

« *Music for me is clarification* » :

Britten et la transparence

Gilles Couderc

« La musique pour moi veut dire clarifier. J'essaie de purifier, de raffiner, de sensibiliser. Ma technique, c'est d'éliminer tout ce qui est du déchet pour atteindre la précision et la perfection dans l'expression¹. » Telle est la réponse de Benjamin Britten à Murray Schaffer dans un entretien inclus dans *British Composers in Interview* qui paraît en 1963, l'année des cinquante ans du compositeur. Il y retrace brièvement sa carrière, fait le point sur ses opéras, son engagement pacifiste, son plaisir à composer pour des amateurs et son opinion sur le sérialisme. Le compositeur est alors à la tête de 8 opéras, le dernier étant son adaptation transparente du *Songe d'une nuit d'été* de Shakespeare avec un orchestre de trente-cinq musiciens, deux symphonies, des cycles vocaux, de la musique de chambre et de la musique religieuse. Il connaît la consécration nationale et internationale inégalée pour un musicien de son vivant grâce au *War Requiem*, manifeste pacifique en ces temps de guerre froide et de menace nucléaire. Créé le 30 mai 1962 dans la nouvelle cathédrale de Coventry, événement d'envergure nationale, le *War Requiem* est donné le 6 décembre 1962 à Westminster Abbey en présence de la Reine Mère, puis en janvier 1963 à l'Albert Hall, alors que Britten l'enregistre pour Decca, puis enfin en août 1963 toujours à l'Albert Hall dans le cadre des Henry Wood Promenade Concerts, les fameux Proms, qui célèbrent ensuite son cinquantième anniversaire par un concert consacré à sa musique.

Britten représente alors la musique anglaise comme autrefois Elgar et Vaughan Williams, ses prédécesseurs, comme l'indique l'attribution du premier Prix Aspen en 1964, où il exprime ses convictions profondes sur son rôle de compositeur au service de ses contemporains. En 1963 il propose à Murray Schaffer sa définition de la musique en l'opposant à la complexité de la pensée musicale de Berg ou Schoenberg, des musiciens qu'il admire et qui ont compté dans son développement de compositeur, parce qu'elle nécessite un nombre de parties instrumentales démultipliées pour pouvoir s'exprimer. Les déclarations de Britten sur la transparence de sa musique et de ses orchestrations ne manquent pas. En 1944, avec seulement deux œuvres symphoniques d'envergure à son palmarès, ses *Variations sur un thème de Frank Bridge*, op. 10 de 1937 et sa *Sinfonia da Requiem* de 1941, il indique son goût affirmé pour les textures orchestrales limpides, les petits formats orchestraux et ses modèles de jauge orchestrale, Mozart, Verdi, Tchaïkovski, et paradoxalement Mahler : « D'une manière générale, je suis attiré par les ensembles de musiciens de petite taille, et je déplore la tendance du public de nos jours de n'espérer entendre que la débauche sonore du tutti de l'orchestre. (...) J'ai toujours été attiré par les sonorités claires et pures, le son « allégé » de, disons Mozart, de Verdi ou de Mahler, ou même celui de Tchaïkovski, si on le joue sans

¹ « Music for me is clarification. I try to clarify, to refine, to sensitize. (...) My technique is to tear all the waste away to achieve perfect clarity of expression. » KILDEA, P. (dir.), *Britten on Music*, Oxford, Oxford University Press, 2003, p. 223.

emphase mais avec énergie² » Cette pratique lui vaut les critiques acerbes de ses contemporains sur la maigreur de ses orchestrations, notamment celles d'Adorno, qui lui reproche « son indigence tapageuse » et de partager avec Chostakovitch et les épigones de Stravinsky « un goût pour le mauvais goût, une simplicité due à une mauvaise formation, une immaturité qui se croit décanter » et un manque de « capacité technique³ ». Adorno, grand admirateur de Schoenberg, se montre ici très partisan. N'est-ce pas à Britten que l'on commande en 1945 la musique d'un film à destination des enfants qui s'appelle *Instruments of the Orchestra*, ses rutilantes variations sur un thème de Purcell plus connues sous le nom de *The Young Person's Guide to the Orchestra* op. 34, à cause justement de sa maîtrise de l'orchestre ? Britten doit la technique parfaite et la virtuosité de son écriture instrumentale aux leçons de son maître Frank Bridge (1879-1941)⁴ qui l'habitue à penser la musique en terme d'instruments. Il se voit longtemps reproché par la critique conservatrice anglaise cette même maîtrise technique affublée alors du vocable négatif « d'ingéniosité d'étudiant, *undergraduate cleverness*, ». Elle lui vaut dès ses premières œuvres des accusations de manque d'invention musicale ou de sensibilité⁵, comme celles du musicologue J. A. Westrup, exemple type de la critique académique de l'époque, qui cherche en vain un soupçon de maladresse dans sa *Sinfonia da Requiem*: « *O for trace of clumsiness somewhere⁶!* ». Cette communication se propose d'éclairer les différentes raisons pour cette transparence choisie et hautement revendiquée. Tout musicien contemporain est soumis aux aléas de la production et de la reproduction et Britten pour des raisons financières ou techniques, d'enregistrement ou de diffusion, est souvent obligé de pratiquer le format de chambre, pour ses opéras notamment. Pourtant lorsqu'il dispose d'un orchestre plus important, il persiste dans cette pratique chambriste et cette transparence révèle son opposition aux pratiques du Royal College of Music où il fait ses études. Elle procède d'un éclectisme assumé et du choix conscient de Mozart, Verdi ou Mahler, ou du Schönberg du *Pierrot Lunaire* comme modèles. Cette transparence découle aussi de sa conception de l'art parabole et de la nécessité de faire entendre le mot et la langue anglaise dans toutes les nuances de son expression comme de sa conception élevée du rôle de l'auditeur dans le « triangle sacré du compositeur de l'interprète et de l'auditeur » comme l'indique son discours de réception du Prix Aspen en 1964⁷. Enfin cette transparence est pour lui l'émanation du caractère anglais et révèle son attachement à l'œuvre et la figure de Henry Purcell, son père spirituel en musique.

Le disque et la radio

Dans son ouvrage passionnant *Selling Britten*, Paul Kildea rappelle que l'objectif de tout compositeur est de vivre de sa musique et de se faire jouer ou représenter et il donne à voir comment les contraintes du marché de l'édition, de l'industrie du cinéma et du disque, des programmes de la radio, ainsi que la création en 1945 de The Arts Council, qui

² « Generally speaking, I like to think of the smaller combination of players, and I deplore the tendency of present-day audiences to expect only the luscious 'tutti' effect from an orchestra. (...) I've always inclined to the clear and clean—the 'slender' sound of, say, Mozart, of Verdi or Mahler—or even Tchaikovsky, if he is played in a restrained, though vital way. » (« *Conversation with Benjamin Britten* », *ibid.*, p. 43).

³ ADORNO, T. W., *Philosophie de la nouvelle musique*, Paris, Gallimard, 1962, p. 17.

⁴ Britten se dit « renversé » par *The Sea*, suite pour grand orchestre de 1911 que Bridge dirige en 1924 au festival de Norwich puis par sa rhapsodie pour orchestre *Enter Spring* entendue en 1927, qui le pousse à demander des leçons à Bridge. En 1931 Britten réalise une transcription pour 2 pianos de la première. Les deux œuvres dirigées par Britten en 1971 sont réunies au disque dans la série de la BBC 'Britten the Performer' n° 7.

⁵ Voir les critiques de *Our Hunting Fathers* dans *Letters from a Life* (par la suite désigné par LFL), *Selected Diaries and Letters of Benjamin Britten, Volume One, 1923-39*, MITCHELL, D. & REED, P. (dir.), Londres, Faber and Faber, 1991, p. 447-449.

⁶ Lettre 118, note 4, dans LFL, *Volume One, ibid.*, p. 526-531.

⁷ Voir « *On Receiving the First Aspen Award* », dans KILDEA, P. (dir.), *Britten on Music, op. cit.*, p. 261.

subventionne la création artistique, ont influencé la vie des compositeurs britanniques et comment elles ont pu affecter leurs styles et les genres qu'ils ont pratiqué⁸. Les années 1925-1950 voient l'invention et le développement de l'enregistrement électrique, puis du microsillon entre 1950 et 1960, puis de l'enregistrement stéréo entre 1960 et 1975, et ces évolutions déterminent le choix de la maison de disque de Britten, qui abandonne HMV pour Decca, aux ingénieurs du son plus attentifs à ses souhaits, comme plus tard il abandonne Boosey & Hawkes, ses premiers éditeurs, pour Faber Music, dirigé par son ami Donald Mitchell. Kildea souligne que Britten a 9 ans quand la British Broadcasting Company, ancêtre de la BBC créée en 1927, est fondée en 1922, et comment, selon l'aveu même du compositeur, son goût musical se forge en partie à l'écoute des premiers enregistrements en 78 tours et de la radio. Sa première œuvre publiée, les variations chorales de *A boy is born*, est créée en 1934 par le chœur de la BBC, et signale le début d'une fructueuse collaboration avec l'institution qui s'intensifie dans les années Cinquante quand, le succès venant, la BBC transmet ses opéras créés par la troupe de l'English Opera Company que Britten fonde en 1946 et les programmes de son Festival d'Aldeburgh, fondé en 1948. Dans les années Soixante, la création de ses œuvres est généralement suivie de leur radiodiffusion et de leur enregistrement par Decca, assurant ainsi une large diffusion de sa musique.

Kildea souligne cet aspect peu connu du compositeur, imprésario et chef d'entreprise, au fait des dernières techniques d'enregistrement et de reproduction, attaché à promouvoir sa musique ou celles des autres, qui met ses connaissances à profit pour défendre l'idéal artistique qu'il pratique toute sa vie, celui de l'artiste au service de ses contemporains et de l'art de la parabole, qui combine divertissement et édification morale, le « *to sensitize* » de sa déclaration de 1963. Il y est initié dès 1935 par le cinéaste John Grierson, l'inventeur du documentaire à message social, pour qui il compose des musiques de film au sein du GPO Film Unit, et par les fondateurs du Group Theatre de Rupert Doone qui, influencés par Brecht, commentent la vie sociale et politique du royaume et pour qui il écrit des musiques de scènes. Enfin et surtout il subit le charme et l'influence du chef de file de cette génération d'intellectuels de gauche, son ami le poète W. H. Auden, qui lui fournit de nombreux textes et avec qui il collabore intensément entre 1935 et 1942 et qui lui transmet ce concept d'« art de la parabole », au service de la réflexion et de la conscience sociale, que partagent les membres de la « Génération Auden⁹ ». Britten lui est fidèle toute sa vie en se faisant « *a musician for an occasion*, musicien de circonstance » écrivant par exemple *Cantata Misericordium* pour le centenaire de la Croix Rouge ou *Voices for Today* pour l'ONU mais aussi *Owen Wingrave* suite aux fusillades de Kent State University et à l'engagement américain au Vietnam. N'oublions pas les conceptions morales très élevées de John Reith, premier Directeur-Général de la BBC en 1926, héritées de son ascendance de Presbytérien écossais, pour qui la radio doit « informer, éduquer voire édifier, et distraire », conceptions que Britten adopte pour lui-même. Pacifiste convaincu et homosexuel vivant sous des lois victoriennes répressives, Britten se sert de toutes les occasions, commandes officielles ou non, pour faire passer son message humaniste. La nécessité de communiquer que sous-tend l'art de la parabole le pousse à se détourner du sérialisme comme des recherches de l'école de Darmstadt, qui pour lui appartiennent à l'art de la tour d'ivoire, ce que confirme à ses yeux l'exemple du compositeur allemand Hans Werner Henze (1926-2012) qui lui aussi s'en détourne pour pouvoir mieux communiquer avec son public¹⁰.

⁸ KILDEA, P., *Selling Britten: Music and the Market Place*, Oxford, Oxford University Press, 2003.

⁹ Voir HYNES, S., *The Auden Generation, Literature and politics in England in the 1930s*, Londres, Pimlico, 1976.

¹⁰ KILDEA, P. (dir.), *Britten on Music*, op. cit., p. 212.

La connaissance de Britten des technologies de reproduction comme son expérience de compositeur de musiques de film au GPO, ou de musiques de scènes pour le Group Theatre ont sensiblement affecté son style de composition. Entre 1935 et 1939 il compose 7 partitions pour la radio et de la musique pour pas moins de 35 films et pour 17 productions théâtrales, au détriment de sa musique « sérieuse » et ses lettres sont pleines de récriminations vis à vis de la tâche ingrate que cela constitue, sans savoir ce qu'il y gagne pour l'avenir. Non seulement l'expérience l'oblige à millimétrer sa musique à la seconde près mais il doit se contenter, vu les faibles moyens mis à sa disposition, de petits ensembles, ce qui l'oblige à penser directement en terme de couleurs orchestrales et qui renforce ainsi les leçons de Bridge. Par exemple la musique de *The King's Stamp* de 1935 est écrite pour 2 pianos, une flûte ou piccolo, une clarinette et diverses percussions, ce que Christopher Dromey appelle les « 'Pierrots' Ensembles » en référence au petit effectif orchestral du *Pierrot Lunaire* de Schönberg dont Britten admire en 1933 l'imagination, la technique et le romantisme¹¹. D'autre part, ainsi que le souligne Donald Mitchell¹², l'élaboration de ces musiques en studio ou pour la fosse d'orchestre lui permet de faire travailler son imagination auditive pour arriver à des trouvailles comme les glissandos et les sonnailles qui accompagnent les entrées du Télégraphiste dans *Paul Bunyan* ou les *slungs mugs*, ces tasses suspendues par leur anse et frappés d'une spatule en bois pour évoquer le déluge dans *Noye's Fludde* de 1958. Il acquiert aussi le sens de la rhétorique musico-dramatique, qui détermine le choix conscient de sonorités ou de formes pour mieux toucher l'auditeur, ce dont il use avec raffinement dans ses opéras. Le contact avec les ingénieurs du son le renseigne sur les limites de la technique, et selon Kildea, Britten apprend, comme nombre de ses contemporains, Kurt Weill, Stravinsky et Schönberg, à orchestrer ses partitions en fonction du disque ou de la radio. D'ailleurs le compositeur et critique américain Virgil Thomson assassine *Paul Bunyan* de 1941 en qualifiant sa musique comme « facilement reconnaissable comme celle que la BBC considère moderne et sans danger¹³ ». Britten attribue la prédilection du public et des compositeurs pour les orchestrations épaisses, ce qu'il appelle les orchestrations à la Hollywood, « *the 'Hollywood' method of scoring* », aux appareils de TSF et aux disques 78 tours de son temps qui coupent les fréquences élevées et donnent à tout orchestre un son constamment rond, plein, et épais¹⁴, comme le son compressé sur les radios consommatrices de rock de nos jours, qui accentue les fréquences graves et aplatit les plans sonores. A la fin des années Quarante, le piano comme les ensembles de cordes passent mal au disque, au contraire des vents en solistes, de la harpe et de la voix. Il est probable que le nocturne bruisant d'insectes au premier acte de *The Rape of Lucretia*, ou la mystérieuse berceuse de la Récitante qui accompagne son sommeil à l'acte II de l'opéra éponyme, comme la rêverie d'Owen Wingrave dans Hyde Park, sont dus en partie à l'imagination auditive de Britten, sollicitée par la transparence du timbre de la harpe, comme aux contraintes de transmission ou d'enregistrement escomptés. Que dire de l'imagination auditive et de la pertinence de l'alliance d'instruments aériens comme la harpe et le célesta, qui s'opposent au cor, suggestif de grands espaces, et à la contrebasse et au gong, instruments des profondeurs qui créent un halo sonore qui laisse voir à travers, pour l'apparition de Quint sur sa tour pendant la Variation VIII du *Tour d'écrou*, lorsque l'on sait que les fantômes sont par essence transparents et insaisissables, dans un opéra où fenêtres, miroirs et la surface d'un lac jouent un rôle si important?

¹¹ Britten assiste au *Pierrot Lunaire* de Schönberg en novembre 1933 et se fait présenter à l'auteur par Bridge à l'issue du concert. Voir DROMEY, C., « Benjamin Britten's "Pierrot" Ensembles », RILEY, M. (ed.), *British Music and Modernism, 1895-1960*, Farnham, Ashgate Publishing, 2010.

¹² MITCHELL, D., *Britten and Auden in the Thirties, The Year 1936*, Londres, Faber and Faber, 1979, p.119.

¹³ LFL, Vol. One, op. cit., p. 916.

¹⁴ KILDEA, P. (dir.), *Britten on Music, op. cit.*, p. 43.

Opéra de chambre

Formé par Bridge, Britten revendique un éclectisme européen, et admire le *Wozzeck* de Berg ou Dimitri Chostakovitch qui devient plus tard un ami très cher. Parmi d'autres influences, on note celle de Stravinsky, pas le rutilant Stravinsky parisien de *L'Oiseau de feu* ou de *Petrouchka* mais le Stravinsky décanté de la *Symphonie de psaumes*, comme le signale Donald Mitchell¹⁵, et celle de son ami le compositeur américain Aaron Copland (1900-1990), rencontré à Londres en 1938, avec qui Britten entretient une longue amitié. Elève de Nadia Boulanger (1887-1979) au Conservatoire Américain de Fontainebleau, Copland cherche plus tard à se détacher de la tradition musicale européenne en faveur de ce qu'il appelle « *imposed simplicity* », la simplification de son idiome musical, de manière à communiquer de manière effective avec les masses sans compromettre pour autant ses exigences de qualité pour créer un langage musical spécifiquement américain. La métrique irrégulière, complexe et vigoureuse de Copland, influencée par le jazz, ses accents liés aux inflexions de la langue américaine, ses motifs anguleux, son goût pour les cuivres, les percussions, les accords verticaux largement espacés qui induisent des effets de transparence, et pour une certaine bitonalité séduisent Britten comme le goût de Copland pour un modernisme éclectique, son immersion dans un milieu artistique de gauche qui cherche à concilier culture savante et populaire, son refus de la tour d'ivoire et sa volonté d'écrire pour le plus large public possible sans compromettre des idéaux de qualité et de grande technique musicale. L'influence de Copland se fait sentir dans ce que Peter Evans appelle la « *prairie music* » de Britten, celles des œuvres composées notamment aux USA, comme *Paul Bunyan*, première œuvre lyrique avec un orchestre « à l'américaine » mais aussi dans l'interlude-fantaisie qui précède les danses de marin à l'acte II de *Billy Budd*.

The Rape of Lucretia de 1946 constitue le premiers de ses opéras dits « de chambre¹⁶ », genre que Britten pratique régulièrement avec *Albert Herring* de 1947, *The Little Sweep* de 1949, *The Turn of the Screw* de 1954, *Noye's Fludde* de 1958 puis dans les trois *Church Parables* des années soixante, *Curlew River* (La rivière au courlis de 1964, *The Burning Fiery Furnace* (La fournaise ardente) de 1966 et *The Prodigal Son* (Le fils prodigue) de 1968. Le terme « opéra de chambre » est consacré dès 1952 par le chef d'orchestre Norman del Mar, collaborateur de Britten des années Cinquante dans le *Benjamin Britten, A Commentary on his works from a group of specialists*, dirigé par Donald Mitchell et Hans Keller. L'effectif instrumental chambriste et l'écriture solistique des trois paraboles découle de la volonté explicite de Britten d'adapter le rituel et le petit orchestre du théâtre Nō découvert au Japon en 1956 à l'architecture des églises de son Suffolk natal. Il souhaite profiter de ce qu'il appelle leur « acoustique gothique », la production des harmonies naturelles nées de la réverbération d'un groupe de notes après leur émission¹⁷. Pour ce faire il impose aux interprètes l'écoute réciproque grâce à l'invention du signe du courlis, double point d'orgue qui indique qu'un instrumentiste doit attendre jusqu'à ce que les autres soient arrivés à ce point dans la partition pour continuer ensemble leur partie¹⁸.

Par contre le format « de chambre » des opéras cités plus haut est déterminé par les circonstances économiques de l'époque. En effet, malgré le succès phénoménal de son *Peter*

¹⁵ Voir Mitchell dans l'ouvrage critique consacré à Britten par des amis et collaborateurs : MITCHELL, D. et KELLER, H. (dir.), *Benjamin Britten, A Commentary on his works from a group of specialists*, Londres, Rockcliff, 1952, p. 38-39

¹⁶ Le terme est consacré dès 1952 dans *Benjamin Britten, A Commentary, ibid.*, p. 132.

¹⁷ KILDEA, P. (dir.), *Britten on Music, op. cit.*, p. 294

¹⁸ KILDEA, P., *Selling Britten, op. cit.*, p. 188.

Grimes de 1945, créé avec le grand orchestre et le chœur du théâtre privé de Sadler's Wells, Britten se voit contraint de mettre fin à cette collaboration pour des raisons touchant à son statut de « *conchie* », objecteur de conscience, et de « *queer, homo* », inacceptable aux yeux de certains, comme à la politique musicale du Wells, qui préfère jouer le grand répertoire en anglais et ne pas s'aventurer à soutenir la création de l'opéra anglais. Britten persiste cependant dans son projet alors que l'Angleterre sort financièrement exsangue et épuisée de la guerre et subit les rationnements jusqu'à la fin des années Cinquante, et vient tout juste de mettre sur pied des institutions apportant un soutien public aux artistes avec la fondation de The Arts Council et la transformation de la salle privée de Covent Garden en théâtre national d'opéra grâce aux efforts de John Maynard Keynes. Le format de chambre reste la seule solution économiquement viable pour réaliser ses ambitions et encourage Britten à fonder sa troupe de l'English Opera Group en 1946.

Elle se produit d'abord dans le petit théâtre de John Christie à Glyndebourne et part en tournée en province puis, après la rupture avec Christie, s'installe dans la minuscule salle du Jubilee Hall d'Aldeburgh, 290 places sans fosse d'orchestre, à partir de la fondation du festival en 1948. L'effectif comprend alors treize instrumentistes, le quintette à cordes, un piano, une harpe, le quintette à vents, et un percussionniste, pour un maximum de huit chanteurs. Ainsi se crée une intimité avec le spectateur pour des opéras qui sont bien souvent des huis clos et qui pratiquent volontiers la révélation et l'occultation dans la construction de personnages volontiers complexes et ambigus, Peter Grimes, Lucretia, Albert, le capitaine Vere ou Oberon, d'où leur richesse. Comme le dit Mozart, le spectateur aux longues oreilles saura écouter pour bien comprendre ce que Britten nous dit à mi-voix. Un tel instrumentarium limité à l'opéra n'est pas rare : on pense au *Così fan tutte* de Mozart, à *L'Heure espagnole* de Ravel, à l'*Erwartung* de Schoenberg comme aux deux opéras miniatures de son compatriote Gustav Holst, mais il offre à Britten l'occasion opportune de se livrer à des expériences dans les limites qu'il s'est imposé : « Je trouve le défi d'écrire pour un orchestre de douze musiciens, plutôt que pour soixante-dix, extrêmement passionnant¹⁹. » L'idéal de Britten, chef de troupe, influencé par les choix de son metteur en scène Eric Crozier et l'exemple de la Compagnie des Quinze de Jacques Copeau, est celui des Ballets Russes de Diaghilev, où musiciens, chorégraphes, décorateurs, costumiers et danseurs collaborent à la même œuvre, et cet idéal informe ses opéras de chambre où instrumentistes et chanteurs forment une équipe forcément à l'écoute les uns des autres.

Les textures orchestrales allégées des opéras de chambre permettent l'audition facile du texte des livrets auxquels Britten accorde une importance capitale puisque l'art de la parabole implique une compréhension totale du texte par l'auditeur. On remarque qu'il encourage la production de ses opéras traduits dans la langue du pays où ils sont montés, pour une meilleure compréhension du texte, et c'est son ami le prince Ludwig de Hesse et du Rhin qui traduit ses livrets en allemand de 1954 à sa mort en 1968, sous le pseudonyme de Ludwig Landgraf²⁰. Au-delà du rejet de l'emprise de Wystan Auden sur le compositeur, la rupture avec le poète, comme celle avec Ronald Duncan, épigone de T.S. Eliot, découle aussi de la quête de la transparence du textes de ses livrets que lui apportent des librettistes amateurs comme Eric Crozier et Myfanwy Piper et paradoxalement le poète et romancier William Plomer, librettiste de *Gloriana* et des *Church Parables*. Aux premiers, il peut préciser ses

¹⁹ « *I find the sheer challenge of writing for an orchestra of twelve, as opposed to one of seventy, extremely exciting* ». KILDEA, P. (dir.), *Britten on Music*, op. cit., p. 70. Les explications que donnent Britten sur ses choix instrumentaux sont d'ordre essentiellement pratique et rendent tout exégète infiniment prudent.

²⁰ Il traduit ainsi le *Tour d'écrou*, *Noye's Fludde*, le *Nocturne*, le *War Requiem*, *Curlew River*, et *The Burning Fiery Furnace*.

intentions sans froisser leur ego d'écrivains. Plomer, suite à son long séjour au Japon, connaît bien l'art du haïku, à l'éloquence laconique. Britten cherche aussi à prouver, en dépit de tous les clichés, que la langue anglaise est infiniment souple, nuancée, expressive et éminemment chantable. Enfin ces textures allégées permettent la lecture facile des contrepoints dont Britten est friand et qu'il met toujours au service du drame et des intermittences du cœur. Dans *Herring*, d'après *Le rosier de Mme Husson* de Maupassant, les notables rassemblés chez Lady Bellows dans leur quête d'une rosière introuvable, racontent leur enquête « *We've made our own investigation* » dans une fugue qui donne l'image de l'Establishment soudé et sclérosé contre lequel Albert doit lutter, ensemble où la collaboration entre les partenaires est essentielle. Un autre exemple est la splendide invention à deux voix de la flûte basse et la clarinette basse dans l'Interlude de l'Acte II, paisible nocturne plein de magie sans doute, mais dans lequel on peut aussi lire la quête encore inassouvie d'Albert de l'amour partagé dont Nancy et Sid lui donnent l'exemple. Et que dire des passacailles, présentes dans dix des douze opéras, pour ne parler que de ces derniers, où se lisent les destins de leurs protagonistes entre les lignes implacables du *ground* et les parties supérieures apparemment divorcées de ce dernier. L'opposition entre la registration grave des *grounds* et l'aigu des parties supérieures, plus lumineux, comme dans la passacaille sur le nom de Jemmy Legs qui conclut la scène entre Dansker et Billy à l'acte I de *Billy Budd* (version de 1961), contribue à cet effet de transparence et permet à l'auditeur d'entrevoir le sort futur de Billy, alors que ce dernier y reste aveugle.

Les voix et la voix

Cette écriture chambriste est sans doute redevable aux premières expériences musicales de Britten. Il apprend le piano et l'alto, instrument qui trouve souvent sa raison d'être dans le trio, le quatuor ou le quintette, et les premières œuvres qu'il compose avant et pendant ses études au Royal College of Music en 1932-1933, la *Sinfonietta*, le *Phantasy Quartet* pour hautbois, le *Phantasy Quintet* pour cordes et le quatuor inachevé *Go play, boy* sont dans cette veine chambriste qui se manifeste jusqu'à la fin de sa vie avec ce *Troisième Quatuor* qui en 1975 met un point final au dernier opéra de chambre, *Death in Venice*. Britten accompagne sa mère au piano et une grande partie de son activité d'exécutant sera celle d'accompagnateur, que ce soit son compagnon Peter Pears ou plus tard Slava Rostropovitch qui lui demande une série de six suites pour violoncelle seul. Voix de sa mère ou voix progressivement révélée de son compagnon pour qui sont composées de très nombreuses œuvres, et qui ressemblerait à celle de sa mère, c'est la voix qui domine l'univers sonore de Britten dont les premières œuvres sont les *Quatre chansons françaises*, puis les variations pour chœur de *A boy was born* de 1934 et ce qu'il considère comme son « *opus one* », *Our Hunting Fathers*, son cycle symphonique pour soprano et orchestre de 1936. Héritier d'une tradition chorale indigène très vivace qui lui dicte ses premiers choix de composition, comme *A boy was born*, Britten est attentif aux voix, à celles, transparentes et légèrement acides des garçons, qu'il mêle volontiers de manière troublante aux voix adultes, comme dans *Rejoice the Lamb* de 1943, *The Little Sweep* de 1949, *Abraham and Isaac* de 1952, dans le *Tour d'écrou* de 1954 et *Noye's Fludde* de 1958, dans *Midsummer Night's Dream* de 1960, le *War Requiem* de 1962 ou *Curlew River* de 1964 où le jeune garçon arraché à sa mère lui rend sa raison. On se gardera ici d'analyses hasardeuses sur la valeur de la voix pour Britten, celle de Pears notamment, ou celle du baryton Dietrich Fischer-Dieskau ou de la soprano Galina Vischnesvkaïa avec qui il entretient des rapports très affectifs. Chacune possède un grain particulier et unique en son genre, mais la voix est toujours porteuse de messages, d'affects ou de drame. Jamais torturée, au service d'une ligne expressive et d'un texte qui se veut toujours

compréhensible, elle se marie souvent à un instrument soliste, comme dans la *Sérénade* de 1943, *Canticle III, Still falls the rain* de 1955 ou le *Nocturne* de 1958.

Si l'accompagnement ou la musique de chambre, propice à l'effusion de sentiments personnels profonds, sollicite l'écoute réciproque des musiciens, elle sollicite tout autant celle de l'auditeur, dont le rôle est essentiel pour que naisse ce que Britten appelle « la magie » de la musique. Celle-ci « vient seulement (ou vient à sa maximum d'intensité) quand l'auditeur [on aimerait dire « l'écouter » tant son rôle d'acteur est primordial dans la création de la magie] ne fait qu'un avec le compositeur, soit comme exécutant lui-même soit comme auditeur vibrant par sympathie active » comme il l'indique dans le discours d'Aspen²¹. Il s'insurge alors contre le transistor et le magnétophone, ces machines à reproduire du son, dangereux substituts à l'expérience réelle de la musique qui exige de la part de l'écouter, si celui-ci veut bien jouer son rôle dans le triangle sacré du compositeur, de l'interprète et de l'auditeur, « des préparatifs, des efforts, des recherches sur les oeuvres au programme, des oreilles purifiées et des instincts affûtés²². » On trouvera cette déclaration paradoxale alors que Britten avoue avoir fait une partie de son éducation musicale grâce à la radio. Mais c'est oublier les conditions de l'époque : pas de transistor ou de bande FM dans les années Trente et Quarante. L'appareil est un meuble volumineux à manier avec précaution, avec un cadre qu'il faut orienter, et il exige une écoute attentive pour déchiffrer le message des ondes, comme les messages mystérieux de la BBC pendant l'Occupation, d'où l'écoute attentive et active que Britten demande à ses auditeurs, aussi importants que les deux autres coins du triangle dans la création de la musique. Cette implication des auditeurs dans la magie de la musique se vérifie avec les « *audience songs*, les chansons du public » originaux dans *The Little Sweep*, que le public répète avant l'opéra, et les cantiques traditionnels entonnés par le public inclus dans *Saint Nicolas* ou dans *Noye's Fludde*. De même, si le public ne chante pas dans le *War Requiem*, Britten estime que, familier du texte latin comme d'autres œuvres de ce type, le public saura participer à cette liturgie, guidé par la soprano. La déclaration de 1964, avec son appel au sacré, « le triangle sacré », n'étonne guère alors que Britten vient de créer *Curlew River*, sa première Parabole pour l'église en juin 1964, qui mêle le Nō japonais au rituel du mystère médiéval dans une œuvre où les solistes conjuguent leurs voix au petit orchestre de chambre dans la belle église d'Orford, lieu indéniablement associé à une liturgie, créant ainsi à sa manière son « festival scénique sacré » où l'auditeur se rend comme en pèlerinage, petit clin d'œil à un Wagner dont il rejette le symphonisme pour les petits formes plus intimes.

On pourrait ainsi analyser chacun de ses opéras, pour grand ou petit orchestre, pour signaler les beautés du parti pris chambriste. Ce choix se signale dans des œuvres où Britten peut disposer d'un grand instrumentarium, comme dans *Peter Grimes* et dans la *Spring Symphony* de 1949, deux commandes du chef d'orchestre Koussevitzky, dans *Billy Budd* et dans son ballet *The Prince of Pagodas*, créés à Covent Garden en 1951 et 1957, ou dans le *War Requiem*. Il orchestre la *Spring Symphony* alors qu'il compose *Billy Budd* où se retrouve son goût pour les ensembles d'instruments solistes au détriment des mixtures orchestrales épaisses et une grande maîtrise dans l'instrumentation de l'œuvre. L'opéra se passe sur un vaisseau de guerre : les chanteurs sont tous des hommes et Britten joue de leurs registres et de leurs timbres. Les trois principaux, le capitaine Vere, le commandant de bord, Billy et

²¹ « *And it only comes (or comes most intensely) when the listener is one with the composer, either as a performer himself, or as a listener in active sympathy.* » KILDEA, P. (dir.), « On Receiving the First Aspen Award », *Britten on Music*, op. cit., p. 260.

²² « *It demands some preparation, some effort [...], some homework on the programme perhaps, some clarification of the ears, some sharpening of the instincts.* » *Ibid.*, p. 261.

Claggart, le maître d'armes qui accuse faussement Billy de mutinerie, sont confiés à un ténor, un baryton et une basse. Le trio des marins rassemble Red Whiskers, un ténor bouffe, Donald, un baryton martin et Dansker, une basse profonde, avec lesquels Billy partage un quatuor bouffe. Les officiers, des deux barytons-basse et une basse chantante, mettent en valeur le ténor de Vere. Le Novice est un ténor léger et Squeak un autre ténor bouffe. Un autre problème se pose, marier le grand orchestre, le plus grand que Britten ait jamais utilisé pour l'opéra, avec les timbres des ténors et des basses qui passent moins bien la rampe que celui des sopranos, dans une œuvre où le contexte guerrier demande un déploiement maximum des forces orchestrales, surtout pour la scène de la bataille manquée, mais Britten les utilise avec parcimonie. De manière générale, les cordes couvrent les voix plus que les bois et les cuivres, aux timbres plus perçants. Ils dominent dans cette partition aux couleurs souvent très « tétralogiques », avec le cor de Siegfried attribué Billy et les trombones d'Alberich à Claggart, et permettent aux voix d'hommes de s'imposer malgré leur masse. Erwin Stein souligne que les instruments solistes de l'opéra et les pupitres les plus sollicités sont la première trompette et les bois²³, dont les sonorités naturelles sont très transparentes. On peut imaginer le plaisir de Britten de jouer de cet immense instrument après ses années de vaches maigres, mais on constate que les voix s'insèrent bien souvent dans les parties de l'orchestre, sans être doublées par celui-ci, ce qui permet de ménager habilement les transitions entre les récitatifs et les parties arioso dans un opéra où le livret est en prose, généralement moins propice à l'éclosion lyrique formalisée que les vers.

La longue première scène de l'opéra donne ainsi plusieurs exemples de la variété de l'orchestration et de la souplesse et la fluidité du discours musical ainsi construit. Plus tard, le dispositif orchestral du *War Requiem* isole trois groupes distincts : le chœur d'enfants et l'orgue, d'une part, puis les 2 soldats solistes et l'orchestre de chambre de 12 musiciens d'autre part, qui porte le message pacifiste de Britten avec les poèmes en anglais de Wilfred Owen. Enfin le grand orchestre et le grand chœur mixte, évoque les sentiments convenus et les cérémonies que dénoncent les deux solistes. Ce dispositif ne fait qu'organiser le son dans l'espace à des fins de transparence, vieille pratique des frères Gabrieli à St Marc de Venise ou de Berlioz dans son *Requiem*, et entérine celle expérimentée dans le *Midsummer Night's Dream*, où les fées, les amants et les « rustiques » ont chacun leur langage et leur orchestration caractéristique. Renouvelée dans le *War Requiem* à des fins expressives, elle montre l'isolement des 2 soldats, victimes des fauteurs de guerre, représentés par le grand chœur. Britten joue ici aussi comme ailleurs avec le mélange des voix d'enfants, au timbre un peu acide, et des adultes, privilégiant des chanteurs anglais dont la chef de chœur Laurence Equilbey souligne le timbre transparent, l'absence de vibrato et l'émission diaphane, description qui semble celle de la voix très caractéristique de Peter Pears, qui a influencé le processus de composition de Britten à bien des égards.

Contra RCM

Lorsque les succès de Britten se confirment et que les jalousies s'affirment, surtout après la parution de l'ouvrage de Mitchell et Keller, *Benjamin Britten, A Commentary on his works from a group of specialists* de 1952 qui analyse son œuvre et met en avant ses mérites, c'est justement cette écriture concertante des voix et de l'orchestre que ses critiques les plus hostiles lui reprochent, comme celui qui réclame un volume orchestral plus conséquent dans

²³ MITCHELL, D. et KELLER, H. (dir.), *Benjamin Britten, A Commentary*, op. cit., p. 199-200.

son opéra *Gloriana*²⁴, créé pour le couronnement de la reine Elizabeth II en 1953. Ils voient dans l'orchestration aérée, solistique et chambriste de Britten et dans son refus de doubler les voix par les instruments, une incapacité à orchestrer grand et sonore conséquente à son homosexualité. Voilà qui en dit long sur l'objectivité d'une critique pour qui la musique doit être « *a big tune* », une mélodie virile et noble comme celle d'Elgar et Parry et pour qui l'opéra doit faire autant de bruit que Wagner, Richard Strauss ou Puccini, et qui oublie que ces compositeurs, ménageant leurs effets, n'utilisent toute la masse orchestrale que parcimonieusement, comme Verdi dans *Aida* ou *Falstaff*, véritables palimpsestes des opéras de Britten.

Ces critiques visent en fait Britten l'éclectique et le cosmopolite, l'admirateur de Berg, Chostakovitch, Mahler, Schoenberg, et Stravinsky, qui signale dans ses écrits ou ses déclarations, notamment entre 1936 et 1963, son opposition à l'enseignement reçu au Royal College of Music, où on cultive le dogme du *folksong* et des trois B, Bach, Beethoven et Brahms. De même Britten n'aime pas les orchestrations épaisses ou « sirupeuses » comme celles d'Elgar, qui retouche sans cesse ses orchestrations et multiplie les doublures, comme son maître Wagner, parfois au détriment de la ligne. En mai 1931 le journal de Britten oppose l'orchestration délicate des *Lieder eines Fahrenden Gesellen* de Mahler à celle des *Enigma Variations* d'Elgar qui offre « un terrible contraste avec ces petites merveilles. [...] Bien sûr, je suppose qu'elles doivent raconter des tas de choses mais ce type d'orchestration sonore [...] est rapidement écœurant²⁵. » La révélation de « l'exigence de clarté instrumentale formulée par Mahler, c'est-à-dire se passer des redoublements et des pédales fluctuantes de cors » selon Adorno²⁶, lui vient en 1930 lorsqu'il entend sa *Quatrième Symphonie* dont l'orchestration le méduse : « Elle était surtout « pour soliste » et tout à fait pure et transparente. Les couleurs semblaient calculées pour peindre les nuances les plus fines et le résultat était merveilleusement sonore.²⁷ » Mahler pour Britten constitue un exemple parfait de ce que devrait être l'orchestre virtuose moderne, où rien n'est laissé au hasard et où chaque note est audible, et pour assurer la diffusion de ses symphonies il se propose en 1942 de les réduire pour petit orchestre²⁸. Britten n'a guère l'occasion de se mesurer au grand orchestre pendant ses années au RCM mais elle lui est donnée en septembre 1936 au festival de Norwich avec la création d'*Our Hunting Fathers*, son cycle symphonique pour soprano solo et orchestre, op. 8, qui dénonce la cruauté des hommes envers les animaux, et par de là le fascisme et « la chasse aux juifs » dans son troisième mouvement. Il le considère comme son « *opus one* » sans doute parce qu'elle combine pour la première fois l'orchestre et la voix. Son orchestration foncièrement virtuose, moderniste et expérimentale désarçonne tant les musiciens du London Philharmonic Orchestra qu'elle suscite leur bronca pendant la première répétition, tant elle contraste avec l'écriture raffinée mais sans surprise des *Five Tudor Portraits* de Ralph Vaughan Williams, créés à la même occasion.

Âgé de 64 ans, docteur de l'université, artisan de la Renaissance de la musique anglaise, professeur au Royal College of Music, doyen *de facto* de la musique anglaise depuis

²⁴ « ...want to cry out for an enormous orchestral noise » Andrew Smith, dans sa critique de *Gloriana*, l'opéra du couronnement de 1953, dans BANKS, P. (ed.), *Britten's Gloriana, Essays and Sources*, Woodbridge, The Boydell Press, 1993, p. 61.

²⁵ « a terrible contrast to these little wonders. [...] Of course there must be a lot in them but that type of sonorous orchestration [...] cloyes very soon. » Voir EVANS, J. (dir.), *Journeying Boy, The Diaries of the Young Benjamin Britten, 1928-1938*, Londres, Faber and Faber, 2009.

²⁶ ADORNO, T. W., *Philosophie de la nouvelle musique*, op. cit., p. 85.

²⁷ « It was mainly 'soloistic' and entirely clean and transparent. The colouring seemed calculated to the smallest shade, and the result was wonderfully resonant ». KILDEA, P. (dir.), *Britten on Music*, op. cit., p. 38.

²⁸ *Ibid.*, 39

la mort de son ami Gustav Holst, de Delius et d'Elgar en 1934, et titulaire de l'Ordre du Mérite depuis 1935, il représente tout ce que Britten déteste au RCM²⁹. Pour lui RVW, comme Parry et Stanford, ses fondateurs, sont des *gentlemen*, des dilettantes disposant d'une fortune personnelle sans obligation de gagner leur vie, et des amateurs³⁰. En juillet 1936 son journal est particulièrement critique de la nouvelle symphonie de RVW, la *IVe* en fa mineur, soulignant son amateurisme et les maladresses de RVW, son orchestration abominable et le parfait ridicule des indications de tempo ou de dynamique de la partition alors qu'elle est comparée aux symphonies de Beethoven, Mozart et Mahler³¹. Sa réaction aux commentaires de RVW sur sa symphonie, 23 ans après, est significative³². Pendant une répétition de l'œuvre RVW aurait déclaré « Si c'est ça la musique moderne, tout ce que je peux dire, c'est que je ne l'aime pas³³ », ce qui scandalise Britten, rompu avec Bridge à clarifier sa pensée pendant les séances d'analyse des œuvres qu'il lui soumet. La réaction de RVW, à qui sa symphonie semble avoir échappé, choque ce jeune homme intransigeant, sûr de son talent et habitué à faire son autocritique, alors que RVW a longtemps besoin des conseils de son ami Gustav Holst, pendant les « grandes manœuvres », journées où ils échangent leurs partitions, les étudient et les critiquent, pratique qui date de leur rencontre au RCM en 1895, et que seule interrompt la mort de Holst³⁴. La réflexion de Britten est celle d'un jeune musicien sûr de ses dons, qui compose depuis l'âge de 5 ans, encouragé par une mère musicienne qui souhaite faire de son benjamin le quatrième « B » de la musique³⁵.

Britten exprime souvent son opposition aux pratiques du RCM et salue en 1950 les efforts du Boyd Neel Orchestra, qui assure en 1937 la création de ses *Variation sur un thème de Frank Bridge*, op. 10, à Salzbourg. Selon lui, cette petite formation a su faire apprécier au public la différence entre « *Great music* », celle qui fait sens à l'écoute de ses lignes claires, et « *Big music* », celle que produit le gros son d'un orchestre de cent musiciens³⁶. L'opposition de Britten aux orchestrations grasses, héritées de Brahms et Wagner et pratiquées par ses aînés, rejoint celle du Groupe des Six en France, qui rejettent aussi bien le wagnérisme que l'impressionnisme post-debussyste et adoptent l'objectivité de l'orchestre de Stravinsky. Elle le pousse même à proposer en 1948 une nouvelle réalisation et une nouvelle orchestration du manifeste de l'opéra national anglais, *The Beggar's Opera*, le débarrassant des accrétions des versions victoriennes pour retrouver, dit-il la saveur modale de ces mélodies aux grands intervalles notées pour la plupart à l'époque de Purcell, au caractère souvent étrange et sévère³⁷.

Purcell for ever !

Britten s'inscrit ici dans la lignée du néo-classicisme européen qui, dans un effort d'éviter l'impasse du post-romantisme wagnérien ou de l'impressionnisme, s'inspire des

²⁹ *LFL, Volume One, op. cit.*, p. 443. Ironie de l'histoire, c'est Ralph Vaughan Williams, présent à la répétition, qui rappelle l'orchestre à l'ordre.

³⁰ « *Parry and his followers, with the Royal College of Music as their center [...] are inclined to suspect technical brilliance of being superficial and insincere* ». KILDEA, P. (dir.), « *England and the Folk-Art Problem* », *Britten on Music, op. cit.*, p. 31.

³¹ Journal du 28 juillet 1936. EVANS, J. (dir.), *Journeying Boy, op. cit.*, p. 365.

³² KILDEA, P. (dir.), « *Back to Britain with Britten* », *Britten on Music, op. cit.*, p. 171.

³³ Selon Michael Kennedy *The Works of Ralph Vaughan Williams*, Oxford: O.U. P., Clarendon, 1964, 246.

³⁴ DAY, J., *Vaughan Williams, Master Musicians*, Oxford, Oxford University Press, 1998, p. 18.

³⁵ Voir *LFL, Volume One, op. cit.*, p. 12.

³⁶ KILDEA, P. (dir.), *Britten on Music, op. cit.*, p. 85.

³⁷ *Ibid.*, p. 383.

formes des maîtres du passé. Ses prédécesseurs du RCM, dans leurs tentatives de créer la Renaissance de la Musique Anglaise à la fin du XIXe siècle, par opposition aux musiques continentales qui envahissent et colonisent le royaume depuis la mort de Purcell, privilégient un retour à la polyphonie Tudor, à Purcell, au folksong, et à la forme de la « *fantasy* » élisabéthaine plutôt que la forme sonate héritée du classicisme viennois, qui implique une plus grande liberté dans sa construction formelle, dont la *Fantasy on a Theme of Thomas Tallis* (1912) de Vaughan Williams constitue le manifeste éclatant. Cette renaissance entraîne la découverte des musiciens anglais modernes de leur patrimoine Tudor et Stuart pré-haendélien avec la parution du *Fitzwilliam Virginal Book*, recueil de pièces pour clavier des 16e et 17e siècles édités par J. A. Fuller Maitland et W. Barclay Squire en 1899, des *Elizabethan Love Songs* édités par Frederick Keel en 1909 et de la série des 36 volumes de *The English Madrigal School* sous la direction de E. H. Fellowes à partir de 1913, alors qu'Arnold Dolmetsch (1858-1940), ancien élève du RCM, commence à construire et jouer des instruments de musique anciens permettant l'exécution authentique de cette musique ancienne tel qu'il indique dans *The Interpretation of the Music of the XVIIth and XVIIIth Centuries* de 1915.

Au RCM Britten baigne dans cette atmosphère quasi mystique de « l'invention » de ce patrimoine oublié et commence une collection de musique élisabéthaine dont la richesse étonne sa collaboratrice Imogen Holst, fille du compositeur Gustav Holst, dans les années Cinquante³⁸. Britten s'empare d'abord des airs et des chansons à chanter ou jouer à cinq de John Dowland pour une *Hausmusik* d'esprit chambriste. Il écrit les bouleversantes variations des *Lachrymae*, op. 48, pour alto et piano de 1950, avant de rendre hommage à Dowland avec les « Danses de cour » à l'acte II de sa *Gloriana* de 1953 et dans le *Nocturnal* pour guitare de 1963. Britten commence à réaliser les airs sacrés et profanes de Purcell et à harmoniser des folksongs anglais en octobre 1941, à la fin de son séjour américain, pour répondre au goût du public pour ces derniers et fournir un répertoire de concert à son ami Peter Pears, alors que le séjour américain se révèle être une impasse et que son mal du pays se traduit par la perte totale de l'inspiration dont le sort ce travail d'harmonisation. Ses *folksongs* sont harmonisés comme il orchestre ses opéras. Ses aînés parent leurs *folksongs* de riches harmonies, à l'image de leur mobilier, de manière à élever ces humbles mélodies au rang d'objets d'art de grand prix. Britten, retrouvant l'art d'un Schubert par exemple, souligne à peine la ligne mélodique, laissant parler sa rustique simplicité, cultivant, comme il le fait dans tous ses opéras, l'art de la litote, qui lui semble la caractéristique du génie anglais, si l'on en croit une déclaration de 1950, au cours d'une discussion avec The Arts Council:

« Peut-être ai-je tort et je dis ceci en hésitant, mais je crois qu'à l'avenir l'accent sera mis plus sur le quatuor à cordes que sur l'orchestre symphonique à cause du chemin que la musique me semble prendre; et aussi- et je dis ceci toujours en hésitant- je crois que notre caractère anglais incline plutôt vers ce qui est petit que vers ce qui est énorme³⁹. »

³⁸ Compositrice et chef d'orchestre, collaboratrice de Britten de 1952 à 1962, elle est très active au sein de la *English Folk Song and Dance Society*. Farouchement attachée à la cause du folksong et à l'enseignement de la musique, elle contribue à la réévaluation de l'œuvre de son père par Britten, qui possède une grande collection de pièces élisabéthaines pour le clavier. Voir GROGAN, C. (ed.), *Imogen Holst, A Life in Music*, Woodbridge, The Boydell Press, "Aldeburgh Studies in Music 7", 2007, p. 148-149 et p. 159-161.

³⁹ « *Perhaps I am wrong and I say this with hesitation, but I feel that in the future the emphasis will be more on the string quartet than on the symphony orchestra because of the way in which music seems to me to be going; and also—again I say this with hesitation—our English character rather inclines towards the small than the very big.* » (KILDEA, P. (dir.), *Britten on Music*, op. cit., p. 89).

On découvre ici Britten en adepte, peut-être sans le savoir, du « *Less is more* » que l'architecte Mies van der Rohe (1888-1969) emprunte à Robert Browning pour justifier l'adoption des lignes claires et simples de ses architectures où rien n'est superflu. On retrouve ses lignes simples dans la salle de concert des Maltings de Snape dont l'architecture respecte les volumes d'origine et qui offre à peine 830 places. « L'énorme, *the very big*, » semble faire référence d'une part au colossal qui caractérise la musique allemande post-romantique et post-wagnérienne, avec les symphonies-fleuves de Bruckner et de Mahler, et désigne aussi sans doute ces orchestres énormes qui déversent leur flot de musique comme la marée sur des auditeurs passifs, comme celui du Richard Strauss d'*Elektra* et *Salomé* qui, son ascèse orchestrale faite en vieillissant, retourne à l'idéal de clarté mozartien et prélude à son *Capriccio* par un sextuor à cordes. D'autre part il fait peut être allusion à une tradition d'exécution des oratorios de Haendel avec des effectifs « babyloniens » comme dit Berlioz, inventée dans les années 1860, dans l'immense salle du Crystal Palace, au grand scandale de George Bernard Shaw, pratique qui perdure jusqu'en 1941. Britten parle ici sans doute d'œuvres de musiciens anglais et dans son cas il ne peut s'agir que de Purcell.

L'influence de Purcell sur Britten, avec qui, pour Hans Keller, il entretient « *a superego identification* », est immense⁴⁰. La renaissance de Purcell en Angleterre découle de la volonté d'en faire l'équivalent anglais de Bach et de donner au Baroque anglais son musicien national en lieu et place de Haendel, le Saxon italianisé, certes naturalisé anglais mais père de cet oratorio anglais qui empêche selon certains toute évolution de la musique anglaise autochtone⁴¹. Cette renaissance est marquée par la fondation de la Purcell Society en 1876, par l'édition du *Fairy Queen* par Stanford en 1892, par la première représentation moderne de *Dido and Aeneas* au RCM en 1895, avec RVW et Holst dans les chœurs, par les longues notices dans les deux premières éditions du *Dictionnaire de la Musique* de Grove en 1890 et 1904, par un long article que lui consacre Parry dans son *Oxford History of Music* de 1902 et par l'édition critique de ses *Welcome Odes* par RVW entre 1905 et 1910. Dans *Music and Nationalism, A Study of English Opera* de 1911k, Cecil Forsyth désigne Purcell comme le compositeur national et c'est Purcell que Britten invoque dans sa défense de l'anglais comme langue éminemment propre au chant et dans sa volonté de recréer l'opéra anglais moribond en rendant à cette langue « l'éclat, la liberté et la vitalité » qui lui font défaut depuis la mort de Purcell⁴². C'est encore lui que Britten évoque comme exemple d'éclectisme dans son appropriation des styles indigènes, français et italiens et comme modèle de clarté et de transparence dans un bel article qui salue le 250^e anniversaire de sa mort en 1945⁴³. Le compositeur se méfie des éventuelles accusations de « nationalisme musical » qu'encourt son travail⁴⁴ mais l'amour de Britten pour ce Père Éternel s'exprime explicitement par sa réalisation de *Dido and Aeneas* (1951), sa transcription de la *Chaconne en Sol mineur, Z730* (1955), son adaptation de *The Fairy Queen* (1967), sa réalisation des *Harmonia Sacra* et de *l'Orpheus Britannicus*, la musique vocale sacrée et profane de Purcell, à partir de 1941⁴⁵, et ses variations sur un thème de Purcell de *The Young Person's Guide to the Orchestra*, op. 34

⁴⁰ Dans le chapitre « *The Musical Character* », MITCHELL, D. et KELLER, H. (dir.), *Benjamin Britten, A Commentary*, op. cit., p. 320.

⁴¹ HOWES, F., *The English Musical Renaissance 1840-1940*, Londres, Secker and Warburg, 1966, p. 36.

⁴² « *One of my chief aims is to try and restore to the musical setting of the English language a brilliance, freedom and vitality that have been curiously rare since the death of Purcell* » Introduction au Sadler's Wells Opera Guide, *Peter Grimes*, London, John Lane, The Bodley Head, 1945, p. 7-8, citée dans KILDEA, P. (dir.), *Britten on Music*, op. cit., p. 50.

⁴³ *Ibid.*, p. 52.

⁴⁴ « *On Realising the Continuo in Purcell's Songs* », *ibid.*, p. 166.

⁴⁵ Pour une liste complète des arrangements et des éditions de Purcell voir *Benjamin Britten : A Catalogue of Published Works*, Aldeburgh : BPL, 1999, p.173-184.

de 1946. Comme le note Mitchell⁴⁶, Britten emprunte à Purcell une rhétorique musicale, ostinatos et basses contraintes, qui font partie du patrimoine du XVII^e siècle européen, et notamment la passacaille qui marque ses opéras comme sa musique instrumentale ou vocale. Le *Quatuor à cordes* n°2 en Ut de 1945, la cantate *Rejoice the Lamb* pour solistes, chœur et orgue, op. 30 de 1943 ou *The Holy Sonnets of John Donne* pour ténor et piano, op. 35 de 1945 sont tous marqués de gestes purcelliens. Dans son *Midsummer Night's Dream* de 1960, où le petit orchestre crée un climat particulier pour chaque groupe de personnages, le rôle de Tytiana est d'une vocalité toute purcellienne et l'air d'Obéron « *I know a bank* » est un hommage au « *Sweeter than roses* » de Purcell. Confié au contre-ténor Alfred Deller (1912-1979), l'un des premiers de son époque, le rôle rappelle Purcell lui-même, qui aurait parfois chanté cette partie dans ses œuvres⁴⁷ et ainsi le compositeur du *Fairy Queen* apparaît dans l'opéra de Britten.

Cette brève étude de la transparence nous révèle in *fine* un compositeur qui, à l'instar de son ami le peintre et décorateur le fidèle John Piper, pratique l'art du vitrail en musique,⁴⁸ qui laisse paraître par transparence des formes et des lignes. Comment ne pas songer au décor transparent imaginé par Piper pour le *Midsummer Night's Dream* et l'orchestration transparente qui nimbe les interventions d'Oberon⁴⁹ ? Cet art suggère au-delà des mots et des notes tout un monde merveilleux dont les figures du cauchemar ne sont pas absentes, comme dans les états hypnagogiques qu'évoquent la scène du rouet de *Lucretia*, le rêve de Billy Budd ou encore dans le sonnet 43 de Shakespeare « *When I most wink* » qui conclut le *Nocturne*. Se révèle ainsi un Britten éminemment professionnel, conscient des enjeux de la composition et des réalités de l'exécution musicale comme de sa reproduction, qui défend une conception chambriste de la musique en s'appuyant sur les exemples du présent comme du passé. Il revendique un éclectisme qui n'est qu'une manière de préserver sa liberté de créateur d'embrasser tous les genres musicaux qui s'offrent à lui, tendance que son pacifisme et son homosexualité aura sans doute conforté. Quoique partiellement formé par l'écoute de la radio et du disque et gagnant amplement sa vie grâce à ceux-ci, Britten se méfie particulièrement du haut-parleur et de ces appareils qui déversent leur musique en tournant simplement un bouton, le transistor ou le magnétophone des années 60, qui réalisent la marchandisation de la musique qu'il dénonce déjà pendant son séjour américain⁵⁰. De 1942 à 1964, c'est le même rejet de la musique « céréale-de-petit-déjeuner⁵¹ », devenue produit de consommation courante, alors que c'est par ces moyens de diffusion, la radio et le disque, qu'il gagne sa vie d'artiste, tout en se faisant écho à George Benjamin sur la marchandisation de la culture. Mais ce n'est là qu'une des nombreuses contradictions de ce compositeur-interprète, directeur de troupe et de festival qui s'isole loin de Londres pour être au plus près de ses racines et qui passe sa vie à courir le monde, attirant dans son festival d'Aldeburgh les grandes personnalités musicales, artistiques et littéraires de son temps, d'où les accusations de clique et de cour pour un festival dont les ambitions sont d'abord de réunir des amis musiciens, artistes ou poètes à l'échelle locale pour renouveler l'expérience de la musique de chambre et

⁴⁶ MITCHELL, D. et KELLER, H. (dir.), *Benjamin Britten, A Commentary*, op. cit., p. 39.

⁴⁷ En 1692 Purcell lui-même aurait chanté une partie de l'air du contre-ténor « *Tis nature's voice* » à la création de sa deuxième ode à Ste Cécile *Hail ! Bright Cecilia*, Z328. Voir DUFFY, M., *Henry Purcell*, Londres, Fourth Estate, 1994, p. 208.

⁴⁸ Voir AYMÈS, S., « John Piper et Benjamin Britten : le renouveau de l'opéra anglais et ses décors », *La Revue LISA/LISA e-journal*, Vol. IV, n° 2, 2006, disponible en ligne sur : <http://lisa.revues.org>

⁴⁹ Voir les photos des décors dans HERBERT, D. (dir.) *The Operas of Benjamin Britten*, Londres, The Herbert Press, 1979, p. 275-278.

⁵⁰ KILDEA, P. (dir.), *Britten on Music*, op. cit., p. 37.

⁵¹ *Id.*

pour recréer la sainte trinité du compositeur, de l'interprète et de l'auditeur, sans qui la musique n'existe pas. Ce pari-là aura été particulièrement réussi.