

Hommage à Manuel Rosenthal (1904-2003)

En matière de raffinement et de maîtrise absolue dans l'orchestration, Rosenthal constitue, ne craignons pas de l'affirmer, un maillon essentiel entre Maurice Ravel, Henri Dutilleux et Jean-Louis Florentz.

L'un de nos musiciens les plus attachants vient de nous quitter en frôlant le siècle d'existence, sur la pointe des pieds, comme avec ce sourire malicieux qui était le sien, et sur lequel le temps semblait bien n'avoir aucune prise. Force est de constater que les hommages ne se sont pas bousculés pour saluer la mémoire de celui qui fut sans conteste, aux côtés d'Hermann Scherchen, l'un des plus grands défricheurs de partitions symphoniques de son temps à la tête des différents orchestres dont il eut la responsabilité, mais aussi, et on le sait beaucoup moins, un compositeur passionnant à la personnalité étonnamment diverse, du sourire jusqu'au tragique le plus implacable, sertis toujours dans un écrin orchestral dont le raffinement timbrique et l'écriture ouvragée portent, sans jamais la décalquer, l'empreinte de son maître et ami Maurice Ravel.

Héros de roman, Manuel Rosenthal aurait pu l'être, d'un roman dans lequel la musique aurait souvent tenu le rôle de bonne étoile et d'amie fidèle. Il y a décidément quelque chose de merveilleux dans le destin de ce petit garçon, né, dans le Paris de 1904, d'une mère russe et d'un père français, que son talent propulsera des terrasses de café où il joue du violon jusqu'à la direction des meilleurs orchestres du monde, en défenseur infatigable de la musique de son temps, toutes tendances esthétiques confondues. Les concerts gratuits du Théâtre des Champs-Élysées, organisés par les forces de la radio dans l'immédiate après-guerre, ont permis de révéler au grand public, dans un esprit de service presque unique dans l'histoire, toutes les facettes de la musique de l'époque.

Mais, derrière celui qui assura la création française, par exemple, de la *Chronochromie* d'Olivier Messiaen, se cache un compositeur profondément et réellement original, à bonne distance de ce qu'il est convenu d'appeler, non sans un brin de condescendance, de la musique «de chef». Pour les musicographes qui se sont penchés, souvent rapidement, sur son œuvre, Rosenthal ne serait que l'homme de deux grands succès attachés l'un à la scène lyrique, l'autre aux ballets de Monte-Carlo, à savoir *La Poule noire* (1937) et *Gaieté parisienne* (1938). Dans les deux cas, la musique semble avoir veillé en personne à ce que Manuel Rosenthal rencontre son destin. Chargé par un comité, dont Maurice Yvain était le président, de proposer des œuvres bouffes en un acte susceptibles d'être créées lors de l'Exposition Universelle de 1937, il se garde bien de proposer cette *Poule noire* qu'il a pourtant achevée sur un amusant livret de Nino¹ (avec lequel il a déjà mené à bien en 1928 le délicieux *Rayon des soieries*, également en un acte). Immédiatement séduit par la partition qu'il découvre fortuitement, Yvain impose sa création au jeune compositeur, pourtant réticent, avec un succès public retentissant. Un peu plus tard, en 1938, le comte Etienne de Beaumont propose aux Ballets de Monte-Carlo et à leur chorégraphe Léonide Massine un argument de ballet mettant en scène le Paris du Second Empire. Le titre pressenti est alors *Tortoni*, du nom d'un célèbre café de l'époque. C'est Stravinsky qui est alors contacté pour en composer la musique, mais le compositeur de *Jeux de cartes* refuse. C'est alors le jeune chef de l'orchestre

¹ Pseudonyme du dialoguiste Michel Weber, beau-frère du compositeur Jacques Ibert pour lequel il a écrit le livret d'*Angélique* en 1926. Avant de se tourner définitivement vers le cinéma, Nino collaborera de manière très heureuse avec Albert Roussel pour *Le Testament de tante Caroline* en 1932.

de cette compagnie, en l'occurrence Manuel Rosenthal, qui est chargé de la mission impossible : réaliser une partition complète de ballet pour un vaste ensemble symphonique sur des thèmes originaux d'Offenbach. Défi relevé pourtant, avec un brio extraordinaire. Fort de plusieurs années de travail de l'orchestration aux côtés de Ravel, son maître et son ami, Rosenthal compose un extraordinaire concerto pour orchestre, véritable feu d'artifice de combinaisons sonores qui transfigure les thèmes choisis. Massine hésite, craignant de voir Offenbach trahi, mais Stravinsky, après lecture de l'œuvre de son jeune confère, apporte sa totale adhésion au projet qui deviendra l'un des plus grands succès chorégraphiques de tout le XX^e siècle. *La Poule noire* et *Gaieté parisienne* éclaire l'une des facettes de Rosenthal compositeur : celle du sourire généreux, de l'amoureux de la musique d'Offenbach et Messager, de Chabrier. Il faut avoir goûté la verve et le raffinement du *Trio de l'inventaire* au premier acte de *La Poule noire* pour en nourrir une idée exacte. L'humour ravageur, agissant comme un écran de pudeur, masque un soin musical extrême, des enchaînements harmoniques inattendus et la patte d'un véritable maître de la scène.

Si le public a accueilli avec enthousiasme ces deux œuvres, le dévouement de Manuel Rosenthal envers la musique de ses confrères a souvent fait que sa propre musique est, en quelque sorte, restée dans l'ombre. Or, tout un pan de la production de Rosenthal prend nettement ses distances avec le ton souriant des deux ouvrages déjà cités. La *Symphonie en ut* de 1949 est une architecture puissante, sous-tendue par un souci de la forme et de la construction, âpre dans sa thématique comme dans son instrumentation. Le souffle qui anime de bout en bout cette très conséquente partition l'apparente aux deux premières symphonies de Pierre Capdevielle (1906-1969) et plus encore à la *Symphonie n°3* d'Aaron Copland (1900-1990), composée en 1944. Loin d'une tradition française attachée à une radicale concision dans le domaine symphonique (attestée, entre autres, par les ouvrages d'Arthur Honegger et Darius Milhaud), Rosenthal opte pour un discours dense et une texture contrapuntique serrée. La profondeur de sentiment qui affleure dans cette symphonie va trouver un écho vibrant dans la musique sacrée du compositeur, attaché au catholicisme. Aussi bien dans la *Missa Deo Gratias* (1953) pour chœur et orchestre que dans l'oratorio *Les Femmes au tombeau* (1956), le compositeur se révèle être un témoin attentif des turbulences de son temps, au travers du prisme que constitue une foi solide, mais toujours en questionnement. Il n'est pas surprenant que sa sensibilité l'ait poussé vers la composition d'une *Jeanne d'Arc* (1936) sur un texte de Joseph Delteil² et d'un *Saint François d'Assise* pour récitant, chœur, orchestre et vibrapone (1939). La musique sacrée de Rosenthal est sensiblement éloignée de la veine contemplative qui prévaut chez les compositeurs français de son temps, aussi bien dans le *Requiem* de Maurice Duruflé que dans la *Messe en sol* pour chœur a cappella de Francis Poulenc. Contraste, vigueur et sincérité en sont les maîtres mots.

Le chef d'orchestre hors pair qu'était Rosenthal, entre autres à la tête de l'Orchestre National (1944-1947), puis de l'orchestre de Seattle³ (1949-1951), possédait une connaissance approfondie des possibilités sonores, techniques et poétiques de chacun des instruments. Rien de surprenant donc à ce que chacune de ses compositions symphoniques ne constitue un véritable pari pour les interprètes comme pour le chef lui-même. Jamais pourtant il ne cède aux sirènes, à priori séduisantes, de la virtuosité gratuite. Son orchestre est une palette contrastée dont il use en maître *alla fresca*, toujours soucieux avant tout d'expressivité et de couleur, comme en témoignent *Musique de table* (1941), redoutable concerto pour orchestre, et *Magic Manhattan* (1948). En matière de raffinement et de maîtrise absolue dans

² Maurice Ravel avait également projeté une œuvre sur ce même texte, sans la réaliser.

³ Notons que Rosenthal fut renvoyé de cet orchestre de façon particulièrement injuste pour « raisons morales » en 1951, sous prétexte que la soprano Claudine Verneuil, qui chantait en soliste avec cette phalange sous le nom de Mme Rosenthal, n'était pas légalement sa femme.

l'orchestration, Rosenthal constitue, ne craignons pas de l'affirmer, un maillon essentiel entre Maurice Ravel, Henri Dutilleux et Jean-Louis Florentz.

C'est en 1960 que le compositeur achève son œuvre la plus passionnante, à plus d'un titre, à savoir *Hop, Signor !*, drame lyrique en trois actes sur un texte tiré de la pièce homonyme de Michel de Ghelderolde (1898-1962). La surprise du public du Capitole de Toulouse, puis de l'Opéra-Comique à Paris fut totale, lorsque, pensant trouver sous ce titre une aimable *commedia dell'arte* ou, au mieux, une seconde *Poule noire*, il découvrit ce qui, aujourd'hui encore, constitue aux côtés des *Diabes de Loudun* de Penderecki, l'une des œuvres les plus sombres de tout le répertoire lyrique. Au lendemain de la première parisienne, Bernard Gavoty s'indignait de ce que Rosenthal ait pu se fourvoyer dans « cette kermesse flamande, peuplée de monstres et de goules »⁴. Le texte de Ghelderolde peint une galerie de personnages en proie à des passions paroxystiques, particulièrement la jeune et belle Marguerite, qui ne recule pas devant les meurtres les plus cruels. On peut d'ailleurs légitimement être surpris du choix de Rosenthal : il fallait beaucoup d'audace pour tenter de mettre en musique pareil sujet. Le regard désabusé que pouvait à ce moment-là porter le musicien sur son temps et sur les querelles stériles qui déchiraient le monde musical français d'alors n'y est peut-être pas étranger. Au demeurant, la compassion que le compositeur éprouve pour les deux nains Suif et Mèche (véritables créatures *alla Bruegel*) ainsi que pour le bourreau Larose est évidente. Fût-ce au sein de la plus noire sarabande, la musique de Rosenthal reste celle d'un être profondément humain, lumineuse au cœur des ténèbres. Son langage se radicalise, faisant preuve d'un atonalisme strict (dont Jean Prodromides ou Charles Chaynes se souviendront avec profit), d'une violence sans équivalent dans le reste de son œuvre. *Hop, Signor !* n'a eu que très peu souvent depuis lors la faveur des scènes lyriques, en dehors de deux reprises par les forces de la radio sous la direction du compositeur, qu'un label comme INA/Mémoire vive serait décidément bien inspiré de faire revivre au disque. C'est pourtant l'une des œuvres lyriques les plus fortes de son temps qui sombre ainsi dans un oubli dont bien des voix et de jeunes chefs français d'aujourd'hui pourraient la tirer avec brio. Formons des vœux pour que Marguerite, Maître Juréal et Dom Pilar retrouvent enfin le chemin de nos théâtres, au moins à titre d'hommage puisque Rosenthal n'a pas eu la joie de voir son ouvrage repris de son vivant.

A partir de ce jalon, le langage du musicien ne cessera de tendre vers l'épure, renonçant aux séductions de surface pour leur préférer peu à peu une grande densité de pensée, dans *La Pieta d'Avignon* pour quatuor vocal et orchestre de chambre (1968), *Aesopi convivium*, double concerto pour violon, piano et orchestre (1970), *Deux Études en camaïeu* pour cordes et timbales (1969) ou *Aeolus*, concerto pour quintette à cordes et orchestre (1970).

Manuel Rosenthal s'en est allé, le « Monsieur Bleu »⁵ a rejoint les amis musiciens pour lesquels il s'est tant prodigué. Aucun concert n'est pour l'instant venu saluer son action ou son engagement, mais plusieurs scènes lyriques françaises annoncent pour l'année à venir des productions nouvelles de *La Poule noire* et du rare *Rayon de soieries*. Espérons simplement que Radio France saura s'acquitter de son devoir de mémoire, non seulement envers le chef, mais tout autant envers le compositeur, qui le mérite tout autant.

Lionel Pons
Marseille, août 2003

⁴ L'insuccès de la partition se doubla d'ailleurs d'un scandale, dû au collant couleur chair porté par Jacqueline Brumaire, créatrice du rôle de Marguerite, au second acte de l'ouvrage.

⁵ Surnom donné à Rosenthal par le fils de Nino, surpris par le costume bleu cobalt que portait le musicien. Amusé par la chose, le librettiste et le compositeur signeront ensemble un recueil de mélodies faussement enfantines et drôles, les *Chansons du Monsieur Bleu*, que Gabriel Bacquier comme Régine Crespin ont souvent inscrites au programme de leurs récitals.