

**La Confession impudique**  
**Variations entre quatre personnages et deux harmonies**  
 par Daniel Durney

L'opéra est mort, vive l'opéra. Ce sont précisément toutes les contraintes de ce genre qui stimulèrent le compositeur, dans une démarche commune de plusieurs années avec son librettiste et metteur en scène **Daniel Martin**, à composer son premier opéra : *La confession impudique*. L'opéra fut à nouveau monté en 2000, dans une autre version, par le metteur en scène Gustavo Frigerio.

**Voix et caractères, singularité de la prosodie, la rupture avec une certaine « tradition française » de l'écriture vocale.**

*« L'écriture vocale de mon opéra est en tout point bien loin de ce que qu'il est convenu d'appeler la tradition française : tradition que l'on pourrait caractériser par un assujettissement des caractères de notre langue, (son faible ambitus, son absence d'accents, ses absences de diphtongues) à la ligne mélodique. C'est le type de déclamation que l'on trouve par exemple dans le Pelléas de Debussy mais aussi dans bien des ouvrages lyriques d'aujourd'hui ».*

Comme nous le verrons plus loin, cette écriture lui permet aussi d'inventer un type de déclamation adéquat au texte du roman et de son adaptation. S'agissant du type d'élocution qui est choisi, on remarque les nombreux déplacements d'accents. Ils permettent d'offrir une autre vision du texte en étirant, en quelque sorte, les mots pour se modeler sur les émotions qu'ils projettent. Mais ce procédé ne met jamais en péril la compréhension de la langue et semble même opérer un véritable retour aux origines de l'opéra, qui n'était que narration chantée.

*« Nous ne sommes pas pour autant ici dans un opéra de « récitatifs » (le genre, en regard de la durée de l'ouvrage, pourrait avoir ses limites). Il n'y a pas non plus d'airs d'opéra au sens où on l'entend habituellement. Cet opéra repose donc sur un curieux équilibre constant entre le lyrisme de la phrase, sa compréhension, son émotion et sa crédibilité ; non seulement comprendre le texte mais surtout croire aux personnages. N'oublions pas que ce texte est constamment quotidien et qu'une légère maladresse dans la prosodie peut le faire décaler et provoquer des réactions contraires à l'effet souhaité. De même, dans l'interprétation, je me suis toujours opposé (presque toujours) à ce que l'on accentue la dernière syllabe d'une phrase, comme c'est souvent le cas dans la déclamation classique*

**Ex1**



Golaud

je ne pour - rai plus sor - tir de cet - te fo - rêt

(Claude Debussy, *Pelléas et Mélisande* - scène I)

Au contraire, les accents sont déplacés et la fin des phases reste souvent en suspens.

**Ex 2**

(mouvement proche de celui de la parole)  
*expression contenue,  
 hésitante, nerveuse.*

long

(p)

j'ai... j'ai dé-lais-sé mon jour-nal, à la veille du pre-mier mai

Un accent sur « premier **mai** » ou « succomb**é** » contredirait le sentiment du personnage et rendrait sa position moins crédible. Au contraire l'accentuation ici repose sur d'autres syllabes : « **pre**-mier mai » ou « **suc**-combé ».

Toutes les lignes vocales de l'opéra ont été travaillées dans ce sens, à la fois pour donner une fragilité aux personnages, une retenue parfois, une direction. J'ai voulu donner le sentiment que les personnages s'approprient la phrase, que l'on sente la direction de leur pensée, le sentiment qui les nourrit et ne pas les laisser confiner dans une déclamation lisse et égalitaire qui agirait là en total contresens comme dans cette « sacro-sainte » tradition française. (Cela sonnerait tout aussi faux que dans un autre domaine, certains discours politiques en langue de bois où chaque syllabe de chaque mot est prononcée avec un soin précieux et sur-joué comme pour prétendre au sentiment sensé l'animer). Dans ce nouveau type de déclamation, l'interprète est rarement conduit à sur-jouer son texte. Au contraire, il est presque contraint de comprendre le sentiment inscrit dans la phrase avant de pouvoir la chanter.

Prenons par exemple la première phrase chantée par le Mari :

**Ex3**

*mf*

par na-tu-re, ... elle se plaît dans le se-cret même même les choses qu'elle sait elle se donne l'air de les i-gno-rer

J'ai souhaité mettre ce personnage dans la situation où il se confie, en l'occurrence au public (comme s'il s'agissait d'un confident imaginaire) ; il cherche ses mots, son discours est un peu nerveux et dès qu'il les trouve, il se précipite dessus et accentue ainsi maladroitement, à « contresens » certaines syllabes, trahissant aussi son trouble et son excitation :

« **Par** nature, ... elle se **plait** dans le secret, même ... **Même** les choses qu'elle sait elle se donne l'air de **les**-----ignorer »

De même, dans le premier « air » d'Ikuko, dans une situation identique, Ikuko hésite à prononcer certains mots, puis les ayant soudainement prononcés se précipitent sur d'autres comme pour faire oublier au plus vite la cruauté ou la dureté de sa confession :

Ex 4

Par ailleurs, la linéarité de la phrase n'est pas seulement contredite par l'accentuation ou le rythme, mais aussi et surtout, par sa place qui circule sans cesse entre les différents registres de la voix.

Ex 5

La phrase, bien que disjointe, reste cependant inscrite dans un espace musicale clos, où de nombreux sons référents demeurent, où les points d'appui existent pour lui donner aussi une meilleure assise. J'ai cherché ainsi à, en dehors d'effacer tout effet égalitaire de la ligne vocale, d'exprimer l'excitation, le trouble du personnage et d'amplifier au fond (très amplifié) les mouvements naturels de la voix parlée.

Ex 6

Chaque intervention chantée est construite soit comme un lent *yodl* alternant saut de septièmes ou de neuvièmes et notes en mouvement conjoint ; bégaiements d'angoisse, peur, fatigue, hésitation, gêne, colère ou empressement sont présents en permanence à travers un discours musical qui demeure parfaitement naturel. Les traitements musicaux amplifient l'expression dramatique sans lui faire quitter le registre du quotidien. La constante musicale de l'écriture vocale de Bernard Cavanna est qu'à une syllabe correspond une note et une



seule. Toute exception se trouve par là même mise en exergue comme une échappée vers le drame : ici une appoggiature, là, un groupe de sept ou huit notes, ailleurs un *parlando*, un sifflement, voire un cri ou un râle.

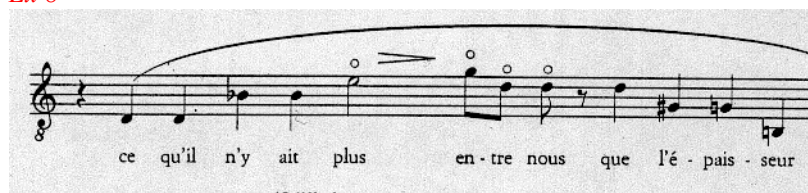
La déclamation naturelle du chant ne contredit en rien la caractérisation vocale de chaque personnage. Les mélodies de Toshi Ko serpentent, contournent, paraissent comploter Ikuko, elles traduisent chacune de ses émotions de façon directe par des "envolées lyriques.

#### Ex7



Les mélodies du mari sont plus étirées, passionnelles, et souvent faites d'une courbe agogique claire. Kimura, lui, hésite, se montre timide, gêné, son écriture vocale est parfois très "appoggiaturée", parfois mélismatique, comme s'il ressentait toujours la nécessité d'enjoliver les choses.

#### Ex 8

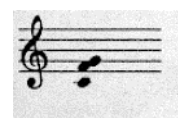


#### La musique du drame.

Bernard Cavanna parvient à établir des rapports étroits entre sa musique et la dramaturgie existante du livret de Daniel Martin.

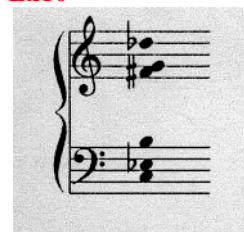
Depuis Wagner, l'habitude est prise de caractériser chacun des personnages par une sorte d'emblème musical - une harmonie, un timbre, une cellule thématique... Bernard Cavanna s'y emploie, lui aussi. Mais surtout, comme nous le verrons précisément plus loin, cet opéra pourrait presque être lu comme une variation perpétuelle entre deux principaux univers harmoniques, celui du Mari et celui de sa femme, Ikuko ; elle est ainsi caractérisée par une harmonie simple, faite à base de quarte et de quintes (do/fa/sol), intervalles froids exprimant son détachement, sa froideur et rappelant aussi une éducation rigide.

#### Ex9



Le mari, à l'inverse, est soutenu par des harmonies chaudes : quartes augmentées, sixtes, tierces.

#### Ex10

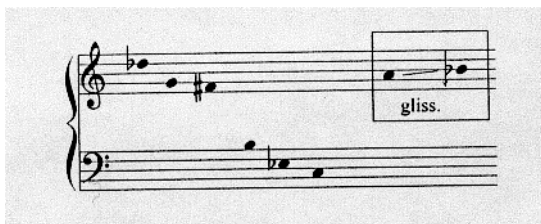


Ces harmonies, qui servent à représenter sa sensualité débordante, ne sont pas toujours plaquées verticalement sous la forme d'un accord ; elles peuvent parfois s'étaler en longues plages ou se trouver, dévidées aux différents étages du timbre.

Enfin ces harmonies s'appuient sur des sons qui peuvent tantôt être stables et tempérés, tantôt « glissants », « instables » et non tempérés.

Le plus petit motif (ou leitmotiv), sorte de générique de cette situation, est constitué pour un seul son ! transformé par un léger mouvement ascendant ; ce son complète souvent « l'harmonie » du mari.

### Ex11



Les sons « mouvants », « glissants », peuvent s'exprimer de différentes manières : du *glissando* franc et direct au *glissando* écrit par successions de paliers et également celui induit par la microtonie résultant d'accords spécifiques (harpes, cymbalum, clavier de cencerros, synthétiseur).

Cette confrontation perpétuelle entre sons stables et instables vient surtout dessiner le cadre du conflit : communication/incommunication, *dits* et *non-dits*, vérité/mensonge, situations consensuelles et situations conflictuelles...

La plupart du temps, ces glissandi sont exprimés dans un mouvement descendant.

Maintenant en dehors de cette opposition/confrontation entre les deux univers harmoniques, Bernard Cavanna emploie d'autres éléments : motifs, leitmotivs, thème harmonique ... Ainsi, les autres personnages, ou certaines actions peuvent être marqués d'un signe bien défini : pour Toshi Ko, Bernard Cavanna emploie par exemple des harmonies non-octaviantes attribuées souvent au piano, quelquefois à l'orchestre lorsque Toshiko par exemple ne résistera plus au trouble qui l'anime quand sa mère tourne trop autour de Kimura (fin de la 3<sup>e</sup> scène, 7<sup>e</sup> scène). La lourdeur inquiétante de ce motif vient aussi accentuer l'ambiance pesante de ce huis clos en se superposant à l'action des autres personnages, comme si Toshiko était représentée en jouant elle-même, mais en coulisse, ces motifs répétitifs au piano.

### Ex12



Cette ambiance pesante donne lieu durant les deux scènes conflictuelles Toshiko/Ikuko (premières scènes de l'Acte II et III, ou 6<sup>e</sup> et 11<sup>e</sup> scène) à un autre motif d'accords (superpositions d'accords diminués) qui vient encore renforcer l'attente et la lourdeur de la confrontation.

### Ex13

Bernard Cavanna spécifie cette fois-ci dans sa partition de représenter le personnage d'Ikuko en premier plan, afin de permettre de lire sur son visage ses réactions, ses efforts pour rester imperméable aux attaques de sa fille.

Kimura, le disciple, beau ténor, lui, est une sorte de "caméléon harmonique" adoptant les harmonies des autres personnages. Il se laisse porter tout au long de l'opéra, tiraillé de tous côtés, victime des machinations qu'il subit de toutes parts. Un thème lui est cependant associé, motif, qu'il siffle pour la première fois dans la troisième scène, comme pour se donner une contenance ; il aperçoit le corps nu d'Ikuko dans les bras de son mari et ne veut pas que son trouble transparaisse.

#### Ex14

Ce thème est aussi lié à un thème d'accords, que l'on entend pour la première fois lorsque le mari embrasse fougueusement le pied de sa femme, devant Kimura assez médusé. Ce thème pourrait lorsque l'un ou l'autre des protagonistes est fasciné par le corps d'Ikuko.

#### Ex15

Sur toutes ces harmonies, viennent se greffer des parcours mélodiques. Bernard Cavanna va jusqu'à représenter Ikuko par un thème qui est repris, transformé, éclaté à tout l'orchestre, notamment à la trompette et qui restera présent jusqu'à la dernière scène.

#### Ex16

Ce motif est parfois repris par les autres personnages, comme s'il voulait user des mêmes intonations d'Ikuko, créer des zones d'ambiguïté.

Les personnages progressent aussi bien mélodiquement que scéniquement, chacun poursuivant une trajectoire musicale attachée à son évolution psychologique ou physique. La perversion mentale qui marque l'évolution du personnage d'Ikuko trouve son répondant dans la trame mélodique de son chant. Plus elle est terrible, plus ses mélodies sont parfois

froides et volontairement simplistes. En revanche elle peut très bien déployer un éventail lyrique qui confine à l'hystérie, pour des brouilles. Une dialectique lente et progressive répond ainsi à la situation conflictuelle qui attache inexorablement les deux époux l'un à l'autre.

### Ensembles vocaux et thèmes instrumentaux.

*La confession impudique, avons-nous dit, est un opéra. On y trouve des quatuors, trios et duos vocaux. Bernard Cavanna n'emploie, par contre, pas de chœur qui serait déplacé compte-tenu de l'ambiance intimiste de l'opéra. Les ensembles vocaux n'ont ici qu'un seul but : servir le drame. Dès la première scène apparaît un duo vocal entre le mari et Ikuko. Mais celui-ci s'insère dans une situation dramatique paradoxale. Il s'agit en fait d'une superposition de deux monologues qu'un duo : ces « faux duos » donnent lieu à des contrastes de style qui accentuent le fossé qui va sans cesse se développer entre les deux principaux personnages :*

Le Mari : « elle possède un organe tel ... qu'il n'en existe peu ... chez les femmes... »

Ikuko : « lorsque que je regarde son visage, il me vient des nausées ... »

ou à la fin de la 5<sup>e</sup> scène, faux duo d'amour, où d'une part Ikuko rêve de voir Kimura nu et d'autre part, le mari relate les moments où la nuit, dans son sommeil, sa femme prononce le nom de Kimura. A l'orchestre, on entend un accord (harpes, cymbalum, piano, cencerros) résultant de la superposition de l'harmonie du mari et de la femme, et chacun des personnages vit, seul, ses propres sensations.

*Paradoxalement ces « duos » viennent renforcer l'isolement quasi carcéral des personnages.*

### Ex17

The image shows a musical score for two characters, Ikuko and Kimura. Ikuko's part is written in the treble clef and includes the lyrics "fois le voir nu nu". Kimura's part is written in the bass clef and includes the lyrics "Tout ce qui s'est pas - sé l'a-vant veille s'est à nou -". The score features various musical notations, including notes, rests, and triplets. The tempo and dynamics are marked as "poco f".

Lors du quatuor fermant le 2<sup>e</sup> acte (scène 10), la sensation d'isolement des personnages est ici davantage renforcée : chacun d'entre eux s'exprimant avec une rare violence, dans une polyphonie absurde, quatuor de désaccord !



### Ex18

Ikuko  
il é - tait scel - lé d'un ru - ban de cel - lo - pha - ne

Toshiko  
Ki - mu - ra chez ——— Ki - . . . mu - ra

Kimura  
je de - viens i - vre de - viens

Le Mari

Chaque duo, trio ou quatuor vocal a une fonction bien particulière : il accentue musicalement l'illustration visuelle de la situation, souvent débridée, que le style épistolaire ne conservait pudiquement qu'au style indirect.

Au fil des ensembles vocaux, c'est l'adultère qui serpente, c'est le mari qui s'affaiblit, c'est Toshiko qui orchestre... L'opéra est en fait une lente progression vers l'angoisse, qui s'opère par degré, s'étendant sur quatorze scènes ou plutôt sur quatorze "stations". Chaque station est construite comme une avancée se terminant par une interrogation. La bande magnétique (dite "bande de respiration", écrite elle aussi) vient parfois ponctuer chaque scène comme pour suggérer la mesure du temps.

L'orchestre contribue lui aussi à cette lente montée vers le drame, anticipant, contredisant, commentant et épilquant l'action.

\*\*\*

On trouve aussi dans la partition des motifs plus courts : une figure rythmique donnée à la grosse-caisse (grosse-caisse type fanfare avec cymbale) agissant comme une sorte de marche funèbre « déglinguée » venant ponctuer certaines scènes, comme une inquiétante prémonition de la fin tragique du mari, rythme souvent écrit dans une unité rythmique plus lente que la pulsation générale, comme si ce motif tentait de « retenir le temps », motif rythmique parfois associé au rythme cardiaque du mari (scènes Toshiko/le Mari de l'acte III). Ce motif est entendu la première fois à la fin du premier récit d'Ikuko dans la scène 1, sous les mots « *jusqu'à ce que l'un de nous mît l'autre ... à terre* » dans sa forme à 7 temps.

### Ex19

Lent (♩ = 60 env.)

Il connaîtra par la suite de multiples variations et terminera même l'opéra sous une forme plus ornementée à la caisse claire et au tambour militaire.

Un autre motif confié au violoncelle et à la contrebasse, les deux jouant en harmoniques naturelles, motif que l'on pourrait appeler "thème de l'hésitation d'Ikuko" intervient pour fragiliser ses déclarations comme, lorsque Ikuko déclare : « *je me demande, peu à peu, si notre mariage n'avait pas été une erreur* ». Ce motif entoure ou prolonge toujours les notes de l'accord d'Ikuko.



## Ex20

Bande magnétique

1. solo  
Vlc. sul III  
pp

Ctb. sul IV  
pp

Un leitmotiv important est lié à l'idée du « piège » du journal, piège de la « communication ».

## Ex21

En fait, on peut dire que dans toute l'oeuvre, c'est l'orchestre qui est le moteur de l'inexorable avancée du drame ; mais, comme le public, il a le rôle d'un contradicteur autant que d'un témoin, d'un instigateur autant que d'un commentateur. Avant tout, il prône une attitude voyeuriste et résume à lui seul "l'impudique confession".

Les combinaisons permettent de lire la richesse des sentiments et des sensations qui habitent les personnages, citons notamment la fin de la scène 11, où le mari surprend Kimura avec sa femme ivre morte dans la maison de Toshi-ko, après le « *allons-y* » dit par le mari, l'orchestre entonne un vaste glissando écrit par palier de micro-intervalles aux cordes, puis se superpose le thème du « piège du journal » aux harpes, cymbalum et piano, thème lui-même enrichi sur chaque degré d'une superposition des accords du mari et de la femme ; Ikuko, dans son délire, chante son désir pour Kimura sur les trois notes scandant son nom, la grosse-caisse scande, elle, une marche funèbre sur une tout autre pulsation, enfin la trompette entonne de larges phrases lyriques, empruntant le thème d'Ikuko, mais cette fois-ci dans un style de foire, comme s'il s'agissait d'une rengaine.

*La mise en scène de Frigerio avait bien rendu la complexité des sensations éprouvées par chacun des protagonistes, en situant cette scène comme le miroir renversé de la 3<sup>e</sup> scène où le mari embrassait vigoureusement sa femme sous le regard gêné de Kimura.*

Ex.22 pages 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69 de l'acte III)

**(Sophia : Ce sont des pages à ouvrir !)**

### **Primitivisme/ pointillisme et liberté.**

Si l'écriture vocale de Bernard Cavanna apparaît relativement unitaire et soucieuse d'inventer des effets appropriés au texte du drame, son style orchestral revêt, quant à lui, l'aspect paradoxal d'une trame à la fois raffinée et brutalement efficace. Le compositeur voit dans cette procédure une manière d'exprimer les contradictions de notre époque, où se côtoient primitivisme et progrès technologique, barbarie et recherche intellectuelle, bestialité et avancée culturelle. Bernard Cavanna dans *La confession impudique*, juxtapose donc sans cesse des plans sonores fortement différenciés, qui permettent à la dramaturgie d'avancer par étapes. Parfois, la texture orchestrale se fait pointilliste, et là, chaque note, chaque alliage de timbre est noté avec une précision et une délicatesse extrêmes. Ailleurs, la sonorité paraît grossière et presque caricaturale : primitivisme de la grosse-caisse, des cuivres, du bandonéon.

Tout au long de l'opéra, ces deux univers sont juxtaposés, superposés, mélangés ; ils s'influencent, s'interpénètrent, permettant les alternances d'intensité les plus extrêmes.

Mais cette écriture orchestrale hypersensible, allant et venant d'une frontière à l'autre, n'en est pas moins marquée par un souci d'unité. Véritablement alchimique, elle transforme un par un les atomes de l'orchestre, imposant à l'ensemble instrumental des processus variés que le compositeur puise dans l'arsenal de ses inventions stylistiques.

L'écriture de Bernard Cavanna dénote une grande liberté, comme si certains tabous étaient désormais surmontés, dans le domaine de l'opéra. Par exemple, l'auteur use tout aussi bien du contrepoint (avec souvent une écriture en strette, permettant des superpositions rapides de couches sonores, à la manière de Ligeti), que de la modalité, de longues tenues de secondes ou de quintes, ou de micro-intervalles donnant des échelles de vingt-quatre sons. Il ne craint pas de faire entendre l'unisson, ou des accords "classés", ou encore des silences dramatiques dignes de l'époque expressionniste. Il compose des mélodies volontairement simplistes, et d'autres aux rapports d'intervalles complexes. Enfin, il dénude l'orchestre sans hésiter, semblant vouloir le violer, le trouser de coups d'épée pour en faire émerger de nouveaux matériaux et de nouvelles sonorités. L'orchestration de *La confession impudique*, par sa vivacité, n'est pas sans rappeler la musique de Gagaku, cette tradition culturelle de l'ancienne aristocratie japonaise, où se côtoient extrême finesse et brutalité. Les timbres employés par Bernard Cavanna se réfèrent d'ailleurs aux instruments du Gagaku : les percussions, le bandonéon, que l'on peut rapprocher du timbre du Shô (orgue à bouche japonais), la petite flûte qui rappelle le hichiriki, les harpes évoquant le koto... Parfois, l'orchestre est totalement transformé par l'usage de modes de jeux inhabituels, notamment durant les scènes où le Mari exprime ses pulsions sexuelles. Ainsi, durant toute la quatrième scène, où il abuse de sa femme ivre, un long passage orchestral sous-tend l'action. Ce moment brutal et chaud, limpide et bestial, primitif et sensuel, donne lieu à un effet de pseudo folklore exotique, surtout à base de percussions et d'effets inhabituels appliqués aux autres instruments de l'orchestre : pizz de touche aux violoncelles et contrebasse, sons étouffés aux violons et alto, souffle au bandonéon, baguette superball sur la « table » de la harpe, etc.

### **La progression dramatique.**

Bernard Cavanna s'est donné tous les moyens de renouveler et de rendre efficaces les divers ingrédients musicaux dont se compose un opéra : unité du drame et des éléments musicaux, traitement vocal du texte, liberté et souplesse de l'écriture orchestrale. Mais le compositeur revendique surtout la possibilité d'organiser tous ces éléments en fonction de l'avancée dramatique qui lui est suggérée par le roman de Tanizaki.

L'extrême lisibilité des procédés musicaux permet aussi l'expression des symboles. La mémorisation des éléments thématiques est là nécessaire afin de pouvoir jouer avec la complexité des possibles superpositions ou de contredire un élément d'ordre théâtral par un autre d'ordre musical. Bernard Cavanna aime à dire que dans un opéra il est nécessaire d'être aussi un peu pédagogue et de faire entendre suffisamment tous les éléments qui influenceront plus tard sur le déroulement du drame et de faciliter ainsi la mémorisation du spectateur. D'ailleurs, la grande dimension de ce genre si particulier qu'est l'opéra, ne repose-t'il pas aussi sur cette difficile conjugaison entre d'un côté le déroulement limpide du drame et de l'autre, la richesse et la complexité et la contradiction des sentiments engagés.

Dans son opéra *La confession impudique* les exemples ne manquent pas, notamment durant les quatre dernières scènes. Nous avons cité la fin de la scène 11, mais tout ce qui suit après peut être analysé aussi sous cet angle : la scène 12 qui débute au saxophone par le thème très élargi de Kimura, (thème que l'on entendra par la suite sous une forme renversée), thème qui va « régner » par la suite sur le long flux linéaire des harpes et violons, dessinant une nouvelle expression de l'harmonie du Mari.

L'émotion peut être rendue par une baisse de la densité orchestrale, afin de laisser sa pleine puissance à l'expression vocale. Ainsi, au début de l'acte III, l'intensité dramatique de la scène où les deux femmes se crient leur haine est rendue, non par une montée en crescendo de tout l'orchestre, mais par de longues tenues de violons *pp*, qui suggéreraient plutôt un moment de calme plat. Cet effet de décalage, Bernard Cavanna l'emploie sans cesse, afin de restituer la puissance émotive de la voix, c'est aussi lisible à la fin de la scène 6 où Ikuko exprime avec violence et agitation les problèmes qui la lient avec sa fille, à l'orchestre, on

entend que quelques sons : l'accord d'Ikuko au bandonéon, et le thème d'Ikuko, non tempéré, dispersé sur quatre instruments particuliers : harpes, cymbalum, cencerros.

Bien loin de tout ce qui pourrait l'apparenter à une tradition française de l'opéra, *La Confession impudique* bouleverse par l'intimité du sujet, la profondeur de la trame orchestrale, les excès et les débordements de la ligne vocale ou son lyrisme ; le piquant exotique que vient épicer un brin de psychanalyse sont les ingrédients secrets d'un charme qui ne saurait sans doute s'effacer après un premier opéra.

Daniel Durney est philosophe et musicologue, directeur du département de Musicologie de l'Université de Bourgogne.

Frédéric Mougel est étudiant en Musicologie à l'Université de Bourgogne.



