

Université de Paris 8 – Vincennes-Saint-Denis

UN GESTE RENOUVELÉ

Répertoire pour guitare et École anglaise : Bream, Berkeley, Britten

Florent AILLAUD

Sous la direction de M. Jean-Paul OLIVE

Mémoire de Master 2

Septembre 2016

Université de Paris 8 – Vincennes-Saint-Denis

UN GESTE RENOUVELÉ

Répertoire pour guitare et École anglaise : Bream, Berkeley, Britten

Florent AILLAUD

Sous la direction de M. Jean-Paul OLIVE

Mémoire de Master 2

Septembre 2016

Remerciements

Avant toute chose, je souhaite remercier particulièrement mon directeur de recherche, M. Jean-Paul Olive, pour son implication dans mon travail ainsi que pour sa grande patience, sans lequel je n'aurais pu élaborer ce mémoire.

Je remercie également le corps enseignant de l'Université de Paris 8, et tout particulièrement MM. Joël Heuillon, Guillaume Loizillon, Frédéric Duhautpas et Giordano Ferrari qui étaient chargés des séminaires que j'ai pris plaisir à suivre durant cette année et qui ont alimenté considérablement ma réflexion.

Enfin, je tiens à exprimer toute ma gratitude à mes parents qui m'ont toujours exprimé un soutien inconditionnel pour mener à bien mes études.

Sommaire

REMERCIEMENTS

INTRODUCTION p. 5

CHAPITRE 1 : TRADITION D'ECRITURE ET GESTIQUE GUITARISTIQUE

A L'AUBE DU SECOND VINGTIEME SIECLE : UN ETAT DES LIEUX p. 9

1. Particularités organologiques et conséquences sur l'écriture p. 10

2. Technique guitaristique et technique d'écriture à la veille
du « second âge d'or » p. 15

3. Considérations esthétiques p. 24

CHAPITRE 2 : *SONATINA FOR GUITAR* OP. 52 DE LENNOX BERKELEY : LES
PREMICES D'UN SECOND SOUFFLE ? p. 31

Préambule – Julian Bream : éléments biographiques p. 32

1. *Sonatina for guitar* op. 52 : étude des contours de l'œuvre p. 33

2. *Sonatina for guitar* op. 52 : étude du contenu de l'œuvre p. 36

3. Synthèse p. 58

CHAPITRE 3 : *NOCTURNAL AFTER JOHN DOWLAND* OP. 70 ET LE TANDEM
BREAM – BRITTEN : VERS UN *MODUS OPERANDI* DE LA GUITARE
MODERNE ? p. 60

1. *Nocturnal after John Dowland* op.70 : étude des contours de l'œuvre p. 61

2. *Nocturnal after John Dowland* op. 70 : étude du contenu de l'œuvre p. 65

3. Synthèse p. 76

CONCLUSION p. 80

BIBLIOGRAPHIE ET SITOGRAPHIE p. 83

ANNEXES p. 89

TABLE DES MATIERES

Introduction

Si, dans notre mémoire de première année de Master¹, nous avons axé notre réflexion sur le *geste* de l'interprète-guitariste – compris à la fois en tant que *pensée* et *action* – il s'agit de nous intéresser davantage ici au travail d'écriture de l'œuvre musicale. Néanmoins, aborder ce second point de vue, qui correspond au geste de *composer*, ne signifie pas passer sous silence le rôle de l'interprète et la dimension du jeu instrumental, bien au contraire. En effet, nous nous refusons ici à une lecture du répertoire qui serait exclusivement alimentée par une analyse historique ou partitographique des œuvres, excluant de ce fait l'activité nécessaire de l'interprétation, car celle-ci nous semblerait particulièrement aride, voire même erronée. En effet, nous défendrons et chercherons à adopter une vision plus globale et surtout plus dynamique de l'œuvre musicale, à la faveur d'une trajectoire commune des évolutions de l'écriture et du jeu guitaristique, lesquels s'interpénètrent nécessairement en permanence, comme le signale ici Pierre Boulez :

En fin de compte, la démarche d'un interprète rejoint celle du compositeur ; il s'agit pour l'un comme pour l'autre, d'assurer une continuité mais, en même temps, d'assumer les aléas de la composition ou du jeu.²

Instrument populaire par excellence, la guitare bénéficie d'un riche répertoire, très vaste temporellement – celui-ci s'étend du XVI^e siècle à nos jours – et présente diverses singularités au sein de l'histoire de musique.

De prime abord, une de ses spécificités réside dans le fait que le répertoire pour guitare soit intimement lié à la pratique de la transcription musicale, laquelle enrichit considérablement sa littérature. Ainsi, un canevas très important d'œuvres pour luth, par exemple, dont la facture et l'écriture ont une grande proximité avec la guitare, sont naturellement transcrites pour cet instrument et lui permettent de « mettre en jeu » des œuvres de la Renaissance et du Baroque, périodes au cours desquelles, rappelons-le, la guitare telle que nous la connaissons n'existait pas encore.

¹ *Un geste multidimensionnel. Etude du diptyque geste musicien – geste musicologique*, mémoire de Master 1 Musique, sous la direction de Jean-Paul Olive, Université de Paris VIII, septembre 2014, 112 p.

² Pierre Boulez, « La partition transmise », *Eclats/Boulez*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1986, p. 66

D'autre part, notons que la grande majorité du répertoire pour guitare est constituée d'œuvres composées par des guitaristes et a longtemps souffert d'un manque d'intérêt de la part des compositeurs qui ne la pratiquent pas ; en somme : la guitare *par* les guitaristes, *pour* les guitaristes. Ceci peut s'expliquer notamment au regard de l'écriture pour guitare elle-même, il est vrai si particulière car intimement liée à sa facture et au jeu instrumental. Hector Berlioz ne disait déjà pas autre chose au XIX^e siècle, affirmant « [qu'il] est presque impossible d'écrire pour la guitare sans en jouer soi-même ». ³

En outre, ajoutons qu'une autre problématique pour aborder l'évolution de la guitare et de son répertoire naît de l'émergence d'*autres* guitares à l'aube du XX^e siècle – flamenca, folk, électrique... – lesquelles se dissocient tant au niveau de la facture instrumentale que de l'esthétique et des modes de jeu, si bien qu'il devient même tentant de ne plus parler d'*une* guitare mais plutôt *des* guitares. Pour autant, gardons évidemment à l'esprit que les frontières entre ces mondes sont poreuses et les apports de chacune d'elles nourrissent en permanence leurs répertoires respectifs, comme en témoignent nombre d'œuvres de ces dernières années qui s'inspirent allègrement tantôt de la guitare dite populaire, jazz ou encore de la pop-music. Citons en exemple toute une mouvance de compositeurs dans le dernier quart du XX^e siècle dont font partie, entre autres, Dusan Bogdanovic (n. 1955), Andrew York (n. 1958) ou encore de Carlo Domeniconi (n. 1947), qui revendiquent sinon participent activement à ce brassage musical qui caractérise le répertoire guitaristique. ⁴

Ce mémoire de recherche se donne pour but d'étudier conjointement l'évolution du répertoire pour guitare et ses potentiels techniques autant que musicaux en nous focalisant sur deux des premières œuvres qui ont été dédiées à l'interprète anglais Julian Bream (1933), à savoir la *Sonatina for guitar* op. 52 de Lennox Berkeley et le *Nocturnal after John Dowland* op. 70 de Benjamin Britten. Pour cause, la période correspondant globalement aux années 1960 – 1990 et durant laquelle ce dernier fait office de figure de proue, symbolise un tournant majeur de l'histoire de la guitare, quand l'intérêt pour nos six cordes semblait alors s'essouffler mis à part dans des cercles d'initiés, depuis déjà de nombreuses années :

³ Propos retranscrits dans Robert Jean VIDAL, « Guitare », in *Encyclopædia Universalis*, consulté le 27 janvier 2016, URL : [<http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/guitare/>]

⁴ *Jazz Sonata* (1991), *Three African Sketches* (1996) de D. Bogdanovic, *Just How Funky Are You* (2011), *Yamour* (2012), d'A. York ou encore *Variations on an Anatolian Folk Song* (1982) et *Hommage to Jimi Hendrix* (1991) de C. Domeniconi sont autant d'exemples qui, par leurs titres évocateurs, prouvent le brassage et la porosité des styles se retrouvant dans la littérature pour guitare.

Quelques artistes gardent encore le culte de la guitare, mais le nombre s'en amoindrit chaque jour et, dans quelques années, Dieu sait ce qui sera advenu de ce pauvre instrument si chéri de nos pères !⁵

En effet, sous l'influence du musicien britannique, de nombreux compositeurs non-guitaristes, suite à la contribution musicale de Berkeley et Britten, s'intéressent véritablement au « polyphème d'or » tant vanté par Garcia Lorca dans ses poèmes⁶ et composent pour cet instrument, élargissant du même coup les potentiels techniques et musicaux de cet instrument si souvent boudé des *grands* compositeurs.

Ces quelques considérations préalables soulèvent d'ores et déjà certaines questions qui alimenteront notre réflexion et organiseront notre travail de recherche : de quelle manière les compositeurs non-guitaristes, et en particulier l'Ecole anglaise, ont-ils fait évoluer la littérature et la technique pour guitare durant ce second XXe siècle ? Quelles perspectives ces compositions donnent-elles à « la guitare de demain »⁷ ? Dans quelle mesure le tandem compositeur – interprète est-il le garant de l'évolution d'un répertoire instrumental ?

Nous organiserons l'écriture de ce mémoire en trois chapitres. Le premier consistera tout d'abord à dresser un état des lieux du répertoire et de l'écriture pour guitare au sortir de la Seconde Guerre Mondiale, c'est-à-dire à la veille de ce « second souffle » qui sera au cœur de notre étude. Ce sera également l'occasion d'étudier avec le plus grand intérêt le bel article « How to write for the guitar »⁸, rédigé en 1957 par Julian Bream, adressé de toute évidence aux compositeurs non-guitaristes et qui annonce l'avènement d'une nouvelle ère guitaristique ; car, comme Leo Brouwer le clamera aussi quelques années plus tard : « [c]e n'est pas la guitare qui est une limite, c'est l'usage que le guitariste en fait culturellement »⁹. Afin de clarifier notre propos,

⁵ Propos retranscrits d'après *La Gazette musicale de Paris* (1841) dans Alain Mitéran, op. cit., p. 170

⁶ Federico Garcia Lorca, « Adivinanza de la guitarra » (Devinette de la guitare), retranscrit dans *Guitare et musique*, n°39, spécial vacances, 1962, traduit de l'espagnol par P. Darmangeat :

« En la redonda encrucijada, seis doncellas bailan. Tres de carne y tres de plata. Los sueños de ayer las buscan pero las tiene abrazadas un Polifemo de oro. ¡La guitarra! » (Au carrefour rond, six vierges dansent. Trois de chair et trois d'argent. Les rêves d'hier les cherchent, mais ils les tiennent enlacées, Polyphème d'or. La guitare ! »

⁷ Nous faisons référence ici à une série d'articles extraits du périodique *Guitare, musique et poésie* qui, dans les années 1970, ont cherché à entrevoir un devenir possible et durable pour la guitare, en revenant sur l'histoire de son répertoire et l'évolution du paysage musical de l'époque. Nous reviendrons sur ces textes pour nourrir notre réflexion au cours de notre travail de recherche.

⁸ Julian Bream, « How to write for the guitar », dans *The Score* (1957), rééd. dans *Guitar Forum 2*, EGTA London, 2003, pp. 1-8

⁹ Arnaud Dumond, « Entretiens avec Leo Brouwer », dans *Les Cahiers de la Guitare*, 4^e trimestre 1988, p.16

nous réaliserons des enregistrements audio qui illustreront les différents modes de jeu cités. La seconde partie consistera quant à elle à analyser une œuvre en particulier, pièce-phare du répertoire pour guitare et première pièce d'esthétique moderne écrite par un compositeur britannique à être enregistrée, à savoir la *Sonatina for guitar* op. 52 de Lennox Berkeley, dédiée à Julian Bream et achevée en 1957, semblant ouvrir la voie aux compositeurs non-guitaristes. Enfin, nous étudierons, dans le troisième chapitre, une autre pièce composée pour Julian Bream, en 1963 cette fois : *Nocturnal after John Dowland* op. 70 de Benjamin Britten. Novatrice sur le plan esthétique comme sur le plan technique, nous tenterons de mettre en évidence les apports de cette œuvre pour le répertoire guitaristique.

Chapitre 1

*Guitare et tradition d'écriture à l'aube
du second vingtième siècle :
un état des lieux*

« Un monde de la guitare certes, mais en marge de la vie musicale
et incapable de sortir de son isolement. »¹⁰

Maurice Ohana

1. Particularités organologiques et conséquences sur l'écriture

1) Généralités

Depuis le XIX^e siècle – période communément considérée comme le premier « âge d'or » au regard du développement de son répertoire et de sa présence accrue dans les salles de concert – la guitare jouit d'une grande popularité à-travers le monde. Aussi, il peut sembler assez surprenant de remarquer que très peu de traités d'écriture à l'attention des compositeurs ne la mettent davantage en valeur, si ce n'est pour la mentionner de manière succincte, voire même, dans certains cas, erronée.¹¹

Aujourd'hui encore, d'ailleurs, seuls quelques articles donnent aux compositeurs non guitaristes une idée conséquente sur la manière d'écrire pour cet instrument. Parmi ceux-ci, citons « How to write for the guitar », rédigé par Julian Bream et paru en 1957 dans la revue musicale *The Score*. Signalons cependant que dans cet article, l'interprète anglais, bien qu'il y donne des conseils techniques avisés aux compositeurs, semble refuser de rédiger un *modus operandi* à proprement parler. En effet, ce dernier prend le soin de garder volontairement une certaine distance avec les techniques communément utilisées par les compositeurs antérieurs qui ont cristallisé au fil du temps une véritable tradition d'écriture.

Gageons sans trop en douter, d'ailleurs, que cette démarche est tout à fait consciente chez Bream ; de cette manière, l'imaginaire du musicien non spécialiste de la guitare ne sera ni limité ni brimé. Glenn Gould affirmait à propos de son propre instrument :

Donnez-moi une demi-heure de votre temps, accordez-moi toute votre intelligence, un endroit tranquille, et j'apprendrai à n'importe lequel d'entre vous à jouer du piano ;

¹⁰ Alain Mitéran, *Histoire de la guitare*, Paris, Zurfluh, 2007, p. 13

¹¹ L'*Etude de l'orchestration* (2011) de Samuel Adler affirme, à titre d'exemple, que le guitariste utilise ses cinq doigts de la main droite (au lieu de quatre), ce qui aurait directement des répercussions dans l'écriture des arpèges, en particulier, pour un compositeur non-guitariste.

tout ce qu'il faut savoir pour jouer du piano s'apprend en une demi-heure, j'en suis convaincu.¹²

Certainement s'agit-il donc aussi, pour Bream, d'encourager les compositeurs à « créer une [nouvelle] littérature pour un instrument qui a été injustement négligé »¹³ tout en tentant d'éviter les principes d'écriture normalisés au fil du temps afin de ne conserver que les techniques qui lui semblent primordiales et vraiment indissociables de la guitare.

Permettons nous d'ajouter que cette première partie de notre étude ne cherchera pas à analyser cet article à proprement parler – aussi intéressant soit-il pour tout musicien qui souhaite aborder la composition pour guitare – ; il nous servira cependant de fil rouge afin de comprendre à la fois le contexte esthétique dans lequel la guitare est plongée dans les années 1950 tout en nous permettant d'introduire les analyses de pièces dédiées à Bream et que nous prendrons le soin d'effectuer dans nos second et troisième chapitres. Enfin, notons que l'objet ici n'est pas non plus de présenter un catalogue des techniques guitaristiques mais de pointer exclusivement les modes de jeu qui lui sont propres ou dont la réalisation digitale mérite d'être développée pour la suite de notre recherche.

2) Accord et ambitus

a) Le problème de l'accord

Formé d'une succession ascendante de trois quarts justes, d'une tierce mineure et d'une quatrième quarte juste, l'accord « standard » de la guitare, qui s'est vraisemblablement fixé au cours du XVIIIe siècle après l'ajout de la sixième corde¹⁴, est sans aucun doute « une curiosité à lui tout seul »¹⁵ dans le domaine de l'organologie.



Fig. 1 : cordes à vides de la guitare en accordage « standard »

¹² Glenn Gould, *Entretiens avec Jonathan Cott*, Paris, J.-C. Lattès, 1983, p.46

¹³ Julian Bream, « How to write for the guitar », p. 8

¹⁴ La première référence à la guitare à six cordes apparaît vraisemblablement dans l'ouvrage *Neu eröffneter theoretischer und praktischer Music-Saal* de Joseph Friedrich B. K. Majer, publié en 1732.

¹⁵ Julian Bream, « How to write for the guitar », op. cit., p. 2

Par ailleurs, il est important de remarquer que les accords engendrés par le jeu des « cordes à vide » présentent naturellement une forte attraction tonale. Pour cause, le jeu de main droite seule peut engendrer de la manière la plus aisée possible les accords de mi mineur, sol majeur et ré (sans tierce) lorsque la sixième corde est abaissée d'un ton (*scordatura* en ré).

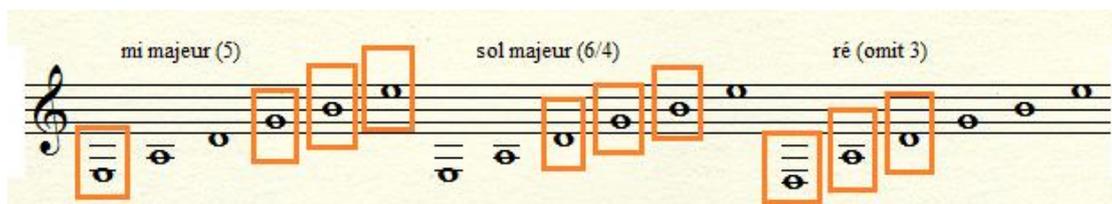


Fig. 2 : accords parfaits engendrés par les cordes à vide de la guitare en accordage « standard » et avec la 6^e corde en ré

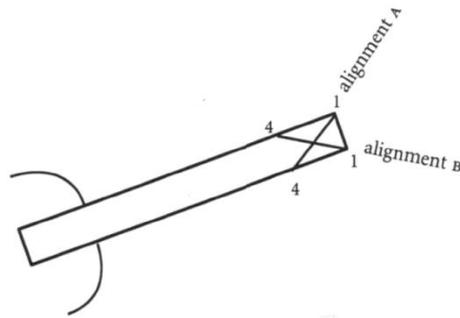
En outre, notons que la présence de six cordes jouées avec seulement quatre doigts à la main droite (pouce, index, majeur et annulaire) limite théoriquement les possibilités de l'instrument autant qu'elle appelle des techniques de jeu propres à la guitare – concernant principalement les arpèges – lesquelles influencent donc directement le travail d'écriture du compositeur, ce que nous tenterons d'explicitier plus bas.

b) Limites morphologiques, limites d'ambitus : diagonale Iznola et incidences tonales

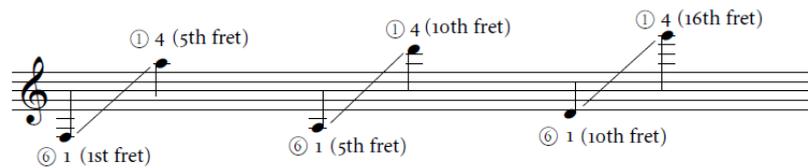
Une autre particularité d'écriture est liée à la variabilité de l'ambitus maximal réalisable entre deux notes, jouées simultanément ou au sein d'une formule d'arpèges avec une position de main gauche fixe.

Dans son ouvrage consacré au compositeur anglais William Walton (1902-1983), Michael Kennedy nous apprend que « [p]our aider Walton à comprendre ce qui était faisable ou non pour un guitariste, Julian Bream lui adressa un schéma très détaillé du manche [de guitare] »¹⁶. Nous ignorons le contenu exact de ce schéma, mais nous pouvons néanmoins imaginer que celui-ci mettait en évidence les limites morphologiques du guitariste et ses répercussions sur l'ambitus maximal dans l'écriture. Cette limitation de l'ambitus selon la position de la note la plus grave et de la plus aigüe par rapport à la position sur le manche a été théorisée quelques années plus tard par Ricardo Iznaola :

¹⁶ Michael Kennedy, *Portrait of Walton, His Life and Music*, Oxford University Press, 1989, p. 210



Diagonale Iznaola »¹⁷



Correspondance musicale et prolongement de la diagonale sur le plan musical¹⁸

Cette limitation de l'ambitus (qui n'existe pas au piano, par exemple, les deux mains pouvant effectuer simultanément les notes les plus graves comme les plus aigües) va de pair avec l'utilisation d'un nombre réduit de tonalités que l'on rencontre communément dans la plupart des œuvres. Pour cause, si le compositeur souhaite mettre en jeu un ambitus large, il doit soit prendre soin d'écrire dans une position de main gauche fixe (voir schéma ci-dessus) et accepter une sonorité moins riche dans les basses – au-delà de la 7^e case, les notes jouées sur la 6^e corde en particulier ont sensiblement moins d'harmoniques et donc une richesse sonore amoindrie – soit utiliser les notes à sa disposition en cordes à vide. Ainsi, la 6^e corde en accordage standard encouragera l'utilisation des tonalités de *mi* (majeur ou mineur, degré I) ou *si* (degré V) ; la 5^e corde à vide induira quant à elles les tonalités de *la* (degré I) ou *ré* (degré V).

3) Le timbre au secours de la projection sonore

La guitare classique est un instrument dont la projection sonore est relativement faible en comparaison de la plupart des autres instruments, toutes familles confondues. Ainsi, « bien que l'échelle traditionnelle des dynamiques est utilisée, l'échelle réelle de la guitare va approximativement du *ppp* au *f* »¹⁹. Nous pouvons d'ailleurs remarquer

¹⁷ Ricardo Iznaola, « Left Hand Technique and the Limits of the Possible », dans *Guitar Forum 1*, London, 2001, p. 1-44

¹⁸ Julian Bream, « How to write for the Guitar », op. cit., p. 3

¹⁹ Chris Kachian, *Composer's Desk Reference for the Classical Guitar*, Pacific, MO, Mel bay, 2006, p.44

que dans les pièces de musique de chambre avec guitare, certains compositeurs, comme Radamès Gnattali dans la *Sonate pour guitare et violoncelle* (1969), n'hésitent pas à ordonner scrupuleusement une nuance plus élevée à la partie de guitare qu'aux autres instruments afin de contrebalancer les différences de projection.

Radamès Gnattali, *Sonate pour guitare et violoncelle*, 1^{er} mouvement, mes. 57-60

Néanmoins, ce manque d'intensité sonore est compensé par une richesse de timbre indéniable liée à une très grande possibilité de varier la *qualité* du son, en modifiant la zone de jeu (*sul ponticello* à *sul tasto*) ou la zone d'attaque de l'ongle par rapport à la corde (en la « brossant » ou non, en utilisant plus ou moins de pulpe, etc.). Dans son ouvrage *Composer's Desk Reference for the Classical Guitar*, Kachian vante cette singularité de la guitare qui fait aussi sa force :

Peut-être plus que n'importe quel instrument, la guitare possède une large palette de couleurs sonores aisément perceptibles. [...] La guitare est différente des autres instruments sous beaucoup d'aspects mais elle est aussi particulièrement idiosyncrasique concernant le timbre.²⁰

L'importance d'une réflexion aboutie sur l'utilisation du timbre pour les compositeurs qui écrivent pour guitare est également mise en évidence par Julian Bream, lequel accorde même au timbre les premiers mots de son article « How to write for the Guitar » :

Les choses les plus importantes à garder à l'esprit quand on compose pour un instrument est la texture et le caractère du son. La guitare [...] requiert de la part du compositeur une grande force d'imagination et d'intuition pour la couleur sonore – notamment depuis qu'il s'agit presque toujours d'un instrument de soliste et que la réussite ou la faillite dépend uniquement sur ses propres capacités d'expression musicale.²¹

²⁰ Chris Kachian, *Composer's Desk Reference for the Classical Guitar*, Pacific, MO, Mel bay, 2006, p.48

²¹ Julian Bream, « How to write for the guitar », op. cit., p.2

2. Technique guitaristique et technique d'écriture à la veille du « second âge d'or »

1) Main droite

a) Arpèges (piste audio n°1)

Pour compenser notamment sa faible projection sonore et sa relativement courte tenue de note – ou *sustain* –, la mise en jeu de textures sonores riches semble primordiale. Parmi les techniques d'écriture traditionnelles utilisées dans cette recherche de densification du matériau, l'arpège est certainement à la fois le plus efficace et le plus naturel du point de vue digital. Julian Bream note ainsi :

De toutes les techniques instrumentales qui sonnent le mieux musicalement, l'arpège est probablement la plus belle et la plus évocatrice. Il y a un grand nombre de variétés d'arpèges ; en fait, il y a autant de permutations entre les six cordes et les quatre doigts [de la main droite] que vous souhaitez en écrire.²²

Le guitariste et compositeur brésilien Abel Carlevaro légitime d'ailleurs les dires de l'interprète anglais quelques années plus tard dans sa désormais célèbre méthode pédagogique de technique pour la main droite, au sein de laquelle nous retrouvons toutes les formules d'arpèges possibles sur les trois cordes aiguës. En voici ici un court extrait :

Fórm. 9

Fórm. 10

Fórm. 11

Fórm. 12

Abel Carlevaro, *Técnica de la mano derecha*, formules 9-12²³

²² Julian Bream, « How to write for the guitar », op. cit., p. 6

²³ Abel Carlevaro, *Técnica de la mano derecha*, Barry, Bueno Aires, 1967, p. 6

Pour autant, il n'en est pas moins vrai que l'arpège le plus fréquemment utilisé jusqu'à l'aube du XXe siècle correspond au mouvement « d'aller-retour » de la main droite, schématisé par la formule *pouce-index-majeur-annulaire-majeur-index*. Cependant, ce dernier ne coïncide pas nécessairement avec une même direction musicale ascendante puis descendante. En effet, l'utilisation des cordes à vides et les multiples possibilités de cases pour effectuer une seule et même note offrent la possibilité de faire entendre des mouvements internes à l'arpège sans changer de doigté de main droite :

Mauro Giuliani, *Etude n°6* op. 48, mes. 1-4²⁴

b) Tremolo (piste audio n°2)

La place du tremolo est tout à fait particulière dans le répertoire pour guitare, particulièrement dans le dernier quart du XIX^e et le premier quart du XX^e siècle. Les compositeurs ont recours à cette technique le plus souvent au sein d'une forme à thème et variations (citons entre autres le compositeur espagnol Francisco Tárrega [1852-1909], compositeur notamment des *Variaciones sobre « El carnaval de Venecia »*, *Variaciones sobre « La Traviata »*, *La Gran Jota*) ou comme technique instrumentale unique (Agustin Barrios Mangore [1885-1944], *Una limosnita por el amor de Dios*, Antonio Cano [1811-1897], *El delirio*).

Conventionnellement, l'écriture du tremolo à la guitare consiste à répéter le schéma *basse – note répétée trois fois* selon la formule digitale *pouce – annulaire – majeur – index*, les notes à la basse faisant entendre un accord en arpège brisé.

²⁴ Mauro Giuliani, « Etude n°6 », dans *12 Etudes pour guitare* op. 48, libre de droits, rev. E. Thorlaksson



Francisco Tárrega, *Recuerdos de la Alhambra*, mes. 1-4

A noter que certains compositeurs ont tenté de sophistiquer le tremolo guitaristique, comme Johann Kaspar Mertz dans *Le romantique*, où nous pouvons remarquer l'ajout d'une troisième voix à l'aigu :



J. K. Mertz, *Le romantique*, mes. 54-59

c) Harmoniques (piste audio n°3)

Comme le note Julian Bream, l'utilisation des harmoniques à la guitare n'a jamais cessé de fasciner les guitaristes comme les compositeurs.²⁵ Elles sont généralement utilisées soit pour permettre au musicien d'exécuter une mélodie dans une tessiture très élevée et dans laquelle le jeu naturel est impossible ou dont le rendu sonore est insatisfaisant, soit pour varier le timbre, soit encore dans le cadre, une nouvelle fois, de variations où l'effet produit par les harmoniques se révèle toujours surprenant pour l'auditeur.

Les harmoniques peuvent être dites « naturelles », c'est-à-dire grâce aux cordes à vide, sur les IVe, Ve, VIIe, IXe, XIIe, XVIe et XIXe cases (voir figure ci-dessous) ou « artificielles », sur toutes les cases du manche :

²⁵ Julian Bream, « How to write for the guitar », op. cit., p. 7

Harmoniques naturelles
obtenues à la IV^e
ou XV^e case

6^e corde 5^e corde etc.

Harm. nat.
IV^e case

Harm. nat.
V^e ou IX^e case

Harm nat.
XII^e case

Harmoniques naturelles audibles à la guitare

2) Main gauche

a) Liés ascendants, liés descendants (piste audio n°4)

Une des techniques d'écriture et de jeu la plus idiomatique pour guitare est sans nul doute l'utilisation des liés. Ascendant comme descendant, celui-ci facilite le jeu de main droite et l'effet de *legato* lorsqu'au moins deux notes nécessitent d'être jouées sur une seule et même corde dans un tempo rapide. Illustrons musicalement notre propos en observant le placement des liés dans *La Catedral* du compositeur paraguayen Agustin Barrios Mangore :

Agustin Barrios Mangore, *La Catedral* (3^e mouvement), mes. 1-6

Outre la facilitation technique que le lié engendre, celui-ci met également en relief le phrasé musical, notamment dans les passages isorythmiques, comme dans les transcriptions des œuvres de J. S. Bach :

J.S. Bach, 2^e suite pour luth BWV 997,

« Double », mes. 3-4

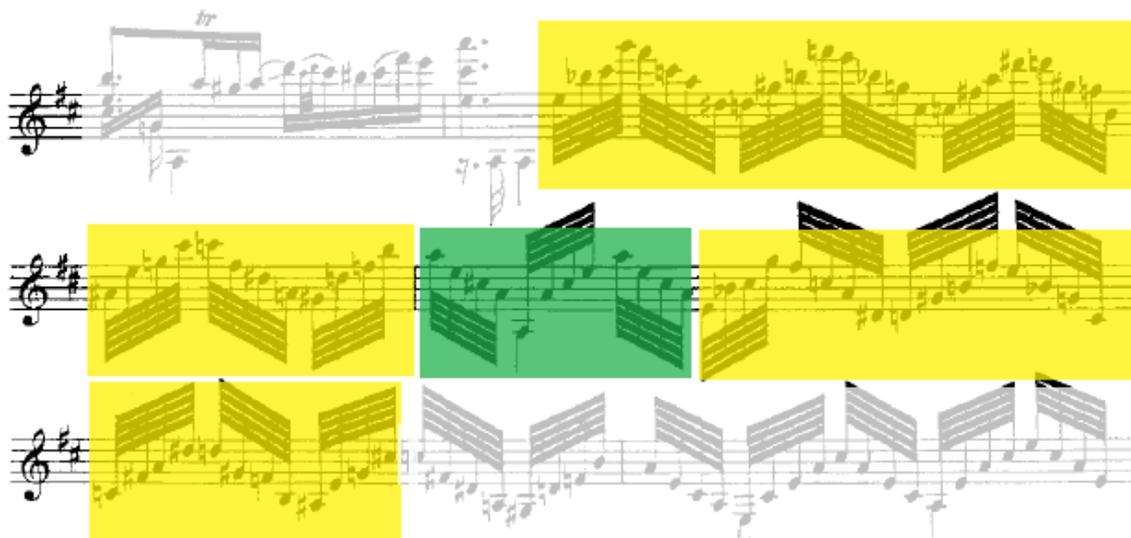
Parallèlement à cela, notons qu'une forte tradition cristallisée au début du XXe siècle consiste à utiliser fréquemment les liés pour accroître l'effet de virtuosité de l'interprète. On retrouve ainsi très fréquemment des variations entières consacrées aux liés, comme dans les *Variaciones sobre un tema de Sor* de Miguel Llobet, disciple de Francisco Tarrega :



Miguel Llobet, *Variaciones sobre un tema de Sor* (1908)

b) Positions fixes et parallélismes (piste audio n°5)

Les parallélismes sont très utilisés particulièrement par les compositeurs romantiques et postromantiques car ils présentent à la fois une forte puissance dramatique et une relative facilité d'exécution pour l'interprète. En effet, l'écartement des doigts à la main gauche reste sensiblement le même, conservant les intervalles inchangés tandis que la position « glisse » de case en case.



Giulio Regondi, « Rêverie » *Nocturne pour la guitare* op.19, mes. 26-28

Dissocions néanmoins ce que nous pouvons appeler *parallélisme strict* et *parallélisme hybride*. Dans ce dernier cas, l'arpège met en jeu des notes exécutées à la fois grâce à l'évolution de la position de main gauche sur le manche et grâce à

l'exécution d'une ou plusieurs cordes à vide. Le compositeur brésilien Heitor Villa Lobos en était particulièrement friand :

The image shows a musical score for guitar, consisting of three staves. The top staff is labeled 'VII' and has fingerings 6, 3, 2, 1, 4, 0 written above it. Below the first staff, the letters 'i p i p m i a m a i m p i p i' are written in red. A red 'p' (piano) dynamic marking is placed below the first staff. The second and third staves are labeled 'V', 'IV', 'III', and 'II' at various points, indicating fingerings for the other strings. The music consists of arpeggiated chords.

Heitor Villa-Lobos, « Etude n°1 “Etude des arpèges” », mes. 15-20²⁶

c) Glissandos et ports de voix (piste audio n°6)

Ces deux techniques sont réalisées instrumentalement par l'action d'un ou plusieurs doigts de la main gauche qui appuient sur la plaque de touche en évoluant d'un point A vers un point B. La différence essentielle entre le glissando et le port de voix réside dans la vitesse d'exécution du mouvement, le glissando étant assez lent afin de faire entendre l'intégralité des demi-tons entre les notes A et B et le port de voix suffisamment rapide pour n'entendre entre ces deux notes qu'une légère inflexion, généralement dans une optique d'accentuer le caractère lyrique de la phrase musicale.

The image shows a musical score for guitar, labeled 'Var. 6'. It features a single staff with a treble clef and a 6/8 time signature. The music consists of a series of chords with a glissando effect. The number 'c.2' is written below the staff.

Exemple de glissando : Francisco Tarrega, *Variaciones sobre el Carnaval de Venecia*, var. 6

The image shows a musical score for guitar, labeled 'Fantaisie dramatique « Le départ » op.31'. It features a single staff with a treble clef and a 6/8 time signature. The music consists of a series of chords with a port de voix effect. Three boxes are drawn around specific chords in the score.

Exemple de port de voix : Napoléon Coste, *Fantaisie dramatique « Le départ »* op.31

²⁶ Heitor Villa-Lobos, « Etude n°1 », extraite des *Douze Etudes*, dans *Villa-Lobos collected works for solo guitar*, Max Eschig, France, 1953, p

3) Effets et technique étendue

a) Rasgueados (piste audio n°7)

Dérivés de la musique populaire et plus spécifiquement du flamenco, les *rasgueados* sont des techniques de main droite particulières afin d'exécuter des accords, généralement constitués de 5 ou de 6 notes, lesquelles doivent être effectuées sur des cordes successives. La réalisation la plus commune de ce mode de jeu pour l'interprète consiste à faire glisser le pouce ou l'index de la main droite de la corde aigüe à la plus grave en un seul mouvement :



Manuel Maria Ponce, *Sonata romantica*, 4^e mouvement

Le rasgueado peut servir à appuyer ou mettre en valeur un accord en particulier, associé ou non à des parties plus mélodiques, ou bien exécuter des rythmiques dérivées généralement de la musique populaire. Le pouce et l'index exécutent aisément les mouvements d'aller-retour mais le majeur et l'annulaire peuvent également y être associés pour effectuer des rythmiques complexes, comme dans la *Sevillana* de Turina :



Joaquin Turina, *Sevillana*

b) Pizzicato (piste audio n°8)

A première vue, le pizzicato, à la guitare, peut sembler être une curiosité pour un non-guitariste. En effet, le terme même « pizzicato » signifie « pincé » en italien, en opposition au jeu à l'archet ; or, le jeu guitaristique correspond exclusivement à cette définition. Ainsi, ce mode de jeu, à la guitare, correspond davantage à une imitation de la couleur de son « pizzicato » produit par les instruments à cordes frottés présents dans l'orchestre tels que le violon, l'alto ou le violoncelle.

Cette variation de timbre est réalisée en étouffant les cordes avec le flanc de la main droite le plus proche possible du chevalet, la pulpe du pouce ou l'ongle de l'index pinçant la corde. Le pizzicato est simplement noté « pizz. » par le compositeur et le retour à la normale signalé par les abréviations « ord. » ou « nat. ».

c) Tapping (piste audio n°9)

Dans une partie exclusivement monodique, le guitariste a la possibilité de ne jouer qu'avec la main gauche seule. L'intensité du son n'est certes pas très importante, mais c'est précisément la couleur du son et la mise en avant de la virtuosité qui sont recherchés.

Cette technique de main gauche est utilisée assez rarement dans le répertoire pour guitare et s'observe quasiment exclusivement dans le cadre d'un thème et variations afin d'offrir au spectateur un « donner-à-voir » surprenant :

Var. 9
(toda esta variación con la mano izquierda sola.)

Miguel Llobet, *Variaciones sobre un tema de Sor*, var. 9

d) Trilles (piste audio n°10)

Les trilles peuvent être joués indifféremment à la main gauche seule sur une corde ou sur deux cordes par l'action des deux mains, le résultat étant généralement plus régulier dans le cas des trilles sur une corde mais la projection sonore meilleure sur deux. Notons qu'il est extrêmement rare que les compositeurs, a contrario des

instruments à clavier, demandent au musicien de jouer des notes supplémentaires pendant les trilles compte tenu de l'extrême difficulté d'exécution.

e) Tambora (piste audio n°11)

Pour finir, deux sortes de « tambours » existent à la guitare, le premier consistant à frapper et rebondir rapidement sur les cordes avec la main droite proche du chevalet, la deuxième consistant quant à elle à croiser deux cordes, les appuyer sur la plaque de touche et les frotter à l'aide de la main gauche.

3. Considérations esthétiques

1) « Un cercueil pour chansons » ? La responsabilité des compositeurs

a) La guitare par les guitaristes : écriture idiomatique et exclusivité

Ces premières considérations, d'abord du point de vue de l'organologie puis de ses techniques de jeu particulières, nous permettent de saisir déjà aisément la singularité de l'écriture pour guitare. Plus encore, si « [l]a guitare possède plus de cordes [en comparaison de la plupart des instruments à cordes frottées], est accordée avec des intervalles irréguliers et met en jeu des techniques que l'on ne trouve chez aucun autre instrument », ²⁷ nous pouvons percevoir la complexité pour un compositeur non guitariste, n'en possédant pas une connaissance aiguisée, de composer « à la table ». Dans le même ordre d'idées, l'accordage de la guitare, pensé afin de permettre de placer aisément les positions des accords tonaux à la main gauche, semble limiter – du moins en apparence – l'innovation dans la composition pour guitare au profit d'une écriture idiomatique.

Ainsi, ces difficultés, associées à une certaine méconnaissance de cet instrument mineur en comparaison des instruments d'orchestre ou du piano, feront renoncer la plupart des compositeurs reconnus d'enrichir ce répertoire avant le XX^e siècle (même si l'on peut cependant noter quelques exceptions, notamment en orchestre, avec l'utilisation de la guitare notamment dans le 4^e mouvement de la 7^e symphonie de Gustav Mahler). Il n'est donc pas surprenant d'observer que les compositeurs pour guitare sont quasiment exclusivement des guitaristes, inconnus ou presque du cercle des « grands » compositeurs de musique classique.

b) La guitare pour les guitaristes : une (auto)dévalorisation du répertoire

Ce désintérêt apparent de la part des compositeurs reconnus dans le monde de la musique classique poussera presque naturellement certains compositeurs, musicologues et critiques à penser la guitare comme étant « destinée à demeurer constamment dans un état complet d'infériorité à l'égard des autres instruments ». ²⁸

²⁷ Jonathan Godfrey, *Principles of idiomatic guitar writing*, Thèse en Musicologie, E.-U., Indiana University, Mars 2013, p. 7. Texte original : « [...] the guitar has more strings, is tuned in irregular intervals, and is played with a slew of techniques not found on any other instrument. »

²⁸ Dans *La Revue Musicale*, Juillet 1832, retr. dans Alain Mitéran, *Histoire de la guitare*, op. cit., p.131

Il semble d'ailleurs important de nous arrêter sur cette idée tant la vision de la guitare comme instrument musicalement « pauvre » ou « inférieur » aux autres perdurera au moins jusqu'au milieu du XXe siècle. La culture populaire est empreinte de cette opinion et les exemples dans la critique musicale ou même la littérature ne manquent pas pour étayer cette idée reçue ; décrite comme n'étant « plus qu'un cercueil pour chansons »²⁹ par Andrade, « un instrument qui vous rend paresseux »³⁰ par Vian.

Ajoutons que cette dévalorisation de l'instrument est également partagée au sein même du milieu des guitaristes. Un article particulièrement intéressant de Christian Aubin, paru dans le périodique *Guitare et Musique*, illustre en effet tout à fait cette auto-dévalorisation du répertoire :

Les faux génies de la guitare, tels Fernando Sor, Napoléon Coste, Tarrega, etc., sont un exemple de la nullité musicale qui règne autour d'elle. [...] Alors que des musiciens tels que Fauré, Debussy, Ravel, Satie, etc., se révélaient, les grands génies de la guitare écrivaient des polkas, des tremolos, des imitations de boîtes à musique, et autres singeries à en faire frémir d'horreur toute personne ayant un sens musical normalement développé. [...] Tout ceci doit changer, et il faut une école saine de la guitare basée sur des principes musicaux appliqués aux autres instruments depuis longtemps.³¹

Notre propos n'est bien évidemment pas d'évaluer la qualité des œuvres pour guitare écrites par les compositeurs cités par Aubin, et il est certain que le répertoire pour guitare a bénéficié de l'apport de compositeurs très compétents musicalement et techniquement. Cependant, nous pouvons remarquer un élément assez étonnant en étudiant la production des pièces pour guitare datant globalement du XIXe et du premier quart du XXe siècle, à savoir la présence très importante de la forme « thème et variations », qu'il convient maintenant de discuter.

c) La forme « thème et variations », singularité de répertoire ou révélatrice d'impuissance musicale ?

Mise en scène de la victoire du musicien sur l'insurmontable difficulté, du « pouvoir démiurgique » et de la « géniale solitude du héros » [...], la virtuosité est surtout la spectacularisation d'une nouvelle esthétique instrumentale. Avec elle s'ouvrira une quête poétique du timbre et de l'inouï qui n'est pas l'une des moindres dimensions du romantisme musical.³²

²⁹ Voir Jorge Carrera Andrade, *Biographie à l'usage des oiseaux*, tr. Edmond Vandercammen, Bruxelles, Le Cahier du Journal des Poètes, 1937

³⁰ Voir Boris Vian, *J'irai cracher sur vos tombes*, Paris, Le Livre de Poche, 1997, chapitre XX

³¹ Christian Aubin, « La guitare de demain », dans *Les Cahiers de la Guitare*, n°13, Juillet 1957, p.13

³² « Virtuosité », dans *Éléments d'esthétique musicale*, dir. Christian Accaoui, Arles, Actes Sud, 2011, p.729

La quête d'une nouvelle esthétique et la fascination pour la virtuosité explicitée ici par Christian Accaoui peut être mise en relation avec la recherche d'un certain « donner à voir »³³. Le musicien n'offre plus uniquement à ses auditeurs une *exécution* ou une *interprétation* mais aussi l'exaltation de son « génie » et l'exhibition de sa technicité au profit d'une *performance* musicale.

Or, de toutes les formes mettant en avant la virtuosité de l'interprète, le thème varié est certainement la plus évidente. Ainsi, en regard de la production totale d'œuvres pour guitare jusqu'au premier quart du XXe siècle, nous pouvons remarquer une très grande quantité de thèmes variés. Signalons, par ailleurs, que l'auto-dévalorisation dont nous parlions auparavant se décèle également dans le choix des thèmes, choisis généralement dans la littérature opératique développée par des compositeurs reconnus. Nous pouvons citer, entre autres, l'*Air varié de l'opéra de Bellini « I Capuleti e i Montecchi »* de Giulio Regondi (1822-1872), les *Variations sur le thème de Mozart « O cara armonia » de la Flûte enchantée* de Fernando Sor (1778-1839) ou encore les *Variations sur un thème de l'opéra "Tancredi" de Gioacchino Rossini* de Mauro Giuliani (1781-1829). Ce dernier peut d'ailleurs être considéré comme le plus grand représentant de cette forme ; il aura en effet produit au total quarante-sept opus prenant la forme du thème et variations.

Néanmoins, l'intérêt de cette forme musicale ne semble pas uniquement guidé par la quête de virtuosité ayant cours à l'ère du romantisme mais aussi par un désir de « vendre » leur instrument et d'en montrer toutes les possibilités, en délaissant parfois, il est vrai, l'idée musicale au second plan. Ainsi, permettons-nous de prendre pour exemple la *Gran Jota* de Francisco Tarrega. Dans une durée totale d'une douzaine de minutes, le compositeur fait entendre une introduction, un thème et pas moins de trente-et-une variations. Dans celles-ci, la quasi-totalité des techniques de guitare et surtout des effets guitaristiques sont présentés : accords plaqués (variations 2 et 4), rasgueados (var. 29), vibrato (var. 3), arpèges (var.5), ports de voix (var. 6), liés et bariolages (var. 4, 8, 15, 23), pizzicato (var. 9), main gauche seule (var. 10, 11 et 20), tremolo (var. 16 et 31), harmoniques (var. 19, 20, 28), cordes croisées (var. 30), à tel point que les variations se confondent quelque peu avec un catalogage d'effets, que Christian Aubin qualifiait nonchalamment de « singeries ».

³³ Voir mémoire de Master 1, op. cit.

2) Conservatisme et nationalisme musical : la responsabilité des interprètes

a) Formation d'un nouveau répertoire : ce que la guitare doit à Segovia

Dans quelques siècles, les historiographes de la guitare ne pourront pas parler de celle-ci sans citer Segovia ! La guitare au XXème siècle ce sera Segovia. Comme en son temps le violon fut Paganini, Andrés Segovia le grand maître de la guitare, le magicien de la guitare, mais aussi l'inlassable commis voyageur de la guitare. [...] Andrés Segovia qui aura mis fin à la légende erronée qui fait de la guitare un instrument intime, un instrument de salon, en donnant des concerts dans les plus grandes salles du monde, Andrés Segovia qui aura été non seulement un éblouissant technicien, un prodigieux interprète, mais un inspirateur, car, c'est grâce à lui et pour lui qu'ont écrits les plus grands musiciens : Manuel Ponce, Torroba, Turina, Villa Lobos, Alexandre Tansman, Darius Milhaud, comme il aura enrichi le répertoire de la guitare par ses innombrables transcriptions.³⁴

« Seigneur » de la guitare³⁵, « le plus grand des guitaristes vivants »³⁶ et « leur maître à tous »³⁷ : les superlatifs et commentaires dithyrambiques ne manquent pas pour décrire le jeu d'Andrés Segovia (1893-1987), certainement le premier guitariste connu et reconnu dans le monde de la musique classique.

En effet, Segovia, depuis les années 1920, sollicite nombre de compositeurs, guitaristes et surtout non-guitaristes, à écrire pour son instrument. Pour cause notamment, celui-ci se voit refuser l'accès aux manuscrits de Francisco Tarrega par son disciple Daniel Fortea (1878-1953)³⁸. Dans sa biographie, Segovia justifie sa démarche de recherche d'une nouvelle littérature pour guitare :

J'étais plus convaincu que jamais de pouvoir libérer la guitare de ses geôliers grâce à la création d'un nouveau répertoire, ouvert à tous, qui mettrait fin une fois pour toutes à l'exclusivité de ces « bijoux hérités ». J'ai pensé à me diriger vers Joaquín Turina et Manuel de Falla – ils étaient déjà connus – et vers d'autres compositeurs célèbres... Je voulais agir pour eux comme un guide à travers le labyrinthe de la technique de guitare. Je voulais veiller à ce que leurs idées musicales prennent vie avec cet instrument. Je me suis persuadé moi-même qu'ils deviendraient des fervents croyants en la guitare.³⁹

³⁴ Gilbert Imbar, « Hommage à Andrés Segovia », dans *Guitare, musique, chansons et poésie*, n°4, 1973, p. 2

³⁵ Hélène Jourdan-Morhange, « Ce que la guitare doit à Segovia », dans *Guitare et Musique*, n°15, Décembre-Janvier 1958, p. 4

³⁶ Critique parue dans *Le Guide du Concert*, Janvier 1958, retr. dans *Guitare et Musique*, n°15, op. cit.

³⁷ Critique parue dans *Le Figaro*, Janvier 1958, retr. dans *Guitare et Musique*, n°15, op. cit.

³⁸ T. J. Greene, *Julian Bream's 20th Century Guitar : An Album's Influence on the Modern Guitar Repertoire*, Mémoire de « Master of Arts », University of California Riverside, Juin 2011, p. 18-19

³⁹ Andrés Segovia, *Andrés Segovia: An Autobiography of the Years 1893-1920*, trad. anglaise W.F.

Ainsi, à la demande d'Andrés Segovia, un nombre important de compositions développent le répertoire pour guitare. Parmi celles-ci, citons Manuel de Falla (1876-1946) et son *Homenaje (Le tombeau de Debussy)* (1920), Manuel Maria Ponce (1882-1948) qui lui dédia la plupart de ses œuvres, notamment *Sonata Mexicana* (1925), *Thème varié et finale* (1926), *Sonata III* (1927), *Sonata clasica* (1928), *Sonata romantica* (1929) ou encore *Diferencias sobre 'La Folía' de España y Fuga* (1929), Federico Moreno Torroba (1891-1982) et sa *Sonatina en la mayor* (1926), Heitor Villa Lobos (1887-1959) et ses *12 Estudios* (1929), Mario Castelnuovo-Tedesco (1895-1968) et son *Capriccio Diabolico* (1935) ainsi que son *Concerto pour guitare en ré majeur* (1939), Alexandre Tansman (1897-1986) et sa *Cavatina* (1952) et Joaquin Rodrigo (1901-1999) et son concerto *Fantasia para un gentilhomme* (1954).

b) Formation d'un nouveau répertoire : ce pour quoi la guitare peut aussi en vouloir à Segovia

Si l'apport de Segovia est indéniable et marque un tournant dans l'histoire de la guitare, tant grâce à ses nombreuses collaborations avec les compositeurs de son temps que pour ses transcriptions – en particulier la « Chaconne » de la 2^{nde} *partita pour violon* BWV 1004 – nous pouvons néanmoins regretter la réticence de ce dernier pour la musique « moderne » et sa focalisation sur l'esthétique musicale profondément hispanique. En effet, d'aucuns décèleront aisément un certain conservatisme dans ses choix de commandes d'œuvres et à peine dissimulé par Segovia lui-même :

Tant que l'accordage de la guitare sera le même qu'aujourd'hui, ce sera un instrument pour jouer de la musique consonante. Cela ne veut pas dire que de délicieuses dissonances ne peuvent pas être jouées [...] Mais pas de cacophonie [...], avec la guitare, c'est impossible. C'est un instrument si délicat, si poétique, que c'est impossible.⁴⁰

Le compositeur italien Mario Castelnuovo-Tedesco (1895-1968), proche de Segovia, semblera vouloir, d'ailleurs, étayer les propos du guitariste espagnol. Ainsi, dans le 13^e de ses *24 Caprichos de Goya* op.195, celui-ci parodie l'écriture dodécaphonique en créant une attraction forte vers la tonalité de Do Majeur et alternant des rythmiques de gavottes et des musettes où se succèdent des effets volontairement « grotesques » :

O'Brien, New York: Macmillan Publishing Co., Inc., 1976, p.59-60

⁴⁰ Graham Wade, *Maestro Segovia*, London, Robson Books, 1986, p. 73. Texte original : « While the tuning of the guitar continues to be the same, it is an instrument for consonant music. That doesn't mean that delicious dissonance cannot be played [...] But not the cacophony [...], with the guitar, that is impossible. It is so delicate an instrument, so poetic, that it is impossible. »

Tempo I. (Tempo di Gavotta)
p un poco grottesco

più *p.* *pp* poco rit.

MUSETTE 2
a tempo
p dolce

Mario Castelnuovo-Tedesco, 24 Caprichos de Goya, n°15, mes. 63-74

Signalons également que le guitariste espagnol a également rejeté des pièces qui lui avaient été dédiées et que ce dernier jugeait trop dissonantes ou trop modernes, comme l'*Etude n°5* de Villa Lobos, *La Segoviana* de Darius Milhaud (1892-1974), *Suite for guitar* d'Ernst Krenek (1900-1991) ou encore les *Cinq pièces brèves* de Frank Martin (1890-1974), lesquelles constitueront au demeurant le premier répertoire de base de son successeur Julian Bream.

Ce conservatisme est d'ailleurs déploré par certains critiques de l'époque qui, saluant cependant ses qualités d'interprète, regrettent ses choix de programme qui peinent à sortir la guitare de son isolement vis-à-vis des autres instruments de soliste : « Si l'on peut admirer la technicité et la finesse musicale de Segovia, il semble regrettable qu'il ait consacré son temps à un matériau si médiocre. »⁴¹ Ajoutons à cela que le répertoire qui ne seyait pas au maître espagnol était tantôt modifié dans sa substance pour lisser les dissonances, tantôt simplement gardé et non diffusé, ce pendant des années.

Julian Bream, pour sa part, même s'il reconnaît qu'« [à la guitare], les pièces atonales peuvent présenter certains problèmes »⁴², ne présente pas la facture instrumentale et l'accordage comme une fatalité. En effet, ces derniers peuvent être surmontés, d'une part, « si le compositeur acquiert lui-même complètement sa

⁴¹ Graham Wade, *Traditions of the Classical Guitar*, Londres, John Calder Publishers Ltd., 1980, p. 185

⁴² Julian Bream, « How to write for the Guitar », op. cit., p. 3

technique instrumentale et réalise l'importance de garder une texture sonore compacte »⁴³. D'autre part, Bream se montre tout à fait catégorique vis-à-vis de l'attitude à adopter pour compositeurs non-guitaristes :

Par pitié, n'achetez pas une guitare pour voir s'il est possible de jouer ce que vous venez d'écrire, n'essayez pas d'écrire pour la guitare, parce que vous allez limiter complètement votre imagination, votre propre capacité de création. Ecrivez pour piano, écrivez pour ce que vous voulez, pour orgue, pour orchestre ; je m'occuperai de le rendre possible à la guitare.⁴⁴

C'est certainement cette façon de penser la composition pour guitare, tournée vers l'avenir et ouverte aux innovations qui permettront de mettre enfin en lumière la guitare et de lui faire accéder non plus au cercle des guitaristes mais aussi à celui des « grands » compositeurs de son temps.

⁴³ *Ibid.*, p. 3

⁴⁴ *Ibid.*, p.8

Chapitre 2 :

Sonatina for guitar op. 52 de Lennox Berkeley :

les prémices d'un second souffle ?

Préambule – Julian Bream : éléments biographiques

Né à Londres le 15 Juillet 1933, Julian Bream commence l'apprentissage de la guitare grâce à l'enseignement de son père, Henry Bream, guitariste amateur. Elève par la suite au Royal College of Music de Londres, il rencontre Andrés Segovia en 1947 alors que le maître espagnol donnait un concert dans la capitale anglaise. Celui-ci offre d'ailleurs à Julian Bream la possibilité d'étudier durant un an en Espagne avec lui, proposition refusée par son père, effrayé par l'idée que le jeu de son fils devienne une copie de celui de Segovia.⁴⁵

Le répertoire pour guitare étant alors peu développé, c'est d'abord Henry Bream qui entre en contact avec des compositeurs anglais tels que Cyril Scott (1879-1970), Terry Usher (1909-1969) et Reginald Smith-Brindle (1917-2003). Sa relation avec ce dernier permettra d'ailleurs au répertoire pour guitare de s'enrichir pour la première fois d'œuvres dodécaphoniques quelques années plus tard, avec *Sarabande* (1953) et *El Polifemo de Oro* (1956). La quête d'une musique d'avant-garde et la célébrité grandissante de Julian Bream l'amènent à constituer peu à peu un nouveau répertoire pour guitare, plus moderne tant sur le plan du langage musical que de la technique instrumentale en comparaison de la littérature dédiée à Andrés Segovia. C'est en 1952 que le guitariste anglais est invité pour la première fois au Festival d'Aldeburgh, où il rencontre un grand nombre de personnalités musicales du XXe siècle, comme Peter Pears et Benjamin Britten, marquant un tournant tant pour sa carrière de musicien que pour le développement du répertoire.

La discographie de Bream est l'une des plus riches parmi les guitaristes, tant à la guitare qu'au luth, en solo qu'en duo, avec le ténor Peter Pears ou le guitariste australien John Williams (1941) avec qui il se produit très régulièrement en concert dans les années 1970 et 1980. Le musicien anglais reçoit notamment, en 2013, un Gramophone Award pour l'œuvre de toute sa vie.

Dans ce deuxième chapitre, nous souhaitons effectuer une analyse d'une œuvre-phare du répertoire pour guitare au XXe siècle et l'une des premières pièces dédiées à Julian Bream : *Sonatina n°1* op. 52 (1957) de Lennox Berkeley (1903-1989), qui semble avoir ouvert la voie à un grand nombre de compositeurs non-guitaristes, pour la plupart anglais, au cours des décennies suivantes.

⁴⁵ T. J. Greene, op. cit., p. 24

Pour ce faire, il nous semble intéressant de commencer par étudier les *contours* de l'œuvre afin de saisir son contexte de composition mais également sa place au sein du répertoire constitué par Berkeley. Dans un second temps seulement viendra le temps de l'analyse musicale à proprement parler, soit l'étude du *contenu* de la pièce fixé au sein de la partition pour la postérité. Enfin, nous tâcherons d'effectuer une synthèse de cette analyse au regard de la production d'œuvres antérieures pour guitare ; ainsi, nous tenterons de déceler les innovations éventuelles concernant l'écriture pour guitare et par conséquent, la gestique instrumentale. Nous réinvestirons cette démarche analytique au cours du chapitre suivant qui s'intéressera quant à lui à une autre œuvre majeure du répertoire guitaristique : *Nocturnal after John Dowland* op. 70, composée six ans plus tard par Benjamin Britten.

1. *Sonatina for guitar* op.52 : étude des contours de l'œuvre

1) Lennox Berkeley : présentation d'un compositeur

Né en 1903 dans une famille aristocratique anglaise, Lennox Berkeley est baigné par la musique dès son enfance, notamment grâce à son père, Hastings J. F. Berkeley, capitaine dans la Royal Navy et passionné de pianola. Il reçoit une double formation littéraire et musicale au Merton College d'Oxford, où il rencontre pour la première fois Maurice Ravel (1875-1937) ; celui-ci conseille à Berkeley de partir étudier à Paris auprès de la pédagogue et compositrice Nadia Boulanger (1887-1979), qui enseigne alors au Conservatoire de Fontainebleau, ce qu'il fait de 1926 à 1932.

C'est à Paris que Lennox Berkeley rencontre des personnalités musicales et artistiques éminentes de son époque : parmi elles, citons Igor Stravinsky, Darius Milhaud, Arthur Honegger, Francis Poulenc ou encore Andrés Segovia. Il dédie d'ailleurs à ce dernier sa première œuvre pour guitare, *Quatre pièces* op. post. (1928) ; cependant, celle-ci ne sera jamais jouée par le musicien espagnol et a été découverte dans ses archives bien après sa mort, par le compositeur et musicologue Angelo Gilardino, en 2001.⁴⁶

⁴⁶ Ioannis Theodoris, « 2.1.4 Segovia and *Quatre pièces brèves pour la guitare* », dans *Theme and Variations for guitar* op. 77, Bachelor's degree, dir. Ralf Sandberg, Stockholm Royal College of Music, 2014, p. 3-4

Lennox Berkeley rencontre Benjamin Britten en 1936 lors du Festival de Musique Contemporaine de Barcelone. Il s'agit véritablement d'un moment décisif la carrière du compositeur puisqu'il sera son mentor durant de nombreuses années – ils composent d'ailleurs ensemble la Suite orchestrale *Mont Juic* (1937). Cependant, Berkeley ne partage pas totalement les convictions musicales de Britten et reste plus proche, dans sa manière de composer, de son ami Maurice Ravel et surtout de Francis Poulenc, jusque dans les années 1950 tout du moins. C'est en effet au cours de cette période que Lennox Berkeley dépasse progressivement le langage tonal. Une nouvelle manière peut en ainsi être identifiée à partir de son opus 47, *Sextuor pour clarinette, cor et quatuor à cordes*, où la complexification et la superposition des lignes mélodiques le conduisent vers la polytonalité. Il se radicalise même de plus en plus et change complètement d'esthétique musicale durant une décennie environ ; à partir de la fin des années 1960, il expérimente le sérialisme, bien que de manière non systématique, notamment dans son *Quatuor à cordes n°3* op. 76 (1970). Sa dernière « manière », à partir de la fin des années 1970, s'apparente quant à elle de nouveau à un retour vers une esthétique néoclassique.

Durant ses années d'activité, Lennox Berkeley est un compositeur très prolifique, sa production totale s'élevant à 226 œuvres. Parmi celles-ci, nous pouvons remarquer un éclectisme certain, avec quatre opéras (dont un, *Faldon Park*, reste cependant inachevé), une production instrumentale très fournie, que cela soit pour orchestre, formation de chambre ou pour instrument seul (en particulier le piano), mais aussi une grande quantité d'œuvres vocales religieuses, dont sa célèbre *Missa Brevis* op. 57 (1960).

2) Lennox Berkeley : *Sonatina n°1* op. 52 dans l'œuvre du compositeur

La guitare est un instrument qui a su véritablement inspirer Lennox Berkeley, qui écrit pour elle trois pièces de soliste – à savoir *Quatre pièces pour la guitare* op. post. (1928) dédiée à Segovia, *Sonatina n°1* op. 52 (1957) dédiée à Bream et *Theme and Variations* op. 77 (1970) dédiée à Angelo Gilardino –, une pièce pour guitare et ténor, commandée par Peter Pears et Julian Bream, intitulée *Songs of the Half-Light* op.65 (1964) ainsi que son *Guitar Concerto* op. 88 (1974).⁴⁷

⁴⁷ Petroc Trelawny, « Works by Lennox Berkeley », URL : [<http://www.lennoxberkeley.org.uk/>

La *Sonatine* n°1 op. 52 qui nous intéresse en particulier ici, est révélatrice de l'écriture de Lennox Berkeley, lequel utilise fréquemment les formes classées classiques pour les transgresser. Ainsi, le compositeur anglais choisit, dans cette œuvre, de prendre la forme sonate comme cadre du premier mouvement et la forme rondo-sonate dans le final. Cette œuvre marque indubitablement un tournant pour la carrière de Julian Bream comme pour le répertoire guitaristique. En effet, avec le *Polifemo de Oro* (1956) de Smith Brindle, il s'agit d'une des premières pièces d'esthétique moderne composée pour guitare seule. De surcroît, il s'agit également de la première œuvre pour guitare écrite par un compositeur britannique à être enregistrée, en 1960.⁴⁸

2. *Sonatina for guitar op. 52* : étude du contenu de l'œuvre

1) 1^{er} mouvement : « Allegretto »

a) Exposition

The image shows a musical score for the Exposition of the first movement of *Sonatina for guitar op. 52*. The score is annotated with various labels and markings:

- EXPOSITION** (in red)
- Thème A** (in red)
- La M** (in green)
- a1** (in blue), marking the first phrase (measures 1-4).
- a2** (in red), marking the second phrase (measures 5-10).
- a3** (in purple), marking the third phrase (measures 11-16).
- renversement à la seconde de a1** (in blue), indicating a melodic inversion.
- augmentation puis diminution de a2** (in red), indicating rhythmic changes.
- développement en longueur grâce au changement de mesure** (in black), indicating a development through meter change.
- "modulations" / changements de colorations harmoniques directes** (in green), indicating direct harmonic changes.

The score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 4/4. It features various musical notations such as notes, rests, and fingerings, along with dynamic markings like *mf* and *p*.

Comme nous l'avons déjà évoqué plus haut, Lennox Berkeley utilise, dans le premier mouvement, un cadre tout à fait conventionnel afin d'organiser son discours musical, à savoir la forme sonate bi-thématique. Celle-ci, globalement dans la tonalité de la majeur et dans un tempo « Allegretto » unique, va néanmoins être propice à la créativité harmonique, rythmique et technique pour le compositeur, dont l'influence néo-classique se ressent particulièrement au sein de l'écriture de cette *Sonatine*.

Tout d'abord, l'exposition (mes. 1-11) est caractérisée par des carrures irrégulières (4 + 2 + 3 + 2 mesures) et des changements de métrique fréquents (mes. 5, 8 et 10). Le thème A qui y est présenté durant ces onze mesures, manifeste un caractère enjoué et chantant, particulièrement dans la première phrase (mes. 1-4). L'intérêt de celle-ci provient d'une gamme ascendante puis descendantes qui, bien qu'anodines, sont

dynamisées par un motif a_1 au rythme initial aisément identifiable [♪ ♪ ♫]. Dans cette première phrase, Berkeley réalise également un premier travail d'expansion des motifs a_1 et a_2 ; ce dernier subit une augmentation puis une diminution dans les mesures suivantes avant d'être « fusionné » avec le rythme de a_1 (mes. 4).

Par la suite, la seconde phrase est caractérisée par un dialogue entre un motif a_3 – constitué d'un accord arpégé descendant de 7^e d'espèce mineur – et le motif a_1 . Cette opposition est développée en longueur dans les mesures suivantes, par séquence, et met en évidence différentes couleurs harmoniques successives, faisant ainsi perdre les repères auditifs de tension – détente inhérents à la musique tonale (9^e d'espèce sur *sol* mes. 7, sur *ré* mes. 10).

En somme, nous pouvons retenir du thème A la présentation d'une mélodie simple et de caractère enjoué, dynamisée par son motif rythmique initial, ainsi que la grande liberté harmonique que s'autorise Lennox Berkeley au sein de la tonalité principale, esquissée véritablement lors des quatre premières mesures.

Pont

affirmation La M

insistance sur l'intervalle de 2nde augm. : couleur (hispanisante)

cresc.

réutilisation du motif a_1 , répétition, fragmentation puis liquidation

poco rit.

a tempo

silence : attente du thème B

"brut" d'accords de 7^e d'espèces, M, m, m, à l'état fondamental

Si aucune cadence claire n'est décelable à l'écoute de façon nette entre la fin du thème A et le pont modulant, nous pouvons néanmoins considérer, au moins théoriquement, la présence d'un accord de dominante (mes. 11) précédant un accord de tonique présenté sous forme d'arpège descendant lors des deux premières mesures (mes. 12-13). Caractérisé par un changement d'écriture et un caractère plus rythmique,

le pont contraste également par sa construction faite d'une succession de cellules rythmiques ou mélodiques très brèves. Parmi celles-ci, la première phrase (mes. 12-16) fait entendre, après une affirmation de l'accord de La Majeur, une irisation hispanisante par la répétition et l'obstination de l'intervalle de seconde augmentée *sib – do#*.

La seconde phrase (mes. 16-20), quant à elle, réutilise un matériau extrait du thème A, à savoir le motif *a*₁. Ce dernier est répété, fragmenté puis liquidé durant trois mesures et seule sa signature rythmique terminale [♪ ♪] est conservée. Enfin, la progression dramatique provoquée par l'attente du thème B est associée à une accélération du rythme harmonique (à son paroxysme à la mesure 15, lorsque Berkeley fait entendre une succession d'accords de septièmes Majeurs et mineurs à l'état fondamental sur chaque demi temps).

Si le thème A n'était pas caractérisé par sa stabilité tonale et harmonique, il en va de même par la suite pour le thème B (mes.17-24). Soulignons en effet ses nombreuses modulations malgré sa relative brièveté : tout d'abord en ré majeur (degré IV en la majeur, soit un rapport non conventionnel dans la forme sonate bi-thématique « traditionnelle »), puis mi majeur (mes. 19), son homonyme mi mineur (mes. 22), et enfin do majeur (mes. 24).

Cependant, la différence essentielle entre ces deux thèmes réside certainement dans leur caractère. Si le premier était dansant et enjoué, le second est plutôt narquois, et également étrange par certains égards. Cette impression peut s'expliquer notamment par l'utilisation récurrente des cordes à vides en arpège descendant très rapide qui semble combler les silences autant que ponctuer le discours mélodique se déployant à la voix supérieure. Ce dialogue entre la ligne mélodique et ce « signal » en cordes à vides marque aussi une opposition sur le plan des tessitures et de l'harmonie, en particulier au début de la deuxième phrase (mes. 19-20), au cours de laquelle le *sol bécarre* en corde à vide détone avec la tonalité de mi majeur esquissée à l'aigu.

D'autre part, ce signal, que nous appelons ici b_1 , peut être considéré comme une preuve de l'assimilation par Berkeley d'une écriture que nous qualifions d'idiomatique dans le premier chapitre de notre étude. En effet, c'est précisément le jeu des cordes à vide et les intervalles de tierce et de quarte qui semblent stimuler la créativité du compositeur et créer tout l'intérêt de la ligne mélodique, dynamisée par ces interventions. Notons, d'ailleurs, que cette écriture idiomatique se décèle également dans la « fausse polyphonie » (mes. 18) qui fait alterner une ligne mélodique mobile et une note fixe ; en effet, nous pouvons remarquer ici que c'est le changement de corde qui motive le changement de note à la voix inférieure. Ceci démontre donc bien l'attention que porte Lennox Berkeley au jeu instrumental.

Phase cadentielle

enchâinement d'accords parfaits parallèles en position 6

III rythme de a1

cresc.

2 +2 2 +2 2 +4 2 +4 2

III 8 2 ③ ② ①

9e M

V c1 VII très idiomatique car parallélisme strict pour la main gauche

glissements chromatiques descendants

② ① ② ① 1 2

disparition

p p f

En conclusion de l'exposition, la phase cadentielle se veut particulièrement tourmentée, sur les plans harmonique et mélodique tout particulièrement. Un resserrement harmonique, tout d'abord, est remarquable au cours des quatre premières mesures (mes. 25-28), lors desquelles les accords parallèles, à trois puis à quatre sons, s'enchaînent sans logique tonale apparente et contribuent à troubler à nouveau les repères auditifs tonaux autant qu'à accroître la tension dramatique. Cette recrudescence de l'activité harmonique est associée à des mouvements chromatiques incessants, au sein des voix intermédiaires des accords, d'une part, puis d'autre part dans la descente demi-ton par demi-ton de la formule d'arpège (mes. 30 à 32), une fois encore très idiomatique grâce à l'utilisation du barré par le guitariste.

b) Développement

DEVELOPPEMENT
1ère section / 1ère phrase "Appel"

empilement de 4tes

1er membre de phrase (3 temps) (Sol m)
var mélodique a1

2nd membre de phrase (4 temps)

homorythmie (quasi-totale) et écriture octaviée

3e membre de phrase (5 temps)

2e phrase (Fa m)

développement par séquence : répétition exacte puis transposition à la seconde M inf.

empilement de quartes successifs

p juxtaposition de 2 tetracordes : Fa m (mélo. asc.) et Mib M

esthétisation de b1

développement mélo. / harm. de b2

couleur de sol m

couleur de ré m

gamme hybride : juxtaposition / tuilage de 3 gammes différentes

poco rit.

2e section de développement

mesure complète de silence : dramatisation ici et impression d'attente

p (quasi lontano) l m a m i p i m a m i p *p*

Le développement, que nous pouvons découper en deux sections distinctes, se démarque tout d'abord par un changement notable de caractère puisqu'une atmosphère martiale et grave très affirmée prédomine ici. Les tonalités et couleurs présentées, à chaque fois brièvement, sont globalement mineures, renforçant le caractère sérieux et impétueux, en opposition aux thèmes A et B rencontrés dans l'exposition.

Dans la première phrase (mes. 36-40), Berkeley fait se succéder des accords constitués d'empilements de quartes successives (diminuées et justes) et des variations mélodiques du motif a_1 . Originellement dansant et léger, celui-ci gagne alors en lourdeur par le resserrement de son ambitus (quarte juste), sa doublure à l'octave inférieure, la répétition de sa première note et l'homorythmie généralisée. Ajoutons que l'accord initial semble simuler un signal d'« appel » : à l'écoute l'empilement de quartes et le motif mélodique semblent entretenir un rapport de dominante à tonique du fait notamment de l'intervalle de quarte descendante, d'abord en sol mineur (*ré – sol* mes. 36-37) puis en fa mineur (*do – fa* mes. 38). Par ailleurs, notons que cette première phrase est également caractérisée par des changements de métrique à chaque mesure (9/8, 12/8, 9/8, 3/4 et 6/8), permettant une expansion en longueur de chaque nouveau membre de phrase (trois temps, quatre temps, puis cinq temps) avant l'affirmation d'une gamme virtuose (composée de deux tétracordes distincts de fa mineur et mi♭ Majeur) servant de conduit mélodique.

Si la première phrase développait mélodiquement le thème A et en particulier le motif a_1 , la seconde, quant à elle, se charge de reprendre et varier les éléments caractéristiques du thème B, à savoir le « signal » en cordes à vide b_1 et le motif mélodique b_2 . Ainsi, Berkeley réutilise la même organisation structurelle, en faisant dialoguer ces deux éléments, mais opère d'une part à une esthétisation de l'accord en cordes à vides – il transforme la dernière quarte juste en triton et la tierce en quarte juste – traite b_2 en miroir et le transpose à la seconde majeure puis à la quarte juste inférieures (mes. 41 et 44). Enfin, Lennox Berkeley effectue à nouveau un collage de plusieurs tétracordes différents en guise de conduit vers la deuxième section du développement.

2e section du développement / 1ère phrase

rupture rythmique : élargissement et hachures régulières de silences

chromatisme

F (quasi *lontano*)

Vé m - do M - la M - IV Mi M Z - sol# m

dérivé de c1

juxtaposition d'arpèges formés par des accords décontextualisés

la m

sol M la m sol M ré m do m lab M7

2e phrase

enchaînement d'accords de 3ce diminuée parallèles →

ré m do m

formule dérivée du tremolo : imaginaire guitare espagnole

var. a1 / 1ère section de dév.

cresc.

progression vers l'aigu / tension progression vers le climax

mode phrygien

Rasg. a m 1

hémiole et contre-accents

Rasg. a m 1 a m 1 a m 1

4tes resserrées

CLIMAX

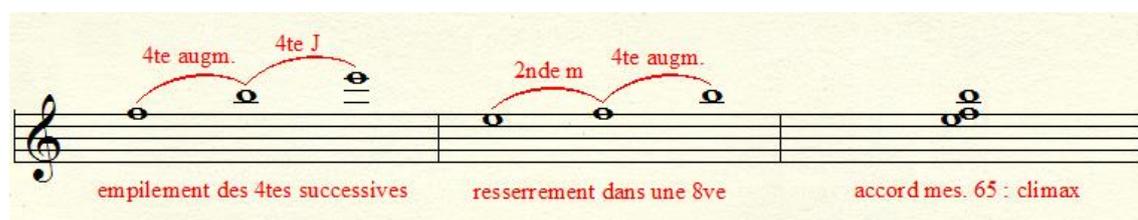
imaginaire du flamenco et de la guitare espagnole

a1 renversé?

Plus intime mais aussi plus inquiétante du fait d'un certain pointillisme dans la première phrase, la deuxième section du développement se caractérise par un sentiment d'attente, amplifié par l'indication *piano lontano*, un milieu très chromatique, une mesure de silence initiale et des hachures de silences irrégulières, une imprévisibilité rythmique et enfin, à nouveau, la perte des fonctions tonales engendrée par une succession d'accords parfaits décontextualisés joués sous forme d'arpèges ascendants puis descendants. La phrase se termine par un accord de la majeur, associé à une

formule de tremolo innovante suscitant, par *habitus*, un imaginaire lié au répertoire espagnol traditionnel et au jeu de guitare flamenca. Enfin, Berkeley présente un conduit réutilisant le motif dérivé de a_1 aperçu dans la première section du développement et varie cette fois le timbre (*pizzicato*).

La seconde phrase, quant à elle, est constituée d'une longue montée, tant du point de vue des dynamiques (*crescendo* à partir de la mes. 56) que des tessitures (montée vers l'aigu mes. 55-59 puis 59-63). Pour ce faire, Berkeley installe une tension progressive grâce à l'enchaînement d'accords de tierce diminuée parallèles, joué également avec une instabilité rythmique engendrée par les hémioles, accentue les accords à contre temps (mes. 61) et célèbre la virtuosité avec des gammes montantes et descendantes (mes. 62-64 et 66-68) – suscitant à nouveau l'imaginaire du répertoire espagnol par l'utilisation du mode phrygien et des rasgueados (mes. 59 et 65). Le climax de ce premier mouvement correspond d'ailleurs à la dernière mesure de rasgueados, sur un accord particulièrement tendu, constitué de trois quarts empilées (dont une augmentée) et resserrées au sein de la même octave :



c) Réexposition et coda

La réexposition de ce premier mouvement étant conventionnelle dans le sens où le thème A est repris textuellement tandis que le pont modulant et le thème B sont transposés à la quinte supérieure, nous ne nous attarderons pas sur cette partie. Néanmoins, il est intéressant de remarquer que Lennox Berkeley ruse avec la transposition du thème B, conventionnellement au premier degré. En effet, celui-ci transpose bien, dans la première phrase, la voix supérieure (caractérisée par le motif b_2), mais reprend à l'identique le motif b_1 caractérisé quant à lui par les cordes à vide, faisant encore preuve d'un grand pragmatisme et d'une écriture idiomatique.

<--- REEXPOSITION Conduit CODA

Annotations in the score include:

- Reexposition:** Musical notation with notes and rests.
- Conduit:** Marked with *poco rit.*, *a tempo*, *queue de A* (circled in blue), and *ornementation* (circled in black).
- Coda:** Marked with *liquidation progressive de A* (circled in blue), *dernier développement motivique* (circled in green), *retour La M* (circled in green), and *poco rall.*
- Other markings: *écriture syncopée* (boxed in black), *cf. cadence andalouse en Mi* (circled in green), and *Mi m7 + 4te aj* (circled in green).

Arrêtons-nous cependant sur la coda (mes. 97-110), consistant en une sorte de résumé des différents motifs entendus au cours de ce premier mouvement. Berkeley réutilise et juxtapose ici des matériaux éloignés temporellement dans l'œuvre, comme la variation de a_1 présentée dans le développement (mes. 97-98) et la queue de la première phrase A (mes. 100), ornementée puis liquidée dans les mesures suivantes. La tête de a_1 , enfin, est développée une dernière fois en rétrograde (mes. 105) puis augmentée (mes. 107) avant d'être diminuée et répétée à la basse (mes. 109-110). Celle-ci subit également une transposition et fait entendre le mouvement de basse d'une cadence andalouse dans le ton de mi mineur tandis qu'un retour tardif à la tonalité de la majeur est tardivement esquissé à la voix supérieure.

2) 2^e mouvement : « Lento »

Dans le second mouvement, Lennox Berkeley part d'une idée musicale simple à la sonorité très espagnole, à travers l'utilisation et le développement permanent d'un motif de quatre notes que nous nommerons « motif principal », qui n'est pas sans rappeler notamment l'introduction de la célèbre *Danza del molinero* de Manuel de Falla (1876-1946). Au cours de ce mouvement, la tonalité est globalement suspendue, même si le dernier intervalle constituant le motif de base crée naturellement des polarités en simulant un mouvement ascendant comparable à l'attraction *sensible – tonique*.

a) Partie A

PARTIE A

1ère phrase

M.F. : motif principal
Lento

vertical (+tré)

var. rythmique

var. mélodique

empilement de 5tes

2nde 2nde 2nde
m M m

octavation

poco rit.

port de voix (lyrisme)

2e phrase

Tempo rubato

glissement chromatique descendant ----->

pizz

accord A en arpège

chromatisme ascendant : M.P. "à plat"

M.P. (mvt. original transposé)

3e phrase

développement de la queue du M.P., par séquence puis en diminution, de 3ce en 3ce descendantes

M.P. "à plat" (chromatisme) et disjoint

4e phrase (= 1ère phrase transposée à la 3ce supérieure)

Art. Harm. κ

pp

La partie A (mes. 1-14), tout d'abord, de caractère improvisé, est monodique malgré des accords irisant régulièrement le discours musical. La première phrase, longue de six mesures (structurée en 4 + 2 mesures) présente le motif principal sous différents aspects. Ainsi, après une première affirmation (mes. 1), celui-ci est tantôt varié rythmiquement (mes. 2, 5 et 6), mélodiquement (ses intervalles sont redoublés aux mesures 3 et 4 au cours desquelles le motif est déployé sur un ambitus s'étendant sur trois octaves), fragmenté pour n'en conserver que la queue (mes. 2-3), octavié (mes. 6) et verticalisé au sein d'un accord (mes. 3). Ajoutons qu'un dialogue s'opère également entre les différentes occurrences de ce motif et un accord constitué d'un empilement de quintes (la première étant diminuée et la seconde juste).

La deuxième phrase, quant à elle, est comparable à un intermède improvisé et présente une autre facette de la variation en offrant une multiplicité de timbres (*pizzicato*, harmoniques naturelles). Plus tumultueuse, cette séquence reprend l'accord de quintes évoqué plus haut, horizontalisé sous la forme d'une descente chromatique en arpèges. En guise de conclusion, Berkeley reprend le motif principal, le met « à plat » et obtient ainsi un motif chromatique (mes. 7).

Pour terminer, la troisième phrase procède à un développement par séquence puis à des diminutions successives de la queue du motif principal (mes. 8-9). Celui-ci est également fragmenté et mis de nouveau à plat dans plusieurs tessitures, en sons naturels puis en harmoniques naturelles et artificielles (mes. 10-11). La dernière phrase, enfin, reprend quasiment textuellement la première en la transposant à la tierce mineure supérieure.

b) Partie B

PARTIE B
1ère phrase

ajout d'une 2e voix : motif b2

motif b1 (dérivé du M.P.)

obstination du motif b2, superposition

simile

obstination du motif b1

entrée de la voix supérieure : motif b3

cantabile

liquidation de b2

développement de b1 modif. nature 2e intervalle

renversement : voix intermédiaire à l'aigu

transposition 2e sup.

transposition 4te inf.

diminution et obstination du M.P.

transposition 3ce inf. + modif. 2e int.

var. rythmiques successives de b3

variations arpège A avec rythme de la queue du M.P.

enchaînement d'accords de quarts parallèles

dialogue entre les tessitures

Art. Harm.

The image shows a musical score for 'Partie B' with several systems of music. The score is annotated with various labels and circled elements. The first system shows the beginning of the piece with a piano (p) dynamic. The second system features a 'renversement : voix intermédiaire à l'aigu' annotation. The third system includes 'diminution et obstination du M.P.' and 'transposition 3ce inf. + modif. 2e int.'. The fourth system has 'var. rythmiques successives de b3' and 'enchaînement d'accords de quarts parallèles'. The fifth system shows 'variations arpège A avec rythme de la queue du M.P.' and 'dialogue entre les tessitures'. The sixth system includes 'Art. Harm.' and 'pizzicato' markings. The score is written in a single staff with a treble clef and a key signature of one flat. The annotations are in various colors: red, orange, purple, green, and black. Some elements are circled in red, orange, purple, or green. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

La deuxième partie est caractérisée par une écriture contrapuntique et reprend encore une fois les éléments moteurs de la pièce, à savoir le motif principal et l'accord de quintes empilées. Cette partie B met ainsi en jeu un milieu très chromatique et fait se superposer progressivement trois nouveaux motifs b_1 , b_2 et b_3 apparentés au thème principal. Une fois la texture sonore densifiée avec la superposition de trois voix mélodiques, Berkeley développe son matériau par séquence en effectuant des transpositions successives, appliquées à une ou deux voix seulement.

La deuxième phrase associe quant à elle les éléments de manière plus hétéroclite. Celle-ci débute avec une diminution et une répétition du motif principal puis varie et superpose le motif b_3 et l'accord A, varié sous la forme d'arpèges ascendants. Pour terminer, Lennox Berkeley joue avec les oppositions de tessitures et présente un dialogue constitué d'empilements de quarts parallèles, tantôt dans le grave, tantôt dans l'aigu. L'utilisation des harmoniques artificielles sur un accord particulièrement tendu de neuvième et quinte diminuée (mes. 30) donne à cette fin de partie une sonorité pour le moins énigmatique.

c) Coda

The image shows a musical score for the Coda section, consisting of three staves of music. The top staff is marked 'CODA' and 'Do#m - La#m', with notes circled in purple and green, and a label 'var. motif b1 obstiné'. The middle staff is marked 'espress' and 'b3', with notes circled in orange and purple, and a label 'Do#m La m Fa m'. The bottom staff is marked 'M.P. (original)' and '+ 4te aj.', with notes circled in blue and green, and a label 'liquidation du matériau'. The score includes various dynamics such as *f*, *mf*, *p*, *pp*, and *ppp*, as well as performance instructions like 'Art. Harm.' and 'Harm. 12'. A green arrow points from the bottom staff to the 'liquidation du matériau' label.

Enfin, une coda se charge de résumer et assembler la plupart des éléments motiviques présentés au sein de ce deuxième mouvement. Ainsi, les quatre premières mesures font entendre avec obstination une dernière variation de b_1 superposée à b_3

avant qu'une série d'accords décontextualisés (do# mineur, la mineur, fa mineur) ne se succèdent. Une réexposition du motif principal, comme un souvenir, intervient alors (mes. 36-37). Celui-ci est répété, associé à un accord de quarte ajoutée, puis Berkeley procède à une liquidation progressive du matériau. L'accord formé par le jeu des six cordes à vide est joué en harmoniques naturelles pour achever ce mouvement aux sonorités très énigmatiques et à la construction certainement sans précédent dans le répertoire pour guitare.

3) 3^e mouvement : « Allegro non troppo »

Le troisième et dernier mouvement de cette *Sonatine* est organisé en forme rondo-sonate et sa structure peut donc être synthétisée par le schéma suivant :

Refrain (Pont) – Couplet 1 – Refrain (Pont secondaire) – Couplet 2 – Refrain (Pont) –
Couplet 1 – Refrain / Coda

Afin d'éviter de proposer une analyse trop linéaire, nous souhaitons traiter l'analyse des refrains simultanément tout d'abord, puis des différents couplets.

a) Refrains

carrure claire et classique (4 mes.) : antécédent

REFRAIN (A)
A1

ambiguïté tonale / modale entre les parties : a1 = ré# M / a2 = ré M
ou : mode de si sur do#

Allegro non troppo a1

5te aug. 2nde m

a2

conséquent

A2 Mi m naturel
VII

accord complet de 11e

mouvement contraire (1ère courbe mélo. desc.)

vers La (m)

Le premier refrain se compose de trois phrases que nous nommons ici A1, A2 et A3 (variante de A1). Les carrures sont classiques et relativement claires puisque ces trois phrases comptent chacune 8 mesures pouvant elles-mêmes être divisées en un antécédent et un conséquent de 4 mesures.

Dès le début du mouvement, Berkeley laisse sous-entendre une certaine ambiguïté tonale : en effet, le motif a_1 à la voix supérieure est en ré# majeur tandis que le motif a_2 à la voix inférieure entretient un rapport au demi-ton inférieur, soit ré mineur. Une autre interprétation possible de ces premières mesures consisterait aussi à considérer les deux voix ensemble, lesquelles feraient entendre la couleur du mode naturel de si sur do#. La dynamique de ce thème est générée notamment par le caractère sautillant et répétitif de son accompagnement à la voix inférieure (a_2), lequel fait entendre des intervalles disjoints au sein d'un flot continu de croches. A noter également une ambiguïté concernant la métrique de ce thème, écrit à 3/4 mais pouvant tout aussi bien être saisi comme un 6/8. Cette impression est renforcée, d'ailleurs, par la subdivision du motif a_2 et le placement particulier du sol bécarre sur le deuxième temps d'une mesure à 6/8 – qui plus est, le fait qu'il soit joué en corde à vide lui donne davantage de poids et de résonance que les autres notes du motif. Cet « accent naturel » a ainsi tendance à se confondre, à l'écoute, avec la voix supérieure et le motif a_1 . Enfin, Berkeley fait également entendre quelques intervalles dissonants et des frottements entre les voix inférieures et supérieures, lesquelles dynamisent tout autant ce thème et maintiennent l'oreille en alerte : quarte augmentée do# – sol (mes. 1), quinte augmentée ré# – sol# (mes. 3), seconde mineure sol – fa# (mes. 4).

La deuxième phrase, quant à elle, présente une architecture interne moins classique (5 + 3 mesures). L'écriture des cinq premières mesures introduit des sonorités harmoniques nouvelles comme l'échelle de mi mineur naturel ou encore une couleur d'accord de 11^e (mes. 9). Ses trois dernières mesures mettent en évidence une première rupture dans l'écriture avec une rythmique clairement binaire. L'irisation tonale est également enrichie avec des accords de 7^e d'espèce surprenants (mes. 14-15) et un emprunt vers le ton de *la*. Pour finir, une gamme ascendante virtuose semble nous amener vers une troisième phrase en do Majeur, mais atterrit sur un do# à la voix supérieure.

La troisième phrase, pour terminer, est quasiment une redite de la première, mais présente une nouvelle vision des motifs mélodiques. En effet, Berkeley y exploite toutes les tessitures de la guitare, du grave au suraigu (mes. 15-16), en transposant les différentes voix.

PONT

couleur de Fa# m

modulation directe : couleur de ré m

utilisation particulière du tremolo : octaves bruts et non mélodie accompagnée

4te aj.

modulation directe : ambiguïté La M / m

hémioles (2/3)

8ve dim. / 7e M

hémioles (3/4)

resserrement de l'ambitus jusqu'à unisson

cantabile

Dans le premier pont modulant, il est intéressant de remarquer que le compositeur utilise essentiellement la technique du tremolo, d'abord de manière assez particulière puisqu'il s'agit d'octaves « bruts » parallèles (mes. 26-27), puis de façon

plus idiomatique (mes. 28-36), avec la présence d'une mélodie à l'aigu et d'un contrechant à la basse. Notons également une subtilité d'écriture introduite par Berkeley, consistant à réaliser un accord arpégé au sein même du tremolo (mes. 28). Assez tortueux, ce pont est l'occasion d'entendre une succession de modulations directes éloignées (fa# mineur, ré mineur, la majeur/mineur) ainsi qu'un contrechant aux intervalles disjoints et dissonants : octave diminuée (mes. 32), 7^e majeure (mes. 33). L'instabilité tonale va d'ailleurs de pair avec une instabilité rythmique puisque nous pouvons remarquer la présence d'hémioles durant la quasi-totalité du pont. Enfin, un resserrement de l'ambitus est opéré dans les dernières mesures jusqu'à l'unisson (mes. 36) et l'arrivée du premier couplet.

REFRAIN 2 (A)
Fragmentation collage de A1 et A3

PONT SECONDAIRE

queue conséquent A1

9e de dom. mineure (N.F. : Si) 9e de dom. majeure (N.F. : Fa#)

9e de dom. majeure (N.F. : Sib) Do M Mi M 9e de dom. majeure (N.F. : Mi) + 3ce red. m

CLIMAX

mode phrygien

The image displays a musical score for a piece, likely a bridge or refrain. It is divided into several sections with annotations. The top section is labeled 'REFRAIN 2 (A)' and 'Fragmentation collage de A1 et A3'. It shows a melodic line with various ornaments and dynamics like 'cresc.' and 'p'. A blue box highlights a specific melodic phrase labeled 'tête antécédent A3'. Below this, another blue box highlights a phrase labeled 'queue antécédent A1'. The middle section is labeled 'PONT SECONDAIRE' and features a melodic line with lyrics 'a m i p i m a p i m a' and 'a m i p i m a p i m a'. It includes dynamic markings like 'p' and 'ff', and notes '9e de dom. mineure (N.F. : Si)' and '9e de dom. majeure (N.F. : Fa#)'. The bottom section shows a melodic line with Roman numerals VI, VIII, and IX, and notes '9e de dom. majeure (N.F. : Sib)', 'Do M', 'Mi M', and '9e de dom. majeure (N.F. : Mi) + 3ce red. m'. A red box highlights a section labeled 'CLIMAX', and a green oval highlights a section labeled 'mode phrygien'. The score also includes various musical notations such as 'dim.', 'sul cantabile', and 'p'.

Aisément reconnaissable par son écriture, sa courbe mélodique et ses couleurs modales, la première réapparition du refrain n'est cependant pas textuelle. En effet, Berkeley joue sur les oppositions de tessitures et effectue un collage de différents éléments issus de la première et de la troisième phrase du premier refrain. De cette manière, celui-ci devient plus court et dynamique. De cette manière, ajoutons que la présentation d'un pont secondaire se trouve être encore davantage surprenante.

Au cours de celui-ci, Berkeley amorce une progression dramatique dont le point culminant correspond à un accord arpégé de 9^e de dominante majeure avec 3^e mineure ajoutée (ou note bleue, mes. 73). Cette montée de la tension est favorisée une nouvelle fois par l'accélération du rythme harmonique ainsi que par la succession, mesure par mesure, d'arpèges virtuoses faisant entendre des accords de 9^e de dominante décontextualisés (si, fa#, sib). L'ambiguïté tonale suscitée la présence simultanée de la tierce majeure et mineure dans l'accord de 9^e de dominante se résout finalement avec une gamme suscitant de nouveau un imaginaire hispanique, symbolisé par l'utilisation du mode phrygien.

The image displays a musical score with several annotated sections:

- REFRAIN 3 (A)**: The top section, marked in red, shows a melodic line with various ornaments and a bracketed section labeled **A1 (original)** in blue.
- juxtaposition brute des deux sextions**: A section in blue showing two melodic phrases placed side-by-side.
- mes. centrales de A3**: A section in blue with a bracket, containing complex rhythmic patterns and fingerings.
- PONT**: A section in red, starting with a **var. queue du Pont** (variation of the bridge tail) and featuring a **couleur de Ré M** (color of D major) indicated in green.
- resserrement de l'ambitus jusqu'à unisson**: The bottom section, showing a melodic line that narrows its range to a unison.

Le second retour du refrain, par la suite, sera à nouveau tronqué dans sa structure, faisant entendre la première phrase A1 textuellement, juxtaposée aux mesures centrales de la troisième phrase A3.

Le pont qui lui est associé par la suite fait tout d'abord entendre deux mesures de triolets de croches esquissant la couleur de ré majeur avant de reprendre l'écriture initiale en tremolo : il s'agit ainsi d'une variation mélodique sur la queue du premier pont.

REFRAIN (A)
"Style Coda" fusion de a1 et a2 :
 inclusion du sol dans
 le motif mélodique

accél.
a m i m i p

più vivo
a m i m i p

liquidation

tête de A1

inclusion rythmique

diminution

enchaînement d'accords parfaits majeurs décontextualisés

tête de A1

inclusion rythmique

liquidation

superposition des 2 accords

Fa M // Si M

Rasg.

"signal" V-I

Enfin, la dernière apparition du refrain, pour achever ce mouvement final, peut être identifiée comme étant de « style coda », c'est-à-dire modulante, virtuose (*più vivo*) et de caractère conclusif. Signalons que Berkeley inclut cette fois le *sol* bécarre du motif a_2 au sein même de la voix mélodique et du motif a_1 , assumant clairement une métrique bel et bien ternaire (6/8). C'est également l'occasion pour le compositeur d'effectuer un dernier développement d'éléments déjà entendus : ainsi, ce dernier effectue des liquidations successives entrecoupées d'inclusions rythmiques en octaves. A nouveau, Berkeley signale une montée de la tension dramatique par l'enchaînement d'accords parallèles, d'abord mineurs puis majeurs. Pour finir, les dernières mesures mettent en exergue une opposition de deux accords tonalement très éloignés, à savoir Fa Majeur et Si Majeur, en faisant entendre leurs couleurs respectives d'abord séparément puis en les superposant au sein d'un accord hybride exécuté en *rasgueado*, donnant à nouveau une consonance hispanique. Cette opposition se poursuit jusqu'à la toute fin de la pièce, et seul le bref enchaînement terminal de quarte juste ascendante *mi – la* sert de « signal » de fin, semblant simuler une cadence parfaite.

b) Couplet 1

COUplet 1 (B)

B contrastant (caractère, rythmique, couleurs tonales) **Si m**

cantabile

p

6 6
2 2

même courbe mélodique que b1, avec augmentation de l'ambitus

fragmentation de B : 3 (par enharm.)
développement de b2 par séquence

VII VIII VII IX V

accords de 11e parallèles

glissandos

Conduit / préparation du retour de A

développement par séquence

induit une progression vers Do M ----->

Au premier abord, nous pouvons remarquer que le premier couplet contraste avec le refrain tant du point de vue du caractère, plus chantant (d'où l'annotation *cantabile* du compositeur), qu'harmonique. Les ambiguïtés harmoniques se succèdent également ici cependant, Berkeley troublant l'apparente tonalité de si mineur avec de nombreuses notes ajoutées ainsi que des progressions d'accords parallèles de 11^e (mes. 46-48). Plus lyrique, le couplet présente une écriture mettant en valeur la voix supérieure. Notons d'ailleurs la présence de ports de voix (mes. 49-50) très lyriques.

La dernière phrase du couplet sert quant à elle de conduit pour préparer peu à peu le retour du refrain. Pour ce faire, signalons la montée progressive vers l'aigu et sur le plan des dynamiques sonores, le développement par séquence (mes. 51-53), le retour vers une écriture à deux voix semblable au refrain ainsi que l'accélération du rythme harmonique. Malgré cette préparation préalable, le retour du thème (mes. 58) surprend néanmoins du fait de la modulation directe de do majeur vers le mode de si sur do#.

COUplet 1 (B)
 Repris (quasi) intégralement, transposé à la 4^e J inf.

(AJOUT)

CONDUIT / PREPARATION DU RETOUR DU REFRAIN

var. rythmique a2

diminution + changement de timbre

b2 (original)

Le retour du couplet 1, qui précède le refrain en style coda est repris quant à lui quasi-intégralement, transposé à la quarte juste inférieure, simulant ainsi une réexposition au degré I. Pour terminer, Berkeley effectue un ajout de quatre mesures

variant rythmiquement le motif a_2 ainsi que du point de vue du timbre (harmoniques naturelles mises en valeur par le changement de tempo, *Lento*). Enfin, un conduit de deux mesures prépare le retour du refrain en présentant le motif b_2 dans sa forme originale.

c) Couplet 2

COUPLET 2 (C)

C1
sul *cantabile* **c1**

dim. *p*

quasi-total chromatique

accords obstinés
rythmique irrégulière

C2
var. c1 :
transposition
2nde m sup.

enrichissement de l'accord
(idiotatique)

12 Harm. (p)

C3
IV

augmentation de
la queue de c1

empilement de 4tes et 3ces :
esthétisation de l'accord de guitare

III

diminution, liquidation et répétition de la queue de c1

cresc.

Le second couplet, comme le premier, contraste avec le refrain par son caractère chantant. Cependant, il semble important de signaler l'utilisation ici de la quasi-totalité des degrés chromatiques, donnant à cette mélodie un sentiment narquois et une ambiance assez particulière. Cette mélodie est entrecoupée d'interventions rythmiques en cordes à vide participant au caractère entêtant de ce couplet. Après une première

phrase de huit mesures, la deuxième reprend le motif mélodique, transposé cette fois une octave augmentée plus bas. La troisième phrase, enfin, sert une nouvelle fois de conduit préparant le retour du refrain. Durant celle-ci, Berkeley effectue des arpèges successifs rappelant l'accordage de la guitare, puis exécute un dernier développement du motif c_1 , diminué, liquidé puis répété avec obstination jusqu'au retour du refrain.

3. Synthèse

A travers l'analyse des contours et du contenu de l'œuvre et en comparaison des éléments que nous avons mis en évidence dans le premier chapitre de notre étude consistant en un état des lieux de la technique guitaristique au milieu du XXe siècle, nous sommes à présent en mesure de remarquer le caractère innovant de l'écriture pour guitare et du geste de l'interprète qui découle de la *Sonatine n°1* op. 52 de Lennox Berkeley.

En effet, du point de vue de la forme et de la longueur tout d'abord, il est intéressant de noter que Berkeley a souhaité se détacher des œuvres-miniatures qui pullulent dans la première partie du XXe siècle au profit d'une pièce plus conséquente comptant trois mouvements. Même si cela n'est pas une première dans le répertoire pour guitare, il s'agit bien d'un tournant important dans le sens où certainement pour la première fois, une œuvre d'esthétique moderne pour guitare se déploie véritablement en longueur.

D'autre part, s'il utilise des formes classiques telles que les formes sonate et rondo-sonate, Lennox Berkeley transgresse ces dernières par le développement du matériau et du langage musical. Le deuxième mouvement, « Lento », est tout à fait singulier au sein du répertoire guitaristique, tant au niveau de la forme *durchkomponiert* – puisque l'on remarque un développement continu à partir d'un bref motif mélodique caractéristique et sans aucun retour textuel – que du langage véritablement atonal qui est déployé.

En outre, le langage, très hétéroclite, tantôt tonal (dans la majeure partie du premier mouvement), atonal (deuxième mouvement) ou polytonal (troisième mouvement) est le signe d'une profonde innovation pour le répertoire guitaristique, alors embourbé dans la tonalité, le nationalisme musical et l'esthétique conservatrice postromantique prônée par Andrés Segovia. En cela, nous pouvons affirmer que Berkeley ouvre la voie aux compositeurs, guitaristes comme non-guitaristes, à une nouvelle écriture pour guitare.

Enfin, il semble cependant important d'ajouter également que si le geste de *composer* est novateur, il ne s'accompagne pas nécessairement de nouveautés franches en ce qui concerne le geste *technique* de l'interprète. Pour autant, Berkeley prouve son excellente assimilation du jeu guitaristique traditionnel et de l'organologie de la guitare,

avec l'utilisation récurrente des cordes à vides, des ports de voix, des parallélismes à la main gauche, des harmoniques naturelles et artificielles, du tremolo ou encore des rasgueados. Ainsi, Lennox Berkeley, s'il ne parvient pas à révolutionner le *geste* guitaristique en introduisant des nouveautés dans le mode de jeu de l'interprète, parvient néanmoins à associer des techniques traditionnelles de guitare à un langage et une esthétique fondamentalement novateurs pour la littérature de l'instrument à la fin des années 1950.

Chapitre 3 :

Nocturnal after John Dowland op. 70

et le tandem Bream – Britten :

Vers un modus operandi de la guitare

moderne ?

« The guitar in the hands of an Englishman is almost blasphemy. »⁴⁹

Francisco Tarrega

1. *Nocturnal after John Dowland* : étude des contours de l'œuvre

Avant d'amorcer la première partie de notre analyse, il semble important de signaler que cette présentation ne prétend en aucun cas à l'exhaustivité. En effet, l'objet de notre étude dans ce second chapitre est, à travers le *Nocturnal* de Britten, de percevoir un changement de paradigme concernant la composition pour guitare à l'aube de ce second vingtième siècle. Pour cela, il s'agit ici de mettre uniquement en évidence les éléments biographiques susceptibles d'alimenter notre analyse à venir, que nous souhaitons considérer comme un moyen, une des voies possibles pour appréhender cette œuvre et répondre « aux attentes croissantes d'interprétation, d'élucidation et de sens ». ⁵⁰

1) Benjamin Britten : image d'un compositeur

a) Présentation générale

Achévé en novembre 1963, *Nocturnal after John Dowland* op. 70 est composé à la fin d'une décennie durant laquelle Benjamin Britten se montre particulièrement productif dans le domaine vocal ou lyrique, qui est son répertoire de prédilection. Citons en exemple les opéras *The Turn of the Screw* (1954) et *A Midsummer Night's Dream* (1960), les œuvres sacrées *Canticles III : Still Falls the Rain* (1954) pour ténor, cor et piano ou encore *War Requiem* (1962), mais aussi les mélodies *Sechs Höderlin-Fragmente* (1958) pour voix et piano ainsi la composition, l'année précédente, de *Songs for the Chinese* (1957) pour voix et guitare, première collaboration entre Benjamin Britten et Julian Bream, qui se produisait alors régulièrement avec le ténor anglais Peter Pears, proche du compositeur. La remarquable créativité dans le domaine vocal et dramatique font Britten l'un des plus éminents compositeurs du XXe siècle ; d'aucuns, d'ailleurs, voient en ses œuvres la renaissance de l'opéra de l'après-guerre :

⁴⁹ Francisco Tarrega, propos retranscrits dans Stewart Button, *Julian Bream : The Foundations of a Musical Career*, Bold Strummer Limited, Westport (USA), 2005, p. 19

⁵⁰ Marc Jimenez, *Qu'est-ce que l'esthétique ?*, Paris, Folio Essais, 1997 rééd. 2001, p. 431

Une fois de plus, l'opéra était mort à la fin de la Seconde Guerre Mondiale. Mort combien de fois, depuis 1904, l'année de *Madame Butterfly* de Puccini ? Mort en 1911, après *Le Chevalier à la rose* de Strauss ; mort en 1925, après *Wozzeck* de Berg [...]. Mais l'opéra s'obstine à renaître des cendres de ses propres triomphes [...]. En 1945, le 7 juin, à Londres, à Sadler's Wells, *Peter Grimes* en fut un.⁵¹

Le style musical de Benjamin Britten peut être défini comme néo-classique dans sa jeunesse, avant de faire preuve d'une grande modernité tout en n'abandonnant complètement que rarement la tonalité. Comme chez Alban Berg, la ligne mélodique présente généralement une certaine forme de vocalité, engendrant de ce fait des mouvements plutôt conjoints. Cette signature est d'ailleurs peut-être un facteur expliquant la popularité de Britten malgré la modernité de son langage. Et pour cause, le compositeur anglais se trahit par un univers globalement polytonal et polyrythmique. Cependant, cette modernité est lissée grâce à l'utilisation, comme chez Darius Milhaud, de notes pivots chargées de faire le lien entre les différentes couleurs modales et les parties, souvent brèves et d'une écriture quasi-allusive.⁵²

b) Nocturnal dans l'œuvre de Britten

Avant l'écriture du *Nocturnal* pour guitare, Benjamin Britten a relativement peu d'expérience en termes de composition instrumentale dite pure. Nous pouvons remarquer aussi que ses œuvres non vocales qui ont alors rencontré le succès appartiennent au domaine de la « musique à programme » ; parmi celles-ci : *Variations on a Theme of Frank Bridge* (1937) pour orchestre, qui est d'ailleurs la pièce qui l'a fait connaître au grand public, ou encore *Six Metamorphoses after Ovid* (1951) pour hautbois seul.

Si le titre même, *Nocturnal*, évoque d'emblée le thème de la nuit, il est intéressant de remarquer que celui-ci a inspiré Benjamin Britten de façon récurrente dans plusieurs de ses œuvres antérieures récentes, telles que *Nocturne* (1958) pour ténor et orchestre, son opéra en trois actes, d'après la pièce homonyme de William Shakespeare intitulée *A Midsummer Night's Dream* (1960), ou encore, la même année que son opus 70, *Notturmo* pour piano seul.

⁵¹ Antoine Goléa et Charles Pitt, « Britten Benjamin », *Dictionnaire des Musiciens*, Paris, Universalis, 2009, p. 284

⁵² Jean-Henri Huber, « Benjamin Britten », *Musique contemporaine*, URL : [<http://www.musiquecontemporaine.info/acompo-Britten.php>], mis-à-jour le 26/11/2013, consulté le 13/07/2016

Remarquons aussi que le terme « nocturnal » peut également renvoyer vers une forme musicale en particulier, à savoir le Nocturne. Celle-ci, selon le musicologue Roger Blanchard, « désigne moins une forme spécifique qu'un instant poétique, un 'moment musical' dont la nuit est le prétexte »⁵³. S'il prend tout d'abord l'aspect d'une équivalence instrumentale du lyrisme italien tout d'abord chez le compositeur et pianiste irlandais John Field (1782-1837), faisant entendre beaucoup d'accord arpégés et d'ornements, il devient, plus tard, le lieu de l'imagination poétique par excellence chez Frédéric Chopin (1810-1849), avec une apparente simplicité de structure et une impression récurrente d'improvisation, avant que Gabriel Fauré (1845-1924) et Claude Debussy (1862-1918) ne s'en emparent également.

2) *Nocturnal after John Dowland* : fruit d'une association Bream – Britten

Je tiens compte des circonstances humaines de la musique, de son environnement et de ses conventions [...]. Je crois en la musique de circonstance. Presque chaque chose que j'ai composée l'a été en vue d'une certaine occasion, habituellement pour des exécutants bien définis et toujours pour des êtres humains.⁵⁴

Ces mots, prononcés en 1964 aux Etats-Unis, alors qu'il reçoit le premier Aspen Award, ne peuvent mieux résumer les conditions de production des œuvres de Britten. En effet, celui-ci, et ce à partir de 1943, s'installe à Aldeburgh, où il composera toutes ses pièces – la plupart seront jouées, qui plus est, lors du Festival du même nom. C'est précisément ici que Benjamin Britten rencontre un grand nombre d'illustres artistes et musiciens de son époque, pour lesquels il écrira la plupart de ses œuvres. Parmi eux, citons, entre autres, la mezzo-soprano Janet Baker (1933) qui l'inspira notamment dans l'écriture de son premier « opéra de chambre » *The Rape of Lucretia* op. 37 (1946), le harpiste Osian Ellis (1928), pour qui Britten écrira plusieurs parties de harpe dans ses opéras, mais aussi sa *Suite for harp* op. 83 (1969), le baryton Dietrich Fischer-Dieskau, (1925-2012), qui créa le célèbre *War Requiem* op. 66 (1962), l'Amadeus Quartet, qui inspireront Britten dans la composition de ses 2^e et 3^e *Quatuors à cordes* op. 36 et 94 (1945-1975), Mstislav Rostropovitch (1927-2007) qui stimuleront la créativité du compositeur anglais, lequel écrira suite à leur rencontre en 1960 trois *Suites pour*

⁵³ Roger Blanchard, « Nocturne », *Dictionnaire des Musiques*, Paris, Universalis, 2009, p. 806

⁵⁴ Benjamin Britten, propos retranscrits par Antoine Goléa et Charles Pitt, dans « Britten Benjamin », *Dictionnaire des Musiciens*, Paris, Universalis, 2009, p.286

violoncelles op. 72, 80 et 87 (1964, 1967, 1971), le ténor Peter Pears (1910-1986), avec qui Britten rédigea le livret de *A Midsummer Night's Dream* op. 64 (1960) et à qui il dédiera son *Canticle II* op. 51 (1952) ou encore le guitariste qui nous intéresse particulièrement dans notre étude, Julian Bream (1933), dédicataire du *Nocturnal after John Dowland* op. 70 (1963).

La rencontre de Benjamin Britten et Julian Bream est d'abord une affaire de goûts et de sensibilité musicale, la plus évidente étant leur affection commune pour le répertoire élisabéthain et plus particulièrement celui du compositeur et luthiste anglais John Dowland (1563-1626). Nous pouvons en effet relever un nombre importants d'œuvres de Britten qui ont cette période pour source d'inspiration, comme *Lachrymae, Reflections on a Song of John Dowland* (1950) pour alto et piano, d'après la mélodie du même nom de Dowland ou encore les *Variations on an Elisabeth theme* (1953) pour orchestre à cordes. De son côté, Julian Bream, particulièrement dans sa jeunesse, a une double activité de guitariste et de luthiste, en duo avec Peter Pears ainsi qu'en solo. Son programme de concert, lors de sa tournée au printemps 1964, avant qu'il n'y insère le *Nocturnal* de Britten, était ainsi divisé d'une partie première partie jouée au luth et d'une seconde à la guitare⁵⁵ :

Luth	
<i>Old German Songs and Dances</i>	Hans Neusidler
<i>Two Pavans (1535)</i>	Luis Milan
<i>La Romanesca – Fantasia</i>	Alonso Mudarra
<i>Ballo 'Il Conte Orlando' – Fantasia</i>	Simone Molinaro
<i>Pavana 'Bray' – Galliard – Pavan</i>	William Byrd
<i>My Lord Willoughby's Welcome Home</i>	
* Pause *	
Guitare	
<i>Air and Variations, 'La Frescobalda'</i>	Girolamo Frescobaldi
<i>Two Preludes</i>	J.S. Bach
<i>Sonatina, Op. 51</i>	Lennox Berkeley
<i>Three Dances</i>	Joaquin Turina
<i>Homenaje – Miller's Dance</i>	Manuel de Falla

⁵⁵ Ce programme de concert, comme la plupart des concerts « officiels » donnés par Julian Bream, est cité dans Graham Wade, *The Art of Julian Bream*, op. cit., p. 76

Ainsi, dans l'écriture du *Nocturnal*, la relation entre le compositeur et l'interprète est d'une importance fondamentale, tant dans l'approche musicale que dans le jeu instrumental lui-même. Au sein de l'édition du *Musical Times* qui suit la création de l'œuvre au Festival d'Aldeburgh le 12 Juin 1964 par Bream, Jeremy Noble souligne cette relation, au cœur de la conception de la pièce :

[M]a première impression était que malgré [l]a proximité [du *Nocturnal*] avec certaines de ses anciennes œuvres, il s'agissait d'un morceau plus profondément ressenti et investi. Il rassemble un grand nombre de techniques et de stimuli chers à Britten tout en y associant un mélange d'inspirations ; le jeu de Julian Bream (comme dans les *Chinese Songs*), Dowland (comme dans les *Reflections on Lachrymae*), la forme étendue du thème et variations, et surtout l'évocation magique des images qui traversent un esprit sur le point de trouver le sommeil.⁵⁶

Ajoutons, par ailleurs, que cette association entre le compositeur et l'interprète, s'étend également jusqu'à l'édition de la partition. En effet, Britten n'étant pas guitariste, c'est Julian Bream qui se charge, au moment de l'édition, d'annoter les doigtés et remarques concernant la technique guitaristique pure. Ce dernier écrit ainsi dans la préface :

Compte tenu du caractère complexe de cette pièce, je me suis attaché à annoter des doigtés compatibles avec les indications de phrasés originaux du compositeur, qui sont évidemment d'une grande importance pour l'interprétation de l'œuvre.⁵⁷

⁵⁶ Jeremy Noble, « Aldeburgh Festival », dans *The Musical Times*, Août 1964, p. 592

⁵⁷ Julian Bream, note dans l'édition originale du *Nocturnal* op.70 de Britten, propos retranscrits dans Graham Wade, *The Art of Julian Bream*, London, Ashley Mark Publishing Company, 2008, p. 89

2. *Nocturnal after John Dowland* : étude du contenu de l'œuvre

1) « Nu je suis venu au monde »...⁵⁸ *Musingly* : première variation ou exposition d'un thème dérivé ?

Comme nous avons pu l'annoncer plus haut, l'inspiration de Benjamin Britten pour écrire ce *Nocturnal* pour guitare seule provient une nouvelle fois de la musique élisabéthaine et plus particulièrement celle du compositeur et luthiste anglais John Dowland (1563-1626). Ici, Britten reprend le thème que l'on peut entendre dans le 20^e air du *First Book of Aires* (1597) de son prédécesseur, intitulé « Come, heavy sleep », dont voici le texte chanté :

« Come, heavy sleep »	« Viens, lourd sommeil »
<p>I.</p> <p><i>Come, heavy Sleep, the image of true Death, And close up these my weary weeping eyes, Whose spring of tears doth stop my vital breath, And tears my heart with Sorrow's sigh-swoll'n cries. Come and possess my tired thought-worn soul, That living dies, till thou on me be stole.</i></p>	<p>I.</p> <p><i>Viens, lourd Sommeil, image de la vraie Mort, Ferme mes yeux épuisés par les larmes, Qui jaillissent à m'en faire perdre haleine, Tandis que cris et soupirs de Détresse déchirent mon cœur. Viens, gagne mon âme lasse, rongée par les pensées, Qui vivante meurt jusqu'à l'heure où tu t'empareras de moi.</i></p>
<p>II.</p> <p><i>Come, shadow of my end, and shape of rest, Allied to Death, child to the black-faced Night; Come thou and charm these rebels in my breast, Whose waking fancies doth my mind affright. O come, sweet Sleep, come or I die for ever; Come ere my last sleep comes, or come for ever.</i></p>	<p>II.</p> <p><i>Viens, ombre de ma fin, incarnation de mon repos, Alliée de la Mort, enfant de la Nuit au visage noir ; Viens apaiser ces rebelles dans mon sein, Dont les fantasmes éveillés effraient mon esprit. Oh viens, doux Sommeil, viens ou je meurs pour toujours Viens avant que n'arrive mon dernier sommeil, ou ne viens jamais.</i></p>

Nous retrouvons ici un texte au caractère sombre, lugubre, écrit par John Dowland, vérifiant une nouvelle fois le dicton « Semper Dowland, semper dolens », titre de l'une de ses œuvres, soit « Toujours Dowland, toujours la douleur ». Le thème du sommeil est ici clairement associé à la mort, ce qui correspond à une métaphore couramment utilisée dans les arts, ce depuis l'Antiquité – rappelons que dans la mythologie grecque, Hypnos, le dieu du sommeil est le frère de Thanatos, dieu de la

⁵⁸ Dans Miguel de Cervantes Saavedra, *L'Histoire admirable de Don Quichotte de la Manche*, Lyon, Imprimerie Amable Leroy, 1793, p. 47

mort. Peu avant Dowland, Montaigne écrivait dans ses *Essais* : « Si c'est un anéantissement de notre être, c'est encore amendement d'entrer en une longue et paisible nuit. Nous ne sentons rien de plus doux en la vie, qu'un repos et sommeil tranquille et profond sans songes. »⁵⁹

La première variation du *Nocturnal*, intitulée « Musingly », se référant à un état calme et méditatif pouvant être associé à une phase d'endormissement, est de caractère rhapsodique. La présence d'un matériau monodique, à nu, dans toute la première partie, semble simuler l'exposition d'un thème. Cependant, il s'agit davantage d'une première paraphrase, quasi-improvisée (d'où la demande de Britten à l'interprète de jouer très *rubato*) de la mélodie de John Dowland.

Filiation entre la mélodie de Dowland et la 1^{ère} partie du « thème dérivé » de Britten

Benjamin Britten conserve ici la courbe mélodique de la mélodie de Dowland ainsi que les intervalles entre les premières notes, autour desquelles il brode et expose des premiers conflits harmoniques, jouant sur les ambiguïtés modales. Ce motif sera réutilisé, enrichi, développé par la suite dans les variations qui se succèdent au sein de *Nocturnal*, et l'auditeur n'entendant pas le thème de Dowland avant la fin de l'œuvre – thème avec lequel, d'ailleurs, la filiation n'est pas claire à la première écoute – nous pouvons même parler ici d'un thème secondaire, ou « thème dérivé » de l'air de Dowland.

Remarquons, d'autre part, l'écriture très morcelée de Britten, qui semble, à la manière d'un choral, organiser son discours en périodes de longueurs irrégulières et de

⁵⁹ Michel de Montaigne, *Les Essais*, éd. réalisée par D. Bjaï, B. Boudou, J. Céard et I. Pantin, sous la direction de J. Céard, Le Livre de Poche, 2001, livre III, chapitre XII, « De la physionomie », p. 1635

plus en plus courtes, séparées par des points d'orgue (mes. 15, 24, 26, 29) ainsi que l'étonnante brièveté des phrases entrecoupées de respirations, chacune développant mélodiquement, rythmiquement ou sur le plan du timbre, la précédente. Signalons, d'ailleurs, qu'aucun chiffrage n'est noté, les barres de mesures, dont la durée est irrégulière également), n'étant présentes que pour aider visuellement à comprendre le cheminement musical de l'œuvre.

A partir de la mesure 16, Britten fait entendre la deuxième partie de ce « thème dérivé », en enrichissant d'accords la ligne mélodique pour la première fois de la pièce. Ce nouveau motif est à nouveau extrait de l'air de Dowland, plus précisément de la seconde phrase. Nous pouvons percevoir ici une première référence à l'écriture pour luth chez Britten, tant dans l'alternance entre la voix supérieure et les accords répétés que dans le *gruppetto* (mes. 17), comparable à une ornementation cadentielle.

The image shows two staves of music. The top staff is a vocal line in treble clef with the lyrics: "Come and pos - sess my tir - ed thought - wom - soul,". A red box labeled "4^{te} juste" is drawn around the first two notes of the vocal line. The bottom staff is a piano accompaniment in treble clef, starting with a *PPP* dynamic marking. It features a series of chords and a "gruppetto" figure. Red boxes highlight specific intervals in the piano part that correspond to those in the vocal line. A red slur connects the two staves, indicating the relationship between the vocal melody and the piano accompaniment. The piano part includes fingering numbers: 3, 2, 4, 4, b, 4.

Filiation entre la mélodie de Dowland et la 2^e partie du « thème dérivé » de Britten

2) *Very agitated*

Si la première variation se présentait comme intime et énigmatique, la variation suivante, « very agitated » montre au contraire une certaine fougue dans le jeu. Arpèges brisés et gammes virtuoses sont interrompus par des accords profitant de la projection naturelle des cordes à vide. Remarquons que les intervalles entre les notes de l'arpège (mes. 30-31) répètent les intervalles du début de la mélodie de Dowland : « Come – hea – vy », la retombée finale sur le *si* correspondant au « sleep ».

2nd variation (mes. 30-36)

D'autre part, nous pouvons constater la continuation des conflits de degrés, particulièrement entre le fa bécarre et le fa#, déjà amorcé dans la première variation. Peu à peu, une focalisation sur la note pôle *do* se met également en place. C'est justement sur cette note que s'achève la variation, qui semble simuler agogiquement un nouvel endormissement, ou tout du moins le début d'une nouvelle phase de sommeil.

2nd variation, mes. 50-52

3) *Restless*

La troisième variation démarre justement avec la répétition de cette note pôle, associée à sa quarte inférieure *sol*. L'intérêt de cette variation réside dans les hémioles permanentes : la partie d'accompagnement, répétitive et qui simule un faux-bourdon est binaire (3/4) tandis que la mélodie est, elle, ternaire (6/8). Cette dernière fait dialoguer les tessitures ; de plus, Britten amorce une écriture faite de jeux en miroirs ou renversements mélodiques.

Il est intéressant de noter que pour la première fois, Britten adopte une écriture rythmique mesurée et des carrures régulières ; pour autant, la mobilité de la ligne mélodique, tantôt dans le grave, tantôt dans l'aigu, ainsi que l'instabilité rythmique du « trois pour deux » contribuent à donner un caractère bancal et étrange à cette variation, comme l'annonce son titre, « restless ».

renversement du motif mélodique et traitement en miroir

renversement du motif et développement par fragmentation

3^e variation, mes. 53-64

4) *Uneasy*

Le pointillisme caractérise la 4^e variation, constituée de traits de triples croches entrecoupés de silences, créant une atmosphère inquiétante, tout comme les tremolos qui décèlent progressivement. Ici, le développement des cellules mélodiques se fait également par séquence, avec des transpositions strictes ou par des jeux de miroir. Comme dans la seconde variation, le motif initial reprend les intervalles de la tête de la mélodie de John Dowland, sur « Come, heavy ».

hachures de silence

traitement par séquence : transposition 4^{te} desc.

traitement en miroir

décélération jusqu'au silence

4^e variation, mes. 122-125

La 2^e phrase de cette variation, très virtuose, s'apparente quant à elle à une longue gamme montante, puis descendante, et Britten associe directement intensité et durée : *pp* jusqu'au *fz* et en accélération progressive. Remarquons également que cette gamme met en jeu une série de broderies inférieures et supérieures, au demi-ton puis au ton, à la manière de la 1^{ère} partie de la variation.

accel. -

pp cresc.

sommet de la gamme

tempo

p m ip p gm 3 fz dim.

CLIMAX puis détente

4^e variation, mes. 126-127

5) *March-like*

Par la suite, la 5^e variation reprend le rythme de la 2^e strophe de l'air de Dowland (et de la 2^e partie de la variation I). Le mode de jeu staccato dans les graves et l'intervalle prédominant de quarte obtenu par le jeu des cordes à vide donne un caractère martial.

Britten tire ici parti de l'accordage particulier de la guitare : la rythmique est donnée d'abord par le jeu des 5^e et 4^e cordes, puis 4^e et 3^e et enfin 2^e et 3^e. Pour finir, le matériau est liquidé progressivement et les notes engendrées par le jeu des cordes à vide sont superposées.

5e et 4e cordes à vide

4e et 3e cordes à vide

3e et 2e cordes à vide

liquidation du matériau et superposition des 3 formules (short)

Evolution de la cellule rythmique de base de la 5^e variation

La mélodie, quant à elle, de caractère narquois, est assurée par le jeu des deux cordes extrêmes à la main gauche, réalisant des octaves redoublées de manière systématique.

De plus, des glissandos et ports de voix contribuent à rendre cette marche assez surprenante. Là encore, le développement par séquence et les jeux en miroir sont omniprésents.

6) *Dreaming*

La 6^e variation, de caractère plus calme et rêveur, consiste en une alternance entre passages polyphoniques rappelant le jeu du luth et passages monodiques en harmoniques, tantôt naturelles, tantôt artificielles. Les passages polyphoniques réutilisent la queue de la 1^{ère} phrase de l'air de Dowland pour la voix intermédiaire tandis que la voix supérieure conserve la courbe de la tête.

1ère phrase du thème :
courbe mélodique de la tête

1ère phrase du thème :
chromatisme ascendant de la queue

Filiation 1^{ère} phrase de l'air de Dowland – passages polyphoniques 6^e variation de Britten

Les interventions en harmoniques, quant à elles, sont un très bon exemple des capacités de Britten à s'adapter à l'écriture idiomatique de l'instrument, alternant cordes à vide jouées en arpège et harmoniques artificielles. Elles sont aussi l'occasion pour le compositeur d'annoncer déjà la tonalité de Mi M du thème (en gardant toujours une ambiguïté sur la tierce) :

art. harm. *pp* Mi mineur (+ ré) ou Mi m7 *ppp* art. harm. *ppp* arrivée de la tierce Majeure sol#

6^e variation, mes. 166-168

7) *Gently rocking*

Les cordes à vide sont également une source d'inspiration pour Britten dans la variation suivante. Ici, ces dernières évoquent assez clairement des cloches tandis qu'un tremolo non conventionnel (pour la guitare) murmure, comme un scintillement dans les suraigus. L'écriture appelle ici un jeu technique novateur : le tremolo se fait à deux doigts à la main droite et les basses tantôt à la main droite tantôt à la main gauche seule.

The image shows a musical score for the 7th variation, measures 169-176. It consists of two systems of piano accompaniment. The first system shows a complex tremolo pattern in the right hand, with fingerings indicated by circled numbers 1-4. The left hand plays a simple bass line. Dynamics include 'pp murmuring; quasi tremolando' and 'simile'. The second system continues the tremolo pattern with more complex fingerings, including 1-2-3-4 and 1-2-3-4-5-4-3-2-1.

7^e variation, mes. 169-176

Ajoutons que là également, Britten reprend et développe les intervalles mélodiques de la tête de la mélodie de Dowland, « Come heavy sleep ».

A ce stade, avant la dernière variation, aucune tonalité ou note pôle ne se dégage clairement, mis à part des ambiguïtés et des conflits de demi-tons, ainsi qu'une annonce de Mi Majeur, tonalité principale du thème à venir (transposé par rapport à l'original de Dowland, en la Majeur). C'est la passacaille qui va véritablement montrer une focalisation sur la note pôle Mi puis sur la tonalité de Mi Majeur.

8) *Passacaglia – Slow and quiet*

Il est intéressant de remarquer que la passacaille semble être une œuvre à part entière, non seulement musicalement mais aussi en terme de proportions. En effet, cette passacaille a des proportions similaires à la pièce toute entière. Un parallèle intéressant, d'ailleurs, peut être fait entre cette passacaille et la chaconne de la 2nde partita pour

violon de Bach. Enfin, signalons que la forme même de cette dernière variation est aussi intéressante, car il s'agit en quelque sorte d'une miniaturisation de la forme globale du *Nocturnal* : des variations au sein même d'une variation.

Signalons, d'autre part, que Britten transgresse ici l'écriture traditionnelle de la passacaille. En effet, celle-ci, habituellement à trois temps, est divisée en mesures toujours inégales. De plus, l'écriture polyphonique que suppose communément la passacaille n'existe pas réellement dans cette dernière variation, car le motif obstiné à la basse est joué seul, dialoguant perpétuellement avec la partie supérieure. Nous pouvons observer, d'ailleurs, que cette basse obstinée qui fonde la passacaille est un dérivé de l'accompagnement de la tête du thème de Dowland :

Filiation thème harmonisé de Dowland et basse de la passacaille de Britten

En outre, l'obstination pour la quarte observée déjà précédemment se poursuit ici sous diverses formes : mouvement mélodique ascendant, descendant, en accord ou encore redoublement de l'intervalle.

Insistance de l'intervalle de quarte, sous différentes formes, passacaille (8^e variation)

Enfin, le thème de la passacaille se délite progressivement dans les dernières mesures de la passacaille. Les variantes qui en découlent deviennent un prétexte à un dernier travail de développement :



Progression vers l'arrivée du thème de Dowland, 8^e variation

Ajoutons que la tonalité de mi majeur est pas clairement énoncée dans cette passacaille. Elle est cependant esquissée puis affirmée à travers les accords-appoggiatures rageurs, avec obstination voire même avec une certaine violence (*con forza*). Dans ce contexte, l'arrivée de la tonalité de Mi Majeur et du thème de Dowland est d'autant plus dramatique qu'elle a été attendue pendant toute l'œuvre et dénote du caractère fragmentaire, pointilliste de l'écriture de Dowland dans ces huit variations.



Délitement progressif de la basse de passacaille, 8^e variation

3. Synthèse

1) L'innovation par la forme

A première vue, il est vrai que la structure générale du *Nocturnal* ne semble pas présenter une innovation majeure pour le répertoire pour guitare, tant la forme thème varié est commune dans l'ensemble des œuvres romantiques et postromantiques.

Néanmoins, il apparaît très clairement que Benjamin Britten donne une nouvelle dimension à cette forme au sein de la littérature guitaristique, du point de vue des proportions (environ dix-sept minutes, soit la pièce en un seul mouvement la plus longue du répertoire après les *Variations et fugue sur la Folia* de Manuel Ponce, écrites en 1929), mais aussi et surtout du point de vue dramatique et organisationnel. Christian Accaoui, dans *Le temps musical*, affirme que « [l]a variation est toujours seconde, dérivée. Varier, c'est agir sur un événement musical *passé*, proche ou lointain, agir à *partir de* lui. Il n'y a pas de variation possible sans donné préalable, sans matériau »⁶⁰. Pour autant, remarquons que l'exposition du thème de Dowland n'est effectuée qu'en toute fin de pièce, et que, par conséquent, l'auditeur ne peut naturellement pas faire de lien logique, du moins avant cette exposition finale, entre le matériau développé au cours des variations successives et le thème. En effet, « [l]a variation suppose dans l'esprit de l'auditeur la comparution simultanée de l'événement second, présent et dérivé, et de l'événement premier, passé et originel. »⁶¹ Ainsi, la première variation, « *Musingly* », du fait de l'ordre chronologique des éléments mais aussi de son écriture monodique, se confond, dans la perception de l'auditeur, avec le thème à proprement parler.

Par ailleurs, il est intéressant de noter que Britten réutilise un procédé formel déjà entrevu dans l'une de ses œuvres antérieures, à savoir *Lachrymae, Reflections on a song of John Dowland* (1950) pour alto et piano. Le compositeur anglais y développait alors dix variations développant le thème, exposé et cité littéralement seulement lors du final. Ajoutons, pour finir, que l'organisation du *Nocturnal* trouvera également un écho particulier au sein du répertoire pour guitare. Nous citerons en exemple le compositeur anglais Nicholas Maw (1935-2009) qui, dans *Music of Memory* (1989, rév. 1991),

⁶⁰ Christian Accaoui, *Le temps musical*, Paris, Desclée de Brouwer, 2001, p. 174. Le texte en italique l'est aussi dans le texte original

⁶¹ *Ibid.*, p. 175

chamboulera à nouveau la structure classique du thème varié en faisant entendre régulièrement au cours de l'œuvre un thème de Felix Mendelssohn extrait de l'Intermezzo du *Quatuor à cordes* n°2 op. 13 en la mineur, segmenté en deux phrases, et alimentant tout le processus de variations.

2) L'innovation par le langage et le matériau

Malgré une écriture très fragmentée, nous avons pu remarquer au cours de l'analyse partitographique que Britten, bien qu'il cite littéralement l'air de John Dowland en guise de final, n'utilise en réalité qu'un substrat mélodique très mince comme matériau de base, à savoir les deux ou trois premiers intervalles mélodiques correspondant aux paroles « come, heavy sleep ». Ainsi, tantôt transposés, augmentés, diminués, ornementés, répétés, ces intervalles donnent lieu à des développements mélodiques demandant une grande virtuosité technique. Bien qu'une telle démarche d'écriture soit loin d'être nouvelle dans l'Histoire de la musique, celle-ci est une première avancée esthétique considérable pour le répertoire guitaristique, alors profondément postromantique, à l'exception de quelques œuvres composées par Darius Milhaud ou Frank Martin, mais qui n'étaient que très rarement entendues en concert.

De la même manière, signalons qu'avec le *Nocturnal*, Britten offre au répertoire pour guitare une œuvre composée avec écriture musicalement et techniquement sophistiquée. En effet, les procédés d'écriture tels que les renversements, une tendance au dodécaphonisme, la prédominance d'un intervalle en particulier (ici, la quarte juste), font basculer une fois pour toutes l'instrument, son langage et l'écoute qu'en ont les auditeurs dans la musique dite savante et « sérieuse ».

D'autre part, l'utilisation d'échelles tantôt atonale tantôt polytonale marque également une marche en avant importante dans le répertoire pour guitare. Britten ouvrira ainsi la voie de l'atonalité voire du dodécaphonisme à des compositeurs tels que Lennox Berkeley (1903-1989) ou Reginald Smith-Brindle (1917-2003), que nous étudieront davantage dans le troisième chapitre de ce mémoire. Mais plus encore, c'est avec *Nocturnal* que semble enfin se démocratiser au sein du cercle des guitaristes l'idée selon laquelle celle-ci peut tout à fait prétendre à devenir le support d'une musique moderne et innovante, quand la dissonance généralisée et l'atonalité semblait bannie du répertoire pour guitare sous la « tutelle » d'Andres Segovia.

3) L'innovation par le développement de la technique instrumentale : une œuvre – *modus operandi* ?

Nous souhaitons à présent nous focaliser sur la gestique de l'interprète, soit sur l'aspect purement technique engendré par l'écriture de Britten dans *Nocturnal*. Parmi les modes de jeu qui y sont utilisés, citons sans plus attendre l'écriture du tremolo dans la septième variation, tout à fait inhabituelle. En effet, comme nous avons pu le voir précédemment, celui-ci est écrit sous la forme de quatre notes répétées, comme pourrait le faire plus communément un instrument à archet, la basse étant totalement indépendante de la mélodie. De cette manière, le compositeur obtient une continuité mélodique bien plus importante en comparaison du tremolo « traditionnel », qui omet volontairement une note sur quatre à la voix supérieure.⁶²

Ajoutons, d'ailleurs, que l'invention de cette nouvelle technique de tremolo a directement contribué à la création d'un nouveau mode de jeu qui lui est associée. De fait, certains interprètes, après Julian Bream, ont cherché à obtenir la meilleure homogénéité de timbre pour chaque voix, exécutée dans le tempo le plus rapide possible afin de se rapprocher au maximum d'un son continu à l'aigu. Ainsi, Alberto Mesirca,⁶³ notamment, exécute les basses à la main gauche seule tandis que la voix supérieure est jouée grâce à l'alternance *pouce – index*.

i m i m i m etc.

p i p i p i etc.

Solution doigtés 1 (Bream)

Solution doigtés 2

pp murmuring; quasi tremolando *simile*

pp *main gauche seule* *idem*

Britten, *Nocturnal*, var. 7, mes. 169-171

⁶² Voir p. 16

⁶³ Voir « Alberto Mesirca - Nocturnal / Benjamin Britten », URL : [\[https://www.youtube.com/watch?v=XRBSNptIf0&spfreload=10\]](https://www.youtube.com/watch?v=XRBSNptIf0&spfreload=10), mis en ligne le 23/10/2011, consulté le 20/08/2016. La 6^e variation est comprise entre 9 min 15 et 10 min 25.

Benjamin Britten, introduit, d'autre part, une nouvelle technique de glissando au cours de la cinquième variation, mettant en jeu la succession rapide de trois notes mélodiques octaviées. Loin d'être anodine, cette invention ouvre plus globalement la voie à une écriture présentant davantage d'indépendance des deux mains, et inspirera nombre de compositeurs, notamment guitaristes, comme Nikita Koshkin (1956), dans le mouvement final « The Big Puppet Parade » extrait des *Prince's Toys* (1980).

Aussi, l'utilisation des rasgueados comme matériau à part entière, en particulier dans les variations 4 et 8, légitime la tradition de la guitare en tant qu'instrument populaire tout en la transgressant : Britten réutilise ici une technique de jeu associée communément au répertoire espagnol traditionnel et la détourne au sein d'une œuvre d'esthétique moderne.

En résumé, *Nocturnal* présente, au sein de ce thème varié, la plupart des techniques de jeu de guitare, à savoir déploiement monodique, accords plaqués et arpégés, liés et gruppets, gammes, arpèges, glissandos, harmoniques naturelles et artificielles, tremolo, jeu de main gauche seule, rasgueados. Si certaines d'entre elles sont utilisées de manière traditionnelle et idiomatique – gammes et arpèges, principalement – d'autres sont développées ou transgressées, ouvrant ainsi la voie à une nouvelle vision du jeu instrumental et de l'écriture pour guitare :

L'histoire de la guitare au XXe siècle pourrait bien être divisé en un pré- et post- *Nocturnal*, [et] suite à la révélation de cette œuvre monumentale, le répertoire pour guitare n'aura jamais été le même.⁶⁴

⁶⁴ Graham Wade, *The Art of Julian Bream*, London, Ashley Mark Publishing Company, 2008, p. 89

Conclusion

A travers l'élaboration de ce mémoire, nous avons cherché à mettre en évidence un tournant dans le répertoire, l'écriture et la technique pour guitare autour des années 1960. Il est intéressant de remarquer qu'après plus de deux siècles de développement de la littérature guitaristique par des compositeurs eux-mêmes guitaristes, l'innovation et la « guitare de demain » espérée par Christian Aubin aient été amorcés par des compositeurs non-guitaristes et, qui plus est, dont la tradition musicale est assez éloignée de l'Ecole espagnole.

Afin de nourrir notre réflexion, nous nous sommes tout d'abord attelés à présenter les traits les plus caractéristiques de la technique guitaristique, nécessaires pour bâtir un état des lieux de l'écriture et du langage jusqu'au milieu du XXe siècle. Cela a été l'occasion de nous pencher succinctement sur toute une mouvance de compositeurs dont les œuvres sont globalement apparentées à une esthétique postromantique, tels que Francisco Tarrega, Miguel Llobet, Mario Castelnuovo-Tedesco ou Manuel Maria Ponce, lesquels ont contribué à fixer un certain *habitus* dans l'écriture pour guitare. La rédaction de ce premier chapitre a également permis de présenter l'article « How to write for the guitar » de l'interprète anglais Julian Bream, véritable appel destiné aux compositeurs non-guitaristes dans le but de créer une littérature innovante et sortir la guitare de son isolement esthétique.

Cet appel à contribution, nous l'avons vu, a été suivi par la composition de deux œuvres novatrices que nous avons souhaité analyser en détail : la *Sonatina for guitar* op. 52 de Lennox Berkeley et le *Nocturnal after John Dowland* op. 70 de Benjamin Britten. Composées respectivement en 1957 et 1963, celles-ci manifestent un haut degré d'innovation tant du point de vue de l'écriture et du langage pour guitare que du point de vue purement technique, avec l'élaboration de nouveaux modes de jeu. Plus important encore, la participation de ces deux compositeurs reconnus dans le monde de la musique a contribué à donner un nouveau souffle ainsi qu'une nouvelle visibilité à la guitare classique, perçue par beaucoup, nous l'avons vu, comme un instrument pauvre et sans avenir. En effet, un nombre importants de compositeurs, de

l'Ecole anglaise en particulier, suivront Berkeley et Britten dans cette aventure, faisant basculer enfin la guitare et le langage apparenté à son répertoire dans le XXe siècle. Parmi eux, citons entre autre Peter Maxwell Davies (1934-2016) et sa *Sonate* pour guitare (1987), William Walton (1902-1983) et ses *Five Bagatelles* (1971), Malcolm Arnold (1921-2006) et sa *Fantasy for guitar* (1971), Richard Rodney Bennett (1936-2012), qui a été particulièrement prolifique pour le répertoire – *Five Impromptus* (1965), *Sonata for guitar* (1983), *Concerto for guitar and chamber ensemble* (1957) – ou encore Alan Rawsthorne (1905-1971) et son *Elegy* (1971), achevée par Bream lui-même à la mort du compositeur.

Il est intéressant de remarquer, par ailleurs, que le renouveau du répertoire et la technique pour guitare n'ont pas été apportés par des compositeurs avant-gardistes. En effet, la plupart des musiciens que nous venons de citer ont composé des œuvres d'inspiration néoclassique pour l'instrument, à l'instar de la *Sonatina* de Berkeley que nous avons étudié dans le second chapitre de ce mémoire de recherche. Ainsi, c'est par le détournement des formes et du langage classiques, l'assimilation de l'écriture et des modes de jeu guitaristiques que les compositeurs, de l'Ecole anglaise dans un premier temps, dépassent les traditions et enrichissent cette littérature alors méconnue des grands compositeurs.

A l'opposé des conceptions avant-gardistes, les néoclassiques plaident pour le « métier », [...] l'adresse à une communauté de contemporains, fortement soudée par un sens commun et des valeurs partagées [...].⁶⁵

Ainsi, par sa vision moderne de la guitare et son aura au sein du milieu artistique de son époque, nous pouvons ainsi affirmer que Julian Bream a véritablement dépassé l'influence d'Andrés Segovia qui, malgré son enrichissement considérable du répertoire, n'a pas réussi – ni souhaité, qui plus est – à faire entrer l'écriture et le langage des œuvres pour guitare dans le XXe siècle. Ainsi, par ses choix de programmes et ses collaborations artistiques, l'interprète britannique a donné un nouveau souffle à la littérature guitaristique. En outre, ses relations privilégiées avec les compositeurs qui lui dédient leurs œuvres contribuent à faire de lui un interprète conscient du *geste créateur*, lequel alimente en conséquence son *geste musicien* et sa lecture des pièces. Julian Bream répond ainsi à l'attente vis-à-vis de l'interprète moderne formulée par Jean-Pierre-Armengaud :

⁶⁵ Christian Accaoui, « Œuvre d'art », *Eléments d'esthétique musicale*, op. cit., p. 450

Le rôle de l'interprète n'est pas toujours d'améliorer la perfection de l'exécution dans une synthèse bien huilée des différentes façons d'aborder une œuvre aux différentes époques de sa réception. Il doit aussi dépouiller son jeu des visions de surface anecdotique pour retrouver l'élan premier, la force du geste créateur à la fois simple et global du compositeur.⁶⁶

⁶⁶ Jean-Pierre Armengaud, « La vision critique de l'interprète », *Vers une musicologie de l'interprétation*, Paris, L'Harmattan, 2014, p. 186

Bibliographie

Ouvrages et articles musicologiques

ABROMONT Claude et MONTALEMBERT (de) Eugène, *Guide des formes de la musique occidentale*, Paris, Fayard, 2010

ACCAOUI Christian (dir.), « Virtuosité », *Eléments d'esthétique musicale*, Arles, Actes Sud, 2011

ACCAOUI Christian, *Le temps musical*, Paris, Desclée de Brouwer, 2001

ARMENGAUD Jean-Pierre, « La vision critique de l'interprète », *Vers une musicologie de l'interprétation*, Paris, L'Harmattan, 2014

BLANCHARD Roger, « Nocturne », *Dictionnaire des Musiques*, Paris, Universalis, 2009

BOULEZ Pierre, « La partition transmise », *Eclats/Boulez*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1986

BUTTON Stewart, *Julian Bream : The Foundations of a Musical Career*, Bold Strummer Limited, Westport (USA), 2005

CARLEVARO Abel, *Técnica de la mano derecha*, Barry, Bueno Aires, 1967

GOLEA Antoine et PITT Charles, « Britten Benjamin », *Dictionnaire des Musiciens*, Paris, Universalis, 2009

GOULD Glenn, *Entretiens avec Jonathan Cott*, Paris, J.-C. Lattès, 1983

IZNAOLA Ricardo, « Left Hand Technique and the Limits of the Possible », dans *Guitar Forum 1*, London, 2001

JIMENEZ Marc Jimenez, *Qu'est-ce que l'esthétique ?*, Paris, Folio Essais, 1997 rééd. 2001

KACHIAN Chris, *Composer's Desk Reference for the Classical Guitar*, Pacific, MO, Melbay, 2006

KENNEDY Michael, *Portrait of Walton, His Life and Music*, Oxford University Press, 1989

MITERAN Alain, *Histoire de la guitare*, Paris, Zurfluh, 2007

SEGOVIA Andrés, *Andres Segovia: An Autobiography of the Years 1893-1920*, trad. anglaise W.F. O'Brien, New York: Macmillan Publishing Co., Inc., 1976

WADE Graham, *Maestro Segovia*, London, Robson Books, 1986

WADE Graham, *Traditions of the Classical Guitar*, Londres, John Calder Publishers Ltd., 1980

Travaux universitaires

AILLAUD Florent, *Un geste multidimensionnel. Etude du diptyque geste musicien – geste musicologique*, mémoire de Master 1 Musique, sous la direction de Jean-Paul Olive, Université de Paris VIII, septembre 2014

GODFREY Jonathan, *Principles of idiomatic guitar writing*, Thèse en Musicologie, E.-U., Indiana University, Mars 2013

GREENE Taylor Jonathon, *Julian Bream's 20th Century Guitar : An Album's Influence on the Modern Guitar Repertoire*, Mémoire de « Master of Arts », University of California Riverside, Juin 2011

THEODORIS Ioannis, *Theme and Variations for guitar op. 77*, Bachelor's degree, dir. Ralf Sandberg, Stockholm Royal College of Music, 2014

Ouvrages généraux

ANDRADE Jorge Carrera, *Biographie à l'usage des oiseaux*, tr. Edmond Vandercammen, Bruxelles, Le Cahier du Journal des Poètes, 1937

CERVANTES SAAVEDRA (de) Miguel, *L'Histoire admirable de Don Quichotte de la Manche*, Lyon, Imprimerie Amable Leroy, 1793

MONTAIGNE (de) Michel, *Les Essais*, éd. réalisée par D. Bjaï, B. Boudou, J. Céard et I. Pantin, sous la direction de J. Céard, Le Livre de Poche, 2001, livre III, chapitre XII, « De la physionomie »

VIAN Boris, *J'irai cracher sur vos tombes*, Paris, Le Livre de Poche, 1997

Revue

AUBIN Christian, « La guitare de demain », *Les Cahiers de la Guitare*, n°13, Juillet 1957

BREAM Julian, « How to write for the guitar », *The Score* (1957), rééd. *Guitar Forum* 2, EGTA London, 2003, pp. 1-8

BUELL Timothy, « Benjamin Britten's Nocturnal », *Guitar review*, New York, Albert Augustine Ltd., n°66, Été 1986, pp.6-12

DUMOND Arnaud, « Entretien avec Leo Brouwer », *Les Cahiers de la Guitare*, 4^e trimestre 1988, p.16

GARCIA LORCA Federico, « Adivinanza de la guitarra » (Devinette de la guitare), retranscrit dans *Guitare et musique*, n°39, spécial vacances, 1962, traduit de l'espagnol par P. Darmangeat

IMBAR Gilbert, « Hommage à Andrés Segovia », dans *Guitare, musique, chansons et poésie*, n°4, 1973

JOURDAN-MORHANGE Hélène, « Ce que la guitare doit à Segovia », dans *Guitare et Musique*, n°15, Décembre-Janvier 1958

NOBLE Jeremy, « Aldeburg Festival », dans *The Musical Times*, Août 1964

Sites Internet

HUBER Jean-Henri, « Benjamin Britten », *Musique contemporaine*, URL : [<http://www.musiquecontemporaine.info/acompo-Britten.php>], mis-à-jour le 26/11/2013, consulté le 13/07/2016

TRELAWNY Petroc, « Works by Lennox Berkeley », URL : [<http://www.lennoxberkeley.org.uk/works.php>], consulté le 30/08/2016

VIDAL Robert Jean, « Guitare », *Encyclopædia Universalis*, consulté le 27 janvier 2016, URL : [<http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/guitare/>]

Références partitographiques

BACH Johann Sebastian, Suite n°2 pour luth BWV 997, *Das Lautenwerk und verwandte Kompositionen* (tr. Hoppstock), Darmstadt, Prim Musikverlag

BARRIOS Mangore, *La Catedral*, New York, Alfred Publishing

BARRIOS Mangore, « Una limosnita por el amor de Dios », *Doce piezas para Guitarra*, King of Prussy (USA), Tuscany

BERKELEY Lennox, *Sonatina for guitar*, Londres, Chester

BRITTEN Benjamin, *Nocturnal after John Dowland for Guitar*, Londres, Faber Music

BOGDANOVIC Dusan, *Jazz Sonata*, Guitar Solo Publication, San Francisco, 1991

BOGDANOVIC Dusan, *Three African Sketches*, Budapest, Doberman, 1996

CANO, Antonio, *El delirio*, IMSLP

COSTE Napoléon, « Fantaisie dramatique 'Le départ' », *Napoléon Coste. The Complete Works for Solo Guitar*, Paris, Chanterelle

DOMENICONI Carlo, *Variations on an Anatolian Folk Song*, Bote & Boke, 1982

DOMENICONI Carlo, *Hommage to Jimi Hendrix*, Margaux, 1991

GIULIANI Mauro, « Etude n°6 op. 48 », IMSLP

GNATTALI Radamès, *Sonata for Cello & guitar*, Paris, Chanterelle

LLOBET Miguel, *Variaciones sobre un tema de Sor*, Paris, Chanterelle

MERTZ Johann Kaspar, « Le romantique », *Guitar Works vol. 6*, Paris, Chanterelle

PONCE Manuel Maria, *Sonata romantica*, Tokyo, Schott

REGONDI Giulio, *Rêverie (Nocturno)*, Milan, Suvini Zerboni

TARREGA Francisco, Variaciones sobre « El carnaval de Venecia », *Francisco Tarrega. Complete Guitar Works*, Lévis (Québec), Productions d'Oz

TARREGA Francisco, Variaciones sobre « La Traviata », *Francisco Tarrega. Complete Guitar Works*, Lévis (Québec), Productions d'Oz

TARREGA Francisco, « Recuerdos de la Alhambra », *Francisco Tarrega. Complete Guitar Works*, Lévis (Québec), Productions d'Oz

TARREGA Francisco, « La Gran Jota », *Francisco Tarrega. Complete Guitar Works*, Lévis (Québec) Productions d'Oz

TURINA Joaquin, *Sevillana (Fantasia)*, rév. Segovia, King of Prussia (USA), Théodore Presser

VILLA LOBOS, « Etude n°1 », *Douze études* (rév. Zigante), Paris, Durand-Salabert-Eschig

YORK Andrew, *Just How Funky Are You*, Majian Music, 2011

Références discographiques

BREAM Julian, *Nocturnal*, EMI Records Ltd., 1993

BREAM Julian, *The Art of Julian Bream*, Sony Music Entertainment, 1960

Table des annexes

Annexe n°1 : Julian Bream, « How to write for the guitar », *The Score* (1957), rééd. *Guitar Forum 2*, EGTA London, 2003, pp. 1-8

Annexe n°2 : Lennox Berkeley, *Sonatina for guitar*, Londres, Chester

Annexe n°3 : Benjamin Britten, *Nocturnal after John Dowland for Guitar*, Londres, Faber Music

Table des matières

REMERCIEMENTS	p. 3
SOMMAIRE	p. 4
INTRODUCTION	p. 5
CHAPITRE 1 : TRADITION D'ECRITURE ET GESTIQUE GUITARISTIQUE	
A L'AUBE DU SECOND VINGTIEME SIECLE : UN ETAT DES LIEUX	p. 9
1. Particularités organologiques et conséquences sur l'écriture	p. 10
1) Généralités	p. 10
2) Accord et ambitus	p. 11
a) Le problème de l'accord	p. 11
b) Limites morphologiques, limites d'ambitus : diagonale Iznaola et incidences tonales	p. 12
3) Le timbre au secours de la projection sonore	p. 13
2. Techniques de jeu particulières	p. 15
1) Main droite	p. 15
a) Arpèges	p. 15
b) Tremolo	p. 16
c) Harmoniques	p. 17
2) Main gauche	p. 18
a) Liés ascendants, liés descendants	p. 18
b) Positions fixes et parallélismes	p. 19
c) Glissandos et ports de voix	p. 20
3) Effets et technique étendue	p. 21
a) Rasgueados	p. 21
b) Pizzicato	p. 22
c) Tapping	p. 22
d) Trilles	p. 22
e) Tambora	p. 23

3. Le répertoire pour guitare à la veille du second « âge d'or » :	
considérations esthétiques	p. 24
1) « Un cercueil pour chansons » ? La responsabilité des compositeurs	p. 24
a) La guitare par les guitaristes : écriture idiomatique et exclusivité	p. 24
b) La guitare pour les guitaristes : une (auto)dévalorisation du répertoire	p. 24
c) La forme « thème et variations », singularité du répertoire ou révélateur d'impuissance musicale ?	p. 25
2) Conservatisme et nationalisme musical : la responsabilité des interprètes	p. 26
a) Formation d'un nouveau répertoire : ce que la guitare doit à Segovia	p. 26
b) Formation d'un nouveau répertoire : ce pourquoi la guitare peut aussi en vouloir à Segovia	p. 27

CHAPITRE 2 : SONATINA DE LENNOX BERKELEY : LES PREMICES D'UN
SECOND SOUFFLE ?

Préambule – Julian Bream : éléments biographiques	p. 32
1. <i>Sonatina for guitar</i> op. 52 : étude des contours de l'œuvre	p. 33
1) Lennox Berkeley : présentation d'un compositeur	p. 33
2) Lennox Berkeley : la <i>Sonatina</i> dans l'œuvre du compositeur	p. 34
2. <i>Sonatina for guitar</i> op. 52 : étude du contenu de l'œuvre	p. 36
1) 1 ^{er} mouvement : « Allegretto »	p. 36
a) Exposition	p. 36
b) Développement	p. 40
c) Réexposition et coda	p. 43
2) 2 ^e mouvement : « Lento »	p. 44
a) Partie A	p. 45
b) Partie B	p. 46
c) Coda	p. 47
3) 3 ^e mouvement : « Allegretto non troppo »	p. 48
a) Refrains	p. 48

b) Couplet 1	p. 54
c) Couplet 2	p. 56
3. Synthèse	p. 58
CHAPITRE 3 : <i>NOCTUNAL AFTER JOHN DOWLAND</i> ET LE TANDEM BREAM-BRITTEN : VERS UN <i>MODUS OPERANDI</i> DE LA GUITARE MODERNE ?	p. 60
1. <i>Nocturnal after John Dowland</i> : étude des contours de l'œuvre	p. 61
1) Benjamin Britten : image d'un compositeur	p. 61
a) Présentation générale	p. 61
b) <i>Nocturnal</i> dans l'œuvre de Britten	p. 62
2) <i>Nocturnal</i> : fruit d'une association Bream – Britten	p. 63
2. <i>Nocturnal after John Dowland</i> : étude du contenu de l'œuvre	p. 66
1) « Nu je suis venu au monde »... <i>Musingly</i> : 1 ^{ère} variation ou exposition d'un thème dérivé ?	p. 66
2) <i>Very agitated</i>	p. 68
3) <i>Restless</i>	p. 69
4) <i>Uneasy</i>	p. 70
5) <i>March-like</i>	p. 71
6) <i>Dreaming</i>	p. 72
7) <i>Gently rocking</i>	p. 73
8) <i>Passacaglia – Slow and quiet</i>	p. 73
3. Synthèse	p. 76
1) L'innovation par la forme	p. 76
2) L'innovation par le langage et le matériau	p. 77
3) L'innovation par le développement de la technique instrumentale : une œuvre – <i>modus operandi</i> ?	p. 78
CONCLUSION	p. 80
BIBLIOGRAPHIE ET SITOGRAPHIE	p. 83
ANNEXES	p. 89

CD Annexe

Techniques guitaristiques particulières (voir Chapitre 1)

Piste 1 : Arpèges (3 formules)

Piste 2 : Tremolo (extrait de F. Tarrega, *Recuerdos de la Alhambra*)

Piste 3 : Harmoniques naturelles

Piste 4 : Liés (extrait de A. Barrios Mangore, *La Catedral*)

Piste 5 : Parallélismes (strict puis hybride : extrait de H. Villa Lobos, *Etude n°1*)

Piste 6 : Ports de voix et glissandos (extrait de N. Coste, *Le départ* op. 31)

Piste 7 : Rasgueado (extrait de I. Albeniz, *Leyenda*)

Piste 8 : Pizzicato

Piste 9 : Tapping (extrait de M. Llobet, *Variaciones sobre un tema de Sor*)

Piste 10 : Trille (main gauche seule puis main gauche / main droite)

Piste 11 : Tambora (cordes frappées puis croisées, extrait de M. Arnold, *Fantasy for guitar* op. 107)

Berkeley et Britten par Julian Bream (voir Chapitres 2 et 3)

Pistes 12 à 14 : Lennox Berkeley, *Sonatina for guitar* op. 52 (Julian Bream)

Piste 15 : Benjamin Britten, *Nocturnal after John Dowland* op. 70 (Julian Bream)