

L'Édition musicale

SOLO ET ORCHESTRE.

Il n'y a guère beaucoup de concertos pour flûte et orchestre. Aussi, les flûtistes doivent-ils se féliciter qu'un musicien de la classe de Jacques Ibert leur ait écrit une partition de qualité. Ce *Concerto* comprend trois mouvements de caractère opposé. Il s'agit d'une suite dont l'esprit austère évoque le classicisme, mais dont la forme et le langage sont contemporains. L'*allegro* liminaire, avec ses doubles croches égales, est une sorte de toccata dont le rythme continu est assuré soit par le soliste, soit par l'orchestre. Une idée mélodique, sur fond de cordes, permet à la flûte de faire valoir son médium suave. Le retour inverse les rôles et la flûte contrepointe le joli thème, car l'invention est constante dans cette partition si finement ouvree. Après un *andante* méditatif, le *finale* éclate joyeux et espiègle avec ses accords à contre-temps et le dessin volubile de la flûte, empruntant à la saltarelle, ses triolets épiques. Tout cela pétille de l'esprit le plus vif ; la facture orchestrale est d'un maître. Il s'agit d'un orchestre de chambre comprenant les cordes et les « bois » par deux (plus deux cors et une trompette). La partie de flûte est très brillante et met en valeur toutes les ressources de l'instrument, depuis les traits de bravoure jusqu'à la cantilène expressive, en passant par les trilles incisifs, les staccatos en octaves brisées et les froufroutant « flatterzunge » (sons roulés). Marcel Moysse est le dédicataire de cette œuvre charmante qu'il créa, d'ailleurs, avec la perfection qu'on devine. (Edit. Leduc, 175, rue Saint-Honoré, Paris. Prix : flûte et piano, 40 fr. ; partition de poche : 35 fr.).

CHANT ET PIANO.

On sait que Goethe attachait bienfaisante vertu aux circonstances, puisque pour lui, « il n'y a d'œuvre d'art que l'œuvre de circonstance ». Nous ne croyons pas nous tromper en cherchant l'origine des trois mélodies de Ravel : *Don Quichotte à Dulcinée*, dans une commande pour le film *Don Quichotte*. Jacques Ibert avait rehaussé ce beau film d'une partition de grande valeur. Ravel devait écrire la chanson destinée à Chaliapine. Le cinéma a ses raisons que la raison ne connaît pas... puisque c'est une romance assez douteuse qui a remplacé la page de Ravel et que Jacques Ibert dut en subir le malencontreux voisinage. Nous avons même souvenir d'un procès engagé à ce sujet. Tout est bien qui finit bien, puisque Ravel a fait graver trois chansons que le « chevalier au long visage » dédie à Dulcinée, ce qui nous console de la déconvenue cinématographique. La *Chanson romantique* emprunte son rythme à l'alternance 6/8 et 3/4, procédé typiquement espagnol. L'écriture est fort simple : une basse, des contretemps. C'est la mélodie qui contient toute la substance de cette musique plutôt dépouillée et qui tire du passage du mineur au majeur, un effet heureux et une chute émouvante. La *Chanson épique* procède de la même esthétique ; mais la ligne vocale est soutenue parallèlement par des accords (souvent de *quarte* et *sixte*) dont l'accent est archaïque. Sans doute ne faut-il pas trop prendre à la lettre ceux qui réduisent une œuvre musicale à sa structure mélodique (on connaît la phrase de feu Gédalge : « Faites-moi huit mesures sans accompagnement qui

puissent se chanter et qui soient belles ». Car il faudrait définir la *mélodie* (Bach en est pétri, mais on appelle cela thème ou conduit dès que le rythme n'est plus lent). Toutefois ce critère a du vrai ; et il suffit de lire la ligne vocale de cette deuxième *chanson* pour sentir quel musicien de race est Maurice Ravel. La *Chanson à boire* accuse davantage l'ibérisme par l'emploi d'un mode altéré. L'accompagnement contrecarre volontiers le tour mélodique nettement dessiné. L'audace rejoint, ici, la traditionnelle sérénade. L'ensemble a beaucoup d'allure et il est à souhaiter que les barytons trouvent dans *Don Quichotte à Dulcinée* (textes de Paul Morand) l'un de leurs succès du meilleur aloi. Il existe un accompagnement d'orchestre. (Éd. Durand, Paris. Prix : 7 fr. 50 chaque).

Maxime Dumoulin a une manière bien personnelle de conduire un accompagnement de piano, à mi-chemin entre le contrepoint et le style instrumental. *Chevelure d'automne* (poésie de René Brancour), en est une preuve nouvelle. Toutes les parties chantent chez ce musicien modeste et discret, dont la valeur technique et la personnalité dépassent de beaucoup les valeurs « surcotées » de quelques musicastes mondains. Le tour mélodique fait partie de la polyphonie qui l'imité volontiers. Un peu d'inquiétude tristanesque, mais de la musique authentique dans cette page agréable. (Les Éditions de Paris, 14, faub. Poissonnière, Paris. Prix : 10 fr.).

Pierre Vellones a nettement subi l'influence de Fauré dans sa *Chanson* écrite sur un texte de Louis de la Salle. Il y a des modèles moins recommandables pour qu'on en tienne rigueur à un musicien fin et cultivé. C'est le mode (qui frise l'hypholydien, l'hyphorygien) et le tour mélodique qui évoquent surtout l'auteur de la *Bonne chanson*. Par ailleurs, la forme est très fouillée et l'idée de maintenir trois pages durant une dissonance (de *seconde*) à la main gauche pour ne la résoudre qu'en conclusion, quand s'affirme le ton, voilà une originalité qui ajoute au charme de cette mélodie bien venue. (Ed. Durand, Paris. Prix : 6 fr.).

La muse de Pierre Capdevielle est volontiers mélancolique, sinon tragique. *Parfum exotique*, de Baudelaire est un poème dont le climat convient au jeune musicien que l'écriture « artiste » ne rebute point. Le tour mélodique est franc, le soutien pianistique plein d'intérêt. Cette mélodie, qui date de 1922, montre des attaches évidentes avec l'école française de 1890. Duparc semble parfois présider à l'envol de la phrase. Il y a plus de personnalité dans les *Malédiction*s, poème de Paul Marien. Le piano scande un glas, sorte de dessin obstiné qui servira de structure rythmique à toute la mélodie. La partie vocale est à mi-route du récitatif et de l'envolée lyrique. Il y a même un cri et une note grave s'éteignant dans un râle. Cette tendance conviendrait mieux au théâtre qu'à la chambre, car une mélodie ressortit à la musique de chambre. Toutefois, cette âpreté ne sonne point faux et répond à une nécessité interne qui ne manque pas de grandeur. (Les Éditions de Paris, 14, faubourg Poissonnière, Paris. Prix : 10 fr. chaque).

D'une toute autre esthétique sont les *Quatre chansons* de C.-F. Ramuz, mises en musique par Jean Binet. Elles sonnent très « après guerre » tant par la liberté de l'écriture polyphonique que par la franchise de ton. Il y a même une certaine crudité, qui ne manque pas de poésie, mais qui rompt définitivement avec les langueurs, le clair de lune, les fleurs, les coussins de soie et les cheveux dénoués, L'influence de Milhaud paraît parfois sensible, notamment dans *Devant la guérite*.

sorte de complainte au rythme berceur de barcarolle. Le tour mélodique en est très franc, la partie de piano bien sonnante. Le mode hypolydien ajoute au charme de la *Complainte*; *Petite fille* présente d'intéressantes recherches harmoniques; *Chanson de route*, sans ignorer l'obsédante *Histoire du soldat* de Ramuz et Strawinsky, a bel entrain. Dans son ensemble, ces *Quatre chansons* montrent une réelle personnalité et méritent d'être répandues.

Arthur HOERÉE.

////// « *POEMES DU BRUGNON* », de Georges Migot.
(*Poésies de T. Klingsor.*)

Voilà longtemps qu'il n'était paru un cycle de mélodies de cette importance et de cette qualité. Ces dix-sept poèmes, judicieusement choisis, offrent une diversité d'expression d'autant plus appréciable qu'elle laisse transparaître à tout moment la souple personnalité du compositeur qui jamais, selon nous, ne s'est avec plus de bon sens manifestée.

Après ce recueil, un malentendu sera dissipé : Georges Migot s'est livré ici avec une spontanéité et une plénitude susceptibles d'éclairer toute son œuvre, en révélant la vibrante émotion que certains, intimidés par l'expression purement musicale, particulière à ce compositeur, n'auraient point décelée si ce dernier, par l'intermédiaire du poète, ne les avait aidés quelque peu.

Ces *Poèmes du Bruignon*, « peau de prune et chair de pêche », sont des chants d'amour délicatement sensuels, souvent émouvants et parfois malicieux. Une concision remarquable préside à cet ensemble étonnamment équilibré, où aucune valeur ne déteint sur une autre, où chaque pièce rend à merveille le son qui lui est propre.

Écrites pour voix élevées, ces mélodies se gardent de faire appel aux tessitures extrêmes, et réclament de la part de l'interprète des moyens d'expression très subtils. Le chant se déroule avec une souplesse très expressive, selon les lois d'une prosodie qui s'attache plus au rythme poétique qu'au mot.

La partie d'accompagnement, très riche par elle-même, ombre le chant, en se gardant bien de l'alourdir.

M. HENRION.

Musique ancienne

////// *GESAMTAUSGABE DER MUSIKALISCHEN WERKE VON MICHAEL PRAETORIUS*, publ. sous la direction de M. Friedrich Blume (Georg Kallmeyer, Wolfenbüttel, Berlin).

Cette édition, dont la 87^e livraison vient de paraître, a été déjà citée dans cette revue, en particulier au sujet des danses françaises qu'elle contient. Les nouveaux fascicules qu'ont préparés d'infatigables et de sûrs interprètes ne comprennent que de la musique religieuse. Mais cette musique religieuse même n'est pas toujours séparée de l'art profane. Ainsi, parmi les *Magnificat* de la *Megalynodia Sionia*, quelques-uns sont développés d'après des madrigaux italiens (Marenzio en a fourni deux) et