

Récital *Lied et Mélodie* du samedi 23 novembre 2024

Fragments

Stuart Patterson, ténor et Florence Boissolle, piano

Conférence de présentation par Richard Cole, musicologue

Salle des Abeilles, Palais de l'Athénée, Genève

« Avant de découvrir la musique de Purcell, je ne m'étais jamais rendu compte qu'on pouvait mettre en musique des paroles avec un tel génie, et avec tant de couleurs différentes »¹. Ainsi disait Benjamin Britten dans un entretien à la BBC en expliquant son admiration pour l'art d'Henry Purcell.

Si trois siècles séparent la carrière d'Henry Purcell et celles de Benjamin Britten et de Michael Tippett, le programme d'aujourd'hui illustre parfaitement les liens étroits qui unissent l'œuvre du grand compositeur anglais du XVII^e siècle, aux mélodies de ses deux compatriotes du siècle dernier. Tant Britten que Tippett sont auteurs de plusieurs *Purcell Realisations*, donc des arrangements de la musique vocale de Purcell. En effet, ni l'un ni l'autre n'aurait pu faire abstraction de la production de leur grand prédécesseur, tant Purcell a marqué de son empreinte la musique de son temps et de son pays.

Benjamin Britten découvre assez tôt une affinité particulière pour Purcell qui ne le quittera plus. Au-delà du fait que Purcell est mort un 21 novembre alors que Britten est né le 22, ou que la réputation de l'un comme de l'autre est déjà faite à l'âge de vingt ans, Britten s'inspire, selon ses propres dires, du traitement de la langue anglaise entre les mains de Purcell. Dans le programme pour son opéra *Peter Grimes* lors de sa création, en 1945, Britten écrit ceci : « L'un de mes objectifs principaux est de redonner à la mise en musique de la langue anglaise le côté brillant, libre et vif qui manque depuis la disparition de Purcell. »² En fait, Britten s'identifiait avec Purcell, jusqu'à insister que, lorsqu'on exécutait ses arrangements des mélodies de ce dernier, il fallait indiquer dans le programme tout simplement « Britten-Purcell » – rien de plus, comme s'il s'agissait d'un seul homme.

De nos jours, dans le monde anglophone comme ailleurs, la renommée de Purcell continue à reposer sur des œuvres scéniques comme *Didon et Énée* ou *The Fairy Queen*, mais surtout sur sa musique sacrée. Nommé organiste à l'abbaye de Westminster, en 1679, puis trois ans plus tard, au même poste à la Chapelle royale, il doit régulièrement fournir de la musique pour les besoins du culte, en particulier des *anthems*. Ces pièces, qui s'apparentent à des cantates, font partie intégrante de la liturgie anglicane et sont destinées à être chantées par les chœurs, avec ou sans solistes, dans la meilleure tradition des grandes cathédrales anglaises. Enfin, tout mélomane qui se respecte connaît les émouvantes sentences funèbres, *Thou know'st, Lord, the secrets of our hearts*, écrites pour les funérailles de la reine Marie II, en 1689, ou *In the midst of life, we are in death*. Les deux œuvres ont été chantées lors des propres obsèques du compositeur, en 1695.

¹ Extrait d'un entretien avec John Amis, *Talking about Music*, émission de la BBC, 1950.

² Cité in Humphrey Carpenter, *Benjamin Britten: A Biography*, Londres, Faber & Faber, 1992, p. 229.

Ceci est la page 1 du document.

Pour obtenir le document en entier, adressez une demande motivée à

contact@liedetmelodie.org



Notre programme d'aujourd'hui ne comporte qu'une seule page sacrée, *Evening Hymn*, dans un arrangement de Britten. Malgré le texte, il n'est pas question que Purcell y fasse ses propres adieux à la vie, car on est en 1688, sept ans avant sa mort. Comme la pièce ne remplit aucune fonction liturgique, il n'est pas certain qu'elle fût destinée à la Chapelle royale. L'adaptation de Britten met en valeur les aspects les plus remarquables de l'œuvre d'origine. Le morceau entier est construit sur un simple *ostinato* descendant de basse, dont la répétition est habilement masquée par la ligne vocale. Remarquer en particulier la modulation inattendue sur la phrase « *And can there be any so sweet security* », où le langage harmonique nous dit clairement le contraire : en réalité, rien n'est sûr dans cette vie. À la question posée, « Où se reposera mon âme ? », le « Hallelujah » conclusif, quarante mesures de joie quasi exubérantes, apporte la réponse du croyant.

Dans cette première partie du programme, on entendra quatre mélodies profanes de Purcell, dans des arrangements de Britten et de Tippett. Toutes ces chansons viennent des musiques de scène de Purcell, fort peu connues de nos jours, même en Angleterre. Replaçons-les dans leur contexte. Lors de la restauration de la monarchie, en 1660, après dix ans de dictature de Cromwell, les salles londoniennes rouvrent du jour au lendemain. Suivant en cela les goûts de Charles II, qui désire retrouver les fastes de la cour de son père, dont les puritains avaient retranché la tête, en 1649, le public veut surtout le divertissement et le rire après une décennie lugubre et austère. Or dans une tradition remontant à Shakespeare et Ben Jonson, les spectateurs anglais s'attendent à la musique quand ils vont au théâtre.

Pour les compositeurs contemporains de Purcell, cette renaissance de la vie théâtrale représente une aubaine inespérée. Cependant, en raison de la seule pléthore d'ouvrages exigés pour assouvir la soif du public impatient, la qualité n'est pas toujours au rendez-vous. Par exemple, pendant les six derniers mois de sa vie, en 1695, Purcell doit honorer les commandes de musique pour non moins de douze spectacles différents. C'est sans doute ce surmenage qui a contribué à sa mort précoce.

À quelques exceptions près, notamment les comédies étincelantes de Richard Sheridan, les pièces de théâtre de cette époque ne sont pas restées au répertoire. Or même pour les œuvres médiocres, Purcell vouait un soin particulier à ses mélodies et ses musiques de scène pour coller au plus près non seulement à l'action, mais aussi aux émotions jouées sur scène. C'est ce qu'on appelait couramment les « affects » : le comique, le tragique, la surprise, la terreur. En dehors de leur contexte, cette musique perd une bonne partie de son sens, d'où l'importance du nouveau regard posé sur ce répertoire par Britten et Tippett à une époque où personne, ou presque, ne le connaissait plus.

Prenons, par exemple, les deux mélodies adaptées par Tippett, *Sweeter than roses* et *Music for a while*. Cette dernière, l'une des plus connues de son auteur, célèbre dans son texte le pouvoir magique de la musique sur nos âmes, ce qui justifierait amplement sa popularité. Mais en réalité, *Music for a while* intervenait dans une scène d'incantation assez terrifiante, dans la tragédie *Oedipus* de John Dryden et Nathaniel Lee, d'après la trilogie d'*Edipe roi* de Sophocle. Dans la scène en question, la musique joue donc un rôle non pas charmeur, mais maléfique.

Quant à *Sweeter than roses*, qu'on a pu décrire comme la chanson la plus sensuelle jamais composée par Purcell, elle était destinée à une tragédie de Richard Norton, *Pausanias*. La mélodie en question est chantée par la confidente de la perfide Pandora, laquelle ayant

