Vendredi 30 janvier 2009

Salle Olivier Messiaen, Grenoble

Ensemble vocal **Stravaganza**

Direction: Yves Rassendren

Christian Bernard piano

Les compositeurs et leurs racines populaires

Maurice EMMANUEL (1862-1938)

2 Chansons bourguignonnes chœur mixte et piano

Chez Jean Nicot

Les mois de l'année - La Perdriole

Claude DEBUSSY (1862-1918)

Jardins sous la pluie *(*extr. des *Estampes*) piano – 1903

Francis POULENC (1899-1963)

Pastourelle piano – 1927

8 Chansons françaises chœur mixte *a cappella* – 1946

Margoton va t'a l'iau
La belle se sied au pied de la tour
Pilons l'orge
Clic, clac dansez sabots
C'est la petite fill' du prince
La belle si nous étions
Ah ! mon beau laboureur
Les tisserands

Maurice RAVEL (1875-1937)

3 Chansons chœur mixte *a cappella* – 1915

Nicolette

Trois beaux oiseaux

Ronde

György LIGETI (1923-2006)

Haj, ifuság ! [Ah ! la jeunesse] chœur mixte *a cappella* – 1952

Igor STRAVINSKY (1882-1971)

4 Chants paysans russes "Soucoupes" chœur de femmes *a cappella* – 1914-1917

Près de l'église à Tchigissakh
Ovsen
Le Brochet
Monsieur Ventru

Trois petites chansons chœur de femmes et piano – 1913
(Souvenirs de mon enfance)

Béla BARTÓK (1882-1945)

6 Danses populaires roumaines piano – 1915

4 Chants Slovaques chœur mixte et piano – 1917

Chant de mariage de Poniky
Chant des fenaisons de Hiadel
Chant de danse de Medzibod
Chant de danse de Poniky

4 Chants populaires hongrois chœur d'hommes *a cappella* – 1912

Pauvre tourterelle
Je vais à Budapest
Dans le jardin de beau-frère
Valet de ferme

Gunnar HAHN (1908-2001)

Rondo Lapponico chœur mixte *a cappella* – 1971

Origine des chansons populaires

Notons que, comme eût dit Vialatte, la chanson populaire remonte à la plus haute antiquité. Champollion a fait connaître en 1828 une chanson égyptienne : *Battez pour vous / Battez pour vous /O bœufs,/ Battez pour vous/ Battez pour vous/ Des boisseaux pour vos maîtres*

Job se plaint déjà des chansons qu'on faisait sur lui (Job, 30, 9). Jornandès, l'historien des Goths (6ème siècle), nous apprend qu'ils avaient des chants populaires, et cite un chant funèbre sur la mort d'Attila. Paul Diacre de son côté (8ème siècle) parle dans le même sens des Lombards, qui possédaient plusieurs chansons sur le roi Alboin. Il est cependant toujours délicat d'aborder le concept d'art, de poésie, de chanson *populaires*. Quel est ce peuple d'où à surgi cet art ? comment a-t-il surgi ?

Le romantisme a une lourde responsabilité dans la confusion mentale qui accompagne ces notions. Il a voulu croire en un Peuple originel comme on a cru au Bon Sauvage. Herder, principal maître penseur de cette école, croit en une *Naturpoesie*. Dans *Stimmen der Völker in Liedern,* il oppose, et cela fait frémir, le bon Peuple de la tradition immémoriale des campagnes à la canaille des rues :

« La poésie primitive vivait dans l'oreille du peuple, sur les lèvres des chanteurs ; elle transmettait l'histoire, les mystères, les merveilles ; c'était en quelque sorte la fleur caractéristique des peuples, conservant leur langue, leurs mœurs et initiant les peuples futurs aux mœurs, aux passions, aux sciences aux arts, ou plutôt aux occupations de leurs aïeux. » Ce peuple idéal « n'est pas celui des rues, qui chante et ne crée jamais, mais qui crie et estropie. »

Les frères Grimm ne sont pas en reste :

« nous pouvons affirmer que nous n'avons pu parvenir à découvrir un seul mensonge dans les chants du peuple »

Ni M. de la Villemarqué, collecteur des *Barzas Breiz*,:

« Aussi quand un paysan veut louer une œuvre de ce genre, il ne dit pas : c'est beau, il dit : c'est vrai ». cette idéologie romantique a nourri une idéologie nauséabonde : *« la terre ne ment pas ».* Et Viktor Klemperer, le philologue auteur de LTI (Lingua Tertii Imperii, la langue du Troisième Reich) n'hésite pas à voir dans le romantisme l'origine délétère du mouvement qui conduit au nazisme.

Julien Tiersot, auteur d'une *Histoire de la chanson populaire en France* (1889), de *Notes d'ethnographie musicale*(1905 - 1910), et grand collecteur de chansons populaires des Alpes françaises (publiées en 1903), pose la question de savoir si la musique des peuples éloignés par l'espace n'a pas les mêmes droits que celle des peuples éloignés par le temps. Il réfléchit au lien entre musique populaire et musique savante dans tous les pays. Même s'il écrit que « *la chanson est l'émanation directe du milieu duquel elle est née, elle est l'âme de la terre »*. il préfigure les recherches ethnomusicologiques de Bartók.

Disons avec Claude Roy que *« c'est un travail assez vain, et un purisme un peu sot, que celui de ces folkloristes qu'on voit rejeter du folklore tout ce qui est l'œuvre de quelqu'un de connu. Ils crient au faux devant le pastiche heureux, et à l'inauthenticité devant ce qui est daté, clair dans ses origines. […] la poésie ne jaillit pas plus de la terre que les têtards ne naissent de la vase. »* Il est amusant de relever alors que les mystifications réussies de Prosper Mérimée ou de MacPherson sont, à cette aune, des fondements tout à fait acceptables pour des traditions, à la condition qu'on n'ait garde d'oublier qu'il naît des traditions à peu près tous les jours, l'essentiel étant de laisser dans le flou la question des origines.

Qu'est-ce qui fait donc qu'une poésie ou une chanson deviennent populaires ? Si l'on s'accorde sur le fait que la poésie ne consiste pas à dire des choses marquantes, mais à dire d'une manière marquante des choses qui peuvent être communes, on peut affirmer que ce qui a eu l'heur de devenir populaire a rencontré une certaine manière, particulièrement marquante pour la psychologie des peuples, d'exprimer des choses qui touchent à la vie humaine. Tant la musique que le texte contribuent à marquer les esprits, et plus probablement l'alchimie de leur convolution. Allons plus loin : Il est bien improbable que ces œuvres aient eu d'emblée leur forme définitive, elles ont au contraire subi maintes transformations en passant de bouches à oreilles. Le peuple en est devenu l'interprète, puis l'adaptateur, enfin le co-auteur. Claude Roy parle d'une sorte de processus de *« sélection naturelle, œuvre de grandes masses d'hommes éprouvant et essayant un texte, une musique, et les perpétuant, mutation après mutation, en les gardant vivants ».*

Mnémosyne (la Mémoire) fille de Zeus n'a-t-elle pas engendré les Muses ?

Bougainville rapporte qu'un Tahitien voyageant en Europe, enfermait ses observations dans une sorte de rythme cadencé pour se rappeler ce qui le frappait… peut-être l'embryon d'une épopée ; cela pointe le lien profond entre texte et rythme qui conduit à la chanson. La transmission purement orale pendant les siècles d'illettrisme a été autrement plus sélective que l'écrit, qui conserve tout, même la médiocrité. C'est le vrai sens de l'adage latin, héritage de la culture indo-européenne qui prisait l'oralité : *verba volant, scripta manent* : les paroles s'envolent vers le futur car elles sont vivantes, les écrits restent lettres mortes. Et « *les interpolations et les variations, les adjonctions et les suggestions transforment profondément le texte original et lui donnent cette*

perfection vivante qu'il ne possédait pas toujours à son apparition. » Le travail du poète : « vingt fois sur le métier remettez votre ouvrage, ajoutez quelques fois et souvent effacez » n'est souvent pas de nature si différente, *ars longa* resserrée sur la période créatrice d'une *vita brevis*. Et seul le génie artistique parvient à faire surgir des objets vivants pour l'humanité à venir sans besoin de retouche. C'est l'intuition de Montaigne :

« La poésie populaire et purement naturelle a des naïvetés et grâces par où elles se compare à la principale beauté de la poésie parfaite selon l'art : comme il se voit ès villanelles de Gascouigne et aux chansons qu'on nous rapport des nations qui n'ont connaissance d'aucune science ni même d'écriture. »

D'esprit moins ethnographique, ou plus dogmatique, Du Bellay, dans son *Illustration de la langue française*, n'a cependant que faire de ces ânonnements de bouseux ; seule la référence à la haute culture antique lui paraît digne d'intérêt :

« Feuillette les exemplaires grecs et latins, et me laisse toutes ces vieilles poésies françaises comme ballades, chants royaux, chansons, et autres telles épiceries qui corrompent le goût de notre langue et ne servent sinon à porter témoignage de notre ignorance »

Ignorance ? Comme dit Claude Roy, ce qui nous atteint dans les chansons populaires, « ce n'est pas qu'elles soient l'œuvre de gens *qui ne savent pas*, mais au contraire qu'elles soient nées de la souffrance et de la joie, de la malice et du cœur de gens qui savent très bien. Ils savent ce qu'est avoir faim ou mal d'amour, aller en guerre quand on ne voudrait pas ou travailler quand on est à bout de force », se marier avec un inconnu choisi pour vous ou parce qu'on a été violée ou engrossée… « Et ceux-là trouvent très exactement, à la longue, les mots irremplaçables pour dire leur mal ou leur bonheur, bercer leur chagrin ou traduire leur colère. » A côté des grivoiseries qui parlent d'une certaine liberté de mœurs, il faudrait aussi étudier les sous-textes, les violences sociales faites aux femmes en particulier, qui apparaissent pour ainsi dire *poliment*, de manière voilée ou édulcorée, probablement parce que c'était le seul moyen acceptable socialement de chanter son malheur et de trouver ainsi un semblant de consolation. Dire ce qu'on n'a pas le droit de dire est donc sans doute aussi l'une des multiples fonctions de la chanson populaire, comme il en est des contes. Ravel a renversé la perspective dans sa *Nicolette*, en explicitant l'incorrect.

Il faudrait aussi, dans le sillage de Bachelard, sonder les affinités entre les rythmes et les activités humaines. Les berceuses en sont l'exemple le plus évident : tous les peuples ont eu des chansons de nourrice. Dans le *rondo lapponico* que nous interprétons on entend, issues du folklore nordique, les mêmes répétitions de syllabes familières aux berceuses de tous les pays d'Europe. Les chansons d'enfants ont occupé de grands esprits, jusqu'à Platon lui-même. N'ordonne-t-il pas aux nourrices de chanter beaucoup de chansons aux enfants qu'elles soignent ? Mais le lien entre la forme musicale traditionnelle et les autres composantes des arts et traditions populaires a été éclairé de façon frappante par le compositeur lithuanien Dainius Valionis[1] en 1997. L'utilisation d'une représentation graphique en {durée – hauteur} pour retranscrire les *sutartines* (polyphonies traditionnelles lituaniennes) fait apparaître des motifs étonnamment ressemblants à ceux des tissages traditionnels du pays. Les mêmes mots sont utilisés pour exprimer qu'une voix passe au-dessus d'une autre et pour désigner le mouvement du fil lors du tissage. Belle mise en évidence de la *structure* sous-jacente pressentie par Bartók.

Aperçu historique sur la chanson populaire

On a émis l'hypothèse que de même que les évangélisateurs ont réinterprété les anciennes fêtes païennes (Saturnales, Lupercales, etc.) dans le cadre du christianisme, de même ont-ils dû utiliser les anciens chants pour y mettre des paroles chrétiennes. On veut apercevoir dans les rares pièces rythmées du plain-chant la trace des anciens chants celtiques. Mais le plain-chant a à son tour « contaminé » le sentiment musical populaire, car les hymnes de l'Eglise faisaient sans nul doute partie du répertoire habituel du peuple, qui devait les reprendre hors de l'église, et avec d'autres textes. Les textes adaptés ont même suscité l'ire des autorités ecclésiastiques, puisque déjà un blâme d'un concile tenu au 7ème siècle à Châlons interdit aux femmes de se réunir sous les porches pour chanter des vers impies et obscènes lors des dédicaces des églises ou des fêtes de martyrs. Au 8ème siècle on interdit aux religieuses de copier ou de répandre des chansons d'amour.

L'interaction réciproque entre musique populaire et musique d'église marque en fait toute l'histoire de la Chrétienté. On retrouve par exemple des traces de plain-chant non seulement dans de vieilles chansons françaises, mais aussi dans certaines chansons hongroises notées par Bartók.

L'apparition des Flagellants à l'occasion des grandes pestes, au 13ème et au 14ème siècles, est l'occasion de répandre des chansons : on y a vu l'origine des danses macabres. La chevalerie et les croisades ont aussi donné leur impulsion au chant populaire, car la délivrance du Saint Sépulcre enthousiasmait aussi bien le peuple que les chevaliers. Là encore, c'est le plain-chant qui est constitue la trame musicale de ces chansons. La guerre de Cent ans a inspiré mainte chanson : le manuscrit de Bayeux nous fournit une chanson anti-anglaise ; on critiqua le futur Charles VII, trop épris d'Agnès Sorel pour bien défendre son royaume sur cet air de carillon bien connu : « *Mes amis que reste-t-il à ce dauphin si gentil ? Orléans, Beaugency, Notre-Dame de*

[1] *Daiva Račiūnaitė-Vyčinienė, « Sutartinės, Lithuanian Polyhonic Songs » VAGA publishers, 2002*

Cléry, Vendôme. » Poème simple pour lequel Pompidou, dans son anthologie de la poésie française, confesse une tendresse toute particulière. Puis ce furent les campagnes de François Ier qui inspirèrent bien des chansons.
Les Miracles et les Mystères médiévaux sont encore une autre source de chants populaires, car le peuple y tenait sa partie, et ce genre de spectacle était une « expression populaire de la rivalité qui a toujours existé entre le culte dominant et les plaisirs mondains », sorte de réédition chrétienne des mystères du paganisme ancien. Aux 13ème et 14ème siècles, les fêtes des fous, les épîtres farcies (moitié en latin, moitié en langue vulgaire), les fêtes de l'âne, des Innocents, de la Mère sotte, envahissent les églises. En 1521 encore, Erasme notait à propos des fêtes dont l'église était le lieu :
« Alors résonnent les trombones, les trompettes, les cornets, les fifres, les orgues, et l'on chante avec. On entend de honteuses chansons d'amour, d'après lesquelles dansent les mauvais garçons et les filles publiques. Ainsi on court en foule aux églises, comme à un lieu de divertissement, pour entendre quelque chose de gai et de réjouissant. »

A la fin du Moyen-Âge le mouvement symétrique des <u>messes sur des thèmes populaires</u> mérite d'être noté. L'action du clergé visa a contrebalancer l'influence des chansons grivoises en demandant aux compositeurs de tenter de gagner la sympathie des auditoires en composant des messes sur des airs connus de tous. La chanson populaire y constitue la clef fondamentale de l'œuvre, on la rencontre à chaque instant, fournissant une phrase, un lambeau de phrase, disparaissant au milieu des artifices du contrepoint. Si l'on n'y trouve jamais la chanson entière, c'est cependant le premier vers profane qui sert à désigner la messe. Ainsi la chanson *« La belle se sied au pied de la tour »* que nous chantons dans l'adaptation de Poulenc, a servi à De Orto (Desjardins, compositeur du 15ème siècle) pour une messe. Toutes les célébrités musicales du 15ème siècle (Josquin des Prés, Okeghem, etc.) ont composé des chants polyphoniques sur des airs populaires, mais avec le souci constant de ne jamais retranscrire la mélodie initiale à l'une des voix, en sorte sans doute de démontrer leur virtuosité. Il est donc difficile de se faire une idée précise de l'état initial de ces chansons. Orlando de Lassus, au 16ème siècle, remporta un grand succès avec ses arrangements à plusieurs voix de chansons populaires, telle *Vigne Vignolet* (1576). L'une des chansons le plus utilisées pour composer des messes est *l'Homme armé*, dont G. Dufay, De la Rue, Josquin des Prés, Obrecht , Palestrina et d'autres se sont servi pour écrire une ou plusieurs messes. C'est le Concile de Trente (1563) qui a finalement banni de l'église les messes sur des chansons profanes ou sur des paroles latines étrangères à la messe. Ce qui n'empêcha pas la vogue des noëls, moitié pieux, moitié goguenards, composés sur des airs populaires, de se répandre du 16ème au 18ème siècle dans toutes les provinces. Ils ont été édités sous le titre de *Bible des noëls*.
De son côté, Luther se servit d'anciennes hymnes qu'il transformait en cantiques en remaniant des plains-chants. La Réforme fit ainsi éclore une quantité prodigieuse de cantiques en Allemagne, tandis qu'en France les guerres de religion absorbaient l'intérêt des chansonniers : chansons pour la Réforme, satires contre la Réforme, portant un coup d'arrêt à la chanson populaire profane. On connaît une chanson huguenote, la chanson des Gras tondus, sur l'air *Laetabundus*, une séquence qu'on trouvait dans tous les missels, et qui date au moins du onzième siècle.
Au 17ème siècle naît l'habitude de mettre des paroles sur des airs de danse pour instruments : c'est par milliers que se comptent les courantes, gaillardes, branles, bourrées, menuets et allemandes. Si les paroles et la mélodie étaient réussis, la chanson ne tardait pas se répandre. Mais c'est aussi le cas de mélodies de Lully qui, selon un contemporain, étaient chantées « par toutes les cuisinières de France ».
La grande époque de la chanson à boire en France a été le règne de Louis XV. Il faut remarquer que la chanson à boire est avant tout une chanson des villes, souvent écrites sur des airs de danse connus, et destinée à n'avoir d'autre accompagnement que les couteaux ou les verres.

La <u>chanson à danser</u> est en revanche plus propre à la campagne, pour la raison que les confréries urbaines de ménétriers restreignaient fortement le privilège de jouer du violon : il fallait en effet payer un tribut au *roi des violons* pour avoir le droit d'accompagner les danses. Les plus pauvres et les campagnards chantaient donc en rond pour accompagner les danses, et c'est à ce répertoire, édité au début du 18ème siècle par Ballard, qu'appartiennent « *Ah ! mon beau laboureur* », « *Margoton va-t-à l'iau* » reprises par Francis Poulenc, ou *« La perdriole ou les douze mois de l'année »* harmonisée par Maurice Emmanuel. Nombre de ces chansons étaient fort grivoises, voire obscènes, mais nous ne le savons qu'à travers les précautions liminaires de l'éditeur. Les danses aux chansons donnaient lieu, au 16ème siècle, à des concours dont le prix était la couronne de fleurs d'une fillette, et la police a sévèrement réprimé ces pratiques car la fillette y perdait bien plus que sa couronne. La tradition de danser aux chansons s'est conservée jusqu'au début du 20ème siècle dans certaines provinces : la Bretagne, la Normandie, la Bourgogne où le père de Maurice Emmanuel a également noté les danses villageoises qu'accompagnaient ces chansons. Les rondes enfantines ont perpétué cette coutume de danser aux chansons.

Caractère des chansons populaires ; la modalité.

L'absence de note sensible est un caractère qui a été maintes fois remarqué par les collecteurs de chansons populaires. Certains s'étonnent d'être repris par les villageois lorsqu'ils répètent des chansons en terminant par une appogiature sur la sensible : c'est par un ton entier que les paysans entendent moduler. Au 19ème siècle, des musicologues aveuglés par leur théorie cherchent à classer les chants populaires dans les modes majeur ou mineur moderne. C'est en faisant appel à l'ensemble des modes, c'est-à-dire les gammes que l'on peut jouer sur les touches blanches d'un piano en commençant par l'une quelconque des notes, et qui se caractérisent par la position relatives des demi-tons, que l'on peut décrire les chants recueillis.

Or, sous l'influence de l'intérêt croissant pour les chants populaires, s'élabore en France au tournant du 19ème au 20ème siècle un nouveau langage musical. Dans la seconde moitié du 19ème s., la musique occidentale a cherché une expressivité toujours plus intense : la tonalité, les modulations éloignées, le chromatisme, les retards et appoggiatures étaient les outils de l'expression véhémente du "pathos" romantique (Wagner, Brückner, R. Strauss…). En France, c'est le recours à la modalité comme refus de la tension harmonique et du chromatisme systématiques qui permet le rejet de cette esthétique de la surenchère. Saint-Saëns en avait souligné la portée dans un article paru dans *La Nouvelle Revue*, le 1er Novembre 1879 :

« La tonalité qui a fondé l'harmonie moderne agonise. C'en est fait de l'exclusivisme des deux modes majeur et mineur. Les modes antiques rentrent en scène et, à leur suite, feront irruption dans l'art les modes de l'Orient dont la variété est immense. Tout cela fournira de nouveaux éléments à la mélodie épuisée... l'harmonie aussi se modifiera et le rythme, à peine exploité, se développera. De tout cela sortira un art nouveau..."

Liszt sera l'un des premiers compositeurs à incorporer le mode tzigane dans sa musique. Au début, il s'agit d'évoquer la Hongrie, son pays natal. Mais au fur et à mesure de l'évolution de sa pensée créatrice, Liszt dégage ce mode de sa gangue folklorique pour n'en conserver que ce qui constitue un élément abstrait d'écriture, préfigurant d'une certaine manière la technique d'emprunts de Stravinsky. Il écrit un traité en 1859 : *« Des Bohémiens et de leur musique en Hongrie »*. Même si ce texte a été controversé, et critiqué en particulier par Bartók et Kodaly au 20ème siècle, il n'en demeure pas moins que Liszt a été l'un des premiers à ne pas considérer le folklore comme une simple source d'inspiration mélodique. Déjà dans la première moitié du 19ème siècle, des artistes attentifs à la musique traditionnelle populaire, pressentaient le rôle que devait jouer la modalité dans la musique future.

« Les airs sur lesquels se chantent les chansons de filasse, dit M. de Beaurepaire dans son étude sur la poésie populaire en Normandie, *ajoutent singulièrement à leur charme et à leur étrangeté. Presqu'aucun ne s'arrête sur la tonique. La plus grande partie apparient à un système musical différent de celui que nous suivons aujourd'hui, et il n'en est guère qui ne pût devenir, pour un artiste habile, la source d'heureuses inspirations et de mélodies nouvelles originales. Peut-être même serait-il vrai de dire qu'à ce point de vue la chanson de filasse, bien entendue et bien comprise, offre un intérêt plus grand encore au musicien qu'au littérateur »*

George Sand dans une lettre à Dumersan, rapporte :

« J'ai vu Chopin, un des plus grands musiciens de notre époque, et madame Pauline Viardot, la plus grande musicienne qui existe, passer des heures à transcrire quelques phrases mélodiques de nos chanteuses et de nos sonneurs de cornemuse. A bien prendre, l'œuvre est quasi impossible, et pour des chants très anciens, où les versions varient à l'infini, il eût fallu qu'un homme comme Meyerbeer ou Rossini fût chargé, ou eût bien voulu se charger de suppléer par la logique de son génie (le seul juge sinon infaillible, du moins compétent en pareil cas) à des lacunes et à des incertitudes graves. Très peu de chants ayant une valeur originale et une ancienneté établie, sont complets aujourd'hui, paroles et musique. Il s'agissait au moins, parmi ceux-là, de choisir des types, et en cela encore il fallait le sens du génie. Ce n'est pas seulement l'harmonie qui échappe aux lois de la musique moderne, c'est le plus souvent la tonalité. Je doute que la gamme chinoise, pas plus que la gamme hindoue, et la gamme ioway, procède par tons et demi-tons comme la nôtre. Mais sans aller plus loin, nous avons au cœur de la France, ici et en Bourbonnais, la tonalité des cornemuses qui est intraduisible. L'instrument est incomplet, et pourtant le sonneur sonne en majeure et en mineure sans s'embarrasser des impossibilités que lui présenterait la loi. Il en résulte des combinaisons mélodiques d'une étrangeté qui paraît atroce et qui est peut-être magnifique. Ainsi des laboureurs et des porchers de chez nous qui, lorsqu'ils ne répètent pas les chansons modernes, mais lorsqu'ils disent leurs chants primitifs, que je crois d'origine gauloise, procèdent par intervalles de tons beaucoup plus divisés que les nôtres. »

Dans ce contexte de redécouverte de la musique traditionnelle française et européenne, Fauré, Debussy, Roussel, Ravel, Caplet sont les principaux artisans du renouveau de la modalité dans la musique savante, et G. Fauré reste une figure essentielle de la modalité à la charnière entre les deux siècles: nombreux furent les compositeurs français, élèves de Fauré ou non, qui s'engagèrent dans cette voie de la modalité pour revendiquer et afficher leur appartenance à l'Ecole française. Cette modalité ouvre alors aux compositeurs français un champ nouveau encore peu exploré ; Debussy avait entrevu très tôt l'immensité des possibilités ouverte par la diversité des échelles utilisées :

« La musique n'est ni majeure, ni mineure. Ou plutôt elle est les deux, simultanément. Ce qui peut l'assouplir et la renouveler, c'est un compromis perpétuel entre tierces majeures et tierces mineures : du coup les modulations les plus lointaines deviennent simples. Quand je dis ton de la, par exemple, cela n'entraîne aucune conséquence modale. Le mode est celui auquel pense le musicien à un instant donné : il est instable..." [...] Avec les 24 demi-tons contenus dans l'octave, on a toujours à sa disposition des accords ambigus, qui appartiennent à 36 tons à la fois. A plus forte raison dispose-t-on d'accords incomplets, d'intervalles indéterminés, encore plus flottants. De sorte que, en noyant le ton, on peut toujours, sans tortuosités, aboutir où l'on veut, sortir et rentrer par telle porte qu'on préfère. Et notre monde, agrandi, est aussi plus nuancé. »

Ce mouvement était sans doute né en Europe Centrale et Orientale : Janáček et Moussorgski avaient utilisé le folklore au-delà du pittoresque, en respectant comme un tout cohérent, et distinct de la tradition savante, ses caractéristiques modales, rythmiques et mélodiques, engendrant ainsi une syntaxe et un lexique réellement neufs. Janáček (1854-1928), bien avant Bartók, recueillait les chants populaires de sa Moravie natale. Moussorgski exerça quant à lui une influence profonde au-delà de la Russie, sur Debussy en particulier. Et l'on sait que pour Bartók, qui menait un travail approfondi d'ethnomusicologie en Europe Centrale, l'audition en 1907 d'une œuvre de Debussy fut une étape décisive. Jusqu'en 1905 il ne connaissait de la musique hongroise que la corruption du folklore connue sous le nom de musique tzigane. En juillet 1904, il entend, pour la première fois, des mélodies populaires sicules (*székely*) chantées par une servante ; il les note, mais n'en tirera profit qu'ultérieurement. C'est en 1905-1906 que commencent les premières enquêtes systématiques sur le folklore hongrois. En 1906 paraît un cahier de vingt mélodies populaires pour chant et piano, harmonisées par Bartók et Kodály. Les enquêtes folkloriques enregistrées sur phonographe se poursuivent dans la grande plaine hongroise, non loin de sa ville natale. En octobre, il commence aussi à recueillir des mélodies slovaques. C'est de 1912 que datent les : *Négy régi magyar népdal / Quatre chants populaires hongrois pour chœur d'hommes a cappella* que nous interprétons ce soir.

Limiter le langage musical pour éviter l'éclectisme du style : c'est une démarche commune à Debussy ; à l'école viennoise de Schönberg avec la contrainte dodécaphonique et sérielle ; et à Bartók avec la musique populaire. Pourquoi la musique populaire ? parce qu'elle n'est pas une contrainte arbitrairement établie par une école, parce qu'elle l'aide à s'affranchir des modes majeur et mineur de la musique savante européenne, *« la plupart des mélodies recueillies étant bâties sur des modes d'église ou grecs classiques, voire primitifs (pentatoniques) ».*

Maurice EMMANUEL (1862 - 1938)

Il a raconté lui-même comment il a été influencé dès l'enfance par les chansons populaires de Bourgogne.

« Ces rustiques mélodies, à une ou plusieurs voix, me causaient autant de surprises que de joie. Il m'a fallu de longues études, voire des luttes dangereuses contre l'art officiel, pour soupçonner la nature de cet art primesautier. »

Monté à Paris, il côtoie au Conservatoire Debussy et Dukas. Delibes, agacé par les audaces de son élève qui voulait employer les modes populaires, le chasse de sa classe de composition et lui interdit de se présenter au Concours de Rome en 1889. Emmanuel se met alors à composer des œuvres plus conventionnelles pendant quinze ans, avant de retrouver son style personnel, celui en particulier des *Chansons bourguignonnes*.

Emmanuel était un brillant esprit, curieux de tout, amoureux de la littérature, excellent botaniste. Détourné un moment de la carrière musicale il soutient une thèse de doctorat à la Sorbonne sur la *Danse grecque antique* en 1896. Il s'intéresse aux airs populaires grecs, sur lesquels il compose une suite. Nommé en 1904 maître de chapelle de Sainte Clotilde, il tente d'y réformer l'interprétation du plain-chant. De cette expérience et de la fréquentation des ouvrages de son maître François-Auguste Gevaert, naît en 1913 le *Traité de l'accompagnement modal des psaumes*.

Il fut au Conservatoire un professeur apprécié d'Histoire de la Musique. Il publia de nombreux ouvrages théoriques, dont certains sont encore des références de nos jours.

Chansons bourguignonnes

On sait qu'en 1936, Messiaen accompagna au piano Madame Félix Bourgeois dans l'interprétation de cinq des *Chansons bourguignonnes*, lors d'un concert de La Spirale (société de concerts fondée en 1935). L'admiration de Messiaen pour Maurice Emmanuel est connue, notamment par un article de 1946 publié dans la Revue musicale. Il y dit son admiration pour le parfum modal des ces pièces « harmonisées avec une poésie, une sensibilité pleine de soleil », pour la capacité de l'auteur à créer une

ambiance d' « une grande douceur mélodique et modale, dont les accords sans tierce, proches parents du Ravel des « Images » debussystes, prolongent les caresses et la mélancolie. »

Chez Jean Nicot

Cette chanson semble avoir été composée en 1813 pendant le séjour de prisonniers espagnols à Beaune. Jean Nicot était un perruquier de Beaune. L'air est ancien. Il est emprunté à un Noël beaunois.

Chez Jean Nicot *Mode de LA*

Chez Jean Nicot, pour le présent, y a trois jolies filles ;
La plus jeune ne boude pas
Ut si ut la ré mi mi mi fa sol la
Quand on lui parle de ses appas.
Quand les Espagnols vont la voir, son petit cœur soupire.
Qu'avez-vous belle à soupirer ?
Ut si ut la ré mi mi mi fa sol la
Qu'avez-vous belle à soupirer?
N'avez-vous pas mes amitiés ?
Monsieur si j'ai vos amitiés, j'en suis fort bien la dupe :
Vous avez aussi mes appas, ah ! ah !
Ut si ut la ré mi mi mi fa sol la
Vous avez aussi mes appas:
Pourquoi ne m'épousez-vous pas ?
Pour t'épouser je ne puis pas, ma charmante brunette ;
Mon capitaine ne le veut pas ! ah ! ah !
Ut si ut la ré mi mi mi fa sol la
Mon capitaine ne le veut pas!4
Je le jure et tu me croiras !
Je donnerai pour le présent quatre aunes de dentelle
Avec quoi tu en garniras
Ut si ut la ré mi mi mi fa sol la
Avec quoi tu en garniras
Le petit poupon qui viendra.
Monsieur gardez vos compliments, aussi votre dentelle !
La ville nous en fournira
Ut si ut la ré mi mi mi fa sol la
La ville nous en fournira
Pour le p'tit poupon qui viendra !

Les mois de l'année, la perdriole

« La chanson **Les mois de l'année** *est construite avec cinq sons de l'échelle seulement : elle emploie essentiellement les degrés inclus dans la quinte modale. Comme elle exclut le 6ème et le 7ème degrés, elle nous laisse incertains sur le mode qui la régit. Il peut être Ré ou La. J'ai supposé, en harmonisant, que le second est le plus probable et je l'ai appliqué exclusivement aux huit premiers mois de l'année. [J'ai conclu] dans une modalité hybride, qui n'est pas le mineur moderne, mais qui ne peut plus se réclamer du seul mode de La, ni accessoirement du mode de Ré. L'incertitude modale qui résulte de la mélodie elle-même non seulement autorise mais commande ces flottements harmoniques. » M.E.*

Maurice Emmanuel décrit ensuite la danse appliquée à cette chanson, scrupuleusement notée par son père en 1875. Deux cercles concentriques, l'un de femmes, l'autre d'hommes, intervertissent leurs positions à chaque « mois » à la faveur de mouvements complexes et un couple pénètre à l'intérieur des cercles. A la douzième strophe, les 12 couples formant les 12 mois occupent la partie centrale de l'arène formée par les rondes et les douze garçons tombent aux pieds des douze filles, le nez à terre, puis se relèvent d'un bond en enlaçant les danseuses.

Il est remarquable, fait encore remarquer Emmanuel, que le nombre de mesures de ce long défilé des douze mois soit exactement celui des jours de l'année. A la mesure 365, toutes les coiffures masculines s'envolent, ce qui conclut la ronde.

Les mois de l'année, la perdriole

(*mode de La défectif)*

Le premier mois d'lannée, que donn'rai-je à ma mie ?
Eune perdriole, que va que vient que vole
Eune perdriole que vole dans le bois.
Le second mois d'l'année, que donn'rai-je à ma mie ?
Deux tourterelles,
Eune perdriole (etc.)
Le troisièm' mois d'l'année, que donn'rai-je à ma mie ?
Trois ramiers au bois
Deux tourterelles,
Eune perdriole (etc.)
L'quatrièm' mois d'l'année, que donn'rai-je à ma mie ?
Quat' canards volant en l'air, (etc.)
Le cinquièm' mois d'l'année, que donn'rai-je à ma mie ?
Cinq lapins grattant la terre, (etc.)
Le sixièm' mois d'l'année, que donn'rai-je à ma mie ?
Six lièvr' aux champs, etc.
Le septièm' mois d'l'année, que donn'rai-je à ma mie ?
Sept chiens courants, etc.
Le huitièm' mois d'l'année, que donn'rai-je à ma mie ?
Huit moutons blancs, etc.
Le neuvièm' mois d'l'année, que donn'rai-je à ma mie ?
Neuf vach' au lait, etc.
Le dixièm' mois d'l'année, que donn'rai-je à ma mie ?
Dix bœufs au pré, etc.
Le onzièm' mois d'l'année, que donn'rai-je à ma mie ?
Onz' biaux garçons, etc.
Le douzièm' mois d'l'année, que donn'rai-je à ma mie ?
Douz' demoiselles, etc.

Claude DEBUSSY : *Jardins sous la pluie*, piano seul.

Noter que les notes de la chanson populaire « Nous n'irons plus au bois » s'y égouttent délicatement.

Francis POULENC (1899 - 1963)

Poulenc célébra la fin de la guerre avec les *Chansons françaises (1945),* mise en musique de huit chansons populaires françaises courtes et gaies. Claude Rostand a dit de Poulenc qu'il y avait en lui du moine et du voyou. C'est la deuxième veine qui est illustrée ici.

Pastourelle (1927) *pour piano seul*

Cette pièce pour piano a été composé pour le ballet d'enfants L'Éventail de Jeanne, pour lequel dix compositeurs français ont écrit une danse.

Huit chansons françaises *pour chœur a cappella*

1 – Margoton va-t-a l'iau

Margoton va-t-a l'iau avecque son cruchon (bis)
La fontaine était creuse elle est tombée au fond.
Aïe, aïe, aïe se dit Margoton.
Margoton va-t-a l'iau avecque son cruchon (bis)
Par là passèrent trois jeunes et beaux garçons
Aïe, aïe, aïe etc.
Que donn'rez vous la belle qu'on vous tir'du fond
Aïe, aïe, aïe etc.
Tirez d'abord dit-elle après ça nous verrons
Aïe, aïe, aïe etc.
Quand la bell' fut tirée commence une chanson.
Aïe, aïe, aïe etc.
Ce n'est pas ça la bell' que nous vous demandons
Aïe, aïe, aïe etc.
C'est votre petit cœur savoir si nous l'aurons
Aïe, aïe, aïe etc.
Mon petit cœur messir's n'est point pour greluchons
Aïe, aïe, aïe se dit Margoton.

2- La belle se sied au pied de la tour

La belle se sied au pied de la tour,
Qui pleure et soupire et mène grand dolour
Son père lui demande :
Fille qu'avez-vous ?
Volez-vous mari ou volez-vous seignour ?
Je ne veuille mari, je ne veuille seignour
Je veuille le mien ami qui pourrit en la tour.
Par Dieu ma belle fille alors ne l'aurez-vous
Car il sera pendu demain au point du jour.
Père si on le pend enfouyés moi dessous
Ainsi diront les gens ce sont loyales amours.

3 – Pilons l'orge *chœur mixte*

Pilons l'orge pilons l'orge pilons l'orge pilons-la.
Mon père m'y maria pilons l'orge pilons-la
A un vilain m'y donna, tirez-vous ci tirez-vous là
Pilons l'orge pilons l'orge pilons l'orge pilons-la
A un vilain m'y donna, pilons l'orge pilons-la
Qui de rien ne me donna tirez-vous ci tirez-vous là
Pilons l'orge pilons l'orge pilons l'orge pilons-la
Qui de rien ne me donna pilons l'orge pilons-la
Mais s'il continue cela tirez-vous ci tirez-vous là
Pilons l'orge pilons l'orge pilons l'orge pilons-la
Mais s'il continue cela pilons l'orge pilons-la
Battu vraiment il sera tirez-vous ci tirez-vous là
Pilons l'orge pilons l'orge pilons l'orge pilons-la

4 – Clic, clac, dansez sabots *chœur d'hommes*

Clic clac dansez sabots et que crèvent les bombardes
Clic clac dansez sabots et qu'éclatent les pipeaux.
Mais comment mener la danse quand les belles n'y sont pas, *Clic clac etc.*
Allons donc quérir les filles ben sûr qu'il n'en manqu'ra pas. *Clic clac etc.*
Ben l'bonjour messieux et dames donn'rez-vous la belle' que v'la ? *Clic clac etc.*
Les fill's c'est fait pour l'ménage et pour garder la maison. *Clic clac etc.*
Ouais mais pour fair' mariage vous faudra ben des garçons *Clic clac etc.*
Vous n'en avez pas fait d'autre vous patronne et vous patron *Clic clac etc.*
Allez donc ensemble au diable ça s'ra ben un débarras *Clic clac etc.*
Ah ! patron et vous patronne qu'on s'embrasse pour de bon *Clic clac etc*.

5 – C'est la petit' fill' du prince *chœur mixte*

C'est la petit' fill' du prince qui voulait se marier.
Sus l'bord de Loire mariez-vous la belle
Sus l'bord de l'eau, sus l'bord de Loire joli matelot.
Elle voit venir un' barque et quarant' galants dedans. *(Refr.)* Le plus jeune des quarante lui commence une chanson *(Refr.)* Votre chanson que vous dites je voudrai bien la savoir, *(Refr.)* Si vous venez dans ma barque belle je vous l'apprendrai *(Refr.)* La belle a fait ses cent toures en écoutant la chanson *(Refr.)* Tout au bout de ses cent toures la bell' se mit à pleurer, *(Refr.)* Pourquoi tant pleurer ma mie quand je chante une chanson ? *(Refr.)* C'est mon cœur qu'est plein de larmes parc'que vous l'avez gagné *(Refr.)* Ne pleur' plus ton cœur la belle car je te le renderai. *(Refr.)* N'est pas si facile à rendre comme de l'argent prêté *(Refr.)*

6 – La belle si nous étions *chœur d'hommes a cappella*

La bell' si nous étions dedans stu hautbois
On s'y mangeririons fort bien des noix
On s'y mangeririons *à notre loisi nique nac no muse*
Belle vous m'avez t'emberlificoté par votre biauté.
La bell' si nous étions dedans stu vivier
On s'y mettrions des p'tits canards nager
On s'y mettrions *à notre loisi etc.*
La bell' si nous étions dedans stu fourneau
On s'y mangerions des p'tits pâtés tout chauds
On s'y mangerions*à notre loisi nique etc.*
La bell' si nous étions dedans stu jardin
On s'y chanterions soir et matin
On s'y chanterions *à notre loisi etc.*

7 – Ah ! mon beau laboureur *chœur mixte*

Ah ! mon beau laboureur,
Beau laboureur de vigne ô lire ô lire
Beau laboureur de vigne ô lire ô la
N'avez pas vu passer Marguerite ma mie ? *(Refr.)*
Je donn'rai cent écus qui dire où est ma mie *(Refr.)*
Monsieur comptez-les là entrez dans notre vigne *(Refr.)*
Dessous un prunier blanc la belle est endormie *(Refr.)*
Je la poussay trois fois sans qu'elle osât mot dire *(Refr.)*
La quatrième fois son petit cœur soupire *(Refr.)*
Pour qui soupirez-vous Marguerite ma mie ? *(Refr.)*
Je soupire pour vous et ne puis m'en dédire *(Refr.)*
Les voisins nous ont vus et ils iront tout dire *(Refr.)*
Laissons les gens parler et n'en faisons que rire *(Refr.)*
Quand ils auront tout dit n'auront plus rien à dire *(Refr.)*

8 – Les tisserands *chœur mixte*

Les tisserands sont pir' que les évêques
Tous les lundis ils s'en font une fête
Et tipe et tape et tipe et tape
Est-il trop gros est-il trop fin
Et couchés tard, levés matin
En roulant la navette le beau temps viendra
Tous les lundis ils s'en font une fête
Et le mardi ils ont mal à la tête *(Refr.)*
Le mardi ils ont mal à la tête
Le mercredi ils vont charger leur pièce *(Refr.)*
Le mercredi ils vont charger leur pièce
Et le jeudi ils vont voir leur maîtresse *(Refr.)*
Le jeudi ils vont voir leur maîtresse
Le vendredi ils travaillent sans cesse *(Refr.)*
Le vendredi ils travaillent sans cesse
Le samedi la pièce n'est pas faite *(Refr.)*
Le samedi la pièce n'est pas faite
Et le dimanche il faut de l'argent maître.

Maurice RAVEL (1875 - 1937)

Trois chansons (1914-1915, pour chœur mixte a cappella, textes de Maurice Ravel)

Debussy avec les *Trois Chansons de Charles d'Orléans* (1898-1908), puis Ravel avec les *Trois Chansons* (1914-1915) apportent avec ces deux seuls cycles une conception singulièrement neuve du répertoire *a cappella*: extrême brièveté des œuvres, originalité des textes, concision et intensité de l'expression, richesse du langage et organisation en cycles cohérents.

Tiré de : Francis Poulenc, Moi et mes amis, p. 143-144 :
"Naturellement, j'admirais beaucoup Jeanne Bathori, cette grande chanteuse qui avait créé toutes les mélodies de Debussy, de Ravel… et alors au printemps 1917, je me suis mis à aller régulièrement le dimanche chez elle, où on faisait de la musique entre professionnels, entre artistes. C'était absolument charmant et c'est ainsi que j'ai entendu, avant tout le monde, la Sonate pour harpe, flûte et alto de Debussy, qu'on avait déchiffré presque sur le manuscrit. Il faut vous dire qu'André Caplet, l'excellent musicien et le grand ami de Debussy, était également un ami intime de Jeanne Bathori, et, par lui, nous avions généralement, avec une odeur d'imprimerie fraîche, ces œuvres de Debussy ou de Ravel, que nous déchiffrions passionnément. Un jour, il a décidé de nous faire déchiffrer les trois merveilleuses chansons a cappella de Ravel. Nous nous sommes répartis la besogne. Naturellement, Bathori et quelques élèves faisaient le soprano et les mezzos, et on avait pris comme basse et comme baryton, mon maître, Charles Koechlin, à la barbe de Dieu Fleuve, Honegger, moi, etc. C'était la première fois que je voyais Honegger, et pendant que nous chantions ces chansons de Ravel, je me suis trompé une ou deux fois. Arthur Honegger s'est retourné et m'a dit "Et le solfège… jeune homme?

Nicolette à la vesprée

dédié à Tristan Klingsor (dont Ravel a exploité les textes dans *Shéhérazade*), c'est une variation frivole sur le thème du petit chaperon rouge où Ravel se délecte d'harmonies chatoyantes ou brutales pour évoquer les épisodes d'un conte faussement populaire et véritablement cynique.

Nicolette à la vesprée,
S'allait promener au pré,
Cueillir la pâquerette, la jonquille et le muguet.
Toute sautillante, toute guillerette,
Lorgnant ci, là, de tous les côtés.

Rencontra vieux loup grognant
Tout hérissé, l'œil brillant :
« Hé, là, ma Nicolette, viens-tu pas chez Mère-Grand ? »
A perte d'haleine, s'enfuit Nicolette,
Laissant là cornette et socques blancs.

Rencontra page joli,
Chausses bleues et pourpoint gris
« Hé, là ! ma Nicolette, veux-tu pas d'un doux ami ? »
Sage, s'en retourna, pauvre Nicolette,
Très lentement, le cœur bien marri.

Rencontra seigneur chenu,
Tors, laid, puant et ventru :
« Hé, là ! ma Nicolette, veux-tu pas tous ces écus ? »
Vite fut en ses bras, bonne Nicolette,
Jamais au pré n'est plus revenue.

Trois beaux oiseaux du Paradis *(dédié au ministre Paul Painlevé qui aida Ravel à être engagé dans l'Armée de l'air)*

Cette pièce est fondée sur une allusion à la guerre de 1914 et au drapeau tricolore, qui permet d'utiliser la figure de la triade si fréquente dans les chansons populaires. Quelques fausses liaisons achèvent de donner une allure populaire à cette chanson d'un raffinement extrême.

Trois beaux oiseaux de Paradis
(Mon ami z-il est à la guerre)
Trois beaux oiseaux de Paradis
Ont passé par ici.
Le premier était plus bleu que ciel
(Mon ami z-il est à la guerre)
Le second était couleur de neige,
Le troisième rouge vermeil

Beaux oiselets du Paradis
(Mon ami-z-il est à la guerre)
« Beaux oiselets du Paradis,
Qu'apportez par ici ? »
J'apporte un regard couleur d'azur.
(Ton ami-z-il est à la guerre)
« Et moi, sur beau front couleur de neige,
Un baiser dois mettre, encor plus pur »

« Oiseau vermeil du Paradis,
(Mon ami-z-il est à la guerre)
Oiseau vermeil du Paradis, que portez-vous ainsi ? »
« Un joli cœur tout cramoisi,
(Ton ami-z-il est à la guerre) »…
« Ah ! je sens mon cœur qui froidit…
Emportez-le aussi. »

La ronde *(dédiée à Mme Paul Clemenceau)*

« Child is father of the man » a dit Wordsworth. Ravel a décoré son bureau de Montfort de figurines, de jouets mécaniques et de chinoiseries. Il peuple le bois d'Ormonde de la Ronde de toute une troupe de farfadets et de lutins, compagnons des mondes enfantins ou bien des mondes mythiques de l'enfance de l'humanité. Nostalgie des temps premiers et lucidité de l'adulte-artiste se combinent dans l'association d'une forme de chanson

populaire avec un style d'une sophistication extrême. En une forme ultra-brève, Ravel écrit ici sa sortie du mythe, la féerie naïve de l'enfance étant tuée par l'âge adulte, par les « malavisés vieux et vieilles ».

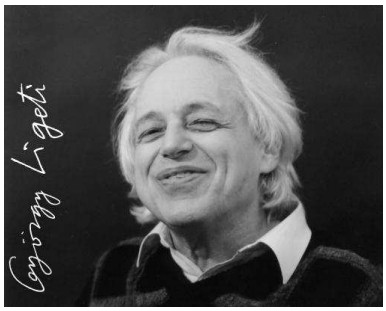
[Les vieilles]	[Les vieux]
N'allez pas au bois d'Ormonde	*N'allez pas au bois d'Ormonde,*
Jeunes filles n'allez pas au bois :	*Jeunes garçons n'allez pas au bois,*
Il y a plein de satyres, de centaures de malins sorciers,	*Il y a plein de faunesses, de bacchantes et de mâles fées ;*
Des farfadets et des incubes,	*Des satyresses des ogresses,*
Des ogres, des lutins,	*Et des babaïagas,*
Des faunes, des follets, des lamies,	*Des centauresses, des diablesses,*
Diables diablots, diablotins,	*Goules sortant du sabbat,*
Des chèvre-pieds des gnomes, des démons,	*Des farfadettes et des démones,*
Des loups-garous, des elfes, des myrmidons,	*Des larves, des nymphes, des myrmidones,*
Des enchanteurs et des mages, des stryges,	*Hamadryades, dryades, naïades, ménades, thyades,*
Des sylphes, des moines bourrus, des cyclopes,	*Follettes, lémures, gnomides, succubes, gorgones,*
Des djinns, gobelins, korrigans, nécromans, kobolds, Ah !	*gobelines… N'allez pas au bois d'Ormonde.*

[Les filles et les garçons]
N'irons plus au bois d'Ormonde,
Hélas plus jamais n'irons au bois.
(Voix de femmes :) *Il n'y a plus de satyres, plus de nymphes ni de mâles fées,*
Plus de farfadets plus d'incubes,
Plus d'ogres, de lutins, de faunes de follets, de lamies
Diables diablots diablotins,
De chèvre-pieds, de gnomes, de démons, de loups-garous, ni d'elfes, de myrmidons,
Plus d'enchanteurs ni de mages, de stryges, de sylphes, de moines bourrus, de cyclopes,
de djinns, de diabloteaux, d'éfrits, d'aegypans, de sylvains, gobelins, korrigans, nécromans, kobolds… Ah !
(Voix d'hommes :) *Plus d'ogresses, non, de satyresses, non.*
Plus de faunesses, non ! de centauresses, de naïades, de thyades,
Ni de ménades, d'hamadryades, dryades,
follettes, lémures, gnomides, succubes, gorgones, gobelines….
(Tous :) N'allez plus au bois d'Ormonde, les malavisées vieilles, les malavisés vieux les ont effarouchés Ah !

György LIGETI

Ligeti est né en 1923 en Transylvanie et passe son enfance et son adolescence à Cluj (Klausenburg en allemand, Kolozsvar en roumain). Entré à dix ans au lycée roumain il y est doublement haï : comme hongrois et comme juif. En 1944, incorporé au service de travail obligatoire imposé aux jeunes juifs par les autorités hongroises alliées des nazis, il échappe par miracle à la déportation et la mort. En 1945 son père étant mort au camp de Bergen-Belsen, son frère étant mort au camp de Mauthausen, sa mère seule rentre du camp de femmes d'Auschwitz-Birkenau. Il va alors à Budapest recevoir une formation musicale très approfondie à l'Académie Liszt jusqu'en 1949.

Ligeti en 1963


Ligeti en 1993

C'est l'époque (1946) ou Kodály déclare *: « nous n'avons pas encore épuisé la force qui a donné forme à la tradition folklorique ; il y a toujours des réserves pour ceux qui viennent après nous ».* Kodály, dont Bartók disait que *« ses compositions expriment une pieuse profession de foi à l'égard de l'âme hongroise »*, a lutté avec acharnement pour un épanouissement de la musique hongroise en dehors de l'hégémonie germanique. Il n'est pas étonnant que l'étudiant Ligeti compose alors des œuvres chorales inspirées du folklore. Ligeti enseigne de 1950 à 1956 à l'Académie Liszt. Or, à partir de 1948, sous le régime stalinien qui s'installe, tout l'art moderne, toute la peinture, y compris les impressionnistes, sont progressivement censurés, interdits ; même la musique de Debussy est proscrite. Ligeti résiste à sa manière.

« Là où je suis né, dans cette partie de la Transylvanie, le folklore paysan hongrois était encore vivace. Ce que Bartók et Kodály avaient cherché, on le trouvait encore dans cette région alors que cette influence avait disparu dans le centre de la Hongrie. L'une des raisons de mon intérêt pour le folklore tenait aussi au fait que je le connaissais depuis mon enfance ; je l'avais entendu, notre cuisinière le chantait. […] quand on est jeune, on a de grand idéaux, et pour un jeune compositeur hongrois, Bartók était la référence. Comme Bartók avait fondé sa musique sur le folklore, je croyais alors que je pourrais faire la même chose que lui et aller étudier le folklore. […] quand je suis arrivé à Budapest pour m'inscrire à l'examen d'admission à l'académie Liszt en septembre 1945, il y avait là un drapeau noir, pour la mort de Bartók. Quel symbole pour le début de mes études ! » (entretien de 1981)

Haj ifjuság !

Azt hallotam rózsám,
hogy el a karsz hagyni !
El hát !
Hogy köll már szëgén fejemnek íj árván maradni ?
Könnyen.
Óh, én édes rózsám, hát már hova lëgyek ?
Látom hogy már megvetëttélazért hát elmënyëk.
Jó utat !
Mëg másoltam rózsám,
minapi mondásom.
Késő már!
Viszsza hoztam lábaid hoz igaz mëg bánásom.
Vidd vissza !
Vigyázz rózsám, mert ma radhatsz
könnyen eladóba !
Bizd rëám!
Isten uccse mást keresëk
még ma a fonóba.
Jere bé, jere bé, üssön mëg a szöszménkő !
Hej, haj ! Hajda haj ! Haj ! Hajda hopp !
Láttam én, nem láttam én, nem láttam én,
Nem láttam én télbe fecskét,
most öltem meg egy pár csirkét,
ettem annak zúzát-máját,
csókolom a rózsám száját.
Látod rózsám, látod mégis
hozzád jöttem, ha későn is;
eljöhetek minden este,
mert nem lakom olyan messze,
haj! hajdajdajdaj !
Haj, ifjúság szép ifjúság!
Az ifjúság nem bolondság;
ki nem tudja fölhasználni,
késő lësz majd vénën bánni, haj!

Haj csillagom, gyócsingësëm,
pillants rëám szerelmësen,
ne fordulj el, ha mëgfoglak,
ne pirulj, ha megcsókollak.
[E legén csak hozzá nyúlt,
sa kisleány elpirult!]

[Ne nézz rószám a szëmëmbe,

Ah ! jeunesse !

- SA: J'ai entendu dire, ma bien-aimée [ma rose],
que tu veux me quitter
- TB: Mais oui !
- SA: Comment ma pauvre tête pourra-t-elle rester seule ?
- TB: C'est facile !
- SA: Oh ma très chère [rose], où vais-je me mettre ? Je vois que tu me méprises déjà; alors je te quitte
- TB: Bon voyage !
- TB *(mesure 15)* : Je voudrais revenir sur ce que j'ai dit l'autre jour.
- SA: Trop tard !
- TB: Je dépose à tes pieds mes profonds regrets
- SA: Ramène-les chez toi !
- TB *(mesure 22)* : Attention, ma chérie [ma rose], tu pourrais rester vieille fille
- SA: Compte sur moi !
-TB: Je te jure sur Dieu qu'aujourd'hui même je cherche quelqu'un d'autre dans la salle des fileuses [2]
- SA *(mesure 28 "jerebe, jerebe...")* :
Viens, viens, que l'éclair te frappe ! Hei hei...
- A *(mesure 33 "Nem latam en")* : Je n'ai pas vu, je n'ai pas vu...
- S: Je n'ai pas vu l'hirondelle cet hiver
Je viens de tuer quelques poulets
J'ai mangé les foies et les gésiers
Et je voudrais embrasser la bouche de ma bien-aimée.
- *(mesure 41: "latod rozsam, latod megis")* :
Tu vois, ma chérie [ma rose], tu vois pourtant
- *(mesure 45)* : Je peux venir chez toi, même tard,
je peux venir tous les soirs,
car je n'habite pas loin - hoi doi doi doi doi...
- *(mesure 53)* : Ah la belle jeunesse !
jeunesse n'est pas folie
pour celui qui n'en profite pas
il sera trop tard quand il sera vieux - hoi doi doi doi doi...
- ST *(mesures 64-69: "Haj csillago...)* :
Mon étoile, à la belle taille blanche,
Regarde-moi avec des yeux amoureux
Ne te détourne pas quand je t'étreins
- AB *(mesure 66 "Ne nezz rozsam...)* :
Ne me regarde pas dans les yeux,
Je vais mourir de honte
- *(mesures 69-70: "Ej legen csak...")* :
Oh le garçon a osé toucher la fille, elle a rougi !
- *(A mes. 68 puis B mes. 70: "Ne pirulj...")*

[2] *"fonoba": les villages hongrois traditionnels disposaient d'une sorte de salle communale où les femmes du village se réunissaient pour filer et coudre*

meghalok szégyëlletëmbe, ujujuj!.]
Az én szivem jaj, hogy dobog!
Hogy ilyen szép lëánt fogok.
Éget a szëmëd, rólam el ne vedd.

Ifjak vagyunk, nem tehetjük,
hogy mi egymást ne szeressük.
Éget a szëmëd,
rólam el ne vedd.

Mondd meg nekem fürge Ferenc,
Eccerre hány lëánt szeretsz?
Hogy megmondjam, nem tehetëm,
nem szólhatok, bérekedtem.
Ha ha ha ha ha ha ha ha !

Ne rougis pas quand je t'embrasse
- *(A mesure 71 fin: "No de")* : Quand même !
- B *(mesure.72: "Hogy dobog...")* : Comme mon cœur bat !
- SAT *(mesure 74)* : Oh mon cœur, comme il bat !
parce que je tiens une si belle fille
- A *(mesure 78: "Eget a szemed...")* :
Tes yeux me brûlent, surtout ne détourne pas ton regard !
- B *(mesure 80: "Ne vedd, ne vedd...")* : Ne te tourne pas, ne te tourne pas...
- SAT *(mesure 81)* : Nous sommes jeunes, on ne peut pas faire autrement que montrer qu'on s'aime
- *(mesure 89)* :
Dis-moi, François le vif, combien de filles peux-tu aimer à la fois ?
- B *(mesure 93: "Hogy med mondjam...")* :
Je ne peux pas le dire, j'ai une extinction de voix. Ha ha ha ha ha !

Igor STRAVINSKY (1882-1971)

Dès son jeune âge, Igor respire une atmosphère tout imprégnée de musique, que ce soient les chants folkloriques des villageois d'Oranienbaum ou, durant les longs hivers de Saint-Pétersbourg, la savante musique d'opéra qui lui parvient par bribes dans sa chambre d'enfant. En 1914, Stravinsky est en voyage à Kiev. La moisson de vieilles poésies populaires qu'il en a rapportée lui rappelle sa lointaine patrie lorsqu'il se retrouve bloqué en Suisse au moment de la déclaration de guerre.

Quatre chants paysans russes « *Soucoupes* » pour chœur de femmes a cappella (1914-1917)

Très brefs, ces chœurs de femmes portent un titre russe assez énigmatique : *Podblioudnya*. Ce titre se rapporte à une très ancienne pratique divinatoire : une soucoupe, dont la face inférieure a été préalablement enfumée, est tenue à trois doigts durant la chanson par la diseuse de bonne aventure, qui en interprète ensuite les empreintes. Il s'agit donc de chants d'incantation dont les paroles, de caractère allusif, recèlent peut-être quelque intention magique.

Près de l'église à Tchiguissax

Près de l'église à Tchiguissax,
au-delà de la rivière Yaouzaillou. Gloire, gloire !
Vivent des paysans riches. Gloire !
Ils ramassent de l'or à la pelle. Gloire !
Pur, pur, de l'argent pur dans des hottes. Gloire!

Ovsen

Je chasse la faisane.
Par les champs la faisane.
Elle va sous un buisson et je prends sa queue.
Je l'attrape par la queue.
Je l'attrape par la queue et voici une poignée d'argent.

Le brochet

Un brochet est venu de Novgorod. Gloire !
Il traînait sa queue en sortant du Lac Blanc. Gloire !
Le brochet a des écailles en argent. Gloire !
En argent, recouvertes d'or. Gloire !
Et le dos du brochet est tressé de perles. Gloire !
La tête du brochet est recouverte de perles. Gloire !
Et à la place des yeux, un diamant précieux. Gloire !

Monsieur Ventru

Voilà comment s'en alla Monsieur Ventru
au champ de navets. Gloire !
Monsieur Ventru a emporté un boisseau de poux.
Un plein boisseau de poux et un demi de puces

Trois petites chansons (*Souvenirs de mon enfance*) pour chœur de femmes et piano (1913)

La petite pie

Au fiston « Petite lumière »

Petite pie, cui cui cui
Ne saute pas sur le petit sapin
Elle a sauté sur le petit sapin
Elle a brisé sa petite tête
Donnez-moi une cordelette
Pour lui attacher sa petite tête.

La corneille

A ma petite fille Mikvoucha

Je passe un jour sur un pont
Sur le pont une corneille se sèche
J'attrape la corneille par la queue
Je la mets sous le pont
Que la corneille se mouille
Je passe à nouveau sur le pont
Sous le pont une corneille se mouille J'attrape la corneille par la queue. Je la mets sur le pont
Que la corneille se sèche

Tchitcher Yatcher

Au fiston Fedik

Tchitcher Yatcher s'est préparé pour une fête

Tchitcher Yatcher a poussé tout le monde à la fête
A celui qui a fait la fête
Il lui a tiré les cheveux
Tchitcher avec le sang

Yatcher avec la viande
Avec tout le foie
Vas-y Tchitcher !
Vas-y Yatcher !

Béla BARTÓK (1882-1945)

En 1899, Béla va à Budapest, où il devient l'élève de Thomán (lui-même ancien élève de Liszt) pour le piano et de Koessler pour la composition, chez qui il fait la connaissance de Zoltan Kodaly, une amitié décisive. En 1901, fasciné par la musique de Liszt dont il travaille la Sonate pour piano, il prend conscience des rapports de son génial prédécesseur avec la culture de l'Europe orientale. Mais jusqu'en 1905 il ne connaît de la musique hongroise que la corruption du folklore connue sous le nom de musique tzigane. En juillet 1904, il assiste au festival de Bayreuth et passe le reste de l'été et une partie de l'automne à composer dans la campagne hongroise. C'est là qu'il entend, pour la première fois, des mélodies populaires sicules (*székely*) chantées par une servante ; il les note, mais n'en tirera profit qu'ultérieurement. C'est en 1905-1906 que commencent les premières enquêtes systématiques sur le folklore hongrois. En 1906 paraît un cahier de vingt mélodies populaires pour chant et piano, harmonisées par Bartók et Kodály. Les enquêtes folkloriques enregistrées sur phonographe se poursuivent dans la grande plaine hongroise, non loin de sa ville natale. En octobre, il commence aussi à recueillir des mélodies slovaques. C'est de 1912 que datent les :

Négy régi magyar népdal / Quatre chants populaires hongrois pour chœur d'hommes *a cappella*

I - Rég megmondtam, bús gerlice,
Ne rakj fészket útszéjire ! Mer az úton sokan járnak,
A fészkedből kihajdásznak.
Rakjál fészket a sürübe, Bánatfának tetejibe;
Aki kérdi: ezt kirakta? Mondjátok: egy árvarakta,
Kinek sem apja, sem anyja,
Sem egy igaz aty-jafia.

Tourterelle, ne soit pas si paresseuse, Ne construis pas ton nid si près du chemin ! Là où tout le monde passe, et va se précipiter sur ton nid en poussant des cris. C'est au fond des broussailles que doit être ton nid, ou tout en haut des branchages du saule pleureur. Si quelqu'un te demande qui l'a fait, dis que c'est un orphelin, qu'on l'appelle sans père ni mère, à nulle âme apparenté.

II – Jaj istenem! Kire várok:
Megyek Budapestre,
Ott sétálok a lányokkal
Inden szombat este,
Kipirosítom az arcom,
Magam nagyratartom;
Úgy szeretnek meg a leányok
Ott a Dunaparton.

Seigneur, qu'est-ce que je fais ici !
c'est à Budapest que je veux aller,
où il y a plein de filles,
où on fait la fête toutes les nuits.
Seigneur, qu'est-ce qu'un beau gars comme moi fait dans la cambrousse !
Toutes les filles m'embrasseront,
là-bas, le long du Danube !

III – Angyomaszszony kertje, bertje,
Nem tuom mi van belévetve:
Szederje, bederje, Kapcsom donom deszka,
Jaj de furcsa nóta, ugyan cifra nóta!
Hej, Csűröm alatt öt roszasztag,
Akertembe hat roszasztag,
Szederje bederje, Kapcsom donom deszka, fodormenta,
Hej de furcsa nóta, ugyan cifra nóta!

Le jardin de mon beau-frère est un véritable fouillis: un roncier, un groseillier, des asticots, des nielles des champs, une planche à découper, menthe verte, menthe poivrée, tout ça c'est bien saugrenu, petite chanson folle.
Derrière ma grange y a pas de gerbes d'avoine, huit ou neuf ronciers, des asticots, des nielles des champs, une planche à découper, menthe verte, menthe poivrée, ce n'est pas une chanson folle. Hey !

IV – Béreslegény, jól megrakd a szekeret,
Sarjútüske böködje a tenyered !
Mennél jobban böködi a tenyered
Annál jobban, rakd meg a szekeredet!

Hé, le valet, charge bien la charrette, n'entends-tu pas ? jusqu'à ce que les épines t'écorchent les mains. Et quand les épines t'auront écorché les mains, redouble tes efforts et charge encore la charrette, espèce de freluquet feignant !

En 1914 et pendant la guerre, Bartók écrit beaucoup de musique d'inspiration populaire.

Six danses populaires roumaines (Sz. 56, BB 68) est une suite de 6 courtes pièces pour piano composées en 1915 et orchestrées plus tard pour petit ensemble en 1917.

C'est de 1917 que datent les :

Quatre chants slovaques pour chœur mixte et piano

Chant de mariage de Poniky

Zadala mamka, zadala dcéru Daleko od sebe, Zakazala jej, prikázala jej : Nechod dcéro kumne ! Ja sa udelám ptáčkom jarabým, Poletím k mamičke. A sadnem sitam na zahradečku, Na bielu laličke na bielu laliju. Vyjde mamička: čotoza ptáčka, čo tak smutne spieva? Ej, hešu, ptačku jaraby, Nelámaj laliju! Tadaly stemňa za chlapa zlého Do kraja cudzieho; Verumne jezle, mamička milá, Sozlým mužom byti.

La mère envoya sa fille loin de son pays natal en lui disant d'un air sévère: « suis ton mari et ne reviens jamais ! » – je me changerai en merle pour voler jusqu'à la maison de ma mère, et je chanterai, perchée dans le lilas de son jardin. Alors la mère sort et dit: « quel est ce merle qui chante si bien et si tristement? Va-t-en petit oiseau, va-t-en petit merle, tu casses les branches de mon lilas ». –Vers un mauvais mari tu m'as envoyée, ma mère, loin du pays natal, Ah petite mère, je n'ai plus qu'à pleurer, loin de chez moi.

Chant des fenaisons de Hiadel

Naholi, najoli, natej širočine Ved'som sa vyspala, Ako na perine. Už sme pohrabaly, čo budeme robit'? Svŕšku do dolinyBudeme savodit'

Là-haut, là-haut au pâturage je me suis couché, et j'ai dormi sur l'herbe, il n'est pas de lit plus doux. Nous avons fait les foins, la nuit vient, il faut lentement redescendre au village.

Chant de danse de Medzibod

Rada pila rada jedla Rada tancovala, Rada tancovala Anisilen tú kytličku Neobrancovala. Nedala si štyri groše Akosom jadala. Žeby si ty tancovala, A ja žeby stála.

Manger, boire, c'est ça qui te plaît, et danser, danser à en perdre la tête. Mais les travaux d'aiguille, ça ne te dit jamais rien. Je n'aurais pas dû donner tant d'argent aux musiciens, car tu danses avec les autres et moi je suis là, tout seul, je n'ai que le droit de te regarder.

Chant de danse de Poniky

Gajdujte, gajdence, Pôjdeme k frajerce! Ej gajdujte vesele, Ej, že pôjdeme smele! Zagajduj gajdoše! Ešte mám dva groše: Ej, jedon gajdošovo, A druhý krčmarovi. To bola kozička, čo predok vodila, Ej, ale už nebude, Ej nôžky si zlomila.

Heï ! la musique joue, entrons dans la danse, au son de la cornemuse et pour la joie des filles. Jouez et laissez-nous vivre ! tiens, voilà deux sous pour toi l'hôte et voilà pour les musiciens. Petit chevreau qui sautait dans l'herbe, c'est dans ta peau qu'on souffle aujourd'hui ! tu ne cabrioles plus, car la cornemuse sonne et c'est nous qui sautons et dansons.

Gunnar HAHN (1908-2001)

Pianiste, organiste et accordéoniste, Gunnar Hahn est un compositeur suédois de mélodies et de musique légère. Il est populaire en Suède, notamment pour ses arrangements d'airs traditionnels.

Rondo Lapponico, choeur mixte a cappella - 1971

Le Rondo Lapponico est basé sur la musique du Samarkand, le jojk. Construit sur une échelle pentatonique, le joik est court, n'a pas de phrase tombante et peut être répété à l'infini. Le samarkand chante les rennes, les ours, le soleil, l'orage, et tout ce qu'il rencontre dans sa vie. Le texte est souvent en lapon et consiste d'une ou deux paroles, suivies de vocalises comme nå nå nå nå. Il présente des similitudes importantes avec les chants traditionnels amérindiens ou encore avec les chants de gorge des peuples Inuits ou des peuples d'Asie centrale.

Rautasjaure = le lac Rautas; *Gåddesbahakte* = la montagne Tolltrumer; *Allesgetje* = le village; *Gasaha* = canard sauvage; *Isä rakas tai vahasta meitä kohteli, Siirsit veljen poijes maasta, rakaansa oli* = Cher Père du ciel, qui nous a éprouvé en enlevant notre frère de la terre, son bien-aimé. *Finfina naititjan* = joli renne.

L'ensemble vocal **STRAVAGANZA** a été créé à Grenoble en novembre 1989.

Cette formation, dirigée par **Yves Rassendren,** a pour vocations d'interpréter des œuvres peu connues ou rarement jouées, allant du XVIe au XXe siècle, et a acquis une réputation locale dans l'interprétation des grandes œuvres du répertoire baroque.

L'Ensemble vocal Stravaganza fait désormais partie du paysage musical grenoblois et régional.

L'ensemble a en effet participé à de nombreuses manifestations régionales, comme le festival des 38èmes Rugissants de Grenoble ou le festival Mozart de la Drôme... ou comme ensemble invité aux concerts du Musée de Peinture de Grenoble.

Il a produit des concerts mettant à l'affiche des madrigaux italiens rares, des œuvres de STRAVINSKY, des Lieder de WOLF, l'oratorio *Esther* de HÆNDEL, ou des œuvres de RAUTAVAARA, Gunnar HAHN… Il a donné en janvier 1999 une œuvre inédite de CHAUSSON : *l'Hymne Védique*, et en mai 2001 la version originale non publiée de *Printemps* pour chœur vocalisé et piano à quatre mains de DEBUSSY. Autres domaines de prédilection : les œuvres chorales de BRAHMS, dont il a chanté la plus grande partie des opus, MENDELSSOHN, SCHUMANN, et les musiciens allemands qui les ont suivis : REGER, BRUCH ; la musique du XX° siècle : la musique française pour chœur qu'il a souvent interprétée, que ce soit a cappella ou accompagné au piano : FAURÉ, CHAUSSON, DEBUSSY, CAPLET, RAVEL, ROUSSEL, POULENC, Jehan ALAIN, SCHMITT, OHANA, BURGAN... En janvier 2003, la musique vocale anglaise avec des œuvres de BRITTEN (*Sacred and Profane ; Hymn to Saint Cecilia*), VAUGHAN-WILLIAMS (*Three Shakespeare Songs)*, VILLIERS-STANFORD, HOLST, DELIUS… Et en décembre 2004 la musique hongroise avec des œuvres vocales de BARTOK et de LIGETI.

L'ensemble vocal Stravaganza a une prédilection pour les grandes œuvres du répertoire baroque :

Nous avons interprété nombre de cantates de BACH, BUXTEHUDE, BRUHNS, des motets de KREBS, HASSLER, SCHÜTZ, TELEMANN, ALTNIKOL

Et nous avons donné l'intégrale des *Motets* de BACH, sans doute la musique polyphonique la plus dense et la plus riche qui soit au répertoire, très rarement donnée en raison de sa virtuosité vocale ; la *Passion selon Saint Jean* ainsi que la *Messe en si* de BACH, et le *Messie* de HÆNDEL, accompagné par des ensembles d'instruments baroques professionnels.

Nous avons donné en mars 2006 la *Passion selon Saint Matthieu de* BACH, avec l'*Ensemble baroque du Léman*; et en Janvier 2008, avec le même ensemble instrumental, deux œuvres de jeunesse de HAENDEL et de BACH: le *Dixit Dominus*, et la cantate *Christ lag in Todes Banden*.

***Yves RASSENDREN** a fait ses études au Conservatoire National de Région de Grenoble pour l'écriture musicale et à celui de Lyon pour l'orgue avec Louis Robilliard. Il a obtenu des médailles d'or à l'unanimité dans plusieurs disciplines : harmonie, contrepoint, fugue et orgue. Il est titulaire de deux prix SACEM. Il a travaillé la direction de chœur avec Pierre Cao, Michel-Marc Gervais et Pierre Calmelet, la direction d'orchestre avec Dominique Rouidts. Agrégé d'éducation musicale, il est maître de conférences à l'université de Grenoble.*
Il est aussi organiste à l'Église Saint-Jean à Grenoble et donne des concerts d'orgue (Grenoble, Lyon, Saint-Donat…).

***Christian BERNARD** commence l'étude du piano au Conservatoire de Grenoble, sa ville natale. Admis au Conservatoire National Supérieur de Paris dans les classes de Vlado Perlemuter, Jean Hubeau & Joseph Calvet, il obtient un premier prix de piano et de musique de chambre. Lauréat de nombreux concours internationaux, il reçoit le premier grand prix à Vercelli, puis à Munich, Rio de Janeiro et Montréal. Après une brillante carrière internationale, il choisit de se fixer à Grenoble où il enseigne au Conservatoire National de Région. En 1989 il est nommé professeur assistant au Conservatoire National Supérieur de Paris.*
Simultanément, il poursuit une carrière de concertiste très active, tant en soliste qu'en musique de chambre. Il s'est produit dans toute l'Europe, au Brésil, au Canada, en Inde, et a joué, entre autre, avec l'Orchestre du Capitole de Toulouse, l'Orchestre National de Lyon, les orchestres de Bucarest, de Montréal et de la radio Bavaroise.

Prochain rendez-vous avec Stravaganza :

Grande messe en ut de Mozart,

avec l'Ensemble Baroque du Léman, 14 et 15 mai 2009, église St Jean, Grenoble

Soprani
BERTRAND Odile
CALAIS Christine
CARRIVE Irène
KRAUS Marie-Pierre
MAHUE Stéphanie
MARGOT Marine
MARLANGE Violaine
MASSE NAVETTE Charlotte
MISSIAEN Danielle
MORTIER Baptistine
MOULIN Cathy
NICOLLET Béatrice
PAYEN Sandrine
SEGUY Françoise
VACHERAND Gwenaëlle
YVOZ Anaïs

Alti
BERNARD Françoise
BURNOD Geneviève
DESCOTES Lucile
DJAVAJDEE Nila
DUCHEMIN Marion
MAC LEAN Catriona
MANGIAGALLI Elisabeth
PEREZ Catherine
PLISSONEAU Armelle
TERRASSE Béatrice
THIL Emmanuelle
TISON Véronique

Ténors
BALDACCHINO Lucien
BOILLOT Bernard
BUCCI Davide
CARPENTER Jeff
EDWARDS-MAY David
FOUILLET Guy
PERRIN Emmanuel
YLLA SOMERS David

Basses
CHAPELIER Claude
DUCHEMIN Olivier
JARRY Philippe
JOSSERAND Nicolas
MANGIAGALLI Paolo
MISSIAEN Jean-Michel
MORIN Christophe
SCHNEIDER Vincent
STROBEL Pierre

Commentaire composé par Philippe Jarry

Sources :
J.-B. Weckerlin : La chanson populaire, 1886
Maurice Emmanuel : XXX Chansons bourguignonnes du pays de Beaune, précédées d'une étude historique, 1917.
Claude Roy : Trésor de la poésie populaire française, 1997
O. Messiaen : « Maurice Emmanuel, ses 3O chansons bourguignonnes », Revue musicale n°206, 1947, p.107-108
Merci à M. Safrany pour la traduction française des chants en hongrois.

www.stravaganza.fr