manifestation artistique ait un caractère national : *La tradition constante, les caractères généraux et permanents, l'accord des diverses manifestations, l'usage des formes déterminées, natives, qu'une puissance fatale, inconsciente, fit propres au génie de la race, à son tempérament et à ses habitudes...*(1)

Dans la mise en pratique de ce programme nationaliste, un point requiert l'attention pour sa valeur esthétique universelle.

(1) L'emploi de passages musicaux d'auteurs classiques que fit Pedrell dans quelques-unes de ses œuvres, ainsi que l'usage fréquent du document populaire dans sa forme authentique, sont des procédés peut-être discutables, mais qui ne changent rien, au fond, à sa doctrine. On doit donc considérer ces procédés comme des applications très larges, et purement accidentelles, de cette doctrine.

Felipe Pedrell, malgré son commerce constant avec les œuvres de nos classiques et sa fervente dévotion à leur endroit, a possédé la conviction et la volonté nécessaires pour ne pas se laisser éblouir par les formules conventionnelles. Son idéal esthétique l'entraîne à suivre une méthode qui ne dépasse jamais les limites de l'humble servitude. Et pourtant quelle richesse sous cette apparente modestie, et combien, par exemple, la recherche du mystère harmonique, contenu dans la mélodie populaire, représente de travail ardu et profond !

La simplicité des moyens d'expression fut aussi le privilège des compositeurs de notre âge d'or : ils s'en firent gloire, même dans les formes scholastiques. Le style musical baroque, et la complication inutile, sont incompatibles avec le caractère robuste, sobre et expressif, qui marque les œuvres les plus illustres des classiques espagnols. Ils ont, certes, manqué parfois à cette règle de conduite ; et dans la plupart de ces cas, on constate que la puissance émotive diminue à mesure que la musique se complique avec des procédés conventionnels de forme et d'écriture.

Ce point mériterait une étude trop détaillée pour être entreprise ici. Je n'ai voulu que souligner l'importance d'un fait qui prouve que Pedrell est resté, dans ses œuvres, fidèle à notre plus pure tradition esthétique ; tradition que nous ne devrions jamais abandonner, sauf dans des cas exceptionnels que justifient des intentions déterminées et conscientes. D'ailleurs, en soulignant l'absence de style baroque dans notre musique, j'envisage spécialement sa constitution polyphonique, car on ne peut méconnaître la richesse ornementale que, dans notre musique ancienne, comme dans notre musique contemporaine, accusent à l'occasion les lignes mélodiques autonomes quand elles s'inspirent d'un certain genre caractéristique du folklore espagnol. Mais ce style baroque est encore plus apparent que réel, vu qu'il provient de l'adaptation d'inflexions purement vocales aux sons fixes de la gamme tempérée, ou de la stylisation de certaines formules mélodiques et harmoniques, particulières à notre instrument national, la guitare.

Pour s'en convaincre, il suffira d'étudier, même sommairement, les dessins ornementaux, et de les comparer avec ceux que présente la musique d'autres écoles européennes.



Je ne prétends point faire ici une étude complète des œuvres de Pedrell. Il me suffit, pour le moment, de montrer leur haute signification dans notre art contemporain. Cette signification est si évidente, que seules l'ignorance ou la mauvaise foi pourront la nier.

Je n'ai pas non plus l'intention de proclamer intangibles l'œuvre et l'esthétique du maître. Son appréciation, comme celle de toute œuvre humaine, peut provoquer des réserves et des observations, très respectables, du reste, si elles sont formulées avec loyauté, et en connaissance de

cause. Je dirai plus : cette signification que nous lui attribuons n'est pas représentée par la totalité de ses œuvres ; celles qui ont précédé la composition des *Pyrénées* ne peuvent être considérées que comme des essais annonciateurs de cette œuvre brillante.

Ces considérations me sont inspirées par l'éminente valeur que j'attribue à la production de Pedrell ; valeur que je craindrais d'amoindrir, en donnant à mes paroles ce ton d'acceptation sans réserves que l'on trouve parfois dans quelques glorifications posthumes, peu justifiées.

Pedrell composa *La Celestina* (1) et *El Conde Arnau* (2) pendant son long séjour à Madrid, neuf ans après *Les Pyrénées*. Ces œuvres, avec *El Cancionero popular español*, forment le riche héritage que le maître nous a légué, et avec lequel il renoue le fil de notre histoire musicale interrompue (3). L'époque pendant laquelle il composa la seconde et troisième de ces œuvres marque, dans ma vie, un de ses moments décisifs, car c'est alors que je reçus les leçons du maître.

Il est triste que quelques-uns de ceux qui furent ses élèves laissent entendre que ces leçons ne les ont pas menés à un grand résultat. Peut-être n'ont-ils pas su en profiter, ou ont-ils prétendu en obtenir ce qui, précisément, était opposé aux fortes convictions esthétiques du maître ; peut-être se sont-ils adressés à lui, sans la préparation technique nécessaire à quiconque se tourne vers un grand artiste pour lui demander conseil. Quelle est la vraie réponse à faire ? Je l'ignore. Pour ma part, j'affirme que c'est aux leçons de Pedrell et à la puissante stimulation exercée sur

moi par ses œuvres que je dois ma voie artistique et cette initiation indispensable à tout apprenti de bonne volonté et de noble intention.

La vie de notre maître fut toujours une vie de travail intense. A l'époque dont je parle, indépendamment de ses continuels travaux de composition et de musicologie, il était professeur d'histoire et d'esthétique de la musique au Conservatoire National ; et, à l'École des Études supérieures de l'Athénée, il continuait ses cours sur le chant populaire espagnol. Ces cours, si pleins d'intérêt et d'enseignement, avaient été précédés par des leçons où notre trésor musical, religieux ou profane, avait été étudié avec cette dévotion et cette conviction si particulières à Pedrell. Il aimait son art avec une véhémence dont j'ai rarement vu l'égale.

L'œuvre d'art, disait-il, est engendrée par l'amour : l'amour de Dieu, de la Patrie, et de nos semblables. (On verra comment beaucoup de ces derniers ont répondu à ce sentiment.)

(1) *La Celestina*, tragi-comédie lyrique, de Calixto et Melibea, en 4 actes ; adaptation de l'œuvre du même nom de Fernando de Rojas, et musique de Felipe Pedrell.

(2) *El Conde Arnau*, festival lyrique populaire en deux parties. Poème de J. Maragall.

(3) Parmi les œuvres encore inédites, bien que composées par Pedrell durant cette période, il faut citer spécialement : *Vision de Rauda* (Ramón Llull), poème de Magin Morera, et *Glosa* (sinfonia jubilar), poème de J. Maragall ; cette dernière composée pour l'inauguration du Palais de la Musique catalane (Orfeo Catala, 1906).

Il conserva, jusqu'à la fin de sa vie, cette foi vigoureuse et ce noble enthousiasme. Deux mois avant sa mort, à l'âge de 81 ans, et ayant la santé déjà plus qu'ébranlée, il m'écrivait, à l'occasion du Concours de Chant primitif andalou, récemment célébré à Grenade :

« Dites à vos amis que le « Canto jondo », je le chante maintenant en dedans ; si je ne suis pas en personne avec vous, je le suis et le serai toujours en esprit, et avec toute mon âme.

Cette dernière lettre m'évoque le maître en son jeune temps. Je le vois dans son coin de Madrid où il travaillait (un entresol de la rue San Quintin, en face des jardins de la place d'Orient), ému par quelque ronde enfantine montant du jardin proche, ou en colloque amical avec un aveugle, chanteur de vieilles chansons, ou avec un joueur de musette et de tambourin, fils de Galicie.

Avec quelle joie il nous communiquait la découverte d'un de ces vieux manuscrits, révélateurs des caractères éternels de notre art, et comme son regard brillait, quand il nous expliquait ces qualités, suivant du doigt les courbes d'une ligne musicale, tracée en pensée dans l'espace !

La dernière œuvre publiée par le maître est le *Cancionero musical popular español*, œuvre fondamentale, la synthèse de tout son labeur artistique.

Ce *Cancionero*, comme une arche précieuse, garde l'essence sonore de nos plus intimes sentiments et nous fait vibrer, avec sa magie suggestive de lieux et d'époques inscrites dans l'Histoire et la Légende de la Péninsule Ibérique. Mais s'il renferme de telles richesses pour qui est capable de les sentir, quel enseignement ne promet-il pas au musicien espagnol conscient de son art ! Il y trouvera, non seulement une manifestation abondante et diverse de notre musique naturelle, mais aussi les multiples valeurs modales et harmoniques qui se détachent de la substance rythmique-mélodique de cette musique.

La simple comparaison de quelques chants transcrits et harmonisés par Pedrell, avec la transcription et l'harmonisation que, de ces mêmes chants, présentent d'autres collections qui ont précédé celle-ci, nous prouvera comment un chant que nous avions à peine remarqué dans les premiers, acquiert une rare valeur, présenté par notre musicien. C'est que le caractère modal spécial, accusé par certains chants, a été traduit dans ces recueils, avec le sentiment tonal invariable de la gamme majeure et mineure, tandis que Pedrell extrait de ces mêmes chants l'essence modale et harmonique réelle qu'ils contiennent.

Mais le *Cancionero Musical Español* nous offre beaucoup plus encore ; il nous présente l'évolution du chant populaire, et son emploi technique, dans notre art primitif et classique, du XIII^e au XVII^e siècle. Avec cette œuvre, dont le dernier volume reste à publier, le maître a mis fin à son labeur musical.

On peut s'étonner que celui-ci ne commence à acquérir vraiment d'importance pour l'art qu'à partir des *Pyrénées*, que Pedrell a terminées

à l'âge de cinquante ans. Ce cas, cependant, a, comme nous le savons tous, d'illustres précédents ; qu'on se rappelle Cervantes, publiant, à 58 ans, la première partie de *Don Quichotte*.

Pedrell a été victime dans sa patrie, non seulement de l'indifférence et du manque de compréhension de la masse, mais aussi de la mauvaise volonté de beaucoup, à tel point que, ayant, en 1904, transféré sa résidence de Madrid à Barcelone, pour des raisons de santé, l'Académie Royale des Beaux-Arts, qui, auparavant, s'était honorée en l'accueillant dans son sein, s'empressa de déclarer vacant son siège académique.

Mais il y a plus : le Théâtre Royal de Madrid, qui prétend être notre théâtre lyrique national, et qui dépend de l'État, n'a jamais donné l'hospitalité aux œuvres de notre compositeur. En une certaine occasion et grâce à des démarches faites par des amis de Pedrell, parmi lesquels se distinguaient (il est juste de citer leur nom) D. Gabriel Rodriguez, le Père Eustoquio de Uriarte, et D. Rafael Mitjana (personnalités de grand relief, à plus d'un point de vue), on obtint de ce théâtre l'admission de l'opéra *Les Pyrénées*, la partition ayant été d'abord approuvée par l'Académie Royale des Beaux-Arts ; mais bien que l'œuvre ait été inscrite au programme pendant plusieurs saisons, elle ne fut jamais représentée.

Je tairais ces faits par pudeur nationale, si un noble sentiment de patriotisme ne m'obligeait précisément à les révéler ; non seulement dans le dessein de revendiquer pour Pedrell la gloire qui lui est due, mais encore pour prévenir, en les divulguant, la répétition de faits semblables dans mon pays.

Il est certain pourtant que Pedrell, dans sa longue existence, obtint de son art, même en Espagne, des satisfactions légitimes, que l'on ne peut nier. Avec la publication des *Pyrénées*, suivie des magnifiques anthologies dont j'ai parlé, l'attention européenne commença de se fixer sur l'œuvre personnelle du maître espagnol, connu déjà par la traduction française de son programme-manifeste : *Pour notre musique*. En France, en Italie, en Allemagne, en Russie, on écrivit des études critiques et des articles sur son labeur personnel et vulgarisateur, et ce fut alors que Tebaldini dirigea, à Venise, plusieurs auditions de l'important et admirable prologue des *Pyrénées*, exécuté avec un succès retentissant, par des membres du *Liceo Benedetto Marcello*. Plus tard, d'autres auditions suivirent, en France, sous la direction de Charles Bordes, et en Hollande, par la *Bevordering der Tonkunst* de La Haye. De la même œuvre, des représentations scéniques furent données, en 1902, au Théâtre du Lycée, de Barcelone, et en 1910, au théâtre Colon, de Buenos-Aires, en présence de l'auteur.

Ajoutons à cela, la haute considération dont a joui Pedrell, de la part de personnalités espagnoles et étrangères, et le noble orgueil que devait éveiller en lui le travail fécond de quelques-uns de ses disciples, parmi lesquels figurent : Albeniz, Granados, Millet, Vives, Perez-Casas, Gerhard, dont les œuvres furent, à leur tour, un stimulant et un exemple pour d'autres compositeurs espagnols, qui, sans être élèves de Pedrell, suivirent pour ainsi dire ses doctrines.

Mais cette satisfaction même dont jouissait le maître excitait la jalousie ; ce qui contribua à la réclusion volontaire, où vécut Pedrell, jusqu'à la fin de sa vie ; réclusion interrompue seulement par les fêtes qui furent célébrées en son honneur, en 1911, à Tortosa, sa ville natale.

A partir de cette date, et durant quelques années, il fut question, pendant les périodes préparatoires des saisons lyriques du théâtre du Lycée de Barcelone, de monter *La Celestina* ; mais ces bonnes intentions, jamais réalisées, tombèrent, plus tard, dans l'oubli le plus complet. On en vint même à oublier l'existence du grand musicien, à tel point que, il y a un an, quand Pablo Casals inscrivit quelques fragments de *La Celestina* au programme des concerts symphoniques qu'il dirigea, à Barcelone, une bonne partie des auditeurs crut, ou qu'il s'agissait d'un opéra posthume, ou que Pedrell était un compositeur espagnol du XVII^e siècle...

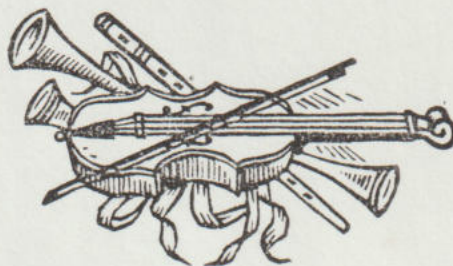
Aussitôt l'erreur découverte, la maison du maître se vit envahir par une multitude, avide de connaître un homme presque ressuscité.

Il semblait naturel que le succès obtenu par cette audition dut provoquer la curiosité de connaître l'œuvre intégrale, et dans sa forme scénique originale. En effet, on en parla, mais ces beaux projets furent bien vite abandonnés, et l'œuvre et son auteur retombèrent dans l'oubli.

Ce coupable silence, et les injustices insensées que j'ai dites, firent prononcer au maître, peu avant sa mort, ces paroles amères : « Ni en Catalogne, ni dans le reste de l'Espagne, on ne m'a fait justice... On a voulu me rabaisser constamment, disant que j'étais un grand critique et un grand historien, mais non pas un bon compositeur. Et ce n'est pas vrai : je suis un bon compositeur. Je ne demande pas le respect pour mon âge ; je le demande pour mon œuvre. Qu'on l'entende, qu'on l'étudie, et qu'on juge. »

Je transmets les paroles de l'admirable artiste, avec une dévotion profonde, et c'est par elles que je termine le pieux hommage que j'offre, avec un amour filial, à la mémoire de l'homme, dont l'œuvre et l'apostolat ont permis à l'Espagne de reprendre sa place dans le groupe des nations musicales de l'Europe.

MANUEL DE FALLA.



APPENDICE 4

Article parut dans la Revue Musicale
de mars 1939.

Notes sur Ravel

Pour Roland-Manuel et Maurice Delage.



J'ai toujours pensé que Ravel, loin d'être l'*enfant terrible* (1) que beaucoup ont cru voir en lui durant la première période de sa complète révélation, nous offrait le cas exceptionnel d'une sorte de petit prodige dont l'esprit, miraculeusement cultivé, eût accompli des *sortilèges* par le moyen de son art. Telle est la raison, à mon point de vue, pour laquelle sa musique n'est pas toujours susceptible d'être jugée sans une connaissance préalable de la sensibilité personnelle qu'elle traduit si exactement ; faute de quoi la critique peut trahir la vérité jusqu'au point de nier l'existence de toute émotion dans une musique où palpite précisément une intense candeur expressive, parfois dissimulée sous des traits d'une ironie mélancolique ou malicieuse. Art audacieux, de distinction suprême et de rare perfection, dont les procédés d'écriture, strictement liés au choix exact de moyens sonores, obéissent toujours à l'intention créatrice. Un tel art ne révèle pas seulement cette activité d'esprit, fruit de l'étude et de l'expérience, mais autre chose de surcroît, qui dépasse ces forces conscientes et que nul ne peut acquérir par des moyens purement humains.

C'est pour cela qu'avec une haute gratitude et sans réserves prudentes, nous pouvons augurer que l'œuvre de Ravel vivra toujours entre celles qui accomplissent le plus fidèlement leur mission de stimuler notre zèle.



J'ai connu Ravel quelques jours après mon arrivée à Paris, pendant l'été de 1907, et ce fut le commencement d'une amitié qui n'a jamais laissé d'être sincèrement cordiale. De sa musique je ne connaissais encore que la *Sonatine*, entendue lorsque je vivais à Madrid et qui m'avait produit une vive impression. C'est pourquoi, lorsque un peu plus tard je pus céder à l'élan qui me poussait vers Paris et me mettre directement en relation avec mes musiques et mes compositeurs de prédilection, je voulus dès l'abord connaître Ravel. Il me fut facile d'y parvenir grâce à Ricardo Viñes, valeureux paladin de la bonne nouvelle, qui m'introduisit à Paris et de qui je reçus l'accueil le plus sympathique quand je me présentai à lui, attiré par le prestige de son art qui me séduisait particulièrement en ma qualité d'Espagnol.

(1) En français dans le texte (N. D. T.)

Je ne pensais pas alors que cet art, et cette solide et ferme amitié, me feraient bientôt leur débiteur autant que je le suis.

C'est avec émotion que j'évoque ces premiers temps de mon séjour dans ce Paris où j'étais allé à l'aventure et qui en vint à m'apparaître comme un prolongement de ma patrie propre.

Mais revenons au jour où je connus Ravel. Viñes et lui faisaient une lecture de la *Rapsodie espagnole* que Ravel venait de publier dans sa version originale pour piano à quatre mains et qu'on allait donner en première audition à un concert de la Nationale. La *Rapsodie*, outre qu'elle confirmait musicalement l'impression que la *Sonatine* m'avait produite, me surprit par son caractère espagnol. En parfait accord avec mes propres intentions (et tout à l'opposé de ce qu'a fait Rimsky dans son *Capriccio*) cet hispanisme n'était pas obtenu par la simple utilisation de documents populaires, mais beaucoup plus — la *Jota* de la *Feria* exceptée — par un libre emploi des rythmes, des mélodies modales et des tours ornementaux de notre lyrique populaire ; éléments qui n'altéraient point la manière propre de l'auteur, bien qu'il s'appliquât à un langage mélodique si distinct de celui dont il use dans la *Sonatine*. Il est sûr que quelques observations de Viñes sur les difficultés que certains passages opposaient pratiquement à la netteté d'une bonne exécution à quatre mains, suscitèrent en Ravel l'idée très rapidement réalisée — et avec quelle efficacité ! — d'orchestrer la version primitive. C'est ainsi que débuta la série admirable de ces transcriptions du piano à l'orchestre, où brillent une ingéniosité et une virtuosité qui n'ont jamais été surpassées.

Mais comment m'expliquer l'hispanisme subtilement authentique de notre musicien, sachant, de son propre aveu, qu'il n'avait avec notre pays que des relations de voisinage, pour être né près de sa frontière ?

Je résolus rapidement le problème : l'Espagne de Ravel était une Espagne idéalement pressentie au travers de sa mère, de qui, l'exquise conversation, toujours en excellent espagnol, me ravissait quand elle évoquait devant moi ses années de jeunesse passées à Madrid. Mme Ravel me parlait d'une époque assurément antérieure à la mienne, mais dont les us et coutumes avaient laissé des souvenirs qui m'étaient familiers. Je compris alors quelle fascination avait exercé sur son fils, depuis l'enfance, ces obsédantes évocations nostalgiques, avivées sans doute par cette puissance que communique à tout souvenir le thème de chanson ou de danse qui s'y lie d'inséparable façon. Et cela explique l'attrait que Ravel dut ressentir dès son plus jeune âge pour un pays auquel il avait si souvent rêvé ; et pourquoi, par la suite, quand il voulut caractériser musicalement l'Espagne, il se servit avec prédilection du rythme de *Habanera*, la chanson la plus en vogue parmi celles que sa mère entendit dans les *tertulias* (1) madrilènes de ces temps révolus. A la même époque, Pauline Viardot-Garcia, que sa prestigieuse célébrité mettait en relation constante avec les meilleurs musiciens de Paris, leur faisait connaître cette même chanson. C'est pour cela que la *habanera*, chose surprenante pour tout Espagnol, a continué de vivre dans la musique française comme un élément caractéristique de la nôtre, bien que l'Espagne l'ait oubliée depuis un demi-siècle...

Tel n'a pas été le sort de la *Jota*, utilisée en France dans une intention identique et qui conserve en Espagne toute la vitalité qu'elle eut par le passé. Me rapportant à ce modèle de notre *folklore*, j'oserai dire qu'aucun Espagnol n'a réussi de façon plus génialement authentique à nous donner,

(1) Mot castillan dont le terme français *assemblée* ne donne qu'une traduction approximative. (N. D. T.).

mieux que Chabrier, la version d'une *Jota* « criée » comme en chante le peuple d'Aragon dans ses rondes nocturnes.



L'art de Ravel n'est pas tout « de finesse et d'esprit » comme parle notre Gracian et comme l'affirment certains. Il atteste au demeurant la force occulte qui l'anime. Son goût des résonances harmoniques latentes, son orchestre même, dont la souplesse diaphane est pleine de frissons, suffiraient à démentir cette impassibilité qu'avec quelque apparence peut-être, on a cru reconnaître chez notre musicien, et qui n'était à mon sens qu'une réserve inconsciente de sa nature. Je n'appuierai pas ici mes remarques sur la fine sensibilité d'enfant prodige qui palpite dans son expression mélodique — sensibilité qu'accusent également l'accent et l'inflexion inimitables de sa déclamation. Je veux seulement attester que celui qui a vu Ravel en butte aux épreuves suprêmes de la vie, ne saurait mettre en doute la puissance émotive de son âme. Je n'oublierai jamais la preuve qu'il m'en donna lors de la grave maladie de son père, quand ensemble nous regagnâmes Paris à marches forcées ; ni comment, une fois rentré chez lui, et voyant que toute espérance humaine était perdue, il me pria, avec une hâte angoissée, d'aller chercher notre ami l'abbé Petit (hélas disparu lui aussi !) pour qu'il assistât chrétiennement le moribond. Car cette âme excellente et secrète de Ravel ne s'épanchait qu'en de telles conjonctures, exception faite seulement, mais constamment, pour ce qui concernait la musique, élaborée dans ce monde interne, refuge de l'artiste contre la réalité perturbatrice de toute action féconde de l'esprit.

Pouvons-nous comprendre autrement que des œuvres comme le *Quatuor*, *Gaspard de la Nuit* et *l'Heure espagnole* aient été composées aux temps héroïques de leur auteur ? Je m'explique par là le contraste si vif entre telle humble chambre de travail et la précieuse qualité d'une musique où les somptueux ornements sont répandus, et dont Ravel nous offrait la révélation devant un vieux piano, aussi modeste que le mobilier qui l'entourait !...

Quand je pense aux projets que la mort n'a pas permis de réaliser à un grand artiste que j'aime, mon chagrin de l'avoir perdu s'en augmente.

Entre ceux de Maurice Ravel, il en est un qui revêt une importance singulière et dont il nous parlait avec une préférence marquée aux temps qui environnent la composition de *Daphnis*. Je songe à un *Saint François d'Assise* dont, si je me souviens bien, il avait été jusqu'à ébaucher une partie : celle du sermon aux oiseaux. C'est grand dommage que des travaux de nécessité immédiate nous aient privés d'une musique qui eût été sans doute, grâce à cette pure et sereine expression si particulière à Ravel, la plus franciscaine de celles qu'a inspirées le *Poverello*. C'est pourquoi je me console et m'enchanté à l'imaginer à l'aide d'autres ouvrages de son auteur présumé, parmi lesquels le *Quatuor*, éloigné chronologiquement, mais non spirituellement du projet en question, où se rencontrent, par une heureuse coïncidence qui prend jusqu'à l'apparence d'une prédestination, des échos du carillon d'Assise. Et quand je pense à *Ma Mère l'Oye*, j'en arrive à conjecturer que dans la seconde partie et le final (dont le début a un si beau caractère religieux) Ravel utilise les esquisses de son

Saint François, lequel, issu de France, eut été si agréable à ce saint qu'on surnomma *il Francesco* à raison de l'amour avec lequel il évoquait la France au temps de sa jeunesse.



Il semble heureusement qu'un accord unanime se soit fait pour reconnaître le caractère typiquement français de l'art de Ravel, même quand il s'applique à des thèmes exotiques. Il serait difficile en effet de le nier. Pour l'affirmer, en revanche, il suffirait de fixer notre attention sur sa phrase mélodique, aussi française par le sentiment que par cette physiologie toute spéciale due à une prédilection pour certains intervalles à quoi le clavier nous invite à nous délecter. Mais indépendamment de cette excellente qualité, le style ravélien (si ferme et si beau en son audace, si clair, si ordonné, et si précis) nous en offre une autre, non moins belle : je veux dire son absence de vanité ; vertu très remarquable si l'on songe que notre auteur a composé la majeure partie de son œuvre en des temps où, cédant à des influences étrangères, on avait coutume d'exiger de la musique qu'elle feignît pour le moins l'ambition hautaine d'atteindre ce que l'on considérerait alors comme transcendant.

Ne voyons-nous pas se manifester dans ce non-conformisme de Ravel le plus intelligent et le plus rare discernement ? Ce même discernement qui le dissuadait de travailler avec intention en vue d'un futur trop hypothétique ; ce futur humain et constant à quoi chaque génération a coutume de sacrifier la possible efficacité de son propre présent.

Mais pour l'autre futur, qui n'a point de fin et ne s'enferme pas dans les limites humaines, notre ami y a pourvu sans le savoir lui-même, en nous laissant pour héritage sa musique admirable, où se garde une part si belle de son âme.

MANUEL DE FALLA.

(Traduit de l'espagnol par ROLAND-MANUEL.)

APPENDICE 5

1922: Falla organise un concours de "Cante Jondo" avec Lorca et publie anonymement une brochure sur le chant populaire andalou intitulé:

EL CANTO COMO EXPRESION DEL ESPIRITU
DE LOS PUEBLOS

La melodía, considerada musicalmente, representa la unidad y la vuelta perfecta del alma sobre sí misma.

HEGEL.—ESTÉTICA.

Hace largo tiempo iniciáronse en todos los pueblos las indagaciones que podían conducirles al conocimiento de sí mismos, de sus modalidades peculiares, de sus intimidades psicológicas y guiados por este propósito de poner al descubierto los hontanares de donde manaba su cultura, examinaron los aspectos más varios de su vida externa e interna: era ese el modo de ir facilitando la comprensión de las propias peculiaridades; esto es, los rasgos de cada sujeto histórico.

guiados

La música, expresión ingenua, libre, de la vida sentimental, lenguaje del dolor y del anhelo con el que los individuos y las razas expresan lo patético, y en general lo que hay más profundo e inarticulable en ellos, no podía quedar olvidada en ese movimiento general de la investigación histórica; y aquí y allí surgieron estudios, y a medida que éstos fueron de mayor valor, han ido mostrando la altísima afeurnia espiritual de las melodías primigénitas y su importancia para conocer los rasgos temperamentales de los pueblos; y es que en las melodías prístinas, el alma se halla a solas consigo.

con sus afanes, y por tanto el espíritu de las razas se hace en ellas transparente.

Nosotros intentamos hoy acercarnos al alma de Andalucía, poniendo de manifiesto lo que es su cante primitivo, y lo hacemos con el profundo respeto que lleva consigo la trascendencia cultural que atribuimos al fenómeno que tratamos de esclarecer. ¡Que la visión de la triste vida actual de esos cantes no perturbe la reflexión amorosa y objetiva acerca de su sentido! ¡Ansiamos que los artistas de otros pueblos colaboren en el estudio de lo que tanta trascendencia ha tenido en el mundo musical! Como temas sugerentes de lo que nosotros pensamos acerca de estos cantes andaluces, he aquí este folleto.

feniles

I. ANALISIS DE LOS ELEMENTOS MUSICALES DEL «CANTE JONDO»

a) LOS FACTORES HISTÓRICOS

En la historia española hay tres hechos, de muy distinta trascendencia para la vida general de nuestra cultura, pero de manifiesta relevancia en la historia musical, que debemos hacer notar; son ellos, a) la adopción por la Iglesia española del canto bizantino; b) la invasión árabe, y c) la inmigración y establecimiento en España de numerosas bandas de gitanos.

El gran maestro Felipe Pedrell, en su admirable Cancionero Musical Español, escribe: «El hecho de persistir en España en varios cantos populares el orientalismo musical, tiene hondas raíces en nuestra nación por influencia de la civilización bizantina antiquísima, que se tradujo en las fórmulas propias de los ritos usados en la Iglesia de España desde la conversión de nuestro país al cristianismo hasta el siglo oncenno, época en que fué introducida la liturgia romana propiamente dicha.»

Y a ello queríamos añadir nosotros que en uno de los

cantos andaluces, en el que hoy, a nuestro juicio, se mantiene más vivaz el viejo espíritu, en la *siguiriya*, hallamos los siguientes elementos del canto litúrgico bizantino: los modos tonales de los sistemas primitivos (que no hay que confundir con los modos que ahora llamamos griegos, aunque éstos participan a veces de la estructura de aquéllos); el enharmonismo inherente a los modos primigénicos, o sea la división y subdivisión de las notas sensibles en sus funciones atractivas de la tonalidad; y por último, la ausencia de ritmo métrico en la línea melódica y la riqueza de inflexiones modulantes en ésta.

Tales propiedades avaloran, asimismo, a veces, el canto moro andaluz, cuyo origen es muy posterior a la adopción de la música litúrgica bizantina por la Iglesia española, lo que hace afirmar a Pedrell que «nuestra música no debe nada esencial a los árabes ni a los moros, quienes quizá no hicieron más que reformar algunos rasgos ornamentales comunes al sistema oriental y al persa, de donde proviene el suyo árabe. Los moros, por consiguiente, fueron los influídos».

Queremos suponer que el maestro, al hacer tal afirmación, se ha querido referir solamente a la música puramente melódica de los moros andaluces, porque, ¿cómo dudar de que en otras formas de esa música, especialmente en la de danza, existen elementos, tanto rítmicos como melódicos, cuya procedencia buscaríamos en vano en el primitivo canto litúrgico español?

Lo que no deja lugar a dudas es que la música que aún se conoce en Marruecos, Argel y Túnez, con el nombre de «música andaluza de los moros de Granada», no sólo guarda un peculiar carácter que la distingue de otras de origen árabe, sino que en sus formas rítmicas de danza reconocemos fácilmente el origen de muchas de las nuestras andaluzas: sevillanas, zapateados, seguidillas, etc. (*)

(*) Todos estos datos autorizan, a nuestro juicio, a afirmar que Granada ha sido el punto principal donde se fundieron los elementos que han originado así las danzas andaluzas como el «cante jondo», aunque posteriormente se hayan creado formas y denominaciones especiales de estos cantos y danzas en otros lugares de Andalucía, e incluso haya sido en ellos donde mejor se han conservado.

trouvés

cine

absence

évalueis

traits

Pero, a más, del elemento litúrgico bizantino y del elemento árabe, hay en el canto de la *sigüiriya* formas y caracteres independientes, en cierto modo, de los primitivos cantos sagrados cristianos y de la música de los moros de Granada. ¿De dónde provienen? A nuestro juicio, de las tribus gitanas que en el siglo xv se establecen en España, vienen a Granada, donde viven por lo común a extramuros de la ciudad, se acercan espiritualmente al pueblo, dando origen a que se les designe con un nombre que delata cómo se los incorpora a la vida civil, *castellanos nuevos*, y así quedan diferenciados de aquellos otros de su raza en quienes perdura el espíritu nómada y son llamados *gitanos bravíos*.

Y estas tribus venidas —según la hipótesis histórica— del Oriente son las que, a nuestro juicio, dan al cante andaluz la nueva modalidad en que consiste el «cante jondo»; es este el resultante de los factores señalados; no es la obra exclusiva de ninguno de los pueblos que colaboran a su formación; es el fondo primigénico andaluz el que funde y forma una nueva modalidad musical con las aportaciones que ha recibido.

Mas el valor de lo antes dicho se esclarecerá si analizamos los rasgos musicales que distinguen al *cante jondo*.

Se da el nombre de *cante jondo* a un grupo de canciones andaluzas cuyo tipo genuino creemos reconocer en la llamada *sigüiriya gitana*, de la que proceden otras, aún conservadas por el pueblo y que, como los *polos*, *martinetes* y *solcares*, guardan altísimas cualidades que las hacen distinguir dentro del gran grupo formado por los cantos que el vulgo llama *flamencos*.

Esta última denominación, sin embargo, sólo debiera en rigor aplicarse al grupo moderno que integran las canciones llamadas malagueñas, granadinas, rondeñas (tronco ésta de las dos primeras), sevillanas, peteneras, etc., las cuales no pueden considerarse más que como consecuencia de las antes citadas.

Admitida la *sigüiriya gitana* como canción tipo del grupo de las de *cante jondo*, y antes de subrayar su valor desde

un punto de vista puramente musical, declaramos que este canto andaluz es acaso el único europeo que conserva en toda su pureza, tanto por su estructura como por su estilo, las más altas cualidades inherentes al canto primitivo de los pueblos orientales.

accident

b) COINCIDENCIAS CON LOS CANTOS PRIMITIVOS DE ORIENTE

Los elementos esenciales del *cante jondo* presentan las siguientes analogías con algunos cantos de la India y otros pueblos de Oriente.

Primero: El enharmonismo como medio modulante.—La palabra *modulante* no tiene en este caso el significado moderno. Nosotros llamamos *modulación* al simple paso de una tonalidad a otra que le es semejante y que ocupa un plano distinto, con la excepción del cambio de modo (mayor o menor), única distinción establecida por la música europea, durante el período transcurrido desde el siglo xvii hasta el último tercio del xix. Estos modos o series melódicas se componen de tonos y medios tonos cuya colocación es inmutable. Pero los sistemas indios primitivos y sus derivados no consideran invariables los lugares que ocupan en las series melódicas (las gamas), los intervalos más pequeños (los semitonos en nuestra escala atemperada), sino que la producción de estos intervalos destructores de los movimientos similares obedece en ellos a elevaciones o depresiones de la voz, originadas por la expresión de la palabra cantada. De ahí que los modos primitivos de la India fueran tan numerosos, ya que cada uno de los teóricamente determinados engendraba nuevas series melódicas por medio de la libre alteración de cuatro de sus siete sonidos. Es decir, que sólo tres de los sonidos que formaban la gama eran invariables; es más, cada una de las notas susceptibles de alteración era dividida y subdividida, resultando en ciertos casos que las notas de ataque y resolución de algunos fragmentos de frase quedaban alteradas, lo cual es exactamente lo que acontece en el *cante jondo*.

variable

Añádase a esto la práctica frecuente —tanto en aquellos cantos como en el nuestro— del *portamento* vocal, o sea el modo de conducir la voz produciendo los infinitos matices del sonido existentes entre dos notas conjuntas o disjuntas.

Así, pues, la aplicación real que se hace del vocablo *modular*, al expresar con él la manera con que un cantor se sirve de la voz como medio de expresión, es mucho más exacta en el caso que estudiamos que en aquel otro a que se refieren los tratados conservatoriales de técnica musical europea.

Resumiendo lo dicho, podemos afirmar, primero, que en el *cante jondo*, de igual suerte que en los cantos primitivos de Oriente, la gama musical es consecuencia directa de la que podríamos llamar gama oral. Algunos llegan a suponer que palabra y canto fueron en su origen una misma cosa; y Louis Lucas, en su *Acoustique Nouvelle*, al tratar de las excelencias del género enharmónico, dice «que es el primero que aparece en el orden natural por imitación del canto de las aves, del grito de los animales y de los infinitos ruidos de la materia».

La que ahora llamamos *modulación por enharmonía*, puede considerarse, en cierto modo, como una consecuencia del primitivo género enharmónico. Esta consecuencia es, sin embargo, más aparente que real, puesto que nuestra escala atemperada sólo nos consiente cambiar las funciones tonales de un sonido, mientras que en el enharmonismo propiamente dicho ese sonido se modifica según las necesidades naturales de sus funciones atractivas.

Segundo: Reconocemos como peculiar del «cante jondo» el empleo de un ámbito melódico que rara vez traspasa los límites de una sexta.—Claro está que esta sexta no se compone solamente de nueve semitonos, como ocurre con nuestra escala atemperada, sino que por el empleo del género enharmónico, se aumenta de modo considerable el número de sonidos que el cantor emite.

Tercero: El uso reiterado y hasta obsesionante de una misma nota, frecuentemente acompañada de apoyatura su-

perior e inferior.—Este procedimiento es propio de ciertas fórmulas de encantamiento y hasta de aquellos recitados que pudiéramos llamar prehistóricos y que hacen suponer a algunos, como ya hemos indicado, que el canto es anterior a las demás formas del lenguaje. Por este medio se consigue en determinadas canciones del grupo que estudiamos (la *siguiriya* especialmente) destruir toda sensación de ritmo métrico, produciendo la impresión de una prosa cantada, cuando en realidad son versos los que forman su texto literario.

Cuarto: Aunque la melodía gitana es rica en giros ornamentales, éstos, lo mismo que en los cantos primitivos orientales, sólo se emplean en determinados momentos como expansiones o arrebatos sugeridos por la fuerza emotiva del texto.—Hay que considerarlos, por lo tanto, más como amplias inflexiones vocales que como giros ornamentales si bien toman este último aspecto al ser traducidos por los intervalos geométricos de la escala temperada; y

Quinto: Las voces y gritos con que nuestro pueblo anima y excita a los «cantaos» y «tocaos» tienen también origen en la costumbre que aún se observa para casos análogos en las razas de origen oriental.

Que nadie piense, sin embargo, que la *siguiriya* y sus derivados sean simplemente cantos trasplantados de Oriente a Occidente. Se trata, cuando más, de un injerto, o, mejor dicho, de una coincidencia de orígenes que ciertamente no se ha revelado en un solo y determinado momento, sino que obedece, como ya dijimos, a la acumulación de hechos históricos seculares desarrollados en nuestra península. Y esta es la razón por la cual el canto peculiar de Andalucía, aunque por sus elementos esenciales coincide con el de pueblos tan apartados geográficamente del nuestro, acusa un carácter íntimo, tan propio, tan nacional, que lo hace inconfundible (*).

(*) Ese tesoro de belleza —el canto puro andaluz— no sólo amenaza ruina, sino que está a punto de desaparecer para siempre.

Y aún ocurre algo peor, y es que, exceptuado algún raro *cantaor* en ejercicio y

II. INFLUENCIA DE ESTOS CANTOS EN LA MÚSICA MODERNA EUROPEA

a) RUSIA

La excelencia de la música natural andaluza queda revelada por el hecho de ser la única utilizada por los compositores extranjeros de manera continua y abundante, pues si bien los cantos y danzas de otras naciones han sido igualmente utilizados en la música universal, ese empleo se ve casi siempre reducido a la simple aplicación de los ritmos que los caracterizan.

Es cierto que muchas de estas formas rítmicas han originado obras de elevadísimo valor artístico, como igualmente ocurre con algunas viejas danzas europeas (Giga, Zarabanda, Gavota, Minué...), pero sobre ser reducido su número, cada nación aisladamente sólo está a lo sumo representada por un par de ejemplares de esos valores puramente rítmicos, con exclusión en la mayoría de los casos del resto de sus elementos constitutivos.

Nuestra música natural, en cambio, no sólo ha sido germen de inspiración en muchos de los más ilustres compositores modernos extranjeros, sino que les ha servido para enriquecer sus medios musicales de expresión, ya que por

unos pocos *ex cantaores* ya faltos de medios de expresión, lo que queda en vigor del canto andaluz no es más que una triste y lamentable sombra de lo que fué y de lo que debe ser. El canto grave, hierático de ayer, ha degenerado en el ridículo *flamenquismo* de hoy. En éste se adulteran y modernizan (¡qué horror!) sus elementos esenciales, los que constituyen su gloria, sus rancios títulos de nobleza. La sobria modulación vocal —las inflexiones naturales del canto que provocan la división y subdivisión de los sonidos de la gama— se ha convertido en artificioso giro ornamental, más propio del decadentismo de la mala época italiana que de los cantos primitivos de Oriente, con los que sólo cuando son puros pueden ser comparados los nuestros. Los límites del reducido ámbito melódico en que se desarrollan los cantos han sido torpemente ampliados; a la riqueza modal de sus gamas antiquísimas, ha sustituido la pobreza tonal que causa el uso preponderante de las dos únicas escalas modernas, de aquellas que monopolizaron la música europea durante más de dos siglos; la frase, en fin, groseramente metrificada, va perdiendo por días aquella flexibilidad rítmica que constituía una de sus más grandes bellezas.

ellos les fueron revelados ciertos altísimos valores musicales, sistemáticamente preteridos por los compositores del período llamado clásico. Y esta es la razón por la que no se limitaron los modernos (así llamamos a los autores que datan de mediados del pasado siglo) a tomar de nuestra música un solo elemento determinado, sino todos, absolutamente todos los que la forman, siempre que fuesen adaptables a la escala atemperada y a la notación usual.

Este influjo a que nos referimos es el ejercido directamente por el canto popular andaluz, cuyo tronco está representado por el llamado *cante jondo*. He aquí algunos hechos que confirman nuestra tesis.

En el ya citado *Cancionero musical español* dice su eminente autor don Felipe Pedrell, refiriéndose a Miguel Iwanowitch Glinka y a su larga estancia en España:

«...Después permanece dos años en Madrid, Granada y Sevilla. ¿Qué busca allí, deambulando solitario por el barrio del Avapiés o por la calle de las Sierpes? Lo mismo que busca en el Albayzín de Granada siguiendo extasiado los tañidos que arranca de la guitarra Francisco Rodríguez Murciano, famoso guitarrista, artista popular independiente, de imaginación musical tan llena de fuego como de vena inagotable, siempre viva y fresca. Glinka le asediaba y simpatizaron pronto. Uno de los encantos del gran compositor ruso era estar horas enteras oyendo a Rodríguez Murciano improvisar variantes a los acompañamientos de *rondeñas*, *fandangos*, *jotas aragonesas*, etc., que anotaba con cuidadosa persistencia, empeñado en traducirlos al piano o a la orquesta.

sono
d'inst
de cloches
impossible

«Los empeños de Glinka resultaban imposibles; sojuzgado, magnetizado, se volvía hacia su compañero, oyendo lo que arrancaba de sus cuerdas: una lluvia de ritmos, de modalidades, de floreos, rebeldes y reñidos a toda la gracia...»

Dichas anotaciones y estudios determinaron la creación de ciertos procedimientos orquestales que avaloran «Souvenir d'une nuit d'été à Madrid» y «Caprice brillant sur la jota

aragonesa», obras escritas por Glinka durante su permanencia en España.

Pero esto, con ser mucho, no bastaría para demostrar toda la importancia de la indicada influencia sobre la mayoría de los compositores rusos que formaron el grupo llamado de los «cinco», herederos directos del autor de «La vida por el Zar». Otros aspectos de nuestra música, y especialmente de la vieja música andaluza, habían de despertar el interés de Glinka durante los dos años que pasó en España.

Por admirable que fuera el arte con que Rodríguez Murciano tradujese en su guitarra los cantos y bailes españoles, esto no significaba más que una interpretación instrumental. Es evidente; hay que suponer que Glinka no perdería cuantas ocasiones se le presentaran para enriquecer sus cuadernos de apuntes con el *reflejo* (ya que en la mayoría de los casos no pudiera hacer más), no sólo de canciones y danzas directamente recogidas del pueblo, sino también de sus acompañamientos de guitarra, palillos, panderos y palmas; tanto más cuanto que todo esto latía muy intensamente en el medio en que él vivió y del que no se separó durante su larga estancia en España. Las canciones del *cante jondo*, por ser las más cultivadas en aquella época (1849), fueron las que tan gran influencia habían de ejercer luego sobre los compositores rusos a que antes nos referimos. Dada la afinidad existente entre el grupo citado de nuestro cancionero y otro no menos importante del ruso, la comprensión y asimilación de nuestros cantos por aquellos compositores debió efectuarse del modo más natural y espontáneo. Un vivo interés se despertó en ellos por sus encantos y ritmos tan estrechamente emparentados con los nuestros, y a ese interés unieron el propósito de incorporarlos a la música artística, mezclando los elementos característicos de unos y otros cantos y ritmos, y formando ese estilo inconfundible que representa uno de los más altos valores de la música rusa de fines del pasado siglo.

¿Quién que conozca la obra de Rimsky Korsakof, Boro-

bor
tambor

din y Balakiref —por no citar sino algunos entre los más preclaros de aquel período—, podrá dudar de cuanto acabamos de decir?

Y no se crea que la acción de la lírica popular andaluza sobre los compositores rusos sólo significa algo pretérito y discontinuo: aún no hace un año que el ilustre Igor Stravinsky —huésped entonces de Andalucía—, profundamente sugestionado por la belleza de nuestros cantos y nuestros ritmos, anunciaba el propósito de componer una obra en la que esos valores fuesen empleados.

b) FRANCIA

No fué sólo Rusia la influida por la música de nuestro pueblo: otra gran nación musical hubo más tarde de seguir su ejemplo, y esa nación fué Francia, personificada por Claude Debussy; pues si bien no pocos compositores franceses le habían precedido en ese camino, sus intenciones se redujeron a hacer música *a la española*, y el mismo Bizet en su admirable «Carmen» no parece, en general, haberse propuesto otra cosa.

Aquellos músicos, desde el más modesto al más eminente, se contentaban con la referencia —¡en cuántos casos falsa!— que les suministraba tal o cual colección de canciones y danzas cuya autenticidad nacional no ofrecía otra garantía que la de ostentar sus autores un nombre español. Y como, desgraciadamente, ese nombre no coincidía siempre con el de artistas acreedores de tal título, el *documento* carecía con frecuencia de todo valor.

A un hombre como Claude Debussy, claro está, no podría satisfacer semejante procedimiento; por eso —en el caso que tratamos—, su música no está hecha *a la española*, sino *en español*, o mejor dicho, *en andaluz*, puesto que nuestro *cante jondo* es, en su forma más auténtica, el que ha dado origen, no sólo a las obras voluntariamente escritas por él con carácter español, sino también a determinados valores musicales que pueden apreciarse en otras obras suyas que

no fueron compuestas con aquella intención. Nos referimos a su frecuente empleo de ciertos *modos*, cadencias, enlaces de acordes, ritmos y aun giros melódicos que revelan evidente parentesco con nuestra música natural.

Y sin embargo, el gran compositor francés no había estado nunca en España, exceptuando algunas horas pasadas en San Sebastián para asistir a una corrida de toros...

El conocimiento que adquirió de la música andaluza fue debido a la frecuencia con que asistía a las *sesiones de canto y baile jondo* dadas en París por los *cantaos*, *tocaos* y *bailaores* que de Granada y Sevilla fueron a aquella ciudad durante las dos últimas exposiciones universales allí celebradas.

¡Con qué mejor argumento podríamos demostrar la altísima importancia de nuestro *cante jondo* como valor estético! Porque no hay que olvidar, que la obra de aquel *mágico prodigioso* que se llamó Claude Debussy, representa el punto de partida de la más profunda revolución que registra la historia del arte sonoro.

Pero aún hay más: el caso de Debussy con relación a nuestra música no representa un hecho aislado dentro de la moderna producción francesa; otros compositores, y especialmente Maurice Ravel, se han servido en sus obras de no pocos elementos esenciales de la lírica popular andaluza.

El eminente compositor que acabamos de citar es también de aquellos que no se han contentado con hacer música *a la española*... La parte de su obra en que, bien de un modo expreso, ya de manera inconsciente, se revela el idioma musical andaluz, prueba de un modo inequívoco hasta qué punto Ravel se ha asimilado la más pura esencia de este idioma. Traducido, claro está, lo mismo en este caso que en los precedentemente enumerados, al estilo peculiar de cada autor.

Réstanos hablar de lo que nuestros compositores nacionales deben al *cante jondo*. Las obras de algunos de los firmantes y adheridos a la solicitud de apoyo y protección para el mismo, presentada al Ayuntamiento de Granada, representan ya una prueba irrefutable. Otras muchas podríamos

aducir y así lo haríamos de no temer incurrir en omisiones involuntarias, pero fatales, dada la abundancia de obras españolas que deben su existencia —y en muchos casos su gloria— al empleo más o menos directo de la música propia del pueblo andaluz o a las sugerencias motivadas por ella.

III. LA GUITARRA

No daremos por terminadas estas notas sin especificar, aunque solo sea brevemente, la parte importantísima que corresponde a la guitarra española en las influencias o sugerencias a que venimos refiriéndonos.

El empleo popular de la guitarra representa dos valores musicales bien determinados: el rítmico *exterior* o inmediatamente perceptible, y el valor puramente tonal-armónico.]

El primero, en unión de algunos giros cadenciales fácilmente asimilables, ha sido el único utilizado durante largo tiempo por la música más o menos artística, mientras que la importancia del segundo —el valor puramente tonal-armónico apenas ha sido reconocido por los compositores, exceptuando a Domenico Scarlatti, hasta una época relativamente reciente.

Los compositores rusos a que antes nos hemos referido, fueron, después del viejo y admirable músico napolitano, quienes primero se percataron de ello; pero como a excepción de Glinka ninguno conocía más que por referencias el tañido peculiar del pueblo andaluz, la aplicación artística del mismo fué necesariamente reducida. El mismo Glinka fijó más su atención en las formas ornamentales y en algún giro cadencial, que en los fenómenos armónicos internos que se producen en lo que pudiéramos llamar loque jondo.

Claude Debussy fué el compositor a quien, en cierto modo, debemos la incorporación de esos valores a la música artística; su escritura armónica, su tejido sonoro dan fe de ello en no pocos casos.

El ejemplo dado por Debussy tuvo inmediatas y brillan-

toit

tes consecuencias: la admirable *Iberia* de nuestro Isaac Albéniz cuenta entre las más ilustres.

Y es que el *toque jondo* no tiene rival en Europa. Los efectos armónicos que *inconscientemente* producen nuestros guitarristas, representan una de las maravillas del arte natural. Es más: creemos que nuestros instrumentistas del siglo xv fueron probablemente los primeros que acompañaron armónicamente (con acordes) la melodía vocal o instrumental. Y conste que no nos referimos a la música mora-andaluza, sino a la castellana, puesto que no hay que confundir la guitarra morisca con la guitarra latina. A las dos se refieren nuestros autores de los siglos xv y xvi, y lo que nos dicen prueba el distinto empleo musical de cada instrumento (1).

El maestro Pedrell, en su *Organografía musical antigua española*, afirma que la guitarra morisca se usa aún en Argelia y en Marruecos con el nombre de *kitra* (kithara-guitarra?) y que la tañen punteando las cuerdas. En cambio, el primitivo tañido de la guitarra castellana fué el rasgueado como aún hoy lo sigue siendo frecuentemente en el pueblo. De ahí que el uso del instrumento morisco fuese y aun sea melódico (como en nuestros actuales laúd y bandurria) y armónico el del español-latino, puesto que rasgueando las cuerdas, sólo *acordes* pueden producirse. Acordes bárbaros, dirán muchos. Revelación **maravillosa** de posibilidades sonoras jamás sospechadas, afirmamos nosotros.

(*) De Juan Ruiz:

*Allí sale gritando la guitarra morisca
De las voces aguda, de los puntos arisca,
El corpudo laúd, que tiene punto a la Trisca,
La guitarra latina con esto se aprisca.*

De Pérez de Hita:

Tenía buena voz; tañía a la morisca y a la castellana.

APPENDICE 6

Article parut dans l'Art Sacré-Terre d'Espagne
(mai-juin 1956)

Notes sur le chant flamenco

Un mal d'amour

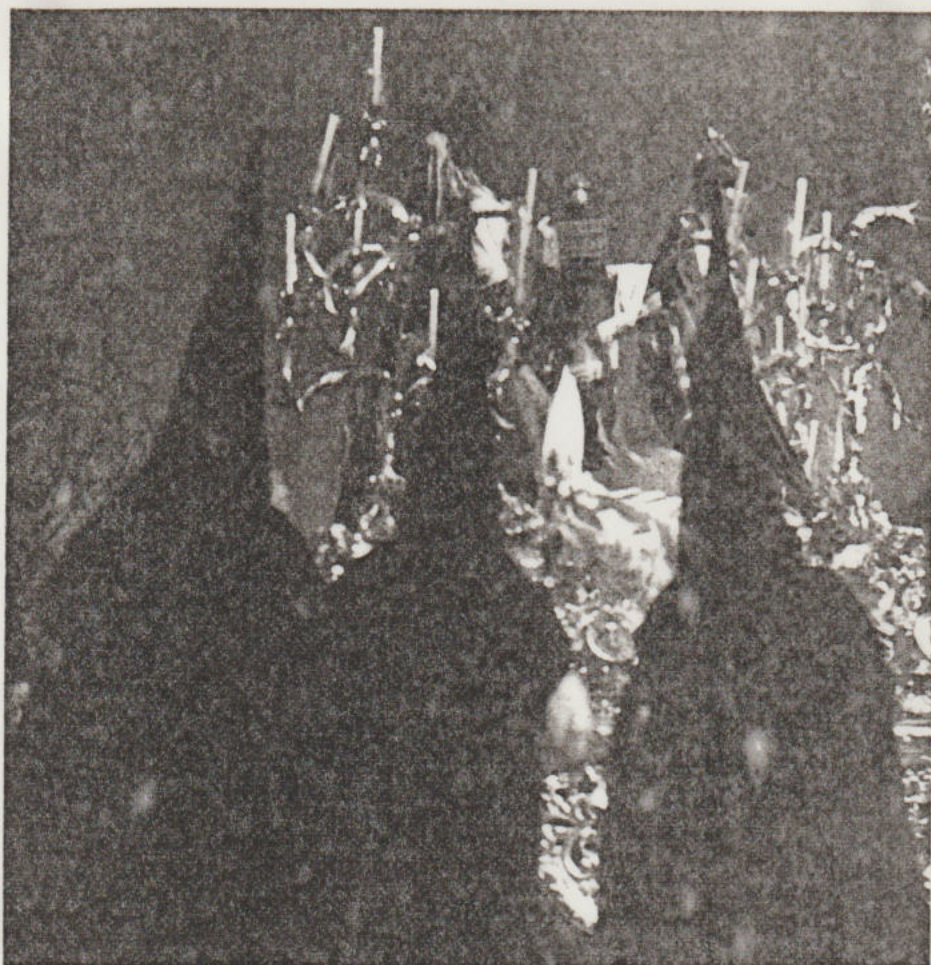
Nous possédons maintenant en France une admirable anthologie du Cante flamenco (1) et notre sensibilité musicale doit compter avec le choc de cette musique étrange. Certes les modulations des « Cantores » ne nous étaient pas inconnues mais elles faisaient partie d'un monde exotique. En raison des voyages de plus en plus fréquents en Espagne, et parce que nous possédons maintenant des enregistrements dignes de cette grande tradition folklorique, nous pouvons réfléchir sur la portée de ce chant que l'on nomme en partie le « Chant profond ».

C'est une sorte de mémoire séculaire qui conserve d'âge en âge des sonorités et des accents qui échappent en partie à la notation. Le chant flamenco se communique de bouche à oreille comme ce qu'il y a de plus profond et de plus secret dans une tradition. Et dans la mesure où nous restons en dehors de cet héritage, nous demeurons du même coup incapables d'en saisir toutes les dimensions. L'intérêt que nous portons de plus en plus à ce chant s'appuie sur une culture et sur des préoccupations esthétiques fort différentes du peuple qui l'a créé. Il semble que pour les Andalous le Cante Jondo corresponde à un besoin foncier, aussi primitif et essentiel que la

respiration du corps. Toutes les justifications que nous pouvons donner de ce besoin ne remplacent en aucune manière le besoin lui-même. En écoutant les enregistrements si parfaits de l'« Anthologie », on se demande pourtant parfois si la machine peut vraiment nous faire éprouver ce *besoin* des soleares ou des saetas. Nous percevons qu'il y a dans cette musique spontanée un caractère en quelque sorte sacré qui défie la reproduction mécanique.

Le chant flamenco peut être considéré comme une variation indéfinie sur un seul thème : le mal d'amour. C'est dans cette langueur qu'il trouve son inspiration profonde, c'est le monde qu'il habite et exprime tout ensemble. C'est la souffrance de l'amour non seulement évoquée, mais vécue par le chant. Cette identification de l'évocation et de l'expérience est bien faite pour nous dérouter tant nous sommes habitués à jouir de la poésie sans en souffrir. Pourtant lorsqu'on regarde un véritable « Cantaor » épuiser dans un trait toute sa capacité de souffrance et convulser

(1) *Anthologie du Cante Flamenco*, Ducretet-Thomson, trois disques microsillons longue durée 33 tours 1/3, LA 1051, 1052, 1053.



Séville

Pénitents noirs

son visage d'une façon presque insoutenable, nous comprenons alors que le secret de cette magie nous échappe. C'est certainement cela qui fascine nos contemporains et justifie la grande vogue de ce chant espagnol en France, de nos jours. Ce mal d'amour nous l'avons chahuté bien souvent mais nous l'avons rarement pris au sérieux au point d'en connaître les affres en l'évoquant par des couplets. Il en est pourtant ainsi de ces chants qui sont plutôt des cris jaillis de cœurs souffrants. Mais ce cri est parfois aussi

d'affirmation de la valeur intemporelle de l'amour comme dans cette *Solea* :

Le jour du tremblement de terre
L'eau arriva jusqu'en haut,
Mais elle ne put arriver
Au niveau de ma fatigue

Pont de Triana
Le parapet est tombé
Avec la voiture qui passait.

Babylone a disparu
Car les bases lui manquaient
Mais notre amour ne finit pas
Même s'il lui manque le firmament. (2)

(2) Thomas de Silva, *Anthologie du Cante Flamenco* ; Paris aux Editions du Tambourinaire. Page 55.

Quant aux *Saetas*, ces répons populaires de la Semaine Sainte sont aussi de purs cris de compassion, d'une compassion qui nous semble encore bien charnelle mais dont il nous est difficile de juger le retentissement exact qu'ils produisent dans l'âme des chanteurs et des auditeurs. Ce chant, qui oscille aux frontières de la plus pure angoisse et qui pourtant rejaillit sans cesse comme des bonds d'espérance, nous laisse tout interdits. S'il est des peuples qui chantent pour se rassurer, il semble que les Espagnols cherchent plutôt à s'angoisser, et peut-être est-ce là en définitive le signe d'une robuste santé spirituelle, plus confiante dans les rebondissements de ses élans d'amour que cherchant à savourer le goût d'une tristesse morbide. Les souffrances du Christ à l'Agonie et de la Mère des douleurs demeurent en défi-

nitive les limites d'une angoisse que le chrétien ne veut pas dépasser :

Toutes les mères ont
Des peines et des amertumes,
Mais la tienne est plus grande
Parce qu'on frappe ton Fils
Qui est le Rédempteur.
Et pour cela toutes les mères
Ont de la peine, mais la tienne est plus grande. (3)

Ce chant est une sorte de reconnaissance aux frontières de la douleur ; et peut-être est-il ainsi l'expression d'une vieille sagesse chrétienne qui sait que l'homme ne peut pas outrepasser ces limites sans perdre cœur.

(3) Opus cit. Page 82.

La Saeta

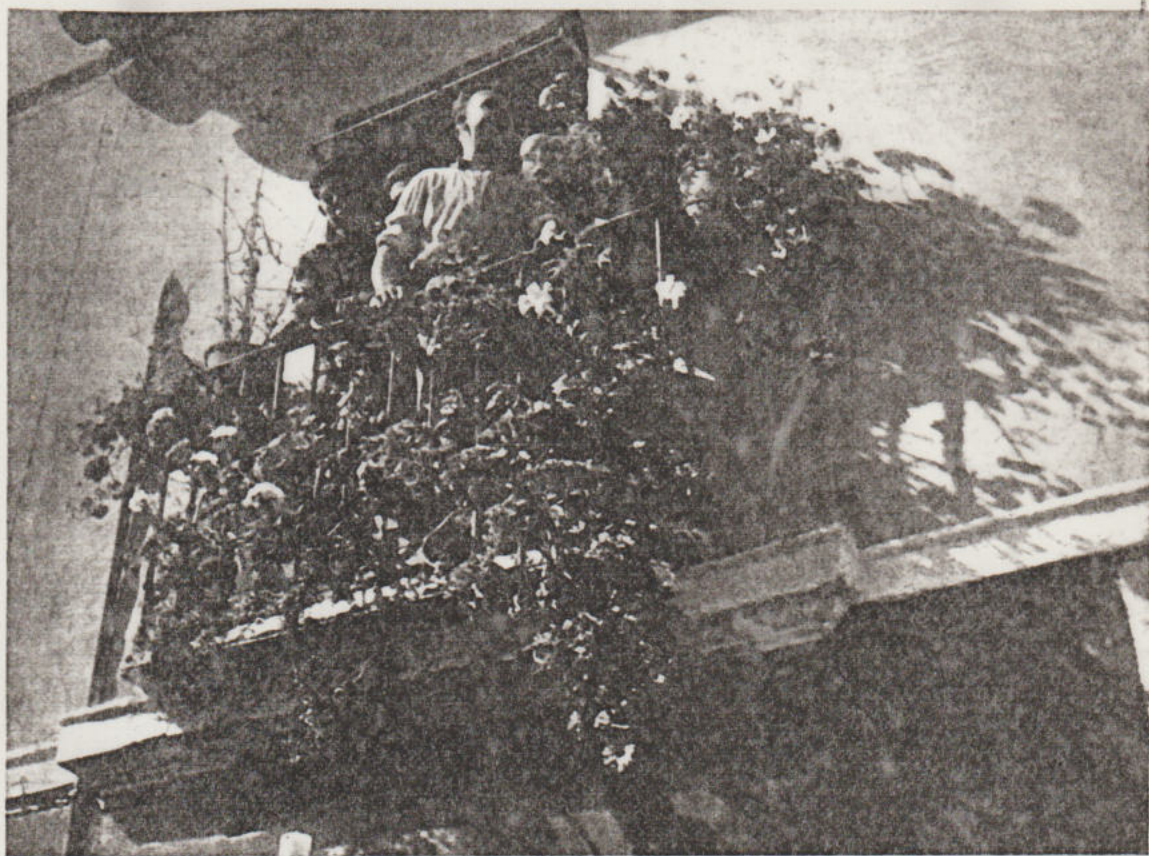
« La saeta primitive — saeta veut dire : flèche — est aujourd'hui presque perdue. L'ancienne saeta que l'on chantait à Arcos de la Frontera, accompagnée d'instruments à vent rudimentaires, souvent fabriqués par les chanteurs eux-mêmes, était un plain-chant tout uni. On la chantait aussi dans un style fleuri plus difficile, mais il gardait un accent populaire et religieux qui accusait, dans son contour mélodique, une légère influence grégorienne, inconsciente assurément.

Les cantores en cultivant cette saeta la dotèrent des aspects, des tercios de leurs chants préférés. C'est ainsi que le monde flamenco pénétra dans l'antique chant processionnel. Dès lors, il mêla sa voix pure aux échos des *siguiriyas* et des *martinetes*...

Une angoisse, une petite angoisse que le peuple endure et savoure, renouvelée chaque année, fait taire les voix et les murmures. C'est par un miracle incroyable qu'on arrive à faire sortir les grands pasos, les groupes de statues portés à bras, au travers des étroits portails. Les souffles

sont suspendus, on n'entend que les ordres du *capataz*, le chef de la manœuvre, d'une saveur toute sévillane : « En arrière !... A terre, par devant !... Soulevez en tournant à droite à l'arrière !... » Peu à peu, centimètre par centimètre, avec une savante *maestria* témoignant d'un grand amour de la tradition, le *capataz* fait sortir le *paso*, par une difficile et géométrique démonstration du mouvement... Et quand, après le dernier tour de force, le *paso* est enfin sorti, rompant l'émotion contenue dans toutes les poitrines, sur un hymne triomphal de tambours et de trompettes, jaillit la saeta, la première de la Semaine Sainte sévillane, blanche, gaie et enflammée comme l'après-midi, et dans laquelle vibre, seule, l'émouvante beauté du moment, avant même de l'avoir encore rapprochée de la tragédie du Calvaire. »

(Tomas Andrade de Silva:
*Anthologie du Cante Flamen-
co*, page 79.)



Une " Saeta

Séville

« La *Saeta*, expression originale de la liturgie populaire est, selon la belle définition de Munoz y Pabon : « *Passio Domini nostri Jesu Christi secundum populum*. » C'est la manifestation la plus expressive de ce que le peuple pense et exprime du dogme de la Rédemption et de l'image sainte qu'il préfère. C'est un chant mais aussi une prière, un commentaire. On la nomme *Saeta*, flèche, parce qu'elle perce le cœur de sa musique plaintive qui sème la douleur. Le *Cantaor* chante pour tous, en présence de tous. La Semaine Sainte de Séville ne conçoit pas le chant choral. Le chant polyphonique suppose un artifice, une mise au point antérieure ; il contraint le sentiment à une seule forme d'expression. Mais la Confrérie dans la rue de Séville demande des plaintes et des soupirs, elle exige le cri, le « ay » douloureux, pur écho de douleur. C'est pourquoi le Sévillan, en guise de prière vocale, a choisi une forme de chant qui se base sur une musique individuelle,

sans règle ni contrainte, que chaque gorge, en vertu de la foi qui l'inspire, modèle et conforme à sa guise. C'est une émotion personnelle inaliénable qui ne se soumet à aucun canon car chacun l'éprouve à des degrés divers, selon des registres différents. C'est une musique sans mesure mathématique, comme la monodie tragique des Grecs, comme le chant grégorien. Séville a son chant propre qui ramasse dans ses phrases la douleur de celui qui chante et l'immense douleur de ceux qui écoutent. »

(Luis Ortiz Munoz : *Pre-gón de la Semana Santa*, Madrid 1945, p. 54 et 55, Cité dans : *Semana Santa in Sevilla* de Luiz Ortiz Munoz et Luis Arenas, Madrid, 1947, note sur la planche 110.)

APPENDICE 7



NOTES SUR LE CHANT POPULAIRE

I. Qu'entend-on par populaire ?

tons de notre esprit tout souci démagogique. Le peuple qui nous intéresse ici n'est pas la grande masse, la foule que l'on flatte par la médiocrité ou que l'on manœuvre par des sophismes. Cherchons le vrai peuple, celui qui possède des racines, un esprit, un langage. Des racines ? Où sont-elles dans la société d'aujourd'hui qui déplace les hommes comme des pions. Pour une grande part le monde assiste à une transplantation progressive de l'homme. Jadis rural, le voilà citadin. Dans les conditions actuelles du logement et du travail, il est absorbé

par son labeur et ses soucis : il n'a pas encore de racines parce que les lieux où il peine, aime ou se repose ne constituent pas encore une terre, un sol propice aux germinations spirituelles. Dans ces conditions, quel esprit collectif pourrait l'animer, quel langage nouveau traduire ses inventions ? Il en est des hommes comme des plantes : sur le roc dur elles n'ont pas de racines. Sans terre, sans racine, l'homme est condamné à la vie établie, horizontale, des lichens et des mousses. Comment lui serait-il alors possible de créer un théâtre, une musique, des chansons qui soient le reflet de son âme ? Il demeure passif devant le cinéma, la radio et le disque.

Les siècles passés ont connu une musique populaire. A quelles sources s'abreuvait l'inspi-

ration? Pourquoi satisfaisait-elle les besoins profonds du peuple? Écoutons saint Jean Chrysostome : « Vous voyez des nourrices qui portent (des enfants) sur leurs bras, aller et revenir fréquemment en les berçant par des chants enfantine, pour assoupir et fermer leurs paupières. Les voyageurs eux-mêmes, qui conduisent des animaux sous les ardeurs d'un soleil brûlant, chantent aussi pour leur adoucir les fatigues du voyage. Et non seulement les voyageurs, mais les vigneron lorsqu'ils foulent le raisin, qu'ils vendangent ou cultivent la vigne, ou se livrent à n'importe quel autre travail; les matelots chantent également en faisant aller leurs rames. Les femmes elles-mêmes, lorsqu'elles tissent et séparent à l'aide de la navette les fils entremêlés de la chaîne, chantent souvent ou seules ou bien toutes réunies en chœur. Or, le but que se proposent en chantant les femmes, les voyageurs, les vigneron et les matelots, c'est d'alléger le travail et la peine, car l'âme, grâce à ces chants, supporte sans se plaindre les plus dures fatigues. » (1)

On ne saurait mieux analyser en si peu de mots l'origine populaire du chant. Saint Jean Chrysostome, dans tout le préambule du commentaire d'où ce texte est extrait, insiste sur ce point : la musique allège la peine. Elle soulage le travail quotidien, elle peut donc ôter à la prière son caractère laborieux. Le labeur n'est pas le travail : c'est le fruit du péché qui est venu se joindre à lui pour le transformer en activité pénible. L'homme, condamné à gagner sa vie à la sueur de son front, a vu l'ennui se mêler à son activité. L'ennui est toujours une obscurité; dans les ténèbres de son péché, l'homme souffre d'une tendance malade à perdre de vue le but de son travail. Il supporte alors le poids de l'effort sans garder présent à l'esprit le fruit de son activité. Il perd ainsi le seul soulagement qu'il pourrait connaître dans la peine. En quoi la musique pouvait-elle, naguère encore, l'aider? Elle transfigurait son œuvre en lui rendant plus présente la finalité de son activité; elle lui faisait intimement percevoir le pourquoi de son effort, de sa douleur ou de ses souffrances. Cette illumination n'a d'ailleurs rien de magique : elle se fonde sur la nature des choses. Le rythme d'une activité humaine est difficile à soutenir. La cadence des rames, le ronron du rouet, le mouvement du berceau sont à la longue fastidieux. Mais qu'un chant vienne parler du port que l'on va atteindre, du vêtement qui sera tissé

ou du sommeil de l'enfant qui ramènera la paix dans la demeure et le rythme des rames s'allongera, le rouet tournera sans heurt et la main se fera plus douce sur le bord du berceau. Il existe encore en Espagne des chants de forgerons qui prennent leur rythme du choc du marteau sur l'enclume, des cantilènes d'un muletier qui règle sa voix sur le bruit des sabots de sa bête.

Par la musique, l'homme a su longtemps dominer les appels les plus profonds de son être. La danse a réglé les éclats de la joie, elle a bien souvent maîtrisé plutôt qu'enflammé l'appel amoureux de l'homme et de la femme. La lamentation a rendu aux sanglots une respiration plus régulière. La musique a su de la sorte chasser de l'activité humaine le désordre ou l'angoisse en lui rendant un sens, une unité.

Mais pour qu'une musique demeure capable d'exercer cette action bénéfique sur l'activité d'un peuple, elle doit remplir certaines exigences.

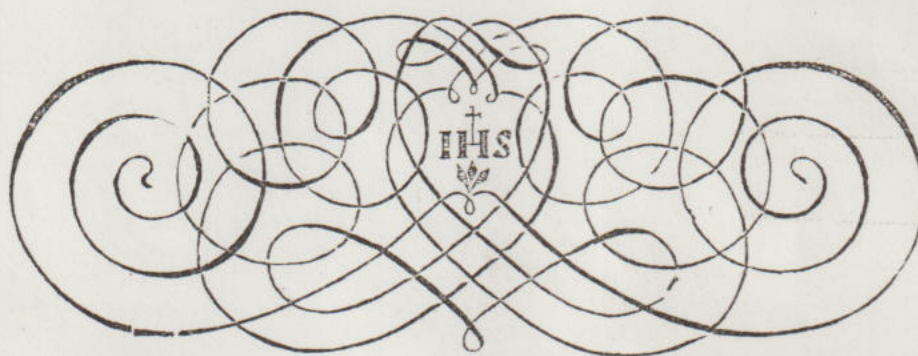
Le son, saisi dans toute sa matérialité, ne peut par lui-même produire aucun effet positif sur l'âme humaine : sa puissance spirituelle vient de la forme que lui confèrent les trois principes d'unité rythmique, mélodique et harmonique. L'unité rythmique se tient au plus près de la matière sonore : ses possibilités sont infinies mais elle n'est, en définitive, qu'une disposition à la forme mélodique. Le rythme pur est oppressant ou affolant : c'est le glas ou le solo de batterie du jazz. La valeur profonde de la musique vient de l'unité mélodique et harmonique des sons préalablement rythmés. C'est dans cette unité que l'âme populaire a su trouver les sources d'un bienfait spirituel. La contre-épreuve nous est fournie par le spectacle de nos contemporains. Déracinés, désorientés, ils martyrisent la matière comme pour lui demander les principes d'une unité qu'elle ne peut construire puisque toute matière est infiniment divisible. Les blousons noirs se tournent vers Johnny Halliday et les intellectuels torturent les bandes magnétiques pour explorer la profondeur de la matière sonore. Le jeune ouvrier, contraint au rythme de la machine, peut-il échapper au Rock and Roll? L'ingénieur du son peut-il échapper à la tentation de jongler avec les fréquences? Les conditions techniques du travail, la fascination de la recherche, permettent-elles de retrouver aujourd'hui une musique vraiment populaire? Si l'on entend par musique du peuple d'aujourd'hui la simple transcription sonore de son désarroi, le Rock et le « voile d'Orphée » répon-

(1) Saint Jean Chrysostome, Commentaire sur le psaume 41. F.G., t. LV, col. 155 sq. (Traduction Vivès.)

dent parfaitement à cette définition. Il y a, pour toutes les couches du peuple d'aujourd'hui, une musique tristement populaire. Si l'on veut voir dans la musique « l'art de se faire du bien à l'âme par voie sonore », il faut alors avouer que nous sommes loin de compte : il n'y a pas de véritable *musique* populaire.

Et n'allez pas surtout arguer de la popularité de la chanson. Certes, il y a de nos jours de véritables poètes et de bons musiciens, mais où va le goût du peuple ? Les grands concours internationaux de la chanson, les succès d'Aznavor à l'Alhambra et les séances de catch musical de Halliday nous montrent clairement où va le goût de la masse. L'exotisme de pacotille, la

crasse sentimentale, l'hystérie collective sont les dominantes de ce concert. Un peuple affolé cherche sa musique. Il ne la trouve pas, non par manque de créateur mais parce qu'il est déraciné. Le musicien, comme le poète, est un sourcier ; il ne peut que déceler les profonds courants d'eau vive qui demeurent cachés dans le subconscient d'un peuple unifié et stabilisé. Que seraient Sophocle sans le peuple grec et Josquin des Prez sans les hommes du xvi^e siècle ? Il faudra sans doute attendre l'avènement d'une civilisation plus équilibrée pour que les musiciens puissent retrouver la veine de cette musique que l'on peut dire vraiment populaire, car elle naît des aspirations d'un peuple qui a retrouvé une conscience collective.



II. La Tradition de l'Église en quête du populaire

Il est certain que dès l'antiquité les chrétiens ont tenté de mettre au service de la foi la poétique spontanée des peuples païens. On sait que saint Augustin composa entre 393 et 396 un « psaume abécédaire contre le Parti de Donat ». Ce poème tenait à la fois de l'acrostiche hébraïque et du catéchisme versifié. L'auteur dit lui-même :

« Voulant aussi mettre le procès du donatisme à la portée du plus humble peuple, des moins cultivés et des plus frustes, et le leur graver autant que possible dans la mémoire, j'ai composé, en suivant l'ordre des lettres de l'alphabet latin, un psaume qui peut leur être chanté... Je n'ai pas voulu écrire ce chant en vers classiques, de

crainte que leur métrique ne me forçât à user de mots qui n'entrent guère dans le vocabulaire populaire (1). »

La caractéristique de ce chant est sa perpétuelle rime en « e » (*praemonere*, *conturbare*, *mare*, *inde*, etc.) et le refrain lui-même, seul chanté par la foule, fait rimer pareillement la fin de l'hémistiche avec la finale :

« Omnes qui gaudetis de pace, modo verum judicare. »

On constate par ailleurs que le rythme (ici trochaïque acatalectique) s'est dégagé des règles de la métrique classique pour les besoins du chant. Ceci représente un effort pastoral particulièrement intéressant chez l'auteur du « *De Musica* ».

Mais à cet exemple venu d'en haut sont venues s'ajouter, au cours des siècles, de multiples tentatives particulières plus ou moins heureuses. La musique populaire gardait souvent quelques échos licencieux ou trop badins et l'Église dut souvent réagir et contrôler le chant de la psalmodie en l'enrichissant par des hymnes. Toutefois, on nous dit de saint Césaire d'Arles qu'il « voulut et parfois même obligea les laïcs et les gens du peuple à chanter psaumes et hymnes d'une voix claire et bien modulée, comme les clercs (2) ». Les exigences de la mélodie, l'introduction des instruments de musique conduisirent les poètes sacrés à abandonner la quantité prosodique au profit d'une rythmique nouvelle qui demandait sa structure à la mélodie. Conjointement, l'assonance de la finale avec la syllabe précédant la césure, puis la rime, devaient peu à peu offrir à l'hymnologie chrétienne de nouvelles possibilités.

Par ailleurs, on note que dès le ^{ve} siècle existaient en Gaule des cantilènes. Ces chants lyriques et épiques célébraient des événements que les romans considéraient comme faisant partie de leur héritage spirituel. Avec Clovis, héros national et religieux, la geste des Francs rejoint l'histoire de l'Église et la cantilène cherche à s'acclimater dans le christianisme. La langue vulgaire impose peu à peu la consonance des voyelles finales qui devait donner naissance à la rime française. La renaissance carolingienne marque pour un temps le retour au latin classique. On ne mentionne guère de rime dans les poésies d'Alcuin, de Raban Maur ou de Walafrid Strabon, sauf dans des pièces mineures. Mais cette « renaissance » demeurait l'apanage des clercs et le peuple restait étranger à la langue classique que parlaient les prêtres formés par les

nouveaux grammairiens. Le Concile de Tours de 813 devait prescrire aux pasteurs de traduire leurs sermons en langue vulgaire.

Il est intéressant de noter qu'un des meilleurs exemples de cette langue est justement la CANTILÈNE DE SAINT EULALIE.

Buona pulcella fut Eulália

Bel avret corps bellezour anima...

Le rythme des vers demeure discuté mais l'assonance deux par deux est évidente. Il faut donc voir là un effort pour rejoindre le peuple fidèle par sa langue, par une poésie plus adaptée, car l'usage ecclésiastique de cette cantilène semble hors de doute.

À la fin du ^{ix}e siècle, un moine de Saint-Gall, *Nokter*, s'était aperçu que le long neume appelé *Jubilus*, qui termine l'alleluia, était fort difficile à retenir de mémoire. Cette broderie musicale laissait en effet au diacre le temps de rejoindre l'ambon et de se préparer à la lecture de l'Évangile. Il entreprit de glisser des paroles sous les neumes, puis se livra à quelques inventions personnelles. Il ne mit d'abord qu'un mot sous chaque note et ceci le contraignit tout naturellement à chercher d'autres mélodies. Le monastère de Saint-Gall était en contact avec Byzance. La musique grecque lui révéla, avec des mélodies grecques, la musique d'orgue que le fameux *Organum* devait ensuite révéler aux Francs. Le caractère syllabique des chants, l'accompagnement instrumental des modèles mélodiques devaient assurer le caractère populaire de ces chants. On comprend alors le succès de ce qui se nomme maintenant en liturgie prose ou séquences.

Au ^{xii}e siècle, le breton Adam de Saint-Victor, chanoine régulier de la célèbre abbaye parisienne, releva le flambeau de *Nokter*. Poète d'une grande fécondité, il composa des séquences pour tous les temps de l'année, ainsi que pour de nombreuses fêtes de saints.

Le texte s'appuie sur une rythmique régulière basée sur un nombre de syllabes allant de quatre à douze pieds. À partir de huit pieds, la césure devient importante. Quant à la rime, elle est pour lui essentielle, à la différence des proses de *Nokter* où elle passe presque inaperçue.

La mélodie, assez dure à l'origine, a subi de nombreuses transformations au cours des siècles suivants, les auteurs s'attachant toujours à rendre un peu de souplesse à ce que le rythme monosyllabique peut présenter de dur.

(1) Le psaume se trouve dans la P.L. t. XLIII, col. 23-32 et son introduction, traduite en partie ici, est extraite du Livre des remaniements (*Retractiones*), Livre I, ch. 20.

(2) Cyprien de Toulon, *Vita Caesarii Arelat*, citée par A. Leclerc, D.A.C.L., t. III, 1, col. 329.

Au XIII^e siècle, la popularité des séquences d'Adam de Saint-Victor était chose incontestable.

La tradition, confirmée par des auteurs comme Venance Fortunat, auteur de l'admirable *Salve Festa Dies*, ou saint Thomas d'Aquin, devait aboutir à une telle prolifération de séquences que le Concile de Trente, impitoyablement, les réduisit à quatre.

Mais l'histoire des proses est instructive : elle témoigne du souci permanent de l'Église pour recueillir l'attention du peuple. Ce fut un grand

moment de son histoire, en lequel était brillamment assurée sa fonction poétique. S'il revenait à l'autorité de choisir, d'élaguer, elle n'entendait pas, par ces actes, tarir une source d'invention nécessaire à l'expression de sa foi.

En ce même XIII^e siècle, Alphonse X, roi de Castille et d'Aragon, célèbre par les restaurations culturelles de son royaume, ne dédaigna pas de publier un recueil de cantiques dédiés à la Sainte Vierge (1).

En voici un :



Muy gran de-reit' é das bestias o-be-de-er a San-ta Ma-ri-a de que Deus quis na-er. E d'ist'un mi-ra-ge, se Deus m'ampar, muy pre-mo-so vos quer o-ra con-tar que qui-so muy grand'a Gro-ri-o-sa mos-trar: oy-de mi-o, se ou-ça-des pra-zer.

Isabel Pope (2) nous en donne l'analyse suivante qui présente un double intérêt, littéraire et musical : si l'on nomme A et B le schéma

métrique et a et b le schéma mélodique, nous obtenons, pour le cantique que nous venons de citer, le tableau suivant :

REFRAIN	{	A : Muy grand dereit e das bestias obedecer a	}	REFRAIN
		A : a Santa Maria de que Deus quis nacer b		
COUPLET	{	B : Ed es muragre se Deus m'ampar b'	}	CHANGEMENT
		B : muy premoso vos quer ora contar b'		
		B : Que quiso muy grand' a Groriosa mostrar a		
RETOUR		A : oyde-mi-o se ouçades prazer b'		RETOUR

Ainsi, deux sortes de rimes *er* et *ar* et deux formules mélodiques, faciles à apprendre, permettent une grande souplesse de l'ensemble.

On trouve des formules semblables dans les goigs (chants de joie) catalans que M. l'Abbé François Millasseau analyse ainsi :

« Ces mélodies tiennent beaucoup plus de la chanson populaire des vieux troubadours que du cantique d'église, tel qu'on le connaît aujourd'hui. La facture habituelle des goigs est la suivante : un premier quatrain, comprenant l'introduction

dans les deux premiers vers et le refrain : « Tornada » ou « Rescobla », dans les deux derniers. Viennent ensuite « les cobles », ou strophes, constituées par trois groupes de deux vers (d'où le mot « cobles »). On termine le chant sur un dernier quatrain, qui répète une dernière fois la « tornada ». La mélodie s'étend sur une « cobla » (groupe de deux vers); le premier vers porte la demande mélodique; le second vers, la réponse. La mélodie de la « tornada » est souvent la même que celle de la « cobla »; seulement, dans les deux premiers vers du quatrain initial et du

(1) *Cantigas de Santa Maria*. Editions du Marquis de Valmar, Madrid, 1889.

(2) *Cancionero de Upsala, Estudio sobre el Villancico Polifónico*, p. 16, Mexico, 1952.

quatrain final, ainsi que dans les deux derniers vers des strophes, la mélodie donne une cadence non conclusive, qui demande l'arrivée ou le

retour de la « tornada ». Celle-ci est reprise en chœur par toute l'assistance (1). »

Voici un « Goigs » des âmes du Purgatoire :

ENTRADA TORNADA

O mortal o vi-a-dor que tan ol-vi-dats vi-viu A las á-ni-mas o-

hiu que cri-dan Ay que do-lor

FIN COBLAS

Ay ca-tó-líchs chris-ti-ans que ex-ce-s-si-vas son las

peras Patim en estas cadenas lli-ga-das de peus y mans lli-urau nos d'a-quest ri-

TORNADA

gor Puix es cert po-der te-niu A las á-ni-mas o-hiu que cri-

dan Ay que do-lor.

Si nous lui appliquons le schéma d'analyse d'Isabel Pope, nous obtenons le tableau suivant :

ENTRÉE	A : O mortal o viador	a
	B : que tan olvidats viviu	b
REFRAIN	B : A las ánimas ohiu	a
	A : que cridan Ay que dolor	c
	C : Ay católichs christians	a
	D : Que excessivas son las peras	d
COUPLETS	D : Patim en estas cadenas	a
	C : Lligadas de peus y mans	d
	A : Lliurau nos d'aquest rigor	a
	B : Puix es cert poder tenu	b
	B : A las ánimas ohiu	a
REFRAIN	A : Que cridan Ay que dolor	d

Nous avons encore ici une démonstration de ce que peuvent donner douze vers octosyllabiques et quatre formules mélodiques simples : la com-

position subtile de ces éléments crée un ensemble d'une souveraine beauté et montre la permanence séculaire d'une royale création populaire.

(1) Goigs del Rossello recueillis par J. Deloncle. Perpignan, 1952.



Vers 1300 naquit à Florence l'*Ars nova*. De nouveaux moyens de notation musicale ne faisaient que transcrire les inventions musicales de l'époque. La chanson devient savante, elle s'entoure d'instruments, devient Madrigal, Ballade et Caccia. Ce style nouveau devait trouver dans la chapelle des ducs de Bourgogne le lieu de son épanouissement français pendant la première moitié du *xv^e* siècle. Gille de Binche, Pierre Fontaine, Jacques Vide, Nicole Grenon,

Gilles Joye, Hayne de Ghizeghem, Robert Morton inventent un style polyphonique nouveau. On fait remarquer que, depuis Guillaume de Machaut, la tradition des poètes musiciens ne s'était pas perdue. Certes Charles d'Orléans est l'auteur d'une chanson de Binchois :

*Mon cœur chante joyeusement
quand il lui souvient de sa belle.* (1)

Les cours d'amour, les écoles de rhétorique, la réserve inépuisable du Roman de la Rose, four-

(1) Jean Marix : Les musiciens de la cour de Bourgogne au *XV^e* siècle, Paris, 1937.

Puis ce sont les exclamations joyeuses qui semblent donner la réplique populaire à un invitatif de style assez réservé chanté par le clergé ou les chantres.

The musical score consists of three systems of two staves each. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The lyrics 'No. él, No. él' are written below the notes. The first system has four measures, the second has two, and the third has one. The music is in a simple, rhythmic style with a key signature of one flat.

N'est-ce pas là un effort significatif du souci de rejoindre l'âme populaire par des moyens qui ne sont en aucune façon démagogiques ?

Évoquer Josquin des Prez, c'est faire appel à ce que la polyphonie de la première partie du xvi^e siècle a de plus pur et de plus grand. On étonne parfois lorsqu'on rappelle que plus de la moitié de ses messes prirent pour « cantus firmus » des chansons françaises, italiennes ou basques. Certes, l'art du contrepoint suffisait souvent à transfigurer ces thèmes, mais l'incroyable popularité de Josquin vient sans doute du fait que son sens religieux profond ne dédaignait pas plus les racines populaires du chant qu'il ne méprisait les ressources de la science musicale. Avec lui la tradition chrétienne a dû trouver un curieux équilibre entre les exigences de la pureté de la foi, le fruit de la création populaire et les rigueurs d'une technique éblouissante. Si le

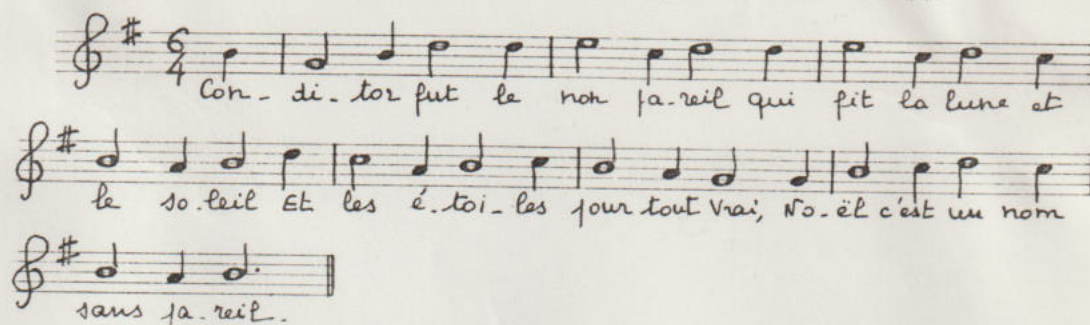
Concile de Trente se montra sévère avec l'introduction des thèmes profanes dans la musique sacrée, c'est qu'il revenait une fois de plus à l'autorité ecclésiastique de rappeler un équilibre. Il ne condamnait pas Josquin et si Palestrina éclipsa pour longtemps sa gloire, on découvre à nouveau de nos jours la plénitude et la pureté du vieux maître.

Puisque le temps de Noël est proche, il nous faut évoquer ici la grande tradition des chants populaires qui, depuis la fin du x^v^e siècle, ont ravi l'âme populaire.

N'oublions pas toutefois en premier lieu le « Conditor » en français qui, bien qu'imprimé en 1520, n'en garde pas moins des attaches plus

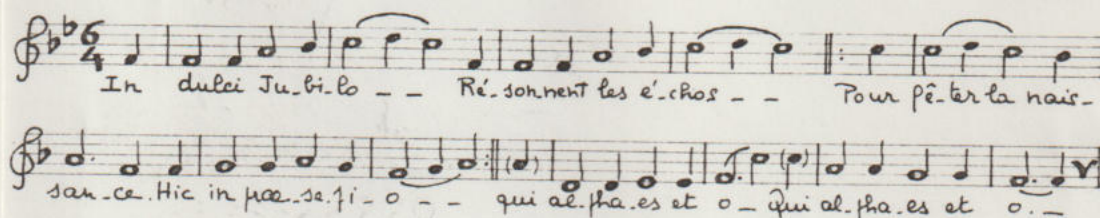
anciennes avec la liturgie. L'hymne « Conditor alme siderum » date du x^e siècle et sa mélodie

lui est antérieure. La voici dans la version donnée par Henri Davenson (1).



Quant aux Noëls « farcis » du xvi^e siècle, ils semblent s'être efforcés de jeter une fois de

plus un pont entre le latin liturgique et la langue vulgaire.



Un recueil ancien, « La grande Bible des Noëls français », qui apparaît vers 1554, nous offre une abondante production poétique. Il n'est pas inutile de mentionner parmi leurs auteurs, comme le fait Davenson (2) « nombre d'hommes d'église, prêtres ou organistes comme Lucas Le Moigne, curé de Saint-Georges du Puy-La-Garde en Poitou, dont le recueil parut en 1520, ou Jean Daniel dit Maître Mitou, organiste de Saint-Maurice et chapelain de Saint-Pierre d'Angers (3) ».

La veine poétique des Noëls ne tarira guère jusqu'au xviii^e siècle. Comme pour les proses, un phénomène de surproduction se fera sentir. Si de nos jours certains de ces Noëls nous semblent désuets, trop païens ou trop sentimentaux, c'est que la sensibilité du peuple fidèle varie avec les temps; mais ils demeurent pour nous comme un témoignage éloquent de la foi, en des siècles qu'en vertu d'une fausse optique historique nous serions tentés de croire païens.

Nous arrêtons ici notre enquête, souhaitant

(1) Le Livre des Chansons, 2^e édition, Club des Libraires français, Paris, 1957, p. 326.

(2) Op. cit., p. 33.

(3) Quant à l'audience populaire de ces recueils, citons HENRI POULAILLE : « Quelle meilleure preuve de leur valeur populaire que le succès extraordinaire des recueils qui, sous le nom de *Bibles des Noëls*, continua sans interruption de 1550 à 1880. Ces *Bibles des Noëls* firent la fortune d'imprimeurs, de lignées d'éditeurs même, les Oudot et les Garnier de Troyes, entre autres, au XVII^e et XVIII^e siècle. Ces Bibles étaient les livres

les plus demandés aux colporteurs qui les diffusèrent dans la France entière. Il n'était pas de villages qu'ils ne visitassent, pas de foyer qui n'eût sa Bible. Il en sortait de Melun, de Paris, de Troyes, de Poitiers, de Bordeaux, de Niort, de Bourges, d'Orléans, de Toulouse, etc. Au XIX^e siècle, les éditeurs d'imagerie s'y mirent aussi : Epinal, Montbéliard, etc., concurrencèrent leurs devanciers. On ne saurait compter ces publications; certaines Bibles dépassèrent les cent mille. Sur papier à chandelle, quelques vestiges de cette production nous restent qui se paient aujourd'hui très cher. » *Les plus beaux Noëls français*, Paris, 1943.

un jour la reprendre pour la continuer, la préciser, l'amplifier. Le psautier huguenot, le choral luthérien méritent chacun une étude. Nous espérons pouvoir les donner ici un jour.

Ces quelques notes nous ont permis d'évoquer un souci constant de l'Église : rejoindre le peuple fidèle dans sa simplicité, ses aspirations, sa sensibilité. Dans ce domaine pastoral, les formes naissent spontanément et s'usent vite. Cela est normal. Si le chant grégorien semble avoir atteint un degré de pureté qui lui permet de défier les siècles, cantiques, proses et Noël ont subi les vicissitudes du temps. On ne saurait

en conclure qu'il n'est pas souhaitable de suivre la voie que la tradition populaire de l'Église nous a tracée. Il faut se garder de chercher en ce domaine la formule définitive. Elle n'existe pas. Chaque temps a son visage, chaque visage a son sourire et sa façon de pleurer. Demandons plutôt aux poètes et aux musiciens chrétiens de nous faire des cantiques, des chants, d'inventer des genres nouveaux pour que l'assemblée du peuple fidèle puisse trouver, aujourd'hui encore, dans la musique le miroir fidèle de son Dieu et de son cœur.

A.-M. COCAGNAC.





APPENDICE 8

"Le traitement des mélodies populaires est en réalité un des travaux les plus difficiles que l'on puisse concevoir." B. Bartok.

BARTOK ET LES RECHERCHES FOLKLORIQUES

(à travers ses écrits) *

On pourrait définir de la façon suivante le but des recherches folkloriques :

1. Enrichir les collections de mélodies d'origine paysanne afin de fonder une méthode scientifique, basée en premier lieu sur la musique de la paysannerie des peuples assez voisins pour établir et maintenir entre eux un contact étroit et permanent.

2. Par des études comparatives soigneusement assorties, de conclure sur les origines des différents styles musicaux et d'arriver dans la mesure du possible à éclaircir le problème de leur genèse.

(*La chanson hongroise*, 1934.)

... Un folkloriste idéal, un collecteur de chansons populaires devrait être « polyhistorien ». Il doit être en tout cas polyglotte et linguiste, spécialiste de la phonétique, pour observer et noter les moindres nuances des dialectes et des patois divers : il devrait être aussi une sorte de photographe, dans sa description exacte des interférences entre la musique et la danse populaires. Il est impossible d'analyser les mille détails des usages et des rites populaires, traduits en musique, sans la connaissance universelle du folklore en général ; il devrait être aussi un sociologue, pour déceler toutes sortes d'influences néfastes qui, en venant troubler la vie collective du village, ne manquent pas d'influencer sa musique.

S'il veut tirer des conclusions, il doit avoir connaissance des origines ethniques ; s'il veut comparer la musique de son pays à celle d'un autre pays, il doit posséder la langue de ce pays. Et surtout — en dehors de tout cela — il est indispensable qu'il soit un musicien, qu'il ait l'ouïe exercée et qu'il soit capable d'observer.

Malheureusement, le chercheur accompli qui réunirait toutes ces connaissances ne s'est pas encore trouvé, peut-être même ne se trouvera-t-il jamais, car un seul homme ne pourrait en même temps satisfaire à toutes les exigences scientifiques et accomplir tous les travaux pratiques de recherche.

... Comment agir pour gagner la confiance des « chanteurs » paysans ? surtout celle des vieux ? Il est difficile de donner des conseils précis à ce sujet. Une chose est certaine — et je crois que tous les collecteurs ont fait la même expérience au cours de leurs déplacements — on ne peut pas les « forcer » à chanter.

* En Hongrie vient de paraître sous le titre : *Bartok breviarium*, un recueil consacré à des extraits de la correspondance et des écrits de Bela Bartok.

Ce genre de tentatives est voué à l'échec. Seuls quelques gentilshommes campagnards, habitués aux mesures autoritaires, imaginent encore de pareilles absurdités.

... En général, les femmes connaissent mieux les chansons que les hommes. Elles chantent aussi plus juste, probablement pour de multiples raisons. Les hommes se déplacent constamment, vont et viennent, et il est probable que la nature même de leur dur travail ne les porte guère à chanter. De plus, ils méprisent souvent ces « choses futiles » que sont les chansons. On a tendance à croire que la fréquentation des auberges, des débits de boissons les incite à chanter les chansons traditionnelles mais, en réalité, c'est le contraire qui se produit.

Selon certains rites populaires très anciens, il est de tradition, ou de « bon ton », que ce soit exclusivement les femmes et les jeunes filles qui chantent en certaines circonstances; décemment, elles seules peuvent chanter les chansons de mariage, ou les « pleureuses » les chants de l'enterrement. C'est pourquoi il est préférable, au cours du collectage, de s'adresser aux femmes.

... On a donné au paysan ou à la paysanne du village, connaissant le plus grand nombre de chansons anciennes, le surnom d'« arbre à chansons ». Mais très souvent nous avons eu de la malchance avec les « arbres à chansons » masculins. Ils n'ont su chanter que des petites chansonnettes, qu'ils ont ramassées on ne sait ni où, ni comment — et qui n'avaient rien de commun avec le village.

... Jusqu'à maintenant nous avons traité les chansons populaires comme des objets qu'on ramasse et qu'on collectionne. Évidemment cela ne suffit point. Tout se passe comme si un collectionneur maniaque voulait chasser les papillons, ou ramasser les insectes, dans le seul but de les préparer et de les mettre en vitrine. Si on se contente de si peu de choses, la collection ne sera qu'un amas de matériaux déracinés et morts, arrachés à la vie. Un vrai savant en sciences naturelles ne se contentera pas de collectionner des bêtes préparées, mais il ne manquera pas de les disséquer, d'observer tous les détails, même les plus secrets, de leur vie physiologique, et ceci jusqu'à la limite du possible.

Il est évident que la description littéraire la plus détaillée ne pourra jamais ressusciter les morts, mais des observations pertinentes auraient tout de même la faculté de rendre un peu des couleurs de la vie à cette collection de momies.

La même discipline s'impose également aux collecteurs de chansons populaires. Il leur incombe de retrouver l'arbre généalogique de chaque mélodie, en remontant à la source même et en suivant son cheminement le plus près possible de la vie réelle.

... En conclusion, je voudrais insister auprès des chercheurs pour qu'ils s'obstinent à prendre des photos — s'ils sont dans l'impossibilité de tourner un film sonore — afin de posséder des documents sur les jeux, sur la danse, sur les instruments de musique populaires. Ainsi leurs collections s'enrichiront de documents sur la réalité vivante.

(*Pourquoi et comment collecter les chansons
populaires, 1936.*)

Beaucoup pensent que la différence essentielle entre la musique populaire et la musique dite « savante » consiste dans la transformation perpétuelle et jamais achevée de l'une et dans la « raideur » définitivement fixée de l'autre. En acceptant cette constatation, je ferai toutefois une réserve : s'il existe, le contraste n'est pas aussi « absolu », mais nuancé. S'il est vrai que chaque interprète de musique populaire y apporte des changements qui sont de véritables variantes, il est vrai aussi que la musique d'art n'est pas à l'abri de changements — certes de moindre importance — au cours de l'interprétation. Nous devrions nous rendre compte que le même interprète ne joue ou ne chante jamais deux fois la même œuvre de façon identique.

Naturellement, la partition de l'œuvre existe, la musique est notée. Et ces notes devront rester inchangées, contrairement à la musique folklorique où précisément ces notes varient. Mais notre raisonnement nous amène à la conclusion que le texte musical d'une œuvre d'art peut aussi subir des changements, comme c'est le cas dans l'interprétation des ornements, trilles, etc.

Ces éternelles variations rendent vivantes et la musique populaire et la musique d'art : il importe peu que les transformations subies soient substantielles ou minimales. Ce sont des caractéristiques intérieures secrètes de la musique et celles-ci contrarient d'une manière évidente la tendance fortement répandue de nos jours à vouloir créer une musique par des moyens exclusivement techniques : le résultat est une musique enfermée dans une forme glacée, immobilisée pour toujours.

... Il est certain que nous ne possédons pas un système parfait pour noter et classer le folklore, mais nous devrions tout de même faire l'impossible pour tenter une transcription fidèle, même si nous ne faisons que ressentir obscurément cette fidélité idéale. Il faudrait sans cesse améliorer, corriger, réviser nos méthodes de travail, rester infatigable dans l'accomplissement de cette tâche autant qu'il est humainement possible.

(Introduction à la collection des chansons populaires yougoslaves, 1951, en anglais.)

... Il y a environ un siècle et demi qu'un peu partout en Europe s'est éveillé un intérêt pour l'art villageois qui est allé toujours croissant. On commença alors à noter des chansons populaires — mais ces travaux n'avaient qu'un but purement esthétique. Il n'était question que de sélectionner les plus beaux textes et de découvrir parmi les mélodies populaires les plus valables du point de vue artistique. On s'est donné beaucoup de peine pour découvrir la chanson populaire dans sa « pureté originelle » et sa forme non altérée. Et quand cela fut impossible dans certains cas inextricables, on fondit ensemble plusieurs versions en une seule version « rectifiée ». Ainsi léchée, revue et corrigée pour l'édification des artistes, la collection était imprimée et livrée à la gourmandise du public. Puis les poètes et les compositeurs commencèrent à imiter avec plus ou moins de bonheur les poèmes populaires, les anciennes mélodies, ils leur ajoutèrent un accompagnement instrumental ou vocal, car le public était plus friand de ces mélodies ainsi habillées

que de toutes nues; les fantaisies, les rhapsodies sont nées ainsi, avec d'autres sortes de compositions basées sur des mélodies populaires.

Mais, avec le temps, les spécialistes découvrirent, au cours de leurs recherches, d'étranges phénomènes. Ainsi on comprit peu à peu que la diversité des variantes est une règle fondamentale; et que ce que l'on a cru être une erreur dans l'interprétation, une défaillance de mémoire, une déformation « décadente », n'est autre qu'une nouvelle forme valable et originale. De plus, la comparaison de mélodies originaires de pays de langues différentes a fait apparaître des textes et des mélodies communs et des styles mélodiques similaires. D'autre part, on a découvert des régions isolées dont les mélodies et leurs caractéristiques n'ont jamais franchi le territoire. On s'est aperçu enfin avec étonnement que certains détails d'interprétation qui semblaient d'abord négligeables, comme l'intonation, la couleur de la voix, le « tempo », etc., sont d'importantes composantes de la musique de chaque peuple et qu'elles varient avec chaque région. Nous devons conclure de tout cela que la notation pure et simple d'une mélodie est insuffisante, qu'il faudrait pouvoir noter aussi les multiples nuances de l'interprétation, car ces moyens d'expression sont apparemment inséparables de la mélodie, et cela depuis son apparition.

On s'aperçut aussi que chaque strophe contenait des changements partiels, — surtout dans les ornements surajoutés — et que ces changements n'étaient pas le fait de l'incertitude ou de l'oubli d'un chanteur — il n'a pas « mal » appris la chanson —, au contraire : la caractéristique essentielle de la chanson populaire est qu'elle se prête à des variations; on ne pourrait en aucune façon lui enlever cette souplesse sans la détruire. La mélodie populaire, tel un être vivant, change de minute en minute, de seconde en seconde. C'est tellement vrai qu'il m'est impossible de prétendre que telle chanson est et reste comme je l'ai notée ici et là; il est plus exact de dire que telle chanson a pris telle forme au moment où je l'ai notée —, à condition toutefois, que ma notation ait été fidèle. (En vérité, cette particularité de l'interprétation de la chanson populaire ressemble étrangement à la manière des grands virtuoses qui eux non plus n'ont pas l'air de réciter une leçon apprise : il s'agit bel et bien d'une recreation multiple et variée.)

On s'est aperçu, enfin, que, manifestement, l'art populaire est essentiellement collectif et peu individuel. Cette constatation attira l'attention des chercheurs sur un autre phénomène. Apparemment,

la musique s'intègre d'une manière parfaitement organique dans chaque phase importante de la vie villageoise; il est probable que des manifestations rituelles collectives furent exclusivement à la base de toute la musique populaire.

... Quels sont les indices de cette origine archaïque de la musique populaire? Avant tout qu'il n'existe pas un seul genre, une seule sorte de musique villageoise qui n'ait été mis au service d'un but précis, défini par la loi non-écrite du village. Jadis, il ne serait venu à l'esprit de personne dans le village de jouer de la musique ou de chanter pour le seul plaisir, mais uniquement parce que l'usage le voulait ainsi, parce que c'était la tradition. Et la tradition, c'était la loi, la puissante régulatrice de la vie villageoise. Ce fait semble démentir la légende de la « spontanéité » si généralement répandue et si ardemment défendue. Mais ces différents points de vue ne sont pas absolument contradictoires : si spontanéité il y a, elle est tout entière dans le fait que les villageois obéissaient en effet *d'instinct* aux ordres impératifs de la tradition, cette nécessité leur paraissant inévitable. Il leur semblait tout naturel de fêter Noël en racontant des légendes, de célébrer les mariages par les rites prescrits — précisément par ceux-ci et non par d'autres ; de même que pendant la moisson il convenait de chanter des chants de moisson et *rien que cela*. Et pour eux cela était aussi évident que n'importe quelle manifestation biologique inévitable. Ils jugeaient impossible, voire inconvenant, de chanter les chansons de Noël en d'autres occasions, les chansons de la mariée hors des cérémonies d'un mariage et les chants de moisson en d'autres temps que ceux de la moisson. Chanter par plaisir était jugé indécent. Hélas, nous n'avons pu commencer nos recherches scientifiques dans ce domaine qu'au début de ce siècle et ce retard nous a enlevé la possibilité d'observer ces usages sur le vif, dans leur état primitif; il est vraisemblable que la plupart de ces rites ancestraux ont disparu depuis longtemps sur le territoire hongrois...

Le but des recherches folkloriques comparées est d'examiner les influences réciproques des folklores musicaux des différents peuples. Ces recherches sont apparentées à la linguistique comparée, avec toutefois cette différence regrettable que, pour le folklore musical, les documents écrits sont très rares; ce fait oblige souvent les chercheurs à recourir aux hypothèses, ce qui rend difficile l'application d'une méthode réellement scientifique.

Malgré cette difficulté, nous avons cependant pu aboutir à quelques conclusions intéressantes.

L'interpénétration de ces influences peut se faire de différentes façons :

1. Par transmission fidèle ;
2. La mélodie subit des modifications insignifiantes, soit qu'elle reçoive des additions, soit au contraire qu'elle soit tronquée. La déformation provient souvent de la méconnaissance de la construction originale et conduit à une mélodie défigurée ;
3. Les mélodies « émigrées » sont assimilées et transformées selon la sensibilité du peuple récepteur ;
4. Seuls subsistent les constructions étrangères, les éléments rythmiques étrangers, etc.

... Même ceux qui ne connaissent que très peu la musique populaire remarqueront que ce sont surtout les petits pays et en particulier les pays vivant sous une domination étrangère, sous un régime politique d'oppression, qui ont poursuivi avec le plus d'application la tâche de collecter leurs chansons populaires. Ce trésor accumulé dans les chansons renforçait leur sentiment national et, d'une certaine manière, les aidait dans leur résistance à l'oppression et leur lutte pour l'indépendance. Un tel effort entrepris à l'échelle d'une nation entière ne manqua pas de donner des résultats probants, par exemple chez les Polonais, les Tchèques, les Slovaques, plus tard chez les Ruthènes et les Finnois, — ces derniers possèdent des collections d'une valeur scientifique exemplaire — et, dernièrement, chez les Bulgares. La Hongrie est en train de faire un effort semblable. Malheureusement, nos collecteurs du siècle dernier se sont contentés de conserver seulement des textes de chansons populaires. Cette omission est d'autant plus grave que, dans le folklore, l'union des paroles et de la musique est indissoluble. Leur erreur de méthode équivaut à une véritable mutilation des reliques d'art. Un heureux hasard fit qu'au début de ce siècle, et avant qu'il ne soit trop tard, quelques volontaires s'attachèrent à constituer une collection folklorique plus complète. Cette fois, ils notèrent aussi la mélodie, en utilisant des moyens techniques modernes comme le gramophone et le métronome. Mais l'activité hongroise s'est distinguée en deux points de celle des autres pays :

1. Ce sont les compositeurs eux-mêmes qui ont acquis la base théorique nécessaire et se sont déplacés pour effectuer pratiquement les recherches ;

2. Ils ne se sont pas contentés des recherches folkloriques exclusivement hongroises mais, en même temps, ils ont également inclus dans leur travail l'étude des chansons des peuples voisins.

(*La Musique populaire*, 1936, en turc.)

... Nous avons découvert dans les villages hongrois ce que nous appellerons « le style ancien », représenté par quelques centaines de mélodies. Elles sont toutes identiques dans leur caractère et leur construction. On pourrait même parler d'un style *unique* de la musique paysanne, composant une sorte de « couche géologique ».

Par ailleurs, nous possédons plusieurs milliers de chansons populaires plus récentes et d'un style tout différent, mais qui montrent également, à l'intérieur de leurs groupes ethniques respectifs, des ressemblances caractéristiques.

Si on examine une à une des mélodies appartenant à la même famille, leur parenté devient si évidente qu'elles semblent des variantes multiples d'une seule et même chanson.

Comment s'est créé ce style uniforme ? En fait d'explication, nous sommes réduits aux hypothèses. Il est probable que les formes ancestrales de l'agriculture et le mode de vie qui en découlait étaient partout à peu près semblables. Et ce sont les mêmes obstacles qui déterminèrent pour le paysan des différentes régions la même dépendance traditionnelle vis-à-vis de la nature.

La permanence de ce style si prononcé a rendu très sensible la différence entre la musique paysanne et la musique urbaine. Mais cette différenciation s'est déjà beaucoup atténuée dans la musique populaire occidentale.

... On ne se lassera jamais d'écouter les anciennes mélodies paysannes tant elles sont claires, simples et d'une objectivité classique. A mon avis, elles sont des modèles de la plus haute perfection artistique par leur façon d'exprimer une pensée musicale avec les moyens les plus modestes et les plus intelligibles. Je ne voudrais pas manquer de mentionner ce que j'ai constaté chez les Arabes de l'Afrique du Nord. La musique que j'ai entendue dans les villages des oasis était totalement différente de la musique arabe des cafés en ville...

... La musique paysanne hongroise est ignorée à l'étranger.

... Mais chez nous également règne la confusion entre le folklore authentique et ses copies serviles. Cette confusion est maintenue depuis un siècle par les tziganes qui, partout dans notre pays — parmi les Hongrois, les Slovaques, les Roumains aussi —, accompagnent la danse avec entrain. Je voudrais brièvement faire allusion aux erreurs de Liszt dans son livre *Des Bohémiens et de leur musique en Hongrie*. Il n'a jamais dû entendre de musique hongroise que celle jouée par les tziganes et c'est leur style à eux qui l'a inspiré dans ses compositions « hongroises ». Il a cru de bonne foi qu'il n'y avait pas d'autre musique nationale.

... Nos découvertes insoupçonnées ont beaucoup éclairci la question de la « musique tzigane ». C'est une erreur de prétendre à l'existence même d'une *soi-disant* musique tzigane (je souligne expressément *soi-disant*). Liszt s'est trompé, en parlant de « l'origine » tzigane de ce genre de musique. Aujourd'hui, il est prouvé que les chansons figurant dans le répertoire des orchestres tziganes sont l'œuvre d'amateurs aristocrates appartenant à la couche lettrée de la noblesse. Ce sont aussi des musiciens amateurs qui les chantaient, les orchestres tziganes ne faisant que les reproduire, purement et simplement.

... Il serait plus juste de parler d'une certaine « manière tzigane ». Comme les *Rhapsodies hongroises* de Liszt sont universellement connues, leur célébrité a répandu aussi la confusion entre la musique populaire et la musique tzigane.

En réalité, entre la tradition orale de la musique que les paysans cultivèrent entre eux et la musique populiste écrite, il y a une singulière différence. Il existe des milliers de mélodies d'une même simplicité classique, dont la forme est parfaite, et qui ne semblent jamais « surchargées ». Dans le folklore hongrois, slovaque ou roumain comme dans celui des pays de l'Europe de l'Est, nous trouvons des modèles de perfection formelle de cette économie des moyens. Par contre, si la littérature des chansons populistes, surtout interprétées à la manière tzigane, arrive parfois à nous séduire pour un instant, cet envoûtement se transforme bien vite en lassitude, par l'excès d'un romantisme sentimental et étouffant... Au point de vue artistique les chansons paysannes sont infiniment supérieures aux chansons populistes, non seulement par leur mélodie mais aussi par leur texte.

D'autre part, et cela est plus important, un des résultats de nos recherches fut la découverte d'une gamme pentatonique qui appar-

tient spécifiquement à un style très ancien. Ces mélodies disparaissent peu à peu ; il n'y a plus que les vieillards d'âge canonique qui les chantent encore...

(*La musique populaire*, 1936, en turc.)

... On s'imagine que l'harmonisation des chansons populaires est chose relativement facile, puisqu'il s'agit de composition qui dispense d'inventer des thèmes « originaux ». Le compositeur croit être débarrassé de la partie créatrice de son travail, puisque le thème n'est pas « de lui ».

Cette conception est totalement erronée !

Le maniement des mélodies folkloriques est une tâche ardue. J'ose prétendre que c'est aussi difficile, sinon plus, que de composer une grande œuvre originale. Pour comprendre les raisons de cette difficulté, nous ne devrions jamais oublier le fait que l'incorporation d'une mélodie préexistante dans une composition crée aussitôt des obligations et impose des servitudes au compositeur.

Le caractère spécifique des chansons populaires fait surgir d'autres difficultés. Il ne faut en aucun cas effacer ces particularités mais au contraire les souligner, les mettre en évidence. Toutefois, pour cela, il faut savoir les reconnaître et les ressentir profondément.

Nul doute que la transcription des chansons populaires ne relève de « l'inspiration » comme on dit, exactement de la même façon que la création de n'importe quelle œuvre.

Certains vont même jusqu'à la condamnation pure et simple des chansons populaires et jugent néfaste leur utilisation.

Avant de commencer une polémique, il serait utile de savoir si l'on peut assimiler le folklore à la tendance atonale ou, autrement dit, à la musique dodécaphonique.

Avouons-le tout de suite : c'est chose impossible.

Pourquoi ? Parce qu'il n'existe d'autre musique populaire que tonale — une chanson populaire atonale est impensable. Autant croire à la quadrature du cercle que de s'imaginer une telle chanson dodécaphonique. Il est certain que ce fait est aussi un obstacle majeur à l'emprise du système atonal, car une importante partie des compositeurs du xx^e siècle a préféré s'appuyer sur les folklores anciens.

Je n'ai nulle envie de prétendre que le seul salut de la musique contemporaine soit dans la chanson populaire. Mais certains de nos

adversaires ont là-dessus une opinion beaucoup moins libérale. Un de nos compositeurs émérites a déclaré par exemple : « Le véritable motif, inavoué, de l'ampleur prise dans le monde entier par les recherches folkloriques vient du penchant pour des solutions de facilité, du désir de se rafraîchir à des sources inexploitées et de féconder ainsi les cerveaux desséchés. Ce désir cache l'impuissance intellectuelle tandis que le complexe de la commodité se substitue à la lutte véritable ».

Cette déclaration regrettable est totalement erronée.

Qu'imaginent donc ceux qui pensent ainsi ?

Peut-être que tel ou tel compositeur, amateur de chansons populaires à ses heures, s'assied un beau jour à son bureau avec l'intention de composer. Il se creuse la tête encore et encore, mais il n'a pas d'idées, même pas l'idée d'une pauvre petite mélodie. Que faire ? Il se rabat finalement sur sa collection de chansons populaires d'où il extrait un ou deux thèmes folkloriques. Le voilà sauvé ; à bref délai et sans aucune peine sa symphonie sera née !

Non ! Ce n'est pas si simple que cela. C'est fatalement une erreur parce qu'il est injuste d'attribuer une importance tellement démesurée au sujet, au thème. Ces gens oublient que Shakespeare, par exemple, n'a jamais songé à « inventer » le sujet de ses pièces. Son cerveau à lui aussi était peut-être à ce point desséché qu'il se vit dans l'obligation de frapper à la porte du deuxième, troisième ou dixième siècle afin de se faire prêter quelques thèmes pour ses pièces. Peut-être voulait-il dissimuler son impuissance intérieure, lui, Shakespeare ? Et le cas de Molière est pire encore ! Lui ne s'est pas contenté d'emprunter les seuls thèmes, mais il s'est approprié leur contexte, reprenant en partie la construction originale sans la changer ou recopiant certaines expressions et même des passages entiers. Nous savons, entre autres, qu'un certain oratorio attribué à Haendel n'est que la transcription d'une œuvre de Stradella. Mais cette transcription est faite avec une telle maîtrise, elle est tellement supérieure à l'original, qu'il ne nous vient pas à l'esprit de reconnaître Stradella. Pouvons-nous crier au scandale, au plagiat, parler de dessèchement, d'impuissance ? Certainement pas. Ce n'est pas plus le cas de Shakespeare quand il s'approprie le sujet d'une tragédie de Marlowe que de Molière quand il puise à une source espagnole, ou même de Stravinsky qui utilise, dans bon nombre de ses œuvres, des thèmes qui ne sont pas de lui ? L'équivalent du sujet littéraire en musique, c'est le matériau thématique. Mais aussi bien dans l'art musical que dans la littérature, dans la

sculpture ou dans la peinture, l'origine du thème importe peu, l'essentiel étant : Comment ce thème est-il développé? Dans ce mot « comment » se résolvent toute la science de l'artiste, sa force d'expression, son sens de la forme, bref, c'est là que réside toute sa personnalité.

Mais nous pouvons raisonner aussi différemment. L'œuvre de Sébastien Bach est une sorte de récapitulation de la musique produite pendant une centaine d'années avant lui. Le matériau de sa musique, les motifs, les thèmes étaient des formules archiconnues de l'époque, ou même des époques antérieures. Cela veut dire que ce sont ses prédécesseurs qui les ont forgées. Il serait fastidieux de compter cette foule de formules qui se retrouvent également chez Frescobaldi ou chez les autres compositeurs précédant Bach. Serait-ce là un scandale, un plagiat? Mais pas du tout! Au contraire : A chaque époque l'art possède ce droit d'être enraciné dans celui d'une époque précédente. Non seulement, c'est son bon droit, mais c'est indispensable! Alors pourquoi n'aurions-nous pas le droit de chercher les racines de notre musique dans l'art populaire?

D'ailleurs, ce n'est qu'au XIX^e siècle que s'est répandue cette exigence de l'originalité du thème. C'est une conception spécifiquement romantique qui se veut à tout prix individualiste.

Je pense que, de tout cela, nous pouvons conclure qu'il ne s'agit ni de « dessèchement » ni « d'impuissance » lorsqu'un compositeur plonge les racines de sa musique dans les profondeurs du folklore, au lieu de s'appuyer sur l'art de Brahms ou de Schumann par exemple.

D'autre part, nombreux sont ceux qui sont persuadés qu'il suffit, pour faire surgir un art national, de se familiariser avec le folklore et puis simplement de transplanter ses formules dans les formes existantes de la musique occidentale.

Nous retrouvons dans cette conception la même faiblesse que dans la précédente. C'est encore une façon d'attribuer aux thèmes une place prépondérante en oubliant la construction qui est la véritable création.

Selon nous, le folklore ne prendra une signification artistique qu'entre les mains d'un vrai talent d'adaptateur, capable de l'assimiler et de le transposer dans les hautes sphères de l'art musical.

Livrée aux incapables, la musique populaire, ni d'ailleurs aucun autre matériau, ne signifiera jamais rien. Cela veut dire que, pour remplacer le talent, ni la musique populaire ni d'autres sortes de béquilles ne suffisent; le résultat restera toujours nul.

Dans les pays qui manquent d'une tradition musicale, ou lorsque cette tradition est trop faible, le folklore prend alors une immense signification, et son rôle est irremplaçable. Tel est le cas de la plupart des pays d'Europe orientale et méridionale, la Hongrie incluse.

Qu'il me soit permis de citer les propos de Kodály à ce sujet :

« Nous possédons si peu de documents écrits sur la musique hongroise ancienne qu'une conception hongroise de l'histoire ne peut exister sans la musique populaire. Tout comme le langage du peuple s'identifie en beaucoup de points au langage ancien la musique populaire tient obligatoirement la place des reliques historiques manquantes. Du point de vue artistique, cela nous est, à nous, plus précieux qu'aux autres peuples qui se sont créé depuis des siècles un style musical indépendant. Chez ces derniers, le folklore a été absorbé par la musique savante; et un musicien allemand peut trouver sans peine chez Bach, chez Beethoven, ce que nous ne pouvons découvrir que dans nos villages : une tradition nationale vivante ».

(La signification de la musique populaire, 1931.)

Traduit par Joseph KOSMA.

"PRATIQUER LE MONOCORDE."

(Dernier recommandement
de Pythagore à ces dis-
ciples.)

PARTITIONS

La Vie brève, opéra en un acte. Commencé au milieu de 1904 et terminé le 31-3-1905. Livret de Carlos Fernandez Shaw. Edité par Max Eschig, 1913.

Quatre pièces espagnoles, pour piano. Composées entre 1907 et 1908, à Madrid et à Paris. Editées par Durand et Cie, 1908 et ensuite par l'Union Musical Espanola.

Trois mélodies pour chant et piano, sur des poèmes de Théophile Gauthier. Composées en 1909. Editées par Rouart Lerolle et Cie, 1910; vente exclusive Salabert.

Nuits dans les jardins d'Espagne, pour piano et orchestre. Composées à Paris et Barcelone, entre 1911 et juillet 1915. Editées par Max Eschig, 1922.

Sept chansons populaires espagnoles, pour chant et piano. Commencées au début de 1914 et terminées en 1918, avant le retour en Espagne. Textes populaires anonymes. Editées par Max Eschig, 1922.

L'amour sorcier, ballet-gitane musical, écrit entre décembre 1914 et avril 1915, sur un livret de Martinez Sierra, modifié en 1916. Version définitive éditée par Chester Ltd, 1921.

Le Tricorne, ballet, selon le livret de Sierra d'après Alarcon. Commencé en juillet 1916, jusqu'en juillet 1919. Edité par M. Eschig, 1919.

Fantaisie bétique, pour piano, composée entre janvier et mai 1919. Editée par Chester, 1922.

Les Tréteaux de Maître Pierre (El retablo de Maese Pedro), adaptation musicale d'un épisode du Don Quichotte de Cervantès, composée en 1919 et jusqu'en juin 1922, à Madrid et à Grenade. Edité par Chester et Eschig en 1923.

Hommage pour le tombeau de Claude Debussy, pour guitare, composé en décembre 1920. Edité par Chester en 1921.

Psyché, pour chant et flûte, harpe, violon, alto et violoncelle, sur un poème de Georges-Jean Aubry, composé en 1924 à Grenade. Edité par Chester en 1926.

Concerto, pour clavecin (ou piano), flûte, hautbois, clarinette, violon et violoncelle, composé entre 1923 et 1926. Edité par M. Eschig en 1928.

Sonnet à Cordoue, pour chant et harpe (ou piano), sur un poème de Luis de Gongora, composé entre octobre 1926 et avril 1927. Edité par Oxford University Press pour la France M. Eschig en 1932.

Fanfare (titre original en français) sur le nom d'Arbos, composée entre décembre 1933 et avril 1934,

Pour le tombeau de Paul Dukas, pour piano, écrit en décembre 1935 à la demande de la Revue Musicale qui le publie dans un encart du numéro de mai-juin 1936.

Hommages, suite pour orchestre comprenant l'Hommage à Debussy orchestré; l'Hommage à Dukas et la Fanfare sur le nom d'Arbos, plus une pièce nouvelle: Pedrelliana. Editée par Ricordi en 1953.

L'Atlantide, cantate scénique sur un livret adapté du poème de Verdaguer. Inachevée. Falla y travaille entre 1927 et 1946 avec de nombreuses interruptions. Achèvement confié à Ernesto Halffter. Matériel de location chez Amphion (12, rue de Rougemont, Paris IX^e.)

BIBLIOGRAPHIE

FALLA (Manuel de), *Escritos de Falla*, rassemblés par F. Sopena, Madrid, Comisaria General de la Musica, 1947. En italien par M. Mila, Milan, Ricordi, 1962.

DEMARQUEZ (Suzanne), *Manuel de Falla*, Paris, Flammarion, 1963.

ROLAND-MANUEL, *Manuel de Falla*, Paris, Cahier d'art, 1930; réédité Paris, 1982, collection Les Introuvables.

CAMPODONICO (Luis), *Falla*, Paris, Seuil, 1959-réédité 1980, collection Solfèges.

GAUTHIER (André), *Manuel de Falla*, Paris, Seghers, 1966, collection Musiciens de tous les temps.

PAHISSA (Jérôme), *Manuel de Falla*, Buenos Aires, 1947.

SAGARDIA, *Manuel de Falla*, Madrid, 1946.

THOMAS (J.M.), *Manuel de Falla en la isla, Mallorca*, Capella Classica, 1947.

TREND (J.B.), *Manuel de Falla and Spanish Music*, New York, 1929.

VILLAR, *Falla y su concierto de camara*, Madrid, 1931.

ARIZAGA (Rodolpho), *Manuel de Falla*, Buenos Aires, 1961.

LESURE (François), *Manuel de Falla*, Genève, Minkoff, 1982.

PEDRELL (Felipe), *Hispaniae Scholae musica sacra*, Leipzig, à partir de 1894; Victoria Tomas Luis-opera omnia, Leipzig, 1902-1913. (partitions)

PEDRELL (Felipe), *Cancionero musical popular espanol*, Valls, 1919-1922.

LUCAS (Louis), *Acoustique Nouvelle*, Paris, Paulin et Lechevalier, 1849.

PELLE-DOUEL (Yvonne), *Saint Jean de la Croix et la nuit mystique*, Paris, Seuil, 1960-réédité 1979, collection microcosme Maîtres Spirituels.

AUCLAIR (Marcelle), *La vie de Sainte Thérèse d'Avila*, Paris, Seuil, 1960, collection livre de vie.

TABLE DES MATIERES

avant-propos	p.5
première partie:"mes modèles et mes maîtres"	
introduction	p.6
chapitre 1:D.Scarlatti	p.7
chapitre 2:l'acoustique nouvelle(L.Lucas)	p.9
chapitre 3:la musique naturelle(F.Pedrell)	p.11
chapitre 4:C.Debussy	p.14
chapitre 5:à travers l'oeuvre de M.de Falla	p.21
deuxième partie:l'ascèse sonore	p.37
appendice 1:article de S.Démarquez	p.46
appendice 2:C.Debussy et l'Espagne(M.de Falla)	p.49
appendice 3:F.Pedrell(M.de Falla)	p.52
appendice 4:M.Ravel(M.de Falla)	p.60
appendice 5:"el canto como expresion del espíritu de los pueblos"(M.de Falla)	p.64
appendice 6:notes sur le chant flamenco	p.77bis
appendice 7:notes sur le chant populaire(A.Cocagnac)	p.81
appendice 8:Bartok et les recherches folkloriques (traduit par J.Kosma)	p.93
partitions éditées	p.107
bibliographie	p.108
table des matières	p.109