

# Don Quichotte en musique ou l'utopie source de créativité<sup>1</sup>

par Guy DENIMAL

Présentation au « Groupe des Sept », association régie par la loi de 1901

Jeudi 28 octobre 2004, à l'Hôtel Bedford, Paris 8<sup>e</sup>

A la différence des deux grands mythes de l'Europe moderne que sont Faust et don Juan, don Quichotte, dénué de pouvoirs magiques et de séduction érotique, respectueux des traditions périmées, inefficace dans ses entreprises, représente la solitude de l'individu dans son impuissance à changer le monde par ses seules aspirations.

Si la portée universelle d'un tel mythe a donné naissance en littérature à une production gigantesque, elle n'a pas non plus manqué d'inspirer illustrateurs, peintres et dessinateurs, et également plus d'une centaine de compositeurs, dont la manière d'appréhender le roman de CERVANTES a évolué au cours du temps, de la fin du XVII<sup>e</sup> siècle à nos jours.

D'abord séduits par le tempérament burlesque et dérisoire du « Chevalier errant » (BOISMORTIER, PAISIELLO, SALIERI), les compositeurs finiront par en avoir une approche plus grave, qui évoluera vers une recherche plus approfondie des valeurs psychologiques et symboliques du personnage (STRAUSS, MASSENET, IBERT). Ils iront même jusqu'à l'assimiler, au XX<sup>e</sup> siècle, à la vision moderne du tragique, dépassant en cela l'âme hispanique originelle de l'œuvre, ainsi que le champ de son esthétique pure (GURIDI, ESPLA, ULLMANN).

Le choix de ce sujet nous donnera l'occasion d'entendre non seulement des compositions célèbres, comme celles de STRAUSS, FALLA et RAVEL, mais aussi de découvrir les œuvres moins connues de RUBINSTEIN, KIENZL ou ULLMANN. Une partie de la soirée sera également accompagnée d'une iconographie projetée, laissant entrevoir la grande production d'illustrations, de dessins et de peintures inspirés du fameux roman de CERVANTES. [extrait musical]

Vous venez d'entendre l'ouverture de l'opéra-ballet en un acte *Don Chisciotte alle nozze di Gamache* d'Antonio SALIERI (1750-1825), qui fut créé à Vienne en 1770. J'ai choisi cette composition pour introduire la soirée qui va être consacrée à l'une des plus grandes

---

<sup>1</sup> Présentation enrichie d'emprunts à diverses études dans Danielle PERROT (éd.), *Don Quichotte au XXe siècle. Réceptions d'une figure mythique dans la littérature et les arts*, Presses Universitaires Blaise Pascal, Clermont-Ferrand, 2003.

créations de la littérature universelle : le chef-d'œuvre de Miguel de CERVANTES (1547-1616), *L'ingénieux Hidalgo don Quichotte de la Manche*, roman dont les deux parties furent publiées respectivement en 1605 et 1615.

Une vie émaillée d'aventures plus extraordinaires les unes que les autres et une imagination non moins fertile devaient fournir à CERVANTES un large fonds pour l'élaboration de son œuvre littéraire, qui comporte, outre le *Don Quichotte*, une *Galatée*, *Le voyage au Parnasse*, le *Persilès* et une douzaine de *Nouvelles exemplaires*.

En ce qui concerne son plus célèbre roman, je rappelle rapidement qu'il s'agit de l'histoire d'un vieil hidalgo confiné dans sa maison où il passe son temps à lire des romans de chevalerie. Ces lectures vont tellement lui tourner la tête qu'il va s'identifier à ses héros au point de vouloir jouer leur rôle – combattre des monstres, délivrer des princesses opprimées et châtier les félons – afin de remplir la terre entière de la rumeur de ses exploits.

Monté sur son cheval étique, la fameuse Rossinante, coiffé d'un vieux casque rouillé (qu'il troquera bientôt contre un vulgaire plat à barbe) et vêtu d'une armure qui gisait dans son grenier, il quitte sa demeure pour courir l'aventure. Un aubergiste l'arme chevalier et il se choisit une dame de ses pensées en la personne d'une paysanne du voisinage, qu'il baptise « Dulcinée du Toboso ». Des muletiers qu'il rencontre et auxquels il veut faire proclamer que Dulcinée est la plus belle dame du monde se fâchent et le rouent de coups.

On le ramène chez lui et le curé, aidé du barbier, brûle solennellement tous ses romans de chevalerie. Mais don Quichotte, dont la folie est incurable, repart bientôt, cette fois accompagné de Sancho Pança, son « écuyer », dont le bon sens tentera de lui épargner des aventures trop désastreuses.

Sancho, c'est la raison positive et pragmatique, le bon sens terre à terre, par opposition à la folie généreuse qui ne calcule pas. Les deux héros de l'ouvrage incarnent admirablement les deux types principaux de l'esprit espagnol. La philosophie de cette œuvre est si humaine, si accessible, qu'elle a conquis le monde entier. Parmi les nombreux épisodes du roman, nul ne saurait prétendre ignorer l'aventure des moulins à vent ou du combat contre les moutons, ou les scènes de l'armet de Mambrin, des noces de Gamache ou de l'île de Barataria.

Cependant, face à Faust et don Juan, le héros de CERVANTES, fait un peu – si vous me permettez l'expression – « triste figure ». Qu'il attire la moquerie ou la compassion, le chevalier errant n'est pas auréolé de cette gloire sulfureuse que vaut aux deux conquérants du « Savoir » et du « Pouvoir » une réussite capable de provoquer la colère de Dieu. Pourtant cette absence de prise sur le monde va devenir le symbole du double visage de la modernité, dans sa tentative d'unir l'idéal à la réalité. Plus généralement, au travers de lectures et

interprétations multiples du roman, cette figure aura vocation à mettre en débat les valeurs fondant l'action humaine.

La portée universelle d'un tel mythe a donné naissance à une littérature originale ou critique gigantesque – réécritures de l'œuvre, fictions romanesques, poésie, essais en tout genre – sur laquelle ils serait impossible de s'étendre ici. Rien qu'au XX<sup>e</sup> siècle, la vitalité du thème a donné le jour à plus de soixante-dix pièces de théâtre et, au cinéma, à une vingtaine de films dont, assez curieusement, la postérité n'a retenu que trois productions : celle de Georges MELIES en 1908, celle, inachevée, d'Orson WELLES en 1957 et celle de G. W. PABST en 1933. Dans cette dernière version, en particulier, la scène des romans brûlés revêtit, à l'époque, une signification symbolique particulière face à l'idéologie d'un régime qui préparait l'autodafé d'une littérature considérée comme dégénérée. Les versions de KOZINSTEV avec Nicolai TCHERKASSOV, celle de MONICELLI avec Vittorio GASSMAN, celle de HILLER avec Peter O'TOOLE ou encore celle de GUTIERREZ ARAGON avec Fernando REY ont été complètement oubliées. Et ce n'est pas la récente réalisation de Terry GILLIAN, *The man who killed Don Quixote*, avec Jean ROCHEFORT, déjà sinistrée après quelques jours de tournage, qui se révélera la version moderne tant attendue.

Comme on pouvait le prévoir, du point de vue iconographique, les éditions illustrées de ce chef d'œuvre sont légion. Citons, entre autres, la première recensée, due en 1662 à Juan MONMARTE, celle de John PHILIPS en 1687, celle de Charles Antoine COYPEL en 1744, avec vingt-cinq cartons. N'oublions pas les dessins de NATOIRE et FRAGONARD, de FALKEMA (1744) ou NAVARRO et VANDERBANK (1788). On trouve même une représentation stylisée de l'ingénieur hidalgo dans une ancienne édition japonaise.

Le XIX<sup>e</sup> siècle verra les illustrations d'Achille DEVERIA, Georges CRUIKSHANK, Tony JOHANNOT, Célestin NANTEUIL, Isidore GRANDVILLE, Horace VERNET et surtout Gustave DORE (117 planches et 253 vignettes), suivi au XX<sup>e</sup> siècle par Daniel VIERGE, Berthold MAHN, Gus BOFA, Walter CRANE, Léon GISCHIA, Rey VILA, Albert DECARIS et Gérard GAROUSTE. Ce qui est intéressant chez GAROUSTE, c'est la représentation des hallucinations et chimères de don Quichotte au moyen d'images fantastiques, qu'il faut décrypter. Ainsi, l'auberge que l'hidalgo prend pour un château est ici doublement représentée (pour marquer l'illusion et la réalité) par deux tours tête-bêche sorties d'un échiquier. [projection d'images]

Il s'agit ici d'une illustration concernant un épisode de la Seconde partie du roman. À la remarque de Don Quichotte sur un peintre sans talent, incapable de représenter un coq,

Gérard GAROUSTE fait correspondre une peinture de ce gallinacé affublé de la tête de don Quichotte et fumant la pipe. Cette image, qui porte l'inscription « Ceci est un coq », en référence au célèbre tableau de MAGRITTE « Ceci n'est pas une pipe », doit par son caractère énigmatique susciter la perspicacité du spectateur plutôt que sa passivité devant une représentation plus rationnelle.

Au chapitre 5 de la Seconde partie, GAROUSTE illustre la dispute entre les deux époux Pança par une gouache macabre, laquelle trouve son inspiration dans une invective proférée par l'épouse, qui préférerait voir sa fille morte que richement mariée, selon le souhait de Sancho ; d'où le squelette de la jeune fille somptueusement vêtue et le sablier, symbole du temps.

Cette gouache est assez fascinante : il s'agit d'un autoportrait de GAROUSTE, en « homme à la main coupé », allusion à la fois à « l'auteur manchot » qu'était CERVANTES, et au peintre et à son travail d'authenticité douteuse, puisque manchot donc inhabile. L'inscription « Quixote apocrifo » augmente encore le vertige interprétatif de cette œuvre.

Citons aussi les compositions de GOYA (1780) et, au XIX<sup>e</sup> siècle, de MIRANDA (à Madrid), Louis BOULANGER, Charles LESLIE, Henri PILLE, Jean-Baptiste COROT, Eugène DELACROIX, Richard BONINGTON, Alexandre DECAMPS (à Chantilly), Adolf SCHRÖDTER et surtout Honoré DAUMIER (1867), à qui l'on doit une trentaine de peintures et une quarantaine d'aquarelles et de dessins (aux musées de Zurich et de Berlin). Au XX<sup>e</sup> siècle, on évoquera les œuvres de Pedro FLORES, auteur des décors du ballet de Serge LIFAR, *Le Chevalier errant*, sur une musique de Jacques IBERT (1950), et les dessins de José PICO, SEGRELLES, André MARCHAND, Edward BURRA, Pablo PICASSO, Emilio GRAU-SALA, Jean CARZOU, André DIGNIMONT, Jean COCTEAU, Salvador DALI et Bernard BUFFET (1945). Terminons sur un croquis de DUBOUT, qui n'est pas sans rappeler certains dessins animés de Walt DISNEY.

Ce qu'il faut retenir de toutes ces œuvres c'est le maintien, à travers le temps et au-delà des modes et des mouvements artistiques, de la figure de don Quichotte, qui continue d'inspirer largement illustrateurs, peintres et dessinateurs – tout autant que les écrivains et les musiciens dont nous allons maintenant évoquer l'importance.

En musique on arrive à recenser plus d'une centaine d'adaptations du roman de CERVANTES. Pour nous épargner une lecture fastidieuse, autant pour vous que pour moi (car je n'ai pas le talent d'un LEPORELLO et encore moins le génie de DA PONTE), j'ai préféré vous mettre sous les yeux le catalogue, sans doute non exhaustif, des ces adaptations en musique,

que j'ai divisées en quatre groupes, chacun classé dans l'ordre chronologique des œuvres.  
[projection de la liste]

En complément à ce catalogue, il est impossible de passer sous silence l'adaptation des aventures du héros cervantin que nous devons à Jacques BREL et Albert MARRE pour la mise en scène (1967), à partir d'une comédie musicale de Dale WASSERMAN et Mitch LEIGH. *L'homme de la Mancha* vaut surtout par l'engagement du célèbre chanteur. En effet, celui-ci, esprit libre, comme l'était CERVANTES dans une Espagne torturée par l'Inquisition, croyait à « l'inaccessible étoile » (apologie du rêve qui clôt l'œuvre), et ses chansons combattent – comme s'il s'agissait de moulins à vent – toute la bêtise, la bassesse et la méchanceté du monde. À sa mort l'éditorialiste de *Die Zeit* titra d'ailleurs : « Ein singender don Quixotte ».

Je tiens à préciser que l'Américain Dale WASSERMAN n'a rien à voir avec le célèbre Jakob WASSERMANN (1873-1934), auteur autrichien d'un roman intitulé *Christophe Colomb, le don Quichotte de l'océan*, dans lequel il fait un amalgame entre ces deux personnages et avance une hypothèse, si ce n'est une véritable thèse. Il ne suggère pas platement que Christophe COLOMB posséderait des traits qui l'apparenteraient à don Quichotte, mais que CERVANTES, lorsqu'il conçut son personnage, dut être influencé par ce modèle réel. De son côté, l'écrivain portugais Miguel TORGA (1907-1995), dans ses *Poèmes ibériques* fera du Cid, héros espagnol du X<sup>e</sup> siècle immortalisé en France par CORNEILLE, le « premier Quichotte connu » à cause « de son héroïque et rédemptrice présence ». Il faut rappeler que don Quichotte est considéré, par ailleurs, comme le fils spirituel de l'écrivain catalan du XV<sup>e</sup> siècle MARTORELL, auteur d'une peinture satirique de la chevalerie. On pourrait multiplier ainsi à l'infini les exemples de parenté avec le héros cervantin : Robinson, Gulliver, Roland, Tartarin, le capitaine Achab de *Moby Dick*, Mme Bovary, que ses lectures ont rendue folle, et bien d'autres encore, dont Cyrano de Bergerac qui, dans la pièce d'Edmond ROSTAND, avouait se reconnaître dans ce personnage. « La folie est intensification, manifestation extérieure du fou caché qui est en nous », affirmait Paul VALÉRY.

Mais revenons à ce catalogue chronologique, révélateur du comportement et de l'évolution du regard des compositeurs sur le chef-d'œuvre de CERVANTES. On remarque tout d'abord que ce sont les compositeurs étrangers qui, dès le XVII<sup>e</sup> siècle, furent les premiers attirés par le « Chevalier à la triste Figure » et lui donnent une vie musicale, bien avant les Espagnols qui ne seront vraiment prolifiques qu'au XX<sup>e</sup> siècle. Les œuvres ibériques de grande envergure apparaissent surtout à partir des années 1940, époque à laquelle les Espagnols s'intéressèrent à l'œuvre de CERVANTES, et ce pour diverses raisons : les

Franquistes pour l'exaltation du nationalisme, les exilés républicains poussés par le sentiment de nostalgie lié à la perte de la patrie.

Du XVII<sup>e</sup> siècle jusqu'à une époque très avancée dans le XIX<sup>e</sup> siècle, la structure du roman impose sa règle à la structure des créations musicales. Comme il est impossible aux compositeurs de transcrire sur scène l'intégralité des aventures de l'hidalgo, ceux-ci choisissent de se concentrer sur un épisode. Ce qui détermine leur choix est moins l'importance du rôle qu'y joue don Quichotte que la cohérence ou la valeur scénique du passage. Ainsi sera choisi en priorité l'épisode des noces de Gamache (*DQ* II, chap. 21 et 21) ou celui du gouvernement de Sancho dans l'île de Barataria (*DQ* II, chap. 47).

La plupart de ces adaptations sont généralement tombées dans l'oubli, pas nécessairement en raison de leur valeur inégale, mais plutôt parce que nous sommes devenus moins sensibles au grotesque de la farce picaresque (sentiment partagé par Paul Valéry qui, dans ses *Cahiers* de 1917, considérait les héros cervantin comme « trop fou » et « suranné »).

Au cours de cette longue période les œuvres étaient surtout destinées à un public populaire. Elles étaient considérées comme un divertissement, ce qui explique la prédominance de genres comme l'opérette, le vaudeville, l'opéra bouffe ou la zarzuela, cette dernière retenant l'attention des compositeurs jusque dans les années 1930. Dans ces œuvres le personnage de don Quichotte n'est revêtu d'aucune valeur psychologique ou symbolique, contrairement à ce qui va apparaître par la suite avec une composition singulière et inclassable de Manuel de FALLA, *Les tréteaux de maître Pierre*. L'œuvre juxtapose une conception superficielle du personnage comme simple ressort comique, héritée de la tradition du XVIII<sup>e</sup> siècle, et une recherche plus approfondie de ses possibles valeurs symboliques.

À partir de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, le traitement du sujet se fait plus original et plus grave et le personnage de don Quichotte tend à occuper l'axe central d'œuvres qui n'hésitent plus à mettre en scène la mort du chevalier (STRAUSS, MASSENET, IBERT). Le combat de l'hidalgo contre les moulins à vent (*DQ* I, chap. 8) devient celui de l'esprit contre la machine – thème symboliste de l'angoisse qui saisit les hommes de cette époque devant la mécanisation.

La dimension tragique du « Chevalier à la triste Figure » intègre le dérisoire et le risible. Il s'agit d'un tragique moderne : tragique de l'existence et non du destin. Il semble que le XX<sup>e</sup> siècle soit celui de l'évolution du mythe de don Quichotte vers une quête de soi à travers la conquête d'un idéal. La plasticité du mythe semble donc offrir une réinterprétation toujours renouvelée et susceptible d'incarner ce que le compositeur Cristobal HALFFTER (né en 1930) appelle « la nécessité de l'utopie à l'aube du nouveau millénaire », réflexion qu'il met au cœur de son opéra *Don Quijote*. L'utopie englobe également une lecture moderne de

don Quichotte qui, en tant que redresseur de torts, apparaît comme l'initiateur d'entreprises humanitaires désintéressées rendues nécessaires par notre vision du monde.

Je ne voudrais pas non plus oublier une autre exploitation assez fréquente du mythe, celle du combat politique. Dans son roman intitulé *Traversée avec don Quichotte*, Thomas MANN s'approprie la figure du héros cervantin pour incarner une prise de position franche face au nazisme, sans s'engager dans un combat politique ouvert et vain mais en utilisant la même arme que l'auteur espagnol : l'humour, qu'il définit comme « l'amer effort pour s'accorder à la réalité vulgaire » et « le plus vaillant et le plus audacieux des conquérants dans le domaine de l'humain. » Il imagine ainsi le Chevalier errant renonçant à l'impossible médiation et convertissant sa folie en une parodie de « Realpolitik ». Il est clair que le compositeur autrichien Victor ULLMANN adopte une position similaire dans les œuvres qu'il composa à Theresienstadt, de manière peut-être moins sensible dans *Don Quixote tanzt fandango*, mais tout à fait évidente dans son opéra *Der Kaiser von Atlantis* marqué par des allusions politiques claires. Pour illustrer mon propos, voici une caricature datant de la guerre d'Espagne, dont je n'ai pu identifier l'auteur. [projection d'image]

Avant eux, l'écrivain Miguel de UNAMUNO (1864-1936) entretint dans ses œuvres littéraires un véritable culte pour le personnage de CERVANTES. Souffrant des malheurs de l'Espagne en guerre contre les États-Unis en 1898, il fit de l'entêtement de don Quichotte l'expression d'un orgueil nationaliste qui refuse la défaite et s'obstine à un vain combat. Il considérait le chapitre final du roman comme « l'évangile de la régénération nationale de l'Espagne ». D'autres encore, sur lesquels je ne m'étendrai pas, comme ORTEGA Y GASSET ou Americo CASTRO utiliseront le roman de Cervantès pour exprimer leur position face à la conjoncture contemporaine et des poètes comme Gomès FERREIRA ou José SARAMAGO iront jusqu'à rejeter par idéologie matérialiste le rêve quichottesque et à lui dénier toute vertu.

Pour résumer, l'innombrable parenté de don Quichotte avec des personnages réels ou imaginaires et le fait que nous disposions de lectures multiples du roman de CERVANTES (renaissance, baroque, maniériste, politique, parodique, chrétienne, juive, réformatrice, marxiste, mystique, prophétique, ésotérique, etc.) confirment que nous sommes bien en présence d'un mythe universel.

Mais mon présent propos a surtout pour objectif de mettre en valeur l'évolution de la figure de Quichotte, évolution qui montre qu'à un personnage imaginaire ne s'attache pas forcément dès sa création une valeur mythique exclusive. En littérature, on constate qu'au fil du temps le personnage de don Quichotte revendique son indépendance par rapport à l'auteur

CERVANTES. Comme l'exprime Marcel BRION, « le sujet du livre, ou son personnage, déborde l'auteur qui l'a créé, lui échappe pour mener sa vie propre, pour énoncer un message qui ne lui a pas été dicté. » Dans le domaine musical, don Quichotte a mis deux siècles pour atteindre une telle profondeur.

Concluons ce préambule par une réflexion du compositeur espagnol Oscar ESPLA (1886-1976) : « Don Quichotte n'est pas une œuvre facile à exprimer par la fantaisie musicale, qui se heurte au réalisme cru et agressif de la narration à travers lequel s'extériorise l'idéalisme du chevalier errant. L'âme de Sancho et l'âme de don Quichotte sont comme la basse et le ténor de la conscience. » Et il ajoute que parmi les compositions du XIX<sup>e</sup> siècle, le *Don Quichotte* de Richard STRAUSS est celle qui se rapproche le plus de la création cervantine sur le fond et par la forme.

Nous allons commencer notre découverte de don Quichotte dans le domaine musical par l'adaptation que Joseph BODIN DE BOISMORTIER a faite du roman de CERVANTES en 1743. Issu d'une famille modeste dont le père, ancien militaire, s'était fixé à Thionville comme confiseur, BOISMORTIER est né le 23 décembre 1689 et mort à Roissy en Brie le 23 octobre 1755. En 1713, il s'installe à Perpignan où il occupe le poste de receveur de la Régie Royale des Tabacs, fonction bien étrangère à une quelconque activité musicale. Une formation dans ce domaine va tout de même lui être fournie par Joseph VALETTE DE MONTIGNY, dont il épousera une parente éloignée. BOISMORTIER part ensuite s'installer avec sa famille à la cour de la Duchesse du MAINE, d'abord à Sceaux, puis à Paris. En 1724, il publie ses premiers livrets de duos pour flûte traversière, dont la production deviendra par la suite très importante. Il composera également quantité d'airs sérieux, de cantates françaises, de petits motets et de motets pour grand chœur, ainsi que des opéras-ballets comme *Les Voyages de l'Amour* (1736), *Don Quichotte chez la Duchesse* (1743), *Daphnis et Chloé* (1747) et *Daphné* (1748). Victime, comme tant d'autres compositeurs, de la Querelle des Bouffons, il se retire de la scène musicale vers 1753.

Son *Don Quichotte chez la Duchesse*, opéra-ballet en trois actes, naquit d'une collaboration avec Charles Simon FAVART (1710-1792), célèbre pour avoir participé à la création de l'Opéra comique français, qui porte toujours son nom. Le sujet moralisateur et tragique de CERVANTES devint sous la plume de FAVART une comédie lyrique à l'intrigue comique et tourmentée, au même titre que *Le Carnaval et la Folie* de DESTOUCHES (1704) ou le *Platée* de RAMEAU (1745).

Après une ouverture brillante et colorée, trois actes s'enchaînent sur un rythme endiablé. Le déroulement de l'intrigue est presque incompréhensible sans la lecture préalable d'un prologue écrit à l'intention du spectateur qui révèle les ficelles de la supercherie dont sont victimes don Quichotte et Sancho. Dans la Seconde partie, les héros passent sur les terres du Duc et de la Duchesse, lecteurs fervents de la Première partie du roman, qui reconnaissent ainsi leurs visiteurs et s'en promettent le plus grand plaisir. À cette fin, ils mettent sur pied une intrigue dans le style chevaleresque, qui deviendra pour eux-mêmes, leurs invités et les gens de leur maison, un immense divertissement, tandis le valeureux don Quichotte croira participer à une véritable aventure.

Dans l'opéra-ballet, la farce s'ouvre sur l'apparition d'un monstre qui n'est autre que le déguisement grotesque de deux valets de la Duchesse, qui a pris soin au préalable de transformer son théâtre en une forêt enchantée pour mieux leurrer nos deux héros. Don Quichotte croit tuer le monstre alors que Sancho Pança s'enfuit effrayé. Altisidora, prétendument enchaînée, proclame sa reconnaissance espérant ainsi, par jeu, prendre la place de Dulcinée dans le cœur de don Quichotte. À son grand dépit, toutefois, le chevalier, son exploit accompli, ne songe plus qu'à repartir, estimant avoir rempli son devoir. Pour le retenir, elle lui propose un divertissement auquel prennent part les habitants de la forêt enchantée, oiseaux, dryades, et satyres. Nous entendrons cet extrait interprété par les membres du Concert Spirituel, sous la direction d'Hervé NIQUET. [extrait musical]

Nous allons poursuivre la soirée en compagnie du compositeur Giovanni PAISIELLO, qui naquit près de Tarente en 1740, et mourut à Naples en 1816. Il fut l'élève de DURANTE et se rendit célèbre comme auteur d'opéras bouffes ou seria inspirés tant par GOLDONI que par METASTAZE, avant de triompher à Naples en 1767 avec *L'Idolo Cinese*, puis en 1769 avec *Don Quichotte* sur un livret de LORENZI. Ces œuvres sont révélatrices d'une écriture colorée et d'un frémissement encore inconnu chez PICCINI ou ANFOSSI. Il fut appelé à succéder à TRAETTA comme maître de chapelle de l'impératrice Catherine II à Saint-Petersbourg. Sept de ses opéras jalonnent les quatre années de son séjour en Russie, dont *I Nitetti* en 1777 et *Le Barbier de Séville* en 1782, dont le succès ne sera véritablement entamé qu'à la création de l'opéra éponyme de Rossini en 1816. Ce fut à cette époque qu'il composa également sa *Passion de Jésus Christ* (1783). À son retour, il donna en 1784 à Vienne *Il Re Teodore in Venezia*, œuvre qui resta à l'affiche plus de cinquante ans. PAISIELLO rejoignit alors définitivement Naples où il composa, entre autres, ses deux chefs d'œuvre de 1789, *La Molinara* et *Nina ou la folle par Amour* dont certains traits, révélateurs d'un certain

romantisme, annoncent CHERUBINI et MEHUL. Pour des raisons politiques, le retour des Bourbons en 1815 l'écarta définitivement de la vie musicale. Très prolifique, on lui doit une centaine d'opéras, douze quatuors avec piano, six quatuors pour cordes, douze symphonies, six concertos pour piano, près de quarante messes, un *Te Deum*, des cantates, des oratorios et une Passion.

Dans son *Don Chisciotte*, le librettiste LORENZI s'accorde une grande liberté dans le traitement du texte de CERVANTES, ce dont il informe le lecteur dans le prologue. Les neuf personnages de l'opéra sont le fruit d'un mélange réussi et cocasse entre les caractères typiques de l'opéra bouffa traditionnel et les protagonistes du roman. Les trois actes sont émaillés de jeux musicaux amusants qui nous placent en plein XVIII<sup>e</sup> siècle.

Pour illustrer cette œuvre, j'ai retenu les scènes 3 et 4 de l'acte I, au début desquelles Sancho Pança apparaît devant l'auberge au moment où la Comtesse et la Duchesse se moquent de leur ridicule amant. À sa suite arrive don Quichotte, qui vient de se faire désarçonner après l'attaque contre le troupeau de moutons qu'il avait pris pour une armée de Maures. Sancho raconte à son maître que la belle Dulcinée a été transformée par le magicien Frestone en une grossière paysanne dont il va imiter la voix avec cocasserie. Il s'agit bien sûr d'un mensonge inventé par l'écuyer pour se tirer d'embarras devant l'entreprise impossible ordonnée par Don Quichotte : remettre une lettre à une Dulcinée imaginaire. Désespéré, don Quichotte ordonne à Sancho de lui lire un passage de l'*Orlando Furioso* de Ludovico ARIOSTO et décide de devenir fou, à l'instar du paladin Roland qui enlève tous ses vêtements pour se donner en spectacle. Outré, Sancho interrompt un moment sa lecture sur une exclamation, mais don Quichotte, réprobateur, lui enjoint de poursuivre, et Sancho de lui lire : « Roland met à nu sa poitrine, son ventre velu ainsi que son séant. » L'air qui suit voit Sancho tenter de dissuader son maître d'en faire autant, afin d'éviter un scandale.

Cet extrait est interprété par l'orchestre philharmonique de Piacenza en Italie, sous la direction de Valentino METTL. [\[extrait musical\]](#)

Nous allons maintenant enchaîner avec le compositeur russe Anton RUBINSTEIN, né en 1829 et mort en 1894 à Peterhof près de Saint-Pétersbourg. Ce fut un enfant prodige. Dès 1840, il effectua des tournées en Europe en tant que pianiste et rencontra MENDELSSOHN, LISZT et CHOPIN. Comme compositeur, il se reconnaîtra dans la tradition des formes germaniques plus que dans le style national russe. Sa deuxième symphonie « Océan » (sur les six qu'il composa), son quatrième concerto (il en écrivit cinq) et son quintette pour piano et vents sont d'incontestables réussites. Par ailleurs, dès la fin des années 1850, il s'imposa

comme animateur d'activités musicales. Créateur à Saint-Pétersbourg d'une Académie de chant, et surtout de la Société musicale russe, qui fut bientôt transformée en Conservatoire (1862), il y prôna un enseignement académique à la mode occidentale, s'opposant à la tendance nationale du « Groupe des Cinq ». Entre 1881 et 1889, il donna dans diverses capitales européennes des cycles de « concerts historiques » qui contribuèrent à faire connaître le jeu pianistique de l'école russe. Au Conservatoire, il retraça l'histoire du répertoire pianistique jusqu'à LISZT. Son œuvre lyrique *Le Démon* (1875), d'après LERMONTOV, est le plus célèbre de ses treize opéras.

Le poème symphonique *don Quichotte* est l'une de ses œuvres les plus personnelles. Composée en 1870, elle porte le sous-titre « Portrait musical, humoresque pour orchestre », qualificatif schumanien. Toutefois, le texte mis en exergue de la partition place sans ambiguïté cette composition dans le droit fil des poèmes symphoniques de Franz LISZT.

Dans la première partie, le compositeur ne cherche pas à décrire une intrigue mais présente plutôt un portrait. Des thèmes multiples traduisent les idées de don Quichotte, ses souhaits, ses regrets. On peut même sentir dans cette métrique singulière et irrégulière une référence à la confusion mentale du héros cervantin. Puis, une marche grave, sur laquelle se superpose un mouvement ascendant joué par les violoncelles – thème que l'on va retrouver entre chacune des trois aventures mises en musique par le compositeur – symbolise le voyage entrepris par don Quichotte.

Le premier épisode choisi est celui du combat contre le troupeau de moutons. Ce dernier, que RUBINSTEIN ne dépeint pas de façon aussi spectaculaire que STRAUSS trente ans plus tard, est illustré par des tonalités pastorales et des sonorités rappelant la cornemuse. Pour le combat, le compositeur fait appel à tout un arsenal de figures, de rythmes et d'enchaînements harmoniques qui reviendront dans le troisième épisode.

Dans la seconde aventure, le chant des villageoises est illustré par une mélodie triviale à caractère populaire, proche de la valse, tandis que les sentiments amoureux de don Quichotte s'expriment dans une cantilène au ton lyrique et passionné. Puis le rire des villageoises moqueuses éclate de manière ostentatoire et pittoresque en des figures très évocatrices jouées par les bois.

Après le troisième épisode, un passage en forme de choral joué par les cors symbolise le retour à une normalité, à une sagesse enfin acquise. Les thèmes de la première partie réapparaissent comme une réminiscence du beau rêve maintenant achevé, et l'œuvre se termine dans la sombre tonalité d'ut mineur.

L'œuvre dure dix-neuf minutes, dont nous écouterons quelques onze minutes, interprétées par l'orchestre symphonique de Wuppertal, placé sous la direction de George HANSON. [extrait musical]

Wilhelm KIENZL, compositeur autrichien, naquit à Waizenkirchen en 1857. À partir de 1879, il séjourna à Munich et à Bayreuth, où il assista Richard WAGNER. Après des tournées de concert comme pianiste et accompagnateur, il devint directeur de l'Opera allemand d'Amsterdam, puis occupa les mêmes fonctions successivement à Hambourg, à Munich et à Graz. Son opera de 1886 *Urvasi* attira l'attention du public, mais l'œuvre qui demeure son plus grand succès reste *Der Evangelimann* de 1895. Wagnérien convaincu, il va s'efforcer de démontrer que les principes de l'auteur de *Parsifal* pouvaient s'appliquer tout aussi bien à des sujets moins ambitieux. L'intention de KIENZL était de créer un opéra dans le genre du mélodrame sentimental, au lyrisme plus populaire que savant, tout en restant fidèle, contrairement à WAGNER, à un usage extrêmement stable de la tonalité. À partir de 1910, KIENZL vécut à Vienne, où il mourut en 1941. Il composa dans tous les genres et publia également des ouvrages littéraires, dont une étude sur WAGNER. Il fut son propre librettiste pour quatre de ses compositions musico-dramatiques : *Heilmar der Narr* de 1892, *Der Evangelimann* de 1895, *Das Testament* de 1916 et la tragi-comédie *Don Quixote* de 1898.

Comme pour les autres compositeurs qui se sont intéressés à ce sujet, le plus difficile était de construire l'indispensable trame de l'action dramatique qui, tout en respectant l'ensemble du roman, n'en devait pas moins supprimer nombre d'épisodes et de détails, réunir certains personnages en une seule figure typique, réordonner les scènes de manière cohérente pour la compréhension de l'ensemble, sans étirer l'œuvre musicale. Pour ce faire, KIENZL prescrivit, pour le premier et le deuxième acte, des décors qui permettaient à plusieurs actions (extérieure et intérieure) de se dérouler simultanément.

KIENZL s'identifia fortement au personnage de don Quichotte, ce chevalier qui reste attaché à des images et à des idéaux archaïques à une époque où tout appelait à la nouveauté. Comme Richard STRAUSS, il refusa toujours de composer une musique atonale et finit par être catalogué comme un musicien « vieux jeu », ce qui eut pour conséquence de faire disparaître ses opéras des scènes allemandes et autrichiennes, contrairement à celles, plus lumineuses, de l'auteur du *Chevalier à la Rose*.

Nous allons écouter deux extraits de ce *Don Quixote*. Tout d'abord la scène 6 qui succède à un interlude au cours duquel don Quichotte, fraîchement armé chevalier par l'aubergiste Tirante, pend son armure à un porte-manteau autour duquel il se met à tourner

dans le clair de lune comme pour monter la garde. Maritornes, une fille de cuisine, apparaît alors et chante en s'accompagnant à la mandoline. Don Quichotte, qui prend la jeune fille pour Dulcinée, monte sur la table. Mais Maritornes lui accroche la main à un nœud coulant, la table se renverse et don Quichotte reste pendu en l'air, jusqu'à ce que Maritornes coupe la corde, ce qui provoque la chute du héros.

Aux scènes 8 et 9, les chasseurs, le Duc et la Duchesse qui se restaurent à l'auberge voient entrer Don Quichotte dans un vêtement de nuit souillé de rouge, persuadé d'avoir combattu le géant Mambrin. Sancho affirme que l'hidalgo lui a bien coupé la tête, mais qu'il ne la retrouve plus. En réalité, don Quichotte a éventré toutes les outres de vin que l'aubergiste Tirante ramène en gémissant, pertes que le Duc dédommagera. Pendant que Don Quichotte se penche sur le plat à barbe qui sert au rasage de Carrasco, Maritornes lui verse un seau d'eau sur la tête dans l'espoir de le ramener à la raison. Mais le héros ramasse alors le plat et, prétendant qu'il s'agissait du casque du géant Mambrin, le met sur sa tête. S'ensuivent agitations et rires ; le Duc se présente à Don Quichotte et fait semblant de le remercier pour avoir délivré sa fiancée.

C'est l'occasion pour le compositeur, à la fin de cette scène, de nous laisser découvrir ses talents de polyphoniste et d'orchestrateur dans un passage aux influences wagnériennes incontestables – on pense en particulier à *Lohengrin*. Nous allons entendre cette œuvre dans la version de l'orchestre symphonique et des chœurs de la Radio de Berlin, placés sous la direction de Gustav KUHN, avec Thomas MOHR (baryton) dans le rôle de don Quichotte, James WAGNER (ténor) dans celui de Sancho et Kirsten BLANCK (soprano) dans celui de Maritornes. [extrait musical]

Le second passage que nous écouterons est extrait de l'acte III. À la scène 5, don Quichotte remercie Mercédès pour l'humiliation qu'elle lui a infligée en lui renversant sa corbeille pleine de paille sur la tête après la ridicule déclaration d'amour qu'il lui a faite. Le héros accepte en fait cette humiliation par amour pour elle. Un signal de trompette annonce alors l'arrivée du chevalier qui veut se mesurer à don Quichotte, et qui n'est autre que son neveu Carrasco, déguisé en « Chevalier de la Lune Blanche ». [extrait musical]

Une soirée consacrée au héros de CERVANTES ne pouvait ignorer l'œuvre de Jules MASSENET (1848-1912), célèbre entre toutes, son opéra *Don Quichotte* (livret de Henri CAIN), qui date de 1910 et s'inspire du *Chevalier à la longue Figure* de Jacques LE LORRAIN (1856-1904). Cette comédie héroïque n'a en commun avec le roman espagnol que le nom des personnages et l'aventure des moulins à vent. Dulcinée n'est plus une paysanne de bonne

mine, mais une coquette citadine et don Quichotte apparaît comme une réincarnation de Jésus (comme le montre l'épisode de la conversion des brigands). Cette vision sacrée est partagée, à la même époque, par Miguel de UNAMUNO, le poète de la mystique « quichottesque » qui dans son essai *Le sentiment du tragique de la vie* (1913) évoque la figure christique de don Quichotte : « Il y a une figure comiquement tragique, une figure en laquelle se voit tout le tragique profond de la comédie humaine, à savoir la figure de Notre Seigneur don Quichotte, le Christ espagnol, en qui se résume et s'inclut l'âme immortelle de mon peuple. Peut-être la passion et la mort du Chevalier à la triste Figure sont-elle la passion et la mort du peuple espagnol, sa mort et sa résurrection. »

L'œuvre de MASSENET a souvent été jugée inégale et la partition parfois étonnamment effacée, mais la discrétion de la musique, si elle est une aide à l'expression des comédiens pour une meilleure caractérisation des personnages, nécessite d'être interprétée par des chanteurs exceptionnels, CHALIAPINE autrefois ou José VAN DAM aujourd'hui. Sur une ambiance orchestrale irisée et pastel, simplicité et nudité valorisent la grandeur et l'émotion qui font de la mort de don Quichotte une des scènes les plus bouleversantes du théâtre lyrique. Nous écouterons aujourd'hui la fin de l'opéra, le très court Acte V, interprété par Teresa BERGANZA, José VAN DAM et Alain FONDARY qu'accompagnent les chœurs et l'orchestre du Capitole de Toulouse, sous la direction de Michel PLASSON. [extrait musical]

En prolongement de la soirée du 20 janvier dernier, consacrée à la musique basque, j'ai choisi de vous présenter une œuvre d'un compositeur qui figurait au programme ce jour-là, un poème symphonique de 1916 intitulé *Una Aventura de don Quijote*.

Jesus Guridi est né en 1886 à Vittoria. Après des études d'abord à Madrid, puis à Paris auprès de Vincent d'INDY, à Bruxelles avec Joseph JONGEN et à Cologne avec Otto NEITZEL, il se fixe à Bilbao comme professeur à l'Académie de musique, avant de s'établir à Madrid en 1939 pour y enseigner la théorie de la musique au Conservatoire. GURIDI composa des opéras, des zarzuelas, des pièces pour orchestre, de la musique de chambre et de piano, quelques pièces d'orgue, des chants et de la musique de film. Il mourut à Madrid en 1961.

Pour la célébration du tricentenaire de la mort de CERVANTES le cercle des Beaux Arts de Madrid organisa un concours d'œuvres symphoniques au cours duquel GURIDI présenta son *Aventura de Don Quijote* au théâtre Price de Madrid en novembre 1916). Le compositeur choisit de mettre l'épisode de la bataille contre le gaillard biscayen (*DQ* I, chap. 8 et 9). Chacun des combattants est représenté par un thème régional spécifique. On notera une connotation religieuse lors de l'entretien de don Quichotte avec deux moines de San Benito.

C'est cette conversation, qui dégénère en une dispute inattendue, qui provoque l'intervention du Biscayen qui vient prendre la défense des deux moines. La personnalité de Don Quichotte est musicalement illustrée tantôt par de nobles sonorités aux cuivres, tantôt par une phrase mélancolique au violoncelle selon que les événements lui sont favorables ou contraires. L'œuvre, qui présente une ligne stylistique homogène, porte indiscutablement l'empreinte de la « Scola Cantorum », avec quelques effleurements impressionnistes. Nous l'écouterons ce soir dans l'interprétation de l'orchestre national basque, placé sous la direction de Miguel-Gomez MARTINEZ. [extrait musical]

*Les Tréteaux de Maître Pierre* de Manuel de FALLA (1876-1946), composés entre 1919 et 1923 naquirent d'une commande de la Princesse de POLIGNAC, qui en fut la dédicataire. FALLA écrivit le livret et composa une musique avec action théâtrale inspirée du chapitre 26 de la Seconde partie du roman de CERVANTES : Maître Pierre arrive avec son petit théâtre de marionnettes et présente à un groupe de spectateurs les aventures de Don Gaïferos qui doit délivrer son épouse Melisendre des Maures infidèles. Don Quichotte joue un rôle secondaire puisqu'il n'intervenant qu'à la fin pour attaquer, l'épée à la main, la troupe de marionnettes, qu'il assimile à des Maures véritables, et prendre la défense des jeunes époux. Il adresse également une chanson d'amour à une belle de bois et de chiffons, qu'il prend pour Dulcinée, et finit par faire l'apologie de la chevalerie. L'œuvre se présente donc comme un divertissement sans prétention psychologique ou symbolique apparente.

Les six petits tableaux qui la composent sont commentés par « le Truchement », le jeune assistant de Maître Pierre. La chanson d'amour de don Quichotte est un emprunt à une belle mélodie catalane XVI<sup>e</sup> siècle. Le chant du « Truchement », qui semble composé de notes répétées, intègre des citations de chants médiévaux. Le final, confié aux tutti d'un orchestre réduit, scandé par la trompette et les percussions dans de grands accords verticaux qui s'acheminent vers un lumineux accord parfait de ré majeur, transforme l'attaque insensée de don Quichotte en action héroïque.

Nous écouterons les deux derniers tableaux de l'œuvre, à partir de la fuite des deux amants poursuivis par la troupe des Maures, tableaux qui mettent en valeur l'ensemble instrumental, aux sonorités originales, maniant avec maestria rythmes et images d'une extraordinaire variété. Dans son monologue, don Quichotte se présente comme un mélange de tendre caricature et d'émotion sincère. Dans son article « Cervantès et la musique », publié en 1947, le compositeur Oscar ESPLA considère *Les Tréteaux de Maître Pierre* comme « un chef

d'œuvre de la musique contemporaine et la plus géniale des réalisations inspirées par le roman immortel. »

Nous écouterons cette œuvre dans l'interprétation de l'orchestre de chambre du théâtre de Barcelone, placé sous la direction de Joseph PONS, avec dans le rôle du « Truchement » la soprano Joan MARTIN, dans celui de Maître Pierre le ténor Joan CABERO et dans celui de don Quichotte le baryton Iñaki FRESAN. [extrait musical]

Les trois chansons de *Don Quichotte à Dulcinée* de Maurice RAVEL ont été composées en 1932-1933 sur des textes de Paul MORAND, et la création de la version orchestrale eut lieu à Paris en décembre 1934. Il s'agit de l'œuvre ultime du compositeur qui, atteint d'une maladie cérébrale incurable, cessera toute activité créatrice jusqu'à sa mort trois ans plus tard.

Ces trois chansons devaient servir d'intermède musical dans le film de Georg Wilhelm PABST, réalisation inspirée du roman de CERVANTES, et dont l'acteur principal n'était autre que le chanteur Fedor CHALIAPINE. Le concours, auquel participèrent également Marcel DELANNOY, Manuel de FALLA, Jacques IBERT et Darius MILHAUD, fut remporté par IBERT qui fut le plus rapide pour composer ses quatre mélodies.

Les trois chansons de Maurice RAVEL sont représentatives de son sens de l'humour, de son goût pour la vie et de son attirance pour la couleur et le pittoresque ibériques. La première, intitulée « Chanson romanesque », s'inspire de la danse et de la guitare espagnoles avec des pizzicati de cordes et des effets de pédale qui soulignent les moindres inflexions du texte jusqu'au dernier soupir murmuré : « Ô Dulcinée ». Dans la deuxième, une « Chanson épique », la mélodie de style presque liturgique compare la femme aimée à la Vierge Marie avec une naïveté qui n'est pas sans rappeler la chanson de Mélisande de l'opéra *Pelléas et Mélisande*. Dans la dernière, la « Chanson à boire », RAVEL pourfend l'humanité vulgaire (le bâtard, le jaloux, le pâle amant) pour affirmer le droit à l'amour et à la joie.

Chaque chanson repose sur un rythme de danse caractéristique : la première sur l'alternance de rythmes à 6/8 et à 3/4 de la Quajira espagnole, la deuxième sur le rythme à cinq temps du Zortzico basque, et la dernière sur le rythme vif à trois temps de la Jota espagnole. Nous écouterons la première et la dernière de ces trois chansons, interprétées par José VAN DAM, accompagné de l'orchestre de l'Opéra de Lyon sous la direction de Kent NAGANO. [extrait musical]

Fils d'un officier autrichien, Victor ULLMANN naquit le 1<sup>er</sup> janvier 1898 à Teschen. Après une jeunesse passée dans la Vienne impériale de la Belle Époque, il s'enrôla comme

volontaire dans l'armée de l'air et vécut les horreurs de la Première Guerre Mondiale. À la fin du conflit, il réintégra un monde transformé et entra dans le séminaire de composition d'Arnold SCHÖNBERG, dont les influences sont sensibles dans sa musique. Toutefois, Victor ULLMANN ne fit jamais partie de l'avant-garde proprement dite. À la recherche d'un lien entre éléments tonaux et atonaux, les sonorités spécifiques d'ULLMANN résultent plutôt de la polytonalité. Ce « trait (ou signe) conservateur », dira-t-on, est sans doute imputable au climat de la vie culturelle à Prague, ville où ULLMANN travailla régulièrement dès 1920, d'abord comme assistant de ZEMLINSKY, et ce jusqu'à son internement au camp de concentration de Theresienstadt à partir de 1942. En dépit des conditions effroyables qui régnaient au camp, ULLMANN demeura un compositeur des plus actifs. Outre les cinquante-trois opus recensés avant 1942, il y composa encore une vingtaine d'œuvres d'une grande qualité et d'une grande puissance suggestive, en particulier son opéra *Der Kaiser von Atlantis* et les symphonies qu'il laissa inachevées, car il fut transféré à Auschwitz et gazé le 18 octobre 1944. Ce fut le compositeur Bernhard WULFF qui, à partir de manuscrits pour le piano comportant des indications d'instrumentation, a reconstitué ces deux symphonies, ainsi que l'ouverture *Don Quixote tanzt Fandango* écrite sur un papier misérable et datée du 21 mars 1944.

Bernhard WULFF, qui agença cette ouverture pour grand orchestre en trois parties, en traita l'importante formation sonore avec subtilité. Le violon solo et les castagnettes qui interviennent avec discrétion dans la partie médiane du fandango contribuent ainsi à alléger une orchestration qui se veut transparente. Nous allons entendre cette œuvre dans l'interprétation de l'orchestre philharmonique de Cologne sous la direction de James CONLON.

[[extrait musical](#)]

Jacques IBERT est né en août 1890 à Paris, où il mourut en février 1962. Après un court séjour dans l'entreprise familiale, il entra à vingt ans au conservatoire, où il suivit les cours d'harmonie d'Émile PESSARD (lui aussi auteur d'un opéra intitulé *don Quichotte*). Peu de temps après avoir remporté le premier grand prix de Rome en 1919, IBERT commença à se faire connaître par des pièces symphoniques comme la *Ballade de la geôle de Reading* en 1920, ou sa célèbre Suite *Escapes* en 1922. Il dirigea plus tard l'Académie de France de la villa Médicis à Rome, et occupa brièvement le poste d'administrateur de la Réunion des Théâtres lyriques nationaux. Membre de l'Institut, auteur de nombreuses pièces instrumentales et de musiques de films, IBERT fit également une belle carrière dans le ballet et dans le domaine lyrique avec, entre autres, des œuvres comme *Angélique*, *Le Roi d'Yvetot* et *L'Aiglon*.

Compositeur prolifique, il fut souvent inspiré par le personnage de don Quichotte. Outre les mélodies qui sont à notre programme ce soir, IBERT composa en 1935 un choréodrame, *Le Chevalier Errant*, la musique d'une évocation radiophonique diffusée en 1947 à l'occasion du quadricentenaire de la naissance de CERVANTES, et une *Sarabande pour Dulcinée* créée en 1967.

Composées en 1932, les *Quatre chansons de Don Quichotte* avec orchestre furent destinées à remplacer celles de RAVEL, encore inachevées, dans le film de PABST consacré au héros cervantin. La première chanson s'inspire d'un poème de RONSARD, les trois suivantes de poèmes d'ARNOUX. Nous n'écouterons que les deux dernières : dans la « Chanson du Duc », IBERT adopte un style archaïque et modal et décrit des sentiments et évocations multiples au travers de nombreux changements de tempo. La « Chanson de la Mort de don Quichotte », qui clôt le cycle, est à la fois une célébration et une consolation destinée à Sancho Pança. D'allure déclamée et capricieuse, elle s'achève sur un long soupir d'une douceur infinie. C'est ici encore José VAN DAM qui interprète ces mélodies, toujours accompagné par l'orchestre de l'Opéra de Lyon sous la direction de Kent NAGANO. [extrait musical]

Avant de conclure avec Richard STRAUSS, je souhaiterais vous présenter une nouveauté qui m'a récemment interpellé. Il s'agit du *Don Quijote* de Cristobal HALFFTER (né en 1930), opéra créé au théâtre Real de Madrid le 13 février 2000. Cette œuvre fut précédée de deux tentatives d'opéra avortées, *Mito-don Quijote*, d'après BUERO VALLEJO, en 1970 et *Mariana Pineda* d'après GARCIA LORCA en 1980.

Dans ce drame lyrique, truffé de citations historiques, littéraires et musicales tirées de « cancioneros » du Siècle d'Or (CABEZON ou Juan DEL ENZINA), le compositeur septuagénaire tente de se détacher du caractère narratif de l'opéra classico-romantique et vériste pour privilégier des formes de dialogue qui inhibent l'action et valorisent les états d'âme. Il marginalise ainsi certaines formes musicales de l'opéra traditionnel (récitatif, aria) pour les remplacer par une proposition esthétique continue qui s'apparente quelque peu à la ligne des WAGNER, STRAUSS et BERG et qui tend parfois vers l'écriture musicale d'un ZIMMERMANN par la complexité polyphonique (lignes de chant mêlées qui peuvent friser la cacophonie).

HALFFTER fait de son don Quichotte un personnage tragique et terrible qui se heurte à la réalité pour la critiquer et l'améliorer, mais jamais pour s'en moquer. Pour ce faire, le compositeur et son librettiste Andrés AMOROS partent certes du roman de CERVANTES, mais

s'autorisent une grande liberté avec le texte original. Leur intention est de mettre en évidence la pérennité du mythe de don Quichotte et de son symbolisme infini, jusqu'à notre époque. Ce qui intéresse le plus HALFFTER, ce n'est pas le couple que forment don Quichotte et Sancho, mais le lien qui existe entre don Quichotte et CERVANTES. Il met ainsi l'accent sur le rôle de ce dernier, dénonciateur de la rationalisation pragmatique et défenseur d'une pensée utopique qui milite pour la participation active de la création artistique à la transformation de la réalité.

Dans la scène finale, HALFFTER met CERVANTES aux prises avec son personnage, un don Quichotte défait qui l'apostrophe en lui reprochant de l'avoir créé pour ne jamais lui accorder un quelconque triomphe. À cette accusation, l'auteur répond qu'il n'est pas un homme, mais un mythe qui, comme tous les mythes, ne naît pas de la loi de la Nature, mais de l'esprit des êtres humains, et ce dans le but utopique d'établir la justice en ce monde. Citons ici encore Miguel de UNAMUNO : « Les mythes ne naissent pas du ventre de la femme, mais de la fantaisie de l'homme. » Dans cette dernière scène, que nous écouterons en partie ce soir, HALFFTER, après avoir décrit l'affrontement entre le créateur et sa créature, va lier, dans une immobilité oppressante, la mort physique de CERVANTES à la transfiguration mythique de don Quichotte. (Rappelons d'ailleurs que l'auteur meurt en 1616, moins d'un an après la publication de la Seconde partie du roman).

Dans cet enregistrement de 2004, l'orchestre symphonique de Madrid, dirigé par Pedro HALFFTER-CARO, accompagne les barytons Joseph Miguel RAMON et Enrique BAQUERIZO, respectivement dans les rôles de Cervantès et don Quichotte. [extrait musical]

Nous allons conclure la soirée sur l'œuvre célèbre de Richard STRAUSS, les « Variations fantastiques sur un thème de caractère chevaleresque » (Opus 35), créée à Cologne en mars 1898. STRAUSS parvient ici à une fusion parfaite de l'idée créatrice avec les moyens d'expression. Au-delà de la pure universalité, de l'intelligence et de la poésie de la partition, se découvre une rare profondeur : l'âme du compositeur transparaît derrière celle de don Quichotte. « Il me semble », a dit Cristobal HALFFTER, « que le *Don Quichotte* de STRAUSS représente la mise en musique de ce mythe la plus importante de toutes. » Nous en écouterons l'épisode final, dans lequel don Quichotte, qui a pris une retraite méritée, accède à la sagesse.

Parmi tous les traits de génie qui se dégagent des compositions de STRAUSS, il en est un qui me fascine au plus haut point, c'est la perfection avec laquelle il sait terminer ses œuvres. Ses fins sont le fruit d'une conjonction des plus harmonieuses entre une réflexion poétique aboutie, une technique d'écriture au service d'un hédonisme sonore extrême et une inspiration friande de métamorphoses d'une prodigieuse habileté.

Suivant une ligne mélodique ondulante digne des plus belles courbes « art nouveau » d'un MUCHA ou d'un HORTA, la magnifique cantilène au violoncelle qui conduit don Quichotte (ce héros pour lequel STRAUSS éprouve une immense compassion) à une mort bouleversante de sobriété, nous laisse supposer que celui qui rend son dernier soupir (un glissando ténébreux à peine effleuré au violoncelle) est aussi bien un fou qu'un sage. Portrait antinomique qu'accrédite cette interrogation de Guy de MAUPASSANT : « Sait-on quels sont les sages et quels sont les fous dans cette vie où la raison devrait souvent s'appeler sottise et la folie s'appeler génie ? » Mstislav ROSTROPOVITCH, au violoncelle, est accompagné de l'orchestre philharmonique de Berlin, sous la direction de Herbert von KARAJAN. [extrait musical]

« Il n'y a pas de belle mort, mais il y en a qui sont belles à raconter » disait Sacha GUITRY. J'ajouterai qu'il y en a de plus belles encore à écouter, celle que nous venons d'entendre par exemple.

Je conclurai sur une constatation réconfortante : la plasticité du mythe de don Quichotte continue encore d'inspirer, de nos jours, de jeunes musiciens, qui s'efforcent non pas de vénérer les cendres de la tradition hispanique mais d'en alimenter la flamme universelle. À cet égard, le titre d'une pièce pour orchestre réduit du compositeur José Garcia ROMAN, *Resurreccion de Don Quijote*, n'est-il pas l'annonce d'une nouvelle naissance du « Chevalier à la triste Figure » ?

Je vous remercie de m'avoir suivi sur ce vaste sujet, qu'il était bien présomptueux de traiter en un laps de temps aussi court. Aussi ferai-je mien cet aphorisme de Miguel de UNAMUNO : « Seul celui qui tente le ridicule peut réaliser l'impossible. »

#### Les grandes œuvres lyriques : OPERAS

- 1680 : Carlo FEDELI, *Don Chisciotte della Manzia*
- 1690 : Johan PHILIPP FÖRTSCH, *Don Quixote*
- 1694 : Henry PURCELL, *The Comical History of Don Quixote*
- 1719 : Francesco Bartolomeo CONTI, *Don Chisciotte in Sierra Morena*
- 1727 : Giovanni Claudio PASQUINI, *Don Chisciotte in corte della Duchessa*
- 1727 : Giovanni Alberto RISTORI, *Don Chisciotte*
- 1727 : Daniel Gottlieb TREU, *Don Quixote*
- 1733 : Antonio CALDARA, *Sancio Pansa*

- 1743 : Joseph BODIN DE BOISMORTIER, *Don Quichotte chez la duchesse*
- 1762 : François André PHILIDOR, *Sancho Pança dans son Isle*
- 1769 : Giovanni PAISIELLO, *Don Chisciotte della Mancia*
- 1770 : Antonio SALIERI, *Don Chisciotte alle nozze di Gamace*
- 1773 : Niccolo PICCINI, *Don Chisciotte*
- 1790 : Franz GERL, *Don Quixote und Sancho Pansa*
- 1791 : — HUBATSCHEK, *Don Quichotte*
- 1791 : Angelo TARCHI, *Don Chisciotte*
- 1799 : Franz DUNKEL, *Don Quixote*
- 1805 : Pietro GENERALI, *Don Chisciotte*
- 1810 : — MIARI, *Don Chisciotte*
- 1827 : Manuel-del-Popolo-Vicente GARCIA, *Don Chisciotte*
- 1824 : Felix MENDELSSOHN, *Die Hochzeit des Camacho*
- 1825 : Saverio MERCADANTE, *Les noces de Gamache*
- 1836 : Alberto MAZZUCATO, *Don Chisciotte*
- 1846 : George MACFARREN, *Une Aventure de Don Quixote*
- 1847 : Antoine Louis CLAPISSON, *Don Quichotte*
- 1859 : Carlo RISPO, *Don Chisciotte*
- 1869 : Ernest Henry Alex BOULANGER, *Don Quichotte*
- 1870 : Gustav SEYDEL, *Don Quixote*
- 1874 : Emile PESSARD, *Don Quichotte*
- 1876 : William SCHWENK GILBERT, *Don Quixote*
- 1875 : Louis ROTH, *Don Quichotte*
- 1875 : Frederic CLAY, *Don Quixote*
- 1881 : Luigi RICCI (junior), *Don Chisciotte*
- 1893 : John CROOK, *A Modern Don Quixote*
- 1897 : Emile Jacques DALCROSE, *Sancho*
- 1898 : Wilhelm KIENZL, *Don Quixote*
- 1904 : Émile WUILLERMOZ, *Le Chevalier à la longue figure*
- 1908 : Antan BEER-WALBRUNN, *Don Quixote*
- 1908 : Simone BESI, *Don Quichotte*
- 1910 : Jules MASSENET, *Don Quichotte*
- 1910 : Francesco PASINI, *Don Chisciotte*
- 1910 : Richard HEUBERGER, *Don Quixote*

- 1916 : Guida DALL'ORSO, *Don Chisciotte*
- 1916 : Emil ABRANIY, *Don Quixote*
- 1923 : Manuel de FALLA, *El Retablo de Maese Pedro* (esp.) ou *Les tréteaux de Maître Pierre* (fr.)
- 1930 : Edouard LEVY, *Don Quixote*
- 1947 : Gerhard MAASZ, *Don Quixote*
- 1952 : Vito FRAZZI, *Don Chisciotte*
- 1958 : Jean-Pierre RIVIERE, *Pour un Don Quichotte*
- 1963 : György RANKI, *Don Quichotte et Dulcinée*
- 2000 : Cristobal HALFFTER, *Don Quijote*
- 2001 : José Luis TURINA, *Don Quijote in Barcelona*
- ——— : Philippe FÉNELON, *Le chevalier imaginaire* (d'après Cervantès et Kafka)

Les œuvres lyriques légères : SINGSPIEL, OPERETTES, ZARZUELA, ETC.

- ——— : Stanislas CHAMPEIN, *Don Quichotte* (opera bouffe)
- ——— : Georg Philipp TELEMANN, *Don Quixote* (singspiel)
- 1795 : Karl Ditters von DITTERSDORF, *Don Quixote* (singspiel comique)
- ——— : Gustav RASDER, *Don Quixote* (pièce burlesque)
- 1897 : Franz SPINDLER (piece burlesque)
- ——— : Franz CONTI
- ——— : Henry FIELDING
- 1879 : Max von WEINZIERL, *Don Quixote* (operette)
- 1897 : Georg Wilhelm RAUCHENECKER, *Don Quixote*
- ——— : Stanislav MONIUSZKO, *Die neue Don Quixote*
- ——— : Paul PIERNE, *Mademoiselle Don Quichotte* (opera bouffe)
- 1889 : Reginald de KOVEN, *Don Quixote* (opérette)
- 1902 : Ruperto CHAPI, *La Venta de Don Quijote* (comédie lyrique)
- 1903 : Isidore Edouard LEGOUIX, *Le Gouvernement de Sancho Pança*
- 1903 : Eusebio FERRAN, *Les Noces de Camacho*
- 1903 : W. G. KAUFMAN, *Don Quixote*
- 1903 : R. W. JONES, *Don Quixote*
- 1905 : Teodoro SAN JOSE, *Don Quijote de la Mancha* (zarzuela)
- 1905 : ——— BOROBIA TRULLAS, *Don Quijote en Aragon* (boceto lirico)
- 1907 : Tomas BARRERA, *El carro de las Cortes de Muerte* (zarzuela)
- 1909 : T. J. HERWITT, *Don Quixote* (opera comique)

- 1915 : Antonio SEGURA PENALVA, *Las Bodas de Camacho* (zarzuela)
- 1934 : Antonio JOSE MARTINEZ PALACIOS, *El mozo de mulas* (d'après *DQ I*, 43) - inachevé
- 1936 : Ernest WEILLER, *Don Quichotte de la Manche*
- 1936 : Rodolfo HALFFTER, *Clavileno* (opéra bouffe)
- 1944 : Ernesto HALFFTER, *Dulcinéa* (farce héroïque)

#### Les musiques de ballet

- 1786 : Joseph STARZER
- 1801 : François Charlemagne LEFEBRE
- 1837 : Ludwig ZINK
- 1839 : Wenzel GÄHRICH
- 1869 : Leon MINKUS (ballet de PETIPA)
- 1940 : Roberto GERHART, *Don Quijote*
- 1944 : Olallo MORALES, *Las bodas de Camacho*
- 1947 : Goffredo PETRASSI
- 1949 : Leo SPIEHS
- 1950 : Jacques IBERT, *Le Chevalier errant* (ballet de Serge LIFAR)
- 1965 : Nicolas NABOKOV (ballet de Georges BALANCHINE)
- 1981 : John LANCHBERY, *Don Quichotte* (ballet de Rudolf NOUREÏEV)
- 1991 : Cécile LE PRADO, *Duels* ou *Don Quixote Duels* (ballet de SEMPERE)

#### Les musiques programmatiques : OUVERTURES, POÈMES SYMPHONIQUES, MÉLODIES, ETC.

- 1710 : Philippe COURBOIS, *Don Quichotte* (Cantate)
- 1711 : Johann MATTHESON, *Les habitudes secrètes de Henri IV roi de Castille et Léon* ou  
*L'amour partagé*
- ——— : Georg Philipp TELEMANN (suite pour orchestre à cordes et basse continue)
- 1861 : Francisco Asenjo BARBIERI, *Don Quijote* (musique de scène)
- 1870 : Anton RUBINSTEIN, *Don Quixote* (humoresque symphonique)
- 1897 : Richard STRAUSS, *Don Quixote* (variations fantastiques)
- 1905 : Tomas BRETON, *Los Galeotes* (poème symphonique)
- 1905 : Ferez MONLLOR (poème symphonique)
- 1905 : Amadeo VIVES (comédie musicale)
- 1909 : Erich Wolfgang KORNGOLD, *Don Quixote* (suite pour piano)
- 1916 : Jesus GURIDI, *Una aventura de Don Quijote* (poème symphonique)

- 1913 : Eugeniusz MORAWSKI-DABROWA, *Don Quixote* (poème symphonique)
- 1920 : Emilio SERRANO, *Don Quichotte de la Mancha* (poème symphonique)
- 1923 : Charles TOURNEMIRE, "Don Quichotte" (oratorio) – part d'une trilogie sur Don Quichotte, Faust et Saint François d'Assise
- 1924 : Oscar ESPLA, *Don Quijote velando las armas* (poème symphonique)
- 1929 : Jean RIVIER, *Une ouverture pour un Don Quichotte imaginaire*
- 1933 : Jacques IBERT, *Quatre chansons de Don Quichotte*
- 1934 : Maurice RAVEL, *Don Quichotte à Dulcinée*
- 1945 : Rodolfo HALFFTER, *Épithaphe à Sancho et Épithaphe à Dulcinée*
- 1944 : Victor ULLMANN, *Don Quixote tanzt fandango*
- 1947 : Ernesto HALFFTER, *Cancion de Dorotea* (mélodie)
- 1948 : Joaquim RODRIGO, *Ausencias de Dulcinea* (chant pour orchestre)
- 1948 : Rafael RODRIGUEZ ALBERT, *La Ruta de Don Quijote* (fantaisie lyrique)
- 1945 : Gerardo GOMBAU, *La veillée d'armes de Don Quichotte* (poème symphonique)
- 1946 : J. M. PAGES, *Les Noces de Camacho* (poème symphonique)
- 1947 : Salvador BACARISSE, *Un Sonnet à Dulcinée*
- 1947 : Esteban VELEZ, *Preludio sobre la primera salida de Don Quijote*
- 1956 : Maurice OHANA, *Images de Don Quichotte* (pour ensemble instrumental)
- 1958 : Roberto GERHART, *Dances from Don Quixote* (d'après son ballet de 1940)
- 1960 : Diether de LA MOTTE, *Sérénade pour Don Quichotte*
- 1960 : Kara KARAYEV, *Don Quichotte* (musique du film de Grigory KOZINTSEV)
- 1967 : Yves PRIN, *Don Quichotte contre les Moulins à vent* (poème symphonique)
- 1968 : Hermann REUTTER, *Caprichos sobre Cervantes* (pour alto)
- 1981 : Ernesto HALFFTER, *Nocturne et Sérénade de Don Quichotte à Altisidore*
- 1994 : José Garcia ROMAN, *Resurreccion de Don Quijote* (pièce pour orchestre)
- 2005 : Jorge Fernandez GUERRA, *Tres momentos de Don Quijote*