

Association Lied & Mélodie

Présentation du récital **Tzigane** du 17 mai 2015

Camille Girard

Un jour, Tolstoï posa à Rachmaninov la question suivante: « Quelle est la musique la plus nécessaire aux hommes, la musique savante ou la musique populaire ? ». L'histoire malheureusement n'a pas retenu la réponse de Rachmaninov, ni la suite de l'échange entre le romancier et le musicien. Le programme du concert, qui présente des mélodies de Dvořák, Brahms, Janáček et Britten inspirées par la musique populaire et en particulier la musique tzigane, peut permettre une réponse.

J'aborderai d'abord ensemble ces compositeurs très différents, parce que tous les quatre comblent le fossé séparant musique populaire et musique savante, en réconciliant ce que l'histoire de la musique occidentale a eu tendance à opposer.

La présentation de ce soir se fera sous le patronage d'un ardent défenseur de la musique tzigane, Liszt, auteur d'un grand livre très inspiré, *Les Bohémiens et leur musique en Hongrie*, daté de 1859. Il écrit à propos de la musique tzigane : « L'aimable Haydn passa bien des heures à l'écouter ; Schubert la connaissait bien et travaillait pour nous à en traduire quelques fragments ; Beethoven ne l'ignorait pas, témoin plus d'une de ses pages, et plus d'une de ses pensées, en plus des vertigineuses hardiesses de ses dernières œuvres ! ».

Un exemple assez marquant est celui de Joseph Haydn, symbole de la perfection classique, qui a composé entre 1791 et 1805 pas moins de 400 arrangements de mélodies populaires écossaises, avec introduction et conclusion instrumentales, dont il disait être très fier. Il l'a fait notamment à la demande d'un amateur, collectionneur et éditeur écossais, George Thomson, également à l'origine des mélodies écossaises de Beethoven... Le compositeur attribuait à ces miniatures à deux voix, populaire et savante, une grande valeur.

Ce ne sont pas des « grandes » œuvres, mais des pièces courtes et faciles, des petits bijoux porteurs du plaisir de jouer et du plaisir de chanter autant que du plaisir de composer.

C'est au cours du 19^{ème} siècle que l'intérêt pour les formes de l'art populaire devient l'une des caractéristiques essentielles de nos cultures européennes.

Les grands artistes s'intéressent alors au folklore, à la musique traditionnelle, aux contes et légendes venus, comme on dit, « du fond des âges », aux modes de vie traditionnels des paysans, etc... Paradoxalement, mais finalement ce n'est pas si surprenant, c'est au moment où le monde industriel prend son essor, où apparaissent les fabriques, les usines qui drainent la main d'œuvre paysanne vers les cités industrielles, que se crée au sein du monde savant essentiellement citadin, un mythe qu'on pourrait dire « terroiriste » alors que les terroirs vont bientôt disparaître. Ce mythe idéalise les chants simples des paysans, la poésie, les récits et les modes de vie rustiques opposés aux réalités économiques et sociales propres aux bouleversements des révolutions industrielles et urbaines.

À peu près au moment où Brahms compose ses *Chants tziganes* (1889), Dvořák ses *Chants tsiganes* et ses *Mélodies bibliques* (1894), où Janáček arrange ses *Chants populaires moraves* (entre 1888 et 1893), c'est toute leur aire culturelle qui voit la fin des terroirs.

Au début de cette lente destruction du mode de vie rural, les élites cultivées ont encore une attitude de mépris pour la culture populaire ; un musicologue de l'époque, parcourant l'ouest de la France, de Bretagne aux Pyrénées, compare en 1828 les populations qu'il rencontre hors des villes à « des enfants, des sauvages, qui, heureusement, comme tous les peuples primitifs, montrent un goût prononcé pour le rythme ».

Ce sont là les caractéristiques de tout « barbare », aux yeux des occidentaux. Les chants sont jugés répétitifs et simplistes, les paroles vulgaires voire obscènes, l'accompagnement musical pauvre, les histoires assez

stupides, les voix écorchées. Il faut remarquer qu'on ne comprenait que rarement leurs paroles, les savants citadins ne maîtrisaient pas les patois et prononciations régionales. L'Europe centrale, où Brahms, Dvořák et Janáček puisent en partie leur inspiration, était une mosaïque linguistique extraordinaire. Les musiciens formés par la musique savante avaient donc besoin, pour écrire leurs arrangements de chants tziganes ou de chants populaires, de traducteurs. Il en allait de même pour les vieux chants populaires des terroirs de France, mi-patoisant, mi-français, qui ont choqué le musicologue français de 1828, mais qui plairont à Britten : autre temps, autre sensibilité. La musique tzigane a elle aussi commencé par choquer, comme le raconte Liszt, les oreilles habituées à la musique des Haydn, Mozart et Beethoven : les amateurs de musique savante, les « dilettanti », comme Liszt les appelait, ne pouvaient comprendre, le mot est de lui, qu'on puisse se jeter dans une telle musique. Ce n'était pas « raisonnable » !

Ce moment est donc intéressant à saisir : c'est celui d'un renversement, où la musique qu'on jugeait jusqu'alors « primitive » va petit à petit obtenir le statut de pureté artistique, voire d'idéal : ce sera la position de Brahms par exemple.

Si on cherche un équivalent dans les autres formes artistiques, l'image qui illustre ce retour aux sources peut être par exemple un triptyque peint par Giovanni Segantini, actif à la même époque, qui s'intitule *La Vie, La Nature, La Mort*. Dans ce triptyque réalisé en 1896-1898, Segantini, qui apprit la peinture de maîtres à la Brera de Milan, déploie la nature grandiose des hautes montagnes de l'Engadine, entourant et protégeant toute la vie humaine dans ce qu'elle a de vrai, d'intemporel et de pur. Il peint les paysans dans leurs tâches immémoriales : s'occuper de leurs bêtes, tirer un charroi de bois vers leur foyer, veiller leurs morts. Segantini effectue son retour non pas vers le passé mais vers ce qui est pour lui l'essentiel et le hors-temps, tout en utilisant une technique d'avant-garde pour magnifier la lumière qu'il veut éclatante sur ses toiles. C'est la technique du divisionnisme, théorisée par Signac la même année, et qu'il adapte à ses sujets et à son intention. Modernité et retour aux sources.

On ne peut également s'empêcher de penser aux romans dits « paysans » de George Sand, *La Mare au Diable*, ou le célèbre *François le Champi*, qui fit abondamment rêver Marcel Proust enfant. Ils datent de 1848, donc quelques décennies avant Brahms, Janáček ou Segantini, mais sont très intéressants car c'est à leur propos que George Sand justifie ses choix esthétiques et stylistiques, en employant presque les mots que choisit plus tard Brahms. Son but, dit-elle, est de créer une écriture romanesque « simple et naturelle », parce qu'en harmonie avec l'origine populaire de son sujet. Elle prétend en effet avoir entendu l'histoire de son personnage, le petit « Champi », abandonné à sa naissance dans un champ, lors d'une veillée chez des paysans du Berry, ce terroir qui lui est cher. De même que Janáček collectera les mélodies populaires de son pays morave, Sand collecte les « histoires vraies » que ses voisins Berrichons se racontent à la veillée.

Ce mouvement de recherche des vieux contenus populaires par les lettrés n'a fait que s'amplifier en Europe à partir d'un événement fondateur, qui a été à la fois une fraude et une révélation : c'est la publication par James MacPherson, entre 1760 et 1765, des « Fragments de poésie ancienne, collectés dans les Hautes Terres écossaises » ; ses fameux « Poèmes d'Ossian », donnés comme d'authentiques poèmes anciens « redécouverts » par l'auteur, sont des faux. MacPherson, imbibé de poésie gaélique ancienne, avait pu recréer, ou plutôt créer, on ne sait plus trop, des « poésies populaires » qui paraissaient venir du vieux fonds gaélique. Cette publication donna lieu, entre les partisans de « l'authenticité » et ceux du « faux » à une controverse enflammée pendant cinquante ans ! Les poèmes d'Ossian étaient-ils authentiques ou étaient-ils de MacPherson ? Même s'ils étaient écrits par MacPherson, n'étaient-ils pas, d'une autre façon, authentiques ? Qu'est-ce, après tout, que la poésie populaire ? Peut-on parler d'« authenticité » quand celle-ci n'est pas « pure » ? Ces deux dernières questions n'ont pas disparu de nos préoccupations, comme on peut le lire dans les écrits théoriques de Bartok.

La musique populaire et l'Histoire du 19^{ème} siècle : le folklore et l'idée de nation

La valorisation passionnée du patrimoine folklorique déborda peu à peu les limites du petit monde littéraire pour envahir les domaines de l'Histoire et des idéologies. Avant de culminer à la fin du siècle sous la forme du nationalisme guerrier, l'émergence de l'idée de peuple et de nation dans l'Europe du 19^{ème} siècle est liée à la perception d'un héritage culturel partagé par un groupe humain. En Allemagne, le concept de

« nation » s'enracine d'abord sur la langue commune, l'Allemand, et sur les « traditions » partagées. Les traditions populaires, le « vaste héritage de souvenirs » détenu par le peuple, se trouvent de la même façon au centre du concept de nation théorisé en France par Ernest Renan à la même époque.

Il s'agit là d'un nouveau paradoxe : au moment où les cultures locales, rites, modes de vie, chansons, disparaissent sous le rouleau compresseur de la nation en train de s'unifier, naît le folklorisme. « Folklore » signifie en anglais : « savoir du peuple ». C'est d'abord un passe temps de curieux, mais ensuite il se répand comme une traînée de poudre en Europe. Fonctionnaires, littérateurs, maîtres d'école, puis poètes, écrivains, musiciens partent à la recherche des éléments de cultures populaires en train de disparaître. Des milliers de recueils de poèmes, de contes et légendes, de chansons sont collectés, transcrits, éventuellement traduits, édités ; l'un de ces collecteurs enthousiastes a été Janáček, véritable ethnomusicologue avant la lettre, persuadé de la beauté unique de son patrimoine musical morave.

Pour les musiciens, comme pour Segantini et George Sand, il s'agit d'un retour sur le passé de son pays, de son terroir, mais aussi d'un retour sur soi, un peu comme Segantini revient -physiquement- de Milan vers les montagnes. L'ancienne société rurale est vue comme détentrice d'un rapport intime, privilégié, à la terre des ancêtres, à la véritable nature de la nation. Ce retour est perçu comme source de richesse, un pas vers un art de la vérité. En témoignent les mots employés par Janáček en 1893 pour décrire les danses populaires de Moravie : elles sont, dit-il, « la musique de la vérité », parfois évocation du pays qu'on a quitté, comme le montrent les œuvres de Dvořák de notre concert, qu'il écrivit aux Etats-Unis, mais qui s'adressent en réalité à sa patrie.

Liszt, ce génial déraciné, a écrit au milieu du siècle que la mélodie populaire est en fait l'expression d'une identité collective :

« Leurs poèmes et leurs chants répètent des sentiments qui sont propres à tous les individus. Il n'y a pas un fragment, si long ou si court qu'il soit, de cette étrange œuvre collective qui dise une émotion personnelle, une émotion qui ne soit pas celle de tous et qui pénètre chacun d'eux jusqu'à la moelle de ses os ! »

Le corpus de la musique populaire devient la source où un groupe humain puise la conscience qu'il a de lui-même ; ou plutôt, où se forge la conscience qu'il a de lui-même. Que les cultures traditionnelles aient historiquement existé comme des facteurs d'unification et de rassemblement, cela peut se discuter ; mais rétrospectivement c'est comme cela que les voient les sociétés qui ont le sentiment de s'être un peu perdues, à l'apparition de la modernité.

Ainsi, dans le dernier quart du 19^{ème} siècle les nations européennes encore non constituées veulent asseoir la légitimité de leur indépendance politique sur l'évidence de leur identité culturelle : les nations hongroise, tchèque, morave, polonaise et allemande se sont retrouvées dans les Rhapsodies hongroises de Liszt, les Polonaises et les Mazurkas de Chopin, les Volkslieder de Brahms. Toutes les œuvres de Janáček relèvent de la même intention.

Dans l'optique d'alors, les musiques populaires, que ce soit la tradition d'un minuscule terroir, d'une grande nation, ou d'une ethnie en déplacement, révèlent les caractéristiques proprement uniques à cette culture ; comme le dit Liszt de la musique tzigane :

« Le violoniste se confia alors à cet art discret, et révéla dans sa musique le rayon doré d'une lumière intérieure qui lui est propre et que, sans elle, jamais le monde n'eût connue, ni devinée. »

La fascination pour les chants tziganes, on l'a déjà dit, n'a pas épargné Haydn, Beethoven, Schubert, Brahms, Liszt. Elle est la musique des ethnies dominées par excellence, l'archétype de la musique populaire, elle se déplace comme un feu follet dans tout l'espace germanophone d'Europe centrale ; elle est restée un temps rétive à toute forme de récupération. Au moment où Liszt l'analyse et l'arrange, il l'a encore entendue jouée dans des granges, des cabarets de villages, ou même au fond des bois, ce qu'il décrit avec volubilité dans son livre. Il a grandi au milieu d'elle, au point d'en parler comme sa musique natale :

« Quels accents de chœurs exilés, d'oiseaux emprisonnés, d'âmes orphelines, de tendresse veuve, — elle faisait entendre ! Je la comprenais bien, cette musique ; elle me semblait même une langue natale ! »

Liszt, pourtant n'est pas exempt de poncifs : la musique tzigane ne peut être comprise, dit-il, si l'on ne

comprend pas « l'esprit bohémien », violent, désordonné, passionné, mais libre et sachant s'abandonner aux caprices de la nature et aux caprices de la fortune.

C'est une vision du tzigane habituelle pendant tout le siècle, qu'on trouve par exemple dans les poèmes de Nicolaus Lenau (1802-1850). Ce comte hongrois rebelle à la tutelle des Habsbourg est un poète de langue allemande, un Chateaubriand germanique. Il n'eut pas de carrière politique ni diplomatique, mais se rallia aux mouvements nationalistes anti-Autriche, et fréquenta tous les rebelles, déracinés, tziganes et exclus de son temps, alla soigner son mal du siècle « dans les forêts du Nouveau-monde », revint poète célébré mais toujours aussi instable. Voici quelques vers de l'un de ses poèmes :

Trois Bohémiens

« Je rencontrai un jour trois Bohémiens couchés au bord d'une haie,

(...)

L'un d'eux tenait dans ses mains un violon sur lequel il se jouait
à lui-même un air flamboyant, entouré de l'auréole pourpre du
couchant.

(...)

Tous trois avaient des vêtements composés de diverses couleurs
vives, usés et déchirés ; tous trois bravaient,
avec le dédain provoquant de la liberté, tous les destins de la terre. »

Ce portrait fournit dans la deuxième moitié du 19^{ème} siècle un modèle rêvé aux membres de « la Bohême » artistique des capitales européennes, immortalisée au théâtre, à l'opéra, avec Rodolfo et Mimi dans l'opéra de Puccini (1895). Poètes, musiciens, peintres : pour être artiste, alors, il faut être « bohème ».

Fonction de la musique populaire dans l'art des compositeurs :

La musique populaire, pour nos compositeurs savants, apportait la preuve que l'art musical était, tout simplement, le moyen d'expression premier, indépassable, de l'être humain. Sans la musique populaire, on ne peut pénétrer dans ce qui fait la spécificité d'une culture, elle est, selon l'image de Liszt, cet « art discret » qui révèle au monde « le rayon doré de la lumière propre » à chacun.

Voix, flûte, vielle, violon, guitare, cornemuse, la pratique musicale était générale et spontanée. C'est sans doute l'une des caractéristiques qui ont du fasciner nos Brahms, Britten, etc... , et qui continuent de nous interpeller : le naturel avec lequel paysans berrichons, bergers des Highlands écossaises, ou tziganes d'Europe centrale, « improvisaient », « arrangeaient », prolongeaient, détournaient airs et chansons. Saisissaient à l'improviste l'instrument de musique et se mettaient à jouer les chagrins d'amour inconsolables, enchaînant torrents de larmes et fleuves immenses coulant vers la mer, ou bien satires cinglantes des messieurs des villes, nobles libertins, collecteurs d'impôts, sergents recruteurs..

Jamais une mélodie populaire apparue dans un village perdu au fin fond d'une province ne restait sagement là où elle avait été créée. Elle se déplaçait dans l'espace, de campagne en campagne, mais aussi de la campagne à la ville, puis de la ville aux campagnes, traversait les différentes couches sociales, se transformant à chaque fois un peu, suivant l'environnement du chanteur ou du musicien, ses préoccupations, son éducation, ses goûts, etc. On a trouvé l'exemple d'une nourrice venue de sa campagne hongroise qui apprenait à ses employeurs de Vienne (et leur traduisait) des airs de son village... qui se sont retrouvés chez Brahms! Finalement, après bien des allers-retours entre chanteurs des campagnes et musiciens érudits, et un certain nombre d'années écoulées, il était impossible de déterminer qui en était l'auteur. D'où bien des spéculations. C'est ainsi que ce que Liszt appelle « musique tzigane » n'en est absolument pas, affirme Bartok ; il le fait remarquer de façon péremptoire : « Je souhaiterais affirmer que ce que les gens (ce qui inclue les Hongrois) appellent musique tzigane (« gypsy music ») n'est pas de la musique tzigane mais bien hongroise ; ce n'est pas de la musique populaire mais un type assez récent de musique populaire hongroise, composée, pratiquement sans exception, par des hongrois de la classe moyenne supérieure ».

C'est donc la même question qui revient, comme à propos des poèmes d'Ossian : s'agit-il vraiment d'un « volkslied », chant d'origine populaire ? Quelle est la part des ajouts, interprétations, détournements, effectués par Liszt, Brahms, Dvořák ?

Le degré de proximité de la composition savante avec sa source traditionnelle est quelque chose qui n'est pas bien clair, même si au fur et à mesure qu'on avance dans le 19^{ème} siècle, la prose lyrique des romantiques et des post-romantiques, celle aussi de Brahms, disparaît au profit d'un langage plus précis et technique. Bartok dans ses articles publiés entre 1911 et 1920 distinguera quatre catégories de mélodies populaires :

- première catégorie : la transcription pure et simple d'une mélodie paysanne, avec un accompagnement instrumental minimal
- deuxième catégorie : la mélodie transcrite est accompagnée de parties inventées, harmonies, préludes, etc... qui sont aussi importantes qu'elle
- troisième catégorie : la mélodie authentique à l'origine de la pièce n'est plus qu'un motif qui court au sein d'un ensemble plus vaste dû à l'invention du compositeur
- quatrième catégorie : la mélodie à laquelle la pièce fait référence est imitée et non empruntée à une œuvre préexistante.

On voit que c'est une question de degré - chaque catégorie d'œuvre folklorisante s'éloignant de plus en plus du chant populaire original, par ajout, réminiscences, références, transformations... Sur le papier c'est clair mais il est difficile d'appliquer à des œuvres publiées en 1870 des catégories et des degrés forgés par un esprit de 1920. Brahms arrange et publie mélodies et danses, les fameuses « csardas » ; les musicologues ont pu quelquefois en retrouver les traces dans des recueils de musique populaire ; mais lui-même ne cite jamais ses sources (au contraire de Janáček par exemple, qui le fera quelques années plus tard : il ne s'agit pas du même contexte, ni de la même intention).

Pour l'historien, ces catégories ont toute leur importance. Mais pour l'amateur de musique, les chansons de rouet, les amourettes pastorales, les danses villageoises sont « passées dans le domaine public » sous la signature de grands compositeurs. Elles sont des œuvres d'art au même titre qu'elles encapsulent des pépites de passé et abolissent tout sentiment de perte...

Dvořák et ses *Chants bibliques*

Dvořák est le premier musicien tchèque à avoir connu une célébrité internationale. Ses amis s'appellent Tchaïkovski, Hans von Bülow, Janáček (son disciple). Il est très lié à Brahms, qu'il a rencontré en 1873.

Dvořák est né en 1841 dans un petit village tout près de Prague ; on peut dire que d'une certaine façon il ne l'a jamais quitté dans sa tête, même pendant ses tournées en Russie ou en Angleterre, même pendant son séjour prolongé aux États-Unis, à partir de 1892. Son premier exil hors du paradis terrestre eut lieu alors qu'il était encore jeune, quand ses parents l'ont envoyé en ville pour se germaniser ; s'exprimer en allemand était alors un impératif absolu, quelle que soit la carrière envisagée. En musique, il fallait maîtriser la grande tradition savante allemande.

Ce sont pourtant ses Danses slaves (1878 et 1887) qui l'ont rendu immédiatement célèbre. Dans les grandes œuvres qui suivent, il réussit à fusionner les réminiscences du folklore de Moravie et de Bohême et le nouveau langage musical romantique international, donnant ainsi ses lettres de noblesse à la musique populaire, la hissant au statut de musique savante tout en atteignant lui-même une immense célébrité.

La fidélité sentimentale et artistique de Dvořák à ses racines ne fait que se renforcer aux États-Unis où il dirige le nouveau Conservatoire de New York ; il finit par se fixer dans une bourgade de l'Iowa, à Spillville, où réside une petite communauté tchèque. Là sans doute peut-il réchauffer de sa musique le cœur de ces exilés et partager avec eux sa nostalgie. Il y compose la Symphonie du Nouveau Monde et le Quatuor à cordes n° 12, dit « Américain » ; tous deux certes américains mais imprégnés de motifs du folklore tchèque.

Il y compose aussi en 1894 les Chants Bibliques, alors qu'il commence à trouver son exil américain un peu trop long ; il est aussi assombri par la maladie de son père et par la mort de son ami Tchaïkovski ; il trouve à épancher son chagrin dans ces œuvres simples, proche de la religiosité populaire. Elles sont d'abord écrites pour voix et piano, sur les paroles de psaumes latins qui ont été traduits en tchèque ; puis le compositeur donnera une autre version avec voix et orchestre ; mais la première version semble plus proche de la profonde tristesse à l'origine de ces chants. Transcription d'une complainte populaire adressée à Dieu, émouvante par sa simplicité même, c'est un peu un folklore imaginaire, personnel, dans la mesure où Dvořák réutilise les tournures des chants populaires, mais les assourdit d'une tonalité intime presque nocturne. Dans les Chants bibliques, la voix de l'homme esseulé entre « abîme insondable », « nuages et obscurité », « dans la vallée de l'ombre de la mort », avoue ses « frissons », ses « chagrins », ses « tremblements », qu'il dépose aux pieds de la majesté divine.

Brahms et ses *Chants tziganes*

Brahms est né en 1833, en Allemagne, à Hambourg. Sa grande érudition musicale a été contrebalancée toute sa vie par son attirance pour les airs populaires de tout l'espace de la Mitteleuropa, Serbie, Hongrie, Rhénanie, Bohême, Slovaquie, régions danubiennes, et par la musique tzigane, qui vont irriguer ses propres compositions, rendant parfois difficile de distinguer au sein de son œuvre « Kunstlied », lied « savant », et « Volkslied », lied populaire. Ses sources sont les nombreux recueils de chants populaires qui circulent à peu près partout à l'époque, ou les voyages qu'il effectue, notamment en Hongrie, en 1867, lors d'une tournée avec le grand violoniste hongrois Reményi, et en 1887, séjour dont il rapportera onze Chants Tziganes.

Brahms n'a pas besoin d'être un folkloriste pour ressentir immédiatement le charme des mélodies tziganes, dont il apprécie et va réutiliser les rythmes, l'utilisation des syncopes par exemple, la couleur modale, les accents renforcés, l'usage du cymbalum. Je cite encore Liszt : « on ne saura jamais assez décrire les rares beautés qui résultent de la richesse rythmique dans la musique bohémienne. Nous n'en connaissons pas d'autre où l'art européen eût autant à apprendre, pour la fécondité d'invention rythmique (...) Dans les rythmes bohémiens, certaines notes ressemblent à des gouttes de sang. »

Brahms est aussi fasciné par la musique tzigane parce qu'elle fait la part belle au chant. La musique vocale en effet est au cœur de son œuvre. C'est un instrument qui exprime pour lui le plus naturellement les sentiments. Il écrira plus de 250 lieder et Volkslieder, plus une grande quantité de chœurs. Sa réserve naturelle l'empêchant d'exprimer ses sentiments, il a utilisé le médium du lied, sentimental et pudique, intériorisé, pour épancher ses passions : on dirait qu'il tombe d'ailleurs amoureux uniquement de chanteuses ! Agathe, Bertha, Elizabeth, Hermine, toutes de belles voix pour ses lieder. En retour, ses lieder parlent... d'amour, et les huit chants tziganes de ce concert ne font pas exception.

Le premier chant tzigane dit :

« Hé ! Tzigane ! Fais résonner les cordes,
et joue la chanson de la jeune fille infidèle !

Que les cordes pleurent, gémissent

Jusqu'à ce que les larmes brûlantes baignent mes joues ! »

Quelle est l'origine de ces lieder tziganes ? Brahms choisit parmi un recueil de 25 chansons hongroises traduites en allemand 11 chansons, qu'il arrange en 1888 pour quatre voix accompagnées au piano. C'est un succès et en 1889 il donne à 8 d'entre elles une version pour une voix seule et piano.

Le but de Brahms n'a jamais été d'interpréter d'authentiques morceaux de musique tzigane. Il suivait en cela l'esprit de son temps, qui était de rendre plus expressives les compositions musicales en leur insufflant un état d'esprit proche des sources folkloriques.

Il s'agit d'une idéalisation de la forme populaire du chant, et d'un ressourcement pour la forme du lied, qu'il trouve affadi après les sommets qu'ont marqués Schumann et Schubert. C'est ce qu'exprime clairement la lettre que Brahms adresse en 1860 à Clara Schumann, son alter ego : « Le lied fait maintenant fausse route ;

à tel point que l'on est obligé de se tenir fermement à un idéal. Et pour moi, cet idéal, c'est la chanson populaire ».

Pour les lieder de sa composition, Brahms préfère partir de textes anonymes pris dans le folklore, ou de textes d'obscurs poètes disparus, qui vont avant tout servir la musique en lui donnant un élan, un souffle, une inspiration. Le lied est pour lui mélodie, et elle passe bien avant le texte. Dans ses choix de poèmes à mettre en musique ou de chants populaires à arranger, Brahms veut pouvoir « coller » à ses humeurs, ses émotions, ses sentiments du moment. Il adopte des procédés de la musique populaire, composition strophique, mélodie fluide, simple, début du chant sans prélude au piano, ce qui lui permet d'obtenir une facture de lied épurée, on a envie de dire confortable, ou rassurante pour l'auditeur ou le chanteur. Par exemple, le retour fréquent de la mélodie des premiers vers à la fin du morceau donne aussi l'impression d'un retour à l'équilibre, d'une réconciliation ou d'une conciliation, d'une harmonisation des contradictions, éminemment satisfaisante pour l'esprit et le cœur.

C'est la conjonction entre l'aspiration du lied romantique et les chansons des tziganes, spontanées, pleines de feu, mais souvent violemment déchirantes, que célèbre Brahms dans ses Chants tziganes.

Janáček et ses *Mélodies populaires moraves*

Leos Janáček, né en 1854, partage avec Dvořák, son aîné de 13 ans, une enfance de villageois dans une région rurale sous domination austro-hongroise ; il est né dans la partie morave de la Bohême. Il a été à l'école de toute une génération d'intellectuels, hommes d'église, littérateurs, qui autant qu'aux grands artistes européens, s'intéressaient au patrimoine culturel de leur Moravie. C'était leur façon de résister à la domination culturelle de l'Empire autrichien, qui avec la langue allemande imposait ses écrivains, ses compositeurs de lieder, tous ses musiciens. Janáček n'a cessé d'aller sur le terrain collecter poésies et chants populaires de sa région, il les a publiés et les a incorporés dans ses compositions, calquant la mélodie de ses chants sur la prosodie, les rythmes, l'intensité, les modulations de la langue autochtone.

Ce que Bartók écrivait, Janáček aurait pu le signer lui-même : « en campagne seulement on apprend à connaître à la source une musique qui nous ouvre des perspectives toutes nouvelles ». Et finalement : « les jours les plus heureux de ma vie sont ceux que j'ai passés dans les villages, parmi les paysans ».

En tant que programmateur de concerts à Brno, Janáček invita plusieurs fois un ensemble instrumental villageois qu'il appréciait particulièrement à jouer ses pièces traditionnelles lors du concert même où il dirigeait ses propres compositions. Les auditeurs ainsi purent entendre la musique villageoise traditionnelle à l'état brut, aux côtés de celle qui la transfigurait dans un langage moderne et savant. Avec modestie, Janáček ne faisait que rendre à ses sources l'honneur qui leur était dû. Son intention était pédagogique : montrer la vraie beauté de l'art populaire morave authentique, car exécutée par ses créateurs, mais aussi citoyenne : accompagner la renaissance de la culture slave contre l'avancée du rouleau compresseur autrichien.

Janáček a attribué une très grande importance à cette captation de la culture slave, aussi grande qu'à son activité de compositeur, qui en découle d'ailleurs. Par exemple, un seul de ses Cahiers de collectes « Chants moraves nouvellement collectés » comporte à lui seul 2050 chansons !

C'est là l'origine des *Mélodies populaires moraves* de notre concert.

Dans son recueil de plus de 2000 éléments collectés Janáček a sélectionné 53 chants, en a fixé la mélodie et composé l'accompagnement pianistique. Ces chants ont un thème en commun, le thème amoureux (44 chants), dans toutes ses modalités, chagrin, plaisir, rêverie, jeu. Ce qui n'est pas sans rappeler les choix de Brahms, ou même les choix de Britten parmi les mélodies françaises qu'il transcrit et accompagne.

Schubert, l'un des pères du lied, avait écrit : « à chaque fois que j'ai voulu chanter l'amour, il est devenu douleur. Et à chaque fois que j'ai voulu chanter la douleur, elle est devenue amour ». Le 4ème chant morave de Janáček de ce soir nous fera entendre un état d'esprit similaire: «le cœur s'apaise en baignant dans les pleurs ».

L'intervention minimale de Janáček sur les originaux en conserve l'impatience et l'enthousiasme juvénile. L'évocation de la nature est présente dans plusieurs chants, souvent sous forme de métaphore, le cœur de la jeune fille est un « vert bosquet » et elle attend son « forestier » qui sera son « gardien » (c'est le 6ème chant de ce soir). Et « ne pleure pas ma belle, je t'épouserai à la Noël, quand le coucou aura chanté trois fois. » Malgré son respect de la simplicité du chant populaire, la transcription de Janáček a à cœur de l'installer sur un pied d'égalité avec le lied savant. Elle rêve d'une fusion, un peu comme Brahms l'avait fait, mais en restant beaucoup plus fidèle au modèle original.

Britten et ses *Chants populaires français*

Avec Britten, nous sommes dans un autre contexte, celui du 20ème siècle. On peut déceler dans son œuvre de nombreuses influences : l'impressionnisme français, la Vienne de Berg et de Mahler, Chostakovitch, dont il fut l'ami, mais aussi les différents folklores européens, qu'il a parfois utilisés directement, avec franchise et simplicité autant qu'avec élégance, comme on l'entend dans les airs français de notre concert.

Pacifiste, antinazi, objecteur de conscience, homosexuel, sensible à la misère des gens humbles, Britten n'a pas facilement trouvé sa place dans la société anglaise des années 1930-60. Les protagonistes de ses opéras reflètent son état d'esprit : ce sont souvent des êtres en marge, démunis, isolés. Il en va de même pour les personnages qui « jouent » leur histoire dans les chansons populaires qu'il arrange : petit pastoureau auquel le loup a volé un agneau, pauvre fileuse au rouet rêvant à un beau garçon, « va, mon rouet...., tourne, va ton train, et dis tout bas ton doux refrain », vieille paysanne se remémorant combien fut bref le temps d'aimer ... Personnages simples, mélodie simple, attrait direct pour l'auditeur : c'est l'une des raisons de la prédilection de Britten pour les œuvres inspirées du folklore ; en effet il a toujours voulu rendre accessible sa musique. À tous les publics, aux enfants par exemple (il a composé beaucoup de pièces pour enfants), à tous ceux qui n'ont pas été formés par la musique savante.

Britten s'est intéressé très tôt aux chansons populaires anglaises, écossaises irlandaises, galloises, mais il n'est pas resté dans son pré carré britannique. Ce cosmopolite s'est intéressé aussi aux vieilles chansons françaises.

Il n'a jamais voulu être un véritable collecteur de musique folklorique, comme l'étaient Janáček ou Bartok. Il ne visait pas du tout à une authenticité qui serait une valeur absolue. On a d'ailleurs pu lui reprocher de dénaturer les chansons originelles dans ses *Folksongs*. C'est vrai que ses arrangements des chansons populaires n'ont rien des pastorales un peu mièvres et très larmoyantes en vogue chez les folkloristes anglais. Son intelligence musicale ne se satisfaisait pas de la moindre facilité. On peut y voir surtout une hauteur de vue, et un parti pris à la fois complice et courtois à l'égard de son sujet. Britten dans les *Folksongs*, on a l'impression que c'est un grand seigneur qui redécouvre le charme de la simplicité, comme le Prince de La Double inconstance de Marivaux tombe amoureux de la paysanne Silvia.

Il a commencé à composer des accompagnements qu'il a consignés dans les six recueils de ses *Folksongs* à partir des années 40, alors qu'il s'était exilé aux États-Unis ; malgré la guerre il avait la nostalgie de l'Europe. Pour lui la monodie, la ligne vocale, c'est un peu comme l'innocence ou encore l'enfance, ou bien la paix d'autrefois. Britten respecte rigoureusement la mélodie de la chanson populaire, mais il lui ajoute un accompagnement très personnel, très moderne, parfois étonnant (pas du tout « folklorique » donc) au piano, une partition en demi-teinte, portant les caprices de la rêverie, ou la confiance retrouvée, ou la tendresse d'un amour, ou l'amusement d'une chanson satirique. Pour Britten chaque chanson qu'il exhume du folklore met en scène un solitaire qui confie à la mélodie le soin d'exprimer et de surmonter une blessure intime. Britten respecte aussi les textes d'origine et les fait vraiment entendre ; la poésie de ces chansons françaises est bien sûr naïve, et il la fait entendre comme telle, y compris dans ses formes patoisantes (la rime en -iau de troupiaux, biaux, chalumiau, sablots), a priori pas très élégantes. Mais leur franchise abrupte ou leur prosaïsme leur enlève toute fadeur et tout sentimentalisme. Si le loup a mangé l'agneau, le pauvre berger, avec sa « peau », s'est fait un joli « chapeau », et avec ses « os », un charmant « chalumeau », pour faire danser les demoiselles sur la place du village.

L'accompagnement savant des mélodies populaires permet à Britten de retrouver un passé exempt des violences déchaînées au 20ème siècle, de rétablir dans le présent ce qui a été perdu, de vaincre le temps, l'exil. Cela fait penser, un peu en arrière, dans les années 1910, à un magicien de la sculpture, artiste roumain venu à Paris qui s'est inspiré lui aussi d'un élément de son folklore national pour donner son envol à l'art moderne, sous la forme d'un oiseau d'or, oiseau féérique, qui a un nom : la Maiăstra.

Cet Oiseau est contemporain de L'Oiseau de feu, issu d'ailleurs du folklore russe, que donnaient au même moment à Paris, justement, Stravinsky et Diaghilev. Mais dans le cas de la Maiăstra ce n'est pas un musicien qui s'est emparé d'un conte populaire roumain pour en faire une mélodie : c'est le plasticien Constantin Brancusi qui a transformé l'oiseau magique du conte en une sculpture, lui le Roumain exilé à Paris, un peu comme Britten ou Dvořák exilés en Amérique ont composé leurs musiques nées de la nostalgie. La Maiăstra de Brancusi est un oiseau rond comme un œuf, mais déjà dressé sur ses pattes, tête et bec tendus vers le ciel. Maiăstra, telle qu'elle est, est prête à prendre son envol vers les formes épurées, allongées, étirées, et finalement, abstraites, de la série Oiseau dans l'espace, quinze ans plus tard, l'une des œuvres les plus célèbres du sculpteur roumain. Elle a jailli du folklore populaire comme toutes les œuvres de notre concert, pour s'élancer tout droit dans notre modernité.

Camille Girard

Petite bibliographie

A. ANTONIETTO, *Histoire de la musique tzigane instrumentale d'Europe Centrale*

<http://www.etudestsiganes.asso.fr/tablesrevue/PDFs/vol%203%20musiques.pdf>

B. BARTOK, *Écrits*, édité par Philippe Albèra et Peter Szendy, Traduits et annotés par Peter Szendy
Contrechamps Editions, 2006

F.-R. de CHATEAUBRIAND, *Poèmes d'Ossian*, Publie.net, 2010

B. FRANCOIS-SAPPEY, G. CANTAGREL, *Guide de la mélodie et du lied*, Fayard, 1994

H. GASKILL, *Reception of Ossian in Europ*, Continuum Collections, an imprint of Continuum International
Publishing Ltd, 2008

F. LISZT, *Des Bohémiens et de leur musique en Hongrie*, Librairie nouvelle, 1859

C. MANFREDI, *Écosse, littérature et nationalisme culturel : le phantasme d'une nation ?*

<http://amnis.revues.org/110N>.

G. METKEN, *L'élévation en musique : Anton Webern et Segantini*, Revue de l'Art, 1992, n°1, pp. 82-84

P. POWELL, *Benjamin Britten, a life for music*, Hutchison, 2013

T. SOVIK (sous la direction de), *Leos Janáček, Life, Work and Contribution*, The Journal of the Graduate
Association of Musicologists and Theorists at the University of North Texas, special issue, may 2013

E. WEBER, *La Fin des Terroirs*, Fayard, 1983

Le Nationalisme en musique, Romantisme et post-romantisme, Médiathèque de La Philharmonie de Paris
(Cité de la musique)