

Programme des Œuvres musicales

(Œuvres intégrales ou extraits)

- MILHAUD (1892-1974) La création du monde pour piano et quatuor à cordes opus 81 b
suite pour violon, clarinette et piano opus 157 b
Quatre visages pour piano et alto opus 238
- HONEGGER (1892-1955) Trois contreponts
Sonatine pour deux violons
- POULENC (1899-1963) Sonate pour hautbois et piano
- SATIE (1866-1925) 2 Gymnopédies
- AURIC (1899-1983) Prélude
- DUREY (1888-1979) Romance sans paroles opus 21
- TAILLEFERRE (1892-1983) Pastorale

Ces œuvres donnent la réplique à des extraits de texte de « La Robe rouge » de Claude-Henri BUFFARD, pour une conversation mêlant musique et littérature.

Ainsi, la comédienne Sarah Barrau et les Solistes de l'Orchestre des Pays de Savoie jouent le rôle de passeurs entre le public, la musique de Satie et du « Groupe des Six », et le texte de Buffard.

Résumé de « La Robe rouge » :

« Elle est heureuse. Il l'emmène. Où ? À quel spectacle ? Vers quel bonheur ? Pourquoi ne lui dit-il pas ? Pourquoi ne répond-il pas ? Est-il là, au moins ? Existe-t-il ? Ne lui dites pas qu'elle est seule, impossible à croire un jour comme celui-là, de ceux qu'on ne vit pas deux fois. »

Éditions Paroles d'Aube
Texte écrit en 1998

Sarah BARRAU, comédienne

Les créations dans lesquelles Sarah Barrau a joué récemment sont les suivantes :

- * La dernière lettre de Vassili Grossman. Mise en scène de Jean Cyril Vadi, du 11 au 17 septembre 2006 et du 6 au 16 septembre 2007 à l'Espace Malraux scène nationale de Chambéry et le 15 juin 2007 au théâtre d'Arles
- * Un éternel automne, texte et mise en scène de Benjamin Forel, du 22 au 25 mai 2007 au Théâtre des Clochards Celestes, Lyon
- * Monstres en jeu. Compagnie du "théâtre debout". Représentations dans les lycées de la région lyonnaise de mars à mai 2007
- * Jeanne Heureuse de Claude-Henri Buffard. Mise en scène de Jean-Cyril Vadi, du 31 mai au 8 juin 2005 Théâtre Le Rio, Grenoble
- * Le songe d'une nuit d'été de William Shakespeare. Mise en scène de Jean-Cyril Vadi, 3 et 4 juin 2004 Espace Schoelcher, Seyssins (38).



Sarah Barrau a suivi le parcours suivant :

- * Janvier à juin 2007 : FRACO (formation réservée à l'acteur comique et au clown) : Irénée Panizzi (Philippe Genty, François Cervantes), Ludor Citrik (La maison des clowns), Cyril Casmèze (Cirque plume), Karl Heinz Lorenzen (Lecoq), Joe de Paul (Cirque du soleil, la maison des clowns), Agnès Larroque, Tron Erik Vasdal (Lecoq), Paul André Sagel (Lecoq, ENSATT)
- * 2005-2006 : 2^{ème} année de classe professionnelle à la Scène sur Saône (Salvadora Parras, Jean Marc Avocat, Aymeri Suarez, Raphaël Defour, Agnès Jaoui et Anne le Ny)
- * 2004-2005 : Classe probatoire à La Scène sur Saône
- * Décembre 2004 et février 2005 : Stage de clown avec Gérald Garnache
- * Octobre 2004 : Stage de Commedia dell'arte avec Antonio Fava.

Jean-Cyril VADI, metteur en scène

Mise en scène

- * Mars-Avril 2008 : Le voyage à La Haye, de Jean-Luc Lagarce, Création décentralisée, Espace Malraux Scène Nationale de Chambéry
- * Janvier 2008 : Pourquoi mes frères et moi on est parti, de Hédi Tillet de Clermont-Tonnerre, Théâtre de Création, Grenoble.
- * Septembre 2007 : Petites formes : Un lit parmi les lentilles de Alan Bennett, La robe rouge de Claude-Henri Buffard, La conférence sur les galaxies de Serge Valetti, extrait de l'Opérette imaginaire de Valère Novarina, Vivement la guerre de Jean-Cyril Vadi, extrait de Médée de Sénèque en ouverture de saison de l'Espace Malraux, Scène Nationale de Chambéry.
- * Janvier-février 2007 : Résidence d'auteur au CNES, la Chartreuse de Villeneuve-lès-Avignon. Ecriture de la pièce « Je te connais depuis longtemps ». Bourse MC2, Scène Nationale, Grenoble.
- * Septembre 2006 : Petites formes : Une frite dans le sucre de Alan Bennett, extrait de l'Opérette imaginaire de Valère Novarina, de Vie et destin de Vassili Grossman en ouverture de saison de l'Espace Malraux, Scène Nationale de Chambéry.
- * Février-Avril 2006 : Le retour de Baptiste, d'après Au beau milieu de la forêt, de Katja Hunsinger, Création en résidence au (Petit) 38, Grenoble.
- * Décembre 2005- Janvier 2006 : Marie-Partira, de Claude-Henri Buffard, Création en résidence au Théâtre de Création, Grenoble.
- * 2005 : Jeanne heureuse, de Claude-Henri Buffard, Théâtre le Rio, Grenoble.



Jeu

- * 2007 : Vivement la guerre, solo de Jean-Cyril Vadi
- * 2005 : Mémoires, création autour de légendes lituanienes paiennes, m.e.s Sylva Mielauskaitė, Vilnius, Lituanie
- * 2004 : La minute de silence, de Claude-Henri Buffard, rôle de François, m.e.s Jean-Cyril Vadi
- * 2004 : Le triangle de Pouchkine, d'après Pouchkine, m.e.s. Fernand Garnier
- * 2003 : Le songe d'une nuit d'été, de Shakespeare, rôle de Puck, m.e.s collective
- * 2002 : Roberto Zucco, de Bernard-Marie Koltès, rôle de Roberto Zucco, m.e.s collective
- * 2002 : Les Euménides, de Marco Pernich, m.e.s Marco Pernich, Piccolo Teatro di Milano
- * 2001 : La lettre au père, de Fernand Garnier, rôle de Julien, m.e.s Fernand Garnier

Formation

- * 1997-2002 : Formation d'acteur, stages auprès de Sylva Krivickienė - Vilnius (poésie de l'acteur), Alena Michalidesova - Bratislava (clown), Gérald Garnache (clown), Marco Pernich - Milan (choeur et corps), Living Theatre - Palerme (le réel), Martin Danziger - Glasgow (Shakespeare in love), Nika Kossenkova - Moscou (voix), Ljana Macjiana - Varsovie (métaphore), Laboratorio di Teatro di Palermo.
- * 1995-97 : Siauliu Dramos Teatras, Théâtre National de Siauliai - Lituanie.
- * 1989-94 : Deug de Philosophie, Licence de Lettres Modernes, Université de Grenoble.

Album des Six, pour piano, (1920)

SACRE Guy. – La Musique de piano. Paris : Laffont, 1998. – (Bouquins)

AURIC

Le *Prélude* de l'*Album des Six*, daté du 22 décembre 1919, est dédié « au général Clavier »... Ce recueil collectif des Six au piano (publié en 1920, Demets) classant ses auteurs par ordre alphabétique, Auric a l'honneur de l'ouvrir. Rengaines militaires, flonflons de fête foraine, une phrase plus tendre par-ci, un accord méchant par-là, c'est joliment pianistique, efficace, sans temps perdu. Fraîcheur de la bitonalité et netteté des contours ajoutent au charme. Un moment poétique, un peu avant la fin : le thème de marche initial vient mourir, au ralenti, sur un accompagnement faussement ingénu (et vraiment faux !) de doubles croches en basse d'Alberti. – A jouer avec gentillesse, sans montrer les dents ; surtout sans excès de sécheresse ; il y a longtemps que ces « audaces » n'en sont plus ; mais la musique y demeure prise, et la joie d'écrire d'un turbulent garçon de vingt ans.

DUREY

Romance sans paroles (op. 21)

COMP août 1919 (Paris). PUB 1920 dans l'*Album des Six* (Demets). DED à Ricardo Viñes.

Une fort jolie chose (*andante con moto*), tout à fait dans le genre du Poulenc des *Mouvements perpétuels*, où d'ailleurs l'influence de Stravinski transparait à chaque ligne. Un petit thème de deux fois trois mesures s'y répète en des tons différents, le plus souvent en fa dièse mineur (malgré la tonique de ré majeur qu'essaie d'imposer la basse). Le titre de *Romance* est trompeur (et l'éditeur aurait préféré celui de « Ronde ») : l'intensité, la sécheresse des attaques, la crudité des dissonances démentent toute sentimentalité. Mais un charme, indéniablement, opère en ces deux pages que Durey, des lustres plus tard, continuait d'aimer.

HONEGGER

De la courte *Sarabande* de 1920, incluse la même année dans le fameux *Album des Six* de l'éditeur Demets, le moins qu'on puisse dire est qu'elle jure avec le *Prélude* insolent d'Auric, la *Valse* délicieusement niaise de Poulenc, ou la frivole *Pastorale* de Germaine Tailleferre. Ni rengaines, ni fausses notes bariolées, mais un thème très expressif (en si bémol majeur), dans un dense contrepoint, repris pour finir au ténor, sous une double guirlande de triples croches.

MILHAUD

La contribution de Milhaud au fameux *Album des Six* publié en 1920 (Demets) est une *Mazurka*, composée en 1914. Cette courte page (en ré majeur, *doucement*), danse nostalgique et quelque peu distante, au thème tout tremblant de chromatismes, ressemble peu à son auteur, et pas du tout à l'esthétique du Groupe (que d'ailleurs seuls Auric et Poulenc représentent vraiment dans ce cahier). Il est vrai que la pièce est ancienne, – et qu'un morceau de *Printemps* aurait mieux fait l'affaire, sinon le *Tango des Fratellini* (un extrait du *Bœuf sur le toit*, transcrit pour piano par un certain Mouÿton)...

POULENC

La célèbre *Valse* (de juillet 1919), publiée dans le non moins célèbre *Album des Six* (1920, Demets, avec une dédicace à Micheline Soulé), est en ut majeur (*assez vif*), comme la *Suite* de l'année suivante : et certes aucune tonalité ne pouvait mieux convenir à ce morceau d'une niaiserie concertée ravissante, avec son accord parfait obstiné à la main gauche, rudimentaire et d'autant plus drôle que le thème, lui, est gratifié tour à tour du fa # du mode lydien, d'appogiatures « cinglantes » sur ré bémol, et de quelques fausses notes à la Stravinski. Pour Cortot, Poulenc ici « bêtifie » ; mais on jouera encore cette pochade (où passe, avouons-le, un brin de mélancolie), quand bien des morceaux dits sérieux seront morts et enterrés.

TAILLEFERRE

Pastorale de l'Album des Six

COMP septembre 1919. PUB 1920 (dans l'*Album des Six*, Demets). DED à Darius Milhaud.

Elle figure en queue (l'ordre alphabétique ayant prévalu sur la galanterie !) dans le fameux recueil où chacun des compères réunis par Cocteau y allait de son petit compliment. On y voit l'influence du dédicataire, la manière de *Printemps*, dont les premiers numéros datent de cette époque. Ondulation de doubles croches à la main gauche, staccato à la droite (*enjoué*), qui n'entend s'interdire, sous prétexte de ré majeur, ni sol # ni ré #. La mesure oscille souplement de 5/8 à 6/8. Bitonie fruitée, sans rien d'acide, et vraiment savoureux.

Reste à parler de l'*Album des Six*, seule production musicale collective du groupe, puisque pour *les Mariés de la Tour Eiffel*, ils n'étaient déjà plus que cinq. A vrai dire, il s'agit de petits morceaux qui ont été écrits parfois bien antérieurement et pas du tout en vue de l'*Album*. Le disparate n'en est que plus sensible et les critiques ont beau jeu de dénoncer les dissemblances bien connues entre les compositeurs : « Le *Prélude* d'Auric est sec et d'une pauvreté voulue ; la *Romance* de Durey, en dépit de son chapelet de dissonances, essentiellement romantique ; la *Sarabande* d'Honegger, surchargée et gauche ; la *Mazurka* de Milhaud, fraîche et d'un primitivisme concerté ; la *Valse* de Poulenc, volontairement banale, agressive et apparentée à la rythmique de Strawinsky ; et la *Pastorale* de Germaine Tailleferre, d'une amabilité inoffensive... »¹⁴

Il n'y a rien là que de très Six. Ce recueil a été composé dans la bonne humeur et le laisser-aller habituels, avec les moyens du bord, pourrait-on dire. Il ne prétendait pas faire office de manifeste et c'est peut-être par là même qu'il en est un. C'est un recueil « à l'emporte-pièce » et « un carnet d'échantillons »¹⁵. Cette désinvolture a beaucoup nui à la réputation des Six : comment des musiciens sérieux auraient-ils pu consentir à laisser publier des choses aussi anodines, surtout quand il s'agit d'une première rencontre avec le public ? La naïveté de la jeunesse est couramment invoquée pour expliquer un tel manque d'amour propre. Or cette hypothèse ne résiste pas à l'analyse la plus sommaire : en 1920, Louis Durey a dépassé la trentaine et Milhaud, qui n'a que vingt-huit ans, a déjà achevé bien des œuvres marquantes, de la *Brebis égarée* aux *Choéphores*, en passant par *Connaissance de l'Est*. C'est en pleine conscience que l'*Album des Six* a été préparé. Les auteurs savaient très bien qu'ils n'offraient au monde rien d'impérissable, mais il n'y a pas lieu de s'étonner ; leur attitude permet de mesurer combien profondément ils avaient assimilé la leçon de Satie, une leçon qui suffirait à perpétuer son nom, même si sa musique devait être oubliée ; car il ne s'agit de rien de moins que de la mise en cause du rôle de l'artiste. Par la parole et par l'exemple, Satie a largement contribué à faire descendre la musique du piédestal où l'avaient juchée les mélomanes du siècle précédent, wagnériens en tête. Satie exigeait, avant tout, du créateur le plus grand des efforts, celui de savoir ne pas se prendre au sérieux. Les Six ont publié avec naturel cet *Album* qui ne mérite pas qu'on s'y arrête avec tant d'obstination, que se soit pour le louer ou pour s'en gausser. Ce faisant, ils étaient doublement de leur époque en se référant à Satie comme en

adoptant la désinvolture des années folles. En prêtant à ce recueil valeur de symbole d'une époque et d'un état d'esprit, Jankélévitch prend certainement le parti le plus sage, celui de chercher la signification profonde des moindres faits : « Cette espèce de candeur ahurie, naïve comme l'aurore, est commune en effet à la plupart des musiques qui virent le jour, en France, après le cauchemar de la Première Guerre mondiale : l'album où six musiciens s'entendent pour ne réunir en bouquets que les fleurs les plus naïves et les pensées les plus frivoles, les plus inexpressives, les plus superficielles, ... cet *Album des Six* exprime la déteinte d'une après-guerre entièrement vouée, dès son premier réveil, aux jeux puérils et aux ébats ingénus. Ce n'est peut-être pas le *premier matin du monde* mais c'est le matin d'un jour de fête. »¹⁶

Par ailleurs (et les détracteurs des Six n'ont pas lieu d'en tirer avantage), toute occasion de publier et, par conséquent de se faire jouer, était bonne pour ces jeunes encore peu connus du grand public.

Il y a donc une musique de piano qui répond à l'esthétique Six ; peut-être n'aurait-elle pas suffi à apporter à ses auteurs la gloire posthume, mais n'aurait-elle offert que les *Mouvements perpétuels* et les *Saudades do Brazil* que cela suffirait pour qu'elle ne sombre pas dans l'oubli. Réussites ou échecs, les œuvres de piano des Six sont des jalons importants et des faits historiques passionnants.

Sur cette route blanche, où chacun marque librement ses empreintes¹⁷, les Six ne sont pas seuls. Ceux-là mêmes qu'ils entendaient combattre ont senti la nécessité de s'y engager. L'ascèse vient en général avec l'âge mûr et ce pourrait être une explication du choix de celle-ci par Fauré, Debussy, Ravel et Roussel. Mais Strawinsky, dès les années 1913, l'adopte avec plus d'enthousiasme encore. Peut-être ces musiciens ont-ils pris conseil et leçon de plus jeunes qu'eux ?

14. Willy TAPPOLET, *Arthur Honegger*, p. 41.

15. Alfred CORROT, *la Musique française de piano*, tome III, p. 37.

16. Valdimir JANKÉLÉVITCH, *Le Nocturne*, pp. 170-171.

17. Cette route, Jean Cocteau n'oublie pas de le préciser, c'est Satie qui l'a tracée. (Jean COCTEAU, « Le Coq et l'antéquin », *Le Rappel à l'ordre*, p. 27.)

LES « SIX » ET LE PIANO

515

cette factice communauté de tendances esthétiques dont il s'agissait de faire admettre l'existence auprès d'une opinion publique avide de simplification, et qui ne pouvait cependant manquer de se voir secrètement contredite, et dans ce fascicule même, par la diversité des dons qui s'y voient témoignés.

C'est l'ordre alphabétique — celui-là même auquel j'ai eu recours au début de cette étude — qui détermine dans ce carnet d'échantillons pianistiques, la succession des six pièces qui se devaient d'y attester l'unité d'une doctrine et la légitimité d'une tacite alliance. Manifestation de combat ou démonstration théorique ? — A vrai dire, ni l'une ni l'autre, et en dépit de la manœuvre d'ensemble ouvertement concertée, chacun des adhérents y demeure sur sa position personnelle, ainsi qu'on pouvait le prévoir et qu'il le fallait même souhaiter. Le Prélude d'Auric, qui ouvre la marche — et c'est ici le cas de le dire — mirroronne sur un petit rythme fanfaron de polka, un motif de défilé militaire auquel la dédicace « au Général Clapier » accorde le supplément de signification parodique dont la musique avait sans doute besoin pour aviver son caractère agressivement élémentaire.

La Romance sans paroles de Louis Durey, sagement élaborée selon les préceptes à peine déguisés de la Schola, met en cause un thème de saveur vaguement bretonne ou périgourdine, qui réagit de son mieux aux contraintes du renversement, de la modification rythmique et de la variation par augmentation.

Et voici enfin, entièrement rédigé en 1919, à l'exception de la Mazurka de Milhaud, dont j'ai déjà relevé qu'elle avait été composée en 1914 — ce fameux « Album des Six », qui devait consacrer, et d'un geste prémédité,

La Sarabande d'Honegger, d'authentique essence musicale, confirme en deux douzaines de mesures de rédaction contrapunctique dense et nourrie, le procédé dont les morceaux lents des « Sept Pièces » nous ont déjà donné témoignage, en une singulière mixture de la « diatonique d'avecque la chromatique », comme disait Molière.

De la Mazurka de Milhaud, j'ai déjà vanté le charme équivoque et la juvénile poésie, en la faisant figurer, ainsi qu'il convient, au nombre de ses œuvres antérieures à la publication de l'« Album ».

Francis Poulenc, bétifie avec une sorte de désinvolture impertinente, entraîné, semble-t-il, par l'exemple d'Auric, dans la Valse de Bal Musette qui suit.

Et la Pastorale à cinq temps de Germaine Tailleferre, alerte et scintillante, n'ajoute ni ne retranche rien à l'impression de souriante facilité laissée par la récente publication de ses « Jeux de plein air ».

Tout ceci en somme, assez bénin et quasi décevant, s'agissant de faire figure aux yeux de l'opinion. A moins qu'on ne veuille s'y aviser d'une manifestation publicitaire qui, selon la doctrine paradoxale de Cocteau, avait chance de paraître d'autant plus caractérisée qu'elle se réclamait d'une moindre ambition novatrice.

De quelle manière devaient, au cours des années subseqentes, s'affranchir d'une conception aussi futile et s'adapter à de plus universelles données musicales les jeunes adeptes de cette éphémère croisade d'intentions contre les imprévisibles démarques du génie ?

C'est à cette recherche, et la production pianistique de chaque auteur étant dorénavant envisagée séparément, que seront consacrées les pages qui suivent. Je n'aurai pas de peine, j'imagine, à y faire ressortir comme quoi les droits imprescriptibles de la personnalité se sont chargés de dénouer peu à peu les liens fragiles qui « réunissaient en gerbe », — selon le vœu et l'expression de Jean Cocteau, — les goûts et les talents des six jeunes musiciens assujettis aux exigences d'un prosélytisme compromettant, et momentanément tributaires d'une mode qui ne semblait mettre son orgueil qu'à ridiculiser quelques-unes des plus pressantes disciplines de l'art.

Ni comment l'irrépressible souci de s'exprimer selon leur tempérament individuel a creusé entre leurs manières respectives, depuis cette rencontre à la croisée des chemins, sous le signe unanime de l'« Album des Six », un fossé de plus en plus large, dont la camaraderie d'antan n'a pas toujours tenu pour nécessaire, semble-t-il, de s'efforcer à combler l'écart progressif.

Francis POULENC, Sonate pour hautbois et piano. (1962).

Guide de la Musique de Chambre; sous la dir. de Fr.-R. TRANCHEFORT.- Fayard, 1989.
(Les Indispensables de la Musique).

Sonate pour hautbois et piano

Avec la *Sonate pour clarinette et piano*, cette œuvre fait partie des œuvres ultimes de Poulenc. Achevée à Bagnols-en-Forêt au cours de l'été de 1962, elle fut écrite « à la mémoire de Serge Prokofieff ». Publiée par Chester, à Londres, elle fut créée après la mort de Poulenc, le 8 juin 1963, au Festival de Strasbourg, par la hautboïste Pierre Pierlot et le pianiste Jacques Février... « J'ai trouvé les éléments d'une sonate pour hautbois, — écrivait Poulenc à Pierre Bernac au cours de cet été de 1962. Le premier temps sera élégiaque, le second scherzando et le dernier une sorte de chant liturgique. Je crois que l'orientation du côté des bois est la solution pour moi actuellement. »

L'œuvre s'ouvre, en effet, par une *Élégie* qui se joue « paisiblement ». Deux mesures d'introduction précèdent l'énoncé du thème du hautbois, qui paraît né sous la plume de Stravinski ou sous celle de Prokofiev. Le piano accompagne dans une nuance pianissimo et avec des croches répétées et martelées. Puis tout s'anime progressivement, pour déboucher sur un dialogue rythmé entre les deux partenaires. La conclusion très liée fait entendre « strictement en mesure » une longue tenue du hautbois et des accords du piano qui se prolongent pour vibrer. Le second mouvement est un *Scherzo* très animé et enjoué où s'affirme un piano percutant. En concluant avec une *Déploration*, Poulenc construit sa sonate de façon très personnelle : lent-vif-lent. Les premières mesures confiées au piano préparent le chant mélancolique du hautbois. L'épisode central doit être pressé un peu, et l'on retourne très calmement à l'atmosphère du début sur un halo de pédales du piano, tandis que vibrent les accords conclusifs.

Durée d'exécution : 12 minutes environ.

Francis POULENC, Sonate pour hautbois et piano. (1962).

CD, Accord. Les solistes de l'Orchestre Philharmonique de Radio France; Jean-Pierre Armengaud, piano.
Texte de Jean-Pierre ARMENGAUD.

• La **Sonate pour hautbois et piano**, écrite en 1962 et dédiée à Serge Prokofiev, semble être le vrai testament musical de Poulenc ; véritable condensé de tous les styles du compositeur, elle comporte :

– une *Élégie* dont les motifs tournent sur eux-mêmes comme dans un rêve, à la façon des "mouvements perpétuels", avec un deuxième thème en syncope, longue mélodie prise dans les rets de la pulsation fatidique du piano ;

– un *Scherzo* qui justifie, par ses dissonances poivrées et ses trios martelés, la dédicace à Serge Prokofiev, qu'interrompt un instant une des plus belles mélodies "pucciniennes" de Poulenc ;

– une *Déploration* dont le motif religieux, comme une musique planante, d'une sensualité mystique proche des *Litanies de la vierge noire*, enserme diverses reprises des thèmes du premier mouvement.

La fin est apaisée, comme anesthésiée. Dans la simplicité souvent poignante de cet avant-dernier chant, perce tantôt comme une réconciliation de la joie de vivre et de chanter, avec le "goût du malheur", tantôt comme la chute des masques : le "Charlot" des années 30, l'adolescent du boulevard de la Chapelle, le causeur mondain des salons parisiens n'a plus de blanc sur le visage ; à force de dénuder sa mélodie, son cœur rougeoie. Il n'a plus qu'un an à vivre.

téléphon
(01) 53890911télécopi
(01) 4359702

Notons que depuis 1957, depuis la *Sonate pour flûte et piano*, lorsqu'il écrit des œuvres de musique de chambre, Poulenc revient à ses premières amours : l'emploi exclusif des instruments à vent pour lesquels il a toujours eu une préférence marquée. Même lorsqu'il écrit pour l'orchestre, les instruments à vent ont toujours un rôle prépondérant. Ce sont eux qui donnent à son orchestration cette couleur sensuelle, chaude et fruitée, qui lui est propre.

La *Sonate* pour hautbois et piano et celle pour clarinette rejoignent les trois sonates pour instruments à vent (pour deux clarinettes, pour clarinette et basson, pour cor, trompette et trombone) de la vingtième année. Et, comme elles, elles seront éditées par le même éditeur, Chester à Londres. Ainsi, la boucle est bouclée. Ces deux *Sonates* sont, en effet, les œuvres ultimes de Poulenc. Il n'écrira plus rien après, et à sa mort, fait troublant, on ne trouvera nulle esquisse, pas la moindre indication d'une œuvre à venir.

Ces deux sonates sont dédiées à la mémoire de musiciens qui furent ses amis : Serge Prokofiev (la première) et Arthur Honegger (la seconde). Toutes deux présentent les mêmes caractères de facture et de style. Toutes deux ont la même liberté de forme. Rien de la forme traditionnelle, aucun développement.

Trois mouvements composent la *Sonate pour clarinette*. Le premier, *Allegro tristamente*, renferme en son milieu une page d'un sentiment exquis, d'une poésie sereine et doucement triste. *La Romanza* qui lui fait suite est d'une mélancolie pleine de charme. Un *Allegro* clôt l'œuvre avec une fougue juvénile.

La *Sonate* pour hautbois et piano fut créée le 8 juin 1963, par Pierre Pierlot et Jacques Février, au cours du vingt-cinquième Festival international de Strasbourg ; celle pour clarinette et piano à New York, le 10 avril 1963, lors d'un concert à Carnegie Hall consacré entièrement à des œuvres de Francis Poulenc, en hommage à sa mémoire. Leonard Bernstein accompagnait au piano le clarinettiste Benny Goodman pour qui cette *Sonate* fut écrite.

téléphon
(01) 5389091télécopi
(01) 4358702

Francis Poulenc

Musique de chambre
pour instruments à vent

Le purgatoire aura été épargné à Francis Poulenc : vingt ans après sa mort, en Europe comme aux Etats-Unis, on le joue beaucoup plus que de son vivant. Les chœurs du monde entier chantent ses motets : après Janequin, Delalande, Couperin et Rameau, on inscrit son nom comme représentant de la manière française. Tout ce qu'il a composé se trouve enregistré par les meilleurs interprètes et certaines œuvres connaissent plusieurs gravures.

Enfant gâté de la nature et des arts, il a réussi tout ce qu'il a entrepris, de la chanson à l'opéra, du concerto au psaume. S'il s'est abstenu de la symphonie pour grand orchestre et du quatuor, ce n'est pas par modestie, mais par intelligence lucide ; il savait que ces genres ne lui convenaient pas. Il laissait le grand orchestre à Ravel, l'exotisme à Messiaen et le quatuor à Milhaud : « le quatuor à cordes n'est pas dans mes cordes », disait-il en jouant sur les mots. En 1947, il avait

demandé à Joseph Calvet de déchiffrer les trois mouvements du quatuor qu'il composait et fut si honteux de ce qu'il entendit qu'il jeta la partition dans un égout de la place Péreire (aujourd'hui place du Maréchal-Juin).

Dans ses *Entretiens avec Claude Rostand* il a dit pourquoi : « Dès les premières mesures, je pensais "Ce serait en tout mieux pour un hautbois, ici il faudrait un cor, là une clarinette" n'était-ce pas condamner du coup cette œuvre ? »

On juge ainsi de la prédilection de Poulenc pour les instruments à anches et à vent : la musique de chambre qui les utilise manifeste une réussite particulière. Poulenc lui confie ses désirs, ses secrets les plus chers. Ce que lui refusent le violon et le violoncelle, la clarinette, le hautbois, le basson et le cor le lui donnent sans compter.

On remarquera que, dès sa jeunesse, Poulenc a senti d'instinct que, hormis le piano, c'était aux bois et aux vents qu'il devait faire confiance et s'adresser. Il aimait la sensualité pastorale de la clarinette, la volupté passionnée et la grosse voix du hautbois, le ton goguenard, ironique, un rien populaire du basson et le cor qui évoque

les forêts où se perd le génie romantique. La *Sonate pour deux clarinettes* qu'il révisa en 1945 date de 1918 : il avait dix-neuf ans, il venait d'écrire ses merveilleux *Mouvements perpétuels*. La *Sonate pour cor, trombone et trompette* date de 1922 et le *Trio pour piano, hautbois et basson* de 1926. La gaité de la jeunesse, la spontanéité d'une nature ardente et sensuelle, mais aussi spirituelle en diable, la diction élégante et racée éclatent dans ces œuvres. S'il salue au passage Mozart, Chabrier, Satie et Stravinsky, il n'a garde de les imiter. Mieux valait, pensait-il, explorer son propre fonds. Comme Debussy se vantait d'admirer Wagner et d'avoir fait le pèlerinage de Bayreuth, mais d'avoir refusé son influence, Poulenc a su, dès sa dix-huitième année, secouer le joug spirituel et artistique de Stravinsky. Ce fut sa légitime défense, et aussi son salut. Vénérez Satie, Stravinsky mais s'en tenir à distance, a permis à Poulenc de voir plus clair, d'être plus impartial que les gens de sa génération. Il admirait la prosodie infailible et le bonheur mélodique de Massenet et le génie occidental de Tchaïkovsky à une époque où ces musiciens étaient vilipendés. Le sens du théâtre et de la scène à faire chez Puccini ainsi que sa sûreté dans l'écriture orchestrale lui semblaient insurpassables ; combien de fois l'ai-je entendu dire qu'il aurait voulu avoir écrit le passage du « verre de whisky » dans le premier acte de *Madame Butterfly* ! Il se flattait de n'avoir pas de principes, mais d'avoir du goût.

Mais il avait sa propre manière de concevoir son art ; il tenait par-dessus tout à rester sensible à la musique intérieure qui jaillissait en lui. Que cette musique fût d'inspiration profane ou sacrée, qu'elle vînt des guinguettes de Nogent ou des salons

aristocratiques, qu'elle reflétait son côté « mauvais garçon casquette sur l'oreille » ou son côté paysan aveyronnais naïf et croyant, elle l'exprimait tout entier, elle était si bien Poulenc que dès les premières mesures on la reconnaissait pour telle.

Il ne faudrait pas croire que cette musique, tout innée, spontanée, irrésistible qu'elle est, coulat de source, en un flux violent et de façon inconsciente : Poulenc travaillait avec lenteur, se raturait souvent, cherchait avec obstination le rythme, l'accord harmonique ou la modulation qui correspondaient à ce qu'il sentait en lui-même. Il lui arriva de chercher des mois, parfois des années telle agrégation sonore, telle conclusion qui le fuyaient. Il était la patience même ; son amour de la perfection le rendait exigeant, perspicace, jamais satisfait. Il ne doutait pas de ce que son génie apportait au monde musical, il doutait de sa faiblesse, de sa négligence pour le réaliser. C'est pourquoi il révisait ses œuvres de jadis, c'est pourquoi son savoureux *Sextuor*, pourtant très applaudi en 1932, fut repris dans les années 1939-1940 : telles petites choses ne lui convenaient pas.

S'il n'était mort prématurément le 30 janvier 1963, s'il avait eu le temps, aurait-il eu l'envie de reprendre sa *Sonate pour flûte et piano* de 1958, sa *Sonate pour hautbois et piano* de 1962 ? Nous en doutons ; elles nous paraissent des chefs-d'œuvre accomplis. Ce sont les musiques sans âge comme celles d'une source ou du vent dans les branches. Elles nous parlent de ce que nous avons aimé et que nous désirons toujours.

Francis POULENC, Musique de chambre.

CD, DECCA; P. Roger, piano; P. Gallois, flûte; M. Bourgue, hautbois; M. Portal, clarinette; A. Wallez, basson; A. Cazalet, cor.

Texte de Simon Wright, traduit de l'anglais par E. Rhodes.

La carrière de Francis Poulenc, comme celle de son idole Debussy, est encadrée d'oeuvres de musique de chambre. Mais Poulenc montre une préférence singulière pour la sonorité plus incisive des instruments à vent et du piano, alors que Debussy utilisa presque exclusivement les cordes, avec ou sans piano. Poulenc admit qu'il n'aimait pas composer pour cordes seules, et abandonna plusieurs tentatives d'oeuvres pour violon; il finit cependant par produire des sonates pour violon et pour violoncelle. L'esprit aigu et l'éclat sec de la plupart de sa musique convenait parfaitement aux voix pénétrantes, "d'extérieur", des instruments à vent.

L'esprit de la sérénade classique pour vents est vivant dans ces oeuvres de Poulenc pour ensemble d'instruments à vent. Pour son *Trio*, écrit à Cannes en 1926, il suivit l'avis de Ravel (dont il avait été l'élève) et basa le Presto d'ouverture sur un Allegro de Haydn, et le Rondo final sur un mouvement de Saint-Saëns. L'Andante a une grâce toute mozartienne, mais toute suggestion de parodie est vite dissipée par de séduisants changements de tonalité et un chromatisme introduit avec effronterie. L'oeuvre est dédiée à Manuel de Falla, que Poulenc avait rencontré chez son professeur Ricardo Viñes en 1918.

Le Sextuor (1932-39) est la principale

oeuvre de musique de chambre de Poulenc à une époque à laquelle il se concentra sur la composition de mélodies et de musique pour le piano. Le piano fait parfaitement ressortir les timbres acides des vents, et l'oeuvre dans son ensemble est un divertissement néo-classique dans lequel la profondeur se marie parfaitement avec la frivolité.

Les dernières oeuvres importantes de Poulenc (comme celles de Debussy) furent des sonates instrumentales: une série qui devait rester incomplète. La Sonate pour flûte fut écrite en 1956, celle pour clarinette en 1962 et sa dernière oeuvre, la Sonate pour hautbois, en 1962 également. Le chroniqueur Stéphane Audel, ami de Poulenc, raconta comment, lorsqu'il rendit visite au compositeur dans sa belle maison de Noizay par un jour glacial de janvier 1963, Poulenc joua ces trois oeuvres et déclara qu'il avait en projet une sonate pour basson, pour terminer la série des instruments à vent. Il mourut quelques semaines plus tard.

Les dernières sonates ont toutes fait l'objet des dédicaces habituelles chez Poulenc - mais à ce stade d'une vie toujours assoiffée d'amitié, à des amis non plus vivants mais récemment disparus. C'est presque comme s'il livrait un à un ses amis à l'éternité jusqu'à ce que son heure à lui sonne aussi. La Sonate pour flûte, mélancolique et limpide, commémore l'Américaine Elizabeth Sprague Coolidge (morte en 1953), mécène de la musique, et

même le finale *giocoso* est brièvement interrompu par une réminiscence élégiaque du douloureux premier mouvement. L'émouvante *Cantilena* rappelle que la véritable vocation de Poulenc était la composition de mélodies.

Le dédicataire posthume suivant de l'affection de Poulenc est son vieil ami et collègue du groupe des Six, Arthur Honegger, auquel est dédiée la Sonate pour clarinette. En dépit de vastes différences de vue dans le domaine musical, Honegger et Poulenc étaient devenus de très bons amis, en particulier juste avant la mort de Honegger en 1955. La lamentation pour les amis disparus continue: un premier mouvement mélancolique se remplit lentement d'une ardeur romantique dont Honegger lui-même aurait été fier. La *Romanza* qui suit porte elle aussi l'indication "très doux et mélancolique", et ce n'est que dans le finale animé qu'une certaine verve cache peut-être un peu de la colère ressentie par Poulenc à la mort de son ami. C'est sans aucun doute cette sonate que Poulenc aurait écrite dans le cahier de musique que lui avait donné Honegger, s'il avait pu se résoudre à y écrire quoi que ce soit.

La dernière oeuvre d'importance de Poulenc est la Sonate pour hautbois, "à la mémoire de Serge Prokofiev" (mort en 1953). Le sentiment de perte provoqué par la disparition de toute une époque est exprimé ici avec une intensité douloureuse: une tendre *Élégie* précède un Scherzo

clairsemé et électrique. L'oeuvre, et avec elle la vie de Poulenc, se termine sur une *Déploration*, lamentation à la manière de

Satie et qui rend son dernier souffle dans une atmosphère de calme éthéré.

Traduction DECCA 1989 Elisabeth Rhodes

Arthur HONEGGER – Sonatine pour deux violons en sol majeur, H 29, (1920)

Guide de la musique de chambre. – Paris : Fayard, 1989. –
(Les indispensables de la musique)

COHN Arthur. – The Literature of chamber music. – Chapel Hill
: Hinshaw Music, 1997

Les quatre autres œuvres de type *Sonate* sont plus modestes, et trois d'entre elles s'intitulent d'ailleurs *Sonatines*. La **Sonatine pour deux violons** de 1920, écrite entre les *Sonates pour alto et pour violoncelle* dont il vient d'être question, est un frais divertissement d'un diatonisme délicat, proche par son inspiration de la *Pastorale d'été*. Elle comporte trois mouvements : *Allegro non tanto*, *Andantino* et *Allegro moderato* (ce dernier fugué et librement inspiré de Bach) ; sa première audition fut assurée par l'auteur et par son frère d'armes du Groupe des Six, Darius Milhaud.

Durée d'exécution : 8 minutes environ.

▪ **Sonatine for Two Violins (1920)**

Proof that proper climax can be obtained even with the minimal means of two-voiced polyphony is ably presented in the opening movement of this work. Thematic relationship is made clear by alternating homophonically coupled statements, with four-part writing. Contrasts are also detailed by color (muted timbre in the middle movement). In the ternary form of this central (and poetic) part of the work, swinging arpeggios mark its second section. Fugal design defines the final movement.

The Sonatine was written in April and June of 1920. The première (in 1921) was certainly a historic affair, since two famous 20th-century composers were the instrumentalists—Honegger himself and Darius Milhaud, to whom the work is dedicated.

29. Sonatine pour deux violons, en sol majeur

1920 : mars-avril (1^{er} mouvement); mai (3^e mouvement); juin (2^e mouvement).

« A Darius Milhaud. »

Création le 29 novembre 1920 par Darius Milhaud et Arthur Honegger, au cours d'un concert des « Six » au Théâtre des Champs-Élysées, à Paris.

Durée : 7 mn 50 s.

Max Eschig.

1920 est véritablement l'année des sonates, celle, du reste, où dans la célèbre interview à Paul Landormy, Honegger affirme sa prédilection pour la musique de chambre.

La composition de la présente sonatine s'enchaîne directement à celle de la *Sonate* pour alto, et celle pour violoncelle suivra sans tarder. Plus brève et plus légère que ses puissantes voisines, c'est un agréable divertissement dans lequel Honegger se rapproche le plus de l'esthétique des « Six », surtout dans la mini-forme sonate du premier mouvement, *Allegro non tanto*, (en sol majeur comme le dernier), d'un diatonisme frais et léger pimenté de bitonalité discrète et piquante, proche de la *Pastorale d'été* postérieure de peu de mois. La pièce est écrite dans l'esprit d'un véritable *bicinium*, les deux violons échangeant fréquemment leur matériau. De simple forme ternaire, l'*Andantino* en ré mineur se joue avec sourdines. C'est une douce et plaintive rêverie, dont le premier thème se relie à celui du premier mouvement par sa petite cellule au rythme d'anapeste. Le chromatisme de l'*Allegro moderato* final tranche sur les morceaux précédents, de même que son langage contrapuntique. Il s'agit d'une fugue, qui commence par une véritable exposition à trois voix sur un long et sinueux sujet descendant, dont cet exemple donne l'amorce :



Arthur HONEGGER – Sonatine pour deux violons en sol majeur, H 29, (1920)

CD Timpani, 1992, Dong-Suk Kang et Jean-Philippe Audoli, violons
Texte de Harry Halbreich

Sonatine pour 2 violons H.29

Sonatina for 2 violins - Sonatine für 2 Violinen

(1920. Eschig. altoan. : Darius Milhaud)

- | | |
|----------------------|--------|
| 1. Allegro non tanto | [2'15] |
| 2. Andantino | [2'34] |
| 3. Allegro moderato | [2'02] |

Sonatine pour deux Violons H.29

Au milieu de l'année des sonates" 1920, entre la *Sonate pour Alto* et celle *pour Violoncelle*, naquit cette *Sonatine* fraîche et ensoleillée, intermédiaire gai et léger contrastant avec ses voisines plus sévères et plus profondes. Ici Honegger se montre exceptionnellement proche de ses camarades du Groupe des Six, bien que l'écriture demeure dense et soignée comme toujours. Le premier mouvement fut composé en mars-avril, le troisième suivit en mai, le deuxième vint en dernier, en juin. La création, dans le cadre d'un concert des "Six" donné au Théâtre des Champs-Élysées le 29 novembre 1920, fut assurée par l'auteur lui-même et son ami Darius Milhaud. Si l'oeuvre fut bien accueillie, l'exécution suscita des critiques si acerbes que les deux amis renoncèrent peu après à se produire en public comme violonistes !... Les deux *Allegros* sont en Sol majeur, l'*Andantino* central en ré mineur. Le clair diatonisme de l'*Allegro non tanto* initial, en forme sonate concise, est relevé de savoureuses épices bitonales, et son pur *bicinium* se déroule dans une atmosphère joyeuse déjà proche de celle de la *Pastorale d'Été*, de peu postérieure. L'*Andantino* de simple forme ternaire, joué avec sourdines, voile sa rêverie d'une légère mélancolie. L'*Allegro moderato* final adopte un langage chromatique plus complexe et une écriture contrapuntique plus dense que les morceaux précédents : il s'agit d'une véritable fugue à trois voix, sur un sujet long et sinueux soumis à tous les procédés classiques du genre, et qui culmine même en un majestueux Choral : hommage du jeune admirateur de Bach à son modèle, que les "Six" avaient d'ailleurs choisi comme père spirituel !...

Il ne faut pas négliger les **Trois Contrepoints** (1922), trois miniatures à l'écriture ingénieuse et vive, à la couleur instrumentale attrayante et originale. Ce petit recueil comprend un *Prélude à deux voix* (*Allegro marcato, alla breve*) pour hautbois et violoncelle, un *Choral à trois voix* (*Largo*), pour violon, cor anglais et violoncelle, enfin un *Canon sur basse obstinée à quatre voix* (*Presto*), qui ajoute une petite flûte à l'effectif de la pièce précédente. Il échappe à toute sécheresse scolastique, et illustre, au contraire, ce don polyphonique naturel que possédait Honegger.

TROIS CONTREPOINTS.

Ch. Mus. (1922)

Picc.ob(ca)/vln.vlc.

(i) Prélude à 2 voix (ob/vlc). *Allegro marcato*, alle breve. Ded: Maurice Jaubert.

(ii) Chorale à 3 voix (vln/ca/vlc). *Largo*. Ded: Jacques Brillouin.

(iii) Canon sur basse obstinée à 4 voix (picc/vln/ca/vlc). *Presto*. Ded: Marcel Delannoy.

Paris, Nov. 1922.

Pub: Hansen/Chester; Set of parts (2692-4) and redn for pf. duet by A.H. (2695).

fp: Fleury (picc), Gaudard (ob (ca)), Krettly (vln), Pierre Fournier (vlc); 6/Feb/1926; S.M.I. Concert, Salle Erard; (fp of pf. duet ver: Pierre Maire and A.H.; 31/March/1930; Ecole Normale de Musique).

En novembre 1922, les *Trois Contreponts, pour petite flûte, hautbois, violon, violoncelle* (qui ne devaient être joués en public qu'en 1926, à la S.M.I.) témoignent assurément du don et de la science de Honegger en écriture contrapuntique. Mais ils sont, en même temps, d'un vif intérêt musical par la qualité de leur inspiration et des inventions qui les vivifient.

HALBREICH Harry. – Arthur Honegger. – Paris : Fayard, 1992. - (Bibliothèque des grands musiciens)

43. Trois Contreponts

Octobre 1922 (n° 1 et 2); novembre 1922 (n° 3).
N° 1 : « A Maurice Jaubert ». – N° 2 : « A Jacques Brillouin. » – N° 3 : « A Marcel Delannoy. »
Création le 16 février 1925 par Fleury (petite flûte), Gaudard (hautbois et cor anglais), Krettly (violon) et Pierre Fournier (violoncelle), à la salle Erard, à Paris (concert de la SMI).
Formation complète : flûte, hautbois (cor anglais), violon et violoncelle.
Durée : 5 mn 50 s.
Wilhelm Hansen, Copenhague 1926.

Ces trois jolies miniatures, à l'écriture ingénieuse et vive, à la couleur instrumentale attrayante et originale, ne sont nullement négligeables. Le *Prélude* est une vigoureuse invention aux âpres chocs dissonants, d'une belle carrure rythmique. Le *Choral* réalise exactement l'idéal exposé dans la célèbre interview de 1920 : l'écriture de Bach appliquée à l'harmonie et à la tonalité modernes, un preste et souple contrepoint des cordes en valeurs rapides environnant le cantus firmus du cor anglais. Quant au *Canon*, sans doute la meilleure des trois pièces, il se déroule à trois voix sur l'ostinato du violoncelle, et son troisième volet (c'est une forme A-B-A) est l'exact miroir du premier. Ce petit recueil, loin de toute sécheresse scholastique, illustre le don polyphonique naturel que possédait Honegger.

Arthur HONEGGER – Trois contrepoints, H 43, (1922)

CD Timpani, 1992, A. Marion, flûte / C. Moreaux, hautbois / D.S. Kang, violon / R. Wallfisch, violoncelle
Texte de Harry Halbreich

(1922. Chester. alto/an : 1. Maurice Jaubert 2. Jacques Brillouin 3. Marcel Delannoy)

1. Prélude à 2 voix (hautbois/violoncelle) : Allegro marcato, alla breve [1'23]
2. Choral à 3 voix (violon/cor anglais/violoncelle) : Largo [3'43]
3. Canon sur basse obstinée, à 4 voix (piccolo/violon/cor anglais/violoncelle) : Presto [1'09]

Trois Contrepoints H.43

Les deux premiers morceaux datent d'octobre 1922, la troisième de novembre, mais le petit cycle ne fut créé que le 16 février 1925 au cours d'un concert de la S.M.I. (Société de Musique Indépendante) donné Salle Erard à Paris. Loin des études desséchées, ces *Trois Contrepoints* sont de délicieuses miniatures, fraîches, gracieuses et colorées. Le *Prélude à deux voix*, pour hautbois et violoncelle, est une vigoureuse invention, aux rythmes marqués, ne reculant pas devant des chocs dissonants assez âpres. Suit un *Choral à trois voix* pour violon, cor anglais et violoncelle, qui réalise parfaitement l'idéal défini par le compositeur dans sa fameuse interview de septembre 1920 : l'écriture de Bach adaptée à l'harmonie et à la tonalité modernes. Un contrepoint souple et agile des deux archets entoure le *cantus firmus* du cor anglais. Le *Canon à quatre voix sur une basse obstinée*, pour petite flûte, violon, cor anglais et violoncelle, termine le cycle par sa partie peut-être la plus réussie. Le canon, à trois voix, se déroule sur l'*ostinato* du violoncelle, et le troisième volet de cette mini-forme ternaire est l'exact miroir du premier. Le cycle entier illustre la maîtrise polyphonique toute spontanée et naturelle du compositeur.