

Benjamin BRITTEN

et le *Nocturnal*
pour guitare

- 2ème partie* -

par Arnaud DUMOND



Le *Nocturnal* de Britten... ou «mes nuits sont plus belles que vos jours»

Lorsque s'insinue l'insidieuse et sifflante envie de rompre le combat de vivre, les Sagesse recommandent de s'abandonner au Sommeil, source souterraine, grand renfloueur de rêves. C'est ainsi que nous mourons chaque nuit, pour renaître lavés. Lavés de l'inessentiel, des déceptions ou de nos limites, lavés de l'aveuglement face au simple bonheur de vivre. Sommeil et mort composent alors une même porte - on préférera le premier à la seconde... - ouverte sur l'inexplicable vérité à visage d'enfance apaisée. Tel est, me semble-t-il, l'enjeu du *Nocturnal*.

La métaphore concerne tout autant le sort des concertistes, ces parcoureurs de pays à grandes enjambées. Ne pouvant, autant qu'ils le souhaitent, vivre les lieux et les gens, tout concentrés qu'ils sont vers le concert du soir. Pays souvent éprouvés, ou si beaux. Comment alors les intégrer au concert, comment être contemporain ? Comment assumer ce sentiment minant d'être retiré de la vie qui va, ici et maintenant, alors que la musique se doit d'être la vie-même ? Car en passant de la lumière de la rue à la scène noire, Orphée ne doit pas se retourner... Certaines œuvres, largement imbibées d'universel, aident. Ainsi le *Nocturnal*.

Un instrument est un personnage (un passé, un caractère, un projet), et le compositeur l'incarne tel un comédien (par identification, possession, jouissance). Ce n'est pas pour rien que Britten pratiqua tant le genre Opéra. Il est de ces compositeurs du 20^{ème} siècle qui savent à la fois se couler dans un instrument et lui donner un autre visage, en détourner les tournures et les clichés vers une poétique personnelle grâce à un langage recon-

ciliant lisibilité et complexité, forme claire et contenu ambigu. Jugeons-en par ses suites pour violoncelle, harpe ou hautbois. Avec la guitare aussi, il fit mouche (quel crochet ce Capitaine!). Et puis on sent ici qu'il ne s'agit plus de séduire, mais de hanter... C'est la première raison d'une telle réussite. Souffrez que j'en propose deux autres :

Pour une des toutes premières fois du 20^{ème} siècle (voir encadré), nous assistons à une «deshispanisation» de la guitare. Elle n'est plus ici «l'instrument de la magie», comme disait Brouwer (cf CDLG n° 28 p. 12-21), ce sorcier intelligent, cet as des campanellas hypnotiques et des liés qui tombent sous les doigts comme fruit juteux sous la dent. Ni celui des orientaux plus ou moins proches, ni des andalousies exilées (Ohana, Ruiz-Pipo...). Adieu aussi aux Amériques version latine (elles sont légions). La musique n'y est plus tout à fait une jouissance sonore (les Sudistes?) ou une sensualité maîtrisée ou pudique (les Français?) : elle est un jeu grave, préférant le fond à la forme. Mais, répliquait Hoffmann : «Où cacher le plus sûrement le fond? A la surface»...

La troisième raison d'une telle réussite est que Britten donne à son œuvre un sens géométrique (il va de Z à A), dramatique (progression, tensions, suspens à tous les étages), métaphysique (non pas qui dort dîne, mais qui dort meurt - ou plus plaisamment : qui meurt dort). Cette troisième dimension manquerait-elle à ses compatriotes, plus avides de plaire peut-être? Les compositeurs auxquels Bream s'adressera sont bien «de chez-eux» : Tippett, Maxwell Davies, Berkley, Duarte... Œuvres certes estimables, habiles, charmantes ou sonnantes... et puis on a Britten,

œuvre indispensable. Si, début 1960, ce langage sonne plutôt traditionnel, il est sans nul académisme nonobstant. Du cousu-main pour les guitaristes, à la fois conservateurs et indépendants. Mais serons-nous aussi regardant sur les dates dans cent ans? Quoiqu'il en soit, nous sommes là en présence d'un langage «figuratif».

Résumons alors : un instrument «deviné», un langage clair mais subtil, une guitare deshispanisée (certains peuvent susurrer «castrée»), enfin une idée derrière la tête. Et commençons à entendre.

Le *Nocturnal*, ce sont huit «variations», plus un thème qui s'avoue à la fin. Et puis un texte : celui du *Song* de Dowland, que Britten ne fait pas pour rien éditer au seuil de sa partition : «Viens profond sommeil image de la vraie mort... tristes yeux en pleurs... âme usée par les cris gonflés de soupirs du Chagrin, et qui meurt vivante», etc...

Rien que d'assez banal ajoute l'estimé Colin Cooper dans nos colonnes du n° 78. Je raffole quant à moi de ces «exagérations» baroques de la poésie élisabethaine. Retrouver les thèmes obsédants de la Renaissance où la présence pressante des douleurs terrestres sacre la vie précieuse : l'ombre de Ronsard mais surtout celle de Shakespeare, ce démonteur du mécanisme impitoyable du pouvoir, ses meurtres symboliques ou réels, le sentiment que tout cela est si vain, mais payé de quels gâchis! Shakespeare notre contemporain.

Huit variations et un thème, donc, que Britten va traiter par marcottage, cette technique de jardinage qui consiste à multiplier une plante en mettant l'extrémité de sa tige en contact avec le sol afin qu'elle s'y enracine à son tour, avant de la couper de la plante-mère. C'est dire que ce ne sont pas des variations au premier degré, mais un subtile essaimage de motifs, «aliens autonomes» déclenchant la vie de huit organismes, hantés de l'intérieur.

Et suffisent quelques rythmiques ou mélodiques cellules, issues du *Song* et du sang de Dowland, pour que le Doctor Britten crée sous nos yeux ainsi poétisés le corps du *Nocturnal*...

* 1^{ère} partie sur Britten dans notre n° 78 p. 20-21 (dans la série *Musique anglaise*)

Huit variations pour faire un thème

1) Méditatif, légèrement rêveur

I Musingly (J)
(Meditative)



1^{er} mvt, mes. 1 à 4

Slow and quiet (Molto tranquillo)



9^{ème} mvt, mes. 1 à 3

Solitude qui se parle. Douleur contenue sous une douceur émue. Point de cordes vibrantes à la volée. Une note, une phrase, un mot après l'autre. Sorte de violoncelle éolien. On croirait entendre quelqu'un penser, une âme s'élever. Le discours est admirablement flottant. Changement d'harmonie à chaque phrase, et de notes repos (la-fa#-do#-mib-fa-mi-si-la-sol-do-sol#) : surtout ne pas s'installer, direction indécise, hésitation intense, mètre jamais le même. Nul volontarisme, nul désir de convaincre. Rêve éveillé déjà, ou cauchemar annoncé? Il y a bien un espoir fou qui se détache comme d'un peloton (avant dernière ligne), mais espoir délavé. Une imploration peut-être. Une simple ligne qui va. Rien. Tout.

Sans doute une des plus belles mélodies dépouillées accomplie sur la guitare (avec Frank Martin, *Air*), quand bien même calquée sur celle de Dowland, sur laquelle Britten s'appuie pour mieux s'enivrer. Qui peut encore douter des pouvoirs minimalistes de notre instrument? Le tout retombant sur le rythme lancinant de Dowland, migraine migratoire...



1^{er} mvt, mes. 27

2) Molto agitato

II Very agitated
(Molto agitato)



2^{ème} mvt, mes. 1 à 3

Les rares arpèges de l'œuvre, on les trouve ici. Quelque chose de froid, de coupant, dans ces grondements rauques interrompus par des accords en coups de fouet. Après l'admirable et rêveuse nostalgie d'un chant d'adieu ouvrant l'œuvre, la fièvre. Séquences maniaco-agressives... Electrocardiogramme en folie. Des assauts de plus en plus longs, par augmentation, puis retour à la chère et linéaire déprime de la dernière mesure (le *rallentando* écrit en toutes notes).

3) Sans repos (Restless)

Un continuum de noires et, se déployant par dessus, de plus en plus amples phrases au rythme décalé, presque mollement (effet de rêve?). Polyrythmie, polytonalité de ce nocturne, obsédant comme des pensées qui tournent en rond, s'entremêlant, se contredisant.. Vertiges indécis, remords ou fièvres du corps et de l'âme, aubes navrantes, propices aux apparitions redoutées... Lune pâle ou soleil noir, à quel astre se vouer? Ces phrases qui se gonflent, mais retombent toujours! On croit dormir mais on continue de marcher... Repos impossible, *restless*.

4) Ansioso, anxieux

Puis c'est le cœur qui commence à faillir. Variation toute en suspens et brisures s'éloignant en écho, s'évanouissant comme fantômes. Il y a bien quelques sursauts (la longue phrase des 3^{ème} et 4^{ème} ligne) mais tout finit sur une ligne plate, un sol neutre de sirène moribonde dans un couloir de morgue. Sirène dont les piles se vident dans le silence, comme l'eau dans le sable.



Fin du 4^{ème} mvt

5) Comme une marche

Musique presque minimaliste qui consiste à rajouter puis à retrancher les notes, sur le rythme maintenant bien connu. Laisse aller, c'est une marche... (qui n'a entendu de loin le Régiment d'Ecosse s'approcher, toutes cornemuses et tambours sonnants, pour la relève de la garde à Buckingham Palace, ne peut connaître les frissons que peut donner une Marche!). Seraient-ce les seuls sons du *Nocturnal* qui nous parviennent de l'extérieur? Erreur! Ce que l'on avait pris pour un tambour, c'est un cœur qui bat la chamade...



5^{ème} mvt, mes. 1

6) En rêvant

Nous parlions d'enfance. La voici peut-être, sous les espèces d'harmoniques cristallines de cette boîte à musique. Poupée malade et yeux las, mais bien au chaud. Atmosphère délirante aussi : tous les motifs tombent. Contraste entre ces cristaux clairs de berceuse et ces harmonies qui se dépriment. Fièvre coupable, yeux innocents.

7) En se balançant doucement (Gently rocking)

Si la technique rappelle celle du *Colibri* (Sagreras) ou du *Vol du bourdon* (Rimsky), on est loin de l'évocation volatile! Le quasi *tremolando* (à quatre notes, comme en flamenco) et les doubles *piano* sont à prendre au pied de la lettre : c'est un fin et diffus liseré vaguement mélodique, façon brumisateuse. Les notes à vide, vides, plates, y tombent comme gouttes d'huile faisant des ronds dans l'eau. Quel sens lui donner? Le *Gently rocking* suggère-t-il l'acidité divaguante d'un enfant qui s'ennuie? Quoiqu'il en soit, le défi est de taille, car il s'agit davantage qu'à une curiosité technique incongrue, d'aboutir à un effet sonore poétique.

8) Passacaglia

Comment s'y prend-t-il pour construire cette arche qui monte palier par palier, tente d'éclater, puis retombe apaisée dans les eaux sublimes, mais «atrocément calmes» du grand Dowland? Harmoniquement, on retrouve le leitmotiv *do si-la-sol fa mi*, sans savoir si on est en *Do*, en *Mi* modal ou en *La* mineur. La tonalité d'arrivée sera *Mi* majeur. On va passer par *Sib*, etc... Mais l'exaltation qui nous prend (du moins en tant qu'interprète) est celle d'une parole qui se libère enfin, et de plus en plus. Car il y a trente-quatre séquences s'achevant par le leitmotiv. Cependant, à partir de la page 12 ligne 3, Britten brise la sacro-sainte répétition à l'identique du thème passacaillesque. Ça se dérègle.

lively (animato)
pp pizzicato
pp naturale
pp pizz.

Et à chaque reprise de parole après le leitmotiv, on a l'impression de quelqu'un parlant comme «en en rajou-

tant». Un sentiment d'urgence excitée, puis exaltée, se déploie degré par degré. On dirait que le parleur essaie tous les registres possibles, tous les caractères, tous les modes de jeu (*legato*, *pizzicati*, accords) sinon pour convaincre, en tous cas pour se dire, «pour forcer la fatalité?». Il y a presque un côté *La voix humaine* de Poulenc/Cocteau. Un peu comme ces personnes parlant à tort et à travers, mais dont l'importance du discours tient dans le fait même de parler. Parler pour ne pas se dissoudre, pour avancer, pour exister. Ainsi certains «bavardages», aussi émouvants que pathétiques. Le battement de cœur du motif est-il amplifié afin que l'homme n'oublie pas une seconde sa marche vers la mort? Toujours est-il que l'on se dirige vers un climax dont on redoute la destination... Mais celle-ci aboutira à l'apaisement.

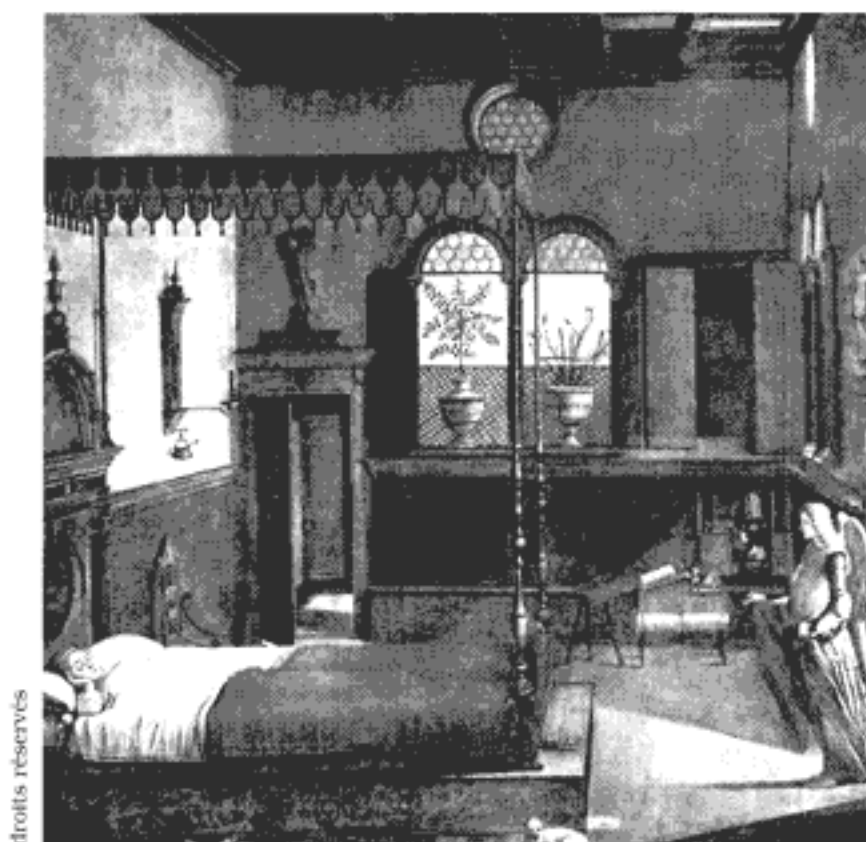
9) Le Song de Dowland

Écrit pour voix et luth, il est instrumenté ici pour la guitare. Après la montée en puissance de la *Passacaille*, celle-ci s'est brisée en gerbes retombantes. La fontaine se fait peu à peu ruisseau, puis glisse bientôt dans l'admirable lac du sommeil dowlandien. Les syllabes s'allongent en plaintes sereines, tandis que l'appel retentit une dernière fois. «*Oh solitude!*» chantait Deller (Purcell). Et Dowland, en écho, prend la main de Britten, et nous conduit, apaisés, vers le royaume conquis du silence...

- slower and dying away -
(più lento e morendo)
ppp
as soft as possible
(quasi niente)

Fin du 9^{ème} mvt

Aldeburgh - Nov. III. 1963



Vittore Carpaccio : *Le songe de sainte Ursule*



(détail)

Des guitaristes fous à liés ?

Un paroxysme virtuel : la Passacaille

Ecrire pour un instrument seul reste toujours une gageure. Et lorsque le compositeur se met en tête de construire une progression sur plus de cinq minutes, surtout à la guitare dont le répertoire fourmille de petites pièces d'atmosphère ou de genre, l'affaire se complique. Les spectres de la *Chaconne* ou des engrenages beethovéniens viennent alors narguer les «accrocs» du silence hanté. Britten, pianiste et violoniste, compagnon d'un chanteur (Peter Pears, dowlan-dien à ses heures), n'était pas à l'abri de ces vautours de l'«à quoi bon» guettant tout Prométhée de la page blanche...

Nous disions que Britten savait capter l'instinct des instruments. Pourtant, hormis un détail ici ou là (dont Bream a sans doute orienté la «faisabilité»), la guitare n'est pas prise dans «ses habitudes». Ce point est à la fois un plus et un moins. Un plus parce qu'il force l'instrument à dépasser son état historique, sa «nature». Un moins parce que cela ne va pas sans laisser une certaine frustration : à cet égard, la *Passacaille* est «l'exemple». Il ne parvient au climax que «virtuellement», car on ne peut faire autrement que «plafonner» dans cette volonté d'intensité paroxystique.

Mais comment eut-on pu faire mieux? L'utilisation du *rasgueado* ou du *dedillo* eut ramené la guitare là d'où l'on voulait justement l'arracher - «l'Espagnole attitude». Un peu plus de notes et de mesures, pour permettre un réel «décollage» (au sens aéronautique), eut donné une impression de délayage ou de facilité. Tel est le choix des grands : assumer la frustration (songer à Beethoven jouant ses symphonies au piano, cela s'appelle des sonates...), la laisser s'exprimer car elle est le moteur. Comme si le vide assumé permettait au liquide de circuler toujours.

Après un survol de six CDs différents, assez déçu du mé-traitement des liés, ainsi que des modes de jeu par trop unidirectionnels (peu de variété de toucher, quand bien-même les sonorités soient irréprochables), je n'ai pas eu le courage d'aller plus loin (ces liés d'expression parsèment en effet l'œuvre entière). Exécuté avec la main gauche (celle du cœur...) le lié - le sait-on? - est exclusivement guitaristique (et apparentés). Quand la guitare fit son «revival» (les «années Vidal») on s'en méfiait comme d'une imperfection. Les techniques «propres» s'affichaient en challenger de l'idée d'un «Plano mental». La nouvelle «sensibilité baroque» prouva que le lié était une expression unique, encore fallait-il s'en bien servir. La plupart des interprètes restent encore dans une perspective ancienne, où le lié est un pis aller, ou une facilité technique. Non une expression, que les instruments à cordes pincées sont seuls à posséder. Ici, ils n'en mettent pas (Bream le premier) quand il le faudrait (dans les «croche - 2 doubles», sur la première double, mesure 5 du thème par exemple), ce qui donne quelque chose de raide et scolaire, volontaire, alors que c'est une «valeur d'abandon». Et lorsqu'ils sont marqués par Bream (les trilles répétés

de la var. 4, ligne 6) ils les font trop égaux, battements mécaniques au sens acoustique inabouti.

Les guitaristes comptent trop et ne chantent pas assez, n'emploient pas suffisamment ce qu'il y a de miraculeusement «impur» dans l'émission vocale : l'incessante variation de l'épaisseur et du poids du son (on appelait cela les pleins et déliés à la Communale, les baroqueux emploieront le terme, mal choisi à mon sens, d'«inégalité», que l'on attribue trop au rythme et pas assez au poids différencié dû à chaque note). Est-ce la génération «bic» ou «feutre» qui veuille cela? Ces pseudo inégalités ont été à longueur d'études dévalorisées, combattues, même par ceux qui étaient assez artistes pour le faire, mais point assez conscients pour l'enseigner. Ce sens supérieur de l'abandon à la matière musicale, qui porte organiquement sa pure impureté, cette vérité du timbre des syllabes qui sonnent puis s'éraillent, non du parleur qui s'écoute ou se contrôle. Qu'on se remémore le dernier disque de Brel, ou la moindre des inflexions chez Barbara ou Streisand, ou des meilleurs chanteurs de blues ou autres. La musique classique ne devient réellement grande que lorsqu'elle assimile à son profit le grand art naturel dit «populaire». Et Britten aimait la voix.

Que faire alors? Sans doute revenir à l'oreille intérieure (l'imagination), détachée de la guitare en tant que «microcosme autistique». Tout se joue entre deux pôles : la guitare et notre technique acquise (dictant inconsciemment le discours musical, ses trucs ou manies, ses myopies), et la volonté de rêver la musique sans la guitare, afin de la pousser vers des contrées qu'elle ignorait posséder.

Quand bien même de remarquables références existent, le *Nocturnal* reste donc ouvert aux futures générations.

Une guitare «deshispanisée»

Observons ce vieux complexe des guitaristes : être comme les autres (instrumentistes), décoller l'étiquette exotique (et toc!), jouer dans la cour des grands, faire partie de la famille. Dans les *Seventies*, la Bream & Williams Company (pour faire bref) ne fut pas la dernière à enjoindre la guitare de ne plus tomber dans les espagnolades qui lui collaient aux Basques... Ces «plus anglo-saxons tu meurs!» viseront donc à extraire la guitare «hors du charnier natal», comme poétisait Heredia, malgré leurs inévitables affinités ibériques de solistes (exhalées non sans quelques raideurs ou contresens, n'est-il pas?).

Pourquoi et comment cela? Parce que Bream s'intéresse au luth occidental (tout un monde lointain, *semper dolens...*), au jazz, whisky contre tequila. Et que Britten parle à sa guitare en anglais. Qu'il n'ait été guitariste cela change-t-il vraiment l'affaire? Oui, car il ne se laisse séduire. L'important est qu'il fût côté nord, habitué d'un Pub avec café sans sud et fenêtre sur cour (d'Angleterre), et sur Big Ben (son surnom?). Avoir été, enfin, l'héritier de cet immense fossé de silence créatif que nous-autres ignorants avons décrété entre Purcell le sublime et les irrésistibles Beatles, en attendant l'intraitable Fernyhough.

Cette deshispansisation est un point primordial : c'était, dans les années 60, une seconde voie, historique, qui s'ouvrait à la guitare (mentionnons également pour être complet, le troisième angle du triangle : l'Est, les affres et extases bartokiennes, pour presque tout dire). Je ne vois personne avant, excepté peut-être Frank Martin. Me trompé-je? De toutes façons le thème vaut d'être approfondi, sinon contredit.