

Université de Montréal

**MÉMOIRE DE LA GUERRE CIVILE ESPAGNOLE :
L'ENGAGEMENT POLITIQUE DE ROBERTO GERHARD DANS SES BALLETS
*DON QUIXOTE ET PANDORA***

par

Judy-Ann Desrosiers

Faculté des études supérieures et postdoctorales

Mémoire présenté en vue de l'obtention du grade de maîtrise
en musique option musicologie

décembre 2017

© Judy-Ann Desrosiers, 2017

RÉSUMÉ

Ce mémoire porte sur l'engagement politique du compositeur catalan Roberto Gerhard (1896-1970) tel qu'observé dans ses ballets *Don Quixote* (1940-1941) et *Pandora* (1942-1943). Cette étude montre comment Gerhard élabore un vaste réseau de références symboliques à la culture catalane à travers les scénarios et la musique de ces deux ballets. En associant la culture catalane à la représentation d'un idéal, Gerhard développe un discours qui fait écho à la situation politique espagnole, marquée par une Guerre civile (1936-1939) dont l'issue s'accompagne d'une vague de répression par le régime franquiste à l'encontre de la culture catalane.

Le premier chapitre propose une analyse comparative des passages du *Don Quijote* de Cervantes que Gerhard retient pour le scénario de son *Don Quixote*. Cette analyse montre que Gerhard conçoit le scénario de manière à mettre en évidence deux interprétations antagonistes du roman de Cervantes : idéaliste et réaliste. Nous verrons que Gerhard transpose cette opposition dans sa musique en définissant des caractéristiques musicales propres à chacune de ces lectures.

Le deuxième chapitre se penche sur *Pandora* afin de montrer que Gerhard récupère les procédés employés dans *Don Quixote* pour souligner le fait que la méchante reine Pandora ne représente pas un véritable idéal, mais qu'elle en est plutôt une pâle imitation.

En parallèle à ces procédés, Gerhard cite des mélodies folkloriques, établissant ainsi clairement la filiation entre la culture catalane et l'idéal que représentent les personnages de Dulcinée dans *Don Quixote* et de Psyché et The Youth, qui incarnent respectivement le Bien et la poursuite de celui-ci, dans *Pandora*. L'analyse comparative du texte et du traitement musical de ces mélodies folkloriques dans *Don Quixote* et *Pandora* montre que Gerhard crée un discours musical complexe pour évoquer la situation politique de sa patrie, la Catalogne.

Mots-clés :

Roberto Gerhard; *Don Quixote*; *Pandora*; ballet; analyse musicale; nationalisme; engagement politique; Guerre civile espagnole; culture catalane; franquisme

ABSTRACT

This thesis studies the political commitments of Catalan composer Roberto Gerhard (1896-1970) through his ballets *Don Quixote* (1940-1941) and *Pandora* (1942-1943). It examines how Gerhard constructs a network of symbolic references to Catalan culture through the scenic action of the ballet and the music he composes, in order to show that he associates Catalan culture with the representation of an ideal, and thereby denounces the Francoist regime in Spain that was suppressed Catalan culture after the events of the Spanish Civil War (1936-1939).

In the first chapter, the approach is based on a comparative analysis of the chapters of Cervantes *Don Quijote* and the story line Gerhard wrote for his ballet. It demonstrates that Gerhard articulates his libretto to highlight the opposition between two interpretations of the *Quijote*, an idealist and a realist one. Accordingly, Gerhard exemplified this opposition in the music by determining a set of musical characteristics corresponding to each of these interpretations.

In the second chapter, *Pandora* is analyzed in order to determine how Gerhard reuses the strategies established in *Don Quixote*. In this score, Gerhard transforms some of these characteristics to highlight the fact that Queen Pandora is not a true ideal but merely a pale imitation of one.

In the third chapter, folkloric themes cited by Gerhard in these works are studied in order to establish a clear link between the ideal and Catalan culture. Apart from the distinction between idealism and realism, Gerhard uses folkloric themes to represent Dulcinea, who represents Don Quichotte's ideal, and Psyche and The Youth, who personify respectively the Good as an ideal, and the pursuit of it in *Pandora*. A comparative analysis of the text and the musical treatment of these folk melodies in *Don Quixote* and *Pandora* shows that Gerhard created a complex fabric of references to evoke the politic situation of his homeland, Catalonia.

Keywords :

Roberto Gerhard; *Don Quixote*; *Pandora*; ballet; musical analysis; nationalism; political commitment; Spanish Civil War; Catalan culture; Francoism

MÉMOIRE DE LA GUERRE CIVILE ESPAGNOLE :
L'ENGAGEMENT POLITIQUE DE ROBERTO GERHARD DANS SES BALLETS
DON QUIXOTE ET PANDORA

TABLE DES MATIÈRES

Résumé	ii
Abstract.....	iii
Table des matières.....	iv
Liste des exemples musicaux.....	vi
Liste des tableaux.....	ix
Liste des figures	ix
Remerciements.....	x
Introduction.....	1
Chapitre 1 : <i>Don Quixote</i> : une double lecture entre réalisme et idéalisme	13
La figure de Don Quichotte dans la pensée de Gerhard	13
<i>Don Quixote</i> parmi les autres ballets de Gerhard	13
1905 : Le tricentenaire du roman de Cervantes	15
Une double interprétation : Réalisme et idéalisme	17
Synopsis	18
Réalisme et idéalisme transposés en musique.....	19
Scène 1 : Construction d'un idéal.....	20
Scène 2 : Confirmation de l'idéal	25
Scène 3 : Mise à l'épreuve de l'idéal quichottesque.....	28
« The Windmills »	29
« The Village Barber and His Basin »	32
« The Golden Age ».....	34
« Paso doble de los galeotes ».....	37
Scène 4 : Remise en question de l'idéal.....	44
Scène 5 et épilogue : Abandon et résignation.....	48
Naissance et mort d'un idéal?	51
Chapitre 2 : <i>Pandora</i> : Nouveau contexte, même propos	53
La genèse de <i>Pandora</i>	53
Un travail collectif sur un mythe universel	53
Arrangements et coupures dans l'œuvre de Gerhard	54

Synopsis de <i>Pandora</i>	55
La partition : <i>Pandora</i> , suite orchestrale en cinq mouvements	56
De <i>Don Quixote</i> à <i>Pandora</i> : Réminiscence et filiations.....	57
Idéalisme et réalisme transposés dans <i>Pandora</i>	57
Idéalisme et réalisme chez les personnages	58
Idéalisme et réalisme dans le scénario.....	59
« I. The Quest » : À la recherche d'un idéal dans la réalité	60
II. Psyche and The Youth : Rencontre d'un idéal.....	63
« III. Pandora's Carnival » : Rejet de l'idéal.....	68
Méfiez-vous de Pandora... ..	70
« IV. The Monster's Drill » : Destruction de l'idéal.....	71
« V. Death and the Mothers » : Réveil de l'idéal	77
Réapparition de Psyché.....	78
Retour de The Youth	79
Le réalisme autoritaire, ou comment l'idéalisme a été mis au pas	79
C'est un faux!	80
Quand il faut rentrer dans les rangs... ..	80
Chapitre 3 : L'idéal de Don Quichotte : Un message politique.....	82
Folklore catalan et narration sous-jacente.....	82
Le message de <i>Pandora</i>	83
« Antón Pirulero »	83
« Rosa del Folló ».....	86
« Ad mortem festinamus ».....	90
« L'emigrant ».....	94
« La germana rescatada ».....	98
La portée politique de <i>Pandora</i>	102
Dulcinée, cette Catalane dont rêvait Don Quichotte.....	103
Une seconde éloquente : La culture catalane en deux notes	109
Origine.....	109
Reconnaissance et identification du motif.....	113
Le motif de la culture catalane au contact des protagonistes	113
The Youth	113
Psyché	114
Pandora	115
Le motif de la culture catalane victime de <i>Pandora</i>	116
« The Quest » comme présage	116
« Pandora's Carnival » et « The Monster's Drill » : Pandora prend le contrôle.....	120
« Death and the Mothers » : La culture catalane résiste	124
Conclusion	128
Bibliographie	133
Annexe : Tableau des thèmes musicaux de <i>Don Quixote</i>	137

LISTE DES EXEMPLES MUSICAUX

Exemple 1 : Thème de Don Quichotte, <i>Don Quixote</i> , scène 1 (mes. 8-12)	22
Exemple 2 : Série de Don Quichotte.....	22
Exemple 3 : Thème de Dulcinée, <i>Don Quixote</i> scène 1 (mes. 22-28)	23
Exemple 4 : Motif A, <i>Don Quixote</i> scène 1 (mes. 1-5).....	24
Exemple 5 : Motif B, <i>Don Quixote</i> , scène 1 (mes. 90-93)	25
Exemple 6 : Motif des moulins à vent, <i>Don Quixote</i> , scène 3 (mes. 3-7).....	31
Exemple 7 : Thème J, <i>Don Quixote</i> , scène 3 (mes. 53 à 58).....	33
Exemple 8 : Thème K, <i>Don Quixote</i> , scène 3 (mes. 111-114).....	36
Exemple 9 : Ambiguïté tonale, <i>Don Quixote</i> , scène 3, « Paso doble de los galeotes » (mes. 190-191).....	42
Exemple 10 : Thème N tiré du Paso doble de los galeotes, <i>Don Quixote</i> , p. 90	43
Exemple 11 : « Paso doble de los galeotes » <i>Don Quixote</i> , scène 3 (mes. 200 à 203)	44
Exemple 12 : Thème P, <i>Don Quixote</i> , scène 4 (mes. 15-21).....	47
Exemple 13 : Transformation du thème K, <i>Don Quixote</i> , épilogue (mes. 1-14).....	50
Exemple 14 : Motif A, <i>Pandora</i> , « I. The Quest » (mes.1-2).....	61
Exemple 15 : Motif B, <i>Pandora</i> , « I. The Quest » (mes. 3-4).....	61
Exemple 16 : Motif C, <i>Pandora</i> , « I. The Quest » (mes.5-6).....	62
Exemple 17 : Thème dérivé de la chanson « Antón Pirulero », <i>Pandora</i> , « I. The Quest » (mes. 3-5).....	62
Exemple 18 : Résurgence du motif du trot de Rossinante, <i>Pandora</i> , « I. The Quest » (mes. 47- 48)	63
Exemple 19 : Thème inspiré du chant « Rosa del Folló », <i>Pandora</i> , « II. Psyche and The Youth » (mes. 9-12)	64
Exemple 20 : Motif rythmique D en 5/8, <i>Pandora</i> , « II. Psyche and The Youth » (mes. 3-5)..	64
Exemple 21 : Substrat chromatique, <i>Pandora</i> , « II. Psyche and The Youth » (mes. 31-35)	64
Exemple 22 : Thème F, <i>Pandora</i> , « III. Pandora's Carnival » (mes. 12-21)	69
Exemple 23 : Thème G, <i>Pandora</i> , « III. Pandora's Carnival » (mes. 86-93).....	69
Exemple 24 : Thème inspiré de Dulcinée, <i>Pandora</i> , « IV. The Monster's Drill » (mes. 17-18)	72
Exemple 25 : Thème H, <i>Pandora</i> , « IV. The Monster's Drill » (mes. 73-76)	75
Exemple 26 : Thème I, <i>Pandora</i> , « IV. The Monster's Drill » (mes. 122-133).....	76
Exemple 27 : Thème inspiré du chant « L'emigrant », <i>Pandora</i> , « V. Death and the Mothers » (mes. 3-8).....	78
Exemple 28 : Thème inspiré du chant « La germana rescatada », <i>Pandora</i> , « V. Death and the Mothers » (mes.7-10)	78
Exemple 29 : Mélodie folklorique « Antón Pirulero ».....	84
Exemple 30 : Thème dérivé de la chanson « Antón Pirulero », <i>Pandora</i> , « I. The Quest » (mes. 3-5).....	85

Exemple 31 : Mélodie folklorique « Rosa del Folló »	87
Exemple 32 : Thème inspiré du chant « Rosa del Folló », <i>Pandora</i> , « II. Psyche and The Youth » (mes. 9-12)	89
Exemple 33 : Mélodie « Ad mortem festinamus »	90
Exemple 34 : Thème inspiré du chant « Ad mortem festinamus », <i>Pandora</i> , « II. Psyche and The Youth » (mes. 100-115).....	93
Exemple 36 : Thème inspiré du chant « L'emigrant », <i>Pandora</i> , « V. Death and the Mothers » (mes. 3-8).....	97
Exemple 37 : Mélodie folklorique « La germana rescatada »	98
Exemple 38 : Thème inspiré du chant « La germana rescatada », <i>Pandora</i> , « V. Death and the Mothers» (mes. 7-10)	101
Exemple 39 : Thèmes inspirés des chants « L'emigrant » et « La germana rescatada », <i>Pandora</i> , « V. Death and the Mothers» (mes. 3-10).....	101
Exemple 40 : Mélodie de « Assassí per amor ».....	104
Exemple 41 : Thème de Dulcinée, <i>Don Quixote</i> scène 1 (mes. 22-28)	107
Exemple 42 : Thème inspiré de Dulcinée, <i>Pandora</i> , « IV. The Monster's Drill » (mes. 17-18)	108
Exemple 43 : Motif de la culture catalane	109
Exemple 44 : « Dansa de les Majorales », <i>Soirées de Barcelone</i> (mes. 1-7)	110
Exemple 45 : Thème de Dulcinée et accompagnement, <i>Don Quixote</i> scène 1 (mes. 21-23)..	111
Exemple 46 : Motif de la culture catalane dans « Psyche and The Youth » (mes. 205-209)..	115
Exemple 47 : Motif de la culture catalane dans « Pandora's Carnival » (mes. 21-24).....	115
Exemple 48 : Motif de la culture catalane dans « Pandora's Carnival » (mes. 43-46).....	116
Exemple 49 : Motif de la culture catalane dans « The Quest » (mes. 1-2)	117
Exemple 50 : motif de la culture catalane, « The Quest » (mes. 13-14).....	118
Exemple 51 : Motif de la culture catalane dans « The Quest » (mes. 35-38).....	119
Exemple 52 : Motif de la culture catalane dans « The Monster's Drill » (mes. 13-20).....	121
Exemple 53 : Motif de la culture catalane dans « The Monster's Drill » (mes. 29-32).....	121
Exemple 54 : Motif de la culture catalane dans « The Monster's Drill » (mes. 41-44).....	122
Exemple 55 : Motif de la culture catalane dans « The Monster's Drill » (mes. 108-121).....	123
Exemple 56 : Motif de la culture catalane dans « Death and the Mothers » (mes. 37-41)	124
Exemple 57 : Motif de la culture catalane dans « Death and the Mothers » (mes. 54-56)	125
Exemple 58 : Motif de la culture catalane dans « Death and the Mothers » (mes. 107-111) .	127

LISTE DES TABLEAUX

Tableau I : Forme de la scène 1, <i>Don Quixote</i>	23
Tableau II : Schéma formel de la scène 2, <i>Don Quixote</i>	27
Tableau III : Détail des épisodes de la scène 3 de <i>Don Quixote</i>	28
Tableau IV : Schéma formel de « The Windmills »	30
Tableau V : Schéma formel de « The Golden Age », mesures 111 à 160, <i>Don Quixote</i> , scène 3	36
Tableau VI : Schéma formel du « Paso doble de los galeotes », mesures 161 à 230, <i>Don Quixote</i> , scène 3	40
Tableau VII : Répartition des personnages de <i>Pandora</i> entre idéalisme et réalisme	58
Tableau VIII : Découpage du deuxième mouvement	65
Tableau IX : Première partie du deuxième mouvement.....	66
Tableau X : Deuxième partie du deuxième mouvement : Apparition de Psyché	67
Tableau XI : Découpage formel de « The Monster's Drill ».....	72
Tableau XII : Résurgence de Dulcinée dans « The Monster's Drill »	73
Tableau XIII : Schéma formel de « Death and the Mothers ».....	77
Tableau XIV : Récurrence du thème basé sur « Antón Pirulero » dans <i>Pandora</i> « I. The Quest ».....	85

LISTE DES FIGURES

Figure 1 : Texte et traduction de la comptine « Antón Pirulero »	84
Figure 2 : Texte et traduction de la sardane « Rosa del Folló »	87
Figure 3 : Texte et traduction de « Ad mortem festinamus »	92
Figure 4 : Texte et traduction de « L'emigrant »	96
Figure 5 : Texte et traduction de « La germana rescatada ».....	100
Figure 6 : Texte et traduction de « Assassí per amor ».....	105

REMERCIEMENTS

Parvenue au terme de cette aventure qu'a été la rédaction de mon mémoire, je ne pourrais taire tout le soutien qui m'a été accordé. Je tiens donc à remercier chaleureusement Marie-Hélène Benoit-Otis et Jonathan Goldman pour leur encadrement et leurs relectures attentives des premières versions de ce travail.

Je voudrais aussi saluer les encouragements et l'enthousiasme d'Èric Viladrich i Castellanas, dont l'enseignement dans le cadre de la mineure en études catalanes m'a permis d'aborder *Don Quixote* et *Pandora* avec une nouvelle perspective, celle du catalanisme. Je remercie également Elisabet Rafòls pour ses révisions des traductions des chants folkloriques catalans, ainsi que Federico Lazzaro pour la traduction du texte en latin du chant « Ad mortem festinamus ». Je voudrais encore remercier Julian White pour avoir porté un vif intérêt à mon travail, et pour avoir eu la gentillesse de me communiquer certains documents que je peinais à trouver.

Sur une note plus personnelle, je tiens à remercier mes parents, Carole et Sylvio, d'avoir soutenu mes études en musique depuis le moment où j'ai touché un piano, il y a de cela bien des années...

Enfin, je voudrais exprimer toute ma reconnaissance à mon conjoint Dominic, pour son appui tout au long de la rédaction, pour avoir su être une oreille attentive dans les moments difficiles et pour avoir partagé les moments de joie, mais surtout, pour m'avoir donné la force de persévérer jusqu'au bout.

INTRODUCTION

« Il est possible de sentir que cette œuvre évoque des choses de notre pays » : c'est ce qu'écrivait le compositeur catalan exilé Roberto Gerhard à son ami Ventura Gassol, ancien ministre de la culture de la Generalitat de Catalogne, dans une lettre datée du 14 février 1950¹. L'œuvre dont il parle est *Pandora*, un ballet dont il avait composé la musique entre 1942 et 1943, mais qu'il réarrange à plusieurs reprises dans les années 1940 jusqu'à la version définitive de 1950 sous forme de suite orchestrale en cinq mouvements. Le scénario, qui dénonce franchement la guerre et le totalitarisme, entre en résonance avec le contexte politique espagnol alors que le franquisme affirme son pouvoir à la sortie de la guerre civile par la mise en place en Catalogne d'une censure culturelle interdisant la langue catalane.

L'exil massif des élites intellectuelles catalanes, notamment vers l'Amérique et surtout le Mexique, mais aussi vers différents pays d'Europe, devient alors le moyen de faire survivre la culture catalane qui est si durement réprimée sur son propre territoire. Plusieurs mesures sont prises pour assurer la sauvegarde du patrimoine culturel catalan. Ainsi, les transcriptions de chants folkloriques collectées dans le cadre de l'*Obra del cançoner popular de Catalunya* sont cachées en Suisse de peur de les voir détruites par le régime². La production artistique de la diaspora catalane traduit également un désir de conservation de la culture et de la langue. En littérature, les œuvres de Pere IV (pseudonyme de Joan Oliver), de Carles Riba et de Mercè Rodoreda sont particulièrement représentatives de cette volonté. Le peintre surréaliste Salvador Dalí est aussi très engagé à défendre sa culture catalane. Il se présente régulièrement en public arborant la *barretina*, ce chapeau rouge emblématique du folklore catalan. En musique, l'implication pour la paix du violoncelliste et chef d'orchestre Pau Casals³ et le discours qu'il

¹ « Es posible sentir en esta obra que evoca sucesos de nuestro país » dans Leticia Sánchez de Andrés, *Pasión, desarraigo y literatura : El compositor Robert Gerhard*, Madrid, Machado Libros/Fundación Scherzo, 2013, p. 461, notre traduction.

² Josep i Martí i Perez, « 1. Ethnomusicological Research », dans Robert Stevenson *et al.*, « Spain, §II : Traditional and Popular Music », dans *Grove Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/40115pg2>, consulté le 27 octobre 2017.

³ Nous avons choisi d'utiliser les formes catalanes des prénoms des Catalans cités dans le texte. C'est pourquoi nous écrivons « Pau » plutôt que « Pablo », qui est la forme castillane.

prononce à l'Organisation des nations unies (ONU) après avoir reçu la médaille de la paix en 1971 sont encore aujourd'hui des faits très présents dans l'imaginaire catalan.

L'engagement de Roberto Gerhard est moins connu, mais il n'en demeure pas moins significatif. S'il ne prend pas la parole sur la place publique comme ont pu le faire Casals ou Dalí, c'est plutôt parce que sa voix s'est exprimée à travers sa musique, par la construction d'un discours musical utilisant des références culturelles issues du folklore et de la littérature espagnole. Les ballets *Don Quixote* et *Pandora*, composés dans les années 1940, permettent de suivre l'évolution du discours politique de Gerhard dans la période qui suit la Guerre civile. La teneur nationaliste de ces ballets a déjà été reconnue par plusieurs chercheurs qui y ont relevé la présence de thèmes inspirés du folklore catalan⁴. Toutefois, aucune étude ne s'est encore attachée à montrer comment les mélodies folkloriques sont traitées par Gerhard et quelle signification elles ajoutent au scénario des ballets. La reprise de motifs, de thèmes et de stratégies compositionnelles d'un ballet à l'autre à des moments précis des scénarios montre que Gerhard associe ces éléments musicaux à des personnages ou à des concepts spécifiques, et leur résurgence leur confère une charge sémantique qui devient chaque fois plus importante, pour atteindre un sommet dans *Pandora*.

Les moyens mis en œuvre par Gerhard pour transmettre un message politique par le biais de la musique sont révélateurs de son parcours artistique qui concilie deux approches esthétiques divergentes. En effet, Gerhard débute sa formation en 1915 sous la tutelle d'Enric Granados⁵ et de Felip Pedrell⁶. En ce sens, Gerhard est l'héritier des courants nationalistes qui émergent partout en Europe à la fin du XIX^e siècle. Cette période de sa vie et la production qui en découle ont été étudiées par Mark E. Perry dans une thèse où il retrace l'influence nationaliste dans les premières œuvres de Gerhard⁷. Sans toutefois se cantonner à ce mouvement, qu'il considère plutôt comme une orientation esthétique⁸, Gerhard rejette après le décès de Pedrell (1922) l'idée

⁴ Voir notamment Julian White, « National Traditions in the Music of Roberto Gerhard », *Tempo*, vol. 184, mars 1993, p. 2-13, et Richard Paine, *Hispanic Traditions in Twentieth-Century Catalan Music, With Particular Reference to Gerhard, Mompou and Montsalvatge*, New York / Londres, Garland Publishing, 1989.

⁵ Forme catalane du prénom « Enrique ».

⁶ Forme catalane du prénom « Felipe ».

⁷ Mark E. Perry, « *Un Català Mundial* » : *Catalan Nationalism and the Early Works of Roberto Gerhard*, thèse de doctorat, University of Kansas, 2013.

⁸ Sánchez de Andrés, *Pasión, desarraigo y literatura*, p. 35.

de poursuivre sa formation à Paris comme le faisaient la plupart de ses contemporains, notamment Frederic Mompou, Manuel Blancafort et Eduard Toldrà. En se tournant plutôt vers Arnold Schönberg, Gerhard devient un compositeur singulier dans le milieu musical catalan en conciliant la tradition nationaliste inspirée du folklore et l'avant-gardisme atonal et sériel du chef de file de la Seconde école de Vienne. Comme en témoignent les travaux de Diego Alonso Tomàs sur les études de Gerhard auprès de Schönberg, les six années passées en Autriche et en Allemagne entre 1923 et 1929 auront été marquantes et ce, à plusieurs égards⁹. D'abord sur le plan personnel : c'est en effet au cours de ce séjour qu'il rencontre Leopoldina Feichtegger, qui deviendra son épouse.

C'est aussi le moment où Gerhard prend à cœur d'affirmer sa nationalité catalane en adoptant le pseudonyme de « Castells ». Comme le rapporte Leticia Sánchez de Andrés, il semblerait que ce soient d'abord des raisons pratiques qui motivent ce changement de nom¹⁰. En effet, Gerhard vivait des leçons de castillan et de catalan qu'il donnait et il était plus facile de trouver des élèves en n'utilisant pas le patronyme à consonance allemande de « Gerhard » qu'il tient de son père d'origine suisse-allemande. C'est pourquoi il préférait le nom de « Castells ». Gerhard utilisait même ce nom pour signer les lettres qu'il envoyait à ses amis catalans, ce qui suggère qu'il endossait ce nom aussi pour une raison symbolique, celle de la fierté patriotique, puisque sa région natale de Valls, était reconnue pour les *castells*, ces tours humaines typiques de la culture catalane.

C'est au cours de ces années que la conscience politique de Gerhard se développe : il suit la programmation de la Volksbühne à Berlin, un théâtre populaire social-démocrate qui offrait des représentations à prix modiques pour les travailleurs¹¹. C'est aussi à ce moment qu'il commence à suivre l'actualité politique catalane, alors que l'agitation s'intensifie : la tentative d'attaque armée lancée par le chef du parti radical L'Estat Català, Francesc Macià et son arrestation par la gendarmerie française font couler beaucoup d'encre. Selon ce que rapporte Leticia Sánchez de Andrés, Gerhard se serait intéressé à la façon dont ces nouvelles étaient traitées dans la presse

⁹ Diego Alonso Tomàs, « “Unquestionably Decisive” : Roberto Gerhard's Studies with Arnold Schoenberg », dans Monty Adkins et Michael Russ (éd.), *The Roberto Gerhard Companion*, Farnham, Ashgate, 2013, p. 25-48.

¹⁰ Sánchez de Andrés, *Pasión, desarraigo y literatura*, p. 68.

¹¹ *Ibid.*, p. 77.

allemande¹². L'éveil de la conscience politique de Gerhard à ce moment se prolongera à son retour dans la capitale catalane en 1929.

Le fait que les études de Gerhard puissent être distinguées en deux parties nettement démarquées par des esthétiques très divergentes, voire antagonistes, a contribué à répandre l'idée que sa production se découpe pareillement en deux catégories¹³. Toutefois, un tel classement atteint rapidement ses limites. En effet, Gerhard conciliait déjà langage nationaliste et approche atonale durant ses études avec Schönberg. Les *Catorze cançons populars catalanes* de 1928-1929, qui allient des mélodies folkloriques avec des parties d'accompagnement plutôt atonales, en sont un témoignage probant. Le retour de Gerhard à Barcelone ne marque pas non plus une rupture avec les préceptes appris en sol germanique, même si certaines œuvres portent à croire que Gerhard fait un retour en arrière en incluant beaucoup plus de matériel folklorique. Les travaux de Julian White montrent plutôt que la récupération de thèmes folkloriques dans sa production a été constante¹⁴. Notre étude semble par ailleurs indiquer que l'abondance de matériel folklorique dans ses œuvres des années 1930 et 1940 est davantage causée par son engagement politique alors que la situation politique espagnole dégénère pour se terminer en guerre civile. Il n'empêche que les œuvres de cette période traduisent un souci de renouveler la composition inspirée du folklore. À ce sujet, la thèse de Rachel Elice Mitchell offre une perspective plus complète des techniques d'écriture de Gerhard en s'intéressant à l'intégration de procédés sériels et d'éléments folkloriques dans la musique de Gerhard en prenant pour exemple des œuvres datant des années 1920 et des années 1950¹⁵. Ce choix de périodisation a le mérite de montrer clairement deux stades de l'écriture de Gerhard, mais le fait de passer les années 1940 sous silence revient à taire l'évolution qui se produit dans les premières années de l'exil, lesquelles ont un impact certain sur la réflexion de Gerhard. La musique composée pour

¹² *Ibid.*, p. 77.

¹³ Il est possible d'observer cette distinction dans les travaux de plusieurs auteurs, notamment Rachel Elice Mitchell et Richard Paine qui considèrent que les années 1950 marquent un point tournant dans la production de Gerhard, en s'appuyant sur le fait que le langage sériel devient plus important dans les œuvres composées après cette date.

¹⁴ White, « National Traditions in the Music of Roberto Gerhard », p. 2-13.

¹⁵ Rachel Elice Mitchell, « An Examination of the Integration of Serial Procedures and Folkloric Elements in the Music of Roberto Gerhard (1896–1970) », thèse de doctorat, The University of Texas at Austin, 2009.

Don Quixote et *Pandora* est particulièrement révélatrice de cette évolution qui prend sa source dans l'engagement politique du compositeur.

Ainsi, le retour de Gerhard dans la capitale catalane au début des années 1930 est un moment de grande effervescence dans sa vie, même s'il compose peu. C'est plutôt son dévouement à plusieurs causes qui l'occupe. En effet, Gerhard travaille activement à faire connaître la musique d'avant-garde de ses collègues allemands et autrichiens en organisant des concerts et des entrevues avec Schönberg dans la presse catalane¹⁶. Il s'implique aussi auprès de ses contemporains catalans en fondant le groupe *Compositors independents de Catalunya* (CIC) avec Frederic Mompou, Eduard Toldrà, Manuel Blancafort, Agustí Grau, Joan Gibert i Camins, Ricard Lamote de Grignon et Baltasar Samper, groupe qui sera actif entre 1929 et 1936. L'hétérogénéité des conceptions esthétiques de ses membres, dont la plupart sont formés à Paris et souscrivent aux idées du *Coq et l'Arlequin* de Jean Cocteau, ne permet pas de distinguer une école de pensée au sein du groupe, si ce n'est la volonté de renouveler la musique catalane¹⁷. C'est sans doute pour cette raison que Gerhard fonde en 1932 le groupe *Amics de l'art nou* (Amis de l'art neuf) (ADLAN) avec le peintre surréaliste Joan Miró et l'architecte Josep Lluís Sert. Ce groupe d'inspiration surréaliste était résolument tourné vers l'avant-garde et plusieurs collaborations en sont nées, parmi lesquelles le ballet *Ariel* (1934) de Gerhard, dont Miró conçoit les décors.

Bien que Gerhard s'attache à faire connaître la musique d'avant-garde, il n'enseigne que très peu. Durant les années 1930, il n'a qu'un seul élève et bientôt ami en la personne de Joaquin Homs, qui adoptera le dodécaphonisme prôné par Schönberg et qui deviendra l'un des chefs de file de l'avant-garde musicale sous le franquisme. L'ouvrage sur Gerhard qu'il publie en 1991 est un témoignage concret de la pensée et de l'œuvre du compositeur¹⁸.

En continuité avec son implication dans le milieu musical barcelonais, Gerhard accepte de siéger à la Ponencia de Musica du ministère de la Culture dirigé par son ami le poète Ventura Gassol de 1932 à 1938. Ainsi, aux côtés de Pau Casals et Higiní Anglès, Gerhard représente le milieu musical. Cette institution avait pour mission de soutenir les politiques culturelles

¹⁶ Sánchez de Andrés, *Pasión, desarraigo y literatura*, p. 102-105. Voir aussi : Roberto Gerhard, « Un gran músic a Barcelona. Conversant amb Arnold Schönberg », *Mirador*, n° 145, 12 novembre 1931, p. 2.

¹⁷ Manuel Blancafort, cité dans Sánchez de Andrés, *Pasión, desarraigo y literatura*, p. 99.

¹⁸ Joaquin Homs, *Robert Gerhard i la seva obra*, Barcelone, Biblioteca de Catalunya, 1991.

catalanes en stimulant la création d'archives, de musées et de bibliothèques en plus d'assurer la protection du patrimoine artistique et culturel catalan¹⁹. D'après Leticia Sánchez de Andrés, les archives de Gerhard conservées à la Biblioteca de Catalunya contiennent des esquisses de programmes musicaux éducatifs destinés à la radio²⁰. Ces programmes couvraient un répertoire très large, de la musique ancienne espagnole à la musique contemporaine européenne et catalane en incluant également un segment consacré à la promotion de la musique folklorique catalane. L'engagement dont Gerhard témoigne envers la culture catalane durant ces années transparaît également dans le ballet *Soirées de Barcelone*. Les motivations politiques à l'origine de ce ballet visaient justement à faire la promotion de la culture catalane. Malcom MacDonald a retracé la genèse de cette œuvre à travers ses manuscrits²¹, et Julian White s'est penché sur les sources folkloriques sur lesquelles elle est construite²². Le projet naît en 1936 sous l'impulsion de la compagnie de ballet du Colonel de Basil. C'est le chorégraphe et danseur Leonid Massine, ainsi que le chef d'orchestre Antal Dorati, qui demandent à Gerhard d'écrire la musique. Gerhard implique alors Gassol, qui rédige le scénario d'après les festivités catalanes entourant le solstice d'été. Une véritable entreprise de propagande se dessine donc en filigrane de ce projet, le but ultime étant de faire connaître la culture catalane au-delà de l'Espagne par la tournée de cette production. Toutefois, le projet est resté inachevé parce que les droits étaient détenus par le Colonel de Basil, qui disparaît à la fin de la Guerre civile. Le message que devait porter *Soirées de Barcelone* n'a donc jamais été transmis, et Gerhard se voit forcé d'abandonner cette partition au début des années 1940.

L'implication de Gerhard demeure constante tout au long du conflit en Espagne. Lorsque le gouvernement républicain espagnol est rapatrié à Barcelone en 1937, la Ponencia de musica du ministère de la Culture de la Catalogne est appelé à collaborer avec son homologue madrilène, le Conseil central de la musique, qui remplace l'ancienne Junte nationale de musique. Gerhard et ses collègues redoublent alors d'efforts pour assurer la vitalité de la scène musicale de l'Espagne républicaine en créant notamment des éditions musicales nationales, un orchestre

¹⁹ Sánchez de Andrés, *Pasión, desarraigo y literatura*, p. 107.

²⁰ *Ibid.*, p. 108.

²¹ Voir à ce sujet les deux articles de Malcolm MacDonald dans *Tempo* : « *“Soirées de Barcelone”* : A Preliminary Report », *Tempo*, vol. 139, 1981, p. 19-26 et « *“Soirées de Barcelone”* : Towards a Performing Version », *Tempo*, vol. 198, 1996, p. 22-26.

²² Julian White, « Catalan Folk Sources in *“Soirées de Barcelone”* », *Tempo*, vol. 198, 1996, p. 11-72.

national de 125 musiciens et des tournées de musiciens au front²³. Gerhard s'attache aussi à faire connaître cet essor musical républicain sur la scène internationale. En juillet 1938, dans le cadre du XVI^e festival de la Société internationale de musique contemporaine (SIMC), Gerhard présente les mesures mises en place par le Conseil national de musique (ce qui suscite l'admiration de ses contemporains) et s'assure la collaboration de plusieurs d'entre eux, dont Benjamin Britten, qui accepte de venir diriger l'orchestre national gratuitement, et Charles Kœchlin, qui offre de présenter des conférences²⁴. Malgré toutes ces mesures, la musique n'aura pas réussi à calmer les tensions au sein de la population civile : la situation politique espagnole se résout au début de janvier 1939 lorsque les forces franquistes font tomber Barcelone. Gerhard est en sol français lorsqu'il apprend la nouvelle. Pendant trois mois, il attend un revirement de situation qui ne devait jamais arriver; en mars, il se résigne à prendre le chemin de l'exil sans retourner dans la capitale catalane. C'est ainsi qu'il accepte la proposition de Edward J. Dent, qui lui offrait une bourse de recherche à Cambridge, et qu'il s'établit en Angleterre.

L'exil de Gerhard marque un point tournant dans sa production. L'issue de la Guerre civile, qui se solde par la défaite du camp républicain et la mise en place de mesures répressives importantes en Catalogne, semble exacerber l'engagement politique catalaniste de Gerhard. Le fait qu'il adopte la forme espagnole de son prénom, « Roberto », loin de signifier qu'il endosse la situation espagnole, sert davantage à souligner son appartenance à cette culture, ce que la forme catalane de « Robert », additionnée du patronyme à consonance allemande de Gerhard n'établissait pas aussi clairement. L'isolement que connaît Gerhard à Cambridge nourrit également sa réflexion en matière de composition. Le travail de création de *Don Quixote*, qui inclut la rédaction du scénario et l'écriture de la musique, permet à Gerhard de proposer sa propre interprétation du roman de Cervantes. La conférence qu'il prononce à Cambridge en 1950 sur les liens existant entre la musique et le ballet²⁵ illustre bien la vision du compositeur, qui considère que le rythme provenant du corps est à la base de la musique, et qu'ainsi, cette dernière implique un mouvement physique. Ainsi, le genre du ballet donne l'occasion au

²³ Sánchez de Andrés, *Pasión, desarraigo y literatura*, p. 140.

²⁴ *Ibid.*, p. 144.

²⁵ Roberto Gerhard, « On Music in Ballet : I », *Ballet*, vol. 11, n° 3, 1951, p. 19-24 et « On Music in Ballet : II », *Ballet*, vol. 11, n° 4, 1951, p. 29-35. Communication originellement présentée à la London University en 1950 et rééditée sous le titre « Music and Ballet » dans Roberto Gerhard, *Gerhard on Music, Selected writings*, édité par Meirion Bowen, Aldershot, Ashgate, 2000, p. 88-97.

compositeur d'exploiter le dramaturge en lui par les mouvements que génère la musique qu'il compose. Le fait que sa production des années 1940 soit marquée par la composition de ballets suggère que Gerhard considérait ce genre comme le plus apte à traduire le message qu'il souhaitait exprimer. L'union du visuel et du musical dans le cadre du ballet avait l'avantage de rendre ces œuvres plus accessibles, et la possibilité que la compagnie fasse une tournée permettait d'envisager une portée plus large pour son message. En somme, il s'agit des mêmes motivations qui sous-tendaient le projet propagandiste de *Soirées de Barcelone*. Comme nous le verrons, les ballets des années 1940 cherchent justement à transmettre le message qui avait échoué avec l'abandon forcé de *Soirées de Barcelone*.

Les références culturelles récupérées par Gerhard dans ses œuvres sont loin d'être anecdotiques et témoignent de sa grande connaissance du patrimoine et de la culture aussi bien espagnole que catalane. Comme le démontre Leticia Sánchez de Andrés, qui consacre tout un chapitre de son ouvrage aux ballets de Gerhard (avec une attention particulière pour *Don Quixote*), son interprétation du *Don Quijote*²⁶ de Cervantes pour le scénario de son ballet révèle sa connaissance non seulement de l'œuvre littéraire originale, mais aussi des essais d'interprétation du roman et des adaptations modernes de ce chef-d'œuvre de la littérature castillane du Siècle d'Or²⁷. Toutefois, aucune analyse approfondie des passages du roman que Gerhard retient pour le scénario de son ballet n'a encore été publiée. En revanche, Gabriela Lendle a analysé les liens entre les écrits de Miguel de Unamuno et la musique de Gerhard²⁸. Elle soulève notamment que Gerhard aurait réutilisé le concept de double réalité²⁹ perçue par le chevalier errant tel que l'a défini Unamuno en déployant la série à l'horizontale en tant que

²⁶ Tout au long de ce travail, nous utiliserons la forme castillane *Don Quijote* pour faire référence au roman de Cervantes, la forme catalane *Don Quixote* pour désigner le ballet de Gerhard, et enfin, la forme française *Don Quichotte* lorsqu'il sera question du personnage principal.

²⁷ Sánchez de Andrés, *Pasión, desarraigo y literatura*, chapitre 4, « En torno à Don Quijote : Los ballets de Roberto Gerhard », p. 379-468.

²⁸ Gabriela Lendle, « Double Reality in Roberto Gerhard's Don Quixote », communication présentée au premier colloque international sur Roberto Gerhard, University of Huddersfield, 27 et 28 mars 2010. Disponible en ligne au <http://www.robertogerhard.com/1st-conference-2010/>, consulté le 3 décembre 2017.

²⁹ La double réalité selon Unamuno oppose la réalité matérielle à une réalité supérieure, perçue depuis l'intériorité du sujet. Cette proposition découle de sa pensée philosophique relative à la foi chrétienne. Pour Unamuno, chacun devient meilleur proportionnellement à ses aspirations. Par conséquent, celui qui aspire à l'impossible sera certainement le meilleur d'entre tous. Don Quichotte serait justement l'une de ses personnes ayant atteint la réalité supérieure.

mélodie et à la verticale sous forme d'accord. Ce procédé semble cependant peu utilisé par Gerhard, et le fait que Sánchez de Andrés souligne que Gerhard dépréciait l'interprétation casticisante de Unamuno affaiblit cette lecture³⁰. Nous proposons plutôt d'approcher *Don Quixote* en considérant les interprétations idéaliste et réaliste. Ces deux tendances dans l'interprétation du roman de Cervantes apparaissent au tournant du XX^e siècle, dans la foulée du tricentenaire de la parution du premier tome du roman qui est célébré en 1905 (1605-1905). Gerhard avait lu plusieurs écrits de cervantistes, notamment *La vida de Don Quijote y Sancho Pança* de Unamuno³¹, *Meditaciones sobre el Don Quijote* de José Ortega y Gasset³² et *Guía del lector del Quijote* de Salvador de Madariaga³³. Il est donc très probable que ces écrits aient nourri la réflexion de Gerhard.

La très forte dimension politique du sujet de *Pandora* rend cette œuvre d'autant plus intéressante pour la discussion qui nous occupe. Pourtant, peu de travaux ont été consacrés à cet opus de Gerhard. Ce ballet a été traité d'abord par David Drew dans un article paru en mars 1993 dans *Tempo* qui reprenait les notes qu'il avait rédigé pour le premier enregistrement commercial de l'œuvre dans sa forme pour deux pianos et percussions³⁴. Il ne s'agit donc pas d'une étude approfondie de l'œuvre; Drew discute les différentes versions de *Pandora* et donne un aperçu du scénario et des thèmes folkloriques utilisés dans l'œuvre en renvoyant le lecteur à l'article de Julian White publié dans le même numéro et qui portait plus particulièrement sur le matériel folklorique dans les œuvres de Gerhard³⁵. Ce n'est qu'en 2016 que White a consacré à cette œuvre un article dans lequel il rassemble les différentes informations qu'il avait publiées dans ses articles plus généraux sur l'usage du folklore dans la musique de Gerhard, fournissant du même coup une analyse plus complète de *Pandora*, mais qui ne discute pas la façon dont Gerhard transpose en musique la dimension politique du sujet³⁶. De plus, cette analyse est fondée sur la version originale pour deux pianos et percussion en six mouvements, et aucune

³⁰ Sánchez de Andrés, *Pasión, desarraigo y literatura*, p. 384.

³¹ Miguel de Unamuno, *Vida de Don Quijote y Sancho Pança según Miguel de Cervantes explicada y comentada por Miguel de Unamuno*, Madrid, Librería Fernando Fé, 1905.

³² José Ortega y Gasset, *Meditaciones del Quijote*, Madrid, Residencia de Estudiantes, 1914.

³³ Salvador de Madariaga, *Guía del lector del Quijote*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1972 [1926].

³⁴ David Drew, « Notes on Gerhard's 'Pandora' », *Tempo*, n° 184, mars 1993, p. 14-16.

³⁵ White, « National Traditions in the Music of Roberto Gerhard », p. 2-13.

³⁶ Julian White « Roberto Gerhard's *Music for Pandora* », dans Monty Adkins et Michael Russ (éd.), *Essays on Roberto Gerhard*, Cambridge, Cambridge Scholars Publishing, 2016, p. 45-62.

mention n'est faite de la suite orchestrale en cinq mouvements sur laquelle se penche le présent travail. Cette dernière version n'a été étudiée que par Trevor Walshaw qui a proposé une analyse des vingt premières mesures du premier mouvement³⁷. La suite en cinq mouvement a donc reçu très peu d'attention, bien qu'elle soit la version définitive de l'œuvre.

Gerhard choisissait soigneusement les chants folkloriques qui constituent en partie le matériau musical de *Don Quixote* et *Pandora*, soit pour leur texte, leur forme, ou encore le symbole qu'ils évoquaient. Cette grande maîtrise des références qu'il utilise est certainement tributaire de ses études avec Pedrell. En effet, le programme d'études du maître catalan s'articulait autour de trois grands axes : étude de la musique de la Renaissance et de l'époque baroque, analyse du répertoire romantique et contemporain (avec un volet dédié à l'étude des opéras de Pedrell), et enfin, étude de la musique populaire et folklorique espagnole et catalane. Gerhard était par ailleurs impliqué au sein de l'*Arxiu d'ethnografia i folklore de Catalunya* (Archives d'ethnographie et de folklore de Catalogne) et son travail consistait d'une part à préparer le questionnaire destiné à interroger les informateurs et d'autre part, à classer les chants folkloriques collectés par les musicographes sur le terrain. Il a donc été en contact étroit avec une quantité importante de matériel folklorique, et plusieurs chants populaires qu'il récupère dans ses œuvres proviennent de *L'Obra del Cançoner popular de Catalunya* (L'œuvre du chansonnier populaire de Catalogne). Ce projet, que l'*Arxiu d'ethnografia i folklore de Catalunya* avait encouragé, visait également à collecter les chants folkloriques en Catalogne. Sur le même modèle que l'*Arxiu d'ethnografia i folklore de Catalunya*, des équipes de musicographes avaient alors sillonné l'arrière-pays pour retranscrire la musique folklorique dans le but de préserver le patrimoine musical catalan. Il n'est cependant pas possible de déterminer si Gerhard a pu travailler sur ce projet. Néanmoins, plusieurs de ses collègues ont été impliqués dans ces recherches, notamment son ami et compositeur Josep Barberá, ce qui explique sans doute sa connaissance du répertoire de cet ouvrage. Richard Paine, qui a consacré deux chapitres à Gerhard dans sa thèse de doctorat s'intéressant aux traditions hispaniques intégrées dans la musique catalane du XX^e siècle, soutient que le compositeur utilise

³⁷ Trevor Walshaw, « *The Quest : An Audiomosaic* », communication présentée à la première conférence internationale sur Roberto Gerhard, University of Huddersfield, Huddersfield, 27 et 28 mars 2010, p. 43-50, disponible en ligne au <http://www.robertogerhard.com/1st-conference-2010/>, consulté le 3 décembre 2017.

fréquemment dans ses œuvres des formules rythmiques ou modes typiques du langage folklorique catalan³⁸.

Don Quixote et *Pandora* sont donc deux œuvres qui reflètent le parcours artistique et politique de Gerhard en alliant la composition basée sur les chants folkloriques au langage atonal et sériel hérité de Schönberg. L'engagement politique de Gerhard au sein de la République de Catalogne dans les années 1930 est évident. Pourtant, la portée politique de ces deux ballets n'a jamais été examinée. Nous proposons de combler ce manque dans la littérature en analysant ces œuvres pour mettre en lumière le discours politique développé par Gerhard dans *Don Quixote* et *Pandora*. Il s'agira donc de déterminer comment *Don Quixote* et *Pandora* témoignent d'une prise de position politique de la part de Gerhard contre le régime franquiste en particulier et contre le totalitarisme et la guerre en général par le développement d'une narration alternative sous-jacente. Par le recours à des thèmes folkloriques choisis, qui jouent sur la signification du texte original (roman ou mythe et scénario), Gerhard ajoute un nouveau sens ou modifie le sens premier de l'œuvre sur laquelle se basent les ballets étudiés ici.

Nous examinerons d'abord comment *Don Quixote* sert de modèle et de tremplin au développement de ce procédé en tant que réaction immédiate et personnelle à la Guerre civile de la part du compositeur alors récemment exilé de Catalogne. Nous nous intéresserons à la manière dont Gerhard interprète l'œuvre littéraire de Cervantes, d'une part en modifiant et en adaptant le récit pour en proposer une lecture qui lui est propre dans le scénario de son ballet, et d'autre part en étudiant de quelle manière il transpose ses idées en musique. Dans le premier chapitre, consacré à *Don Quixote*, nous verrons ainsi que Gerhard associe des thèmes aux personnages de Don Quichotte et de Dulcinée. Ces thèmes partagent plusieurs caractéristiques et Gerhard élabore une symbolique instrumentale qui peut être liée aux interprétations réaliste et idéaliste du roman de Cervantes. Cette stratégie permet de doter l'œuvre d'une double signification à caractère politique en faveur du républicanisme catalan pour lequel Gerhard militait dans les années 1930.

Une démarche similaire peut être dégagée de l'analyse de *Pandora*. Œuvre moins personnelle puisque soumise à des contraintes extérieures (la musique est commandée par le Jooss Ballet

³⁸ Richard Paine, *Hispanic Traditions in Twentieth-Century Catalan Music, With Particular Reference to Gerhard, Mompou and Montsalvatge*, New York / Londres, Garland Publishing, 1989, p. 186.

pour un projet déjà lancé), elle n'en demeure pas moins, sinon davantage, un témoignage de l'engagement politique de Gerhard par sa musique. En effet, nous verrons au chapitre 2 comment Gerhard s'approprie le mythe grec et l'interprétation du chorégraphe Kurt Jooss pour leur donner une signification faisant écho à la Guerre civile espagnole. Notre analyse de *Pandora* démontre que Gerhard récupère les procédés utilisés dans *Don Quixote* en les développant et en les adaptant pour souligner qu'il associe le personnage de *Pandora* et ses sbires aux autorités franquistes qui oppriment la culture catalane.

Enfin, nous nous pencherons sur les références folkloriques utilisées par Gerhard dans ces deux ballets. Notre analyse s'attachera dans un premier temps à montrer que le choix de ces thèmes sert à construire une narration sous-jacente qui s'ajoute au propos politique déjà mis en évidence par l'analyse des stratégies compositionnelles. Nous étudierons donc les renvois culturels suggérés par la forme et le texte de ces chants, en plus de s'intéresser à la manière dont Gerhard traite ce matériau dans la partition. Dans un deuxième temps, nous nous intéresserons à la récurrence dans les deux œuvres d'un motif qui prend sa source dans le ballet *Soirées de Barcelone* datant de la Guerre civile. Nous verrons que les transformations de ce motif dans *Don Quixote* et *Pandora* font de ces œuvres des manifestes de liberté pour la culture catalane.

CHAPITRE 1

DON QUIXOTE : UNE DOUBLE LECTURE ENTRE RÉALISME ET IDÉALISME

Daignez, madame, avoir souvenance de ce cœur qui vous est soumis et qui souffre tant de misères pour l'amour de vous.

– *Don Quijote*, I, 2.

LA FIGURE DE DON QUICHOTTE DANS LA PENSÉE DE GERHARD

Le ballet *Don Quixote* survient à un moment marquant de l'histoire politique et culturelle espagnole, puisqu'il s'agit de la première œuvre d'envergure que Gerhard a composée après la Guerre civile espagnole (1936-1939). Comme on l'a vu, la fin de ce conflit marque le début d'un exil qui sera définitif pour le compositeur; ce changement place Gerhard dans une situation financière difficile. Se trouvant à Paris au moment de la prise de Barcelone, Gerhard se résout à s'exiler sans même retourner en Catalogne, laissant à son frère le soin d'entreposer ses effets personnels. Déraciné et exilé, Gerhard travaille au projet *Don Quixote* qui doit servir à lancer puis à assurer sa carrière en Angleterre, le mettant ainsi à l'abri des soucis financiers.

Don Quixote parmi les autres ballets de Gerhard

La période des années 1930 et 1940 dans la production de Gerhard est marquée par la composition de plusieurs ballets³⁹. Gerhard s'intéresse d'abord à ce genre dans une approche collaborative avec *Ariel* (1934). Cette première incursion dans le monde du ballet est le fruit d'un travail collectif d'artistes influencés par le surréalisme, dont le peintre Joan Miró qui conçoit les décors et l'écrivain Josep Vincent i Foix qui signe le scénario. L'objectif était d'aborder le genre du ballet comme la rencontre de différents arts en laissant le soin au chorégraphe d'établir des liens entre les visions proposées par le compositeur, l'écrivain et le

³⁹ La section qui suit reprend les informations rapportées par Sánchez de Andrés, *Pasión, desarraigo y literatura*, chapitre 1 « Perfil biográfico e intelectual », p. 23-186.

peintre. Le sous-titre « Contrapunt » (contrepoint) prend alors tout son sens : *Ariel* est un contrepoint où danse, musique, littérature et peinture se rencontrent pour créer un sens qui n'a pas été déterminé *a priori*. Le deuxième ballet de Gerhard, *Soirées de Barcelone* (1936-1939, inachevé) est un projet tout à fait différent, qui présente davantage de traits communs avec les créations d'Igor Stravinski pour les Ballets Russes tels que *L'Oiseau de feu* (1910), *Petrushka* (1911) ou encore *Le Sacre du printemps* (1913). Comme on l'a vu, *Soirées de Barcelone* est une œuvre inspirée du folklore catalan, qui se double d'une visée politique, voire propagandiste, au nom de la République catalane, puisque le projet est soutenu par le ministre de la culture Ventura Gassol et que l'objectif ultime est de présenter au monde la culture catalane par le biais d'une tournée de la production. Troisième œuvre de Gerhard dans le genre du ballet, *Don Quixote* (1940-1941) marque un point de rupture avec les deux ballets qui l'ont précédé, puisqu'il ne s'agit pas d'une collaboration. En effet, Gerhard travaille seul tant à la rédaction du synopsis d'après le roman de Cervantes qu'à la composition de la musique, et conçoit ainsi une œuvre plus personnelle. Le ballet suivant, *Flamenco* (1942), dont le caractère espagnolisant est franchement affirmé par le titre, fait figure d'exception parmi les ballets de Gerhard. Il s'agit en fait d'une commande de la compagnie de ballet de Maria Rambert, pour laquelle Gerhard s'est plié, à la demande du public anglais, au stéréotype espagnol de la musique andalouse⁴⁰. *Pandora* (1942-1943), enfin, s'inscrit davantage dans la veine de *Don Quixote*, bien que ce ballet soit issu d'une collaboration avec le Jooss Ballet⁴¹. C'est un retour à une interprétation plus personnelle du scénario et à une mise en musique qui explicite la lecture que fait Gerhard du scénario rédigé par le chorégraphe Kurt Jooss.

Le projet *Don Quixote* est lancé d'après une commande du Arts Theatre Ballet qui devait créer l'œuvre en 1940⁴². Toutefois, le projet ne se concrétisera pas en raison de la dissolution de cette compagnie de ballet. C'est finalement au terme de plusieurs entretiens avec Edwin Evans et Ninette de Valois en 1942 que Gerhard obtient que soit créé le ballet du chevalier errant avec le Sadler's Wells Ballet. Cependant, le projet est de nouveau mis de côté en raison du nombre élevé de danseurs masculins requis pour la création de *Don Quixote*, aspect difficilement réalisable en temps de guerre alors que la grande majorité des hommes sont

⁴⁰ Sánchez de Andrés, *Pasión, desarraigo y literatura*, p. 451-452.

⁴¹ *Ibid*, p. 458.

⁴² *Ibid*, p. 395.

mobilisés. Edwin Evans offre tout de même à Gerhard la production d'une autre œuvre en attendant de pouvoir présenter ce ballet, projet qui ne s'est pas réalisé. C'est ainsi qu'une dizaine d'années plus tard a pu être produit *Don Quixote* avec une chorégraphie de Ninette de Valois⁴³. Les changements successifs de la compagnie de ballet pressentie pour présenter l'œuvre ont eu pour effet de susciter différentes adaptations de la partition pour des ensembles instrumentaux variés, de durée différente, tout au long des années 1940. C'est finalement la version créée le 20 février 1950 qui constituera la version la plus complète, puisqu'elle inclut les interludes composés ultérieurement par Gerhard, en raison de contraintes scéniques; le changement de décors entre les scènes demandait plus de temps que prévu et il a donc été convenu de remplir ces délais par des intermèdes musicaux. C'est sur cette partition⁴⁴ que se fonde l'analyse qui suit, car il s'agit de la version la plus achevée de l'œuvre.

1905 : Le tricentenaire du roman de Cervantes

Si la figure de Don Quichotte a toujours connu une grande circulation dans l'espace culturel hispanophone, à partir du XX^e siècle le personnage fait l'objet d'un intérêt renouvelé, en particulier après 1905, année du tricentenaire de la parution du premier tome de l'œuvre de Cervantes. Plusieurs articles, ouvrages et essais sont publiés autour de cet événement et proposent des interprétations assez variées du roman. Une des réflexions les plus influentes est celle proposée par le penseur et écrivain Miguel de Unamuno (1864-1936), figure de proue de la Génération de 1898. Son œuvre *La vida de Don Quijote y Sancho Pança* (1905) présente l'ingénieur Hidalgo de la Manche comme un gardien des valeurs traditionnelles espagnoles⁴⁵. Unamuno cherche à défendre la culture espagnole monarchiste et impérialiste qui est durement ébranlée à l'issue de la perte des dernières colonies espagnoles en 1898. Toutefois, cette vision trouve des opposants du côté de la Catalogne, qui voient plutôt ce changement politique comme un temps propice à une remise en question du modèle politique monarchiste. Des auteurs comme Josep Pijoan (1881-1963) voient plutôt en la figure de Don Quichotte un défenseur de la

⁴³ *Ibid.*, p. 405.

⁴⁴ Roberto Gerhard, *Don Quixote*, Londres, Boosey & Hawkes, 1950.

⁴⁵ Unamuno, *Vida de Don Quijote y Sancho Pança según Miguel de Cervantes explicada y comentada por Miguel de Unamuno*.

modernité et du progrès, aussi bien industriel que moral⁴⁶. Un exemple marquant de cette veine interprétative est la pièce de théâtre *El català de la Manxa* (créée en 1918 et publiée en 1919) de Santiago de Rusiñol (1861-1931). Dans cette adaptation du récit de Cervantes, Don Quichotte est un visionnaire catalan qui tente vainement de moderniser un monde castillan perçu comme conservateur et archaïque; la bataille contre les moulins à vent prend alors l'aspect d'un combat pour faire entrer la technologie du XX^e siècle dans la Manche⁴⁷. Il faut souligner que la Catalogne a connu une révolution industrielle considérable au XIX^e siècle, ce qui n'a pas été le cas du reste de l'Espagne⁴⁸. Les allusions politiques contenues dans cette interprétation sont évidentes : elles s'inscrivent dans la continuité des idéaux de la bourgeoisie catalane de la *Renaixença*, qui veut réformer l'Espagne et ainsi prendre place dans le projet d'un État espagnol moderne. Il est donc tout à fait justifié de s'intéresser aux interprétations du roman de Cervantes pour comprendre la valeur politique qu'a pu acquérir le chevalier de la Triste figure au tournant du XX^e siècle.

Leticia Sánchez de Andrés souligne dans la biographie de Gerhard que ce dernier détenait deux exemplaires de *El Català de la Manxa* de Rusiñol et qu'il aurait par ailleurs assisté à la création de la pièce en 1918⁴⁹. C'est donc au cours des années 1920 que l'intérêt de Gerhard pour le héros cervantin se développe de manière sérieuse. Il s'agit d'une époque où Gerhard, orphelin de maître depuis la mort de Felip Pedrell en 1922, se convainc de parfaire ses connaissances par une démarche autodidacte. Vraisemblablement inspiré par le mode de vie austère que menait Manuel de Falla à Grenade lorsqu'il était allé lui rendre visite en 1921⁵⁰, Gerhard s'isole dans une maison de campagne dans les environs de Valls et se plonge dans diverses lectures et exercices de composition. Le roman de Cervantes figurait dans le programme intensif que Gerhard entendait compléter et qui comportait des ouvrages non seulement en castillan et en catalan, mais aussi en français et en allemand, ce qui démontre l'ampleur des connaissances qu'il a pu acquérir par ce processus autodidacte⁵¹. Le fait que le

⁴⁶ Josep Pijoan est l'auteur d'articles publiés en 1905 dans le quotidien *La Veu de Catalunya*, dans lesquels il critique l'interprétation unamunienne du *Don Quichotte* de Cervantes. Voir Carme Riera, *El Quijote desde el nacionalismo catalán : En torno al tercer centenario*, Barcelone, Destino, 2005, p. 171-173.

⁴⁷ Sánchez de Andrés, *Pasión, desarraigo y literatura*, p. 386-387.

⁴⁸ Pierre Vilar, *Histoire de l'Espagne*, Paris, Presses universitaires de France, p. 67.

⁴⁹ Sánchez de Andrés, *Pasión, desarraigo y literatura*, p. 388.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 55.

⁵¹ Homs, *Robert Gerhard i la seva obra*, p. 32-33.

héros cervantin fasse une entrée dans la réflexion de Gerhard après la visite à de Falla n'est certainement pas anodin; en 1921, ce dernier travaillait justement à la composition de *El Retablo de Maese Pedro* (1922), œuvre inspirée de l'Hidalgo de la Manche. Sánchez de Andrés ajoute également que des esquisses d'un opéra basé sur la lecture du *Quijote* proposée par Santiago de Rusiñol dans sa pièce *El Català de la Manxa* abondent dans les pages du journal de Gerhard au tournant des années 1940⁵². Dans cette interprétation, le héros cervantin est dépeint comme un bourgeois catalan progressiste qui entend moderniser la Castille demeurée attachée aux valeurs monarchiques. Ces esquisses révèlent une pensée de gauche en faveur du républicanisme catalan de la part de Gerhard⁵³, puisque dans les années 1920, une adéquation s'opère entre les idées de modernité, de catalanité et de républicanisme. Ainsi, le fait de présenter le Quichotte comme un catalan (ce qui le distingue au sein de la culture espagnole) s'accompagne inévitablement de la dimension politique qui lui est associée. Don Quichotte étant catalan et défendant la modernité, il devient évident qu'il doit aussi être républicain.

Une double interprétation : Réalisme et idéalisme

Deux tendances se dégagent dans les études sur le *Don Quijote* de Cervantes au sujet de la portée symbolique de cette œuvre. La signification du roman varie selon le degré sous lequel il est abordé⁵⁴. Une lecture au premier degré du roman fait émerger la parodie que Cervantes fait des romans de chevalerie. Cette interprétation, basée sur le discours parodique, correspond à la tendance réaliste qui conçoit le chevalier manchègue comme un personnage caricatural dont les échecs ne sont que le produit de la réalité. Par contre, une lecture plus approfondie permet d'entrevoir un deuxième degré au discours de Cervantes, traduisant une pensée philosophique et symbolique qui présente le héros cervantin comme un être idéaliste. Dans cette lecture, le héros n'hésite pas à tout mettre en œuvre pour matérialiser ses idéaux dans la vie réelle, et ce, malgré les nombreux échecs auxquels il est confronté. Il ne s'agit pas d'une folie construite, puisque l'idéalisme du chevalier repose davantage sur la capacité qu'il aurait de percevoir le monde d'une autre façon qui lui est propre. Cette ambivalence de point de vue au sujet de la

⁵² Sánchez de Andrés, *Pasión, desarraigo y literatura*, p. 388.

⁵³ *Ibid.*, p. 386.

⁵⁴ Jean Canavaggio, « Burlas y versa en la aventura de los galeotes. Nueva reflexión sobre un episodio del Quijote », *Anales Cervantinos*, vol. 18, 1979-1980, p. 25.

folie – qui est fou, Don Quichotte ou les Autres, qui n’ont pas la même capacité de perception? – essaime la production littéraire du Siècle d’Or espagnol. Une autre œuvre emblématique de cet idéalisme est la pièce de théâtre *La vida es sueño* (*La vie est un songe*) (1635) de Pedro Calderón de la Barca, qui propose une réflexion sur l’illusion et la réalité. Certaines réserves peuvent cependant être émises envers l’interprétation idéaliste : certains auteurs, notamment Anthony Close, l’associent plutôt à une construction issue du romantisme, qui ne se trouve pas concrètement dans l’œuvre littéraire telle que l’a pensée Cervantes autour de 1600⁵⁵. Néanmoins, l’interprétation idéaliste du roman a une grande influence au tournant du XIX^e siècle et mérite donc d’être considérée dans l’étude du *Don Quixote* de Gerhard.

En ce qui concerne l’interprétation de Gerhard, il semble pertinent d’inclure cette opposition binaire dans l’analyse du roman puisque le compositeur était au courant des dernières études sur *Don Quijote*. Il avait lu les essais de Unamuno, Ortega, Menéndez Pidal, Madariaga et Azorín⁵⁶. Il est donc tout à fait possible que cette dichotomie ait été présente à son esprit alors qu’il lisait le *Don Quijote* et qu’elle l’ait conduit à s’intéresser à *El Català de la Manxa* de Rusiñol. C’est finalement sur une lecture plus proche du roman cervantin que Gerhard fonde son ballet. Le synopsis qu’il rédige relate les épisodes les plus connus, tout en apportant quelques modifications au début et à la fin du récit. Ces modifications ne sont pas anodines, et les stratégies de composition que Gerhard développe dans la partition mettent en évidence une distinction claire entre les deux versants de cette opposition entre idéalisme et réalisme.

SYNOPSIS

Le scénario de *Don Quixote* se divise en 5 scènes, lesquelles sont séparées par des interludes, et se conclut par un épilogue. Dans la première scène, Don Quichotte rêve de Dulcinée et de brillantes aventures de chevalier. Le rêve s’anime et semble devenir réel, et Dulcinée entre en scène avant que Sancho prenne le relais afin d’aider son maître à revêtir l’attirail de chevalier. La deuxième scène relate le début des aventures de Don Quichotte et de Sancho alors qu’ils s’arrêtent dans une taverne que Don Quichotte perçoit comme étant un château. À l’issue d’un combat avec un muletier de passage, le chevalier demande au tavernier de l’adouber, ce qui est

⁵⁵ *Ibid.*, p. 29.

⁵⁶ Sánchez de Andrés, *Pasión, desarraigo y literatura*, p. 381.

accompli sans délai par celui-ci, très heureux de se débarrasser de cet hôte à la raison défaillante. Les aventures de Don Quichotte et Sancho se poursuivent dans la troisième scène alors qu'ils trouvent sur leur chemin des moulins à vents que le chevalier prend pour de terribles géants qu'il se fait un devoir de combattre. Vient ensuite l'épisode avec un barbier que les deux héros rencontrent sur la route. Encore une fois, il y a méprise et Don Quichotte confond le bassin du barbier avec l'armet de Mambrin, le casque d'un chevalier fameux que Don Quichotte admire. S'ensuit un autre duel dans le but de s'emparer de ce « trésor ». Lors d'un arrêt, Don Quichotte plonge dans une réflexion sur l'âge d'or de la chevalerie avant de faire la rencontre de la milice de la *Santa Hermandad* qui chemine avec des prisonniers condamnés aux galères. Don Quichotte, persuadé qu'il y a eu erreur, se fait un devoir de libérer les prisonniers. Malheureusement, cette initiative se retourne contre lui-même et Sancho; tous deux se font bastonner et voler par ces galériens peu reconnaissants. La quatrième scène raconte l'épisode où Don Quichotte descend dans la caverne de Montesinos. Dans ce passage, il rencontre Dulcinée qui se révèle être Aldonza, une paysanne aux mœurs légères. La foi de Don Quichotte en sa mission s'en trouve grandement atteinte. La cinquième et dernière scène montre Don Quichotte arrêté et fait prisonnier. Il est entouré de gens qui se moquent de lui et Aldonza réapparaît. Il est libéré par Sancho qui le rejoint avec son épée. Dans l'épilogue, Don Quichotte se retrouve dans la chambre où le ballet avait commencé. Il renonce au métier de chevalier errant et après une ultime apparition de Dulcinée, il renonce à la vie. Trop tard, Sancho accourt auprès de son maître dans un geste d'appel passionné, prêt pour une nouvelle aventure qui n'aura pas lieu.

Rideau⁵⁷.

RÉALISME ET IDÉALISME TRANSPOSÉS EN MUSIQUE

Gerhard récupère les interprétations idéaliste et réaliste de l'œuvre de Cervantes et les transpose dans sa partition du ballet. L'application à la création musicale de cette théorie issue de l'analyse littéraire s'effectue par l'association d'un type d'écriture musicale particulier selon que le passage en question s'inscrit plus facilement dans l'interprétation réaliste ou idéaliste. Cette homologie entre une œuvre littéraire et une œuvre musicale a bien évidemment ses limites.

⁵⁷ Le synopsis est tiré de la partition : Gerhard, *Don Quixote*, 1950, n.p.

L'analyse des partitions montre cependant que Gerhard associe un ensemble de caractéristiques musicales aux passages liés à l'interprétation réaliste, et un autre ensemble distinct aux passages liés à l'interprétation idéaliste. Même s'il n'est évidemment pas possible d'établir une corrélation univoque entre contenu littéraire et techniques compositionnelles, notre analyse basée sur l'étude parallèle de la musique, du scénario et de l'œuvre littéraire permet de faire ressortir des faisceaux d'éléments concordants dans le langage spécifiquement musical de Gerhard. Il a donc fallu d'abord s'intéresser de près au scénario et à l'œuvre littéraire pour être en mesure de bien comprendre l'interaction entre le propos narratif et le propos musical. Cette démarche est possible, d'une part parce que le scénario de Gerhard est suffisamment détaillé pour permettre l'association d'un chapitre du roman avec un passage précis de la partition, et d'autre part parce que la partition comporte des indications narratives claires à chaque changement de section à l'intérieur d'une scène, ce qui permet de suivre de près le développement de la trame sonore en fonction de la narration.

Scène 1 : Construction d'un idéal

Le scénario de la première scène du ballet réunit deux chapitres du roman de Cervantes, les chapitres 1 et 7. Dans l'œuvre littéraire, le chevalier fait d'abord un faux départ dans le chapitre 1, ce qui le conduit à l'auberge dont il sera question dans la deuxième scène du ballet. À l'issue de cette aventure, le chevalier rentre chez lui sur les conseils de l'aubergiste pour mieux s'équiper. C'est au septième chapitre que Don Quichotte, fin prêt pour l'aventure, se lance sur les routes en compagnie de Sancho.

Le chapitre 1 décrit la façon dont le chevalier construit son personnage, à commencer par le changement de nom, mais cette construction de son esprit s'étend également au choix du nom de son cheval et de la dame de ses pensées. Alonso Quijana devient ainsi Don Quichotte, son cheval prend le nom de Rossinante et il change le prénom de sa dame, qui est à l'origine Aldonza, la fille d'un de ses voisins, pour lui donner celui de Dulcinée, qu'il juge plus poétique et donc plus approprié à son statut de dame. Le héros construit son univers ou plutôt transforme la réalité pour qu'elle s'agence à son système de pensée correspondant au métier de chevalier errant. En somme, Don Quichotte modèle le monde idéal qu'il défendra tout au long du roman.

Au chapitre 7, on retrouve Don Quichotte alité, en proie à un délire causé par les événements de sa première sortie. Plus tard, le curé du village procède à l'autodafé de la bibliothèque de

Don Quichotte. C'est au terme de ce chapitre que le chevalier Don Quichotte convainc son voisin, Sancho Pança, de se joindre à lui dans son aventure en qualité d'écuyer.

Gerhard regroupe ces deux sorties du chevalier, d'abord pour éviter la répétition, mais cette réunion des chapitres 1 et 7 permet aussi de donner un autre sens à la préparation des aventures du héros en accordant une place plus importante au personnage de Sancho, qui joue alors un rôle de premier plan en incitant Don Quichotte à accomplir sa quête puisqu'il vient le tirer de son délire. Cette modification apportée par Gerhard transforme le propos de l'œuvre de Cervantes : Don Quichotte semble moins être l'instigateur de sa quête, puisque c'est Sancho qui permet le début de leurs aventures. D'ailleurs, ce délire décrit dans l'œuvre de Cervantes est remplacé par une crise de somnambulisme dans le scénario du ballet de Gerhard. Don Quichotte n'est donc pas malade, pas plus qu'il n'est fou : il est simplement un être dont les rêves sont si forts qu'ils le conduisent à agir inconsciemment, dans son sommeil. C'est finalement un homme du peuple qui vient le tirer de sa léthargie rêveuse et de son monde idéal pour l'inciter à poursuivre sa quête dans le monde réel.

Gerhard illustre en musique le personnage de Don Quichotte par deux moyens. Il a d'ailleurs expliqué lui-même la double représentation musicale qu'il a voulu faire du chevalier dans un article de 1956 :

Le thème lui-même représente Don Quichotte, l'homme de chair et de sang. Néanmoins, « l'idéal » de Don Quichotte demeure – son « monde imaginaire », dominé par son obsession pour la chevalerie errante. Le traitement musical est conçu pour expliciter la distinction, dans le théâtre, entre le monde intérieur et l'environnement « réel », naturel dans lequel Don Quichotte se trouve. Ainsi, alors que le thème complet de Don Quichotte fonctionne comme un *leitmotiv* représentant le chevalier, tout au long du ballet, une série extraite de ce thème est employée pour définir le monde de son imagination. Cette série de douze notes, dont neuf sont différentes, peut apparaître dans sa forme originale, inversée ou rétrogradée⁵⁸.

⁵⁸ « *The theme itself represents Don Quixote, the man of flesh and blood. However, there remains the "ideal" of Don Quixote – his "dreamworld" dominated by his obsession with knight-errantry. The Musical treatment is designed to assist the distinction, in the theatre, between the interior world and the "real", naturalistic environment in which Don Quixote finds himself. Thus, while the "complete" Don Quixote theme functions as a kind of leitmotiv for the Knight himself, throughout the ballet, a serial extract from it is employed to define the world of his imagination. This twelve-note serie, nine notes of which are different, may appear in its original, inverted, or mirror forms.* » Roberto Gerhard, « Don Quixote : A synopsis », dans Meirion Bowen (éd.), *Gerhard on Music, Selected Writings*, Burlington, Ashgate, p. 98.

Le compositeur distingue donc l'être de chair de son monde idéal par un thème et par une série dodécaphonique (exemples 1 et 2), celle-ci étant un substrat du thème. Le caractère plus abstrait de la technique sérielle sert ainsi à évoquer le monde des idées du chevalier, qui s'inscrit en marge de la réalité. Gerhard a également précisé que le thème servait à représenter le chevalier de manière objective, tel qu'il est vu par Sancho, alors que la série (ou le double abstrait du thème) lui permettait de personnifier Don Quichotte à partir de son intériorité⁵⁹.

En mettant en contexte le récit du ballet, la première scène est le lieu où cette distinction s'incarne clairement. En effet, le thème et la série sont introduits l'un après l'autre, au moment où Don Quichotte est pris de somnambulisme, suggérant que l'homme de chair est absorbé par la contemplation du monde de ses idées. Gerhard envisage donc le personnage du chevalier errant selon deux perspectives – la série et le thème – qui correspondent respectivement aux interprétations idéaliste et réaliste.



Exemple 1 : Thème de Don Quichotte, *Don Quixote*, scène 1 (mes. 8-12)

Don Quixote de Roberto Gerhard, © Copyright 1991 par Boosey & Hawkes Music Publishers Ltd.
Reproduit avec la permission de Boosey & Hawkes, Inc.



Exemple 2 : Série de Don Quichotte

Don Quixote de Roberto Gerhard, © Copyright 1991 par Boosey & Hawkes Music Publishers Ltd.
Reproduit avec la permission de Boosey & Hawkes, Inc.

Le personnage de Dulcinée est aussi personnifié au moyen d'un thème (exemple 3). Il s'agit de l'un des seuls thèmes du ballet inspiré d'un thème folklorique catalan. En effet, bien que Gerhard reprenne d'autres thèmes folkloriques, seul le thème de Dulcinée est présenté à plusieurs reprises, lui conférant ainsi une fonction narrative et symbolique importante. Le thème

⁵⁹ « So, while with my original theme I could represent Don Quixote objectively, as seen through Sancho's eyes as it were, with the twelve-note series or abstract double of the theme I could, so to speak, slip inside my character and impersonate Don Quixote from within. » Gerhard, « Music and Ballet », dans Meirion Bowen (éd.), *Gerhard on Music, Selected Writings*, p. 96.

de Dulcinée est une transformation rythmique de la chanson « Assassí per amor »⁶⁰, qui relate l’histoire d’une femme victime de violence gratuite de la part de son prétendant; nous reviendrons au troisième chapitre sur l’interprétation qu’il est possible de faire de cette chanson.



Exemple 3 : Thème de Dulcinée, cor anglais, *Don Quixote* scène 1 (mes. 22-28)

Don Quixote de Roberto Gerhard, © Copyright 1991 par Boosey & Hawkes Music Publishers Ltd.
Reproduit avec la permission de Boosey & Hawkes, Inc.

Gerhard fait intervenir ces trois éléments thématiques tout au long du ballet, et de manière importante dans la première scène, dans le but de mettre en contexte l’action qui suivra. Du point de vue de la forme, la première scène se divise en trois parties. Le tableau I en donne une idée plus précise.

Scène 1			
Mes.	Scénario	Éléments musicaux	Interprétation
1-20	Présentation du personnage de Don Quichotte, somnambule. Combat de celui-ci contre un ennemi imaginaire	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Ouverture de la musique sur le motif d’appel A ▪ Introduction du thème de Don Quichotte à la trompette (réalisme) ▪ Remplacement du thème de Don Quichotte par la série (idéalisme) au trombone ▪ Échange de la série entre les instruments 	L’être de chair est pris dans un monde imaginaire correspondant à ses idéaux.
21-65	Don Quichotte rêve de Dulcinée	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Introduction du thème de Dulcinée au cor anglais solo ▪ Battement sur <i>la-si</i> en accompagnement (idéalisme) ▪ Présence du thème de Don Quichotte avec le motif d’accompagnement suggérant le trot d’un cheval (réalisme) 	Association de Dulcinée à l’idéal dont rêve Don Quichotte. Retour dans la matérialité et dans le plan réel marqué par l’usage du thème plutôt que de la série du personnage et par le motif du trot.
66-104	Entrée de Sancho qui vient préparer Don Quichotte pour sa quête.	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Thème associé à l’univers de Sancho ▪ Cellules motiviques courtes ▪ Notes ornementales ▪ Valeurs rythmiques brèves ▪ Motif d’appel B 	Plan réel marqué par l’apparition de Sancho et le caractère bref et moins développé du matériau thématique.

Tableau I : Forme de la scène 1, *Don Quixote*

⁶⁰ White, « National Traditions in the Music of Roberto Gerhard », p. 7.

Une première partie (mes. 1-20) plante le décor et introduit le personnage de Don Quichotte par le biais du thème, qui fait appel à la dimension réaliste du personnage. La scène s'ouvre sur le motif A à caractère d'appel, qui sera récurrent tout au long du ballet et aura pour fonction principale d'annoncer l'imminence d'un danger (exemple 4). Le thème de Don Quichotte est ensuite introduit puis remplacé par la série, ce qui marque le fait que le personnage est absorbé dans le monde de ses idéaux.



Exemple 4 : Motif A, *Don Quixote* scène 1 (mes. 1-5)

Don Quixote de Roberto Gerhard, © Copyright 1991 par Boosey & Hawkes Music Publishers Ltd.
Reproduit avec la permission de Boosey & Hawkes, Inc.

La deuxième partie de la scène 1 (mes. 21 à 65) marque l'entrée du personnage de Dulcinée alors que Don Quichotte a en rêve une vision de la dame de ses pensées. L'accompagnement du thème de Dulcinée présente plusieurs caractéristiques que Gerhard réutilisera tout au long du ballet pour définir un son particulier pour les épisodes liés à l'idéalisme du chevalier errant. L'accompagnement en question fait entendre des battements de secondes octaviées entre les notes *la* et *si*, ce qui crée un effet de suspension par la répétition. La fin de cette section marque un retour dans le monde réel par le rappel du thème de Don Quichotte et par l'entrée d'un motif d'arpèges ascendants et descendants en rythme pointé qui suggère le trot de Rossinante, le cheval du héros.

Enfin, l'entrée de Sancho, troisième et dernière partie de la première scène (mes. 66 à 104), s'ouvre sur un thème comportant des notes répétées et des valeurs rapides, notamment l'introduction du triolet de doubles croches. Ce thème est accompagné de plusieurs autres cellules mélodiques brèves, ce qui sera caractéristique de la texture des autres épisodes associés à l'univers réaliste. Gerhard introduit également un second motif d'appel, le motif B (exemple 5) construit sur la répétition de notes, et qui sera entendu à plusieurs reprises dans le ballet, tout comme le motif A.



Exemple 5 : Motif B, *Don Quixote*, scène 1 (mes. 90-93)

Don Quixote de Roberto Gerhard, © Copyright 1991 par Boosey & Hawkes Music Publishers Ltd.
Reproduit avec la permission de Boosey & Hawkes, Inc.

La forme de la première scène permet de voir comment Gerhard inscrit le personnage physique de Don Quichotte dans un monde idéal imaginé dans la première partie de cette scène en introduisant d'abord le thème et en le remplaçant par la série au moment du rêve. La deuxième partie a pour but de dévoiler la source de cet idéal en l'incarnant dans le personnage de Dulcinée et en définissant une sonorité particulière pour évoquer cet idéal : la mélodie accompagnée génère une texture mince, les battements d'octave créent un effet de suspension planant qui convient bien à la contemplation à laquelle se livre Don Quichotte dans ses rêves. Enfin, la troisième partie de la première scène marque un point de rupture : Sancho entre et se charge de réveiller Don Quichotte et de le ramener dans la réalité. Ce retour à la réalité transparait dans la musique par le contraste avec l'épisode précédent. Les éléments thématiques sont brefs et moins développés que le thème de Don Quichotte ou celui de Dulcinée, et ils se caractérisent par des rythmes plus variés en valeurs courtes et la forte présence de notes ornementales. Gerhard définit ainsi le plan réel par une texture plus dense, une écriture musicale plus fragmentée et, de manière générale, plus dynamique que les passages évoquant le plan idéal.

Scène 2 : Confirmation de l'idéal

La scène 2 du ballet regroupe les chapitres 2 et 3 du roman de Cervantes. Le chapitre 2 est surtout descriptif : il raconte la première journée de Don Quichotte alors qu'il erre sur une route de la Manche. Il termine cette première étape dans une auberge que le héros perçoit comme étant le château d'un grand seigneur. Il s'agit de la première méprise de Don Quichotte causée par ses idéaux. De ce fait, les événements subséquents sont empreints d'idéalisme. L'arrivée du chevalier dans l'établissement est longuement décrite et s'accompagne de mentions musicales. D'abord, Don Quichotte s'imagine que son entrée est annoncée par une sonnerie de cor et qu'il est accueilli par des dames de la cour. Dans la réalité, un porcher qui arrivait lui aussi à l'auberge avec son troupeau de porcs a joué du cor pour rassembler ses bêtes et un groupe de prostituées

se tenait à l'entrée de l'auberge. Plus tard, un châtreur de porcs arrive lui aussi et joue de la flûte de pan. Il faut souligner ici que Don Quichotte renverse la hiérarchie sociale en s'imaginant que les porchers et prostituées présents à l'auberge sont en fait de noble ascendance. Il est déjà possible d'entrevoir une prise de position politique de la part de Gerhard par le choix de cet épisode.

Le chapitre 3 consiste en l'adoubement de Don Quichotte. Ce dernier avait été pris d'un sentiment de culpabilité dans le chapitre 2 en constatant qu'il ne possédait pas la certification nécessaire à l'exercice de son métier de chevalier. Mais d'abord, Don Quichotte s'impose une épreuve pour prouver sa vaillance. Il accomplit alors une vigile dans la cour de l'auberge, au cours de laquelle il affronte en duel un muletier qui avait eu le malheur de déplacer les armes que le chevalier avait déposées sur l'auge servant à nourrir les animaux. Dans le roman, un deuxième muletier vient prêter main-forte au premier, mais dans le scénario du ballet, il n'y en a qu'un. Voyant que les événements dégénèrent, l'aubergiste adoube promptement Don Quichotte afin qu'il quitte rapidement son établissement.

Dans le scénario de Gerhard, la deuxième scène se déroule en deux temps. La première partie se déroule sans Don Quichotte et Sancho : ce sont les muletiers et les prostituées qui dansent dans la cour de l'auberge. Le chevalier et son écuyer interrompent ces festivités par leur arrivée. Don Quichotte, alors convaincu d'être accueilli par un seigneur et roi, demande l'adoubement à l'aubergiste. Deux prostituées se chargent alors de conduire le chevalier à l'endroit où il devra accomplir la vigile d'armes. La scène se termine par le duel avec le muletier et l'adoubement précipité de Don Quichotte. On remarque donc que Gerhard transforme le déroulement de l'action pour accorder une place plus importante aux gens du peuple. Cette modification est certainement liée aux exigences du genre du ballet, qui requiert des numéros pour le corps de ballet; toutefois, il convient de souligner que cette transformation permet à Gerhard de donner une image plus démocratique de l'œuvre en consacrant ces scènes conventionnelles non pas à un groupe de nobles, mais bien à des personnages issus des classes populaires.

La musique suit ce découpage des événements et permet de distinguer l'interaction entre le plan réaliste (les gens de l'auberge) et la vision idéaliste de Don Quichotte (les nobles du château). Le tableau II montre l'organisation des événements du scénario dans la partition.

Scène 2 – A Wayside Inn (Chacona de la Venta)		
Mes.	Scénario	Éléments musicaux
1-88	Seguidille manchègue dansée par les prostituées et les muletiers.	<ul style="list-style-type: none"> Thème D en entrées successives
89-147	(danse des muletiers?)	<ul style="list-style-type: none"> Thème F rappelle la couleur de la Danse des nains dans <i>Soirées de Barcelone</i>
148-176	Arrivée de Don Quichotte Il demande à l'aubergiste/roi de l'adouber	<ul style="list-style-type: none"> Thème de Don Quichotte trompette, trombone, violoncelle et contrebasse (148-155) ajout des cors et tuba (mes. 156-166) = réalisme Série de Don Quichotte (mes. 170-176) : Le chevalier parle = idéalisme
177-198	<i>The Vigil at Arms (Vigilia de las armas)</i> Don Quichotte pense à Dulcinée	<ul style="list-style-type: none"> Motif A (leitmotiv du danger) Accompagnement en battement de ♩ qui se transforme en rappel du thème de Dulcinée
199-266	<i>The Duel With the Muleteer</i>	<ul style="list-style-type: none"> Thème G et H (dynamique d'échange) Série en accompagnement aux cordes, puis aux cors, trompettes, trombones Rappel du thème associé à Sancho à la fin de la scène 1 aux vents dans le registre aigu.
267-282	<i>The 'Knighting' of Don Quixote</i>	<ul style="list-style-type: none"> Reprise de l'accompagnement en ♩ Introduction de la série au piccolo (3 notes seulement) Thème de Don Quichotte aux cors, trompette et trombone Reprise du motif du trot au piano jusqu'à l'interlude II

Tableau II : Schéma formel de la scène 2, *Don Quixote*⁶¹

L'écriture musicale de la deuxième scène laisse entrevoir une distinction plus nette que dans la première scène entre les passages idéalistes et réalistes; le plan réaliste n'y est évoqué que par le thème de Don Quichotte et celui associé à Sancho. Du point de vue du matériau musical, les passages idéalistes se caractérisent par la présence de la série, en sens droit ou en sens inverse, qu'elle soit entendue ou non dans son intégralité. En plusieurs endroits, seul un hexacorde de la série est joué et parfois seulement les trois premières notes sont exécutées, la dernière note étant une valeur longue qui permet d'identifier le trait comme une évocation de la série. Lorsque c'est le plan réaliste qui est évoqué par la musique, le matériau thématique est fragmenté, composé avant tout de cellules rythmiques en valeurs courtes, de notes répétées et de notes ornementales⁶². Gerhard fait un usage marqué des appoggiatures et des triolets de doubles

⁶¹ Les thèmes qui ne sont pas donnés en exemple dans le corps du texte sont inclus en annexe.

⁶² Paine, *Hispanic Traditions in Twentieth-Century Catalan Music*, p. 184.

croches. À l'inverse, dans la musique liée à l'univers idéal de Don Quichotte, les thèmes sont nettement plus développés avec la présence de valeurs rythmiques longues. L'accompagnement de ces thèmes est aussi souvent caractérisé par des rythmes pointés.

Le timbre sert également à marquer une séparation entre les deux univers. Dans le plan idéal, Gerhard utilise surtout les bois et les cordes avec très peu de cuivres et bien souvent aucune percussion. À l'opposé, les passages réalistes sont souvent exécutés en tutti, avec une prépondérance de cuivres et de percussions, ce qui leur confère un son de fanfare. Cette orchestration est cohérente avec le scénario, puisque les épisodes réalistes sont très souvent des scènes de combat. Dans la deuxième scène, on retrouve cette couleur de fanfare aux mesures 217 à 254 dans le contexte du duel avec le muletier. C'est la première fois que cette couleur apparaît aussi marquée dans le ballet et elle sera davantage développée dans la scène 3 où Don Quichotte accumule les faits d'armes pour mettre à l'épreuve les idéaux qu'il défend en tant que chevalier.

Scène 3 : Mise à l'épreuve de l'idéal quichotesque

La troisième scène du ballet peut être considérée comme une mise à l'épreuve des idéaux du chevalier errant. Cette scène se divise en quatre courts épisodes parmi les plus connus du roman de Cervantes. C'est possiblement l'une des raisons pour lesquelles Gerhard les a retenus, mais l'analyse qui suit montre que les changements qu'il effectue dans l'enchaînement de ces épisodes traduisent un souci d'accentuer l'opposition binaire entre idéalisme et réalisme. Le tableau III ci-dessous détaille les différents épisodes du roman regroupés dans la scène 3.

Scène 3		
Mesures	Épisode	Chapitre du roman correspondant
Mes. 1-52	The Windmills (<i>Molinos de viento</i>)	I, 8
Mes. 53-110	The Village Barber and His Basin	I, 21
Mes. 88-110	Transition	
Mes. 111-143	The Golden Age (<i>La Edad de Oro</i>)	I, 11
Mes. 144-160	Transition	
Mes. 161-230	The Galley-Slaves (<i>Paso doble de los galeotes</i>)	I, 22
Mes. 231-240	Transition avant l'interlude III	

Tableau III : Détail des épisodes de la scène 3 de *Don Quixote*

Gerhard insère le chapitre 11 du roman entre les événements des chapitres 21 et 22. Cette modification n'est pas anodine et sert à accentuer la désillusion à laquelle Don Quichotte est

confronté à la suite du revirement de situation qui se produit lors de la libération des galériens dans le « Paso doble de los galeotes ».

« *The Windmills* »

L'épisode des moulins à vent correspond à la première défaite du chevalier causée par une méprise due à ses idéaux. En effet, lorsque Don Quichotte aperçoit les moulins à vent, il a tôt fait de se convaincre qu'il s'agit en fait de géants qu'il doit combattre. Malgré les protestations de Sancho qui tente en vain de lui faire prendre conscience de sa méprise, l'Hidalgo s'élance contre le moulin le plus proche, pique de sa lance une aile du moulin qui le soulève de terre et l'envoie rouler au sol avec Rossinante. Cela ne suffit toutefois pas à raisonner le héros et à lui faire admettre sa confusion. Au contraire, lorsqu'il constate qu'il s'agit de moulins à vent, il en induit que le sage Freston lui aura joué un mauvais tour en transformant les géants en moulins pour le priver de l'honneur d'en triompher⁶³.

La narration instrumentale que développe Gerhard dans « *The Windmills* » permet de découper cet épisode en quatre sections, comme le montre le tableau IV.

⁶³ Miguel de Cervantes Saavedra, *L'ingénieux Hidalgo Don Quichotte De La Manche*, édition dirigée par Jean Canavaggio, vol. 1, Paris, Gallimard, 2001, p. 139.

Scène 3 – « The Windmills »		
Mesures	Narration	Éléments musicaux
1-15	Mise en contexte, mise en place du décor par la musique	Motif des moulins à vent identifié par Gerhard ⁶⁴ et présence de la série (5 premières notes de la série inversée)
16-29	Échange entre Don Quichotte et Sancho qui essaie en vain de le décourager d'affronter les moulins	Entrées dialoguées entre la trompette (représentant DQ et son entreprise guerrière) et le hautbois (représentant Sancho et son appartenance au monde réel)
30-39	Don Quichotte est décidé à combattre le moulin; Sancho se retire	La trompette énonce la même ligne mélodique, mais le hautbois ne commente plus en solo; il est doublé par la flûte et le piccolo et reprend le figuralisme associé au bruit des moulins à vent.
40-52	Don Quichotte éperonne Rossinante, pique une aile de sa lance, est emporté et jeté au sol.	Tutti orchestral, avec prédominance des instruments à vent. Couleur militaire Séquence de 6 notes reprise en paliers ascendants (montée de tension) Se conclut par des trilles aux vents suivis d'un trait ascendant de <i>la</i> à <i>do</i> puis des <i>glissandi</i> aux pianos et à la harpe (chute de DQ) + dissonance <i>mi</i> et <i>mi</i> ♭ entre les pianos et les cordes.

Tableau IV : Schéma formel de « The Windmills »

La musique suit bien le déroulement de l'action décrite dans le roman de Cervantes. Gerhard souligne par la musique que la réalité des moulins à vent est enchâssée dans la vision idéaliste de Don Quichotte. Le figuralisme du motif des moulins à vent (voir exemple 6) est inséré entre les voix extrêmes des instruments à vents qui énoncent les cinq premières notes de la série inversée de Don Quichotte. Ce fragment de la série, énoncé en valeurs longues, plane au-dessus des moulins et contribue à créer une atmosphère mystérieuse. En somme, la perception des moulins à vent de Don Quichotte est prise en étau dans le monde idéal que s'est inventé le chevalier.

⁶⁴ Roberto Gerhard, « *Don Quixote* : A Synopsis », dans Merion Bowen (éd.), *Gerhard on Music : Selected Writings*, Burlington, Ashgate, 2000, p. 99.



Exemple 6 : Motif des moulins à vent, *Don Quixote*, scène 3 (mes. 3-7)

Don Quixote de Roberto Gerhard, © Copyright 1991 par Boosey & Hawkes Music Publishers Ltd.
Reproduit avec la permission de Boosey & Hawkes, Inc.

L'entrée dialoguée de la trompette et du hautbois est une combinaison d'instruments que Gerhard utilise peu pour représenter les deux protagonistes du ballet, mais il demeure quand même possible de les lier aux personnages par les timbres. En effet, Don Quichotte se lance ici dans une action guerrière; le timbre de la trompette sert justement à évoquer la prise des armes. Sancho est représenté par le hautbois, un instrument qui peut rappeler la musique folklorique et qui s'efface derrière le timbre plus brillant et frondeur de la trompette. Le caractère bref et répétitif de la cellule mélodique en arc qui est répétée à cet instrument illustre aussi les nombreuses mises en garde de l'écuyer quant à l'entreprise de son seigneur. À l'opposé, la trompette fait entendre une ligne mélodique à la direction claire, illustrant ainsi la décision irrévocable du chevalier de s'opposer au moulin qu'il perçoit comme un géant. Le fait que la ligne mélodique du hautbois s'estompe et reprenne son rôle de figuralisme renforce l'idée que cet instrument représente le personnage de Sancho qui demeure impuissant face au fait que Don Quichotte a décidé malgré tout de mettre son plan d'attaque à exécution.

La finale de cet épisode (mes. 40 à 52), qui correspond au moment de l'affrontement, se caractérise par une couleur militaire marquée. Le tutti orchestral, le caractère très « bruyant » de cette musique servent sans doute à dépeindre le vacarme que le choc des armes contre le moulin a pu provoquer. Ce passage est court et joue le rôle de sommet de tension pour cet épisode. L'affrontement se solde par la chute du héros, traduite par les *glissandi* aux pianos et à la harpe qui se terminent par une dissonance entre *mi* et *mi* bémol. Les caractéristiques musicales déployées par Gerhard pour illustrer l'affrontement et le combat se précisent considérablement dans cet épisode. Elles seront récupérées et développées pleinement au moment du « Paso doble de los galeotes ».

On remarque donc que malgré l'échec, Don Quichotte ne remet pas davantage en question ses idéaux dans le ballet de Gerhard que dans l'œuvre de Cervantes. Dans le chapitre 8 du roman, le chevalier trouve un moyen d'expliquer la réalité en la reliant à son utopie de la chevalerie.

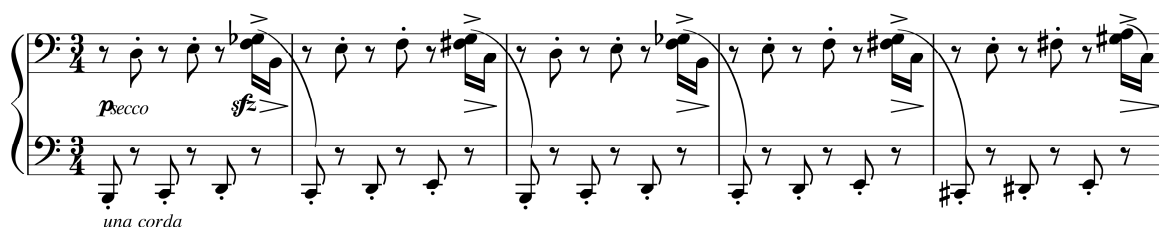
Cette dynamique semble également effective dans la partition de Gerhard, dans la mesure où il n'y a pas de section de transition entre « The Windmills » et « The Village Barber and His Basin ». L'action s'enchaîne immédiatement avec l'épisode suivant, donnant ainsi l'impression que le chevalier se relève aussitôt pour se lancer dans la prochaine aventure au nom de ses idéaux. Le fait que Gerhard utilise seulement la série de Don Quichotte et non le thème pour évoquer le personnage dans ce passage soutient aussi cette hypothèse, comme si le chevalier était complètement absorbé dans son monde idéal et déconnecté de la réalité.

« The Village Barber and His Basin »

Il n'y a pas d'affrontement dans « The Village Barber and His Basin » qui correspond au chapitre 21 de l'œuvre littéraire. En effet, Don Quichotte et Sancho cheminent ensemble en discutant lorsque le chevalier voit arriver un homme sur la route. En voyant briller son couvre-chef, Don Quichotte croit reconnaître le heaume de Mambrin, un fameux chevalier. Le héros, convaincu que cet homme l'a dérobé à son propriétaire, se met en tête de conquérir l'objet pour sa gloire personnelle. À ce moment, Sancho remet en question la vision de Don Quichotte et tente de le raisonner. Devant l'insuccès de son entreprise, Sancho se met à l'écart et attend les affrontements. Dans le roman, le récit est alors interrompu pour donner une description des faits réels. Le lecteur apprend ainsi que l'homme contre qui Don Quichotte entend prendre les armes est en fait un barbier qui est en route vers le village voisin pour y offrir ses services. Comme il pleuvait, il a mis son bassin de cuivre sur son chapeau neuf pour le protéger, mais Don Quichotte reste imperméable à la réalité des événements. Il fond sur le barbier de toute la vitesse de Rossinante (c'est-à-dire pas très vite), lance baissée. En se voyant attaqué, le barbier tombe de son âne et s'enfuit par les champs en courant. Fier de sa victoire, Don Quichotte ordonne à Sancho de ramasser le heaume (soit le bassin de cuivre). Lorsqu'il constate qu'il s'agit d'un bassin (car sur ce sujet, il s'accorde avec le point de vue réaliste de son écuyer), il « force » la situation pour lui donner une explication selon son point de vue idéaliste, tout comme il l'avait fait lors du combat contre les moulins à vent. Ainsi, selon l'Hidalgo, le barbier aurait fondu le heaume de Mambrin, d'une part pour dérober une partie du précieux métal, et d'autre part pour le dissimuler sous une autre forme.

Musicalement, ce passage se divise en deux parties dans l'œuvre de Gerhard. La première partie (mes. 53 à 87) se caractérise par un thème très allant joué d'abord par le piano 2

accompagné par les violoncelles et les contrebasses (exemple 7); ce thème, identifié par la lettre J, est ensuite repris aux divers instruments. Il est construit sur un modèle de marche mélodique, mais elle ne contient que deux paliers qui sont répétés inlassablement. Ce sont les vents (piccolo, flûte et basson) qui se chargeront de lui donner une direction plus claire en faisant progresser le patron harmonique sous-jacent à la marche mélodique aux mesures 80 à 84. Ce passage correspond au moment où le chevalier se lance contre le barbier et clôt la première partie de cet épisode.



Exemple 7 : Thème J, *Don Quixote*, scène 3 (mes. 53 à 58).

Don Quixote de Roberto Gerhard, © Copyright 1991 par Boosey & Hawkes Music Publishers Ltd.

Reproduit avec la permission de Boosey & Hawkes, Inc. La deuxième partie de cet épisode (mes. 88 à 110) sert probablement à introduire l'épisode suivant « The Golden Age », mais elle peut aussi coïncider avec le moment où Don Quichotte prend possession du bassin/heaume et où il « force » la réalité à concorder avec ses idéaux. Cette interprétation de la musique repose sur le fait que ce passage de 22 mesures fait entendre le motif de tête de la série inversée transposée sur *ré* bémol aux violons (mes. 88 à 94); simultanément, la clarinette doublée par le basson déroule la même transposition de la série inversée, mais avec quelques transformations. En effet, l'ordre de la série n'est pas respecté : il y a des permutations dans l'ordre des classes de hauteurs et Gerhard remplace le *la* par le *do* et omet le *mi*. Cette utilisation particulière de la série est cependant caractéristique chez Gerhard, comme le relève Mitchell⁶⁵. Dans le contexte du scénario et du roman de Cervantes, ces transformations de la série traduisent en musique le fait que le chevalier force une pièce dans le puzzle. Le bassin doit être le heaume de Mambrin et la pensée idéaliste de Don Quichotte trouve un moyen de justifier cette idée même si cela revient à trafiquer la réalité.

⁶⁵ Mitchell, « An Examination of the Integration of Serial Procedures and Folkloric Elements in the Music of Roberto Gerhard (1896–1970) », p. 26.

Encore une fois, l'idéalisme de Don Quichotte demeure intact. L'épisode suivant le montre clairement alors que le chevalier se lance dans un monologue à propos de son métier.

« *The Golden Age* »

Gerhard ne mentionne jamais sur quels chapitres reposent les différents épisodes du scénario. Dans la plupart des cas, l'identification est facile parce qu'il retient justement les épisodes phares du roman. Toutefois, l'épisode qu'il intitule « *The Golden Age* » résiste à une association précise avec un chapitre du roman. C'est le moment du ballet où le chevalier avance une réflexion sur l'Âge d'or de la chevalerie. Il faut dire que l'Hidalgo ne manque pas une occasion de disserter sur cette époque révolue qu'il entend ressusciter, et que dans plus d'un chapitre du roman de Cervantes on retrouve un monologue du protagoniste portant sur ce sujet. En revanche, le scénario du ballet précise qu'il est entouré de chevaliers, ce qui fait sans doute référence au chapitre 11 du premier tome. Dans ce chapitre, Don Quichotte et Sancho passent la nuit auprès d'un groupe de chevaliers avec qui ils partagent un repas au cours duquel le chevalier expose ses considérations sur la chevalerie errante.

Dans le roman, le discours que livre Don Quichotte aux chevaliers au cours de cette nuit dépeint l'Âge d'or comme un paradis perdu où la notion de propriété n'existait pas. Par conséquent, la paix et l'amitié régnaient au sein de la République. Malheureusement, cet état ne s'est pas maintenu et a connu une décadence⁶⁶. Ce portrait que dresse Don Quichotte, qui rappelle les idéaux communistes chers à Gerhard⁶⁷, s'organise autour de la dichotomie entre idéalisme et réalisme. D'une part, le chevalier évoque un monde passé idéalisé et d'autre part, il décrit la réalité de son époque.

Le chapitre 11 est un épisode associé à l'aspect idéaliste du personnage, puisque celui-ci n'entreprend aucune action pour transposer ses propos dans la réalité, contrairement aux deux épisodes précédents. Il faut aussi remarquer que cet épisode suspend le temps. Don Quichotte développe son discours au courant de la soirée, et aucune indication temporelle précise n'informe le lecteur de la durée de ce monologue. La nuit ne rythme pas le passage du temps comme le fait le jour avec la trajectoire du soleil; elle correspond à un temps de repos, qui s'inscrit dans une temporalité différente. Il faut également souligner la présence de musique

⁶⁶ Cervantes Saavedra, *L'ingénieur Hidalgo Don Quichotte De La Manche*, vol. 1, p. 166-167.

⁶⁷ Sánchez de Andrés, *Pasión, desarraigo y literatura*, p. 254.

dans ce chapitre. En effet, à la fin du discours de Don Quichotte, un chevrier propose d'écouter un *romance* – forme poétique en quatre vers octosyllabiques répétant la même phrase musicale – chanté par un jeune compère qui s'accompagne au son du rebec, un instrument à cordes ancêtre du violon⁶⁸. On pourrait soutenir que cette temporalité différente concorde bien avec le côté utopique des idéaux du Quichotte, qui s'inscrivent en marge de la réalité.

Dans le passage « The Golden Age », les instruments à vent n'ont pas la première place; ce sont plutôt les cordes qui sont mises à l'avant-plan. Il s'agit probablement d'une référence au chapitre 11 du roman, qui, comme on l'a vu, se conclut par un *romance* accompagné au rebec. On trouve dans la partition trois courtes phrases solo qui sont réparties entre le basson, le hautbois et le cor, ce qui renvoie au personnage de Don Quichotte et pourrait indiquer que c'est le chevalier de la Triste Figure qui prend la parole pour son discours. L'absence des percussions souligne aussi le calme accompagnant la scène, ce qui n'est pas le cas pour les autres épisodes de la scène 3.

Circularité musicale : suspendre le temps pour représenter le discours idéaliste

Nous avons déjà souligné le caractère de suspension temporelle dans le chapitre 11; c'est la nuit, Don Quichotte et Sancho s'arrêtent. Cet arrêt est marqué dans la musique par le matériau mélodique, mais aussi par la façon dont il est organisé rythmiquement. Les voix évoluent dans un tempo lent *adagietto* en mesure ternaire à six temps de croches, ce qui induit une circularité par opposition aux mesures binaires à deux temps de noire lors du « Village Barber and His Basin » et à quatre temps de noire dans le « Paso doble de los galeotes ». Les temps accentués sont la première, la troisième et la quatrième croches de la mesure et ces accents sont les mêmes pour toutes les voix, ce qui crée une impression d'homorythmie et d'ordre.

Cet épisode est construit sur une échelle de *mi* lydien, mode ecclésiastique qui évoque des musiques anciennes, voire folkloriques. Dans le contexte de la partition de Gerhard, ce mode fait sans doute allusion à l'Arcadie que Don Quichotte imagine et qui prend place dans un passé lointain. C'est donc une échelle qui représente bien l'utopie de Don Quichotte lorsqu'il parle de cet Âge d'or où la paix régnait.

Le thème K (voir exemple 8) de quatre mesures est organisé par groupes de trois notes. Le thème se divise donc en quatre unités similaires, mais non identiques. Une symétrie se dégage

⁶⁸ Cervantes Saavedra, *L'ingénieux Hidalgo Don Quichotte De La Manche*, vol. 1, p. 167.

de ces quatre unités. Cette organisation symétrique du thème K en deux groupes de deux mesures, le premier décrivant une ligne ascendante et le second une ligne descendante, sert à induire un mouvement circulaire lors de la répétition de cet élément thématique.



Exemple 8 : Thème K, *Don Quixote*, scène 3 (mes. 111-114)

Don Quixote de Roberto Gerhard, © Copyright 1991 par Boosey & Hawkes Music Publishers Ltd.
Reproduit avec la permission de Boosey & Hawkes, Inc.

Du point de vue de la forme musicale, la division du thème K en quatre unités fait écho au *romance* mentionné à la fin du chapitre 11 du roman de Cervantes. Dans la partition, le *romance* se substitue au discours oral du chevalier qu’il représentait de manière symbolique à la fin du chapitre de l’œuvre littéraire. Comme on l’a vu, le *romance* est une forme poétique en quatre vers octosyllabiques avec une phrase musicale répétée pour chacun des vers⁶⁹. Cette forme est présente à l’échelle du thème K avec la division en quatre mesures, mais aussi à l’échelle de l’épisode dont la forme peut être résumée comme le montre le tableau V.

Scène 3 – « The Golden Age »						
A			A'			coda
K	Conséquent Réponse à K, ligne descendante	K	K' Thème varié en mesure 9/8	Conséquent, Sommet de tension, dénouement	K	Section transitive avant l’épisode des galériens
Violon I	Violons I et II	Flûte solo	Solo de basson, hautbois et cor; DQ parle	Flûte, hautbois, basson, cor.	Violon I	
111	115	122	126	131	138	144 160

Tableau V : Schéma formel de « The Golden Age », mesures 111 à 160, *Don Quixote*, scène 3

Le thème K est donc repris quatre fois, ce qui correspond à la répétition des quatre vers du *romance*. Le discours de Don Quichotte est symbolisé par les entrées de bois solo à partir de la

⁶⁹ Chad M Gasta, « “Señora, donde hay música no puede haber cosa mala”: Music, Poetry, and Orality in *Don Quijote* », *Hispania*, vol. 93, n° 3, 2010, p. 360.

deuxième reprise du thème K (mes. 122 à 137). L'introduction de ce thème par le violon I aux mesures 111 à 114 et au moment de la finale aux mesures 138 à 143 apparaît donc comme une référence directe au rebec mentionné dans le chapitre 11 de l'œuvre de Cervantes.

L'analyse de l'épisode « The Golden Age » montre que ce passage est construit en parallèle avec le chapitre 11 du roman cervantin. On y trouve la même caractéristique formelle principale, qui est la suspension du temps. Dans la musique, cet aspect est symbolisé par une organisation formelle circulaire qui est aussi appliquée au niveau motivique du thème K. La mesure ternaire marque également cette circularité qui est mise en évidence par l'homorythmie des voix.

« Paso doble de los galeotes »

L'épisode du « Paso doble de los galeotes » se fonde sur les événements relatés dans le chapitre 22 de l'œuvre littéraire et s'oppose au propos du chapitre 11 sur lequel repose l'épisode précédent « The Golden Age ». Si le chapitre 11 est un passage où l'aspect idéaliste domine, le chapitre 22 peut être considéré comme un moment où Don Quichotte tente de faire passer ses idéaux sur le plan de la réalité. Du point de vue littéraire, cette hypothèse se vérifie par le contenu narratif. Les événements racontés dans le chapitre 22 relatent une action concrète du chevalier pour faire respecter la justice. Il ne sera pas question ici du débat concernant le type de justice que Don Quichotte défend, ni d'ailleurs de la critique que Cervantes pourrait avoir voulu faire de l'application de la justice dans l'Espagne du XVII^e siècle⁷⁰. Il s'agit plutôt de montrer comment ce chapitre relève de l'aspect réaliste en s'opposant au chapitre 11 dont la valeur idéaliste a déjà été démontrée.

L'action relatée dans le chapitre 22 explique comment le chevalier en vient à libérer des condamnés aux galères parce qu'il considère qu'il est de son devoir de défendre les opprimés. Les événements se déroulent en trois temps : Don Quichotte demande aux miliciens qui escortent les galériens de les relâcher; voyant que ces derniers refusent, le héros les libère lui-même. Il leur demande ensuite d'aller présenter leurs hommages à Dulcinée, en témoignage de son courage. Ne souhaitant pas se plier à cette exigence, les galériens se révoltent et rouent de

⁷⁰ À ce sujet, voir notamment Francisco Olmos García, « Acotaciones a los episodios de los galeotes en el Quijote o las violencias del Estado contra los individuos como fundamentos del Derecho », *Papeles de Son Armadans*, vol. 89, 1978, p. 5-28.

coups le chevalier et son écuyer avant de prendre la clé des champs. Enfin, Don Quichotte et Sancho, moulus, discutent de leur situation et de l'échec qu'ils viennent d'essayer.

Pour bien saisir de quelle façon le chapitre 22 relève de l'aspect réaliste et s'oppose ainsi au chapitre 11 qui représente l'idéalisme, il est nécessaire de les comparer. Trois points de comparaison mettent en évidence les divergences entre les deux chapitres : (1) la temporalité, (2) le discours et (3) l'environnement sonore.

Comparaison – 1. Temporalité

La temporalité est bien différente dans l'épisode de la réflexion sur l'Âge d'or et dans celui de la libération des galériens. Alors que dans le chapitre 11, le récit se déroule la nuit et semble arrêter le cours du temps, les événements du chapitre 22 s'inscrivent clairement dans une temporalité active. La description des gestes de chacun des personnages s'accompagne de marqueurs de temps qui organisent les faits de manière logique. Cet aspect met aussi l'accent sur la chronologie des événements (la marche de Don Quichotte et Sancho, les dialogues, la bataille et la fuite des galériens).

Comparaison – 2. Discours

Dans le chapitre 11, Don Quichotte s'installe au centre d'un groupe et se lance dans un monologue. Il est le seul à prendre la parole. Ses propos sont organisés et cohérents, du moins dans son système de pensée, et suivent une argumentation logique. Dans le chapitre 22, au contraire, Don Quichotte interagit avec les autres acteurs de cet épisode (Sancho, la milice, les galériens). Les esprits s'échauffent, le ton monte et il en résulte un discours nettement moins cohérent et surtout beaucoup moins calme.

Comparaison – 3. Environnement sonore

L'environnement sonore est le dernier point de comparaison qui permet de distinguer les deux chapitres en question. Comme on l'a vu, le chapitre 11 se termine par un *romance* chanté par un jeune berger s'accompagnant au rebec. Dans le même ordre d'idées, on ne pourrait passer sous silence la fin du chapitre 22. Il s'agit d'un affrontement; les gardes prennent les armes pour empêcher Don Quichotte de mettre son projet de libération à exécution, et finalement, les galériens font pleuvoir des pierres sur leur libérateur et son écuyer. Si aucune allusion musicale n'est indiquée par Cervantes, il faut cependant imaginer tout le bruit que cet épisode a dû

général. Ce désordre sonore se fait l'antithèse de l'ordre musical suivant la réflexion utopique du chapitre 11. La musique suppose un agencement des sons qui respecte des lois, des normes établies par le système dans lequel il s'inscrit. En revanche, dans le chapitre 22, on assiste à une anarchie sonore. Don Quichotte se révèle incapable de contrôler ces sons. L'environnement sonore qui résulte de la transposition des idéaux du chevalier dans la réalité n'est pas aussi ordonné que la musique qui terminait le chapitre 11.

Dès la fin de « The Golden Age », une section transitive réactive le temps qui avait été suspendu dans cet épisode. Cette courte transition sert à accélérer le tempo en vue d'introduire l'épisode suivant, le « Paso doble de los galeotes ». En effet, le tempo passe de 100 à la croche (équivalant à 50 à la noire) pour « The Golden Age » à 120 à la noire pour le « Paso doble de los galeotes ». Cet écart important donne une vitalité au « Paso doble de los galeotes » et contraste avec « The Golden Age ». Nous sommes d'avis que ce contraste repose sur l'application dans la réalité des idéaux du chevalier.

Sur le plan formel, l'épisode des galériens emprunte la forme du *paso doble*. Cette forme de danse, où la femme symbolise la cape que le toréador manipule, renvoie à l'univers de la tauromachie et contient l'idée d'affrontement, bien qu'il s'agisse d'un affrontement symbolique. Un *paso doble* se découpe généralement en trois parties et il se caractérise par un rythme de marche binaire⁷¹. Dans le ballet, les trois parties auxquelles s'ajoute une coda semblent suggérer un découpage suivant la trame des événements du chapitre 22. Le tableau VI fournit les détails concernant l'organisation de la forme et le déroulement des événements du chapitre 22.

⁷¹ Charles Garrett, « Paso doble », dans *Grove Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/A2257751>, consulté le 21 novembre 2017.

Scène 3 – « Paso doble de los galeotes »							
161	193 ¹	193 ²	200	201	212	213	230
A		B		A'		CODA	
Affrontement de Don Quichotte avec les gardes escortant les galériens; libération de ces derniers.		Don Quichotte demande aux galériens d'aller présenter leurs hommages à Dulcinée		Les galériens se révoltent et lapident Don Quichotte et Sancho		Discussion entre Don Quichotte et Sancho	
Rythme binaire marqué, thème présenté aux cuivres; couleur militaire. Thème N		Texture mince : Introduction de la série de Don Quichotte; symbole des idéaux du chevalier		Texture dense : retour du thème N, rappel du début. La finale au xylophone représente le jet de pierres.		Traits de bois représentant les personnages. Traits descendants aux cordes marque la désillusion.	
do#-----si-----la _b		la _b -----sol#		fa-----fa#		fa-----mi _b	

Tableau VI : Schéma formel du « Paso doble de los galeotes », mesures 161 à 230, *Don Quixote*, scène 3

La première partie de cet épisode (mes. 161 à 193¹) correspond au moment où Don Quichotte et Sancho rencontrent et affrontent la milice. La couleur militaire du thème N sert à marquer à la fois la fonction de la milice et le caractère guerrier de l'entreprise du chevalier.

La deuxième partie (mes. 193² à 200) contraste avec la première par un changement de texture. Le matériau thématique est également différent : la série de Don Quichotte est entendue et souligne que c'est l'aspect idéaliste qui prend le relais. Du point de vue de la narration, il s'agit du moment où Don Quichotte demande aux galériens d'aller trouver Dulcinée pour lui vanter ses faits d'armes.

C'est par un retour à la texture dense et à la couleur militaire du thème N que Gerhard met en musique la troisième étape de cet épisode du roman de Cervantes. La troisième partie (mes. 201 à 212) est celle où les galériens se retournent contre leur bienfaiteur et le battent sans remords.

Enfin, pour clore cette malheureuse aventure, la musique de la coda (mes. 213 à 230) évoque la discussion entre Don Quichotte et Sancho par des traits de bois, très légèrement accompagnés par un trait descendant aux cordes, ce qui achève de marquer la défaite des deux personnages.

Si la forme que Gerhard utilise pour « The Golden Age » renvoie à la forme poétique du *romance* qui est une forme abstraite, sans matérialité, la forme du *paso doble* fait référence à la danse, une forme d'art plus concrète que la poésie en raison de sa dimension visuelle et physique que l'on peut associer à la réalité.

Du point de vue du matériau musical, le « Paso doble de los galeotes » n'est pas basé sur la même échelle modale que « The Golden Age ». En fait, l'échelle musicale n'est jamais clairement affirmée. Bien que Gerhard brouille le sens tonal, une ligne de basse descendante se dessine et permet d'orienter la direction harmonique (tel qu'indiqué par la dernière ligne du tableau VI). En effet, plusieurs cadences sont répétées aux endroits-clés (fin de parties) et font émerger un geste musical descendant qui prend sa source dans l'épisode précédent, « The Golden Age ». La progression évolue donc à partir d'un *do* dièse pour se terminer à la fin du mouvement sur un *mi* bémol. Cette chute évoque ainsi le passage du plan idéal au plan réel, mais aussi la désillusion du chevalier alors que son entreprise échoue.

En certains endroits, Gerhard a recours à la polytonalité, sans doute pour illustrer la multitude des voix qui se confrontent dans cet épisode. Ce flou tonal traduit aussi la discorde et le désordre de la scène. Dans la première partie A, on trouve une cadence où Gerhard joue à la fois sur la polytonalité et sur l'enharmoine puisqu'il superpose un accord de *do* majeur incluant un *sol* naturel à deux pédales enharmoniques de *sol* dièse et de *la* bémol (voir exemple 9). Dans le contexte de l'écriture pour orchestre, ce procédé n'est pas en soi surprenant puisqu'il est fréquent que le choix d'utiliser une note enharmonique relève d'un simple souci d'écriture idiomatique pour les instruments. Toutefois, le fait que Gerhard ait recours à ce procédé dans ce passage précis de la partition pourrait évoquer un malentendu. En termes purement physiques, *sol* dièse et *la* bémol correspondent en effet à la même fréquence (en Hertz) dans le tempérament égal, mais ce n'est pas le cas dans le contexte d'une logique tonale, où *sol* dièse et *la* bémol peuvent induire une analyse harmonique différente. On pourrait rapprocher ce passage du moment où Don Quichotte et Sancho discutent du statut des galériens et où il y a confusion entre les deux acolytes autour de l'expression *gente forzada* (gens condamnés) que Sancho utilise pour désigner les galériens. Le dictionnaire de la *Real academia española* définit le terme « forzado, da » comme un galérien condamné à ramer sur les galères⁷². Don Quichotte interprète les propos de son écuyer dans un autre sens en lui répondant que ce sont des gens qui sont forcés, violentés et qui vont contre leur gré (*gente que van de por fuerza*). Ce quiproquo a été analysé par Miguel García-Posada, qui démontre en fait que toute l'action de libération résulte de cette

⁷² « Forzado, da », *Diccionario de la lengua española, Edición del Tricentenario*, <http://dle.rae.es/?id=IHfOHSv>, consulté le 30 mars 2017.

mésentente⁷³. Nous ajouterons qu’encore une fois, Don Quichotte semble avoir forcé un fait à entrer dans son système de pensée idéaliste pour justifier la nécessité de prendre les armes. C’est sans doute pour cette raison que Gerhard récupère cette idée en traduisant la polysémie verbale présente dans le texte par l’enharmonie.

The musical score consists of the following parts:

- Trompette en Do I, II:** Two staves, both marked *ff* and *acc.* (accent).
- Caisse claire:** One staff, marked *trem.* (tremolo).
- Piano I & II:** Two staves, both marked *ff*. The piano I part has an *8* (octave) marking.
- Violon I, II, Alto, Violoncelle:** Four staves, all marked *ff* and *tr.* (tremolo).

At the bottom of the score, there is a dynamic marking *ff* on the left, a crescendo hairpin in the middle, and a dynamic marking *f* on the right.

Exemple 9 : Ambiguïté tonale, *Don Quixote*, scène 3, « Paso doble de los galeotes » (mes. 190-191)

Don Quixote de Roberto Gerhard, © Copyright 1991 par Boosey & Hawkes Music Publishers Ltd.
Reproduit avec la permission de Boosey & Hawkes, Inc.

⁷³ Miguel García-Posada, « El episodio quijotesco de los galeotes : Ambigüedad lingüística y significación », *Hispanic Review*, vol. 49, n° 2, 1981, p. 198.

Le « Paso doble de los galeotes » se fonde sur un thème principal, identifié ici par la lettre N (voir exemple 10). Ce thème est introduit au début de l'épisode en contrepoint, d'abord au trombone (mes. 161), ensuite à la trompette (mes. 162) et enfin au cor (mes. 163). Cette superposition amplifie la texture du passage et contraste par le fait même avec l'épisode précédent de la réflexion sur l'âge d'or. Ce thème s'éloigne aussi du thème K de « The Golden Age », d'abord sur le plan mélodique (puisque la présence de demi-tons implique une dissonance plus importante), mais aussi sur le plan rythmique. Le thème N présente une variété rythmique beaucoup plus importante que le thème K; il introduit notamment le triolet de doubles-croches. Les entrées contrapuntiques tranchent aussi avec l'homorythmie de « The Golden Age ».



Exemple 10 : Thème N tiré du Paso doble de los galeotes, *Don Quixote*, p. 90

Don Quixote de Roberto Gerhard, © Copyright 1991 par Boosey & Hawkes Music Publishers Ltd.
Reproduit avec la permission de Boosey & Hawkes, Inc.

Outre ce thème N, plusieurs motifs courts construisent le *paso doble*. La fragmentation et le caractère bref et incomplet de ces motifs s'accorde bien à la trame narrative représentée par cette musique. Les changements soudains d'éléments thématiques, ainsi que la reprise en paliers de ces motifs musicaux, évoquent l'échange entre les différents acteurs, les revirements et l'affrontement. Par exemple, aux mesures 200 à 203, un court motif en doubles-croches est répété en paliers ascendants, ce qui crée un accroissement de tension (voir exemple 11). Or, ce passage survient tout juste après la fin d'une présentation de la série associée au personnage de Don Quichotte. On a mentionné dans le tableau VI que ce passage servait sans doute à décrire le moment où l'ingénieur Hidalgo, satisfait d'être parvenu à libérer les galériens conformément à ses idéaux, leur demande d'aller se présenter devant Dulcinée pour témoigner du courage de leur bienfaiteur. C'est justement à l'issue de cette demande que les galériens se retournent contre leur libérateur et s'en prennent à lui. Dans le contexte du « *paso doble* », ce motif remplit aussi cette fonction d'avertissement et la mise en paliers ascendants souligne l'éminence du danger correspondant pour cette partie du *paso doble* à l'attaque des galériens.

Exemple 11 : « Paso doble de los galeotes » *Don Quixote*, scène 3 (mes. 200 à 203)

Don Quixote de Roberto Gerhard, © Copyright 1991 par Boosey & Hawkes Music Publishers Ltd.
Reproduit avec la permission de Boosey & Hawkes, Inc.

Gerhard utilise l'ensemble des instruments pour le « Paso doble de los galeotes ». La texture est donc très épaisse et cette densité s'accompagnant d'un foisonnement de motifs courts qui s'enchaînent dans un tempo rapide ne permet pas d'entrevoir une narration instrumentale. Ce traitement correspond bien à l'effectif de personnages requis pour cette scène. La présence accrue des cuivres, qui étaient absents dans « The Golden Age », confère un caractère militaire à ce passage, ce qui est approprié au caractère du genre *paso doble*. Sans doute le trait de xylophones au moment où les galériens se révoltent et jettent des pierres à Don Quichotte sert-il à traduire en musique la sonorité percussive de cette lapidation. Dans la section B et la coda, les vents retrouvent leur rôle de personnification de Don Quichotte et de Sancho, notamment aux mesures 196 à 200 où le cor fait entendre le premier hexacorde de la série en sens droit, symbolisant le monde idéal de Don Quichotte, ainsi qu'aux mesures 213 à 228 où la clarinette joue en solo et ne tarde pas à être rejointe par le piccolo qui imite le geste de la clarinette pour conclure ce dernier épisode de la scène 3.

C'est donc par la juxtaposition des numéros « The Golden Age » et « Paso doble de los galeotes » que Gerhard parvient à représenter en musique le passage du plan idéal au plan réel. Le contraste des deux épisodes souligne la différence entre l'idéalisation et la réalité qui conduit à un échec. Cet échec marquant la désillusion du chevalier est traduit en musique par une ligne de basse descendante qui prend pour point de départ la fin de l'épisode « The Golden Age ».

Scène 4 : Remise en question de l'idéal

La fin de la troisième scène marque un point tournant dans la trame du scénario, et la quatrième scène en témoigne parce que Gerhard y transforme considérablement le déroulement

et la signification des événements entourant la descente de Don Quichotte dans la caverne de Montesinos. Dans le roman, cette aventure (qui fait l'objet de la scène 4 du ballet de Gerhard) est relatée *a posteriori*, lors du retour de Don Quichotte. Deux chapitres du deuxième tome concernent l'épisode de la caverne de Montesinos. Il s'agit d'abord du chapitre 22, qui raconte de manière factuelle comment Don Quichotte est descendu dans la grotte : il a dû tailler les ronces qui bloquaient l'entrée, puis se laisser descendre par la corde que maintenait Sancho. Dans le scénario, Gerhard omet cette partie concernant l'organisation matérielle de l'entreprise. Il concentre davantage l'action du scénario autour du récit que fait Don Quichotte de ce qu'il a vu dans la caverne, ce qui correspond au chapitre 23 du tome 2. Le chevalier raconte ainsi qu'il a vu le chevalier Durandarte gisant dans un sarcophage, entouré d'une procession constituée de sa femme et de ses filles qui le pleurent quotidiennement, et qu'il s'est entretenu avec le sage Montesinos.

Pour le scénario, Gerhard remplace la narration indirecte par une voix directe; Don Quichotte ne raconte pas l'aventure, elle se déroule directement dans le ballet. Il n'en demeure pas moins que le chevalier est un spectateur; il n'agit pas, il est seulement témoin de ce qui se passe dans la caverne. Outre cette transformation, qui est surtout nécessaire pour s'assurer d'un impact dramatique et chorégraphique dans l'œuvre, Gerhard détourne le sens de cet épisode dans le récit des aventures du chevalier errant. Dans l'œuvre littéraire, la descente dans la caverne de Montesinos est, paradoxalement, une ascension vers le monde idéal de Don Quichotte. Cela a pour effet de le conforter encore davantage dans son utopie. Dans le ballet, Gerhard en fait plutôt une descente aux enfers pour le chevalier qui constate avec horreur que Dulcinée n'est pas la dame qu'il s'imaginait, mais une paysanne aux mœurs légères et à la vertu douteuse, prête à s'offrir en échange de peu. Le personnage de Dulcinée, qui était toujours enchanté (depuis que Don Quichotte et Sancho l'avaient rencontré dans le chapitre 10 du deuxième tome) apparaît dans l'œuvre de Cervantes toujours sous les traits d'une paysanne dans la caverne de Montesinos, mais avec une attitude noble, et elle envoie une servante demander au chevalier de lui prêter 6 réaux⁷⁴. Dans le scénario, Dulcinée, toujours sous l'aspect d'une paysanne, saute impudemment autour du sarcophage du chevalier Durandarte et termine en offrant ses sous-

⁷⁴ Devise espagnole utilisée au Moyen Âge et au temps de Cervantes.

vêtements à Don Quichotte en échange de quelques pièces de monnaie, ce qui achève de réduire à néant l'idéalisation que s'en faisait le chevalier.

Cette double représentation du personnage de Dulcinée – sous la forme de la paysanne Aldonza ou de la Dame Dulcinée – a été souvent expliquée dans la musique de Gerhard pour la quatrième scène par la juxtaposition de trois thèmes pour la chaconne. L'un des thèmes est tiré du *Cancionero de Palacio*, et les deux autres, d'un recueil de mélodies populaires, le *De música libri septem* de Francisco de Salinas⁷⁵. Sánchez de Andrés, White et Paine voient dans l'origine de ces thèmes une opposition entre les classes sociales noble et populaire, ce qui correspond à la dualité d'Aldonza-Dulcinée. Cependant, avec la présence aussi marquée du personnage de Dulcinée, l'absence du thème qui lui est associé soulève plusieurs questions. Gerhard semble suggérer par la musique que l'idéal de la Dame tel que se l'imaginait Don Quichotte au début du récit ne s'incarne pas dans la personne d'Aldonza (ou Dulcinée en paysanne) et que le chevalier est mis devant le fait que sa perception du monde est fautive ou en partie erronée. Cela le conduira à remettre en question l'idéal qu'il défend et à abandonner sa quête à la fin du ballet.

La présence de l'idéal de Dulcinée semble être dissimulée dans le thème P (exemple 12) qui se termine par deux accords faisant entendre au soprano les notes *la* et *si* qui constituaient l'accompagnement du thème de Dulcinée. De manière générale, tout le matériau thématique développé dans la quatrième scène se fonde sur une ornementation des notes *la* et *si*. La présence de ces notes, qui lient ces éléments thématiques à Dulcinée par le biais de l'accompagnement de ce thème, établit aussi une parenté avec la discussion au sujet de l'idéal dans l'épisode « The Golden Age » qui reprenait le profil rythmique de cet accompagnement caractéristique.

⁷⁵ Voir notamment Sánchez de Andrés, *Pasión, desarraigo y literatura*, p. 415; White, « National Traditions in the Music of Roberto Gerhard », p. 7 et Paine, *Hispanic Traditions in Twentieth-Century Catalan Music*, p. 186-187.



Exemple 12 : Thème P, *Don Quixote*, scène 4 (mes. 15-21)

Don Quixote de Roberto Gerhard, © Copyright 1991 par Boosey & Hawkes Music Publishers Ltd.
Reproduit avec la permission de Boosey & Hawkes, Inc.

Le caractère suspensif de cet accompagnement en battement est récupéré ici dans les thèmes qui restent ouverts et qui sont répétés sans être pleinement développés. Comme nous le verrons au chapitre suivant, cette écriture trouve un écho significatif dans le troisième mouvement de *Pandora*. Dans le contexte de *Don Quixote*, l'écriture de la quatrième scène rappelle le début de la deuxième scène où les thèmes D et E étaient répétés et introduits en entrées contrapuntiques avec un accompagnement très discret. L'absence du thème et de la série de Don Quichotte servait à montrer que le chevalier était spectateur de la scène, ce qui est également effectif pour la quatrième scène. Le fait que Gerhard utilise la même forme en sous-titrant ces deux scènes *Chacona de la Venta* (sc. 2) et *Chacona de Palacio* (sc. 4) établit aussi une parenté entre ces deux passages qui se présentent en miroir quant à l'idéalisation des personnages féminins. Alors que dans la deuxième scène, Don Quichotte imagine que les prostituées à l'entrée de l'auberge sont de nobles dames, on constate que le procédé inverse s'applique dans la quatrième scène lorsque Don Quichotte voit Dulcinée, qu'il se représentait sous les traits d'une noble dame, comme une vulgaire paysanne. Cette particularité est éloquente en ce qui concerne l'idéal du chevalier et la transformation qui s'opère dans sa mentalité. En fait, dans la caverne de Montesinos, Dulcinée ne se présente pas sous la forme idéalisée que s'en faisait Don Quichotte et cela s'explique par l'absence du thème associé à ce personnage. Dulcinée n'est pas une image mentale, mais bien un être réel. Le caractère ouvert des thèmes que Gerhard utilise dans cette scène laisse justement un caractère interrogatif dans la musique. Don Quichotte se trouve face

à la forme réelle de son idéal et doit alors tenter de faire converger les deux plans, idéaliste et réaliste.

La quatrième scène n'a pas de conclusion franche puisque les thèmes sont répétés et simplement liquidés jusqu'au quatrième interlude qui est le plus court de tout le ballet : il ne fait que 8 mesures, alors que les autres interludes comptent de 20 à 34 mesures. Toutefois, cet interlude est éloquent sur la transformation qui s'opère dans la pensée du héros. En superposant la série et le thème de Don Quichotte, l'interlude marque un retour à la réalité. En effet, la dernière présentation du thème de Don Quichotte associé à l'être de chair et donc à la réalité se trouve dans la deuxième scène au moment de son adoubement. L'interlude 2, en développant sur la série, inscrit la suite des actions de la troisième scène dans le monde idéalisé du chevalier, et nous avons vu que cet idéal n'est pas remis en question au cours de cette scène. Le fait que le thème de Don Quichotte réapparaisse après l'épisode de la caverne de Montesinos marque une rupture avec le monde idéal et une remise en question sérieuse des idéaux de la part de l'ingénieux Hidalgo.

Scène 5 et épilogue : Abandon et résignation

La cinquième scène ne semble pas reposer sur un passage spécifique du roman de Cervantes. Gerhard a plutôt assemblé différents événements en en détournant le sens, ce qui contribue à faire du scénario une lecture personnelle de l'œuvre littéraire. Dans le scénario, l'interlude IV met en place plusieurs éléments du chapitre 52 du premier tome du roman, tels que la réapparition des personnages du curé et du barbier du village de Don Quichotte et le contexte du retour au village, mais la cinquième scène place l'action davantage dans le contexte du chapitre 47 alors que Don Quichotte est fait prisonnier par le curé et le barbier, aidés d'archers, qui veulent à tout prix le ramener chez lui pour le soigner de sa folie. La différence entre les deux chapitres réside dans le fait que Don Quichotte résiste au curé et au barbier dans le chapitre 47, ce qui n'est pas le cas dans le chapitre 52. Cependant, aucun de ces chapitres ne mentionne une apparition des chevaliers légendaires auxquels Don Quichotte fait maintes fois allusion au cours de ses aventures, et qui, dans le scénario de Gerhard, viennent en aide à Sancho afin de libérer le héros. Gerhard semble vouloir rappeler ici le rêve de Don Quichotte qui avait eu lieu dans la première scène, mais en renversant l'idéalisation que ce passage supposait au début du récit et qui marque ici la désillusion définitive du personnage. Alors qu'il croit voir

apparaître Dulcinée, il s'aperçoit en fait qu'il ne s'agit que d'Aldonza, et que d'ailleurs, elle n'a jamais été qu'une paysanne vulgaire. Sancho apparaît alors, tout enthousiasmé par cette vision des chevaliers légendaires, comme s'il avait enfin été converti aux idéaux de son maître au moment même où ce dernier les abandonne. Gerhard semble reprendre les idées développées par Salvador de Madariaga au sujet de la transformation des deux personnages, ce qui confirme qu'il connaissait bien la littérature secondaire autour du roman. Dans son ouvrage *Guía del lector del Quijote* (1926), dans lequel il analyse les aspects psychologiques des personnages du roman, Madariaga évoque l'idée de la « sanchification » (*sanchificación*) de Don Quichotte et de la « quichottisation » (*quijotización*) de Sancho. L'effet de miroir entre les deux personnages atteint son apogée dans l'épilogue, alors que Gerhard montre le chevalier qui retourne s'étendre sur le lit dont il s'était levé au tout début du ballet pour se laisser mourir. Le sommeil et le rêve éveillé causé par le somnambulisme sont remplacés par le renoncement à la vie. Le scénario indique ensuite une réminiscence de l'Âge d'or et la réapparition des véritables personnages que Don Quichotte a rencontrés au fil de ses aventures. Il reprend alors le bassin du barbier / heaume de Mambrin que Sancho portait pour le rendre au barbier et après un instant d'hésitation, Don Quichotte remet lui-même son épée entre les mains du curé, renonçant définitivement à sa quête, malgré la tentative de Sancho de l'inciter à faire une autre sortie.

Le matériau thématique principal de la cinquième scène est la série, en sens droit ou inverse. L'accompagnement en notes répétées aux bassons, cors, violoncelles et contrebasse semble ici évoquer le monde réaliste du curé et du barbier qui capturent Don Quichotte. Outre la série, on observe des réminiscences du motif du trot de Rossinante (mes. 20 à 24 et 36-37) et des motifs A et B récurrents dans tout le ballet, où ils servent généralement à signaler l'imminence d'un danger.

Le passage qui est le plus intéressant pour notre propos est la réintroduction du thème de Dulcinée (mes. 100 à 122), qui survient pour la seconde fois de l'œuvre. Le thème est introduit de la même manière que lors de sa première occurrence dans la première scène, avec un trait descendant aux cordes et l'installation de l'accompagnement en battements entre *la* et *si* en octaviation. La conclusion reprend aussi le trémolo au piano ainsi que le trait de harpe présent dans la première scène, mais ce trait est plus étendu dans le registre et se termine sur un accord nettement plus dissonant joué *fortississimo*. Cet accord sert aussi à introduire le thème de Don Quichotte (mes. 123 à 127), sans doute dans le but de marquer la désillusion totale du chevalier.

Dulcinée n'est désormais plus le personnage idéal qu'elle était, et Don Quichotte est frappé par la réalité qui le renvoie à l'être de chair qu'il est lui-même. L'accompagnement très dissonant de cette occurrence du thème de Don Quichotte soutient aussi cette hypothèse. Enfin, un trait ascendant lie la cinquième scène à l'épilogue.

L'épilogue a une valeur symbolique très forte, car il reprend le thème K qui constituait la base du matériau thématique de « The Golden Age » dans la troisième scène. C'est l'épisode où Don Quichotte se lançait dans une réflexion sur l'Âge d'or de la chevalerie errante, et qui marquait un point de non-retour dans la trame narrative du ballet par le contraste avec le « Paso doble de los galeotes », premier échec du chevalier. Le thème K, dans le contexte de la troisième scène, avait plusieurs points en commun avec le thème de Dulcinée, notamment en ce qui concerne l'accompagnement qui reprenait un motif rythmique similaire. La transformation du thème K dans l'épilogue mérite d'être examinée plus en détail parce qu'elle traduit une altération de l'idéal formulé par Don Quichotte dans « The Golden Age » (exemple 13). D'abord, la transposition du thème K sur *si* bémol plutôt que sur *sol* dièse fait en sorte que le thème brode autour du *la*, qui est l'une des notes associées à l'accompagnement de Dulcinée. De plus, seul l'antécédent du thème K est réutilisé, et le conséquent fait entendre une oscillation entre le *si* bémol et le *sol* avec un trait descendant jusqu'à *fa* qui ne parvient pas à remonter et à atteindre le *si* naturel et termine plutôt sur un *la* bémol. Ainsi, le motif *la-si* qui accompagnait le thème de Dulcinée est ici repris dans le cadre du thème K et est ultimement abaissé d'un demi-ton, marquant encore une fois la défaite de l'idéal de Don Quichotte.

Exemple 13 : Transformation du thème K, *Don Quixote*, épilogue (mes. 1-14)

Don Quixote de Roberto Gerhard, © Copyright 1991 par Boosey & Hawkes Music Publishers Ltd.
Reproduit avec la permission de Boosey & Hawkes, Inc.

Le rappel du thème K ne constitue cependant que la première partie de l'épilogue, qui se poursuit dans une section finale beaucoup plus réflexive que conclusive, ce qui correspond bien au scénario. Alors que Don Quichotte renonce à sa quête et à la vie, Sancho se montre désireux de la poursuivre. Ainsi, cette dernière section, qui fait entendre presque exclusivement des transpositions de la série en sens droit et en sens inverse, pourrait suggérer que l'idéal que le chevalier défendait n'est pas complètement réduit à néant et qu'il est toujours vivant à travers son écuyer. Le renoncement à la vie que Gerhard décrit dans le scénario est évoqué dans la partition par le rappel du thème de Don Quichotte aux trompettes et aux trombones (mes. 31-32). Le thème n'est pas présenté dans son intégralité; seules les quatre premières notes sont jouées avec un rapide crescendo sur la première note et un decrescendo sur la quatrième, comme si le chevalier laissait échapper un dernier soupir. Cependant, son idéal survit et l'accord de *mi* majeur qui conclut l'œuvre laisse supposer qu'il y a encore un peu d'espoir pour la cause qui animait le combat de Don Quichotte.

Naissance et mort d'un idéal?

En transformant le récit cervantin pour se l'approprier, Gerhard met en place une courbe narrative qui voit l'idéal quichotesque naître dans la première scène puis mourir dans l'épilogue. Inspiré par les essais cervantistes publiés à l'occasion du tricentenaire de l'œuvre littéraire, Gerhard crée une œuvre personnelle dans laquelle il conjugue deux interprétations complémentaires : idéaliste et réaliste. Il fait subtilement passer ces deux interprétations du domaine de la littérature au domaine musical. D'une part, il élabore une narration thématique qui rend compte de la complexité du personnage de Don Quichotte en composant un thème pour représenter l'être de chair et en en dérivant une série qui évoque son monde idéal. D'autre part, Gerhard oppose deux types d'écriture dans sa musique qui génèrent des textures différentes pour chacune des deux interprétations. Pour les passages où l'accent est mis sur le réalisme, Gerhard compose une musique où les voix s'entremêlent dans un contrepoint qui enchaîne et superpose de très courts fragments thématiques repris en palier dans un tempo rapide pour dépeindre l'escalade des tensions entre les personnages et les affrontements qui en résultent. À l'opposé, pour les passages où Don Quichotte est absorbé dans la contemplation de ses idéaux, la musique s'apaise, le tempo ralentit et le contrepoint cède le pas à une mélodie accompagnée. Le timbre se caractérise par une prédominance des bois, auxquels sont confiées les parties de solo alors

que l'accompagnement aux cordes génère une suspension du temps par la répétition obstinée de battements. Ce type d'écriture a pour effet de mettre de l'avant les thèmes associés à l'idéal du chevalier, dont le plus important est le thème de Dulcinée. Ce thème, qui n'est entendu que deux fois dans tout le ballet, est inspiré d'un chant folklorique catalan racontant l'histoire d'une femme victime de violence gratuite et aveugle. Ce récit permet de nombreux parallèles avec les aventures du chevalier errant – qui défie plusieurs adversaires pour protéger les plus faibles – mais peut aussi être lu à un second degré comme une allusion politique. En remplaçant la dame par la patrie, l'idéal de Don Quichotte devient alors la Catalogne et le projet politique d'indépendance qu'elle défendait dans les années 1930 et qui a donné lieu à la Guerre civile espagnole. La récupération du thème *Assassí per amor* devient ainsi une allusion à la Guerre civile, qui a abouti à un asservissement violent de la Catalogne en plus de faire de nombreuses victimes. En somme, Gerhard met en évidence l'origine catalane et politique de l'idéal défendu par Don Quichotte. Cette origine se précisera à travers *Pandora*, ballet composé après *Don Quixote* que nous discuterons au chapitre suivant.

CHAPITRE 2

PANDORA : NOUVEAU CONTEXTE, MÊME PROPOS

Il paraît bien, répondit Don Quichotte, que tu n'es pas versé en matière d'aventures; ce sont des géants, et si tu as peur, ôte-toi de là et mets-toi en prière, pendant que je m'en vais engager avec eux une terrible et inégale bataille.

– *Don Quijote*, I, 8.

LA GENÈSE DE *PANDORA*

Pandora est le cinquième ballet de Gerhard; *Don Quixote* est le troisième, mais leurs créations s'entremêlent durant les années 1940. En effet, Gerhard compose *Don Quixote* entre 1940 et 1941 et *Pandora* entre 1942 et 1943⁷⁶, mais *Pandora* est représenté le 25 janvier 1944 au Arts Theatre à Cambridge alors que *Don Quixote* ne sera créé qu'en 1950. Entre *Don Quixote* et *Pandora*, Gerhard compose *Flamenco*, qui reprend les *topoi* de la musique andalouse. Le fait que ces œuvres aient fait l'objet d'un travail parfois parallèle – Gerhard les réarrange tout au long des années 1940 – explique sans doute les nombreux liens existant entre les partitions.

Un travail collectif sur un mythe universel

Pandora est le fruit d'une collaboration entre Gerhard et le Jooss Ballet. Les décors et les costumes sont de Hein Heckroth, et le scénario et la chorégraphie sont signés par Kurt Jooss, chorégraphe expressionniste allemand connu pour avoir développé l'idée du ballet théâtral⁷⁷. Le scénario de Jooss s'inspire du mythe grec de la boîte de Pandore, mais en propose une version actualisée qui entre en résonance avec le contexte de la Seconde Guerre mondiale. Les fléaux relâchés sur le monde par l'ouverture de la boîte de Pandore sont ainsi associés à la mécanisation de la guerre, au totalitarisme et au matérialisme⁷⁸. Dans la production de Jooss, *Pandora* clôt

⁷⁶ Drew, « Notes on Gerhard's '*Pandora*' », p. 14.

⁷⁷ A.V. Coton (pseud. Edward Haddakin), *The New Ballet : Kurt Jooss and His Work*, Dennis Dobson Limited, Londres, 1946, p. 9. Le ballet théâtral permet au chorégraphe de mettre en scène des situations dramatiques, notamment en exploitant le corps, la présence scénique et le regard des danseurs.

⁷⁸ Sánchez de Andrés, *Pasión, desarraigo y literatura*, p. 459.

une trilogie consacrée à la dénonciation de la guerre par la satire⁷⁹. *The Green Table* (1932) condamnait la guerre et *Chronica* (1938) attaquait implicitement le nazisme en prenant position contre le fascisme et le totalitarisme. C'est d'ailleurs la critique politique émanant de *Chronica* qui oblige Jooss à fuir l'Allemagne du Troisième Reich et à s'exiler en Angleterre, où il collabore avec Gerhard. En tant que dernier opus de cette trilogie, *Pandora* se présente comme une tentative de résoudre la tension entre l'aspect pratique de la dénonciation de la guerre dans *The Green Table* et l'aspect philosophique de la critique contre le totalitarisme présenté dans *Chronica*⁸⁰. Peu d'informations sont disponibles en ce qui concerne la collaboration entre Gerhard et Jooss. Il faut souligner que Gerhard n'a pas publié d'article sur son travail de collaboration avec Kurt Jooss comme il l'avait fait pour sa collaboration avec Ninette de Valois pour *Don Quixote*⁸¹. Le ballet *Pandora* a néanmoins été abordé brièvement par Leticia Sánchez de Andrés dans un chapitre sur les ballets de Gerhard⁸². Un tout récent ouvrage collectif dédié à Gerhard inclut un chapitre de Julian White discutant la musique écrite pour le ballet⁸³. Cet article a le mérite de révéler la quantité d'arrangements et de sources manuscrites pour l'étude de *Pandora*.

Arrangements et coupures dans l'œuvre de Gerhard

Jooss avait l'habitude de présenter ses ballets sur de la musique préexistante, comme c'est le cas pour *The Seven Heroes* (1933) sur de la musique de Purcell et *Johann Strauss To-night!* (1935) reprenant la musique de Johann Strauss fils. Lorsqu'il utilisait une musique originale, Jooss préférait travailler avec des compositeurs moins connus ou ayant moins de succès, qui n'avaient pas une conception trop personnelle de leur œuvre musicale – comme c'était le cas de Gerhard – et qui se pliaient donc plus facilement à la vision du chorégraphe⁸⁴. La collaboration entre Gerhard et Jooss est ainsi marquée par quelques litiges et tensions dues à des visions artistiques divergentes; en font foi les arrangements que Gerhard publie de sa musique dans les

⁷⁹ Drew, « Notes on Gerhard's 'Pandora' », p. 14.

⁸⁰ *Ibid.*

⁸¹ Voir l'article rédigé par Gerhard lui-même et cité plus tôt au sujet de *Don Quixote* : Roberto Gerhard, « *Don Quixote* : A Synopsis », dans Merion Bowen (éd.), *Gerhard on Music : Selected Writings*, p. 99.

⁸² Sánchez de Andrés, *Pasión, desarraigo y literatura*, voir le chapitre 4, en particulier p. 458-465.

⁸³ White, « Roberto Gerhard's *Music for Pandora* », p. 45-62.

⁸⁴ Drew, « Notes on Gerhard's 'Pandora' », p. 14.

années qui suivront la création de *Pandora*. Le but de ces arrangements est de restituer le message de l'œuvre, qui avait été mutilé par les coupures apportées par Jooss lors de la tournée de l'œuvre en 1944⁸⁵. Dans son plus récent article, White mentionne l'existence de cinq versions de l'œuvre qui sont conservées dans les archives de Gerhard à la bibliothèque de l'université de Cambridge⁸⁶. Ces cinq versions sont :

- Pandora*, ballet en deux actes, pour deux pianos et percussions (1943)
- Music for *Pandora*, pour deux pianos et percussions en six mouvements (1944)
- Pandora*, ballet pour orchestre (1945)
- Pandora*, suite pour orchestre en six mouvements (1945)
- Pandora*, suite pour orchestre en cinq mouvements (1950)

White a choisi de porter son intérêt sur la toute première version du ballet, soit celle pour deux pianos et percussions datant de 1943. Nous avons plutôt choisi de discuter *Pandora* à partir de la dernière version de Gerhard, soit la suite orchestrale en cinq mouvements datant de 1950⁸⁷. Nous considérons qu'il s'agit d'une version plus personnelle, parce qu'affranchie des contraintes de la chorégraphie de Jooss, ce qui la rapproche davantage des intentions de Gerhard. Nous reviendrons ultérieurement sur les raisons qui ont pu justifier la suppression du sixième mouvement.

Synopsis de *Pandora*

Six personnages principaux et deux groupes s'opposent dans *Pandora*. La symbolique associée à chacun des personnages mérite d'être explicitée pour comprendre la portée du message exprimé par cette œuvre. Il y a d'abord Pandora, une femme d'une grande beauté, mais totalement dépourvue d'âme, et qui se révélera être d'une méchanceté sans bornes. En contraste avec ce personnage, Psyché, personnage féminin vêtu de blanc, est une représentation de la bonté et de l'Âme. The Youth, un jeune garçon incarnant la jeunesse et l'humain dans sa plus franche innocence, se fera le porte-étendard de l'espoir et de la capacité inhérente à l'être humain de faire le bien (autant que le mal). The Go-Getter est un personnage masculin qui symbolise la soif de richesse et l'avancement personnel. The Strong Man, également un personnage masculin, est associé à la pureté de cœur, à la force et au courage. Enfin, The Mother est

⁸⁵ Sánchez de Andrés, *Pasión, desarraigo y literatura*, p. 463.

⁸⁶ White, « Roberto Gerhard's *Music for Pandora* », p. 46.

⁸⁷ Roberto Gerhard, *Pandora Suite*, Londres, Boosey & Hawkes, 1950.

présentée comme la figure féminine la plus forte de l'Humanité, qui n'a pas de rôle actif, mais qui sera confrontée aux pertes humaines. Les deux groupes s'opposant dans le ballet sont l'Humanité et les Monstres libérés par Pandora. Les Monstres symbolisent le matérialisme, le totalitarisme et la mécanisation de la guerre.

Pandora est un ballet en deux actes. Le premier acte montre l'Humanité en quête d'une cause à laquelle se consacrer jusqu'à l'arrivée de Pandora. Cette dernière est envoyée par les dieux, pris de jalousie envers l'Humanité. En admiration devant la beauté de cette femme, la foule lui prête allégeance. Apparaît alors The Youth, symbolisant la jeunesse et l'innocence qui avait poursuivi sa quête d'une cause à laquelle se vouer en marge du reste de l'Humanité, ce qui l'avait conduit à rencontrer Psyché, incarnation de l'âme et de la dévotion désintéressée. The Youth relate sa rencontre avec Psyché à la foule, qui le rejette. Deux autres personnages, The Strong Man et The Go-Getter, font leur entrée et ouvrent la boîte de Pandora, relâchant sur le monde les Monstres et la misère. Ceux-ci ont tôt fait de vaincre l'Humanité et de couronner Pandora.

Le deuxième acte montre le monde dévasté et l'Humanité anéantie. La lamentation des mères relate la mort des enfants sur les champs de bataille. Les Monstres de la guerre qui étaient sortis de la boîte de Pandora ressurgissent et les mères leurs prêtent allégeance, trahissant ainsi la mémoire de leurs enfants pour se déresponsabiliser de leur décès. Pandora revient et opprime durement la foule dans le but d'assurer sa domination. C'est alors que The Youth réapparaît pour combattre Pandora qui ne peut le vaincre parce que The Youth est fort de sa vision de Psyché. Pandora, vaincue, est bannie. Le monde renaît enfin⁸⁸.

La partition : *Pandora*, suite orchestrale en cinq mouvements

La suite orchestrale en cinq mouvements suit l'action du ballet en deux actes de manière moins rigoureuse que la partition originale ayant accompagné la chorégraphie de Jooss. Les cinq mouvements – « I. The Quest », « II. Psyche and The Youth », « III. Pandora's Carnival », « IV. The Monster's Drill » et « V. Death and the Mothers » – proposent une certaine réorganisation du récit établi par Jooss. Le premier acte correspondrait ainsi aux quatre

⁸⁸ Ce synopsis se base sur la description de l'action du ballet donné par A.V. Coton (pseud. Edward Haddakin), *The New Ballet : Kurt Jooss and His Work*, p. 66, et sur l'article de White « Roberto Gerhard's *Music for Pandora* », p. 45-62.

premiers mouvements et le deuxième acte ne débiterait qu'au cinquième mouvement, avec « Death and the Mothers », ce qui ne colle pas tout à fait au scénario de Jooss puisque les Monstres devraient ressurgir après la lamentation des mères et celles-ci devraient trahir la mémoire de leurs enfants en leur prêtant allégeance. Cette modification suggère que Gerhard souhaitait établir une distinction plus nette entre les victimes et les bourreaux. Le sixième mouvement que Gerhard supprime – VI. Psyche Immortal – est un autre exemple éloquent des libertés que prend Gerhard vis-à-vis le scénario du chorégraphe pour en présenter une lecture personnelle. Il est difficile de déterminer à quel moment Gerhard commence à se distancier de la structure définie par Jooss sans pouvoir comparer les différentes versions de *Pandora*. Nous constatons cependant que l'élimination du passage « Psyche Immortal » a pour effet de montrer la fragilité des idées de bien et de bon incarnées par ce personnage. Le reste du récit est également concentré sur la relation de pouvoir entre Pandora et l'Humanité, qui culmine avec l'épisode des Monstres dans le quatrième mouvement.

DE *DON QUIXOTE* À *PANDORA* : RÉMINISCENCE ET FILIATIONS

Le sujet hautement politique du scénario offrait à Gerhard la possibilité de traiter des événements qui faisaient écho à son expérience de vie et qui se rapportaient à la situation politique espagnole à un moment où la dictature franquiste oppressait fortement la culture catalane. Avant de discuter la portée politique et symbolique de cette œuvre, nous proposons d'analyser *Pandora* pour montrer comment cette œuvre prolonge et développe les procédés compositionnels employés par Gerhard dans *Don Quixote*. Cette démarche vise à mettre en évidence le discours développé par Gerhard dans sa musique par la récupération dans *Pandora* des stratégies compositionnelles associées à l'idéalisme et au réalisme.

Idéalisme et réalisme transposés dans *Pandora*

La dichotomie entre idéalisme et réalisme que Gerhard développe à partir du scénario de *Don Quixote* en définissant des caractéristiques musicales propres à chacune de ces interprétations est une clé de lecture qu'il est possible d'appliquer également à l'analyse de *Pandora*. Il faut cependant souligner que si dans *Don Quixote*, Gerhard pouvait vraisemblablement avoir été l'instigateur de cette dichotomie (par le choix et l'agencement des chapitres du roman de Cervantes qu'il retient pour le scénario du ballet), la situation est différente pour *Pandora*

puisque le scénario est imposé à Gerhard. Il n'en demeure pas moins que le scénario pensé par Kurt Jooss se prête bien à une lecture à travers le prisme de l'idéalisme et du réalisme puisqu'il fait balancer l'Humanité entre un idéal et la réalité. Cette opposition se manifeste dans le ballet sous plusieurs formes, d'abord au sein des personnages, ensuite dans le scénario et, évidemment, dans la partition composée par Gerhard.

Idéalisme et réalisme chez les personnages

Comme nous l'avons vu, six personnages principaux et deux groupes s'affrontent dans *Pandora*. Ces figures peuvent être classées entre idéalisme et réalisme, comme le montre le tableau VII. Les personnages associés à l'idéalisme sont Psyché et The Youth, deux personnages associés respectivement à la bonté et à l'innocence. Du côté du réalisme se trouvent les personnages de Pandora, de The Go-Getter et des Monstres. Ces personnages évoquent la méchanceté, la soif de richesse, l'avancement personnel, le matérialisme, la mécanisation de la guerre et le totalitarisme. Le groupe de l'Humanité, The Strong Man et The Mother, n'ont pas été attribués à une catégorie en particulier parce que justement, la trame du ballet illustre le balancement de l'Humanité entre ces deux forces que nous appellerons idéalisme et réalisme. Les personnages de The Strong Man et The Mother, symbolisant la pureté de cœur et le courage ainsi que la force humaine, se laisseront influencer et pencheront du côté du réalisme, même si leurs qualités de cœur porteraient davantage à les associer à l'idéalisme, ce qui nous conduit à discuter la façon dont l'opposition entre idéalisme et réalisme se traduit dans le scénario. Cette vision plutôt pessimiste semble cependant être justifiée par le contexte politique contemporain à la création de l'œuvre. La réalité des années 1940 était profondément marquée par des forces sombres qui rappellent celles évoquées dans le ballet pour soutenir la dénonciation de la guerre et du totalitarisme qui se trouve au cœur de l'œuvre.

Idéalisme	Réalisme
Psyché The Youth	Pandora The Go-Getter Les Monstres
L'Humanité The Strong Man The Mother	

Tableau VII : Répartition des personnages de *Pandora* entre idéalisme et réalisme

Idéalisme et réalisme dans le scénario

Le scénario de Jooss ne parle pas explicitement d'une opposition entre idéalisme et réalisme, mais plutôt entre le Bien et le Mal au sein même de l'être humain⁸⁹. Il est cependant possible d'associer ces concepts à l'idéalisme et au réalisme tels que Gerhard les développe dans *Don Quixote* et qu'il pourrait avoir réutilisés dans sa lecture du scénario de *Pandora*. Il est évident que la bonté de Psyché représente un idéal du Bien que l'Humanité devrait chercher à atteindre.

L'idéalisme et le réalisme s'opposent dès le début du scénario alors que l'Humanité erre en quête d'une cause à laquelle se dédier. L'apparition de Pandora marque l'arrêt de cette quête, alors que l'Humanité admire sa beauté et sur la seule base de cette beauté, se met à la vénérer. C'est donc sur des qualités de corps et non d'esprit que l'Humanité abandonne sa destinée entre les mains de Pandora. À l'opposé, The Youth, qui représente l'idéalisme, avait poursuivi sa quête d'une cause à laquelle se consacrer. Il avait ainsi eu une vision de Psyché, personnage incarnant l'âme et la bonté – un idéal. Ce sont plutôt les qualités de cœur de Psyché qui sont à la base de l'allégeance que lui prête The Youth. L'opposition entre réalisme et idéalisme réapparaît ici dans sa version corps *versus* esprit telle que nous l'avions déjà observée dans *Don Quixote* à travers la série et le thème associés à ce personnage. L'échec de The Youth à convaincre le reste de l'Humanité de la supériorité de Psyché sur Pandora signe la déchéance de l'Humanité qui, en ouvrant la boîte de Pandora, se retrouve assaillie par les Monstres symbolisant le matérialisme, la guerre mécanisée et le totalitarisme. Ce n'est qu'à la fin du ballet que l'idéalisme et le réalisme s'opposent à nouveau, alors que l'Humanité est presque réduite à néant. The Youth réapparaît alors investi de la force de sa vision (idéaliste) de Psyché, ce qui lui permet de vaincre Pandora. C'est en quelque sorte le triomphe de l'idéalisme sur le réalisme, mais le scénario de Jooss explicite clairement que l'Humanité ne se tourne pas pour autant du côté de Psyché (et donc de l'idéalisme ou du Bien), mais retourne plutôt au point de départ, dans un état précaire, qu'un rien peut faire pencher vers le Mal ou le Bien, mais nettement plus facilement vers le Mal. Le scénario de Jooss met donc l'accent sur l'influencabilité de l'être humain et, en mettant en scène un groupe, sur la facilité avec laquelle il est possible de manipuler les masses et sur le manque d'esprit critique d'un groupe face à l'attrait d'une figure autoritaire charismatique.

⁸⁹ Coton, *The New Ballet : Kurt Jooss and His Work*, p. 65.

Le découpage du scénario en cinq mouvements dans la partition de Gerhard ne permet pas de classer les mouvements selon leur résonance idéaliste ou réaliste. Du point de vue de la musique, la distinction entre les passages idéalistes et réaliste n'est pas aussi tranchée que dans la partition de *Don Quixote*. Dans ce précédent ballet, les passages associés à l'idéalisme du chevalier errant se caractérisaient par un tempo lent, une texture mince, un accompagnement syncopé en *ostinato* et des thèmes longs et développés souvent confiés aux bois, avec une prédilection pour les instruments à anche simple ou double (clarinette, hautbois, cor anglais, basson). Le thème de Dulcinée et l'épisode « The Golden Age » sont deux passages caractéristiques de l'idéalisme tel qu'il se manifeste dans *Don Quixote*. À l'opposé, les passages associés au réalisme se reconnaissaient au caractère fragmenté des thèmes introduit souvent en contrepoint, par la présence de percussions et un tempo rapide, ce qui générerait une texture dense. Le « Paso doble de los galeotes » est un épisode typique de ce type d'écriture dans *Don Quixote*.

Dans *Don Quixote*, les passages relevant de l'idéalisme et du réalisme sont nettement découpés, dans une alternance qui permet d'enchaîner de manière harmonieuse épisodes lents et rapides. L'écriture de la suite en cinq mouvements de *Pandora* ne suit pas cette logique. Cette observation pourrait être expliquée par les scénarios des deux ballets. Gerhard avait lui-même écrit le scénario de *Don Quixote* à partir d'une œuvre littéraire. La succession de numéros correspondait ainsi à des épisodes très précis du roman de Cervantes. En revanche, le scénario de *Pandora* est rédigé par Jooss sans la base d'un texte littéraire, ce qui fait en sorte que le scénario est moins figé. Cette particularité a l'avantage de permettre plus de liberté à Gerhard au moment de proposer sa propre lecture du récit dans la version définitive qu'il arrange en 1950.

« I. The Quest » : À la recherche d'un idéal dans la réalité

Le premier mouvement, intitulé « The Quest », montre l'Humanité dans sa recherche d'une cause à laquelle se dévouer. L'analyse de ce mouvement met en évidence le caractère fragmenté des unités thématiques qui en constituent le matériau musical. C'est cette fragmentation, particulièrement importante dans les vingt premières mesures du mouvement, qui avait retenu l'attention de Walshaw. Selon lui, Gerhard aurait utilisé une mosaïque de motif pour représenter

musicalement l'errance sans but de l'Humanité décrite dans le scénario de Jooss⁹⁰. Cette fragmentation rappelle l'écriture qui caractérisait les passages liés au réalisme dans *Don Quixote*. Cette ressemblance n'est pas anodine puisque la recherche effectuée par la foule de l'Humanité se déroule d'abord sur le plan réel, dans une réalité concrète. Bien que le scénario ne fournisse pas d'indication précise quant à la forme de ce que cherche l'Humanité, la suite du scénario révèle que l'Humanité se voue à l'adoration d'une idole pour ses qualités physiques. Il faut cependant préciser que l'Humanité ne fait pas la rencontre de cette idole dans le premier mouvement, mais plutôt dans le troisième mouvement.

Le mouvement débute par un ostinato construit d'un tremolo dans le registre grave du piano, rapidement suivi d'un motif mélodique construit sur une alternance des notes *la* et *si* aux cordes ensuite doublées au cor. Ce motif, que nous nommerons A (voir exemple 14), semble générer l'ensemble des motifs thématiques employés dans le premier mouvement. L'idée d'oscillation entre deux notes se trouve à la base des motifs B et C (voir exemples 15 et 16). Le saut de quarte brodé constituant le motif B montre une insistance sur la note formant la quarte, et le passage de la broderie supérieure semble suggérer une volonté d'expansion du motif. La même force d'expansion est exprimée dans le motif C qui répète un motif construit sur une broderie de la note *si*. Notons également le crescendo sur chacun de ces motifs qui contribue à donner une impression de gain d'amplitude à ces motifs apparentés.



Exemple 14 : Motif A, *Pandora*, « I. The Quest » (mes.1-2)

Pandora Suite de Roberto Gerhard, © Copyright 1990 by Boosey & Hawkes Music Publishers Ltd.
Reproduit avec la permission de Boosey & Hawkes, Inc.



Exemple 15 : Motif B, *Pandora*, « I. The Quest » (mes. 3-4)

Pandora Suite de Roberto Gerhard, © Copyright 1990 by Boosey & Hawkes Music Publishers Ltd.
Reproduit avec la permission de Boosey & Hawkes, Inc.

⁹⁰ Walshaw, « *The Quest : An Audiomosaic* », p. 43-44.



Exemple 16 : Motif C, *Pandora*, « I. The Quest » (mes. 5-6)

Pandora Suite de Roberto Gerhard, © Copyright 1990 by Boosey & Hawkes Music Publishers Ltd.
Reproduit avec la permission de Boosey & Hawkes, Inc.

Outre ces brefs motifs, un thème construit le premier mouvement de *Pandora*. Il s'agit d'une transformation rythmique de la mélodie folklorique « Antón Pirulero ». Cette mélodie provient d'une comptine pour enfants à laquelle un jeu d'imitation est associé. Selon Julian White, Gerhard aurait récupéré cette particularité du jeu en relayant ce thème à travers l'orchestre⁹¹. Cette hypothèse semble valide puisque le thème est effectivement repris par plusieurs instruments et jamais entendu en *tutti*. La première occurrence de ce thème est entendue au piano aux mesures 3 et 4 (exemple 17). Un deuxième thème apparaît à la mesure 31 aux cuivres. Il s'agit de la tête du thème « Ad mortem festinamus », une mélodie médiévale extraite du *Llibre vermell* du monastère de Montserrat, qui sera associé au personnage de Psyché et qui sera développé dans le deuxième mouvement consacré à The Youth et Psyché (nous y reviendrons). La fonction de ce fragment de thème dans le premier mouvement est d'anticiper la suite des événements; il semble préfigurer la fermeture de l'Humanité face au personnage de Psyché, qui passe inaperçu dans le premier mouvement.



Exemple 17 : Thème dérivé de la chanson « Antón Pirulero », *Pandora*, « I. The Quest » (mes. 3-5)

Pandora Suite de Roberto Gerhard, © Copyright 1990 by Boosey & Hawkes Music Publishers Ltd.
Reproduit avec la permission de Boosey & Hawkes, Inc.

La quête poursuivie par l'Humanité est aussi évoquée dans la musique par la résurgence d'un motif en arpèges en rythmes pointés associé à la quête du chevalier errant dans *Don Quixote* par l'évocation du trot de Rossinante. Ce motif apparaît dans *Pandora* aux mesures 46 à 57, soit à

⁹¹ White, « Music for *Pandora* », p. 48.

la toute fin du mouvement, comme pour indiquer que la quête n'est pas complétée et que l'Humanité n'a pas encore trouvé une cause à laquelle dédier sa dévotion (exemple 18).



Exemple 18 : Résurgence du motif du trot de Rossinante, *Pandora*, « I. The Quest » (mes. 47-48)
Pandora Suite de Roberto Gerhard, © Copyright 1990 by Boosey & Hawkes Music Publishers Ltd.
 Reproduit avec la permission de Boosey & Hawkes, Inc.

Nous n'avons pas encore discuté la forme du premier mouvement. En fait, il faut souligner que ce mouvement est bref : il fait tout juste 62 mesures. L'écriture de Gerhard n'en demeure pas moins riche et révélatrice de la trame narrative que sa musique soutient. La fragmentation du matériel mélodique semble indiquer que Gerhard associe les événements décrits dans le scénario au réalisme. Toutefois, un examen plus approfondi des motifs A, B et C montre que ces motifs reposent sur des stratégies d'écriture qui relèvent davantage de l'idéalisme. En effet, le motif A, en battements de seconde sur les notes *la* et *si*, rappelle l'accompagnement du thème de Dulcinée dans *Don Quixote* (chapitre 1 p. 23). La syncope et la répétition obstinée de ces motifs s'inscrivent aussi dans les stratégies d'écriture de l'idéalisme. Toutefois, la superposition de ces motifs génère une densité sonore qui s'oppose aux textures minces et épurées habituellement associées à l'idéalisme. En somme, l'écriture de Gerhard reprend les stratégies compositionnelles de l'idéalisme dans la construction des motifs A, B et C, mais en les insérant dans le cadre des codes réalistes. Cette transformation pourrait indiquer que la recherche de l'idéal de l'Humanité se déroule effectivement dans la réalité, mais elle pourrait également signifier que l'Humanité cherche au mauvais endroit une cause qui devrait relever de l'idéalisme.

II. Psyche and The Youth : Rencontre d'un idéal

Nous avons évoqué plus tôt que les personnages de Psyché et The Youth devaient être associés à l'idéalisme pour leurs qualités de cœur. Dans la partition de *Pandora*, le deuxième mouvement leur est consacré et correspond au moment de leur rencontre puisque The Youth

avait poursuivi sa quête d'un idéal en marge du reste de l'Humanité. Gerhard semble accorder une grande importance à ce moment, puisque le deuxième mouvement est le plus long de tout le ballet.

Selon Julian White, le personnage de The Youth est évoqué dans la musique de Gerhard au moyen d'un thème inspiré du chant catalan « Rosa del Folló »⁹² (voir exemple 19). À notre avis, il faut envisager ce personnage de manière plus large, puisque deux autres éléments thématiques récurrents dérivent explicitement de ce thème. Il y a d'abord la formule rythmique D en 5/8 (exemple 20), mais il est aussi possible de dégager ce que nous appellerons le substrat du thème musical qui sera réutilisé tout au long du mouvement. Le caractère atonal de ce substrat s'oppose au langage diatonique du thème folklorique (voir exemple 21). En quelque sorte, le substrat complète le thème folklorique pour atteindre le total chromatique.



Exemple 19 : Thème inspiré du chant « Rosa del Folló », *Pandora*, « II. Psyche and The Youth » (mes. 9-12)

Pandora Suite de Roberto Gerhard, © Copyright 1990 by Boosey & Hawkes Music Publishers Ltd.
Reproduit avec la permission de Boosey & Hawkes, Inc.



Exemple 20 : Motif rythmique D en 5/8, *Pandora*, « II. Psyche and The Youth » (mes. 3-5)

Pandora Suite de Roberto Gerhard, © Copyright 1990 by Boosey & Hawkes Music Publishers Ltd.
Reproduit avec la permission de Boosey & Hawkes, Inc.



Exemple 21 : Substrat chromatique, *Pandora*, « II. Psyche and The Youth » (mes. 31-35)

Pandora Suite de Roberto Gerhard, © Copyright 1990 by Boosey & Hawkes Music Publishers Ltd.
Reproduit avec la permission de Boosey & Hawkes, Inc.

⁹² White, « National Traditions in the Music of Roberto Gerhard », p. 8, et White, « Music for *Pandora* », p. 52.

Ces trois éléments thématiques – le thème mélodique, le motif rythmique et le substrat chromatique – servent à décrire musicalement le personnage de The Youth et rappellent la manière dont Gerhard avait construit le personnage de Don Quichotte au moyen d’un thème et d’une série. Le motif rythmique, en conservant l’organisation temporelle du thème, correspondrait au squelette, à l’être de chair et à ses besoins vitaux. Le substrat chromatique, en complétant le total chromatique, pourrait être associé à l’âme de The Youth, contenant la possibilité de faire le Bien. Cette bonté incarnée dans l’âme de The Youth se présente comme un idéal de spiritualité. L’absence d’une forme fixe du substrat chromatique empêche de lui donner l’étiquette de thème et souligne aussi le caractère immatériel et intangible de l’âme. Enfin, le thème mélodique, en réunissant ces deux composantes sans atteindre le total chromatique, serait l’évocation en musique de l’être humain et de son imperfection que représente The Youth, à la fois dans sa corporéité et dans sa spiritualité. L’évocation de la bonté contenue dans le thème mélodique de The Youth serait donc un reflet de l’idée pure de bonté énoncée dans les traits d’arpèges atonaux associés à l’âme. Dans le cadre du thème folklorique, la spiritualité évoquée par le langage chromatique est représentée de manière imparfaite, astreinte aux besoins vitaux du corps, ici transposé en musique par une structure rythmique fixée dans un cadre temporel, celui de la métrique à 5/8. C’est une fois de plus l’opposition corps *versus* âme qui donne forme à l’opposition idéalisme *versus* réalisme.

La forme du deuxième mouvement se découpe en deux grandes parties identifiables par le matériel thématique qui y est développé. Comme le montre le tableau VIII, la première partie correspond à l’entrée et à la présentation du personnage de The Youth. La deuxième partie correspond au moment où Psyché apparaît devant The Youth.

II. Psyche and The Youth			
1	99	100	209
Entrée et présentation de The Youth		Apparition de Psyché	
Thème folklorique « Rosa del Folló »		Thème « Ad mortem festinamus »	
Motif rythmique D		Retour du substrat chromatique	
Substrat chromatique		Thème E	

Tableau VIII : Découpage du deuxième mouvement

La première partie du mouvement se découpe elle-même en trois sous-sections, et des changements de métrique permettent de distinguer les différents aspects du personnage de The Youth par le biais d'associations entre les éléments thématiques et une métrique particulière (voir tableau IX). Ainsi, la métrique à 5/8 permet d'introduire le thème inspiré de « Rosa del Folló » et le motif rythmique D évoquant la dimension corporelle de The Youth. La métrique en 8/16 découpée en 3+3+2/16 est ensuite utilisée pour introduire le substrat chromatique associé à la représentation de l'âme.

II. Psyche and The Youth													
Entrée et présentation de The Youth													
Présentation				Conflit entre le corps et l'âme				Synthèse : L'Humain					
1	30	31	46	47	48	49	50	51	52	53	91	92	99
5/8				3+3+2/16				5/8		3+3+2/16		3+2+3/16	
Corps				Âme				Corps		Âme		Corps + Âme	
-Th. folklorique -Motif rythmique D				-Substrat chromatique				-Motif rythmique D		-Substrat chromatique		-Th. folklorique -Substrat chromatique - Oscillation battements de tierces mineures	

Tableau IX : Première partie du deuxième mouvement

La première section débute avec la présentation du thème folklorique dans la métrique à 5/8. Le substrat chromatique survient au moment du changement de métrique, alors que la mesure à 5/8 est remplacée par la mesure en 3+3+2/16. La deuxième section enchaîne rapidement les métriques 5/8 et 3+3+2/16 à toutes les deux mesures en faisant intervenir les matériaux thématiques associés respectivement au corps et à l'âme de The Youth. Il est possible de voir la manière dont se construit le personnage de The Youth à travers cette rencontre des deux facettes du personnage. En effet, à la mesure 47, la représentation de The Youth est réduite au motif rythmique D, donc au corps. À la mesure 49, le retour de la métrique 3+3+2/16 réintroduit le substrat chromatique associé à l'âme. Puis, à la mesure 51, c'est le thème qui sert à évoquer le personnage de The Youth, dans la forme qui additionne le corps et l'âme. Ce choix annonce déjà la synthèse qui s'effectue à partir de la mesure 53 par un changement de métrique alors que le matériel thématique est réduit à un battement de tierces mineures, qui met en évidence la nouvelle métrique à 3+2+3/16. Ces battements pourraient illustrer le combat toujours présent au sein de l'être humain entre les pulsions charnelles et les aspirations spirituelles.

La deuxième partie du deuxième mouvement se découpe en deux grandes sous-sections que nous délimitons à partir de l'interaction entre les différents éléments thématiques en présence, comme le montre le tableau X.

II. Psyche and The Youth											
Apparition de Psyché											
Apparition						Interaction					
100	123	124	152	153	160	161	170	171	186	187	209
44		3+3+2/16			1/2		3+3+2/16		1/2 (3+3+2/16)		1/2
Psyché		The Youth		Psyché		The Youth		Psyché et The Youth		Psyché	
<i>Ad mortem festinamus</i>		Thème E, Substrat chromatique		<i>Ad mortem festinamus</i>		Thème E, Substrat chromatique		<i>Ad mortem festinamus</i> , Thème E, Substrat chromatique		<i>Ad mortem festinamus</i>	

Tableau X : Deuxième partie du deuxième mouvement : Apparition de Psyché

La première sous-section correspond ainsi au moment de l'apparition de Psyché. Ce personnage est représenté en musique par un thème issu du *Llibre vermell* de Montserrat, un recueil de chants religieux associé au monastère de Montserrat, situé à la périphérie de Barcelone. Ce chant, « Ad mortem festinamus », est aussi une danse de la mort qui était chantée par les pèlerins. Le passage des mesures 100 à 123 introduit ce thème dans un timbre qui rappelle la sonorité de l'orgue, ce qui confère un caractère grave à la citation de ce thème. Le passage suivant (mes. 124-152) établit un contraste d'une part par le retour de la métrique en 3+3+2/16, et d'autre part en réintroduisant le langage chromatique qui avait servi plus tôt pour évoquer la spiritualité de The Youth, auquel Gerhard superpose un thème très simple consistant en un saut ascendant de sixte mineure suivi d'un trait de gamme descendant. Gerhard joint ainsi le diatonisme et le chromatisme qu'il opposait dans la première partie du deuxième mouvement pour représenter l'humanité du personnage de The Youth. La section des mesures 153 à 160 réintroduit le thème « Ad mortem festinamus » avant qu'un retour au thème E et au substrat chromatique ne conclue cette section de l'apparition de Psyché.

La deuxième sous-section (mes. 171-209) correspond à un moment d'interaction entre les deux personnages qui avaient été jusque-là été présentés séparément, comme pour montrer The

Youth observant l'idéal de Psyché qu'il découvrait. L'épisode des mesures 171 à 186 présente le thème E et le substrat chromatique aux bois et aux cordes alors que la mélodie « Ad mortem festinamus » est entendue à la trompette, rapidement doublée au trombone. Le motif associé au trot de Rossinante dans *Don Quixote* apparaît à la fin de cet épisode, comme pour souligner le fait que The Youth doit maintenant aller partager sa vision de Psyché avec le reste de l'Humanité. Enfin, l'épisode final (mes. 187-209) du deuxième mouvement reprend le thème « Ad mortem festinamus » en récupérant les sonorités d'orgue du début, au moment de l'apparition de ce personnage, comme si Psyché était à nouveau seule. La texture de ce passage est plus étendue qu'au début, puisque le pupitre des bois est davantage représenté et que les trompettes et les cors se relaient. Les cordes aussi sont davantage présentes jusqu'à la mesure 194, avant que le thème ne cède sa place à un motif d'accompagnement en *tremolo* sur les notes *sol* et *si* bémol. Ce motif confère une instabilité au passage et c'est ce même *tremolo* qui conclut le mouvement alors que le thème « Ad mortem festinamus » se termine à la mesure 204. Les cinq dernières mesures font entendre aux cordes le *tremolo* qui perd progressivement en énergie puisqu'il subit une augmentation rythmique. En effet, le *tremolo* est remplacé d'abord par des sextolets de doubles-croches, puis par des triolets de croches. Ce type d'écriture avec un accompagnement en battement – ici comprimé dans un *tremolo* – peut être rapproché de l'écriture des passages idéalistes dans *Don Quixote*, ce qui soulignerait le caractère idéaliste du personnage de Psyché. Les *tremolos* pourraient évoquer la précarité de l'idéal que représente Psyché, un idéal vain si l'Humanité n'y souscrit pas.

« III. Pandora's Carnival » : Rejet de l'idéal

Le troisième mouvement coïncide avec le moment où Pandora apparaît devant l'Humanité qui, subjuguée devant sa beauté, décide de l'adorer. Pandora devient en somme l'idéal que l'Humanité recherchait depuis le mouvement initial « The Quest ». La musique de Gerhard rend évidente cette transformation de Pandora en idéal, mais marque aussi l'artificialité de cet idéal. L'analyse des thèmes du troisième mouvement montre que Gerhard leur attribue certaines caractéristiques propres aux thèmes idéalistes tels qu'ils apparaissent dans *Don Quixote*, mais pas suffisamment pour qu'il soit possible de les ranger dans cette catégorie.

Le thème F (exemple 22) est introduit simultanément au piccolo et à la clarinette en *la* (mes. 12). Ce thème s'étend sur dix mesures, ce qui est long par rapport à la coupe traditionnelle

en 8 mesures. Toutefois, il ne peut pas être associé à l'idéalisme parce qu'il n'adopte pas une structure en deux parties, de forme antécédent suivi d'un conséquent, qui est caractéristique des thèmes idéalistes dans *Don Quixote*⁹³. Par contre, l'analyse du thème F montre qu'il est construit d'une cellule répétée. Cette particularité a pour effet de donner une impression de piétinement au thème qui ne se développe pas et s'obstine à réitérer le même matériau. Cette stratégie d'écriture est aussi employée pour le thème G (voir exemple 23). Le motif d'arpège présenté dans la première mesure en répété en marche à la quarte descendante à quatre reprises avant de se terminer par un trait de gamme ascendante. Encore une fois, il n'y a pas de développement dans ce thème, mais seulement la répétition d'un matériau musical simple.



Exemple 22 : Thème F, *Pandora*, « III. Pandora's Carnival » (mes. 12-21)

Pandora Suite de Roberto Gerhard, © Copyright 1990 by Boosey & Hawkes Music Publishers Ltd.
Reproduit avec la permission de Boosey & Hawkes, Inc.



Exemple 23 : Thème G, *Pandora*, « III. Pandora's Carnival » (mes. 86-93)

Pandora Suite de Roberto Gerhard, © Copyright 1990 by Boosey & Hawkes Music Publishers Ltd.
Reproduit avec la permission de Boosey & Hawkes, Inc.

L'accompagnement de ces deux thèmes principaux est répétitif : souvent des traits d'arpèges, comme c'est le cas des parties de piano (mes. 13-20) ou de harpe (mes. 13-30), ou des traits de gamme par exemple aux cordes (mes. 57-63). Au fil du mouvement, les parties d'accompagnement sont remplacées par les thèmes, de sorte que les deux thèmes se superposent

⁹³ Par exemple, le thème K tiré de « The Golden Age » dans *Don Quixote* est construit de cette façon. Le thème de Dulcinée adopte pareillement cette structure. (Voir chapitre 1, p. 25 et 36-37.)

aux mesures 85 à 94, avec la présentation du thème F à l'alto et le thème G au piccolo et au basson doublé au hautbois et à la clarinette en *la*. Ce moment concorde également avec la dernière présentation du thème F; au-delà de ce point, seul le thème G est entendu, dans une version plus complète, qui répète le trait de gamme ascendant final de ce thème. En somme, l'accompagnement s'estompe, sans doute parce que les thèmes sont en eux-mêmes très près d'un accompagnement, d'une part en raison de la simplicité de leur matériau – cellule motivique courte ou arpège – et d'autre part en raison du principe générateur de ces thèmes : la répétition.

Le matériel thématique du troisième mouvement donne d'abord l'impression d'être lié à l'idéalisme par la longueur des thèmes et le caractère répétitif des parties d'accompagnement. Du point de vue de la forme, ce mouvement rapide rappelle l'épisode de la libération des galériens dans *Don Quixote*. « Pandora's Carnival » ne se découpe pas en plusieurs petits épisodes et aucun changement de métrique ne vient apporter un contraste et marquer le début d'une nouvelle section comme c'est le cas dans « Psyche and The Youth » par exemple. Le troisième mouvement s'organise davantage autour de la répétition des thèmes F et G utilisés comme des micro-épisodes entre lesquels sont intercalés des sections plus rythmiques, avec une présence accrue de la percussion, notamment un trait de xylophone qui consiste en un *glissando* descendant et ascendant sur un intervalle de tierce majeure (mes. 1-13, 43-47, 86-92) avec une occurrence de ce motif sur un intervalle de quarte augmentée (mes. 25-30). Cette organisation de la forme du troisième mouvement peut être rapprochée des techniques d'écriture associées au réalisme dans *Don Quixote*, puisqu'il s'agit d'une forme de fragmentation du matériel mélodique.

En fait, l'analyse de « Pandora's Carnival » montre que Gerhard récupère certaines stratégies associées à l'idéalisme – la répétition et la longueur des thèmes – dans le but de fausser le réalisme par ailleurs évident des thèmes F et G. En bref, le réalisme se présente sous une forme idéaliste. Ce constat permet de mieux comprendre la narration que cette musique accompagne.

Méfiez-vous de Pandora...

Un troisième thème est entendu au cours du troisième mouvement. Il s'agit de la mélodie « Ad mortem festinamus » qui avait été présentée dans le deuxième mouvement et qui évoquait le personnage de Psyché. Ce thème est entendu à trois reprises (mes. 43-46, 76-82, 114-120) et pourrait correspondre aux moments où The Youth raconte sa vision de Psyché au reste de

l'Humanité déjà subjugué par la beauté de Pandora. La première occurrence de ce thème est immédiatement suivie d'un motif en notes répétées, qui est repris trois fois à intervalle de quinte à la clarinette, au cor et à la trompette. Ce motif a un caractère d'appel rappelant le motif B de *Don Quixote*, construit de notes répétées en paliers ascendants (voir chapitre 1, p. 23). Ce motif B avait pour fonction de mettre en garde le chevalier contre son imagination, ou encore servait à annoncer l'imminence d'un danger. Dans le contexte de *Pandora*, l'introduction d'un motif similaire à la suite de la présentation du thème associé à Psyché prend valeur de mise en garde de The Youth contre l'attrait qu'éprouve l'Humanité pour le personnage de Pandora. La diminution du nombre de répétitions, puis la disparition complète du motif après la mesure 96, montre que la mise en garde de The Youth reste vaine. C'est à partir de ce moment que le thème G gagne en importance jusqu'à devenir le seul thème à la fin du troisième mouvement, à l'exception d'une ultime apparition de la mélodie « Ad mortem festinamus » à la mesure 114. En faisant le parallèle avec le scénario, ce passage peut être associé au moment où l'Humanité rejette définitivement The Youth pour se tourner vers Pandora. La courbe mélodique ascendante décrite par le trait de gamme à la fin du thème G et la répétition de cet élément thématique contribuent à créer un sommet de tension qui atteint le registre très aigu et se termine à la mesure 157. Tout l'orchestre est impliqué à cet endroit, à l'exception de la harpe, du piano et de la contrebasse. Cependant, la note finale du trait de gamme – la première croche de la mesure 157 – jouée *sforzandissimo* concorde avec un trait de gamme descendant au piano *fff* de *mi*⁶ dièse à *do*² dièse. Ce contraste important pourrait marquer l'ouverture de la boîte de Pandora. Le fait que le mouvement se termine par un changement de métrique pour les deux dernières mesures montre qu'une transformation vient de se produire. Le changement de registre et de texture annonce le quatrième mouvement, alors que Pandora montre un nouveau visage à l'Humanité.

« IV. The Monster's Drill » : Destruction de l'idéal

La véritable nature de Pandora se révèle à l'Humanité au quatrième mouvement alors qu'elle lance les Monstres à sa poursuite. Le mouvement se découpe en deux parties. Dans la version du ballet pour deux pianos et percussions, le passage intitulé « The Monster's Drill » est suivi d'une marche qui porte le titre « Ode to Power ». Si cette dénomination est absente de la version de 1950 de la suite sur laquelle se base la présente analyse, il n'en demeure pas moins que la

musique de ce passage est présente. Nous avons découpé le quatrième mouvement en suivant cette division, comme le résume le tableau XI.

IV. The Monster's Drill			
The Monster's Drill – <i>Andante, Allegro</i>		[Ode to Power] – <i>Allegretto marciale</i>	
1	33	34	186
Marche des Monstres		Acclamation et couronnement de Pandora par les Monstres	

Tableau XI : Découpage formel de « The Monster's Drill »

La désillusion de l'Humanité face à la vraie nature de Pandora est traduite dans la musique de Gerhard par une écriture qui récupère le langage idéaliste développé dans *Don Quixote*, à commencer par le rappel du symbole ultime de l'idéal du chevalier, Dulcinée. Le retour d'une partie du thème associé à ce personnage dans le contexte de *Pandora* est particulièrement frappant. Dans la première partie du quatrième mouvement, Gerhard introduit la fin du thème de Dulcinée, qui consiste en une double broderie. Le motif qui comprend une référence à Dulcinée est donc séparé en deux parties d'une mesure chacune, la première rappelant le motif C du premier mouvement « The Quest » en inversion, et la seconde partie, la finale du thème de Dulcinée (voir exemple 24). Au fil des répétitions de ce thème, la première partie est tronquée et réduite à la première et à la dernière note de ce segment. Cette réduction a pour effet de mettre l'emphase sur la portion du motif reprenant le thème de Dulcinée.



Exemple 24 : Thème inspiré de Dulcinée, *Pandora*, « IV. The Monster's Drill » (mes. 17-18)

Pandora Suite de Roberto Gerhard, © Copyright 1990 by Boosey & Hawkes Music Publishers Ltd.
Reproduit avec la permission de Boosey & Hawkes, Inc.

C'est le rythme de double-croche pointée suivie d'une triple-croche qui marque la filiation entre ce motif et le thème de Dulcinée. Dans *Don Quixote*, ce thème était entendu à deux reprises, dans la première et la cinquième scènes, confié d'abord au cor anglais avec quelques relais parmi les autres bois (voir chapitre 1, p. 22, exemple 3). Dans *Pandora*, la section

contenant ce motif s’ouvre d’abord par un trait ascendant au cor anglais solo, ce qui établit un parallèle évident avec la présentation du thème de Dulcinée dans *Don Quixote*. Après ce trait introductif, la finale du thème de Dulcinée est entendue pour la première fois simultanément au cor anglais, à la clarinette et à la clarinette basse (mes. 18). Progressivement, ce fragment thématique est étendu à tout l’orchestre. À la deuxième répétition (mes. 20), le piccolo et le basson sont ajoutés. La texture des répétitions du motif associé à Dulcinée est ainsi amplifiée par ajout d’instruments au cours des deux premières répétitions. À partir de la troisième occurrence, on voit apparaître une séquence dans l’enchaînement de groupes d’instruments (indiquée en couleur dans le tableau XII). Ainsi, le motif de Dulcinée est répété et réparti à l’ensemble de l’orchestre en alternance entre les bois aigus (séquence en vert) les bois graves et les cuivres (en bleu) et les cordes (en orange). C’est une transformation importante puisque le thème de Dulcinée était réservé exclusivement aux bois dans la partition de *Don Quixote*. Le fait que ce thème réapparaisse au moment de l’attaque des Monstres dans *Pandora* pour dominer l’Humanité ajoute une couche de sens à la symbolique de ce thème qui représentait l’idéal du chevalier errant. Il est tout à fait approprié d’interpréter cette résurgence du thème de Dulcinée dans *Pandora* comme une référence politique – nous aurons l’occasion de discuter cette hypothèse plus en détail dans le chapitre 3.

IV. The Monster’s Drill – Résurgence de Dulcinée														
Mesure		18	20	21 ¹	21 ²	22 ¹	22 ²	23 ¹	23 ²	23 ³	24 ¹	24 ²	24 ³	24 ⁴
Bois	Piccolo													
	Flûte													
	Hautbois													
	Cor anglais													
	Clarinette													
	Clarinette basse													
	Basson													
Cuivres	Cor													
	Trompette													
	Trombone													
Cordes	Violons I													
	Violons II													
	Alto													
	Violoncelle													
	Contrebasse													

Tableau XII : Résurgence de Dulcinée dans « The Monster’s Drill »

Au-delà des jeux d'orchestration que dessine la répétition du motif de Dulcinée, il faut souligner l'accélération qui se profile dans la répétition de plus en plus serrée de ce motif. La première répétition apparaît à la mesure 18, la deuxième à la mesure 20, la troisième au premier temps de la mesure 21 et la quatrième sur le deuxième temps de la mesure 21. À partir de ce point, les répétitions s'enchaînent pour terminer à la mesure 24 avec une répétition sur chaque temps. Cette accélération va de pair avec une dynamique croissante. Jumelé avec une orchestration qui oppose des groupes d'instruments différents, l'accélération et le crescendo génèrent une tension importante qui ne trouve pas de résolution puisque ce passage ne se termine pas sur une cadence, mais s'enchaîne plutôt directement sur une nouvelle section qui s'ouvre par un trille aux bois et un *tremolo* aux cuivres, accroissant encore plus la tension déjà présente.

Le traitement appliqué par Gerhard au fragment du thème de Dulcinée dans « The Monster's Drill » traduit la violence dépeinte par le scénario. La fragmentation du thème de Dulcinée et sa disposition éclatée à travers l'instrumentation – alors que ce thème était réservé aux bois dans *Don Quixote* – donne l'impression que le thème est déchiré et mis en pièce par les Monstres de Pandora. L'introduction de ce thème par un accord arpégé au cor anglais revêt un attrait particulier puisque c'est la première fois que le hautbois cède sa place à cet instrument dans la partition de *Pandora*. Le fait que cela survienne au moment du rappel du thème de Dulcinée confère à ce motif une signification importante. Gerhard semble en effet avoir utilisé le cor anglais avec parcimonie, le réservant à quelques passages choisis, pour la reprise du thème de Dulcinée et pour la citation de la mélodie de « L'emigrant » dans le cinquième mouvement (nous y reviendrons).

La deuxième partie du quatrième mouvement, « Ode to Power », marque un changement dans l'écriture. Cette partie débute à la mesure 34 et fait intervenir deux nouveaux thèmes, les thèmes H et I autour desquels s'organise la forme. D'abord, une première section introductive fait entendre une cellule rythmique formée de deux doubles croches suivies d'une croche. Cette cellule rythmique est accompagnée de formules mélodiques simples reprises en paliers; trait de gamme, battements de tierces, etc. Ces bribes de mélodie sont néanmoins présentées de manière ordonnée, en homorythmie; il n'y a donc pas l'effet de cacophonie généralement associé avec l'écriture fragmentée chez Gerhard. Cette section introductive semble plutôt énoncer le matériau sur lequel les thèmes seront élaborés. À la mesure 58, un solo de clarinette provoque un changement dans la texture qui devient soudainement plus dépouillée, sans pour autant

abandonner le marquage de la pulsation. C'est enfin à la mesure 73 que le thème H est présenté au hautbois et au basson (mes. 73 à 80). Le profil rythmique de ce thème est entendu aux cors (mes. 73-74) puis à la trompette et au trombone (mes. 77-78). Le thème H est ensuite répété (mes. 90-97) à tous les bois en plus des cors accompagnés par la harpe. Une seconde partie solo, cette fois confiée au piccolo (mes. 108-121), fait la transition vers le thème I. La mesure 122 concorde avec la présentation du thème I à la clarinette, aux cors et à l'alto (mes 122-137). Ce thème est répété de la mesure 154 à 170 avant d'être complètement liquidé à la mesure 177.

Cette organisation de « Ode to Power » met en opposition les thèmes H et I en intercalant des parties de solo avant chaque présentation de ces éléments thématiques. L'analyse des thèmes H et I montre qu'ils s'opposent sur plusieurs aspects. En fait, chacun de ces deux thèmes fait intervenir des caractéristiques de l'idéalisme, mais seul le thème I peut y être associé.

D'abord, les deux thèmes se distinguent du point de vue de la longueur et de leur développement. Le thème H est beaucoup plus court et n'est pas conclusif puisqu'il se termine sur la quinte supérieure à la note de départ, ce qui donne une impression de cadence à la dominante (voir exemple 25). Le thème I est bien plus complet à cet égard en déployant d'abord un accord de *si* majeur puis en revenant à cette note à la fin du thème (voir exemple 26). Le thème I adopte donc une forme de type antécédent-conséquent, avec un antécédent de huit mesures et un conséquent de quatre mesures, qui sera davantage développé lors de la seconde occurrence de ce thème à la mesure 154, pour atteindre l'équilibre en termes de longueur entre l'antécédent et le conséquent.



Exemple 25 : Thème H, *Pandora*, « IV. The Monster's Drill » (mes. 73-76)

Pandora Suite de Roberto Gerhard, © Copyright 1990 by Boosey & Hawkes Music Publishers Ltd.
Reproduit avec la permission de Boosey & Hawkes, Inc.



Exemple 26 : Thème I, *Pandora*, « IV. The Monster's Drill » (mes. 122-133)

Pandora Suite de Roberto Gerhard, © Copyright 1990 by Boosey & Hawkes Music Publishers Ltd.
Reproduit avec la permission de Boosey & Hawkes, Inc.

L'examen de l'orchestration et de l'accompagnement des thèmes montre aussi qu'ils se distinguent, bien qu'à l'écoute aucun changement de texture important ne soit entendu. Le thème H est présenté au hautbois et au basson accompagné d'accords en valeurs longues aux cordes, avec les cuivres qui soutiennent la ligne rythmique du thème. Il n'y a pas de fragmentation, d'entrées contrapuntiques de cellules motiviques courtes qui construisent généralement une texture polyphonique autour d'un thème associé au réalisme. Il serait possible de voir cet ordre dans l'agencement des motifs d'accompagnement comme un cadre rigide imposé par le caractère militaire de la marche. En faisant le parallèle avec le scénario, il serait tout à fait justifié de comprendre ce passage comme l'imposition de Pandora en tant que figure autoritaire et dictatoriale. C'est cette hypothèse qui éclaire notre compréhension du thème I.

Le thème I peut être associé à l'idéalisme, mais il faut souligner qu'il s'agit d'un idéalisme réprimé. D'abord, dans sa construction, le thème I fait intervenir des valeurs longues et des rythmes pointés qui rappellent la syncope caractéristique des thèmes idéalistes dans *Don Quixote*. Ensuite, le matériau musical est simple et s'organise dans une forme antécédent-conséquent, ce qui confère une logique à ce thème qui ne se présente pas comme un fragment, mais plutôt comme une idée développée et complète. L'accompagnement de ce thème est réservé aux violons qui reprennent la structure rythmique en valeurs longues et en rythmes pointés, ce qui met l'accent sur la syncope. Le cadre rigide de la marche demeure cependant omniprésent puisque les violoncelles et les contrebasses marquent la pulsation. Lors de la deuxième reprise du thème I (mes. 154-178), la pulsation est confiée au piano et aux percussions. La liquidation du thème (mes. 170-178) met l'accent sur le motif syncopé de noire pointée suivie d'une croche. En revanche, la section finale du quatrième mouvement (mes. 178-186) contraste avec le thème I en faisant entendre la pulsation à presque tout l'orchestre sur un trait descendant avant de terminer par une cadence parfaite très appuyée dans une dynamique *sforzandissimo*.

En somme, le thème H reprend certaines caractéristiques de l'idéalisme sans toutefois pouvoir être qualifié comme tel. C'est en quelque sorte un thème réaliste qui essaie de se faire passer pour idéaliste. Le thème I, au contraire, peut être qualifié de thème idéaliste, mais les parties d'accompagnement ne permettent pas à ce thème de se déployer dans un cadre propre à l'idéalisme en rendant la marche omniprésente par le marquage de la pulsation. Le thème I est donc enfermé dans un cadre rigide, autoritaire, ce qui correspond bien à la trame narrative de ce mouvement, alors que Pandora confirme sa position d'autorité en réprimant l'Humanité.

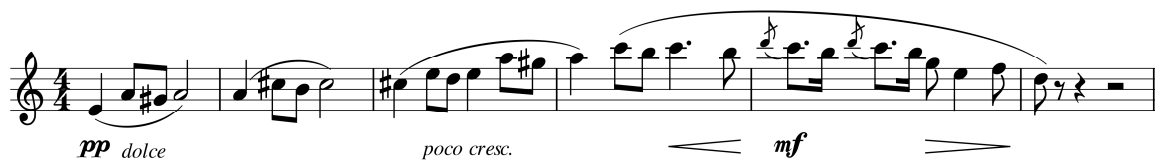
« V. Death and the Mothers » : Réveil de l'idéal

Le cinquième et dernier mouvement de la suite orchestrale de *Pandora* raconte la détresse des mères de l'Humanité devant le massacre de leurs enfants par les sbires de Pandora. Le mouvement se découpe en trois grandes parties, comme le montre le tableau XIII.

V Death and the Mothers					
1	36	37	81	82	111
Lamentation des mères		Apparition de Psyché		Retour de The Youth	
« L'emigrant » « La germana rescatada »		Motif mélodique sans direction « Ad mortem festinamus »		« L'emigrant » « La germana rescatada » « Rosa del Folló »	

Tableau XIII : Schéma formel de « Death and the Mothers »

Dans la « Lamentation des mères », deux éléments thématiques sont introduits : un thème reprenant la mélodie du chant catalan patriotique « L'emigrant » (en français, « l'émigrant ») et un thème inspiré du chant folklorique « La germana rescatada » (en français, « la sœur secourue »). Ces deux éléments thématiques sont présentés en élision, avec un effectif plus important pour les occurrences du thème de « L'emigrant », ce qui accorde une importance supplémentaire à ce thème. Le groupement des thèmes est répété trois fois avant qu'une partie conclusive procédant par tierces descendantes chromatiques ne termine cette partie. Les thèmes inspirés de « L'emigrant » et de « La germana rescatada » sont des éléments thématiques qu'il est possible de ranger dans la catégorie de l'idéalisme en raison de leur caractère développé.



Exemple 27 : Thème inspiré du chant « L'emigrant », *Pandora*, « V. Death and the Mothers » (mes. 3-8)

Pandora Suite de Roberto Gerhard, © Copyright 1990 by Boosey & Hawkes Music Publishers Ltd.
Reproduit avec la permission de Boosey & Hawkes, Inc.



Exemple 28 : Thème inspiré du chant « La germana rescatada »,

Pandora, « V. Death and the Mothers » (mes.7-10)

Pandora Suite de Roberto Gerhard, © Copyright 1990 by Boosey & Hawkes Music Publishers Ltd.
Reproduit avec la permission de Boosey & Hawkes, Inc.

Réapparition de Psyché

La deuxième partie du cinquième mouvement concorde avec le retour du personnage de Psyché qui apparaît cette fois devant l'Humanité. La partie débute à la mesure 37 avec un trait mélodique qui joue sur la broderie en répétant la même cellule rythmique constituée d'une double croche suivie d'une croche et d'une deuxième double croche. *A priori*, ce trait semble avoir une direction générée par la broderie supérieure. Toutefois, cette direction s'avère fautive puisque la répétition incessante de la formule revient sur elle-même et devient redondante. En fait, le trait atteint un sommet sur la note *sol*⁴ à la mesure 38 et la suite montre plutôt que le motif tend à descendre dans le registre jusqu'à la mesure 48 où il laisse la place à des traits de gamme ascendants repris en séquence descendante. Cette logique d'enchaînement des motifs donne une fausse impression de direction. En faisant le parallèle avec le scénario, il pourrait être possible de rapprocher ce passage d'une tentative d'émancipation qui échoue, comme si l'Humanité essayait de se sortir d'une impasse, mais que l'oppression était trop importante pour que cette entreprise ne réussisse. En se débattant, l'Humanité ne fait que s'enliser davantage. Cette hypothèse pourrait être confirmée par le retour du marquage de la pulsation à la mesure 53 au piano puis à la mesure 54 à la timbale, qui rappelle la marche de « The Monster's Drill » et de « Ode to Power ». Conjugué avec la transformation rythmique qui s'opère dans la cellule de

la broderie supérieure pour donner une impression de soubresaut, ce retour de la pulsation pourrait vraisemblablement être associé aux Monstres de Pandora et au contrôle qu'ils exercent sur l'Humanité.

La lumière semble revenir sur l'Humanité à la mesure 65, au moment où le thème « Ad mortem festinamus » revient alors que le tempo accélère. Dans la partition, ce passage est marqué *con anima*, ce qui contribue à donner un élan encore plus important et tranche avec la lourdeur du passage précédent. Le thème est répété à trois reprises, à différents instruments en un court laps de temps. La présence de Psyché est donc importante, comme si l'Humanité entière en avait soudainement une vision claire.

Retour de The Youth

Après la révélation de Psyché à l'Humanité, le binôme formé des thèmes de « L'emigrant » et de « La germana rescatada » revient. Cette fois, ils ne sont pas présentés en élision. La broderie inférieure caractéristique du thème de « L'emigrant » est liquidée des mesures 87 à 91 avant que lui succède le thème de « La germana rescatada ». Nous avons déjà mentionné que dans la première partie du cinquième mouvement, une place moins importante était accordée au thème de « La germana rescatada ». Dans cette troisième partie, le rapport est inversé et ce thème est présenté à davantage d'instruments que le thème de « L'emigrant », juste avant qu'un changement de métrique ne survienne. Ce changement permet de rappeler le thème associé au personnage de The Youth en réintroduisant la métrique en 5/8 et le thème de « Rosa del Folló » présenté au début du deuxième mouvement. Ce thème est entendu d'abord aux cordes à l'exception de la contrebasse, puis aux bois. Enfin, le thème de The Youth cède la place à un trait ascendant en triolets de noires aux bois alors que le piano, les violons II et les violoncelles font entendre un trille accompagné d'un roulement de timbales. Le mouvement – et la Suite – se termine par un accord de *fa* dièse majeur après que le trille au piano ait ralenti en passant du trille au triolet de noires. Ce procédé rappelle également la finale du deuxième mouvement qui relatait la rencontre de The Youth et de Psyché.

Le réalisme autoritaire, ou comment l'idéalisme a été mis au pas

En somme, l'organisation thématique du matériau musical dans *Pandora* permet d'établir des comparaisons éclairantes avec l'écriture de *Don Quixote*. Si, dans ce premier ballet, Gerhard

établit clairement une distinction entre les passages associés aux interprétations réaliste et idéaliste, la distinction est moins nette dans *Pandora*. Certains thèmes semblent au premier abord correspondre aux caractéristiques généralement associées à l'idéalisme, mais la musique qui les accompagne indique le contraire. Dans *Pandora*, Gerhard joue avec les codes qu'il avait établis dans la partition de *Don Quixote* pour les passages où l'idéalisme du chevalier était mis de l'avant. Il est possible de voir dans ce jeu une volonté de montrer les forces qui s'opposent dans le scénario élaboré par Jooss. Gerhard semble vouloir montrer le côté manipulateur du personnage de Pandora en récupérant les stratégies de l'idéalisme, mais en les tordant pour les faire entrer dans le cadre du réalisme. Le troisième mouvement, « Pandora's Carnival », est un bon exemple d'application de cette stratégie. La partie « Ode to Power » du quatrième mouvement intitulé « The Monster's Drill » en témoigne également. Dans les deux cas, la présence de Pandora est centrale; ce qui distingue les deux mouvements réside dans la relation entre Pandora et l'Humanité.

C'est un faux!

Dans le troisième mouvement, Pandora désire charmer l'Humanité afin d'obtenir son dévouement. En fait, elle souhaite gagner la confiance de la foule avant d'ouvrir la boîte des fléaux. La stratégie compositionnelle que Gerhard fait intervenir dans ce mouvement consiste à donner l'impression qu'un thème réaliste correspond à l'idéalisme en présentant des thèmes longs, mais qui se révèlent simplistes et répétitifs. C'est ce qui caractérise les thèmes F et G. En réalité, ces thèmes reprennent l'idée de répétition généralement réservée aux parties d'accompagnement des thèmes liés à l'idéalisme pour en faire le matériau mélodique. On obtient certes l'effet de suspension, sans toutefois retrouver les thèmes longs et élaborés qui donnaient une impression de développement rhétorique cohérent du matériau musical comme c'est le cas dans la partition de *Don Quixote*.

Quand il faut rentrer dans les rangs...

Le quatrième mouvement présente une Pandora cruelle alors qu'elle lance sur le monde les fléaux de la boîte. C'est le revers de la médaille alors que les machinations du personnage ont réussi à lui assurer l'admiration de l'Humanité. Après une première partie qui dépeint admirablement le caractère imposant et effrayant des Monstres par une texture dense, une dissonance importante et une orchestration hachée, la partie « Ode to Power » sert à évoquer le

triomphe de la reine. C'est une marche militaire que Gerhard écrit pour ce passage du scénario. Julian White mentionne brièvement que cette marche militaire peut rappeler la musique associée aux parades militaires espagnoles sous Franco, sans toutefois expliquer en quoi elle peut y être associée⁹⁴. En ne s'intéressant qu'à l'organisation du matériau musical, on constate que les thèmes qui y sont développés peuvent cette fois être attachés à l'idéalisme. Néanmoins, l'omniprésence de la pulsation et le tempo soutenu de cette marche enferment les thèmes dans une structure à la direction claire. En fait, la rigidité des parties d'accompagnement instaure un cadre strict dans lequel Gerhard tente de faire entrer des thèmes idéalistes longs et développés. À la lumière du scénario, cette stratégie compositionnelle semble dresser un parallèle avec le rapport de force qui s'installe entre Pandora – dictatrice – et l'Humanité – peuple soumis.

Cette dynamique, qui n'est guère perceptible que par le biais d'une lecture et d'une analyse attentives de la partition, se double toutefois d'un second discours, celui que Gerhard développe par le choix des thèmes qu'il insère dans sa partition. Nous voulons maintenant tourner notre attention vers les thèmes folkloriques qui apparaissent dans la musique de *Pandora*, puisqu'il semble tout à fait possible que Gerhard se soit servi de thèmes connus pour rendre audible un message politique.

⁹⁴ White, « National Traditions in the Music of Roberto Gerhard », p. 8, et White, « Music for *Pandora* », p. 52.

CHAPITRE 3

L'IDÉAL DE DON QUICHOTTE : UN MESSAGE POLITIQUE

La liberté, Sancho, est un des dons les plus précieux que les Cieux aient faits aux hommes; ni les trésors que renferme la terre ni ceux que la mer recouvre ne peuvent s'y comparer; pour la liberté autant que pour l'honneur, on peut et doit aventurer la vie; au contraire, la captivité est le plus grand malheur qui puisse advenir aux hommes.

– *Don Quijote*, II, 58.

FOLKLORE CATALAN ET NARRATION SOUS-JACENTE

Fidèle élève de Felip Pedrell, Gerhard emprunte très souvent du matériel musical au folklore catalan qu'il s'approprie en opérant quelques transformations, souvent de nature rythmique. Sa production de la fin des années 1920 et des années 1930 est marquée par l'usage de matériel folklorique, comme en témoignent les *Sardana I* et *Sardana II* datant toutes deux de 1928 et la cantate *L'alta naixença del Rei en Jaume* de 1932. Si, avant la Guerre civile, l'usage du folklore dans les œuvres de Gerhard sert en partie à lui gagner les faveurs du public catalan (friand de ce genre de compositions) et à militer en faveur de l'indépendance, les œuvres des années 1940 utilisant du matériau folklorique s'inscrivent davantage dans une dynamique de revendication et de dénonciation de la défaite du camp républicain en Espagne. Les emprunts au folklore catalan dans ces œuvres sont rarement anodins : Gerhard utilise le matériau folklorique comme un moyen narratif, en ayant recours aux propos du texte des chansons qu'il récupère et aux références culturelles qu'elles supposent. Au début des années 1940, Gerhard tisse ainsi un réseau d'associations qui ajoute une portée politique à ses œuvres, et qui se prolongera dans le reste de sa production.

Le message de *Pandora*

Dans *Pandora*, une bonne partie du matériel thématique est issu du folklore catalan. Nous avons mentionné ces thèmes au moment d'analyser cette œuvre au chapitre précédent, sans toutefois nous attarder à leur propos ou à la signification qu'ils pouvaient prendre dans le cadre du ballet. La récurrence de certains thèmes au fil du ballet et leur association avec des personnages ou des événements du scénario révèlent une narration sous-jacente qui renforce le message de l'œuvre dénonçant la guerre et le totalitarisme. Conçue par Gerhard, cette trame narrative alternative sert alors à dénoncer la situation politique espagnole au lendemain de la Guerre civile.

« Antón Pirulero »

Le premier thème inspiré du folklore catalan introduit dans *Pandora* est basé sur la comptine pour enfants « Antón Pirulero » (voir exemple 29)⁹⁵. Cette comptine, originaire de la province d'Alacant au Pays valencien, s'accompagne d'un jeu basé sur le principe de l'imitation qui fait appel à la mémoire et à la rapidité⁹⁶. Tous les enfants forment un cercle et chantent la comptine en imitant le jeu d'un instrument de musique différent pour chacun. À un moment, le meneur de jeu change d'instrument fictif pour celui d'un autre joueur qui doit alors se souvenir et reproduire le jeu de l'instrument que le meneur imitait au début du jeu. Le meneur peut ensuite procéder à plusieurs échanges avec les différents joueurs, jusqu'à ce que l'un d'eux se trompe d'instrument. Le perdant doit alors payer un gage décidé par le meneur.

⁹⁵ Juan Hidalgo Montoya, *Cancionero popular infantil español*, Madrid, Antonio Carmona, 1969, p. 15.

⁹⁶ White, « National Traditions in the Music of Roberto Gerhard », p. 8.

An - ton, An - ton, An - ton pi - ru - le - ro ca - da cual, ca - da cual, a - tien - daa su
 jue - go yel que no lo, a - tien - da pa - ga - ra, u na pren - da An - pren - da. Yo sé, yo
 sé, yo sé la ma - ne - ra de dar, de dar, la la - ta, a cual - quie - ra; yo quie - ra

Exemple 29 : Mélodie folklorique « Antón Pirulero »

Le texte de la comptine, que nous reproduisons et traduisons ci-dessous (voir figure 1), explicite la dynamique autoritaire imposée par le meneur. La première strophe expose le principe du jeu en indiquant que les joueurs doivent prêter attention aux gestes du meneur, mais la formulation de cette consigne prend la forme d’une mise en garde. Ce ton est poussé plus loin dans la deuxième strophe, par l’usage de la voix active à la première personne du singulier, qui donne l’impression que c’est le meneur qui s’adresse aux autres joueurs. En fait, toute la comptine peut être interprétée comme une menace de répression, ce qui est particulièrement évocateur dans le contexte du scénario de *Pandora*.

Antón, Antón, Antón Pirulero Cada cual, cada cual, Atienda su juego Y el que no le atiende Pagara una prenda	Anton, Anton, Anton Pirulero Que chacun, que chacun Suive son jeu Celui qui ne le suivra pas Devra payer un gage
Yo sé, yo sé, Yo sé la manera De dar, de dar La lata a cualquiera	Je sais, je sais, Je sais la manière, De casser, de casser Les pieds à quiconque

Figure 1 : Texte et traduction de la comptine « Antón Pirulero »

Le thème basé sur cette comptine apparaît dans *Pandora* dès la troisième mesure du premier mouvement, au piano (voir exemple 30).



Exemple 30 : Thème dérivé de la chanson « Antón Pirulero », *Pandora*, « I. The Quest » (mes. 3-5)

Pandora Suite de Roberto Gerhard, © Copyright 1990 by Boosey & Hawkes Music Publishers Ltd.
Reproduit avec la permission de Boosey & Hawkes, Inc.

Le tableau XIV montre les changements d’instrumentation au fil des récurrences de ce thème dans le premier mouvement de *Pandora*. Les deux premières occurrences du thème sont confiées au piano, comme si cet instrument était le meneur du jeu. Par la suite, chaque occurrence cède la voix à un groupe d’instruments différent, en créant une accumulation. La troisième répétition est confiée aux cors, la quatrième aux violons I et aux altos, et la cinquième à la clarinette basse, au basson et aux violoncelles. L’instrumentation est encore davantage étendue pour les sixième et septième entrées, avec des pupitres qui doublent partiellement l’énoncé du thème. Ce choix d’orchestration donne l’impression que le meneur (le piano) fait circuler le thème à presque tout l’orchestre qui doit lui emboîter le pas.

<i>Pandora – I. The Quest</i>		
N°	Mesures	Instrumentation
1	3-4	Piano
2	7-8	Piano
3	11-12	Cors
4	15-16	Violons I + alto
5	19-20	Clarinette basse + basson + violoncelles
6	40-41	Violons I + alto [violons II, flûtes, clarinette] (doublage partiel)
7	44-45	Violons I + violoncelles [flûtes, hautbois, violons II, alto] (doublage partiel)

Tableau XIV : Récurrence du thème basé sur « Antón Pirulero » dans *Pandora* « I. The Quest »

Le choix du thème « Antón Pirulero » offre un parallèle intéressant avec la représentation en musique du personnage de Pandora parce que ce thème renvoie à différents aspects du personnage. D’abord, le caractère à première vue inoffensif du jeu fait écho à la façon dont Pandora sera présentée dans le troisième mouvement du ballet. Au chapitre 2, nous avons

montré que l'entrée de Pandora est marquée par les thèmes F et G en apparence développés, mais qui sont en réalité constitués de petites unités répétées (voir chapitre 2, p. 68-69). Notre analyse, fondée sur la transposition en musique des interprétations idéaliste et réaliste du roman de Cervantes, a permis de déterminer que cette particularité des thèmes F et G servait à berner l'Humanité en représentant faussement Pandora comme un idéal. Dans le cadre du ballet, le jeu accompagnant la comptine « Antón Pirulero » remplit la même fonction, c'est-à-dire détourner l'attention pour mieux tromper l'Humanité quant à la véritable nature de Pandora qui fait office de meneur. Par ailleurs, les propos de la comptine anticipent le caractère autoritaire de Pandora qui affermira son pouvoir par la répression au début du quatrième mouvement intitulé « The Monster's Drill » en relâchant les monstres sur l'Humanité. En somme, la construction du premier mouvement de *Pandora* autour du thème « Antón Pirulero » a pour fonction d'anticiper la suite des événements du scénario, mais aussi de montrer qu'un jeu en apparence naïf pourrait se révéler bien plus dangereux qu'on pourrait le croire s'il quittait le domaine du divertissement.

« *Rosa del Folló* »

Le deuxième thème populaire que Gerhard utilise dans *Pandora* est « Rosa del Folló » (voir exemple 31)⁹⁷ qu'il connaît probablement par la version de Joan Lamote de Grignon qui récupère cette mélodie pour en faire une sardane pour *cobla* en 1908. Le fait que ce compositeur soit le père de Ricard Lamote de Grignon, collègue de Gerhard au sein du groupe Compositeurs indépendants de Catalogne (CIC)⁹⁸, explique sans doute cette connaissance.

⁹⁷ *40 cançons populars catalanes : Primera serie*, 2^e édition, Barcelone, Biblioteca popular de l'Avenç, 1909, p. 71-72.

⁹⁸ *Compositors independents de Catalunya*.

Ro - sa del Fo - llo, Per quèets tant plo - ro - sa?

5 No'n tinc d'es-tar jo, si'm ca-sen per for-ça Mi - nyo-na

9 Quins colors gas - teu tant de ro - saher - mo-sa Mi - nyo-na

Exemple 31 : Mélodie folklorique « Rosa del Folló »

Le texte de cette sardane raconte l’histoire d’une jeune fille éplorée forcée de se marier contre sa volonté. Nous reproduisons et traduisons ici le texte intégral (figure 2).

-Rosa del Folló,
Per què ets tant plorosa
-No'n tinc d'estar jo,
Si'm casen per força?

*Minyona,
Quins colors gasteu
Tant de rosa hermosa,
Minyona*

-Com no'n tinc d'esta
Si'm casen per força?
-No n'estigueu, no,
Que ja no n'es hora

Diumenge vinent
Ja'ns duran les joies
El davantal blau,
La corbata groga

-Rose du Folló
Pourquoi es-tu si éplorée
-Comment puis-je ne pas l'être
S'ils me marient de force

*Mignonne,
Quelles couleurs avez-vous
Tellement une belle rose
Mignonne*

Comment puis-je ne pas l'être
S'ils me marient de force?
-Ne le soyez pas, non
Il n'en est plus l'heure

Dimanche prochain
Ils nous apporteront les bijoux
Le tablier bleu,
La cravate jaune

Figure 2 : Texte et traduction de la sardane « Rosa del Folló »⁹⁹

⁹⁹ Nous remercions Elisabet Rafóls pour la traduction du texte.

Il faut souligner que Gerhard ne cite pas la mélodie du premier vers, mais seulement celle des deuxième, troisième et quatrième vers du premier couplet en plus du premier vers du refrain. Il ne conserve que le sentiment de désespoir exprimé par la jeune fille et évacue la tentative de réconfort du personnage masculin. Ce choix pourrait être rapproché de l'état d'esprit du personnage de The Youth auquel est associée la reprise de « Rosa del Folló ». Au début du deuxième mouvement de *Pandora*, The Youth poursuivait en d'autres lieux sa recherche d'un idéal, ce qui le mènera à Psyché, alors que l'Humanité s'arrêtera devant Pandora. En commençant la citation du thème par l'interrogation « Pourquoi es-tu si éplorée », Gerhard semble vouloir suggérer que Psyché s'adresse à The Youth qui lui répond « Comment puis-je ne pas l'être s'ils me marient de force? ». Ce mariage forcé pourrait correspondre à l'adoration de Pandora par le reste de l'Humanité, ce à quoi The Youth se refuse.

Au-delà du texte, il faut souligner que le fait que Gerhard ait choisi une sardane est significatif du caractère qu'il attribue au personnage de The Youth. La sardane est une danse populaire en Catalogne qui est dansée en cercle. Bien que cette danse soit aussi présente dans d'autres régions de l'Espagne – en Aragon notamment –, les défenseurs de l'indépendance catalane ont revendiqué ce phénomène culturel comme étant typiquement catalan. C'est la symbolique du peuple uni dans une ronde qui a suscité cette appropriation au début du XX^e siècle et qui est devenue un élément central de l'expression de la catalanité dans les années 1930. Le même argument de coopération et d'unité du peuple a motivé l'essor des *castells*, les tours humaines catalanes, qui est une autre manifestation très importante et qui est encore associée de nos jours à la défense de la culture catalane. Il faut remarquer que ces deux manifestations – la sardane et les *castells* – s'accompagnent toujours de musique, exécutée par un ensemble appelé la *cobla*. Cet ensemble formé de onze musiciens est constitué principalement d'instruments à vents : un *flaviol i tambori* (petite flûte et tambour), deux *tibles* en *si* (instrument à anche double dans la famille du hautbois, mais d'un registre plus aigu), deux *tenora* en *si* (instrument à anche double comparable au hautbois), deux *cornetins* ou trompettes en *si*, deux *fiscorns* (instrument de la famille de la trompette, mais plus gros), un trombone et une contrebasse¹⁰⁰. C'est l'instrumentation de la *cobla* telle qu'elle a été standardisée au XIX^e siècle par Pep Ventura (1818-1875), qui compose pour cette formation en accordant un rôle prédominant aux *tenora*.

¹⁰⁰ Paine, *Hispanic Traditions in Twentieth-Century Catalan Music*, p. 58.

La reprise du thème « Rosa del Folló » dans *Pandora* apparaît d’abord dans la première partie du deuxième mouvement alors que The Youth poursuit sa recherche d’un idéal dans une voie différente du reste de l’Humanité (voir exemple 32). Dans la partition, la structure rythmique du thème est introduite dès la troisième mesure à la timbale et l’entrée du thème survient à la neuvième mesure, à la clarinette et à la clarinette basse accompagnées des cordes graves : alto, violoncelle et contrebasse. Déjà, cette orchestration rappelle la *cobla* associée à la sardane. Les entrées successives du thème feront entendre un ensemble plus important de bois, jusqu’à la dernière occurrence où ce thème est entendu à la flûte, au hautbois, à la clarinette basse, au cor accompagnés par tout le pupitre des cordes. Cette orchestration est aussi reprise de manière encore plus complète lors de la deuxième apparition du personnage de The Youth au cinquième mouvement de *Pandora*, tout juste avant la conclusion du ballet. Le thème de « Rosa del Folló » est présenté une dernière fois à la flûte, au hautbois, à la clarinette, à la clarinette basse et au basson en plus des cordes. Gerhard semble donc avoir délibérément choisi de calquer l’orchestration de ce thème sur la sonorité traditionnelle de la *cobla* catalane.



Exemple 32 : Thème inspiré du chant « Rosa del Folló », *Pandora*, « II. Psyche and The Youth » (mes. 9-12)
Pandora Suite de Roberto Gerhard, © Copyright 1990 by Boosey & Hawkes Music Publishers Ltd.
 Reproduit avec la permission de Boosey & Hawkes, Inc.

L’évocation de la *cobla* catalane dans l’écriture musicale montre que Gerhard associe The Youth et sa persévérance dans la recherche d’un idéal à la culture catalane. Cette association fait écho à la manière dont Gerhard avait représenté en musique l’idéal de Don Quichotte par la reprise d’un thème catalan. En fait, l’évocation en musique d’un idéal – Dulcinée dans *Don Quixote*, The Youth comme modèle de persévérance dans *Pandora* – est systématiquement associé avec la culture catalane. Dans *Pandora*, la récupération de la sardane prend même une valeur politique puisqu’il s’agit d’un symbole-clé de l’identité catalane. The Youth se présente ainsi comme un Catalan qui poursuit un idéal plus noble que le reste de l’Humanité, laquelle pourrait être assimilée au peuple espagnol. Cette interprétation offre un parallèle frappant avec la pièce de théâtre *El català de la Manxa* de Santiago de Rusiñol, qui avait marqué Gerhard dans

les années 1920 (voir chapitre 1, p. 16). Cette œuvre, basée sur le *Don Quijote* de Cervantes, présentait le chevalier comme un industriel catalan venu réformer la Castille paysanne. Dans *Pandora*, The Youth se présente également comme un être lucide, qui poursuit sa recherche d'un idéal plus loin, alors que l'Humanité se complait dans l'adoration de Pandora.

« *Ad mortem festinamus* »

Dans la deuxième partie du deuxième mouvement, qui correspond à l'entrée de Psyché, Gerhard cite « *Ad mortem festinamus* », une mélodie très ancienne tirée du *Llibre vermell* de Montserrat (voir exemple 33). Ce document est un recueil de dix mélodies religieuses médiévales qui auraient été composées entre le XII^e et le XIV^e siècle. Le chant repris par Gerhard dans *Pandora* est en fait une danse de la mort qui adopte la forme du virelai, portant la mention « *a ball redon* ». Il s'agit en somme d'une danse médiévale dansée en ronde, mais dont les pas sont moins stricts que ceux de la sardane qui en est probablement issue¹⁰¹. « *Ad mortem festinamus* » n'est cependant pas l'unique virelai du *Llibre vermell* : cinq chants reprennent cette forme, ce qui correspond à la moitié du recueil¹⁰².

Ad mor - tem fes - ti - na - mus, Pec - ca - re de - si - sta - mus. Pec - ca - re de - si - sta -

12
mus. Scri - be - re - pro - po - su - i - De con - tem - ptu mun - da - no, Jam es
Ut de - gen - tes - sae - cu - li Non mul - cen - tur in va - no,

22
ho - ra - sur - ge - re A som - pno mor - tis - pra - vo. A som - pno - mor - tis - pra - vo.

Exemple 33 : Mélodie « *Ad mortem festinamus* »¹⁰³

¹⁰¹ Higiní Anglés, « El “Llibre Vermell” de Montserrat y los cantos y la danza sacra de los peregrinos durante el siglo XIV », *Anuario musical*, vol. 10, 1955, p. 69.

¹⁰² *Ibid.*, p. 63.

¹⁰³ Nous reproduisons la mélodie retranscrite par Anglés dans *ibid.*, p. 78.

Le texte de ce chant est une invitation au culte religieux (voir figure 3). Le refrain est rédigé à la première personne du pluriel, alors que la première strophe est écrite à la première personne du singulier. Le narrateur veut éviter au peuple de souffrir inutilement, et pour cette raison, il appelle les croyants à renoncer à pécher, l'imminence de la mort planant toujours sur la vie humaine. Le narrateur poursuit en invitant les croyants à se tourner vers l'adoration de la Vierge Marie et du Seigneur dans le but de s'assurer le salut.

Ad mortem festinamus
Peccare desistamus
Peccare desistamus

Vers la mort nous nous hâtons
arrêtons de pécher,
arrêtons de pécher.

Scribere proposui de contemptu mundano,
ut degentes seculi non mulcentur in vano;
iam est hora surgere a sompno mortis pravo
A sompno mortis pravo

Je me suis proposé d'écrire sur le mépris des choses terrestres
pour que ceux qui vivent en souffrant sur la terre ne se fassent pas du mal pour rien.
Il est déjà l'heure de surgir du mauvais sommeil de la mort,
du mauvais sommeil de la mort.

Vita brevis breviter in brevifiniatur,
mors venit velociter quae neminem veretur,
omnia mors perimit et nulli miseretur.
Et nulli miseretur.

La vie est brève et se termine sous peu,
la mort qui arrive rapidement, personne ne doit la craindre :
la mort détruit tout et n'a pitié de personne,
et n'a pitié de personne.

Ni conversus fueris et sicut puer factus
et vitam mutaveris in meliores actus,
intrare non poteris regnum Dei beatus.
Regnum Dei beatus.

Si tu ne te convertis pas et ne redeviens pas comme un enfant,
en changeant ta vie avec des meilleures actions,
tu ne pourras pas entrer heureux au royaume de Dieu,
heureux au royaume de Dieu.

Tuba cum sonuerit, dies erit extrema,
et iudex advenerit, vocabit sempiterna
electos in patria, praescitos ad inferna.
Praescitos ad inferna.

Lorsque la trompette sonnera, ce sera le jour extrême,
et le juge viendra et appellera
les élus dans la patrie éternelle, et enverra les prédestinés aux enfers,
les prédestinés aux enfers.

Quam felices fuerint, qui cum Christo regnabunt;
facie ad faciem sic eum spectabunt,
sanctus, sanctus Dominus sabaoth conclamabunt.
Sabaoth conclamabunt.

Qu'ils seront contents ceux qui règneront avec le Christ :
ils pourront ainsi le contempler face à face,
« Tu es saint, tu es saint, Dieu de l'univers » chanteront-ils
« De l'univers » chanteront-ils

Et quam tristes fuerint, qui eterne peribunt,
poenae non deficient, nec propter has obibunt,
heu, heu, heu, miserrimi, numquam inde exibunt.
Numquam inde exibunt.

Et qu'ils seront tristes ceux qui périront à jamais,
ils ne manqueront pas de peines et elles ne finiront jamais.
Hélas, misérables, ils n'en sortiront jamais,
ils n'en sortiront jamais.

Cuncti reges seculi et in mundo magnates
adventant et clerici omnesque potestates,
fiant velut parvuli, dimittant vanitates.
Dimittant vanitates.

Tous les rois et les puissants du monde
s'approchent, ainsi que les prêtres et toutes les autorités :
qu'ils se fassent comme des enfants et renoncent aux choses futiles,
renoncent aux choses futiles.

Heu, fratreskarissimi, si digne contemplemus
passionem Domini, amare et si flemus,
ut pupillam oculi servabit, ne peccemus.
Servabit, ne peccemus.

Hélas, très chers frères, si nous contemplions dignement
la passion de Dieu et si amèrement nous pleurions tant,
que la pupille de l'œil ne soit pas préservée, afin de ne pas pécher,
Afin de ne pas pécher.

Alma Virgo virginum, in celis coronata,
apud tuum filium sis nobis advocata

Oh Vierge sainte parmi les vierges, couronnée dans le ciel,
que tu sois notre avocate auprès de ton fils,

et post hoc exilium occurrens mediata.
Occurrens mediata.

O mors, quam amara est memoria tua.
Vile cadavereris. Cur non peccare vereris?
Vile cadavereris. Cur intumescere quaeris?
Vile cadavereris. Ut quid pecuniam quaeris?
Vile cadavereris. Quid vestes pomposas geris?
Vile cadavereris. Ut quid honores quaeris?
Vile cadavereris. Cur non paenitentis confiteris?
Vile cadavereris. Contra proximum non laeteris

et qu'après cet exil tu aides celui qui se dirige vers vous.
Qui se dirige vers vous.

Ô mort, que ton souvenir est amer.
Tu seras un cadavre ordinaire. Pourquoi ne crains-tu pas de pécher?
Tu seras un cadavre ordinaire. Pourquoi veux-tu gagner en importance?
Tu seras un cadavre ordinaire. Pourquoi cherches-tu à t'enrichir?
Tu seras un cadavre ordinaire. Pourquoi portes-tu des vêtements pompeux?
Tu seras un cadavre ordinaire. Pourquoi donc aspirer-tu aux honneurs?
Tu seras un cadavre ordinaire. Pourquoi ne te montres-tu pas pénitent?
Tu seras un cadavre ordinaire. Ne te réjouis pas de ton avenir.

Figure 3 : Texte et traduction de « Ad mortem festinamus »¹⁰⁴

Le traitement que Gerhard accorde à cette mélodie est particulier. D'abord, le rythme allant du virelai (nécessaire à la danse) est sacrifié : Gerhard fait entendre ce thème en valeurs longues en homophonie, lui octroyant ainsi une fonction qui rappelle celle du *cantus firmus* grégorien (voir exemple 34). L'orchestration de ce thème montre aussi la très grande habileté de Gerhard à construire des sonorités avec les instruments de l'orchestre. En effet, l'entrée du thème est confiée à la harpe, au piano et à la contrebasse dans le registre très grave, avec un accompagnement à l'alto qui joue un trille *pianissimo* avec sourdine. L'écriture de Gerhard permet ainsi une grande résonance des harmoniques, et le timbre qui en résulte rappelle les riches sonorités de l'orgue, ce qui convient très bien au caractère religieux de « Ad mortem festinamus ». Les entrées subséquentes du thème font entendre d'autres combinaisons d'instruments, avec une prédominance des bois tels que la clarinette, le hautbois et le basson, mais l'écriture homorythmique et homophonique maintient la sonorité d'orgue, évoquant un instrument dont on aurait simplement changé les jeux pour obtenir un timbre plus nasillard. Il faut souligner que ce choix d'écriture et de timbre tranche avec la partie précédente qui faisait entendre le thème de « Rosa del Folló » dans un rythme pointé plutôt entraînant et dans une orchestration qui rappelle les *coblas* catalanes. Gerhard fait entrer le personnage de Psyché avec une musique dont la résonance et l'austérité semblent renforcer la gravité des propos du texte de la mélodie médiévale. Ce traitement n'est sans doute pas anodin quand on le met en relation avec le scénario de *Pandora*. Psyché apparaît alors comme un personnage clairvoyant qui veut mettre en garde l'Humanité contre les conséquences de ses mauvaises actions en l'invitant à se tourner vers le bien. Le fait que ce thème soit évoqué à d'autres moments de la partition – dans le premier mouvement (mes. 31-34) aux cuivres et dans le cinquième mouvement (mes. 65-83)

¹⁰⁴ Nous remercions Federico Lazzaro pour la traduction de ce chant.

aux bois et aux cordes – suggère l’omniprésence du personnage de Psyché, qui n’attend que d’être reconnu par l’Humanité.



Exemple 34 : Thème inspiré du chant « Ad mortem festinamus »,
Pandora, « II. Psyche and The Youth » (mes. 100-115)
Pandora Suite de Roberto Gerhard, © Copyright 1990 by Boosey & Hawkes Music Publishers Ltd.
 Reproduit avec la permission de Boosey & Hawkes, Inc.

Le recours à la musique religieuse n’est pas habituel chez Gerhard. David Drew soutient que Gerhard a sans doute choisi de citer « Ad mortem festinamus » parce que son frère, Carles Gerhard, impliqué au sein du gouvernement de la Catalogne, s’était vu confier la garde du monastère de Montserrat pendant la Guerre civile¹⁰⁵. Si cette hypothèse n’est pas à rejeter entièrement, il faut toutefois remarquer que le texte de ce chant et la mise en musique de Gerhard semblent indiquer que cette décision n’est pas un simple clin d’œil à son frère. La démonstration de foi est aussi à écarter, même si l’on pourrait croire que Gerhard semble vouloir montrer qu’il accorde une valeur divine à l’idéal que représente Psyché. Si l’on en croit ses écrits, Gerhard était athée ou à tout le moins agnostique¹⁰⁶. Il nous semble plutôt que Gerhard récupère le matériel du *Llibre vermell* non pas pour des raisons religieuses, mais pour des raisons culturelles et nationalistes.

En fait, il faut remarquer que le deuxième mouvement sert à présenter deux personnages importants de *Pandora* : The Youth et Psyché. Ces deux personnages symbolisent les forces positives du ballet, le premier étant à la recherche d’un idéal et le second se présentant comme une incarnation de cet idéal. Gerhard évoque en musique ces personnages à travers deux thèmes puisés dans la culture catalane. Plus encore, les formes musicales retenues par Gerhard sont

¹⁰⁵ Drew, « Notes on Gerhard’s “Pandora” », p. 16.

¹⁰⁶ Sánchez de Andrés, *Pasión, desarraigo y literatura*, p. 172.

particulièrement éloquentes pour comprendre la relation entre ces deux personnages. En évoquant *The Youth* par le biais d'une sardane et *Psyché* par un virelai, Gerhard établit une filiation entre les deux. La quête de *The Youth* trouve son apogée dans la découverte de *Psyché*, qui est représenté par une mélodie ancienne remontant à l'époque médiévale et dont la sardane est l'héritière. Cette référence au Moyen Âge n'a rien de nouveau ni de particulier à Gerhard. En fait, l'émergence du catalanisme politique prend sa source dans le mouvement littéraire de la *Renaixença* qui débute au XIX^e siècle et prend pour modèle la poésie des troubadours médiévaux. Ce mouvement suscite un intérêt renouvelé d'abord pour la langue et la littérature catalanes, qui conduira à une prise de conscience de l'identité catalane. C'est que la Catalogne était une nation indépendante au Moyen Âge : elle possédait son propre système politique basé sur un conseil (les *corts catalanes*) formé de députés issus de la noblesse, de l'Église et de la bourgeoisie. Le roi de la couronne catalano-aragonaise se trouvait dans l'obligation de consulter les *corts* et d'obtenir leur appui avant de mettre en place de nouvelles lois. Ce système est considéré comme l'une des premières démocraties en Occident après l'Empire romain, avant même la tenue des cours anglaises. Toutefois, ce système est abandonné après la Guerre de succession d'Espagne (1701-1714) alors que Philippe V abolit les institutions catalanes par les décrets de Nueva Planta en 1716. Le discours catalaniste revendiquant l'indépendance de la Catalogne qui émerge à l'aube du XX^e siècle s'articule en grande partie autour de cette vision idéalisée de la démocratie médiévale catalane¹⁰⁷.

La musique écrite par Gerhard pour représenter *The Youth* et *Psyché* s'accorde bien à cette particularité du catalanisme politique du XX^e siècle : *The Youth* se présente comme un Catalan moderne à la recherche d'un idéal à défendre qu'il trouve dans *Psyché*, un personnage symbolisé par une mélodie médiévale dont la culture catalane serait l'héritière.

« *L'emigrant* »

Dans le cinquième mouvement de *Pandora*, Gerhard cite la mélodie populaire de « *L'emigrant* ». Bien que ce chant date du début du XX^e siècle, c'est à l'issue de la Guerre civile espagnole qu'il a pris une valeur patriotique importante pour les Catalans alors que plusieurs d'entre eux ont pris le chemin de l'exil. Le texte est de Jacint Verdaguer (1845-1902) et la

¹⁰⁷ Magí Sunyer, *Mites per a una nació, de Guifré el Pelós a l'Onze de Setembre*, Vic, Eumo Editorial, 2014, p. 105.

musique, d'Amadeu Vives (1871-1932); la première présentation de ce chant dans sa version pour chœur d'hommes date de 1894 (voir exemple 35).

Refrain

Dol - ça Ca - ta - lu - nya Pàtria del meu cor quan de tu s'a -

8 Couplet

llu - nya - d'e nyo - ran - ça/es mor. Her - mo - sa vall bre -

15

sol de ma/infan - te - sa blanc Pi - ri - neu mar - ges i rius er -

23

mi - ta/al cel sos - pe - sa per sempre/a - déu. Ar - pes del

29

bosc, pin - çans i ca - der - ne res can - tau, can - tau Jo dic plo -

37

rant a boscos i ri - be - res A déu si - au.

Exemple 35 : Mélodie de « L'emigrant »

Le poème de Verdagner, écrit à la première personne, débute par l'exaltation de la patrie catalane et l'expression de la nostalgie ressentie dans l'exil. Ce passage correspond au refrain dans la mise en musique de Vives, ce qui met l'emphasis sur ces sentiments. La suite du poème est une description du paysage catalan qui est désigné comme la principale source du sentiment de nostalgie ressenti par le narrateur. Nous reproduisons seulement le refrain et la première strophe ici (voir figure 4).

Dolça Catalunya
Pàtria del meu cor
quan de tu s'allunya
d'enyorança es mor.

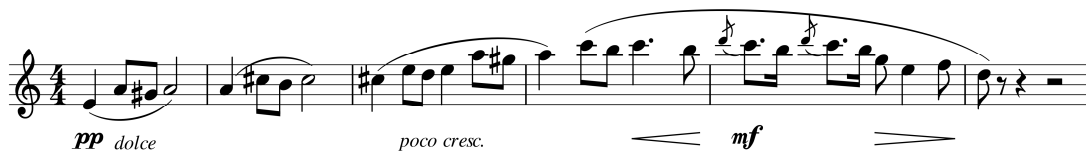
Hermosa vall
bressol de ma infantesa
blanc Pirineu
marges i rius
ermita al cel sospesa
per sempre adéu.
Arpes del bosc,
pinçans i cadernerets
cantau, cantau,
jo dic plorant
a boscos i riberes
adéu siau.

Douce Catalogne
Patrie de mon cœur
Quand de toi on s'éloigne
De nostalgie on meurt.

Belle vallée
Berceau de mon enfance
Blanches Pyrénées,
Berges et rivières
Ermitage suspendu au ciel
Pour toujours adieu
Harpes des bois
Que pincent les chardonnerets
Chantez, chantez,
Je dis en pleurant
Aux forêts et aux rives
Adieu.

Figure 4 : Texte et traduction de « L'emigrant »

Gerhard ne cite véritablement que le premier vers du couplet de « L'emigrant », et le traitement qu'il applique à ce fragment mélodique construit d'un saut de quarte brodé à la note inférieure est basé sur la répétition (voir exemple 36). En fait, ce motif mélodique est immédiatement enchaîné avec la citation d'un autre thème folklorique : « La germana rescatada » que nous aborderons ultérieurement. Ainsi, le fragment de thème de « L'emigrant » fait figure d'antécédent dans ce diptyque de thèmes catalans. Le principe de répétition en paliers ascendants que Gerhard applique à « L'emigrant » imite celui de l'écho. Le nombre de paliers décroît au fil des trois premières répétitions, passant de cinq paliers, à quatre puis à trois avant de recroître pour atteindre à nouveau le nombre de cinq paliers lors de la cinquième et dernière occurrence du thème. Cet effet de figuralisme est pertinent puisque le texte évoque le paysage montagneux des Pyrénées catalanes. C'est sans doute un moyen utilisé par Gerhard pour accentuer la thématique de l'éloignement exprimée dans le texte, mais aussi suggérer un sentiment de solitude étant donné que l'écho ne fournit aucune réponse et renvoie à l'interlocuteur le message qu'il avait exprimé.



Exemple 36 : Thème inspiré du chant « L’émigrant », *Pandora*, « V. Death and the Mothers » (mes. 3-8)

Pandora Suite de Roberto Gerhard, © Copyright 1990 by Boosey & Hawkes Music Publishers Ltd.
Reproduit avec la permission de Boosey & Hawkes, Inc.

En ce qui concerne l’orchestration, la reprise de « L’émigrant » s’apparente à la citation de « Rosa del Folló » qui s’inspirait des sonorités de la *cobla* catalane en accordant un rôle plus important au pupitre des bois accompagné des cordes graves. Il faut souligner également le retour du cor anglais qui remplace le hautbois à partir de la mesure 20. Ce passage coïncide avec le point central des répétitions du thème de « L’émigrant » alors que le nombre de répétition est au plus bas, soit trois répétitions. Cette occurrence du thème est singulière, d’abord parce que le cor anglais est soliste et n’est accompagné que des cordes et du piano, mais aussi parce que c’est l’occurrence dont la dynamique est la plus faible. Le thème débute avec la mention *pianissimo dolcissimo* et se termine par un decrescendo. Le fait que Gerhard choisisse cet instrument pour le moment précis où le thème de « L’émigrant » atteint son point le plus bas – sur le plan du nombre de répétitions et de la dynamique – est significatif. Rappelons que cet instrument n’est intervenu qu’à un seul autre moment dans *Pandora*, soit dans le quatrième mouvement lors de la reprise du thème de Dulcinée tiré de *Don Quixote*. Ce choix d’instrumentation semble tout à fait justifié étant donné la forte connotation patriotique de « L’émigrant ».

Julian White relève la présence de « L’émigrant » dans plusieurs œuvres de Gerhard après 1939, notamment dans la cantate *The Plague* (1964)¹⁰⁸. Cette mélodie serait ainsi fortement liée à l’expérience de l’exil du compositeur. La référence à cette mélodie apparaît certes tout à fait justifiée dans le contexte historique où l’œuvre est composée, mais la présence de « L’émigrant » revêt aussi une seconde signification lorsque l’on prend en compte le moment où la citation survient. Dans le cinquième mouvement, intitulé « Death and the Mothers », le scénario indique que les mères sont en pleurs après avoir vu leurs enfants massacrés par les Monstres de Pandora. Ce contexte peut être rapproché des violences causées par la Guerre civile

¹⁰⁸ Julian White, « Promoting and Diffusing Catalan Musical Heritage », dans Monty Adkins et Michael Russ (éd.), *The Roberto Gerhard Companion*, Burlington, Ashgate, 2013, p. 70.

espagnole. Dans les derniers mois du conflit, les pertes humaines du camp républicain avaient forcé à appeler les jeunes hommes à combler les rangs devant l'armée franquiste qui avançait sur Barcelone¹⁰⁹. Ainsi, la désolation exprimée par les Mères de *Pandora* à l'issue de l'échec de l'Humanité dans l'affrontement avec les Monstres relâchés par la dictatrice Pandora a une résonance particulièrement forte avec le conflit espagnol. La diaspora catalane qui résulte de la prise de Barcelone en 1939 est donc évoquée dans la musique de Gerhard par la citation de cette mélodie devenue le symbole de l'identité catalane dans l'exil. Le fait que cette référence survienne à ce moment du ballet renforce encore davantage la dimension dénonciatrice de cette œuvre.

« *La germana rescatada* »

La dernière mélodie folklorique que Gerhard cite dans *Pandora* est « *La germana rescatada* ». Plusieurs versions de ce chant existent¹¹⁰, mais Gerhard se serait vraisemblablement inspiré de la version transcrite par Josep Barberà et Pere Bohigas lors d'une mission de collecte de folklore à Santa Perpètua à la périphérie de Barcelone entre 1924 et 1925 (voir exemple 37)¹¹¹.

El di - a de Sant Jo - an és di - a - da d'a - le - gri - a fanfes - ta los cris-ti -

7
ans i'lsmo - ros deMo re ri-a de l'O - li-va de l'O - li-va soy na - ci-da, de l'O - li-va

Exemple 37 : Mélodie folklorique « *La germana rescatada* »

¹⁰⁹ Pierre Vilar, *Histoire de l'Espagne* [1947], Paris, Presses universitaires de France, 2011, p. 104.

¹¹⁰ Voir notamment les deux versions recensées dans *L'Obra del cançoner popular de Catalunya : Materials*, vol. 6, p. 26 et vol. 8, p. 397.

¹¹¹ Josep Barberà et Pere Bohigas, « Missió de recerca Barberà-Bohigas 1924-1925 », dans Josep Massot i Muntaner (éd.), *Obra del cançoner popular de Catalunya : Materials*, vol. 6, Barcelone, L'Abadie de Montserrat, 1996, p. 26.

Le texte de cette chanson (voir figure 5) raconte l’histoire d’une jeune espagnole enlevée par les Maures avant d’être secourue par son frère. Ce genre de rapt commis par des pirates berbères était fréquent sur toute la côte méditerranéenne espagnole au XVI^e siècle¹¹².

El dia de Sant Joan És diada d’alegria, Fan festa los cristians I els moros de Moreria	Le jour de la Saint-Jean Est jour de fête Les chrétiens font la fête Et les Maures de Moreria
<i>De l’Oliva, De l’Oliva soy nacida, De l’Oliva</i>	De l’Oliva, De l’Oliva je suis native De l’Oliva
Ja n’han robada una <i>niña</i> Que és del <i>reino de Castilla</i> Ja l’han ‘nada a presentar A la reina de Moreria	Jadis ils ont enlevé une fille Du royaume de Castille Jadis ils l’ont présentée À la reine de Moreria
-Reina mora, reina mora, Aquí <i>tiene una cautiva</i> . -Torna-la, torna-la, moro, <i>De donde la has traído,</i>	-Reine maure, reine maure, Voici une captive -Retournez-la, retournez-la, Maure, D’où vous l’avez prise
Que si el rei moro la veia, D’ella s’enamoraria; Ella en fóra l’estimada, Jo en fóra la cautiva;	Car si le roi la voyait D’elle il s’amouracherait Elle serait son aimée J’en serais la captive
Ella en menjaria a taula, Jo tindria de servir-la. - <i>Dadla</i> ofici, senyora, <i>Dadla</i> ofici per la vida	Elle mangerait à la table Je devrais la servir -Donnez-lui du travail, ma Dame, Donnez-lui du travail pour la vie
Que se’n vagi a rentar panyos A la vorera de marina Que mentre anirà i vindrà Lo color <i>blanco</i> perdria	Qu’elle aille laver le linge Au bord de la mer Pendant ce va-et-vient Son teint blanc elle perdra
Quan més anava i venia, Més hermosa pareixia. -Tancat-la en una torre, En una torre marina.	Plus le temps passait Plus belle elle paraissait -Enfermez-la dans une tour Dans une tour du port
La mota de son <i>cabello</i> Tota la torre cobria. Alça <i>los ojos al cielo</i> <i>Para ver si el sol nacía.</i>	La masse de sa chevelure Toute la tour recouvrait Elle leva les yeux vers le ciel Pour voir si le soleil se levait

¹¹² Roland Courtinat, *La piraterie barbaresque en Méditerranée : XVI^e-XIX^e siècle*, Nice, Éditions Jacques Gandini, p. 12.

Ja veu venir un <i>caballero</i> , <i>Caballo blanco tenía</i> . -Déu la guard, la linda dama, Vol venir en <i>mi</i> companyia	Elle vit venir un chevalier Un cheval blanc il montait Que Dieux vous garde belle Dame Voulez-vous venir en ma compagnie
-No, per cert, el <i>caballero</i> , Poc fiada jo hi seria. -Tan fiada sera <i>usted</i> Com una germana mia.	-Certainement pas, chevalier Je ne vous fais pas confiance -Ayez confiance en moi Comme si vous étiez ma sœur
Set hores que caminaven, Cap paraula no es decien. En acabant les set hores, La <i>niña</i> ja se risia.	Voilà sept heures qu'ils cheminaient Aucune parole ils ne s'étaient adressés Au bout des sept heures La jeune fille éclata de rire
-Si se <i>rise del caballo</i> O la <i>silla</i> mal guarnida... - <i>No me riso del caballo</i> , Ni la <i>silla</i> mal guarnida,	-Si vous riez de mon cheval Ou de la selle dégarnie... -Je ne ris pas du cheval Ni de la selle dégarnie,
Sinó d' <i>este caballero</i> , <i>por ser tan acovardido</i> , <i>que una niña de quince años</i> a paraules <i>lo ha vencido</i> .	Mais de ce chevalier Parce qu'il a été si couard Qu'une fille de quinze ans De ses paroles l'a vaincu
-Baixa, <i>niña de caballo</i> , <i>Que la silla</i> n'hai <i>perdido</i> . <i>Mi padre es llama don Juan</i> , <i>Mi madre doña María</i> , <i>Y una hermana que yo busco</i> La trobo en <i>mi compañía</i> .	-Descendez de cheval, jeune fille Que la selle n'en peut plus Mon père s'appelle Don Juan Ma mère, Doña Maria Et une sœur que je cherchais Je la trouve en ma compagnie.

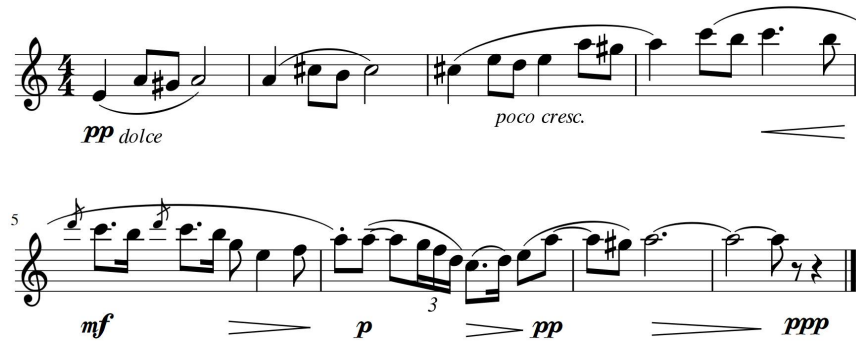
Figure 5 : Texte et traduction de « La germana rescatada »¹¹³

Le passage que Gerhard s'approprié est très court : il s'agit en fait du quatrième vers du couplet et du premier vers du refrain (voir exemple 38). Il faut souligner que ce passage de « La germana rescatada » possède plusieurs points communs avec le thème de « L'emigrant » dont il assure la conclusion dans la partition de *Pandora*. En effet, le saut de quarte brodé qui initie la citation de « L'emigrant » se retrouve à la fin de l'extrait de « La germana rescatada », ce qui crée une unité dans la juxtaposition de ces deux thèmes (voir exemple 39).

¹¹³ Nous remercions Elisabet Rafòls pour la traduction du texte.



Exemple 38 : Thème inspiré du chant « La germana rescatada »,
Pandora, « V. Death and the Mothers» (mes. 7-10)
Pandora Suite de Roberto Gerhard, © Copyright 1990 by Boosey & Hawkes Music Publishers Ltd.
 Reproduit avec la permission de Boosey & Hawkes, Inc.



Exemple 39 : Thèmes inspirés des chants « L'emigrant » et « La germana rescatada »,
Pandora, « V. Death and the Mothers» (mes. 3-10)
Pandora Suite de Roberto Gerhard, © Copyright 1990 by Boosey & Hawkes Music Publishers Ltd.
 Reproduit avec la permission de Boosey & Hawkes, Inc.

C'est sans doute la situation de détention relatée dans ce texte qui a motivé Gerhard à reprendre une partie de « La germana rescatada ». En fait, le rapt d'un personnage innocent et le sentiment de crainte de voir la jeune fille séduire le roi exprimé par la Reine maure peuvent servir à dresser des parallèles avec le scénario du ballet. Il serait tout à fait justifié de voir la jeune fille comme une représentation du peuple et la Reine maure, comme une représentante de la dictature qui contrôle l'information en dissimulant l'existence de la jeune fille au Roi. En somme, le rapport de force qui s'établit entre la Reine et la jeune fille fait écho aux forces qui s'affrontent dans *Pandora*; le parallèle entre la Reine maure et la figure de Pandora apparaît évident. La jeune fille pourrait trouver un *alter ego* dans le personnage de The Youth et le chevalier la sauvant pourrait être assimilé à Psyché.

La récupération de la figure des Maures est aussi particulièrement éloquente dans le contexte de l'après-guerre. En raison d'une forte présence coloniale au Maroc dès 1912 – Franco y avait d'ailleurs fait ses premières armes –, l'armée espagnole avait constitué une Légion étrangère espagnole. Sur l'instigation de Franco, ces troupes avaient été appelées par le gouvernement

espagnol pour écraser les révoltes de mineurs aux Asturies dans le nord de l'Espagne en 1934¹¹⁴. Durant la Guerre civile, Franco récupère ainsi la hantise populaire des Maures comme arme psychologique contre les forces républicaines, largement constituée de gens du peuple. En effet, le souvenir des violences de la Guerre du Rif (1921-1926) et notamment de la sanglante défaite espagnole à Annual le 22 juillet 1921 est exacerbé à la vue des Maures dans les rangs franquistes¹¹⁵. Incapables de payer la solde de ces troupes, les autorités militaires auraient même permis le pillage et le vol. La prise d'un village donnait donc lieu à des violences atroces – massacre de la population, viol des femmes, incendies – dans le but d'alimenter la terreur du peuple et de démoraliser les troupes républicaines¹¹⁶.

Le fait que Gerhard récupère le symbole du Maure en citant « La germana rescatada » dans *Pandora* après l'anéantissement de l'Humanité par les Monstres dans « The Monster's Drill » pourrait donc faire écho à cette réalité de la Guerre civile espagnole.

La portée politique de *Pandora*

L'analyse des thèmes folkloriques cités par Gerhard permet de montrer la richesse du message véhiculé par *Pandora*. Il ne s'agit pas simplement de composer de la musique qui soit propre à la danse, mais plutôt une musique qui soutienne le récit et permette de le traduire en musique, voire de lui ajouter du sens. L'examen attentif du texte musical révèle que Gerhard construit la musique autour d'un réseau de références culturelles qui viennent compléter le propos du scénario de Jooss dénonçant de façon plus générale le totalitarisme et la guerre. Les thèmes folkloriques choisis par Gerhard permettent d'associer cette dénonciation à un contexte particulier, celui de la Guerre civile espagnole et du régime franquiste.

D'abord, la référence au thème du jeu pour enfants « Antón Pirulero » qui apparaît dans le premier mouvement met au pas les différents instruments de l'orchestre, comme si Gerhard avait voulu transposer le principe du jeu dans la musique. Le recours à ce procédé anticipe le caractère autoritaire de *Pandora* qui ne se dévoilera véritablement qu'au quatrième mouvement lorsqu'elle relâchera les Monstres sur l'Humanité.

¹¹⁴Maria Rosa de Madariaga, « L'image et le retour du Maure dans la mémoire collective du peuple espagnol et la guerre civile de 1936 », *L'Homme et la société*, n° 90, 1988, p. 76.

¹¹⁵ *Ibid.*

¹¹⁶ *Ibid.*

Ensuite, la reprise de la sardane « Rosa del Folló » dans le deuxième mouvement permet d'établir un lien clair entre la noblesse d'esprit du personnage de The Youth et la culture catalane. Cette filiation se prolonge dans la citation du virelai « Ad mortem festinamus » qui sert à symboliser musicalement le personnage de Psyché, incarnant l'idéal poursuivi par The Youth. Le lien que Gerhard établit entre ces deux personnages fait écho à la réalité historique de la nation catalane revendiquée par les catalanistes dans les années 1930.

La citation des thèmes de « L'emigrant » et de « La germana rescatada » permet à Gerhard de dénoncer l'issue de la Guerre civile espagnole ayant obligé de nombreux républicains (en grande partie d'origine catalane) à prendre la route de l'exil en 1939. Le collage des thèmes de « L'emigrant » et de « La germana rescatada » traduit, d'une part, la condition d'exilé de Gerhard et la solitude qu'elle génère; d'autre part, elle dénonce et met en garde contre la nature du régime franquiste instauré après la Guerre civile.

En somme, la récupération de mélodies folkloriques dans *Pandora* apparaît comme un moyen évident de faire référence à la situation politique espagnole des années 1930 et 1940. Les stratégies compositionnelles de Gerhard, si elles sont souvent considérées comme moins élaborées dans ce ballet justement parce qu'il travaille avec un matériau préexistant, révèlent au contraire une grande maîtrise du compositeur puisque le traitement même de ces mélodies folkloriques permet de soutenir des éléments-clé du scénario, tels que l'évocation du jeu associé à la comptine « Antón Pirulero » dans l'orchestration ou encore le traitement en écho du thème de « L'emigrant » pour souligner l'éloignement de la patrie. En somme, l'écriture de Gerhard traduit une volonté très nette de transmettre un message politique à travers la musique de *Pandora*. Le ballet *Don Quixote* n'utilise pas autant de matériel folklorique, néanmoins, nous verrons que le fait qu'il représente Dulcinée par la citation d'une mélodie folklorique s'avère déterminant pour comprendre la portée politique de cette œuvre.

Dulcinée, cette Catalane dont rêvait Don Quichotte

Gerhard choisit de représenter Dulcinée en citant le chant « Assassí per amor ». Cette mélodie est originaire du village de Sant Feliu de Pallerols dans la province de Girona, et a été collectée en 1922 par Francesc Pujol qui travaillait pour l'*Obra del cançoner popular de Catalunya*. En 1927, Pujol avait présenté au Congrès d'Histoire de la musique (tenu à Vienne)

une communication dans laquelle il traitait de ce chant (voir exemple 40)¹¹⁷. Gerhard détenait un exemplaire du livret publié par Pujol à l'issue de cette communication, ce qui suggère qu'il connaissait ce chant depuis la fin des années 1920¹¹⁸.

Des del fon-do de l'Ur - gell, vo-ra/el pla de Ta-ia - dell, _____ prop
 5 de la vi-la de Tar____ga mos a_____ mics m'es-tan di - ent.____
 10 _____ Jo-an, tu vas ma-la ment; Jo - an, com n'es-tàs tan ma____gre?

Exemple 40 : Mélodie de « Assassí per amor »

Des del fondo de l'Urgell,
 Vora el pla de Taiadell,
 Prop de la vila de Targa
 Mos amics m'estan dient :
 -Joan, tu vas malament;
 Joan, com n'estàs tan magre?

-Amics, jo no hi puc fer re;
 Amics meus, jo us ho diré :
 Una minyona m'ho causa.
 Ella n'és vinguda al món
 Benvolguda de tothom
 I estimada de sos pares

Quieta en l'enraonar,
 Discreta en el festejar
 I en el caminar bons aires.
 Un dia jo l'encontrí
 Soleta enmig del camí,
 Soleta que a l'aigua anava

Du fond de l'Urgell
 Au bord de la plaine de Taiadell,
 Près du bourg de Targa
 Mes amis me disent :
 -Jean, tu vas mal;
 Jean, comment se fait-il que tu sois si maigre?

-Amis, je n'y peux rien;
 Mes amis je vous le dirai :
 Une jeune fille en est la cause.
 Elle est venue au monde
 Chérie de tous
 Et aimée de ses parents

Calme quand elle parle
 Discrète quand elle fête [...] Gracieuse quand elle marche
 Un jour je la rencontrai
 Toute seule au milieu du chemin
 Toute seule, qui allait chercher de l'eau

¹¹⁷ Francesc Pujol, *L'œuvre du chansonnier populaire de la Catalogne, Illustrations à la communication faite au congrès d'Histoire de la musique tenu à Vienne du 25 au 31 mars pendant les fêtes du centenaire de la mort de Beethoven*, Barcelone, Orfeo Català, 1927.

¹¹⁸ Nous remercions Julian White qui nous a communiqué cette information et qui nous a également transmis une transcription de cette mélodie folklorique.

Jo li dic : - Déu me la gord,
Teresa, dau-me conhort
Sinó ma vida s'acaba.
-Quin conhort voleu de mi?
Joan, en què us pot servir
Una persona manada?

-El conhort que vull de vós,
Teresa, n'és vostre amor :
Un petó i una abraçada.
-Joan, jo no us puc servir;
Es burlarien de mi
I d'una cosa ve l'altra.

Tenint aquestes raons
Ple lo cap de confusions
Jo anava guarnint les armes.
-Bé me'n direu vós, Joan,
Per què conversa deixan,
Per què aneu guarnint les armes?

-Teresa, per mos amics
I per los meus enemics,
Que tots me vénen contraris.
El dimoni em va temptar :
D'ella em vaig assegurar
I li pego escopetada

-Teresa, Déu te perdó:
Has mudat de servidor
I d'esta vida ets a l'altra.
Ja n'alçaren sometent;
Va sortir tota la gent
repicant-hi le les campanes

Ja m'en varen agafar;
Me varen agarrotar
I a la presó me portaren.
Me posen cadena al coll,
A les cames un grillons,
Manilles a mans i braços

Del cap me'n faran un truc,
I gormandes dels malucs
I del ventre una campana;
De les cames uns bastons,
De tots mos ossos botons,
Dels dits dels peus una flauta.

Je lui dis : - Dieu me la garde
Teresa, console-moi
Sinon ma vie s'achèvera.
-Quelle consolation espérez-vous de moi?
Jean, en quoi peut vous servir
Une personne forcée?

-Le réconfort que j'attends de vous,
Teresa, c'est votre amour :
Un baiser et une embrassade.
-Jean, je ne peux vous servir;
Ils se moqueraient de moi
Et d'une chose vient l'autre.

Ayant entendu ces raisons
La tête pleine de confusion
J'allais portant les armes.
-Bien me direz-vous, Jean,
Pourquoi laissez-vous la conversation,
Pourquoi allez-vous portant les armes?

-Teresa, pour mes amis
Et pour mes ennemis,
Qui tous sont contre moi.
Le démon m'a tenté
D'elle je me suis assuré
Et l'ai frappée d'un coup de fusil

-Teresa, Dieu te pardonne :
Tu as changé de serviteur
Et de cette vie tu as passé à l'autre
La milice fut appelée
Tous les gens sont sortis
Sonnant les cloches

Déjà ils m'ont pris
Ils m'ont donné du bâton
À la prison ils m'ont emmené,
Ils m'ont mis la chaîne au cou,
Des fers aux pieds,
Des menottes aux mains et aux bras

De la tête ils m'ont fait un caillou
Et des cuillères, des hanches
Et du ventre, une cloche
Des jambes, des bâtons
De tous mes os, des boutons,
Des orteils, une flûte.

Figure 6 : Texte et traduction de « Assassí per amor »¹¹⁹

¹¹⁹ Nous remercions Elisabet Rafòls pour la traduction du texte.

Gerhard cite la totalité de cette mélodie en coupant les parties qui sont répétées, sans doute dans le but de construire un thème qui soit moins long et répétitif. Il est par conséquent difficile d'évaluer si ces coupures avaient pour but de souligner une partie précise du texte; notre analyse prend donc en considération le propos général exprimé dans cette chanson.

Deux personnages prennent la parole dans « Assassí per amor » : Jean, qui déclare son amour à Teresa, et cette dernière, qui le rejette. Le récit, relaté par Jean, retrace les événements, de sa rencontre avec la jeune fille jusqu'au moment fatal où il l'assassine et est arrêté. Les raisons qui motivent Jean à passer à l'acte semblent surtout liées au sentiment de jalousie et de honte qu'il ressent en raison du refus de Teresa, qui craignait que sa réputation soit atteinte si elle se donnait à lui.

Le fait que Gerhard cite cette mélodie pour représenter le personnage de Dulcinée peut sembler paradoxal. Nous sommes d'avis que le propos du texte ne doit pas être pris au premier degré : Don Quichotte n'est bien sûr pas l'assassin de Dulcinée. Il semble plus approprié d'aborder cette référence du point de vue des personnages plutôt que de la relation existant entre eux. Dans cette optique, Dulcinée, à l'instar de Teresa, serait une femme victime de violence gratuite. Si cette proposition semble difficilement s'appliquer à Dulcinée qui, rappelons-le, est un être fictif imaginé par Don Quichotte, elle s'intègre bien à une lecture politique du ballet de Gerhard : dans une interprétation où Don Quichotte est associé à un républicain défendant son idéal de République – dont Dulcinée serait la métaphore –, les violences dont elle est victime font écho aux événements de la Guerre civile.

La mélodie inspirée de « Assassí per amor » est entendue à deux reprises dans *Don Quixote* (voir exemple 41); au début, lorsque Dulcinée lui apparaît en rêve, et à la fin, au moment où la véritable identité de sa belle se révèle à lui. Nous avons vu au premier chapitre (voir p. 43-45), que Gerhard modifie l'épisode de la descente dans la caverne de Montesinos. Alors que dans le roman de Cervantes, ce passage correspondait à une ascension du chevalier vers son monde idéalisé, dans le scénario de Gerhard, ce même épisode coïncide plutôt avec le désenchantement de Don Quichotte, qui s'aperçoit de la véritable nature de Dulcinée, laquelle se révèle être la paysanne Aldonza. À cet égard, le passage du texte de « Assassí per amor » où Jean dit : « La tête pleine de confusion, j'allais portant les armes » est particulièrement représentatif de l'état dans lequel se trouve le chevalier à la suite de sa rencontre avec Dulcinée dans la caverne de Montesinos. Cet état de confusion qui pousse Jean à commettre l'irréparable en raison des

sentiments qu'il éprouve permet de dresser un parallèle avec le conflit armé au cours duquel la population civile affronte ses voisins et amis au nom d'opinions politiques divergentes.



Exemple 41 : Thème de Dulcinée, *Don Quixote* scène 1 (mes. 22-28)

Don Quixote de Roberto Gerhard, © Copyright 1991 par Boosey & Hawkes Music Publishers Ltd.
Reproduit avec la permission de Boosey & Hawkes, Inc.

En somme, la désillusion que connaît Don Quichotte à l'issue de la descente dans la caverne de Montesinos pourrait découler des violences subies par son idéal. Nous ajouterons également que le fait de reprendre une mélodie issue du folklore catalan pour représenter l'idéal de Don Quichotte a pour effet de lier cet idéal à cette culture que Gerhard cherchait à préserver durant les années 1930 par son implication au sein du ministère de la Culture. À la lumière du sens que prend le thème de Dulcinée, il est tout à fait approprié de voir *Don Quixote* comme une métaphore de l'effervescence du catalanisme politique dans les années 1930, qui a construit une idéalisation de la République. Toutefois, le conflit sanglant généré par cette idéalisation a révélé un côté nettement plus sombre du combat pour la République.

La résurgence d'une partie du thème de Dulcinée dans « The Monster's Drill » de *Pandora* met en évidence ce côté sombre associé à la défense de la République (voir exemple 42). Ce fragment de thème, dispersé à travers l'orchestre, réapparaît au moment où les Monstres assaillent l'Humanité pour la mettre en pièce. Ce mouvement de *Pandora* se révèle riche en allusions politiques. Nous avons déjà vu que ces Monstres sont associés à la mécanisation de la guerre, au totalitarisme et au matérialisme. Ces références se transposent facilement au contexte de la Guerre civile espagnole qui se solde par la défaite de la République : les monarchistes menés par Franco défendent un système politique autocratique et bénéficient d'un appui matériel considérable de la part de l'Allemagne nazie d'Hitler et de l'Italie fasciste de Mussolini. Dans ce contexte, la résurgence du thème de Dulcinée inspiré de « Assassí per amor » dans *Pandora* sert à montrer la source de la violence dont est victime la figure féminine qui doit être associée à la République.



Exemple 42 : Thème inspiré de Dulcinée, Pandora, « IV. The Monster's Drill » (mes. 17-18)
Pandora Suite de Roberto Gerhard, © Copyright 1990 by Boosey & Hawkes Music Publishers Ltd.
Reproduit avec la permission de Boosey & Hawkes, Inc.

UNE SECONDE ÉLOQUENTE : LA CULTURE CATALANE EN DEUX NOTES

Nous voulons maintenant nous pencher sur un fragment mélodique plus bref, mais au moins aussi éloquent que le thème de Dulcinée – s’il ne l’est pas davantage – pour la discussion de la portée politique de *Don Quixote* et de *Pandora*. Ce motif consiste en un battement syncopé de seconde majeure sur les notes *la* et *si*, comme le montre l’exemple 43 suivant.



Exemple 43 : Motif de la culture catalane

Ce motif est récurrent dans la musique de ballet de Gerhard, et comme nous le verrons, sa résurgence à travers ses œuvres a contribué à le charger d’un sens qui atteint une valeur symbolique très forte dans *Pandora*.

Origine

Ce motif de la culture catalane, nous l’avons déjà évoqué brièvement (sans toutefois lui donner ce nom) au premier chapitre, au moment de discuter le thème de Dulcinée (voir p. 23). Il s’agit en fait de la cellule qui génère l’accompagnement de ce thème en battement de secondes octaviées jouées au piano. Cet accompagnement est repris tel quel lors de la seconde occurrence du thème de Dulcinée dans *Don Quixote*.

Or, ce motif, Gerhard l’avait déjà utilisé à la fin des années 1930 dans *Soirées de Barcelone* (1936-1939), ballet inachevé antérieur à *Don Quixote*. Dans ce ballet, le motif de seconde syncopé est aussi employé comme accompagnement, pour le numéro de la « Dansa de les Majorales » (voir exemple 44)¹²⁰.

¹²⁰ Roberto Gerhard, *Soirées de Barcelone*, ballet en trois tableaux, orchestration complétée par Malcolm MacDonald, Londres, Boosey & Hawkes, 1996.

Andantino, con un poco di moto

Flûte 1
Hautbois 1
Clarinette 1 en Sib
Bassons
Harpe
Piano
Violon II 2 soli
Alto solo

5
Fl.
Htbs.
Clar. Sib
Bsn.
Hrp.
Pia.
Vln.
Vln.
Alt.

Exemple 44 : « Dansa de les Majorales », *Soirées de Barcelone* (mes. 1-7)

Soirées de Barcelone de Roberto Gerhard © Copyright 1996 par Boosey & Hawkes Music Publishers Ltd.
Reproduit avec la permission de Boosey & Hawkes, Inc.

Dans cet extrait, on constate que le motif de seconde découle du thème mélodique qu'il accompagne, lequel débute également par les notes *la* et *si*. En somme, Gerhard semble avoir composé un accompagnement organique, à partir duquel le thème surgit à la flûte.

Dans *Soirées de Barcelone*, le motif n'a pas de force symbolique particulière puisqu'il n'est pas repris ailleurs dans la partition et n'est pas associé à un moment déterminant de l'œuvre. C'est d'autant plus intéressant que Gerhard le récupère et lui attribue une fonction-clé dans *Don Quixote* en en faisant l'accompagnement, le support de l'idéal représenté par Dulcinée. C'est donc davantage la réutilisation de ce motif dans *Don Quixote* qui charge ce motif d'une valeur symbolique, parce qu'il est associé à un élément central du scénario, soit l'objet de la quête du chevalier errant (exemple 45).

Exemple 45 : Thème de Dulcinée et accompagnement, *Don Quixote* scène 1 (mes. 21-23)

Don Quixote de Roberto Gerhard, © Copyright 1991 par Boosey & Hawkes Music Publishers Ltd.
Reproduit avec la permission de Boosey & Hawkes, Inc.

Plusieurs raisons justifient l'association de ce motif avec la culture catalane. D'abord, le ballet *Soirées de Barcelone* est une œuvre fortement inspirée par le folklore catalan. Les caractéristiques de ce motif, telles que l'ambitus restreint et la formule rythmique syncopée, sont récurrentes dans le folklore catalan, mais aussi dans d'autres traditions musicales européennes,

souvent dans le contexte de berceuses ou de chansons pour enfants, comme le souligne Richard Paine¹²¹. Ainsi, le fait que Gerhard utilise d'abord ce motif en accompagnement d'un thème folklorique dans *Soirées de Barcelone* semble tout à fait logique, puisque ce ballet se fonde justement sur les traditions musicales catalanes. Ce ballet est conçu dans le but de promouvoir la culture catalane, afin de la distinguer de la culture espagnole et de montrer la richesse du patrimoine catalan mis à mal par le camp opposé durant la Guerre civile. Il est tout à fait probable que l'œuvre se soit doublée d'une connotation politique importante lors de sa composition entre 1936 et 1939, et encore davantage lorsque tout espoir de voir l'œuvre créée a été anéanti au début des années 1940.

En somme, le motif de la culture catalane ne possède pas, au moment du travail de composition de *Soirées de Barcelone*, de sens politique précis. Il n'y a pas de lien symbolique fort qui s'établit précisément entre ce motif, le thème qu'il accompagne et le moment du scénario où il est inséré. Notre hypothèse est que la charge politique de ce motif s'ajoute ultérieurement, au moment où Gerhard travaille à un autre ballet, *Don Quixote*. Rappelons que le début des années 1940 est marqué par l'isolement du compositeur qui s'établit à Cambridge et tarde à s'intégrer aux cercles musicaux de son pays d'accueil. La frustration ressentie à la suite de l'échec de *Soirées de Barcelone* et l'obligation de renoncer pour des raisons de droits d'auteur à ce projet qui devait servir à défendre une cause à laquelle il souscrivait ardemment semble avoir été investie dans les œuvres suivantes. Le temps de réflexion qui précède la composition de *Don Quixote* a d'ailleurs permis à Gerhard d'élaborer une symbolique musicale qui traduit sa propre interprétation du roman de Cervantes. La partition de Gerhard s'articule autour de plusieurs symboles musicaux, tels que la double représentation du personnage de Don Quichotte par le biais d'un thème pour représenter l'être de chair et d'une série pour évoquer son monde des idées. Ou encore, la reprise d'un thème tiré du folklore catalan pour représenter Dulcinée et ainsi associer l'idéal du chevalier à la culture catalane. En ce sens, le fait que le motif constitué des notes *la* et *si* apparaisse dans ce contexte est sans doute une autre manifestation de cette symbolique et la récurrence de ce motif dans *Pandora* renforce cette hypothèse.

Ainsi, la somme des événements qui se produisent entre 1936 et 1941 – la Guerre civile, la défaite du camp républicain, l'échec de *Soirées de Barcelone* et l'exil de Gerhard – semble avoir

¹²¹ Paine, *Hispanic Traditions in Twentieth-Century Catalan Music*, p. 186.

contribué à susciter une prise de position politique de la part du compositeur, qui s'est accompagnée de l'élaboration d'une symbolique musicale fondée sur le folklore catalan et le travail effectué pour *Soirées de Barcelone*. La récupération de certains éléments-clés, dont le motif de la culture catalane est le plus significatif, charge ces œuvres d'un message politique qui entre en résonance avec ces événements.

Reconnaissance et identification du motif

Le motif de seconde majeure syncopée que nous associons à la culture catalane traverse toute la partition de *Pandora*. Cette cellule subit évidemment des transformations rythmiques et mélodiques; le rythme est parfois allongé, la syncope, éliminée et remplacée par une formule rythmique trochaïque. L'intervalle de seconde majeure est parfois diminué vers la seconde mineure, parfois augmenté jusqu'à la quarte diminuée. Bien que le motif de la culture catalane puisse subir des transformations importantes, nous avons retenu les occurrences se caractérisant par une ligne mélodique claire sans ornements et une figure rythmique répétitive. De plus, les occurrences retenues doivent aussi se détacher de la texture musicale, c'est-à-dire qu'elles se distinguent du matériel thématique et de l'accompagnement développé dans le passage en question.

Le motif de la culture catalane au contact des protagonistes

The Youth

Le motif de la culture catalane est peu présent dans le passage du deuxième mouvement qui correspond au personnage de *The Youth*. On en retrouve une occurrence aux mesures 73 et 74 du mouvement et celle-ci a la singularité de confronter deux versions du motif. En effet, le hautbois fait entendre un trille sur les notes *la* et *si* bémol, soit une seconde mineure, tandis que le piano plaque les notes *la* et *si*, soit une seconde majeure. Cette superposition d'une seconde mineure et d'une seconde majeure est pourtant loin d'être dissonante, puisqu'elle survient dans un épisode atonal du deuxième mouvement. Nous avons vu au deuxième chapitre (voir p. 64-65) que le passage associé à *The Youth* se divisait en deux parties qui s'alternaient, soit une première partie diatonique basée sur le thème folklorique « *Rosa del Folló* » et une seconde partie construite sur des arpèges chromatiques. Cette double représentation sert à montrer le personnage en tant qu'être humain possédant ses forces et ses faiblesses. Ainsi, la récurrence du

motif de la culture catalane dans sa version en seconde majeure plaquée et en seconde mineure trillée pourrait faire allusion à cette nature humaine de *The Youth*, comme si la version en seconde mineure évoquait les moments de doute et d'incertitude vécus durant sa quête. Le fait que le motif ne soit pas transposé et conserve les notes *la* et *si* est aussi révélateur de l'importance de l'association de ce personnage avec la culture catalane.

Psyché

Au moment de l'entrée de *Psyché* dans le deuxième mouvement, le motif de la culture catalane est présenté sous deux formes. On le retrouve d'abord aux mesures 187 à 192 du deuxième mouvement, transposé sur *mi* bémol et *fa*, au piano et à la contrebasse, avec six battements en tout. Le motif subit ensuite une importante transformation à partir de la mesure 194 où on le retrouve aux cordes : l'intervalle passe de la seconde majeure à la tierce mineure sur les notes *sol* et *si* bémol, alors que le rythme syncopé est remplacé par un *tremolo* (voir exemple 46). Nous considérons qu'il s'agit d'une variante du motif de la culture catalane étant donné que ce passage de la partition correspond à un changement de texture important qui s'installe pour tout le reste du mouvement. Il est important de souligner, d'une part, l'élargissement de l'intervalle qui survient à ce moment, et d'autre part, la transformation rythmique que Gerhard opère en éliminant la syncope. Déjà, la modification rythmique fait en sorte que le motif perd l'élan qui le caractérisait par le rythme iambique et les quatre dernières mesures du mouvement affaiblissent encore davantage le motif de la culture catalane alors que le *tremolo* laisse place au sextolet de doubles-croches, puis au triolet de croches avant de se terminer sur une ronde liée à une autre ronde. Le timbre, qui tenait une place importante dans ce mouvement en imitant les sonorités d'orgue par la texture homorythmique et homophonique qui favorisait la résonance des harmoniques, est, ici aussi, un élément important. L'indication accompagnant le *tremolo* aux cordes précise de jouer sur la touche (*sul tasto*), ce qui génère un timbre plus doux que le jeu sur le pont par exemple.

Exemple 46 : Motif de la culture catalane dans « Psyche and The Youth » (mes. 205-209)

Pandora Suite de Roberto Gerhard, © Copyright 1990 by Boosey & Hawkes Music Publishers Ltd.
Reproduit avec la permission de Boosey & Hawkes, Inc.

Ce traitement semble suggérer que la culture catalane chancèle à ce moment de la partition. Sans doute est-il justifié d’associer cette transformation du motif de la culture catalane aux événements qui surviendront dans le troisième mouvement consacré à Pandora, alors que l’Humanité se détournera de The Youth racontant sa vision de Psyché. En tant que personnage clairvoyant, il est tout à fait possible que Psyché soit déjà avertie que l’Humanité la rejettera, ce qui expliquerait l’instabilité et la faiblesse du motif de la culture catalane à la fin du deuxième mouvement.

Pandora

Dans le troisième mouvement, Pandora est l’hôtesse d’un carnaval qui vise à séduire l’Humanité. Le motif de la culture catalane se retrouve à deux endroits, aux mesures 21 à 29 et aux mesures 43 à 46. Ces deux occurrences reprennent plusieurs caractéristiques qui s’étaient manifestées dans le deuxième mouvement, dans la partie concernant Psyché, comme si Pandora parodiait l’idéal incarné par ce personnage. La première occurrence reprend l’intervalle de tierce mineure en *tremolo* aux cordes, mais transposé sur les notes *fa* et *la* bémol (voir exemple 47). La syncope est encore absente, mais c’est le timbre qui est changé dans ce passage.

Exemple 47 : Motif de la culture catalane dans « Pandora’s Carnival » (mes. 21-24)

Pandora Suite de Roberto Gerhard, © Copyright 1990 by Boosey & Hawkes Music Publishers Ltd.
Reproduit avec la permission de Boosey & Hawkes, Inc.

En effet, Gerhard indique de jouer sur le pont (*sul ponticello*). Cette indication contraste avec le deuxième mouvement, qui porte plutôt la mention de jouer sur la touche. Le motif de la culture catalane dans le troisième mouvement est donc plus grinçant, comme si Pandora se moquait de Psyché. Ce constat est aussi valable pour la deuxième occurrence du motif aux mesures 43 à 46 : cette fois, la sonorité est encore plus dure alors que les violons I jouent en *divisi* et en *tremolo* sur le pont les notes *sol* et *si* bémol tandis que les violons II font entendre un *sol* dièse aussi en *tremolo* (voir exemple 48). Cette occurrence du motif de la culture catalane survient au moment où le thème « Ad mortem festinamus » est réintroduit au basson et aux cors. Cette superposition du thème avec le motif de la culture catalane dans une version dissonante et grinçante appuie l'idée que Pandora veut se moquer du personnage de Psyché, sans doute dans l'objectif de garder l'Humanité sous son joug.

The image shows a musical score for five instruments: Hautbois, Basson, Cor en Fa, Violon I, and Violon II. The music is in 3/4 time. The woodwinds (Hautbois, Basson, Cor en Fa) play a melodic line starting with a piano (*p*) dynamic. The strings (Violon I and Violon II) play a tremolo accompaniment on the bridge (*sul pont.*) with a pianissimo (*pp*) dynamic. The Violon I part is marked *div.* (divisi). The score spans measures 43 to 46.

Exemple 48 : Motif de la culture catalane dans « Pandora's Carnival » (mes. 43-46)

Pandora Suite de Roberto Gerhard, © Copyright 1990 by Boosey & Hawkes Music Publishers Ltd.
Reproduit avec la permission de Boosey & Hawkes, Inc.

Le motif de la culture catalane victime de *Pandora*

« *The Quest* » comme présage

Comme nous l'avons vu précédemment, le premier mouvement, « *The Quest* », semble présager la suite des événements racontés dans *Pandora* à travers la citation de la comptine « *Antón Pirulero* » qui met en évidence le rapport de pouvoir qui s'établit entre la reine et

l'Humanité. Les treize récurrences du motif de la culture catalane dans les 62 mesures totalisant le premier mouvement permettent également d'explicitier cette relation.

La première occurrence survient dans la toute première mesure du mouvement, à l'alto, au violoncelle et à la contrebasse, sur les notes *la* et *si* dans la formule rythmique syncopée caractéristique (voir exemple 49).

Exemple 49 : Motif de la culture catalane dans « The Quest » (mes. 1-2)

Pandora Suite de Roberto Gerhard, © Copyright 1990 by Boosey & Hawkes Music Publishers Ltd.
Reproduit avec la permission de Boosey & Hawkes, Inc.

Cette entrée n'est pas inhabituelle : rappelons que dans *Soirées de Barcelone* et dans *Don Quixote*, le motif est installé aux cordes avant que ne surgisse le thème qu'il accompagne – le thème de la « Dansa de les Majorales » dans *Soirées de Barcelone* et le thème de Dulcinée dans *Don Quixote*. Toutefois, la relation entre le motif de la culture catalane et le thème qu'il accompagne dans *Pandora* est bien différente. Dans *Soirées de Barcelone* et *Don Quixote*, l'accompagnement en battement sur les notes *la* et *si* surgissait presque naturellement des thèmes qu'il soutenait. Le thème de la « Dansa de les Majorales » fait entendre les mêmes battements avant de dérouler la suite du matériau thématique, et le thème de Dulcinée s'articule nettement autour de la note *si* en reprenant un rythme syncopé. Dans *Pandora*, la relation entre l'accompagnement constitué du motif de la culture catalane et le thème « Antón Pirulero » est cependant beaucoup moins claire. En effet, bien que la mélodie « Antón Pirulero » s'articule autour des notes *la* et *si*, le registre très réduit et le caractère bref de ce thème tranche avec les thèmes très développés de Dulcinée et de la « Dansa de les Majorales ». En examinant ces thèmes du point de vue des interprétations idéaliste et réaliste, il apparaît que contrairement aux thèmes de la « Dansa de les Majorales » et de Dulcinée, la mélodie « Antón Pirulero » ne peut

L'expansion du motif de la culture catalane atteint un sommet à la mesure 37 alors que le motif s'installe à l'issue d'un trait de gamme reprenant la figure rythmique syncopée caractéristique. En fait, le passage compris entre les mesures 31 et 37 correspond à un épisode qui semble présager la rencontre de Psyché et The Youth, qui survient au deuxième mouvement. Le thème « Ad mortem festinamus » est énoncé (mes. 31 à 34) avant de céder le pas à un trait de gamme ascendant à la clarinette, à la clarinette basse, au basson et aux cordes (mes. 35-36). Le motif de la culture catalane apparaît comme le sommet de ce trait de gamme à la mesure 37, aux cordes seulement (voir exemple 51). Un changement de texture important caractérise cet épisode, qui rappelle l'écriture des passages idéalistes dans *Don Quixote* qui accordaient une place importante aux cordes jouant des rythmes syncopés. Toutefois, ce passage dans *Pandora* est bref et le matériel thématique associé à la mélodie « Antón Pirulero » revient en force dès la fin de la mesure 37.

The image shows a musical score for Example 51, which is the Catalan motif from measures 35-38 of the piece. The score is written for a full orchestra, including Clarinette en Sib, Clarinette Basse, Basson, Violon I, Violon II, Alto, Violoncelle, and Contrebasse. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 12/8. The score shows the motif being played by the strings (Violon I, Violon II, Alto, Violoncelle, and Contrebasse) starting in measure 35. The dynamics are marked as *pp* (pianissimo) and *mp* (mezzo-piano). Performance markings include *smorzando* (diminuendo), *div.* (divisi), and *dolce* (softly).

Exemple 51 : Motif de la culture catalane dans « The Quest » (mes. 35-38)

Pandora Suite de Roberto Gerhard, © Copyright 1990 by Boosey & Hawkes Music Publishers Ltd.
Reproduit avec la permission de Boosey & Hawkes, Inc.

Dans le premier mouvement, Gerhard présente les différents cas de figure qui se retrouveront dans la suite du ballet. L'oscillation du motif entre des versions diminuées à la seconde mineure

ou augmentées jusqu'à la tierce majeure et à la quarte diminuée, les transformations rythmiques qui se profilent anticipent les transformations subséquentes que connaîtra le motif.

« *Pandora's Carnival* » et « *The Monster's Drill* » : *Pandora prend le contrôle*

À partir du troisième mouvement, Pandora dévoile ses véritables intentions à l'égard de l'Humanité, et celles-ci transparaissent dans les transformations que subit le motif de la culture catalane. Trois procédés traduisent l'appropriation du motif de la culture catalane par Pandora dans le but d'affirmer son pouvoir : la parodie de Psyché dans « *Pandora's Carnival* », la reprise de manière fragmentée du thème de Dulcinée dans « *The Monster's Drill* », et la mise au pas du motif de la culture catalane dans le contexte de la marche « *Ode to Power* ».

Nous avons mentionné plus tôt que dans le carnaval, Pandora cherchait à parodier le personnage de Psyché en reprenant les battements de tierce mineure en *tremolo*, mais que le timbre était plus grinçant puisque les *tremolos* sont joués sur le pont des instruments à cordes. Déjà, cette première appropriation du motif de la culture catalane par Pandora est éloquente et témoigne du désir de tourner en ridicule l'idéal incarné par Psyché.

Le quatrième mouvement s'inscrit dans la continuité de ce discours alors que la première partie, « *The Monster's Drill* », rappelle la fin du thème de Dulcinée tiré de *Don Quixote*. Le traitement haché de ce thème, que nous avons discuté au deuxième chapitre (voir p. 72-73), servait à montrer la violence de Pandora et sa volonté d'écraser l'Humanité. Rappelons que le personnage de Dulcinée évoque la République en tant qu'idéal dans *Don Quixote*. La citation de ce thème à ce moment de la partition de *Pandora* permet donc de tracer un lien clair entre l'idéal républicain de Don Quichotte incarné par Dulcinée et l'idéal poursuivi par The Youth qui se matérialisait dans le personnage de Psyché. Cette citation de Dulcinée s'accompagne de deux occurrences du motif de la culture catalane. Aux mesures 13 à 20, on observe un battement dans les parties de contrebasse et de violoncelle entre les notes *fa* et *mi* bémol (voir exemple 52). Il s'agit en fait d'un saut de septième mineure ascendante, soit le renversement de la seconde majeure. Le sens ascendant de ce battement semble entrer en confrontation avec le saut de seconde mineure redoublé entre *si* bémol et *la* qui s'installe aux mesures 29 à 32 dans les parties de violons 2 et de violoncelles (voir exemple 53).

Violoncelle

Contrebasse

Exemple 52 : Motif de la culture catalane dans « The Monster's Drill » (mes. 13-20)

Pandora Suite de Roberto Gerhard, © Copyright 1990 by Boosey & Hawkes Music Publishers Ltd.
Reproduit avec la permission de Boosey & Hawkes, Inc.

Violon II

Violoncelle

Exemple 53 : Motif de la culture catalane dans « The Monster's Drill » (mes. 29-32)

Pandora Suite de Roberto Gerhard, © Copyright 1990 by Boosey & Hawkes Music Publishers Ltd.
Reproduit avec la permission de Boosey & Hawkes, Inc.

Faisant suite au carnaval et à la violence des Monstres, la marche « Ode to Power » se présente comme l'aboutissement de la prise de contrôle par Pandora. On retrouve le motif de la culture catalane à deux reprises dans ce passage (aux mesures 41 à 44 et aux mesures 116 à 119), et les transformations rythmiques appliquées par Gerhard montrent qu'une force est imposée à ces motifs pour les faire entrer dans le cadre binaire de la marche. À la première occurrence (mes. 41-44), la syncope est éliminée au profit d'un rythme très égal, qui est accentué par les parties de cordes qui marquent la pulsation en *pizzicato*. Le fait que ce motif soit le premier élément thématique entendu dans la marche et qu'il soit présenté aux bois (piccolo, hautbois et clarinette) souligne la transformation qui s'opère à ce moment du scénario (voir exemple 54). Le choix de l'instrumentation révèle sans doute que Gerhard voulait montrer que la culture catalane, à travers l'évocation de la *cobla*, est forcée d'agir selon la volonté de Pandora.

Exemple 54 : Motif de la culture catalane dans « The Monster's Drill » (mes. 41-44)

Pandora Suite de Roberto Gerhard, © Copyright 1990 by Boosey & Hawkes Music Publishers Ltd.
Reproduit avec la permission de Boosey & Hawkes, Inc.

La deuxième occurrence du motif (mes. 116-119) apparaît dans le cadre d'un passage solo au piccolo. L'instrumentation est épurée : le piano accompagne seul cette mélodie en marquant la pulsation et la caisse claire fait entendre des roulements, ce qui met l'accent sur la sonorité militaire de cet épisode (voir exemple 55). Le motif de seconde majeure est cette fois présenté dans une formule rythmique qui renverse le rythme iambique associé à la présentation originale du motif. Le tempo rapide de ce passage contribue également à déstabiliser le motif qui semble précipité, comme s'il peinait à s'accorder au pas imposé par la pulsation et le roulement de la caisse claire.

Piccolo

Caisse claire

Piano

8va bassa

6

Picc.

C.Cl.

Pia.

10

Picc.

C.Cl.

Pia.

p

poco fpp

perdendosi

dim.

Exemple 55 : Motif de la culture catalane dans « The Monster's Drill » (mes. 108-121)

Pandora Suite de Roberto Gerhard, © Copyright 1990 by Boosey & Hawkes Music Publishers Ltd.

Reproduit avec la permission de Boosey & Hawkes, Inc.

En somme, les troisième et quatrième mouvements mettent en évidence le caractère autoritaire de Pandora à travers les transformations du motif de la culture catalane. Toutefois, le traitement appliqué à ce motif dans le cinquième mouvement semble renverser le rapport de force entre Pandora et l'évocation de la culture catalane en musique.

« *Death and the Mothers* » : *La culture catalane résiste*

La narration thématique du cinquième mouvement, « *Death and the Mothers* », permet d’entrevoir la résistance qui se dessine dans la musique. Le traitement appliqué au motif de la culture catalane soutient également cette idée.

D’abord, les thèmes de « *L’émigrant* » et de « *La germana rescatada* » reprennent la cellule de seconde mineure. Toutefois, le sens de l’intervalle est descendant et la syncope n’est pas présente. Il est donc difficile de considérer ces passages des deux thèmes comme des manifestations du motif de la culture catalane. Il convient cependant de relever cette caractéristique des principaux thèmes développés dans « *Death and the Mothers* » parce que c’est sur la base de ce motif qu’ils seront liquidés à partir de la mesure 31. La liquidation, qui s’étend de la mesure 31 à la mesure 64, reprend trois éléments compris dans les thèmes énoncés au début du mouvement : les sauts de tierce, les sauts de quarte (et le renversement de quarte) et la broderie inférieure.

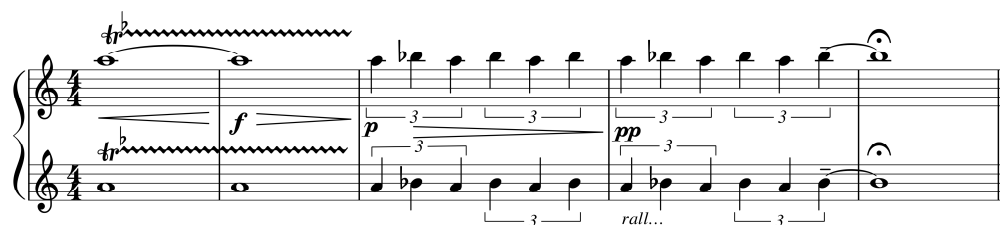
Le passage des mesures 37 à 48 est intéressant pour la discussion qui nous occupe parce qu’il s’agit du moment où c’est la broderie qui est liquidée. Ce qu’il faut remarquer, c’est avant tout le sens de la broderie, qui est cette fois ascendant, mais aussi le motif rythmique appliqué par Gerhard. On constate qu’il réintroduit ici la syncope par le biais de la figure rythmique double croche suivie d’une croche et d’une seconde double croche (voir exemple 56). Ce trait de broderie est présenté d’abord à la clarinette et à la clarinette basse (mes. 37-40) avant de passer aux cordes (mes. 41-48).

Exemple 56 : Motif de la culture catalane dans « *Death and the Mothers* » (mes. 37-41)

Pandora Suite de Roberto Gerhard, © Copyright 1990 by Boosey & Hawkes Music Publishers Ltd.
Reproduit avec la permission de Boosey & Hawkes, Inc.

l'indication *con anima* dans la partition tranche avec la section précédente qui ralentissait. Le regain d'élan qui accompagne le matériau musical associé à Psyché soutient l'idée que l'Humanité, par le biais du motif de la culture catalane, reprend vigueur et se prépare à combattre. Le retour au *largo* (mes. 82-94) pour un bref rappel des thèmes de « L'emigrant » et de « La germana rescatada » apparaît davantage comme le souvenir de la désolation exprimée au début du cinquième mouvement que comme un signe de découragement. La réapparition subite de The Youth (mes. 95-101) par la reprise du thème de « Rosa del Folló » dans la métrique 5/8 confirme cette hypothèse et accentue l'impression d'élan par la syncope inhérente à ce thème. Le choix de l'instrumentation est également crucial : ce sont les cordes et les bois qui servent à représenter The Youth, et nous avons montré que cette instrumentation servait à évoquer la sonorité des *coblas* catalanes.

Enfin, la toute dernière occurrence du motif de la culture catalane est confiée au piano. Le fait que Gerhard ait repris ce motif au piano fait probablement écho à l'accompagnement du thème de Dulcinée, qui était principalement confié aux deux pianos dans *Don Quixote*. Dans *Pandora*, ce dernier énoncé du motif de la culture catalane se profile déjà dans l'accompagnement du thème de « Rosa del Folló » marquant le retour de The Youth. En effet, un trille sur *fa* et *sol* s'installe dès la mesure 95 et passe ensuite à la mesure 101 sur *fa* dièse et *sol* avant de changer une dernière fois pour conclure le ballet sur les notes *la* et *si* bémol. Le traitement rythmique élimine la syncope, mais le motif conserve néanmoins une certaine fébrilité, qui rappelle la conclusion du deuxième mouvement qui faisait entendre des *tremolos* aux cordes sur un intervalle de tierce mineure entre *sol* et *si* bémol. À la fin du cinquième mouvement, l'intervalle est cependant restreint à la seconde mineure et le rythme ralentit, passant du trille au triolet de noires, comme si le motif s'essouffait (voir exemple 58). Bien que ce traitement puisse laisser croire que la culture catalane est définitivement opprimée par la compression de l'intervalle et la perte d'élan rythmique, il faut souligner que le motif est inclus dans un accord de *fa* dièse majeur. Les cordes maintiennent cet accord en valeurs longues et parallèlement, la timbale fait entendre un roulement sur la dominante, soit *do* dièse, ce qui met en évidence l'opposition entre la dominante du ton principal et le motif de la culture catalane.



Exemple 58 : Motif de la culture catalane dans « Death and the Mothers » (mes. 107-111)

Pandora Suite de Roberto Gerhard, © Copyright 1990 by Boosey & Hawkes Music Publishers Ltd.
Reproduit avec la permission de Boosey & Hawkes, Inc.

Plusieurs raisons peuvent avoir motivé Gerhard à faire usage de l'enharmoine pour cette ultime occurrence du motif de la culture catalane. D'abord, le fait de préserver les notes *la* et *si* sert certainement à rappeler le motif initial de la culture catalane qui ouvrait la partition de *Pandora* aux mesures 1 et 2, mais surtout, ce choix sert très probablement à montrer que le motif de la culture catalane résiste à l'assimilation au discours officiel, représenté par la tonalité de *fa* dièse majeur. Rappelons que Gerhard avait déjà eu recours à ce procédé dans *Don Quixote* pour rendre en musique le malentendu entre Don Quichotte et Sancho – malentendu qui avait justement pour sujet le rapport avec l'autorité incarnée par la milice de la *Santa Hermandad* (voir chapitre 1 p. 40-41) L'interprétation politique de ce traitement du motif dans *Pandora* apparaît alors évidente : l'apparente résignation de la culture catalane n'est qu'un leurre. Bien qu'aucune dissonance ne soit audible, la partition révèle une opposition claire par l'enharmoine qui remplace le *la* dièse par un *si* bémol.

CONCLUSION

« *The whole thing has completely gone to the dogs* », écrivait Gerhard dans une lettre à Kurt Jooss datée du 1^{er} février 1945¹²². Par ces mots, il exprimait son ressentiment vis-à-vis des libertés que le chorégraphe avait prises avec la partition de *Pandora*, et qui déformaient complètement son propos et ses intentions artistiques. C'est que la dimension narrative du genre du ballet a permis à Gerhard de donner une voix à son engagement politique envers la culture catalane. La relation étroite qu'il développe entre le scénario et la musique de *Don Quixote* et de *Pandora* double ces œuvres d'un message politique en résonance avec la situation politique espagnole au moment où le régime franquiste se lance dans une campagne de répression de la culture catalane. Les nombreuses similitudes entre *Don Quixote* et *Pandora* permettent justement de comprendre comment Gerhard s'est approprié des récits préexistants pour en donner sa propre interprétation. En distinguant les épisodes idéalistes et réalistes, Gerhard déploie des stratégies compositionnelles qui, au-delà de l'organisation du matériau musical, s'immiscent jusque dans la construction des thèmes pour refléter le caractère qu'il associe à des personnages spécifiques. La représentation en musique des personnages dans leur essence même met en évidence l'interprétation politique qu'il en fait. La double représentation par la série et le thème dans le cas de Don Quichotte souligne que ce personnage est partagé entre le monde réel et son monde idéalisé pour lequel il combat. Le choix des thèmes folkloriques pour représenter en musique les personnages de Dulcinée, The Youth et Psyché montre que Gerhard associe à la culture catalane ces personnages incarnant un idéal.

Comme nous l'avons vu, *Don Quixote* illustre le combat du chevalier pour la défense de ses idéaux. En incarnant ce personnage à travers un thème et une série qui en est le substrat mélodique, Gerhard montre la complexité du personnage qui comporte une double dimension : celle de son monde des idées et celle de l'être de chair qu'il est. La motivation de ses combats, Dulcinée, est symbolisée musicalement par un thème folklorique dont le propos semble préfigurer les violences de *Pandora*. En effet, Dulcinée est représentée par un chant folklorique dont le texte relate l'histoire d'une femme subissant les actes de violence d'un homme aveuglé par ses sentiments. Dulcinée pourrait ainsi être associée à l'idéal que représentait la République

¹²² Cité dans Sánchez de Andrés, *Pasión, desarraigo y literatura*, p. 464.

catalane et qui a péri à la suite des violences commises par les gens du peuple qui ont voulu empêcher cet ordre politique de remplacer la monarchie espagnole. Ce constat suggère que *Don Quixote* est une œuvre dont le propos relate l’effervescence politique des années 1930 en Catalogne, un moment dans la vie de Gerhard où son implication à faire connaître ses idées concernant la création musicale est en plein essor. Rappelons que le travail de Gerhard à la Ponencia de musica de la Generalitat de Catalogne avait aussi pour but d’assurer la pérennité du patrimoine artistique et culturel catalan; cette activité était en quelque sorte le prolongement de son implication au sein de l’*Arxiu d’ethnografia i folklore de Catalunya* qui visait à collecter les chants folkloriques catalans pour les préserver. De cette façon, la représentation en musique de Dulcinée par le folklore catalan semble permettre d’associer l’idéal de Don Quichotte avec la culture catalane, et, par conséquent, la République. Le chevalier devient alors un républicain et le parallèle avec le parcours de Gerhard devient évident. Le fait que Gerhard opère un changement important dans l’épisode de la descente dans la caverne de Montesinos en montrant que le chevalier en ressort complètement désillusionné pourrait être associé à l’échec de la République qui donne lieu à la Guerre civile.

Les violences décrites dans le scénario de *Pandora* et l’abondance de références au folklore catalan suggèrent que cette œuvre s’inscrit dans la continuité du propos de *Don Quixote*. Le soin que Gerhard met à sélectionner les chants qu’il cite témoigne de sa volonté de construire un discours qui revêt une signification faisant écho à la situation politique espagnole. La mise en scène d’une figure autoritaire – Pandora – et l’appui que lui accorde une majorité – l’Humanité – offrent un parallèle frappant avec la prise de pouvoir de Franco qu’une large partie du peuple espagnol endosse par crainte des instabilités causées par le républicanisme. Les fléaux que déchaîne Pandora sur l’Humanité peuvent donc être interprétés comme une évocation de la Guerre civile. De nombreux éléments créent ainsi un réseau de références faciles à saisir pour un public catalan qui en détient les clés dans les années 1940 (et encore aujourd’hui). En effet, la mise en évidence du caractère autoritaire du personnage de Pandora, l’association des personnages liés à la quête d’un idéal avec la culture catalane contemporaine et médiévale par la sardane et le virelai, la résurgence du thème de Dulcinée détruit par les Monstres, l’évocation de la diaspora catalane par le thème de « L’émigrant », sont autant de références qui ajoutent un second degré à cette œuvre. En somme, le propos à vocation universelle que Kurt Jooss voulait transmettre dans son ballet en dénonçant les concepts de totalitarisme, de guerre mécanisée et

de matérialisme semble trouver dans la musique de Gerhard une application concrète au cas de figure espagnol.

La biographie de Gerhard permet d'établir clairement l'origine de ce militantisme dans sa musique, et si la décennie des années 1940 marque indubitablement un point tournant dans sa pensée, l'évolution que connaît son langage musical au début de l'exil n'avait jamais été examinée avec attention. Le fait que la production de Gerhard au début de l'exil soit aussi marquée par le genre du ballet et que son intérêt pour ce genre s'estompe après 1950 suggère que le ballet, grâce à sa dimension narrative, lui permettait de rendre son propos plus accessible et ainsi de le diffuser auprès d'un auditoire plus large. Nous avons montré qu'il est possible d'établir une filiation entre *Soirées de Barcelone* (1936-1939), *Don Quixote* (1940-1941) et *Pandora* (1943-1944) par la récurrence du motif de la culture catalane. La reprise de ce motif, qui passe d'accompagnement généré par le thème de la « Dansa de les Majorales » dans *Soirées de Barcelone* à accompagnement exclusif du thème de Dulcinée dans *Don Quixote*, devient un motif-clé dans *Pandora*, où il ouvre et clôt l'œuvre. Les transformations que Gerhard applique à ce motif, qui se charge d'une signification politique lorsqu'il est associé à l'idéal que représente Dulcinée, sont certes subtiles, mais il n'en demeure pas moins que ce motif devient une façon de mettre en lumière les rapports de force qui s'expriment dans *Pandora*.

Notre analyse a permis de déconstruire plusieurs idées qui ont circulé dans la littérature sur Gerhard, et plus particulièrement sur sa production des années 1940. L'idée selon laquelle Gerhard aurait fait « un retour en arrière » en reprenant l'esthétique de Pedrell, puisqu'il fonde son matériau sur le folklore plutôt que sur le langage sériel plus avant-gardiste qu'il avait défendu et cherché à faire connaître du public catalan dans les années 1930, s'avère en partie erronée. En effet, s'il est vrai que Gerhard puise dans le patrimoine culturel catalan pour composer la musique de *Don Quixote* et *Pandora*, il faut souligner qu'il ne s'agit pas d'un recul dans sa composition, mais bien d'une réélaboration de techniques qu'il maîtrisait pour construire un discours servant ses intérêts politiques.

Certains auteurs ont aussi formulé l'idée que Gerhard a délaissé le catalanisme pour embrasser sa nationalité espagnole dans un sens large, en se basant sur le fait qu'il adopte dans l'exil la forme castillane de son prénom et qu'il compose un ballet sur le *Don Quijote* de Cervantes, un chef-d'œuvre de la littérature castillane. Nous avons plutôt démontré que ces choix sont issus d'une réflexion plus profonde concernant la catalanité, puisque Gerhard

s'inspire d'abord de la lecture catalaniste du *Don Quixote* de Cervantes proposée dans la pièce *El català de la Manxa* de Santiago Rusiñol.

Les ballets *Don Quixote* et *Pandora* peuvent donc être lus comme des témoignages de l'engagement politique de Gerhard. Le vaste faisceau de références que Gerhard a déployé dans ces œuvres permet d'en dégager le discours politique sous-jacent. Si les scénarios des ballets, soit le texte extra-musical, étaient nécessaires à la compréhension de son propos, ces trames narratives ont également permis de doter ces œuvres d'une double signification. Le fait que Gerhard délaisse le genre du ballet après 1950 en raison des difficultés à faire représenter ses œuvres ne doit pas, à notre avis, être considéré comme un abandon. La dimension visuelle des ballets permettait certes de transmettre un message de manière plus évidente, et le scénario de *Pandora* est particulièrement éloquent à cet égard. Toutefois, les symboles musicaux que Gerhard a définis dans ces deux ballets ont été récupérés par la suite, notamment dans la *Première Symphonie* où l'on retrouve une citation du thème Dulcinée tel qu'il apparaît dans *Pandora*, c'est-à-dire dans sa version déchirée par les Monstres, mais aussi une citation du thème « Ad mortem festinamus » et d'autres résurgences de thèmes issus de *Don Quixote*¹²³.

Le désir de Gerhard de faire connaître à tout prix ces deux ballets transparaît dans le fait qu'il a arrangé les partitions à plusieurs reprises. Dans le cas de *Don Quixote*, Gerhard en fait une suite de danses pour piano en 1947 et pour orchestre en 1947 et 1958. En 1942, il organise la présentation d'extraits particuliers comme « The Golden Age » à l'université de Cambridge dans le cadre d'un concert du Club musical, ce qui permet de croire qu'il avait un message à communiquer. Même bien encrypté, d'abord par le recours à une figure de la culture castillane, le *Don Quixote* de Cervantes, puis par une composition sur plusieurs niveaux, le message catalaniste de Gerhard demeurerait accessible pour un public catalan cultivé. *Pandora* connaît un sort similaire : la première version pour deux pianos et percussions date de 1943-1944, puis Gerhard en fait une suite pour orchestre en six mouvements en 1945, et enfin une suite orchestrale cinq mouvements en 1950. L'énergie que Gerhard investit à retravailler le matériel qu'il compose pour *Don Quixote* et *Pandora* (ce qu'il n'a pas fait pour le reste de sa production) suggère que ces œuvres avaient pour lui une importance toute particulière : faire acte de

¹²³ Voir à ce sujet l'article de Julian White, « Gerhard's Secret Programme : Symphony of Hope », *The Musical Times*, vol. 39, n° 1861, 1998, p. 19-28.

mémoire de la Guerre civile et dénoncer l'oppression de la culture catalane par le régime franquiste qui s'installe en Espagne alors même que les démocraties européennes combattent le nazisme allemand et le fascisme italien.

BIBLIOGRAPHIE

- Adkins, Monty et Michael Russ (éd.), *Essays on Roberto Gerhard*, Cambridge, Cambridge Scholars Publishing, 2016.
- Adkins Monty et Michael Russ (éd.), *Perspectives on Gerhard : Selected Proceedings of the 2nd and 3rd International Roberto Gerhard Conferences*, Huddersfield, University of Huddersfield Press, 2014.
- Adkins, Monty et Michael Russ (éd.), *The Roberto Gerhard Companion*, Burlington, Ashgate, 2013.
- Albet i Vila, Montserrat, « Robert Gerhard, de Nou », *Revista de Catalunya*, n° 59, 1992, p. 75-89.
- Anglés, Higini, « El “Llibre Vermell” de Montserrat y los cantos y la danza sacra de los peregrinos durante el siglo XIV », *Anuario musical*, vol. 10, 1955, p. 45-78.
- Azorín, *La ruta de Don Quijote*, Madrid, Biblioteca Nacional y Extranjera, 1905.
- Barbera, Josep et Pere Bohigas, « Missió de recerca Barberà-Bohigas 1924-1925 », dans Josep Massot i Muntaner (éd.), *Obra del cançoner popular de Catalunya : Materials*, vol. 6, Barcelone, L'Abadia de Montserrat, 1996, p. 19-78.
- Canavaggio, Jean, *Don Quichotte, du livre au mythe : Quatre siècles d'errance*, Paris, Fayard, 2005.
- Canavaggio, Jean, « Burlas y veras en la aventura de los galeotes. Nueva reflexión sobre un episodio del Quijote », *Anales Cervantinos*, vol. 18, 1979-1980, p. 25-34.
- Casablanca i Domingo, Benet, « Receptió a Catalunya de l'Escola de Viena i la seva influència sobre els compositors Catalans », *Recerca Musicològica*, vol. 4, 1984, p. 243-280.
- Casanovas, Joseph, « Roberto Gerhard, Simfonista », *Revista Musical Catalana*, n° 23, 1986, p. 20-21.
- Casanovas, Josep, « Pedrell, Falla i Schoenberg en la vida i l'obra de Gerhard », *Catalunya Música/Revista Musical Catalana*, n° 140, 1996, p. 36-37.
- « Centenari de Robert Gerhard », *Catalunya Música/Revista Musical Catalana*, n° 140, 1996, p. 33-46.
- Cervantes Saavedra, Miguel de, *L'ingénieur Hidalgo Don Quichotte de la Manche*, édition dirigée par Jean Canavaggio, vol. 1, Paris, Gallimard, 2001.
- Cervantes Saavedra, Miguel de, *L'ingénieur Hidalgo Don Quichotte de la Manche*, édition dirigée par Jean Canavaggio, vol. 2, Paris, Gallimard, 2001.
- Colomines, Agustí. « Tradición y modernidad en la cultura del catalanismo », *Historia Social*, vol. 40, 2001, p. 97-114.
- Coton, A. V., (pseud. Edward Haddakin), *The New Ballet : Kurt Jooss and His Work*, Dennis Dobson Limited, Londres, 1946.

- Courtinat, Roland, *La piraterie barbaresque en Méditerranée : XVI^e-XIX^e siècles*, Nice, Éditions Jacques Gandini, 2003.
- Del Mar, Norman, « Gerhard as an Orchestral Composer : *Don Quixote* (1940); *Homenaje a Pedrell* (1941); *Violin Concerto* (1942-5) », *The Score*, vol. 17, 1956, p. 13-20.
- Drew, David, « Notes on Gerhard's 'Pandora' », *Tempo*, n° 184, mars 1993, p. 14-16.
- García-Posada, Miguel, « El episodio quijotesco de los galeotes : Ambigüedad lingüística y significación », *Hispanic Review*, vol. 49, n° 2, 1981, p. 197-208.
- Garrett, Charles, « Paso doble », dans *Grove Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/A2257751>, consulté le 21 novembre 2017.
- Gasta, Chad M, « “Señora, donde hay música no puede haber cosa mala” : Music, Poetry, and Orality in Don Quijote », *Hispania*, vol. 93, n° 3, 2010, p. 357-367.
- Gerhard, Roberto, *Gerhard on Music : Selected Writings*, édité par Meirion Bowen, Burlington, Ashgate, 2000.
- Gerhard, Roberto, *Soirées de Barcelone*, ballet en trois tableaux, orchestration complétée par Malcolm MacDonald, Londres, Boosey & Hawkes, 1996.
- Gerhard, Roberto, *Don Quixote*, Londres, Boosey & Hawkes, 1950.
- Gerhard, Roberto, *Pandora Suite*, Londres, Boosey & Hawkes, 1950.
- Gerhard, Roberto « Un gran músic a Barcelona. Conversant amb Arnold Schönberg », *Mirador*, n° 145, 12 novembre 1931, p. 2.
- Gregori i Cifré, Josep Maria, « El Llibre vermell de Montserrat, una corona sonora de llavors marianes », *Revista catalana de musicologia*, vol. 4, 2011, p. 27-40.
- Hidalgo Montoya, Juan, *Cancionero popular infantil español*, Madrid, Antonio Carmona, 1969, p. 15.
- Homs, Joaquim. *Robert Gerhard i la seva obra*, Barcelone, Biblioteca de Catalunya, 1991.
- Lendle, Gabriela, « Double Reality in Roberto Gerhard's Don Quixote », communication présentée à la première conférence internationale sur Roberto Gerhard, University of Huddersfield, Huddersfield, 27 et 28 mars 2010, disponible en ligne au <http://www.robertogerhard.com/1st-conference-2010/>, consulté le 3 décembre 2017.
- Les Avantguardes a Catalunya : Cicle De Conferències Fet Al Cic De Terrassa*, Barcelone, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1999.
- Madariaga, Maria Rosa de, « L'image et le retour du Maure dans la mémoire collective du peuple espagnol et la guerre civile de 1936 », *L'Homme et la société*, n° 90, 1988, p. 63-79.
- Madariaga, Salvador de, *Guía del lector del Quijote* [1926], Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1972.
- Marco, Tomás, *Música española de vanguardia*, Madrid, Guadarrama, 1970.
- Marco, Tomás, *Spanish Music in the Twentieth Century*, traduit de l'espagnol par Cola Franzen, Londres, Cambridge, Harvard University Press, 1993.

- Martí i Perez, Josep i « 1. Ethnomusicological Research », dans Robert Stevenson *et al.*, « Spain, §II: Traditional and Popular Music », dans *Grove Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/40115pg2>, consulté le 27 octobre 2017.
- Menéndez Pelayo, Marcelino, « Interpretaciones del Quijote », discours lu à la Real Academia Española, 8 mars 1904.
- Menéndez Pidal, Ramón, « Un aspecto en la elaboración del Quijote », dans *De Cervantes y Lope de Vega*, Madrid, Espasa Calpe, 1958, p. 9-60.
- Mitchell, Rachel Elice, « An Examination of the Integration of Serial Procedures and Folkloric Elements in the Music of Roberto Gerhard (1896–1970) », thèse de doctorat, The University of Texas at Austin, 2009.
- Olmos García, Francisco. « Acotaciones a los episodios de los galeotes en el Quijote o las violencias del Estado contra los individuos como fundamentos del Derecho », *Papeles de Son Armadans*, vol. 89, 1978, p. 5-28.
- Paine, Richard, *Hispanic Traditions in Twentieth-Century Catalan Music, With Particular Reference to Gerhard, Mompou and Montsalvatge*, New York / Londres, Garland Publishing, 1989.
- Perrot-Corpet, Danielle, *Don Quichotte, figure du XX^e siècle*, Paris, Klincksieck, 2005.
- Pujol, Francesc *L'œuvre du chansonnier populaire de la Catalogne, Illustrations à la communication faite au congrès d'Histoire de la musique tenu à Vienne du 25 au 31 mars pendant les fêtes du centenaire de la mort de Beethoven*, Barcelone, Orfeo Català, 1927.
- Reichenberger, Kurt, *Cervantes ¿Un gran satírico?*, Kassel / Barcelona, Reichenberger, 2005.
- Riera, Carme, *El Quijote desde el nacionalismo catalán, en torno al tercer centenario*, Barcelone, Destino, 2005.
- Sánchez de Andrés, Leticia, *Pasión, desarraigo y literatura : El compositor Robert Gerhard*, Madrid, Machado Libros / Fundación Scherzo, 2013.
- Sobré, J. M. « Don Quixote, the Hero Upside-Down », *Hispanic Review*, vol. 44, n° 2, 1976, p. 127-141.
- Sorley Walker, Kathrine, *Ninette de Valois : Idealist Without Illusions*, Londres, Hamish Hamilton, 1987.
- Sunyer, Magí, *Mites per a una nació : De Guifré el Pelós a l'Onze de Setembre*, Vic, Eumo Editorial, 2014
- Unamuno, Miguel de, *Vida de Don Quijote y Sancho Pança según Miguel de Cervantes explicada y comentada por Miguel de Unamuno*, Madrid, Librería Fernando Fé, 1905.
- Vilar, Pierre, *Histoire de l'Espagne*, [1947] Paris, Presse universitaire de France, 2009.
- Walshaw, Trevor, « *The Quest : An Audiomosaic* », communication présentée à la première conférence internationale sur Roberto Gerhard, University of Huddersfield, Huddersfield, 27 et 28 mars 2010, p. 43-50, disponible en ligne au <http://www.robertogerhard.com/1st-conference-2010/>, consulté le 3 décembre 2017.

- White, Julian, « Roberto Gerhard's Music for Pandora » dans Monty Adkins et Michael Russ (éd.) *Essays on Roberto Gerhard*, Cambridge, Cambridge Scholars Publishing, 2016, p. 45-62.
- White, Julian, « Gerhard's Secret Programme : Symphony of Hope », *The Musical Times*, vol. 39, n° 1861, 1998, p. 19-28.
- White, Julian, « Catalan Folk Sources in "Soirées de Barcelone" », *Tempo*, vol. 198, 1996, p. 11-72
- White, Julian, « National Traditions in the Music of Roberto Gerhard », *Tempo*, n° 184, mars 1993, p. 2-13.
- 40 cançons populars catalanes : Primera serie*, 2^e édition, Barcelone, Biblioteca popular de l'Avenç, 1909, p. 71-72.

ANNEXE

TABLEAU DES THÈMES MUSICAUX DE *DON QUIXOTE*

Don Quixote de Roberto Gerhard, © Copyright 1991 par Boosey & Hawkes Music Publishers Ltd.
Reproduit avec la permission de Boosey & Hawkes, Inc.

Thème de Don Quichotte

con sord.
ff *molto marc.* *sempre marc.* *dim.*

Série de Don Quichotte

Thème de Dulcinée

p dolce tranquillo *mp* *mp* *mf* *p* *pp*

Motif A

p *mf* *p* *pp*

Motif B

Thème C

Thème D

Thème F

Thème G

p delicatissime *pp*

Thème H

p delicatissime

Motif des moulins à vent

Solo

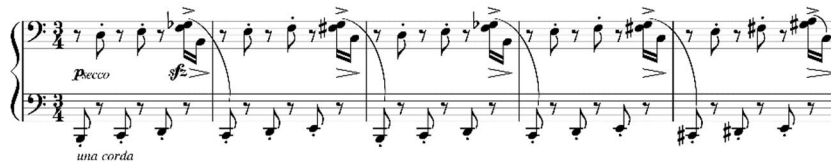


pp

This musical notation is for a solo in 4/4 time. It features a melodic line in the bass clef with a key signature of one flat. The melody consists of eighth and quarter notes, with some notes beamed together. The dynamic marking is *pp*.

Thème J

Picc



una corda

This musical notation is for a piano piece in 3/4 time. It features a complex texture with sixteenth and thirty-second notes in both hands. The right hand has a key signature of one flat, while the left hand has a key signature of two flats. The dynamic marking is *Picc* (pianissimo) and *una corda*.

Thème K



pp molto espressivo

This musical notation is for a piano piece in 6/8 time. It features a melodic line in the treble clef with a key signature of one flat. The melody is characterized by long, expressive notes. The dynamic marking is *pp* (pianissimo) and the instruction is *molto espressivo*.

Thème N



mf *p*

This musical notation is for a piano piece in 4/4 time. It features a melodic line in the treble clef with a key signature of one flat. The melody includes triplet markings. The dynamic markings are *mf* (mezzo-forte) and *p* (piano).

Thème P



p

This musical notation is for a piano piece in 3/4 time. It features a complex texture with sixteenth and thirty-second notes in both hands. The right hand has a key signature of one flat, while the left hand has a key signature of two flats. The dynamic marking is *p* (piano).