

Festival « La Hague en musiques »

Programme de concert –Lundi 11 août, salle du Rafiot, Flamanville

Variations sur Carmen



Henri Lucien DOUCET

Celestine Galli-Marié (1840-1905) dans le rôle de 'Carmen' de Georges Bizet -1884

Paroles et traductions en annexe

La Carmen de Georges Bizet a 150 ans cette année et le festival célèbre cet anniversaire par un concert-spectacle aux couleurs de l'Espagne. Le programme s'organise autour du très célèbre opéra-comique, mêlant musique, chant et danse. Il propose des œuvres de compositeurs, espagnols, français et sud-américains des XIX^e et XX^e siècles.

Georges BIZET (1838-1875)

Carmen (1875)

- « **L'amour est un oiseau rebelle** », **Habanera, Acte I**
- « **Près des remparts de Séville** », **Séguedille, Acte I**
- « **Les tringles des sistres tintaient** », **Gipsy Song, Acte II**



Lorsque Georges Bizet compose *Carmen*, la culture espagnole, sa musique, sa littérature, sa peinture, suscitent depuis longtemps déjà l'intérêt des artistes français et européens. Dès l'époque Romantique, cette mode espagnole influence leur création. A partir des années 1850, elle est encore encouragée par le Second Empire et l'épouse de Napoléon III, l'espagnole Eugénie de Montijo.

Si la Carmen de Bizet a 150 ans, celle qui a inspiré son opéra est née sous la plume de Prosper Mérimée en 1845. C'est le compositeur qui impose le sujet au directeur de l'Opéra-comique qui lui a demandé de composer « une petite chose facile et gaie ». La nouvelle de Mérimée est tragique et n'a rien de gai. Toutefois le répertoire de l'Opéra-comique ne se limite pas à la comédie, à l'opérette ni aux opéras bouffe et met parfois en scène brigands et voyous. En revanche les spectacles qui y sont donnés comportent des dialogues parlés à la différence des opéras du Palais Garnier. Carmen est donc qualifié d'opéra-comique.

Le livret est confié à Henri Meilhac et Ludovic Halévy. Lors de sa création, le 3 mars 1875, l'opéra est un four ! Dans cette salle Favart, « théâtre des familles », l'amoralité de Carmen, héroïne sulfureuse et indécente, la violence du dénouement tragique, font scandale.

. **La Habanera, « L'amour est un oiseau rebelle »** : La genèse de l'air le plus célèbre de *Carmen* fut très mouvementée et surprenante à bien des égards. Ce fut un travail collectif. Quand Georges Bizet lui présente la chanson, la cantatrice Célestine Galli-Marié qui crée le rôle-titre lui demande de « trouver autre chose » pour bien camper son personnage au début de l'opéra. Charles Pigot, biographe de Georges Bizet raconte que la *Habanera* fut écrite pendant les répétitions. « Galli-Marié, écrit-il, désirait un air caractéristique, quelque chose comme une chanson du crû – chanson espagnole ou pastiche très coloré, légèrement troublant, – où elle pût à loisir déployer l'arsenal complet de ce que j'appellerai volontiers ses perversités artistiques [...] La chanson d'entrée de Carmen fut refaite treize fois ; ce ne fut que la 13^e version, la Habanera, qui fut adoptée » Par ailleurs, c'est le compositeur qui écrit les premiers vers de la chanson et demande ensuite à Halévy de compléter le texte. D'autre part, le thème musical n'est pas de Bizet mais emprunté à une chanson populaire espagnole qu'il a trouvée dans un recueil d'un certain Sébastien Iradier publié en 1862. Enfin le choix de l'air d'entrée, dont le rôle dramaturgique est essentiel, revient à celle qui incarne le personnage et non au compositeur ni au librettiste. Quant à la habanera, le mot désigne une danse, peut-être d'origine cubaine, à deux temps au rythme lent et syncopé. C'est un chant de séduction où Carmen s'affirme comme femme libre et sensuelle en même temps qu'elle énonce sa conception de l'amour, indomptable, imprévisible. La phrase musicale des couplets se déroule en une spirale envoûtante avec sa descente chromatique Le refrain éclate sur une mélodie plus

simple et au rythme très marqué et entraînant. A l'issue de la chanson, Carmen jette une fleur à Don José.

La Séguedille, « Près des remparts de Séville, chez mon ami Lillas Pastia » : Il s'agit là encore d'une chanson à danser typiquement espagnole, air de séduction par lequel *Carmen* va convaincre Don José de la libérer. Chargé de surveiller les ouvrières de la manufacture, il a en effet arrêté la jeune-fille à la suite d'une rixe avec une autre cigarière. La chanson emprunte donc son rythme à la séguedille, musique et danse andalouse dont les pas sont ceux du fandango et de la jota. La mélodie enjôleuse adopte une ligne tonale sinueuse et complexe, exigeante pour son interprète, une mezzo-soprano.

Gipsy Song, « Les tringles des sistres tintaient ». Carmen est parvenue à ses fins et se trouve dans l'auberge de Lillas Pastia au début de l'acte II, en compagnie de ses amies Frasquita et Mercédès. Les trois gitanes chantent et dansent pour divertir les clients – soldats et contrebandiers - dans une atmosphère de fête. Il s'agit à nouveau d'une Séguedille avec un rythme à trois temps, proche de la précédente, y compris dans les premières notes énonçant le thème de Carmen ; la mélodie tourbillonne sur une ligne ascendante puis descendante. Le refrain « la, la, la ... » souligne l'atmosphère de fête où les bohémiens célèbrent la liberté. C'est un moment de détente avant que le drame se noue avec l'arrivée du toréador, Escamillo.

Georges Bizet mourut quelques mois après la création de son opéra, avant d'en connaître le succès qui retentit rapidement jusqu'en Europe. Ainsi le compositeur Johannes Brahms affirmait qu'il avait vu le spectacle vingt fois et qu'il « serait allé au bout du monde pour embrasser le compositeur de *Carmen* ». Aujourd'hui, c'est encore, avec *La Traviata* de Verdi, l'opéra le plus joué au monde.

Maurice RAVEL



En France, c'est surtout à la toute fin du XIX^e siècle et au début du XX^e que l'hispanisme va se développer, avec la venue à Paris- alors considérée comme la capitale de la musique - de grands musiciens espagnols. L'immense succès de l'opéra de Bizet n'est pas non plus étranger à cet engouement des compositeurs français et européens pour l'Espagne. Maurice Ravel, basque d'origine et très attaché à sa région natale, a un contact plus intime et direct avec la musique

espagnole et nombre de ses œuvres s'en sont inspiré, à commencer par son célèbre *Boléro* (1928) et sa *Rhapsodie espagnole* (1907).

« Alborada del Gracioso », « l'Aubade du bouffon », *Miroirs*, IV. M.43

L'aubade du bouffon, quatrième pièce des *Miroirs* composés pour le piano en 1919, met en scène un personnage de la comédie espagnole. Le Gracioso n'a rien de gracieux mais c'est un barbon maladroit qui se couvre de ridicule en tentant de séduire une jeune fille par son aubade. La pièce comporte trois sections bien distinctes, Après l'introduction staccato évoquant les cordes d'une guitare, commence la danse du bouffon sur une rythme de plus en plus vif et saccadé. Les gesticulations maladroites et désordonnées du bouffon sont évoquées par les ruptures rythmiques. Suit un mouvement beaucoup plus lent sur une mélodie d'abord monophonique puis plus étoffée. La musique mélancolique exprime-t-elle la plainte de la jeune-fille incommodée par cette aubade grotesque ou celle du bouffon éconduit ? Dans la troisième section, on retrouve l'agitation du mouvement initial avec des accélérations et des contrastes plus marqués ; les thèmes des deux mouvements précédents se superposent jusqu'à la cabriole finale.

C'est Ricardo Viñes qui crée la pièce à Paris le 6 janvier 1906. En 1919, Ravel compose une magnifique orchestration des *Miroirs* qui fait partie de ses œuvres symphoniques les plus jouées.

*Contemporains de Maurice Ravel, trois grands musiciens illustrent le nouvel âge d'or de la musique espagnole et participent à son renouveau : **Isaac ALBENIZ (1860-1909), Enrique GRANADOS (1867-1916) et Manuel de FALLA (1876-1946)**. Leurs œuvres puisent largement dans le folklore populaire de différentes régions d'Espagne, notamment le flamenco originaire d'Andalousie. Elles exercent une forte influence hors des frontières. Par ailleurs, ces trois musiciens viendront à Paris pour parfaire leur formation ou simplement faire connaître leur travail. Des liens forts se tissent entre eux et les musiciens français et européens et leur musique s'enrichit de ces influences mutuelles.*



Isaac ALBENIZ (1860-1909) a principalement composé pour le piano et pour la scène. Jeune prodige du piano, c'est un enfant indiscipliné et très indépendant qui supporte mal le cadre scolaire, ce qui lui vaut d'être renvoyé du Conservatoire de Paris à l'âge de 7 ans. Il voyage beaucoup dans sa jeunesse pour ses études et des tournées de concert (Rio, New-York, Leipzig, Bruxelles, Budapest ...) De retour en Espagne, il s'installe à Barcelone où il épouse une de ses élèves et fonde une famille. La vie familiale l'assagit et il se consacre davantage à la composition. Après un court passage à

Londres la famille s'installe finalement à Paris en 1893 où Albeniz suit l'enseignement de Paul Dukas et Vincent d'Indy. C'est en France, à l'âge de 49 ans qu'il s'éteint dans sa maison de Cambo les bains.

Granada (Serenata), Suite Espagnole op.47 Les quatre premières pièces de ce recueil ont été composées en 1886, « Granada », « Cataluna », « Sevilla » et « Cuba ». Elles sont dédiées à la reine d'Espagne, Marie-Christine d'Autriche. Quatre autres pièces seront plus tard ajoutées au cahier. Dans les titres de chaque pièce, il associe à la province le nom d'une danse ou forme musicale. A Grenade est associée la Sérénade. L'œuvre repose sur deux thèmes, l'un en mode majeur est chanté par la main gauche sur un accompagnement d'accords arpégés d'un rythme tranquille ; l'autre en mineur contraste par son caractère plus sombre et mélancolique. Le musicien Francisco Tárrega écrira une transcription pour guitare de cette œuvre qui contribuera à la rendre célèbre.

Enrique GRANADOS (1867-1916) est un pianiste et compositeur catalan. Il eut au conservatoire de Barcelone le même professeur qu'Albeniz et Viñes. Il retrouvera ce dernier au conservatoire de Paris, quelques années plus tard.

Les **12 Danzas Españolas** sont une œuvre de jeunesse que le musicien affirmait avoir écrite en 1883, alors qu'il avait tout juste seize ans. Elles ne furent publiées qu'à partir de 1890 en quatre recueils et contribuèrent à faire connaître le compositeur, déjà célèbre comme pianiste virtuose. C'est en ces termes qu'il présente ces danses : « J'en ai puisé l'inspiration première dans le chant du peuple. « Elles restent malgré cela originales et ne sont aucunement une transcription ». Il s'agit donc de pièces de caractère, à la façon dont Schumann a pu en écrire. Ces danses ont chacune la couleur d'une région d'Espagne à laquelle l'écriture de Granados emprunte des sonorités, des harmonies, des rythmes de son folklore pour les intégrer à son propre style et créer des œuvres originales. Dans ces danses, il tente aussi d'imiter le timbre d'instruments typiquement espagnols comme la guitare ou les castagnettes. Paru dans le premier cahier, « **Oriental** » suggère une langueur exotique dans une danse au rythme très lent pour une pièce lyrique et mélancolique. Dans « **Andalousia** », la cinquième et la plus célèbre de ces danses,



l'accompagnement staccato imite plutôt le claquement des talons d'un danseur sur le sol tandis que la tonalité mineure de la mélodie legato conserve une couleur nostalgique. L'andante central en majeur est une méditation lumineuse et sereine interrompue par le retour de la danse.



Manuel DE FALLA

***Siete canciones populares españolas* (1914)**

Les *sept chansons populaires espagnoles* furent composées pour piano et voix. C'est la cantatrice de l'Opéra-comique Luisa Vela qui avait commandé ces chansons à Manuel de Falla et les créa à l'Athénée de Madrid, le 14 janvier 1915. Le compositeur l'avait rencontrée lors de son long séjour à Paris de 1907 à 1914. Dans cette œuvre, la démarche de de Falla est à l'opposé de celle de Granados. Il puise directement dans le patrimoine musical du folklore régional

les mélodies dont il fait des arrangements. Voici comment il s'en explique : « Plutôt que d'utiliser strictement les chansons populaires, j'ai essayé d'en extraire le rythme, la modalité, leurs lignes et motifs ornementaux caractéristiques, ainsi que leurs cadences modulantes [...]. Je pense modestement, que c'est plus l'esprit que la lettre qui importe dans le chant populaire. Le rythme, la modalité et les intervalles mélodiques déterminés par leurs inflexions et leurs cadences constituent l'essentiel de ces chants. »

La principale source des *Siete canciones populares españolas* est un recueil de José Inzenga, *Ecos de España*. L'accompagnement au piano tient, selon le musicien, une place aussi importante que la chanson elle-même. On entendra successivement : Le tissu mauresque - Seguedille de Murcie - Asturien - Jota - Nana (berceuse) - Chanson - Polo. Les textes des chansons (voir annexe) relèvent souvent d'une vision machiste des femmes, qu'il s'agisse du tapis taché (métaphore de la virginité perdue) dans « Le tissu mauresque » ou de la « Séguidilla di Murcia » où la femme inconstante est comparée à une pesetta qui passe de main en main.

Heitor VILLA-LOBOS (1887-1959)

5^e *Bachiana Brasileira* I. Aria (Cantilena) – II Dança (Martelo)

Villa-Lobos a créé une œuvre considérable, explorant tous les genres musicaux classiques ... et en créant quelques autres. Son ambition est de renouveler la musique brésilienne en créant son style personnel mêlant la musique dite savante ou classique avec des éléments de la musique brésilienne populaire. Comme Bartok en Europe centrale ou Vaughan Williams en Angleterre, sa démarche est d'abord celle d'un ethnomusicologue collectant à travers les différentes provinces de son pays les éléments authentiques d'un patrimoine folklorique musical transmis oralement. Ses compositions, dont les fameux *Chôros* ou *Amazonas*, dans ce qu'on a appelé la veine « nationaliste de Villa-Lobos, suscitèrent l'admiration et le plus vif intérêt de la part des musiciens français lors de son séjour à Paris (1923-1927).

Son retour au Brésil en 1930 marque le retour à un certain « classicisme » dans ses compositions tandis qu'il se voit confier l'organisation de l'enseignement musical dans son pays. C'est à cette époque qu'il entreprend l'écriture des neuf *Bachianas Brasileiras* pour diverses formations instrumentales auxquelles s'associe parfois la voix. Depuis l'enfance, époque où il transcrivait les préludes et fugues de Bach pour violoncelle -son instrument de



prédilection-, Villa-Lobos considère le cantor de Leipzig comme le plus grand des compositeurs, dont la musique est « un folklore universel ». Dans les *Bachianas Brasileiras*, Villa-Lobos associe deux univers qui lui sont chers : -la musique de Bach, compositeur qu'il admire entre tous, et le folklore brésilien. Le parallèle entre ces deux sources d'inspiration est souligné par l'attribution de deux titres à chacun des morceaux.

La 5^e *Bachiana Brasileira* (1938 et 1945) fut composée dans sa version originale pour soprano et 8 violoncelles. L'œuvre est en deux parties : **Aria (Cantilena)** 1938 où s'exprime la saudade et **Dança (Martelo)** dans laquelle la voix dialogue avec le chant des oiseaux. La première partie fut créée le 25 mars 1939 à Rio de Janeiro par Ruth Valadares Corrêa sous la baguette du compositeur. C'est seulement en 1947 que Villa-Lobos put diriger l'œuvre entière avec la soprano Hilda Ohlin. Dans l'Aria, le compositeur utilise la basse obstinée baroque pour soutenir la mélodie. Dans la Dança, sur une structure de martelo, forme poétique brésilienne au rythme plus accentué, le chant des oiseaux guide la voix et exige d'elle beaucoup d'agilité.



Astor PIAZZOLLA (1921-1992)

Pour conclure ce concert, après être passé de l'autre côté de l'Atlantique avec Villa-Lobos, quelques tangos avec l'un de ses plus illustres représentants, le compositeur Argentin Astor Piazzolla, né à Buenos-Aires. Comme tous les habitants de cette ville qu'il chérit, c'est un « Porteño », littéralement, un « habitant du port ».

Las cuatro estaciones porteñas, *Les quatre saisons de Buenos Aires* furent composées et publiées séparément avant que le compositeur ne les rassemble sous ce titre qui rend hommage à Vivaldi. Il s'agit de tangos que le musicien composa

à l'origine pour son ensemble, le Quinteto Nuevo Tango soit un violon, un piano, une guitare électrique, une contrebasse et un bandonéon. Il écrivit de très nombreuses pièces pour cette formation et donna au siècle dernier toutes ses lettres de noblesse au tango argentin. Il a ainsi créé le « tango nuevo », synthèse réussie entre le tango populaire et un tango plus moderne et savant à la fois avec des emprunts au jazz et à la musique classique et contemporaine.

« **Verano Porteño** » (1965), « l'été à Buenos-Aires », est la première des saisons composées par Piazzolla. A l'origine, ce tango est conçu pour une musique de scène de la pièce *Melenita de Oro* d'Alberto Rodriguez Muñoz. Du rythme de tango présent dans toute la pièce naît une tension, soutenue par les dissonances et l'épaisseur du tissu sonore, tension qui se relâche dans la partie centrale avec une mélodie langoureuse au tempo très lent évoquant la chaleur accablante de l'été argentin. Puis la tension s'exacerbe avec la reprise fougueuse du thème de tango et le crépitement des instruments utilisés comme des percussions.

« **Invierno Porteño** » – L'Hiver à Buenos Aires est la troisième des saisons, créée en même temps que « Primavera Porteña » qui clôt le cycle, en 1970. Le climat est très différent avec une musique qui s'étire et tend vers l'immobilité avant que le piano énonce une mélodie qui anime tour à tour les différents instruments de l'ensemble. La pièce se conclut avec l'irruption d'un nouveau thème aux accents baroques qui rappelle le *Canon* de Pachelbel.