

Suite pour Guitare (Ed. Transatlantiques)

par Arnaud DUMOND

D'aucuns, sous cette transparence et cette aisance, pourraient y sentir quelques limites. Mais ce serait reconnaître par là que la guitare - à qui il a déjà beaucoup donné - ne lui suffit pas, et donc lui conférer un statut de musicien tout court : un grand hommage en somme.

Car il a exigé de la guitare ce que d'autres autour de lui exigeaient de la musique. C'est pourquoi il a agrandi considérablement le champ culturel de cet instrument principalement voué en son temps à l'entourage compositionnel de SEGOVIA, lequel n'a jamais brillé par un progressisme notoire. Et si MILHAUD, VARESE ou LIGETI, par exemple, n'ont rien écrit pour l'instrument, BROUWER, en assumant certains de leurs procédés d'écriture (on pense aux *Micropiezas*, à *Canticum* ou à la *Spirale éternelle*) prouvait que la guitare serait solidaire de l'évolution musicale de ce siècle ou ne serait pas, et le prouvait avec un style bien à lui qui procède à la fois de la tradition moderniste européenne et du patrimoine culturel de son pays et alentour. Nul plus que lui n'a contribué à contourner l'aspect parfois indigeste ou abstrait de la musique contemporaine grâce à une habileté instrumentale et une inspiration sans lesquelles peu de guitaristes eussent contracté la passion de ces nouveaux territoires et le désir de les faire connaître.

Ce sens de l'exploitation très efficace de l'instrument n'a pas échappé aux guitaristes : musiques toujours assez faciles à jouer et à comprendre (sinon à interpréter) parce que non seulement elles ne transgressent jamais les possibilités manuelles de l'exécutant (au contraire de XENAKIS, par exemple, qui en fait une des conditions essentielles du « combat » entre l'homme et la matière, à seule fin de provoquer une sorte d'inquiétude créatrice) mais aussi parce qu'elles en suscitent d'autres, toutes également « dans la main ».

Cet « instrumentalisme » est-il générateur d'idées musicales ou bien est-ce l'inverse ? N'ouvrons pas ici le

débat tout en rappelant l'éternelle dynamique dialectique entre la musique et l'instrument qu'ont exemplarisé des auteurs tels que VIVALDI, CHOPIN, PROKOFIEV, RAVEL ou ENESCO parmi tant d'autres. En tout cas, le fait est là : une adéquation musique-instrument dont l'évidence, et le confort font de BROUWER le compositeur vivant le plus joué parmi les guitaristes.

On sait que la production « brouwérienne » comporte deux versants : l'un avant-gardiste (citons encore *Tarantos*, les concerti pour guitare, pour flûte, pour violon, la musique de chambre, les chœurs etc...), l'autre qui renouvelle stylistiquement des formes telles que *fugue*, *études*, *préludes*, *dances*, etc... (de loin les plus jouées).

Le *Decameron noir* appartient à ce dernier. C'est une sorte de suite en trois tableaux d'environ quinze minutes (4 + 4 + 6) où la concision que nous relevons plus haut, une fois n'est pas coutume, pourrait bien être prise en défaut. Mais tout indique (titres, subdivisions imagées) qu'il s'agit là d'une « musique à programme » (Ballet ou théâtre, genres que BROUWER pratique souvent). Ce n'est toutefois qu'une hypothèse, n'ayant pu nous renseigner à temps.

1 — le premier mouvement, *La harpe du guerrier*, dénote un procédé de composition qui relève davantage de la juxtaposition d'éléments contrastés plutôt que du développement. On peut citer à ce propos le terme de « personnages » ritmico-mélodiques dont usait MESSIAEN dans sa fameuse analyse du *Sacre du printemps*. Trois personnages, donc, se croisent et se décroisent au long de cette course dansée ($\text{♩} = 70$) dans un rythme de 5/8 différemment divisé en 2 + 2 + 1 ou 3 + 2 notamment : un rythme syncopé (ex.1), une séduisante quoique (ou parce que ?) fugitive mélodie (ex.2) et une séquence *tranquillo* qui apparaît deux fois (ex.3).

Rien qui ne tombe sous les doigts pour peu que l'on suive les doigtés de l'auteur. On proposera cependant un

Nous avons demandé à Arnaud DUMOND de se charger de cette nouvelle rubrique : « analyse des partitions ». Il vous présente aujourd'hui : le *Decameron negro* de Léo BROUWER, dans notre prochain numéro : *Le Cadran lunaire* de Maurice OHANA, etc... Cette analyse, il l'envisage plutôt comme une promenade dans les partitions où il propose ici un point d'intérêt particulier, là une difficulté à résoudre ou plus généralement un panorama d'ensemble qui donnerait aussi à d'autres l'envie de les visiter.

EL DECAMERON NEGRO, pour guitare de Léo BROUWER : Paris, Editions musicales Transatlantiques, 1983.

« Le BROUWER nouveau est arrivé » pourrait-on lancer à la réception automnale de cette nouvelle œuvre, tant le compositeur et guitariste cubain nous a habitués, depuis près de vingt ans, à une régularité de production dont on peut prédire à chaque fois sans trop de risque l'intérêt, sous un angle ou un autre.

Car à chaque œuvre, BROUWER apprend quelque-chose aux guitaristes : que ce soit une nouvelle façon de faire sonner la guitare ou d'exploiter des formes plus traditionnelles, c'est toujours avec une concision et une clarté d'élocution - un art de viser juste - qui en fait, avant l'âge, un classique. Certes, classique il l'est déjà étymologiquement : celui qui est enseigné dans les classes, mais il l'est aussi et surtout par sa capacité d'être intelligible jusque dans une certaine complexité : il le doit à sa manière de traiter vite et bien peu d'idées à la fois (thème, rythme ou atmosphère etc...) qui sont en outre merveilleusement adaptées à la singularité instrumentale de la guitare.

mes. 3
Ex 1

mes. 26
Ex 2

mes. 81
Ex 3

mes. 42
Ex 4

mes. 2 p. 6
Ex 5

Ex 6

mes 1
Ex 7

mes. 3
Ex 8

doigté, absent, en page 2, ligne 6, mesure 3 (ex.4) et on relèvera une erreur probable de copie en page 4, ligne 2, mesure 2 où la seconde croche est un *si* plutôt qu'un *sol*.

Le caractère de cette pièce est très représentatif du style de la *danse caractéristique*, par exemple : rythmes asymétriques, accentuations précédant les notes liées, longs arpèges mettant à profit les cordes à vide pour un parcours aisé du manche, etc...

Le mélange de souplesse souriante et d'obstination obsédante ne contribue pas peu à la séduction qui s'en dégage.

2 — Le second tableau, la *Fuite des amants par la vallée des échos*, démarre franchement sur le thème dès le début (ex.5) dont les séquences suivantes (de B à I) ne sont que variations plus décoratives qu'évolutives, ou réexpositions transposées.

Les premières phrases, comme un écho justement, donnent le ton (ex.5 toujours) auquel il convient d'assurer un phrasé à la fois appuyé et élastique, bien respiré.

De G à I (*Dans la vallée des échos*) on remarquera une page et demie d'arpèges qui tire tout son intérêt d'une heureuse trouvaille acoustique qui ravira les oreilles et les doigtés des amateurs de physique appliquée. Chaque mesure est suivie d'une autre « en

écho » c'est-à-dire que cette dernière ne reprend pas l'intégrale de la mesure précédente mais la moitié environ puis la moitié de cette moitié, procédé même de l'écho qui se ressère en accélérant selon une progression plus ou moins géométrique. Il conviendra donc d'interpréter un peu au-delà de la notation écrite (forcément limitée comme toujours en musique) en ménageant à chaque mesure d'écho un *crescendo-diminuendo* simultané à un *accelerando-rallentando*.

A la séquence C, on note une sorte de reprise du procédé initial de *La spirale éternelle* mais qui n'aboutit pas au même effet. Dans *La spirale*, il s'agit d'un « continuum » (tel est d'ailleurs le titre de la pièce pour clavecin de LIGETI d'un procédé similaire) manière « d'évolution immobile » d'un nuage sonore. Ici, l'écartement progressif de notes consonnantes par quartes ou quintes (*sol#*, *la*, *si*, *mi*, *la⁸*, *mi⁸*) à travers un processus de répétition graduelle, aboutit à une sorte d'*éclaircie lyrique* un peu similaire (toutes proportions gardées !) au fameux début de la 9^e de BEETHOVEN, et qui est d'un bel effet, qu'il ne faudrait donc pas gâcher en libérant le *crescendo* trop tôt. Ce passage retombe dans le sombre pour se terminer *crescendo* à nouveau, sur un arpège très économe sur deux cordes.

On conseillera à cet égard (page 6, ligne 6, mesure 3) un doigté différent à la main droite : pouce + lié sur les *ré#*, *fa#*, *sol#*, et *do#* avec majeur-index sur *mi-si* à vide. Ce qui nous donne une formule d'arpège (PMI) on ne peut plus confortable, pour la main comme pour l'esprit.

On découvrira avec ravissement en séquence F trois contrepoints d'une candeur lumineuse où le thème (ex.6) en *la majeur 7^e* est suivi d'un temps par son relatif mineur en *do# mineur 7^e*. La tierce manquante (*do#* et *mi*) se trouvant dans l'autre accord ; ce mineur et ce majeur ne se déclarent qu'au contact l'un de l'autre...

3 — que l'on nous permette de profiter de ce doux moment conjugal pour passer au troisième mouvement qui a justement pour titre *La Ballade de la Demoiselle amoureuse*... une certainement belle, heureuse et libre amoureuse si l'on en juge par cette malicieuse et parfois provocante ballade déhanchée aux allures de paon faisant sa ronde. Deux thèmes se partagent ce long mouvement : l'un rythmique (ex.7) presque omniprésent quand il ne cède pas la place à un autre plus mélodique (ex.8). Divers intermèdes les entrecoupent ici et là, comme une piste de danse. Il y a fort à parier que de nombreux guitaristes ne dédaigneront pas de faire un petit bout de chemin en compagnie de l'amoureuse suggérée dans cette ballade par Léo BROUWER.

Arnaud DUMOND*

* Guitariste, luthiste et compositeur. Nombreux prix internationaux en tant qu'interprète ou compositeur (Paris, Belgrade, Rotterdam, Tokyo...). Récemment une de ses œuvres est finaliste, la seule française, au Concours de Composition pour guitare de Sablé. Son 5^e disque paraît ce mois-ci (flûte à bec et guitare). Disques « Arc-en-ciel ». Tournées en Europe, USA, URSS, Canada, Cuba, Japon etc...