

# THE FRENCH ALBUM

## MELODIES FRANCAISES

Dietrich Fischer-Dieskau

Wolfgang Sawallisch

GABRIEL FAURÉ

La bonne chanson

MAURICE RAVEL:

Chansons madécasses

FRANCIS POULENC

Le bal masqué

SOLISTEN DER BERLINER PHILHARMONIKER

SOLOISTS OF THE BERLIN PHILHARMONIC

REMASTERED ORIGINAL RECORDINGS



# THE FRENCH ALBUM

---

## MELODIES FRANCAISES

Dietrich Fischer-Dieskau

Wolfgang Sawallisch

GABRIEL FAURÉ

La bonne chanson

MAURICE RAVEL:

Chansons madécasses

FRANCIS POULENC

Le bal masqué

SOLISTEN DER BERLINER PHILHARMONIKER

SOLOISTS OF THE BERLIN PHILHARMONIC

## GABRIEL FAURÉ (1845-1924)

### La bonne chanson op. 61

*für Gesang, 2 Violinen, Viola, Violoncello, Kontrabass und Klavier /*

*for Voice, 2 Violins, Viola, Cello, Double Bass and Piano*

- |    |                                       |      |
|----|---------------------------------------|------|
| 1. | Une Sainte en son auréole             | 2:26 |
| 2. | Puisque l'aube grandit                | 2:01 |
| 3. | La lune blanche luit dans les bois    | 2:30 |
| 4. | J'allais par des chemins perfides     | 1:37 |
| 5. | J'ai presque peur, en vérité          | 2:17 |
| 6. | Avant que tu ne t'en ailles           | 2:38 |
| 7. | Donc, ce sera par un clair jour d'été | 2:40 |
| 8. | N'est-ce pas?                         | 2:18 |
| 9. | L'hiver a cessé                       | 3:10 |

Editions Hamelle, Paris

## MAURICE RAVEL (1875-1937)

### Chansons madécasses

*für Gesang, Flöte, Violoncello und Klavier / for Voice, Flute, Cello and Piano*

- |     |                               |      |
|-----|-------------------------------|------|
| 10. | Nahandove, ô belle Nahandove! | 5:17 |
| 11. | Aoua! Aoua!                   | 3:47 |
| 12. | Il est doux de se coucher     | 3:52 |

Edition Durand & Co

# FRANCIS POULENC (1899-1963)

## Le bal masqué

*für Gesang, Oboe, Klarinette, Fagott, Trompete, Klavier, Violine\*, Violoncello und Schlagzeug / for Voice, Oboe, Clarinet, Bassoon, Trumpet, Piano, Violin\*, Cello and Percussion*

|     |                              |      |
|-----|------------------------------|------|
| 13. | Préambule et air de bravoure | 4:14 |
| 14. | Intermède                    | 2:28 |
| 15. | Malvina                      | 2:12 |
| 16. | Bagatelle                    | 2:22 |
| 17. | La dame aveugle              | 2:24 |
| 18. | Finale                       | 4:28 |
|     | Editions Salabert, Paris     |      |

Total Time: 53:08

Licensed by FonoTeam GmbH, Hamburg



Dietrich Fischer-Dieskau (Bariton / baritone)

Wolfgang Sawallisch (Klavier / piano)

**Solisten der Berliner Philharmoniker /**

**Soloists of the Berlin Philharmonic Orchestra:**

Thomas Brandis\* (Violine / violin)

Peter Brem (Violine / violin)

Rainer Moog (Viola)

Wolfgang Boettcher (Violoncello)

Klaus Stoll (Kontrabass / double bass)

Karlheinz Zöller (Flöte / flute)

Karl Steins (Oboe)

Karl Leister (Klarinette / clarinet)

Manfred Braun (Fagott / bassoon)

Konradin Groth (Trompete / trumpet)

Fredi Müller (Schlagzeug / percussion)

Aufgenommen / recorded: 14.11.1975, Teldec Studios, Berlin



**DIETRICH FISCHER-DIESKAUS** weltbekannte Kunst des Liedgesangs dokumentiert sich auf dieser CD mit einigen besonders aparten Schöpfungen des französischen Liedes aus einem Zeitraum von rund 40 Jahren, zwischen 1890 und 1930. Die Komponisten gehören drei Generationen an: Der älteste ist Gabriel Fauré, der 1924 achtzigjährig in Paris starb, ungefähr zur selben Zeit, als Maurice Ravel, der mittlere von ihnen, seine „Chansons madécasses“ schrieb, und als jüngster folgt Francis Poulenc; er starb 1963. Jeder von ihnen repräsentiert auf charakteristische Weise seine Zeit.

**GABRIEL FAURÉ (1845-1924)**, in seinem Heimatland weit mehr bekannt und geschätzt als diesseits des Rheins, gehört zu den französischen Musikern, die den Übergang vom romantisch-klassizistischen Traditionalismus, wie ihn sein Zeitgenosse Camille Saint-Saëns vertrat, zur Moderne des Fin de siècle und der ersten Jahrzehnte unseres Jahrhunderts (Debussy und Ravel, der Faurés Schüler war) bilden. Wer den frühen Debussy kennt, wird aus der feingliedrigen Melodik und sensiblen Wortdeklamation von Faurés Liederzyklus „La bonne chanson“ unschwer Vorklänge in Richtung Debussy hin vernehmen; auch die Harmonik und die mit der Verbindung von Singstimme (Bariton) und Klavierquartett geschaffene distinguierte Klangerscheinung der neun Lieder deuten schon auf jene Wandlung um die Jahrhundertwende hin, die dem Klang im Gesamten des musikalischen Vorstellungsraums eine neue, entscheidende Rolle zuweist.

Faurés Opus 61, 1893 komponiert, wurde angeregt von dem Gedichtzyklus „La



bonne chanson“ von Paul Verlaine (1844-1896), den der große, elend als Säuf-fer endende lothringische Lyriker und geniale Vorläufer des Symbolismus 1872 geschrieben hatte – Niederschlag des überströmenden Glücksrauschs, in den er durch seine kurze Ehe mit Mathilde Mauté versetzt worden war. Es sind Liebesge-dichte, in eine morgendlich leuchtende Welt hinausgesungen, deren überschwäng-lichen und zugleich von einer leisen, verhaltenen Skepsis unterströmten Ton Fauré aufs Feinste getroffen hat – er hat das mitkomponiert, was an ihnen über das Ursprünglich-Emotionale hinaus „literarisch“ ist, das der französischen Lyrik von Baudelaire als neues Element zugebracht worden war.

**MAURICE RAVEL (1875-1937)** besaß von Anfang an in hohem Maß die Gabe, sich in fremde literarische und musikalische Zonen einfühlen zu können. Dass es Spanien war, dem er in einem großen Teil seines Gesamtœuvres in seiner Tonsprache huldigte, nimmt nicht wunder, denn seine Mutter, an der er zeit ihres Lebens mit zärtlicher Liebe hing, stammte aus dem spanischen Baskenland. Aber auch andere, entlegene poetische Regionen steuerte er in seinem Liedschaffen gern an, so die arabisch-orientalischen von „Tausendundeine Nacht“ in dem frühen Zyklus „Schéhérazade“ (1903), und die griechische in den „Cinq mélodies popu-laires grecques“ (1907), dann italienische, schottische und russische in den „Chants populaires“ von 1910 und jüdische in den „Deux mélodies hébraïques“ von 1914. Zum letzten Mal lässt er sich exotisch inspirieren in den „Chansons madécasses“ aus dem Jahr 1926, drei Gedichten von Evariste Parry, einem Franzosen, der im 18.

Jahrhundert in den Tropen lebte und in seiner Dichtung einen Vorklang romantischen Fernwehs in die Literatur seines Heimatlandes brachte. Von den leidenschaftlichen Versen der drei Lieder „Nahandove“, „Aoua!“ und „Il est doux“ behauptete er merkwürdigerweise, er habe sie nur aus dem madegassischen Original ins Französische übersetzt; es ist aber nachgewiesen, dass sie Produkte seiner eigenen poetischen Phantasie sind. Ravel vertonte sie in der Nachbarschaft seiner Sonate für Violine und Klavier, in der, wie er selbst bemerkt, „die Einfachheit vorherrscht, die Unabhängigkeit der Stimmen“, und er kennzeichnet den Stil der „Chansons“ als „eine Art Quartett, in dem die Singstimme die Rolle des Hauptinstruments spielt“. Er nennt diese Zeit um die Mitte der zwanziger Jahre einen „Wendepunkt“ in seiner Laufbahn als Komponist – von da an habe seine Musik mehr und mehr auf harmonische Reize verzichtet und sei zurückgekehrt zum „Geist der Melodie“.

In der Tat bleiben die „Chansons madécasses“, die Ravel für die amerikanische Mäzenin Elisabeth Sprague-Coolidge komponierte, als Klangerscheinung in der Kombination Singstimme, Flöte, Violoncello und Klavier betont unverschmolzen in ihren jeweiligen instrumentalen Charakteren – auch die Singstimme ist ganz instrumental behandelt – und werden aus kleinen motivischen Elementen zu rhythmischer Vielgestalt entwickelt, melodisch streng geführt. Aber Strenge bedeutet hier nicht Verzicht auf Emotion, keine Schranke gegen Leidenschaft und Passioniertheit. „Nahandove“ ist ein erotisch glühender Liebesgesang, „Aoua!“ ein Kampfruf gegen die weißen Küstenbewohner, die die Insulaner zu unterdrücken und zu tyrannisieren drohen, und „Il est doux“ ein zartes lyrisches Idyll, ein in den Abendwind gesunge-



nes Prelude zu einem Notturmo. Die Harmonik wird, wie in der einige Jahre früher entstandenen Sonate für Violine und Violoncello, auf weite Strecken von Bitonalität bestimmt, auch dies ein Merkmal des Spätstils von Maurice Ravel.

Mit dem Zyklus „Le bal masqué“ kommt ein französischer Musiker jener Generation zu Wort, die nach dem ersten Weltkrieg aller Romantik abschwor, dem Pathos ebenso wie dem Sentiment den Kampf ansagte und sich unter der Wortführung eines Nichtmusikers, nämlich Jean Coctaus, einer musikalischen Aktualität zuwandte, die nicht mehr aus der Klangwelt Debussys und Ravels, sondern aus dem Zirkus, dem Varieté und der Music Hall herkam: **FRANCIS POULENC (1899-1963)**, der als Mitglied jener legendären „Groupe de Six“, die sich unter dem Einfluss Eric Saties um 1920 als lockerer, aber dem gleichen Ziel einer antisymphonischen, pathoslosen Musik zugewandter Freundeskreis gebildet hatte, und als vielseitig schaffender (später auch auf dem Gebiet der religiösen Musik bedeutender) Komponist rasch Beachtung fand. Ein großer Teil seines Schaffens erstreckt sich auf das Gebiet des Liedes, wobei er sich vor allem von seinen Zeitgenossen, Vertretern der damaligen, in ihren Parolen und Thesen sehr prononcierten literarischen Avantgarde Frankreichs, anregen ließ. Fast alle wichtigen Namen aus dieser Bewegung finden sich unter den Textdichtern seiner Lieder – nur Guillaume Apollinaire, Louis Aragon, Jean Cocteau, Madame Colette, Paul Eluard, der Spanier Federico Garía Lorca und Raymond Radiguet seien hier erwähnt. Die Texte zum „Bal masqué“ (1932) stammen von Max Jacob (1876-1944), einem in der Bretagne



gebürtigen Poeten, der zusammen mit Apollinaire und André Breton einer der Begründer des literarischen Surrealismus war. Francis Poulenc, wegen seines Charmes und seiner geistvollen Drölerie in der Freundesrunde „Le Gamin“ genannt, ließ sich von der phantasievollen Nonsens-Lyrik der „Bal masqué“-Gedichte zu einem ganzen Tableau jener Musiktypen anregen, die im Kreis der „Six“ propagiert wurden, und mit dem Instrumentarium eines kleinen Orchesters präsentiert er sie zu einer überaus witzig deklamierten Singstimme mit Esprit und Ironie.

Ironisch ist schon die Bezeichnung dieser Serie von Couplets als „Kantate“ (mit dem Zusatz „profane“), parodistisch gemeint das Signum „Air de bravoure“ für das erste, und die Zwischenspiele sind nichts anderes als kammermusikalische Clownerien, melodisch von gewollter Trivialität, aber mit instrumentalen und rhythmischen Witz gepfeffert. Zwischen „Malvina“ und der „Dame aveugle“ steht ein Stück, das wie ein Vorspiel zu einer burlesken Ballade anmutet, und das Finale, eine Rakete von totalem Nonsens, das wie der ganze Zyklus vom Sänger höchste parlierende Bravour verlangt, wird mit einem richtigen frechen Gassenhauer eingeleitet. Ist es nicht, als ob da auf äußerst vergnügte Weise der Geist Emanuel Chabriers zitiert würde, dem Poulenc ein reizendes, gescheites Büchlein gewidmet hat und den die ganze Camaraderie der „Six“ (und übrigens auch Ravel) sehr liebten?

*K. H. Ruppel*



**DIETRICH FISCHER-DIESKAU**, renowned as a lieder-singer, gives further proof of his artistry in this recording of sonic unusual masterpieces of the French art-song, which are taken from a period extending over forty years, between 1890 and 1930. The composers represent three different generations. The oldest Gabriel Fauré died at the age of eighty in Paris in 1924, roughly about the same time as the middle one, Maurice Ravel, was working on his “Chansons madécasses”. The youngest of the three is Francis Poulenc, who died in 1963. Each of them was characteristic of his period in his own way.

**GABRIEL FAURÉ (1845-1924)** belongs to that group of French musicians who bridged the gap between the Romantic-Classical school, as represented by his contemporary Camille Saint-Saëns, and the modern school of the end of the nineteenth century and the opening decades of our present century, as represented by Debussy and Ravel, who was a pupil of Fauré. To anyone familiar with the early Debussy it is not difficult to obtain in the finely-spun melody and sensitive word-declamation of Fauré’s song-cycle “La bonne chansons” a foretaste of this composer. Also the harmony and the distinctive sound created by the combination of voice (baritone) and piano quartet in the nine songs anticipate the change that was to take place at the turn of the century, a change that was to make sound play a new, decisive role in the whole of musical thinking.

Fauré’s Opus 61, composed in 1893, was inspired by the cycle of poems “La bonne chanson” by Paul Verlaine (1844-1896). This great French lyrical poet and brilliant



forerunner of Symbolism, who was to end his days wretchedly in alcoholism, wrote the poems in 1872. They were the product of the delirium of happiness into which his short-lived marriage with Mathilde Mauté had plunged him. They are love-poems sung out into a world glowing in a rosy dawn. Their exuberance has undertones of gentle, subdued scepticism, which Fauré has subtly captured. He has composed into them that quality that took them beyond the original emotional into the literary sphere, the new element that had been given to the French lyric of Beaudelaire.

From the very beginning **MAURICE RAVEL (1875-1937)** possessed the ability thoroughly to penetrate foreign literature and music. That is was to Spain that he paid homage in a great portion of his works is not all that surprising, for his mother, whom he loved dearly all her life, came from the Basque country. But he went even further afield, to even more remote poetic regions for his songs, the oriental Arabia of “A Thousand And One Nights” in his early cycle “Shéhérazade” (1903), to Greece for the “Cinq mélodies populaires grecques” (1907), to Italy, Scotland and Russia in the “Chants populaires” of 1910 and to the Jews for the “Deux mélodies hébraïques” of 1914. His final excursion into exotic realms was in the “Chansons madécasses” of 1926 three poems by Evariste Parry, a Frenchman who lived in the tropics in the eighteenth century, who, in his poetry, introduced an anticipatory note of Romantic nostalgia into the literature of his native land. Remarkably he maintained that the passionate verses of the three songs



“Nahandove”, “Aoua!” and “Il est doux” were merely French translations from the original Madagascan. It has been proved, however, that they are the products of his own poetic imagination. Ravel set them to music at about the same time as he composed his Sonata for Violin and Piano, in which, as he remarked himself “simplicity prevails, the independence of the parts”, and he described the style of the “Chansons” as “a kind of quartet in which the voice plays the part of the main instrument”. He designated this period about the mid-twenties as a turning-point in his career as a composer – from then onwards his music increasingly renounced the appeals of harmonic devices and returned to “the spirit of the melody”.

It is certainly true that these songs, composed by Ravel for the American patroness of the arts, Elizabeth Sprague-Coolidge, are, in the overall sound – impression created by voice, flute, violoncello and piano, markedly unblended. They are treated strictly melodically – even the voice part is instrumental –, formed from short motifs into a rhythmic multiform. But strictness here does not mean eliminating the emotional element or excluding the passionate and the impassioned. “Nahandove” is an erotic, ardent love-song, “Aoua!” a battle-cry directed against the white inhabitants of the coast who threaten to oppress and tyrannize the islanders and “Il est doux” a tender lyrical idyll, a prelude to a nocturne sung into the evening wind. As in the Sonata for Violin and Violoncello composed a few years earlier bitonality dictates the harmony over long stretches. This, too, is a feature of Maurice Ravel’s later style.

The cycle “Le bal masqué” is the work of a French musician of that post-World-War-I generation that renounced all forms of romanticism declared war on pathos

and sentimentality and under the leadership of a non-musician, Jean Cocteau, applied themselves to a practical reality in music that no longer stemmed from the world of Debussy and Ravel but rather from the circus and the variety stage.

**FRANCIS POULENC (1899-1963)** was a member of that legendary “Groupe de Six”, a loose circle of friends formed around 1920 under the influence of Eric Satie, dedicated to the same end, that of anti-symphonic music without pathos. As a member of this circle and as a versatile composer Poulenc rapidly acquired esteem, later becoming an important composer in the field of sacred music. A great part of his work was concerned with the field of song, in which he was particularly inspired by his contemporaries, representatives of the French literary avant-garde of the time. Practically all the significant poets of this movement are represented in his songs and include Guillaume Apollinaire, Louis Arragon, Jean Cocteau, Madame Colette, Paul Eluard, the Spaniard Federico Garcia Lorca, and Raymond Radiguet. The words of “bal masqué” (1932) were written by Max Jacob (1876-1944), a Breton poet who like Apollinaire and André Breton was one of the founders of Surrealistic literature. The imaginative nonsense verse of the “bal masqué” poems appealed to Francis Poulenc, whose charm and witty, droll sense of humour had earned him the nickname “Le Gamin”. He worked the poems into a complete tableau of just that type of music that was being propagated by the “Groupe de Six” and, scoring them for a small orchestra and a wittily declaming voice, he presented them with esprit and irony. To describe this series of couplets as a “cantate” (with the addition “profane”) is irony

enough in itself, the title (or the first “Air de bravour” is obviously meant as a parody, and the interludes are nothing other than chamber-musical clowning, melodically deliberately trivial, but peppered with instrumental and rhythmic humour. Between “Waiving” and the “Dame aveugle” there is a piece that suggests a prelude to a burlesque ballad. The finale, a rocket of utter nonsense, which like the whole cycle demands a high degree of parlando virtuosity of the singer, is introduced with a really saucy popular song. It would almost seem as if he were quoting, very light-heartedly, the spirit of Emanuel Chabrier, to whom Poulenc dedicated a delightful, clever little book and who was loved by all the “Six” (and Ravel, too).

*K. H. Ruppel*

**DIETRICH FISCHER-DIESKAU** est connu dans le monde entier pour son art de l'interprétation du lied, dont ce disque, consacré à quelques créations spécialement originales s'étalant sur une quarantaine d'années de la production mélodique française, de 1890 à 1930, nous offre un nouveau témoignage. Les compositeurs des œuvres enregistrées appartiennent à trois générations différentes : le plus ancien est Gabriel Fauré, qui mourut à Paris, octogénaire, en 1924, c'est-à-dire à peu près à la date où Maurice Ravel; le second d'entre eux, écrivit ses «Chansons madécasses» et le plus récent des trois est Francis Poulenc, mort en 1963. Chacun d'eux représente de manière caractéristique l'époque où il vécut.



**GABRIEL FAURÉ (1845-1924)**, bien plus connu et apprécié dans sa patrie que dans les pays de langue germanique, fait partie des musiciens français en la personne desquels s'effectue la transition entre le traditionalisme néoclassique et romantique, tel qu'il s'incarnait en son contemporain Camille Saint-Saëns, et le modernisme «fin de siècle» ainsi que les premières décades de notre siècle (où'imposèrent Debussy et Ravel, ce dernier ayant été l'élève de Fauré). Pour qui connaît les premières œuvres de Debussy, il n'est pas difficile de percevoir dans la gracilité du traitement mélodique et dans la sensibilité de la déclamation dont témoigne le cycle de mélodies de Fauré «La bonne chanson» des accents faisant déjà pressentir Debussy ; mais l'écriture harmonique et la sonorité distinguée créée dans ces neuf mélodies par l'alliance de la voix (baryton) au quatuor avec piano sont elles aussi des éléments annonçant le changement qui s'accomplit vers le tournant du siècle et qui accorda un rôle nouveau, véritablement décisif, à la sonorité dans l'ensemble de la conception musicale.

L'opus 61 de Faure, composé en 1893, fut inspiré par «La bonne chanson», cycle de poèmes écrit en 1872 par Paul Verlaine (1844-1896), le grand poète lorrain, génial précurseur du symbolisme, qui mourut dans la misère, adonné à l'alcool. L'œuvre reflète l'ivresse de bonheur dans laquelle Verlaine avait été plongé par son mariage de brève durée avec Mathilde Mauté. Ce sont des poèmes d'amour, des cris du cœur jetés dans le lumineux univers matinal, dont Fauré a rendu de la manière la plus délicate le ton à la fois exalté et légèrement voilé d'un scepticisme latent; le compositeur a su inclure dans sa mise en musique ce que les poèmes, par-delà

leur jaillissement émotionnel, offrent de «littéraire», cet élément nouveau apporté par Baudelaire à la poésie française.

**MAURICE RAVEL (1875-1937)** posséda de tout temps au plus haut degré le don de se sentir à l'aise, jusqu'au point de s'y identifier, dans des domaines littéraires et musicaux étrangers. Sa mère, à laquelle il voua aussi longtemps qu'elle vécut un tendre attachement, était originaire du pays basque espagnol. Aussi n'est-il pas étonnant qu'il ait rendu musicalement hommage à l'Espagne dans une grande partie de son œuvre. Mais, dans sa production mélodique, il se plut également à mettre le cap sur d'autres régions poétiques plus lointaines, comme par exemple l'univers oriental de l'Arabie des «Mille et une nuits» dans «Schéhérazade» (1903), une de ses premières compositions, et l'univers grec dans les «Cinq mélodies populaires grecques» (1907), puis l'Italie, l'Ecosse et la Russie dans les «Chants populaires» de 1910 et le monde juif dans les «Deux mélodies hébraïques» de 1914. En 1926, Ravel se laissa une dernière fois inspirer par l'exotisme dans les «Chansons madécasses», trois poèmes d'Evariste Parry, un Français qui avait vécu sous les tropiques au dix-huitième siècle et qui, par sa poésie, avait introduit dans la littérature de sa patrie des accents préfigurant la nostalgie du voyage et des pays lointains qui devait habiter les écrivains romantiques. Des vers brûlants de passion qui composent les trois chansons «Nahandove», «Aoua» et «Il est doux», il affirmait, chose curieuse, n'avoir fait que traduire en français l'original madécasse,



mais on a la preuve qu'ils sont le produit de sa propre imagination poétique. Ravel les a mis en musique à peu près à la même époque qu'il composa sa sonate pour piano et violon dans laquelle, selon ses propres termes, «prédominent la simplicité, l'indépendance des voix» et il définit le style des «Chansons» comme «une sorte de quatuor, où la partie vocale joue le rôle de l'instrument principal». Il désigne cette époque, se situant vers le milieu des années vingt, comme un «tournant» dans sa carrière de compositeur, après lequel sa musique aurait de plus en plus nettement renoncé aux attraits harmoniques pour revenir à l'«esprit de la mélodie».

En fait, les «Chansons madécasses», composées par Ravel pour un mécène américain, Elisabeth Sprague-Coolidge, combinent la voix, la flûte, le violoncelle et le piano tout en se refusant de faire fusionner les caractères spécifiques au timbre de chaque instrument – la voix elle-même étant traitée de manière purement instrumentale – et offrent une variété rythmique obtenue à partir de petits éléments motiviques ainsi qu'une rigoureuse écriture mélodique. Mais rigueur ne signifie pas ici renoncement à l'émotion, ni limitation apportée à l'expression de l'ardeur et même de la passion. «Nahandove» est un chant amoureux d'un brûlant érotisme, «Aoua» un appel à la lutte contre les riverains blancs, qui menacent d'opprimer et de tyranniser les habitants de l'île; quant à «Il est doux», il s'agit d'une tendre idylle poétique, d'un chant murmuré dans la brise du soir comme une sorte de prélude à un nocturne. De même que dans la sonate pour violon et violoncelle, composée quelques années auparavant, le traitement harmonique est en de nombreux passages déterminé par la bitonalité, ce qui constitue également une marque distinctive du style de la dernière manière de Ravel.

Avec le cycle «Le bal masqué», on donne la parole à un musicien français de la génération qui, après la première guerre mondiale, abjura toute forme de romantisme, déclara la guerre au pathos aussi bien qu'au sentiment et, sous l'égide de son porte-parole Jean Cocteau, lui-même non musicien, se tourna vers une actualité musicale ne provenant plus de l'univers sonore de Debussy et de Ravel, mais du cirque, du théâtre de variétés et du music-hall.

Ce musicien, **FRANCIS POULENC (1899-1963)**, fut membre du légendaire «Groupe des Six» qui, sous l'influence d'Eric Satie, s'était constitué vers 1920 et se composait sans règlement formel d'un cercle d'amis poursuivant tous le but d'une musique antisymphonique, exempte de pathos. Compositeur aux dons extrêmement variés, Poulenc, qui devait également écrire plus tard d'importantes œuvres de musique religieuse, ne tarda pas à susciter l'intérêt. Une grande partie de son œuvre se situe dans le domaine de la mélodie, où il trouva avant tout son inspiration chez les écrivains contemporains représentant l'avant-garde littéraire française de cette époque mouvement aux directives et aux thèses très prononcées. On rencontre parmi les auteurs des poèmes qu'il a mis en musique presque tous les noms importants de ce mouvement – ne mentionnons ici que Guillaume Apollinaire, Louis Aragon, Jean Cocteau, Madame Colette, Paul Eluard, l'espagnol Federico Garcia Lorca et Raymond Radiguet. Les paroles du «Bal masqué» (1932) sont dues à Max Jacob (1876-1944), poète d'origine bretonne qui fut avec Apollinaire et André Breton un des fondateurs du surréalisme littéraire. Francis



Poulenc, à qui son charme, sa spirituelle drôlerie avaient valu de la part de ses amis le surnom du «Gamin», trouva dans l'absurdité et la fantaisie dont débordent les poèmes du «Bal masqué» une matière qui lui inspira tout un tableau des types de musique qui étaient propagés dans le cercle des «Six» et qu'il présente avec esprit et ironie en recourant aux instruments d'un orchestre de dimensions réduites ainsi qu'à une partie chantée déclamant le texte avec la malice la plus piquante.

Le dessein ironique apparaît dans la désignation «cantate profane» appliquée à cette série de couplets, dont le premier se voit qualifié non sans intention parodique d'«air de bravoure», et les interludes ne sont rien d'autre que des clowneries de musique de chambre, d'une banalité mélodique voulue, mais épicée de piment instrumental et rythmique. Entre «Malvina» et «La Dame aveugle» figure un morceau produisant l'impression d'être un prélude à une ballade burlesque et le finale, véritable feu d'artifice de boutades totalement absurdes requérant du chanteur, comme d'ailleurs le cycle entier, un brio étincelant et une extrême acuité de diction, est introduit par une véritable rengaine débordant d'effronterie. N'y a-t-il pas là une sorte de joyeuse citation de l'esprit d'Emanuel Chabrier, musicien auquel Poulenc a consacré un opuscule aussi judicieux qu'attrayant et que toute l'équipe des «Six» (ainsi d'ailleurs que Ravel) aimait énormément ?

*K. H. Ruppel*