



HAL
open science

Un manuscrit méconnu de Ravel : les arrangements de chants populaires corses

Jérôme Rossi

► **To cite this version:**

Jérôme Rossi. Un manuscrit méconnu de Ravel : les arrangements de chants populaires corses. *Ostinato rigore*, 2005, n° 24, p. 201-218. hal-02474683

HAL Id: hal-02474683

<https://hal.sorbonne-universite.fr/hal-02474683>

Submitted on 11 Feb 2020

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Un manuscrit méconnu de Ravel : les arrangements de chants populaires corses

Dans la deuxième partie du XIX^e siècle apparaît en France un vaste mouvement de retour aux sources musicales régionales : le pays prend conscience de son patrimoine musical populaire et, sous l'impulsion du décret Fortoul (1852-1857), une vaste collecte des chants folkloriques est entreprise. L'opération suscite un réel engouement et de nombreux compositeurs, musicologues, professeurs, ethnographes, historiens se lancent dans l'aventure. Parmi eux, retenons les noms de Marie Joséphe Canteloube (Haute Auvergne et Haut Quercy), Henri de Coussemaker (Flandres), Patrice Coirault (Poitevin, Béarn), Fernand Guériff (Guérande), Adolphe Orain (Bretagne), Jean Ritz (Haute-savoie) ou encore Julien Tiersot (Alpes, Dauphiné)¹.

A leur suite, Austin de Croze², enthousiasmé par la Corse qu'il découvrit à l'occasion de son service militaire, décida de partir à la recherche des chants populaires de l'île, entre 1885 et 1888. Avant d'écrire son anthologie des chants corses³, il donna à Paris, au théâtre de la Bodinière, un certain nombre de conférences sur le sujet en janvier, février et mars 1896. Dans le but d'illustrer musicalement ses conférences et afin, sans doute, d'atténuer, pour le public parisien, la (relative) sécheresse du chant monodique corse, il décida de présenter ces chants de manière harmonisée et orchestrée, travail dont il confia la réalisation à Maurice Ravel⁴. Ces arrangements représentent le premier exemple connu d'orchestration du compositeur.



Ex. 1 : Page de couverture⁵, Manuscrit Ravel

¹ Pour une liste exhaustive, on consultera le livre de Gérard Carreau, *Dictionnaire biographique des collecteurs de l'ancienne chanson folklorique française*, Paris, FAMDT.

² Austin de Croze (Lyon, 1866-1937), homme de lettres, musicien et gastronome (!), fut très actif dans le milieu culturel parisien vers la fin du XIX^e siècle.

³ Austin de Croze, *La chanson populaire de l'île de Corse*, Paris, Champion, 1911.

⁴ Il faut croire que le travail ne déplut pas à Ravel, puisqu'en 1905-1906, il arrangea, à la demande de Michel-Dimitri Calvocoressi, cinq mélodies populaires grecques ; en 1910, en réponse à une commande d'Alexandre Olénine (de la Maison du Lied à Moscou), il harmonisa quatre chants populaires d'origines diverses (espagnol, français, italien et hébraïque).

⁵ Cette couverture n'est manifestement pas de la main de Ravel ; outre qu'un tel texte paraît difficilement attribuable à Ravel dont on connaît la modestie (« *Manuscrits de la Première Œuvre Orchestrale de Maurice Ravel, Orchestration de douze chansons corses écrite pour Austin de Croze et exécutée à Paris, Théâtre de la Bodinière, Janvier-mars 1896* »), l'écriture, extrêmement appliquée, contraste avec le côté « brouillon » de

Quand il rédige ce manuscrit (novembre-décembre 1895), Ravel est alors âgé de vingt ans et vient de finir ses études au Conservatoire de Paris. Pendant les deux années qui suivirent, il va passionnément s'initier aux musiques ibériques sous l'influence de Ricardo Vinès, avant de retourner finalement au Conservatoire dans les classes d'André Gédalge et de Gabriel Fauré en janvier 1898 afin d'y parfaire son métier⁶. Cette interruption de l'enseignement académique serait, selon Marnat, à attribuer au peu de profit que Ravel tira de ses premières classes : « Depuis deux ans qu'il travaille en secret, rien n'y est venu l'aider alors qu'il souhaite, au moins, avoir accès à des musiques plus neuves que celles patiemment (?) malaxées en notre académie »⁷.

Exactement contemporaines de notre manuscrit sont les œuvres pour piano *Menuet Antique* et *Habanera*⁸, achevées toutes deux en novembre 1895. Parmi les œuvres antérieures, on ne peut guère retenir que la *Sérénade grotesque* pour piano (vers 1892-1893) et les deux mélodies *Ballade de la reine morte d'aimer* (vers 1893), sur un poème de Roland de Marès, et *Un grand sommeil noir* (août 1895), sur un poème de Paul Verlaine. Le manuscrit des chansons corses vient donc apporter ou préciser de très nombreuses informations quant à la conception harmonique et orchestrale du jeune Ravel.

Présentation du manuscrit

Suivant une volonté pédagogique manifeste (rappelons que ces arrangements sont destinés à l'illustration musicale de conférences), le manuscrit est organisé en trois grandes parties, décrivant chacune un aspect de la vie des Corses et rassemblant plusieurs chants (nous donnons ici les titres tels qu'ils ont été écrits par Ravel dans ses partitions) :

I L'épopée, la politique

- 1/ *Hymne de Sampiero*
- 2/ *Chant satirique des Bonifaciens*
- 3/ *Il maire pastore*⁹

II Le foyer, l'amour, le travail

- 1/ *Berceuse de Palneca*¹⁰
- 2/ *Nanna di Cuscione*
- 3/ *Serenata de Serra*
- 4/ *La cueillette des olives*¹¹
- 5/ *O pescatore dell unda*¹²

certaines partitions. On peut attribuer cette page à Austin de Croze ou, plus vraisemblablement à un compilateur postérieur. Le manuscrit, daté de novembre-décembre 1895, a été acquis par la collectivité territoriale de Corse le 29 juin 1994, sur la proposition du chanteur Jean-Paul Poletti. L'historique de ce manuscrit entre 1895 et 1994 devrait vraisemblablement faire l'objet d'une étude, puisqu'une édition officielle, sous la direction de Arbie Orenstein, est projetée dans les deux ans à venir.

⁶ Marcel Marnat, *Ravel*, Paris, Fayard, 1988, p. 48 : « (...) Ravel qui, dans un premier temps, avait fui le Conservatoire pour travailler à sa façon, découvre que s'il veut être conforme à un esprit qui ne contredit ni la tour Eiffel ni l'avion ni le cinématographe, il lui faut tempérer son orgueil et acquiescer le "métier" ».

⁷ Id., p. 36.

⁸ La *Habanera* fut orchestrée et intégrée à la *Rhapsodie Espagnole* de 1907.

⁹ Ravel a ici quelque peu mélangé les langues : *Il* est italien (pour *le*) ; *maire* est français ; seul *pastore* est corse. Le titre français est donc *Le maire pasteur*, tandis que la version corse sera *U Mere Pastore*.

¹⁰ En corse : *Nanna di Palneca*.

¹¹ En corse : *Tre Marinari*.

¹² Là encore, Ravel mélange l'italien et le corse. Le titre original de ce *Chant des pêcheurs* est bien plutôt *O pescatore di l'onda*.

III Au mâquis¹³, le sang et la mort

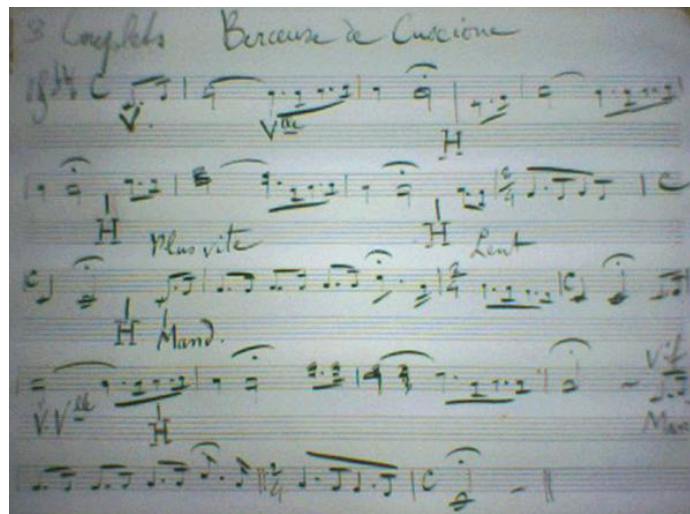
1/ *Lamento*¹⁴ d'Orezza

2/ *Lamento (dialetto di Bastia)*¹⁵

3/ *Vocero*¹⁶ sartenais

4/ *Vocero du Niolo*

L'encre la plus utilisée par Ravel est l'encre noire ; on notera cependant – fait que l'on retrouvera souvent dans d'autres manuscrits de Ravel – le recours à une encre rouge (ici, l'écriture rouge caractérise en majorité les conducteurs). Ravel a-t-il été pressé de finir son travail ? On est tenté de le croire, certaines partitions nous montrant la totalité de leurs notes avec une hampe à droite, sans distinction par rapport à leur hauteur. La plupart des chants sont complets et rares sont les parties manquantes¹⁷. On déplorera tout de même la *Nanna di Cuscione* dont il ne nous reste que la partie de violon et le conducteur¹⁸.



Ex. 2 : *Berceuse de Cuscione*, conducteur, manuscrit Ravel

Enfin, sur le manuscrit, figurent de nombreuses notations au crayon de papier ou au crayon bleu : il s'agit, soit de termes empruntés aux paroles du chant mis en musique (voir note 20), soit de corrections (par rapport au tempo, par exemple) manifestement rajoutées à la suite d'une audition.

¹³ On peut s'interroger sur l'accent circonflexe sur le *a* de *maquis*. Correspond-il à une volonté de théâtralisation ? En tous cas, cette page, écrite de la même main que celle de l'ouverture, ne peut être attribuée ni à Ravel, ni à Austin de Croze : à aucun moment, dans son livre, ce dernier n'écrit *mâquis*. Cette orthographe originale renforce, à notre sens, l'hypothèse d'un compilateur évoquée à la note n° 5.

¹⁴ *Lamento* est italien ; en corse, on parle de *lamentu*.

¹⁵ Il s'agit plutôt du *Lamentu di Bigulia* (Bigulia est un village proche de Bastia).

¹⁶ *Vocero* est italien ; en corse, on parle de *voceru*.

¹⁷ A l'exception des parties de *Nanna di Cuscione*, il manque seulement la partie de mandoline de l'*Hymne de Sampiero*.

¹⁸ Ce manque d'informations explique pourquoi nous ne traitons pas ce morceau dans notre analyse détaillée développée plus bas.

Principales caractéristiques des chants

Dans son livre, *La chanson populaire de l'île de Corse*, Austin de Croze expose ainsi sa vision des choses et sa méthode¹⁹ : « Le procédé mnémotechnique qui fait de chaque vers un tableau nettement brossé, complet en lui-même, explique comment des chants *improvisés* devant un auditoire plus ou moins nombreux ont pu être aussitôt recueillis. De groupe en groupe, ces chants se sont redits, sollicitant les mémoires, et c'est ainsi qu'il fut possible de fixer enfin, là-bas, et ces dernières années, la tradition dans toute la pureté de son origine ».

S'il est permis d'émettre quelques réserves sur l'exactitude ethno-musicologique des relevés musicaux de De Croze (sans compter l'inévitable perte musicale qui caractérise le passage d'une musique orale à sa transcription), on peut tout de même saluer son travail qui, en plus d'une étude des chants et des pratiques vocales, offre à la Corse une description détaillée de ses coutumes et de son histoire. Ravel a ainsi disposé d'un certain nombre d'informations quant au contexte et aux gestes qui accompagnent chaque chant, comme en témoigne, de manière particulièrement éloquente, le manuscrit du *Lamentu d'Orezza*²⁰. Nous nous proposons ici de préciser le genre auquel appartient chacun des chants arrangés par Ravel. Tous ces chants sont monodiques et adoptent une forme strophique.

1) Vieux airs populaires (*Hymne de Sampiero, Chant satirique des Bonifaciens*)

Selon Austin de Croze, l'hymne de Sampiero fut composé afin de servir de marche guerrière aux troupes de Sampiero di Bastelica qui parvint, avec l'aide de la France, à libérer la Corse du joug génois. Malheureusement, la France, peu soucieuse du sort des insulaires, redonna la Corse à Gênes dans le cadre d'un marchandage. Après deux ans de batailles, Sampiero périt dans un guet-apens. D'inspiration épique²¹, ce chant s'appuie sur la formule rythmique croche pointée /double (l'incipit du chant fait inmanquablement penser à celui de la *Marseillaise*). Le couplet se structure en *aabaa* ; il se chante dans un mode mineur affirmé.

Vraisemblablement composé au XVI^e siècle, le chant satirique des Bonifaciens consiste en une longue raillerie des gens de Zicavo, dont le dernier couplet est clairement un appel à la vendetta²² :

« ... *O signori Zicavesi,
Voi ci avete fatto torto.
No ive l'emmo dato vivo,
Voi ce lo rendete morto.
Ma se no' campeno nui,
Ce ne renderete conto.* »

La structure du couplet se divise en deux parties : l'une est indiquée *allegretto*, l'autre *andante maestoso*, chacune des ces parties étant chantée dans un mode différent. De Croze

¹⁹ Austin de Croze, *op.cit.*, p. 40.

²⁰ Cette partition est riche en notations ; on trouve ainsi les mots suivants notés au crayon de papier : « cœur/douleur/tendresse/erreur/éclat/maria [il est question, dans le texte, d'un *Ave Maria*] /égaux/prière. »

²¹ Le commentaire d'Austin de Croze est éloquent et mérite d'être reproduit : « Comment ne pas admirer cet appel du commencement de l'hymne, clair comme une sonnerie de chasse, furieux comme un souffle de révolte, cet appel qui se solennise sur une finale âprement religieuse donnant le caractère profondément croyant du Corse ? Puis, c'est comme l'aigre phrase d'un rimbecco lancé à plein mépris et enfin dans un élan de foi, d'enthousiasme, non plus sauvage mais grandiose, presque calme en marche harmonique ascendante, de ce calme effrayant que possèdent ceux qui veulent la liberté, l'indépendance, jusqu'à s'offrir en holocauste afin de "la donner à l'espace, sinon à leur fils". Ce chant solennel comme un Hymne, farouche comme la Liberté, fier comme la Gloire, est, hélas ! bien oublié des paysans corses trop surexcités par les luttes électorales de la dernière moitié du XIX^e siècle. » Austin de Croze, *op. cit.*, p. 62.

²² « ... O messire les Zicavais, / Vous nous avez fait tort. / Nous vous l'avions donné vivant, / Vous nous le rendez mort. / Si nous, nous tenons encore, / Vous nous en rendrez compte. »

commente la chanson en ces termes : « Cette chanson qui se dit d'abord sur un air enjoué, finit lugubrement presque, dans toute la haine de sa finale très large, sarcastiquement lente et grave. »²³ Nous ne nous attardons pas plus sur ce chant qui fait l'objet d'une analyse détaillée plus loin.

2) Chansons politiques (*U Mere Pastore*)

Comme le dit De Croze non sans une pointe d'humour : « Devenue française, la Corse reporta sur la politique son belliqueux amour d'indépendance. Les batailles contre les Génois sont devenues, avec un égal acharnement, luttes électorales. »²⁴ Écrit en mode de *la*, ce chant, qui conte l'avarice d'un rival politique, possède un profil (opportunément...) désinentiel. Il se compose de deux phrases identiques, la seconde étant allongée par la double répétition du dernier segment.

3) Chants de travail (*Tre Marinari, O pescatore di l'onda*)

Ces deux chants sont consacrés chacun à une activité liée à la recherche de nourriture : la pêche et la cueillette des olives²⁵. D'origine sicilienne, *O pescatore di l'onda* (Le chants des pêcheurs) est résolument en mode majeur et possède une structure *abb'c* (b' est chanté une tierce au-dessus, mais les harmonies sont identiques à celles de b). *Tre marinari* (La cueillette des olives) est également en mode majeur et suit un schéma *aabc*.

4) Chant d'amour (*Serenata di Serra*)

Ce chant d' « amour » est tiré du recueil *Canti popolari corse*. D'une rare violence, les paroles disent, en substance :

« *Nun è ghiocu da zitelli ;
Parlu chiaru, ognun m'intenda
Alla larga, o runzinelli,
Chi va male la faccenda.
Chi ti sposa, o dea gradita,
Più nun conti su la vita.* »²⁶

Ces paroles racontent le souvenir d'un jeune homme de Serra devenu bandit à la suite d'un chagrin d'amour ; on imagine mal homme éconduit plus jaloux...

Le chant, sans répétitions de phrases, est en mode majeur avec *si* comme note mobile, formant, lorsqu'elle est bécarre, un triton avec la finale *fa*.

5) Berceuses (*Nanna di Palneca, Nanna di Cuscione*)

Les berceuses (ou *Nannes*) sont l'apanage des femmes et relèvent de la monodie et de l'improvisation. Cependant, comme le remarque Jean-Philippe Catinchi, « le caractère personnel de la confidence délivrée à l'enfant semble avoir été concurrencé par la reprise de versions apprises, mémorisées, et peu à peu devenues des "classiques", même si l'aptitude à fredonner des romances inédites n'en a pas été entamée »²⁷.

²³ Austin de Croze, *op. cit.*, p. 70

²⁴ Id., p. 71.

²⁵ Une autre activité a également motivé des chansons : la récolte du blé (*Tribiera*).

²⁶ « Ce n'est pas un jeu d'enfants ; / Je parle clair, que tous m'entendent. / Au large, ô petits roussins, / Car les affaires vont mal. / Que celui qui t'épouse, ô divinité adorable, / Ne compte plus sur la vie. »

²⁷ Jean-Philippe Catinchi, *Polyphonies corses*, Paris, Cité de la musique/ Actes sud, 1999, p. 71-72.

Des deux berceuses recueillies par Austin de Croze et mises en musique par Ravel, la plus intéressante est sans aucun doute la *Nanna di Cuscione*, écrite en mode de *la sur do*, dont les orientalismes mélodiques attestent de l'extraordinaire brassage des civilisations du pourtour méditerranéen. Le couplet se compose de deux longues phrases identiques et d'une coda qui utilise le mode mineur mélodique ascendant. La *Nanna di Palneca*, en mode majeur, utilise un ambitus réduit (sixte majeure) ; seule la médiane est note mobile. Sa structure est *aab*.

6) Chants de l'absence et de la mort (*Lamentu d'Orezza, Lamentu di Bigulia, Voceru di sartè, Voceru di u Niolu*)

Le *lamentu* possède un caractère plus apaisé que le *voceru* : il s'agit plutôt de chanter l'absence d'un être (ou d'un animal²⁸) que de crier sa douleur devant une mort violente. Pour Jean-Philippe Catinchi²⁹, « les *lamenti* sont en fait des récits de vie où l'engagement poétique, tendre et poignant, permet, à partir de bribes de souvenirs, d'évoquer un être disparu, un amoureux évanoui, un bandit célèbre, mais aussi un arbre familial (...) ».

Il semble que les deux *lamenti* arrangés par Ravel aient particulièrement ému le compositeur. Le *Lamentu d'Orezza* pleure la mort d'un ami :

« *Quandu n'intesi la nova
Alla Ferrera d'Orezza,
Mittii punghie lu core,
D'una acutae cruda frezza
Quasi ch'eo nun venni menu
Di duloree tenerezza.* »³⁰

Le chant est en mineur avec la sensible mobile ; la deuxième phrase de ce couplet (de structure *abb*) est construite sur une gamme pentatonique descendante.

Le *Lamentu di Bigulia*³¹ évoque la douleur d'une certaine Anne-Catalina qui venait de perdre son mari, pêcheur de l'étang de Diana. S'appuyant également sur un mode mineur avec la sensible mobile, le chant se structure sur le modèle *aa'bb*.

Jean-Philippe Catinchi décrit ainsi le rituel du *voceru* :

« *Devant le corps du défunt, exposé sur une table dans la plus vaste pièce de la maison, la vocératrice se signe, baise le mort au front et se recueille. Alors, dans un balancement régulier de tout le haut du corps, mobilisation de tout l'être qui évoque la transe sacrée comme un bercement d'enfant, s'élève la plainte, déchirante et naïve, simple et terrible.* »

Apanage des femmes, comme c'était le cas des berceuses³², le *voceru* est un chant violent, d'une douleur qui ignore la résolution passive.

Le *voceru di Sartè*, noté « lent et douloureux », par Austin de Croze, est en mode de *la*, avec une médiane mobile. Sa structure est *aa'bc*. Le *voceru di u Niolu* s'appuie, lui, sur un mode majeur dont la médiane et la sensible sont fréquemment abaissées.

²⁸ Peppetru u Barbutu composa un *lamentu* à la mémoire de son chien, le célèbre *Lamentu di Filicone*.

²⁹ Jean-Philippe Catinchi, *op. cit.*, p. 77.

³⁰ « *Quand j'entendis la nouvelle / A la ferrière d'Orezza / Je me sentis percer le cœur / D'un trait aigu et cruel : / Comme si j'allais défaillir / De douleur et de tendresse.* »

³¹ Chant attribué au chanoine Straforelli.

³² Il est intéressant de noter, comme l'avance Dominique Salini, la parenté entre les berceuses et les chants de mort : « l'isomorphie entre le sommeil, le repos et la sépulture se retrouve dans les structures musicales des berceuses modales et des chants de mort ». Voir Dominique Salini, *Musiques traditionnelles de Corse*, Paris, A.Messagera/A. Squadra di u Finusellu, 1996, p. 92.

L'ambitus de tous ces chants n'excède pas la neuvième ; à l'exception de la *Serenata di Sartè*³³, tous les chants sont écrits en clé de *sol* sans ligne supplémentaire.

Analyse des Arrangements de douze chansons corses

Ces chansons, pour Ravel, représentent la première occasion de se faire jouer par un (petit) orchestre ; il n'a jusqu'alors composé que des œuvres pour piano seul, ou piano/chant. Le tableau suivant établit un comparatif des différents effectifs auxquels Maurice Ravel a recours :

	Choeur	Célesta	Mandoline	Guitare	Harpe	Piano	Orgue	VI.1	VI.2	Alt.	Vlc.
<i>Hymne de Sampiero</i>	×		×		×		×	×	×	×	×
<i>Chant satirique des Bonifaciens</i>				×			×				
<i>U mere Pastore</i>							×	×			×
<i>Nanna di Palneca</i>							×	×		×	×
<i>Nanna di Cuscione</i>			×				×	×		×	×
<i>Serenata di Serra</i>					×			×			
<i>Tre Marinari</i>	×		×		×		×	×			×
<i>O pescatore di l'onda</i>	×		×	×	×		×	×			×
<i>Lamentu d'Orezza</i>		×			×	×	×	×	×		×
<i>Lamentu di Bigulia</i>							×				
<i>Voceru di Sartè</i>							×	×			
<i>Voceru di u Niolu</i>					×		×	×			

Ex. 3 : Tableau des effectifs instrumentaux utilisés par Ravel dans les *Arrangements de douze chansons corses*

Ainsi trouvons-nous d'exquises formations comme par exemple, la *Chanson satirique des Bonifaciens* qui fait intervenir une guitare et un orgue, ou encore la *Serenata de Serra*, pour violon et harpe. Nous noterons tout particulièrement l'usage de la mandoline, de la guitare et de l'orgue, instruments qui ne seront plus jamais réutilisés par Ravel par la suite³⁴ ; à l'inverse, le compositeur aura fréquemment recours au célesta et à la harpe.

Dans les paragraphes suivants, nous allons analyser brièvement chacun des chants arrangés par Ravel et montrer en quoi résident leurs spécificités, non seulement par rapport aux autres chants du recueil mais également par rapport à la production générale du compositeur.

³³ Ce chant est le seul écrit en clé de *fa* (l'ambitus est d'une sixte majeure) ; la raison de cette spécificité réside dans le fait que Ravel connaissait l'identité et la voix de l'interprète, puisqu'il indique, à côté du titre de la chanson sur le manuscrit, « Marius Chambon ».

³⁴ Le jeu guitaristique a néanmoins vraisemblablement influencé Ravel dans son écriture pour le piano ; parmi les œuvres de l'époque, nous retiendrons l'introduction de la *Sérénade grotesque* (marquée *pianissimo*) et le début de l'*Alborada del gracioso*.

Hymne de Sampiero

Indiqué *Tempo di marcia*, cet hymne a pour principale curiosité des mesures sans chiffrage rythmique (mes. 4, 13 et 21). Cette indétermination, qui permet de sortir d'un cadre rythmique trop rigide, montre la remarquable adaptation de Ravel au propos d'une musique dont l'origine est orale et improvisée (pour la commodité de la présentation, nous avons indiqué une mesure à 3/4 puis à 2/4, ce qui ne figure pas dans le manuscrit) :

Tempo di marcia

Chant

Il ru-mo - re del - la guer-ra A ris-cos-so val-lie mon-ti E Sam pie ro e giun-tue

Réduction

Ex. 4 : *Hymne de Sampiero*, mes. 1-5, Manuscrit Ravel

On notera également, dans cette partition, la pratique de l'*acciacatura* (mes. 11, second temps), procédé que l'on retrouvera dans de nombreuses œuvres postérieures du compositeur :

Réduction

Ex. 5 : *Hymne de Sampiero*, mes. 11, Manuscrit Ravel

Chant satirique des Bonifaciens

Outre sa formation dont nous avons souligné l'originalité plus haut, cette pièce contient un certain nombre de tournures harmoniques qui méritent d'être signalées. Afin d'en faciliter l'étude, nous avons reproduit l'intégralité de la partition :

Allegretto

Chant
Guitare
Orgue

Ri-ve-ri-to,o Si-gnor Ti-to Ben tro - va-to,o Ca-pi-ta-no, Or trat-ta - te da gen-ti-le, Non trat-ta - te da vil-la-no

12
Ch.
12
Or sol - le - va - te viin pie - di, E toc - ca - te - ci la ma no!

Andante maestoso
rall.
A Tempo
rall.

Org.

Ex. 6 : Chanson satirique des Bonifaciens, Manuscrit Ravel

Après un geste d'ouverture en accord (mes. 1) commun à nombre des pièces du recueil³⁵, l'ensemble se divise en deux parties, suivant les deux tempi :

Allegretto : mes. 2-13

Andante maestoso : mes. 14-17

L'*allegretto* est composé de deux phrases mélodiques répétées (*aabb*) et d'une courte coda. Les phrases *a* (mes. 2-4 et 5-7) sont en mode de *la* sur *ré* avec une sensible mobile (le *do* devient dièse au moment de la cadence) ; les phrases *b* (mes. 8-9 et 10-11) sont en *ré* avec, pour notes mobiles, la médiate *fa* (bécarre ou dièse) et la sus-dominante *si* (coloration de mode de *ré* avec *fa* et *si* bécarre³⁶). L'*andante maestoso*, lui, est en mode de *la* sur *sol*. On notera, à la dernière mesure de cet *andante*, la courte imitation du chant à l'orgue (mes. 17).

Nous ne pouvons que louer ici l'art de Ravel qui a su parer ce chant d'une harmonie discrète et souple, qui en respecte les subtiles inflexions modales. Pour Roland-Manuel, la pratique de la modalité est instinctive chez Ravel³⁷ :

« *L'Ecole française moderne, à la suite d'Emmanuel Chabrier (et à la différence des Allemands), a généralement renoncé à maintenir la tonalité dans les limites du dualisme majeur/mineur. La mélodie ravelienne est résolument modale. Elle s'inscrit aussi naturellement dans les modes anciens que le chant populaire des provinces françaises. (...) Ravel n'a jamais été initié, comme Saint-Saëns, Messager, Fauré et les élèves de l'école Niedermeyer, à la théorie modale. Indéfectiblement attaché à Reber et Dubois, et d'ailleurs complètement indifférent à l'étude des modes anciens, il n'en a pas moins soumis dès son plus jeune âge des mélodies du premier mode le plus pur aux préceptes d'un traité d'harmonie qui les ignore.* »

Les mesures 14-15 montrent une progression de la basse par tierces successives, ce qui a pour effet de rendre encore plus ténue la sensation de tonalité³⁸.

³⁵ On retrouve un accord d'ouverture dans *U mere Pastore, Serenata de Serra, Tre marinari, Nanna di Palmeca, Voceru di Sartè, Voceru di u Niolo*.

³⁶ Le mode de *ré* connaît une fortune exceptionnelle chez Ravel ; on le rencontre dans une œuvre contemporaine des arrangements de chansons corses, le *Menuet antique*, mais aussi dans nombre de compositions ultérieures (*Daphnis et Chloé*, le *Concerto en sol*).

³⁷ Roland-Manuel, *Ravel*, Paris, Mémoire du livre, 2000, p. 151. Première édition : 1938.

U mere pastore

Ravel respecte ici totalement le mode de *la* sur *ré* (pas un *do*[#] ne vient troubler le sentiment modal). L'économie de moyens harmoniques, pour l'auteur des *Valses nobles et sentimentales*, est exemplaire : à l'exception d'un VI^e degré (mes. 3, dernier temps), Ravel n'utilise, dans la première partie du chant, que les degrés IV et I, jouant exclusivement sur les rapports plagaux :

Allegretto

Chant

Bu-lem-mu pian-tà lu mag-ghiu; Cul-la-lu fi-nua le stel le

Réduction

Ex. 7 : *U Mere Pastore*, mes. 1-5, Manuscrit Ravel

Soulignons la doublure originale du chant à l'octave supérieure (violin) et à l'octave inférieure (violoncelle).

Nanna di Palneca

Sage harmonisation de Ravel qui tisse un habile contrepoint au premier violon, à l'alto et au violoncelle. Le second violon renforce les temps forts en jouant de larges accords tantôt *arco*, tantôt *pizzicato*. L'altération de la médiane *si*, bémol ou bécarre (mes. 10-11), est toujours soulignée avec finesse par l'harmonie :

Andantino

Chant

E la so ca-ra-mam - mo-ni sem-pre trin-ni ca-dra sta - va E quand' el-la l'an nan - na - va stu ta - len-tu li pre - ga - va

Réduction

Ex. 8 : *Nanna di Palneca*, mes. 5-12, Manuscrit Ravel

Un accord de neuvième (non préparée) sur *ré* est entendu à la septième mesure.

Serenata de Serra

Nous nous contenterons de remarquer, dans cette pièce à l'harmonisation de style « classique », l'abondance des cadences plagales (mes. 8-9 ou 12-13).

³⁸ Voir Nicolas Meeùs, « A propos du rôle de l'harmonie des médiantes dans l'œuvre de Debussy », *Fascicules d'analyse musicale*, IV, 3, août 1991, pp. 83-94.

Tre marinari

Bien plus que sur l'harmonisation sans surprise de cette pièce, nous souhaiterions attirer l'attention sur son orchestration. Chaque phrase du couplet jouit d'un dispositif instrumental différent.

« *Tre marinari s'en van perunda* »³⁹ : chant, doublure du chant à la mandoline, harmonies au violoncelle et à l'orgue, arpèges de harpe ;

« *Tre marinari s'en van perunda* » (bis) : unisson à toutes les voix (y compris le chœur) ;

« *S'en van per unda per cielo seren' Per ritrova* » : chant, chœurs à l'unisson et à la tierce grave, harmonies au violon, à la mandoline, au violoncelle et à l'orgue ;

« *La sua amata ben* » : chant, chœurs à l'unisson et à la tierce grave, doublure du chant au violon et à la mandoline, harmonies au violoncelle, à la harpe et à l'orgue.

Ces variations d'effectif instrumental seront bien plus subtiles par la suite (*Trois Poèmes* de Mallarmé) ; néanmoins, elles indiquent une importante préoccupation du coloris orchestral.

O pescatore di l'onda

Comme *Tre marinari*, *O pescatore di l'onda* joue sur les oppositions de masses orchestrales. L'harmonisation consiste en une longue pédale de *fa* ; on remarquera l'imitation de la queue du chant à l'orchestre (mes. 6) :

Andantino

Chant

O pes - ca - tor di l'un - da, O Fe - de - ri!

Réduction

Ex. 9 : *O pescatore di l'onda* , mes. 4-6, Manuscrit Ravel

Lamentu di Bigulia

Moins hardie que celle du *lamentu di Orezza*, l'harmonie de cette pièce est tout de même remarquable en ce qu'elle privilégie les progressions de tierces à la basse (en lieu et place d'une cadence parfaite à la mes. 13, comme l'on aurait dû s'y attendre, nous trouvons une cadence avec mouvement VI-I à la basse). On notera, mes. 10, la non préparation de la septième majeure *mi*.

³⁹ Les paroles du premier couplet de cette chanson sont : « Trois matelots s'en vont par la mer / S'en vont par la mer et le ciel serein / Pour retrouver leur bien-aimée ». Remarquons que cette chanson est destinée à accompagner l'activité de collecte des olives... non à la glorifier !

Lento assai

Chant

Orgue

Lu fe-li-ce mio des-ti-nu, Mi si sta-tu tropp' a-va-ru

Ex. 10 : *Lamentu di Bigulia* , mes. 10-13, Manuscrit Ravel

Lamentu di Orezza

Le *Lamentu di Orezza* est, sans conteste, le morceau le plus audacieux du recueil, tant sur les plans harmoniques qu'orchestreaux. Le grand soin apporté à la réalisation (voir note n° 20) témoigne de l'exceptionnel intérêt de Ravel pour cette pièce. Ce chant compte trois strophes de trois phrases (*abb*) de quatre mesures chacune. Les deux premières phrases de la première strophe sont réservées à l'orgue (Ravel écrit « harmonium »), tandis que le célesta arrive sur la dernière phrase. L'union de ces deux timbres crée une atmosphère irréelle où les attaques percutantes du célesta trouvent leurs résonances dans les tenues célestes de l'orgue.

L'harmonie de cette strophe est simple, n'utilisant exclusivement que des accords parfaits dans une syntaxe tonale, n'excluant toutefois pas l'allusion modale (avec un mode de *la/sol* se traduisant par l'abaissement du *fa*[#]) :

Lento

Chant

Réduction

Ch.

Réduc.

Quan-du n'in-te-si la no-va Al-la Fe-re-ra d'O-rez-za, Mi sen-tii pun-ghia lu

co-re, D'u-naa cu-ta,e cru-da fez-za Qua-si ch'eo nun ven-ni me-nu Di du-lo-ree te-ne-rez-za

Ex. 11 : *Lamentu di Orezza* , mes. 1-12, Manuscrit Ravel

La seconde strophe change d'instrumentation : la voix entonne la première phrase *a capella* avant d'être rejointe par le piano en arpèges ; la harpe en accords et le quatuor en trémolo interviennent à la seconde phrase pour évoquer les astres (« *Nun s'é piattata la luna, /*

Nun s'è scuratu lu sole »⁴⁰), sur une harmonie très proche de celle de la première strophe ; la dernière phrase, enfin, est juste soutenue par le violon à l'unisson. La troisième et dernière strophe, enfin, est écrite principalement pour l'orgue. Le piano tel un glas, joue en *ostinato* des *sol* graves en octave, enveloppant les premières et dernières phrases d'un halo funèbre (il est joué *quasi campana*) ; on peut voir là les prémices d'un intérêt pour le jeu sur les résonances du piano qui sera largement exploité dans les *Miroirs*. Le célesta s'associe à l'orgue dans la seconde phrase.

Mais la puissante originalité de cette dernière strophe doit être cherchée, non pas dans cette instrumentation insolite, mais dans l'harmonie vaporeuse qui berce l'ensemble. Les dissonances glissent les unes sur les autres, portées par un flux chromatique dont l'ultime conséquence sera *Scarbo*. Sous une mélodie profondément diatonique, Ravel pose ici une harmonie sombre et grave, de nature chromatique. Cette dichotomie entre un diatonisme mélodique et une harmonie chromatique rapproche sa démarche de celle du compositeur anglais contemporain Frederick Delius⁴¹ (dans *Brigg Fair* ou encore *In a Summer Garden*). Les paroles de la dernière strophe, la plus déchirante, trouvent ainsi leur expression musicale dans la longue ligne de basse descendante chromatique qui confère à l'ensemble un aspect profondément dépressif.

Ex. 12 : *Lamentu di Orezza*, mes. 25-36, Manuscrit Ravel

Voceru di Sartè

Accompagnant ce chant aux subtiles altérations modales (médiate mobile), l'harmonie souple de Ravel est une pure merveille. On notera la non préparation de la septième mineure (*do*, mes. 3), et, toujours, la prédominance de la relation plagale. Au sein de ce récitatif pour chant et orgue, le violon vient subrepticement mêler sa voix claire à chaque fin de phrase : nous sommes bien ici dans une atmosphère de légende.

⁴⁰ « Ne s'est point cachée la lune, / Ne s'est point obscurci le soleil »

⁴¹ Frederick Delius et Maurice Ravel entretiendront des relations sinon amicales, du moins cordiales. Ravel transcrit pour chant et piano l'opéra de Delius, *Margot la Rouge* (1902).

Lent et douloureux

Ex. 13 : *Voceru di sartè* , mes. 1-9, Manuscrit Ravel

Voceru di u Niolu

En *sol* majeur, l'harmonisation du *Voceru di u Niolu* joue également sur la mobilité de la médiane, *si* pouvant être bémol ou bécarré. L'orchestration se singularise par l'utilisation simultanée de la harpe et de l'orgue, alliage que l'on ne retrouvera pas chez Ravel.

Oubliant les traités, Ravel, quoique encore fraîchement sorti du Conservatoire, cherche les moyens adéquats pour traduire avec la plus grande justesse possible les mélismes du chant corse (*rivucate*) et ses subtiles inflexions. Afin de respecter la spécificité de l'expression insulaire, il est conduit à prendre certaines libertés qui le mènent au plus près du génie populaire : omniprésence de la modalité, notes mobiles (essentiellement la médiane et la sensible), septièmes et neuvièmes non préparées... Dans le *Lamentu d'Orezza*, Ravel n'hésite pas à théâtraliser l'action en introduisant une ligne chromatique descendante à la basse ; loin de trahir le chant populaire, cette harmonie introduit un figuralisme qui donne sa pleine mesure à la lamentation.

L'orchestre original dont Ravel dispose constitue un vaste champ d'expérience, une sorte de laboratoire extraordinaire où il peut à son gré tester des combinaisons sonores inédites. Un certain nombre de caractéristiques de l'orchestre ravélien trouvent leurs origines dans ces pièces : prédilection pour les timbres à l'état pur, jeu sur les résonances, goût pour les sonorités expérimentales (*L'enfant et les sortilèges*)...

Mais, au-delà du style ravélien, ces arrangements de chansons corses constituent une réussite à part entière, comme le démontre le disque enregistré sous la direction de Jean-Michel Giannelli⁴². Nous ne pouvons ici que louer l'art de Ravel « qui, par des accompagnements en lointain, sut faire entendre et comprendre les prodigieux murmures de la montagne corse et l'âme toute tressillante des insulaires⁴³ ».

Jérôme Rossi
Maître de conférences, Université de Nantes

⁴² Maurice Ravel, *Chants traditionnels corses, orchestrations inédites*, CASA éditions et ALBIANA, Bastia, septembre 1997, CDAL 007.

⁴³ Austin de Croze, *op. cit.*, p. 47-48.