

entre les mouvements d'un même Duo s'effectue, outre le mode de jeu, par le moyen de différents intervalles saillants dans chaque mouvement. L'association entre mouvements d'un même duo résulte de procédés similaires de combinaison de grands ensembles. Dans le Duo II cela s'effectue par le moyen d'ensembles dérivés de la « série » d'origine combinés avec des « ensembles caractéristiques », et dans le Duo I par une hiérarchie d'ensembles de huit notes obtenus partiellement par complètement de tétracordes du Duo II. Dans le Duo I sont figurés des ensembles de huit notes pouvant être fragmentés en tétracordes distincts comprenant tous les intervalles. L'ensemble 0134679t a parmi eux une importance particulière ; on le retrouve dans les quatre mouvements du Duo I, de même qu'au début et à la fin de l'œuvre. La différenciation entre duos, au-delà de la simple différence des ensembles qui les caractérisent, est implicitement contenue dans leurs procédés dissemblables de constitution de grandes étendues musicales à partir du matériau ; mais l'association de leurs deux musiques, outre la complémentarité dont il a été question, trouve sa source dans la « série-réservoir » de douze sons qui est au cœur du quatuor.

Traduit de l'anglais par Hubert GUERY

## LA MUSIQUE ET L'ECRAN DU TEMPS <sup>1</sup>

Elliott CARTER

Ce titre me fut suggéré par le professeur Edward Lowinsky, musicologue réputé, un jour où je faisais une conférence à l'université de Chicago. Ce dernier dit en substance que le temps fournissait son support à la musique, exactement comme la toile fournissait le sien à la peinture. Pour excitante qu'elle soit, cette assertion peut mener à tant de pistes différentes qu'il faut la manier avec la plus extrême prudence.

De fait, les analogies entre les propriétés de l'espace et du temps demeurent superficielles — sinon sans objet —, tant notre expérience de ces deux notions s'effectue sur des registres distincts (ce qui ne signifie nullement que ces notions ne sont pas liées). Et pourtant, si la notion d'écran du temps (*time screen*), sur lequel la musique serait censée se projeter, pouvait être considérée comme une extension du temps de notre vie quotidienne (mais, en fait, la musique se perçoit dans un temps d'une tout autre nature — tout en ayant besoin d'un temps mesurable pour son exécution), alors ce temps pourrait, sans aucun doute, être comparé à l'espace d'une toile rectangulaire et plate, où se projetterait l'imagination du compositeur.

Il faut toutefois bien noter que ce raisonnement devient plus problématique si l'on essaie de comparer, par exemple, les connexions qu'un compositeur peut établir dans une œuvre entre « plus tôt et plus tard » (qui, quoique mesurables en « temps d'horloge », sont des notions qui peuvent acquérir

1. De la soixantaine de textes réunis dans *The writings of Elliott Carter* (cf. bibliographie), celui-ci est l'un des plus développés. Il s'agit d'une conférence faite à Austin (Texas) en 1965, largement révisée en 1976, et publiée pour la 1ère fois dans *Current thought in musicology* (Austin, University of Texas Press, 1976). Comme dans d'autres textes, Carter tâche ici d'expliquer certaines des procédures rythmiques si particulières qu'il utilise, et où la notion de *time screen* (écran de temps) trouve pour la première fois sa place (N.d.t.).



de tout autres significations, parce qu'elles se réfèrent à l'expérience personnelle du temps, différente chez l'auditeur et le compositeur), à des notions comme celles de « haut et bas » ou « droite et gauche » dans une toile qui, quoique tout aussi physiques dans un tableau, participent d'une expérience commune au spectateur et au peintre, de la densité, de la forme ou de la couleur. Ces notions ne peuvent, du reste, être appliquées au temps que sur un plan métaphorique. Il n'entre donc pas dans mon propos ici de me lancer dans de telles comparaisons, mais de décrire comment, à partir d'une réflexion sur la spécificité du temps en musique, j'en suis arrivé à intégrer cette problématique dans la composition.

Pour commencer, il nous faut brièvement nous occuper de chercher à définir ce formidable sujet qu'est le temps. Tâche redoutable : le « temps réel » de l'école de Bergson est très éloigné de celui des compositeurs qui manient l'outil électronique, le « temps ontologique » admet quant à lui plusieurs définitions, tandis que la relation entre le « temps universel » de Heidegger, le « temps d'horloge » (qui, pour certains, se confond avec le « temps arithmétique »), et le « temps chronométrique » de Pierre Souvtchinsky, est, pour le moins, difficile à établir. Afin de délimiter le territoire qui sera le nôtre, j'aimerais commencer par citer Charles Koechlin, qui propose les quatre aspects suivants<sup>2</sup> :

« 1. la *durée pure*, donnée de notre conscience profonde, et comme indépendante du monde extérieur : la vie s'écoule...

2. le *temps psychologique*. C'est l'impression que nous avons de cette durée d'après les événements de notre existence : les minutes qui semblent des siècles, les heures qui passent trop vite ; la fuite si rapide des années quand on vieillit, si lente quand on est jeune. En somme, la durée, relative aux circonstances de la vie.

3. le *temps mesuré* par les moyens mathématiques. Tous, ils recourent à des procédés visuels (sabliers, horloges, chronomètres) (...)

4. Et je voudrais, enfin, parler du *temps musical*. A nous autres musiciens, cette donnée ne se présente pas comme aux savants. Le temps *auditif* est sans doute celui qui se rapproche le plus de la *durée pure* ; d'ailleurs il n'apparaît point sans quelque rapport avec l'espace, en ce qu'il nous semble mesurable (à l'oreille), et divisible. Les divisions que donnent les valeurs musicales (rondes, blanches, noires, etc.) conduisent à une *spatialisation* du temps, mais fort différente de celle, basée sur la vue, que considère Bergson. En outre, au sujet de la mesure de cette durée, le rôle de la mémoire musicale possède une importance qui semble échapper à bien des personnes. »

2. Charles Koechlin : *Le temps et la musique* (Paris, la Revue musicale, janvier 1926, p. 45-62).

Pour approfondir les considérations de Koechlin, ces quelques remarques :

1. la *durée pure* est à l'évidence identique à ce que Bergson appelle le temps réel. La notion conséquente de *durée réelle*, qui peut seulement être appréhendée intuitivement, a été éclairée et précisée par Suzanne Langer<sup>3</sup> : « Chaque conceptualisation du temps le simplifie au point de passer sous silence ce qui en constitue l'aspect le plus intéressant, à savoir la notion de passage ».

2. le *temps psychologique* serait relativement clair dans la définition de Koechlin... si Heidegger n'avait développé dans *L'Être et le temps* une théorie qui — c'est tout au moins ainsi que je la comprends — combine les deux premières définitions de Koechlin, pour effectuer une démonstration de haute virtuosité, d'où il ressort que chaque être (*Dasein*<sup>4</sup>) fait sa propre expérience du temps, en liaison avec l'attente, l'angoisse et la certitude de sa propre mort, aussi bien qu'avec le sentiment que cette expérience vitale est bien notre lot à tous.

3. de la troisième définition de Koechlin, Suzanne Langer dit qu'elle est « une abstraction spécifique de l'expérience du temps : le *temps comme séquence pure*, représenté par une série d'événements idéalisés, indifférents en eux-mêmes, et liés par leur seule succession. Conçu de la sorte, le temps est un continuum d'une seule dimension<sup>5</sup>. »

4. Enfin, à propos du *temps musical* dans sa relation à la *durée pure*, Suzanne Langer remarque : « L'expérience directe du passage, comme cela arrive dans la vie de chacun est, bien sûr, un événement qui a lieu au présent, tout aussi actuel que la progression de l'horloge. Comme tout événement lié à un instant précis, cette expérience n'est que partiellement perçue dans l'instant où elle a lieu. C'est par un mélange de connaissances de toutes sortes que l'on complète cette perception. Néanmoins, c'est bien lui (ce passage), le modèle du temps virtuel créé par la musique<sup>6</sup>. »

L'ambiguïté du terme « écran de temps » (*time screen*) devient encore plus évidente lorsque l'on isole tous ces aspects. En effet, cette notion peut tout à la fois couvrir une durée mathématique (l'expérience en est même parfois douloureuse : lors d'un enregistrement, par exemple), et des durées beaucoup plus aléatoires, puisque liées à l'expérience du temps réalisée par l'auditeur. La relation entre ces deux aspects est claire lorsque Suzanne Langer évoque l'expérience du temps, qu'elle base sur la différence avec le temps d'horloge « dont le principe de base est le *changement*, qui est mesuré par la comparaison entre deux états de l'instrument de mesure (...). Le changement n'est pas représenté en lui-même ; il est simplement donné par le contraste des diffé-

3. Suzanne Langer : *Feeling and form* (New-York, Scribner's Library, 1953), p. 114.

4. Conformément à la pensée de Heidegger, j'utilise la notion de *Dasein* non seulement comme liée à l'existence et la présence, mais à l'ensemble des fonctions cognitives.

5. Suzanne Langer : *Feeling and form* (op. cit.) p. 111.

6. *ibid.*, p. 113.



rents états, fixes en eux-mêmes. La conception du temps qui découle de telles expériences est très éloignée du temps tel que nous le percevons dans notre expérience directe, qui est essentiellement *passage*, au sens transitoire. D'où il résulte que l'expérience du temps est tout sauf simple. Cette expérience implique bien plus que la « longueur » ou l'espace mesuré entre deux moments choisis, parce que ces passages ont aussi ce que je ne peux que nommer sur le plan métaphorique du *volume*. Sur un plan subjectif, une unité de temps peut être grande ou petite, longue ou brève... C'est le volume de cette expérience qui la rend indivisible. Mais ce volume, plein de ses propres caractéristiques comme l'espace est plein des formes qu'il cerne, n'en est pas plus aisé à cerner pour autant... L'illusion première de la musique est d'être l'image sonore de ce passage, soustraite à la loi du présent, libre, plastique, et entièrement perceptible<sup>7</sup>. »

De telles idées ne devinrent importantes à mes yeux qu'aux alentours de 1944. Jusque là, je ne m'étais appliqué qu'à considérer le temps comme beaucoup d'autres (...). J'avais été éveillé à la musique en entendant la musique dite avancée qu'on jouait alors aux Etats Unis, et mon éducation musicale avait eu lieu dans la période marquée par le populisme<sup>8</sup>. Ce n'est pas sans perplexité que j'observe le retour de certaines expériences qui avaient alors été menées, dont peu avaient de résultats concluants à l'époque, et dont on voit mal ce qui pourrait les rendre concluantes aujourd'hui. En tout état de cause, au tournant de 1945, comme le populisme déclinait, je sentis que j'étais arrivé au bout de mes possibilités stylistiques dans cette voie, et commençais à réévaluer les différentes composantes de mon langage musical.

Rétrospectivement, je vois qu'il me fallut plusieurs années pour mener à bien cette décantation. Pendant cette période, j'écrivis la *Sonate pour piano* en 1945, les *Emblèmes* en 1947, puis le *Quintette à vent* et la *Sonate pour violoncelle et piano* en 1948 — toutes œuvres qui ne font que préfigurer mes préoccupations ultérieures. Vers 1948/49, mes idées se précisèrent tandis que je composais les *Huit études et une fantaisie* (fl. clar., htb, basson), et six des *Huit pièces pour quatre timbales*. La 7ème étude pour vents, basée sur la seule note sol (qui peut être jouée par chaque membre du quatuor) exploite, dans le champ des quatre couleurs sonores, et de leur onze combinaisons possibles (sans compter toutes les variantes de dynamique et d'attaque) un discours musical qui fait contraster entre elles toutes sortes d'entrées. Ainsi, dans la 3ème étude, les seules trois notes d'un accord parfait de ré majeur sont données, et constamment réénoncées avec différents accents, et différentes couleurs. Toujours avec un matériel mélodique minimal, j'ai mené à bien différents types

7. *ibid.*, p. 112n.

8. Au sujet de l'influence de l'idéal populiste sur la musique de Carter, de la fin des années 1920 à la guerre, cf. David Schiff : *The music of Elliott Carter* (Londres, Eulenburg, 1983, p. 114 et suivantes) (N.d.t.).

d'expériences, comme celle de la 4ème étude, où une cellule de deux croches, toujours situées à intervalle de demi-ton, et toujours serties de silences, sert de générateur exclusif à une vingtaine de mesures (mes 16-35) : une technique de mosaïque que j'allais fréquemment réemployer<sup>9</sup>.

C'est alors qu'un ensemble de notions ayant trait au rythme, au mètre, et de manière générale au temps, commencèrent à m'obséder. En un sens, je restais dans le territoire délimité par le « temps d'horloge » (temps du métronome, en l'occurrence), mais l'influence du jazz des années 1930/40 (qui combinait avec succès improvisation libre et temps rigoureux), des musiques primitives non occidentales, ainsi que celle des œuvres de Scriabine, Ives et Nancarrow, me fit chercher à incorporer dans le « temps musical » tout ce dont je pouvais faire mon profit.

Vers cette époque, je pris également connaissance des idées formulées par Pierre Souvchinsky sur le temps dans la *Revue musicale*<sup>10</sup>, ainsi que de l'argumentation conséquente de Stravinsky<sup>11</sup>.

« L'expérience musicale personnelle du compositeur, qui est un complexe inné d'intuitions et de possibilités musicales, est basée avant tout sur une *expérience du temps* spécifiquement musicale — du *khronos*<sup>12</sup> —, par rapport à laquelle la musique proprement dite ne joue que le rôle de réalisatrice fonctionnelle.

La sensation du temps est sans doute une qualité accessible à tous, et tout le monde sait que le temps s'écoule de façon différente (...) : l'attente, l'angoisse, la douleur, la souffrance, la frayeur, la contemplation, la volupté sont avant tout des catégories de temps différentes, au sein desquelles s'écoule la vie humaine. Or, toute cette variabilité de types et de modifications du *temps psychologique* serait insaisissable, si à la base de toute cette complexité d'expérience humaine ne se trouvait la sensation primaire — souvent subconsciente — du *temps réel*, du *temps ontologique*.

La particularité de la notion musicale du temps consiste précisément dans le fait que celle-ci naît et s'écoule soit en dehors des catégories du temps psychologique, soit en même temps qu'elles, ce qui permet de considérer l'expérience musicale comme une des formes les plus pures de la sensation ontologique du temps ».

Ainsi, pour Souvchinsky, plusieurs compositeurs mettent en œuvre différentes combinaisons de *temps réel* et *psychologique*. Chez Haydn, Mozart ou Stravinsky, par exemple, Souvchinsky considère la musique comme *chronométrique*, car le sentiment du temps écoulé s'y confond avec le déroule-

9. le 1er exemple abouti de cette technique de « mosaïque » apparaît dans le *1er Quatuor* ; une des exploitations les plus complexes, dans le *Concerto pour orchestre* (N.d.t.).

10. Pierre Souvchinsky : *La notion du temps et la musique* (Paris, la Revue musicale, mai-juin 1939, p. 70-80). Nous donnons ici l'extrait du texte original, plutôt que la paraphrase qu'en effectue Carter dans sa conférence.

11. Stravinsky : *Poétique musicale* (Paris, J.B. Janin, 1945, p. 47 et suiv.).

12. Rappelons que c'est sous le titre de *Chronometros* qu'Elliott Carter envoya son *1er Quatuor* au concours de Liège (N.d.t.).



ment de la musique. Là, temps musical et temps ontologique ne font plus qu'un.

Par contre, la musique romantique — et particulièrement celle de Wagner — est « chrono-amétrique », puisqu'il y a relation instable entre le temps où se déroule la musique, et le temps psychologique qu'elle engendre. C'est une telle théorie (à laquelle je ne suis pas sûr d'adhérer) qui me mena à composer l'ouverture de la *Sonate pour violoncelle et piano* en 1948, où le piano joue dans un temps « chronométrique », tandis que la partie de violoncelle correspondante explore la notion de temps « chrono-amétrique ».

C'est donc avec cette œuvre que je commençais à développer de nouvelles pratiques de rythme. Par exemple celle où il s'agit d'élargir les divisions de base (comme des groupes de battues régulières), d'y incorporer des schémas polyrythmiques ou des *rubati*, et de modeler le tout grâce à différentes méthodes qui permettent d'effectuer ces changements de manière continue. Une de ces méthodes, dont on trouve la première illustration dans la *Sonate pour violoncelle et piano* a été appelée modulation métrique.

« Canaries » extrait de *Eight Pieces for Four Timpani* (ou instrumentiste) (1949/1966) p. 19.  
Copyright 1968 par Associated Music Publishers inc.

Cette technique est ici illustrée par un exemple tiré de *Canaries*, une des *Etudes pour timbales*. La main gauche y tient une pulsation régulière ne participant pas aux modulations, jouant les notes graves *si* et *mi* à la vitesse lente de MM. 64, tandis que la main droite, sur *fa* et *do* dièze, traverse toute une série de modulations métriques, qui accroissent insensiblement sa vitesse de jeu. Commenant à la même vitesse que la main gauche (MM. 64 à la noire pointée), la main droite substitue, dès la 2ème mesure, des noires aux noires pointées (MM. 96). A la 3ème mesure, ces noires sont accentuées par deux, puis se muent en triolets (MM. 144). A la double barre, la notation change, de telle sorte que la noire en triolets de la mesure précédente vaut maintenant la noire, qui passe ensuite exactement par la même accélération que dans les trois mesures précédentes : on est ainsi passé de MM. 64 à MM. 216. A la 12ème mesure, le procédé est répété une fois encore. La noire est arrivée à MM. 324, avec une main gauche, désormais notée en quadruple-croches, qui continue sa battue à 64. Le fait de maintenir deux couches de rythme — dans ce cas précis une battue immuable contre une accélération graduelle — réapparaîtra souvent sous ma plume. Mais l'essentiel est de noter que, de toute évidence, dans une page comme celle-ci, construite exclusivement sur quatre hauteurs, l'important est, avec un matériel si minimal, de réussir à former des contrastes, à bâtir des idées aptes à conduire une grande phrase, et à construire une forme valide.

La préoccupation de réduire une idée musicale à sa formulation la plus simple devient un axe prioritaire dans certaines de mes œuvres. Ainsi, dans l'*Adagio* du *1er Quatuor* (1951), avec ses fortes oppositions entre les sonorités adoucies, voilées des deux violons contre le récitatif véhément et vigoureux du violoncelle et de l'alto, est la présentation, en termes simplifiés, des oppositions de rythmes, thèmes et caractères propres à l'œuvre entière. L'*Allegro scorrevole* réduit à son tour cette texture diversifiée à un courant de double-croches, avec un thème de sept notes en présentation fragmentée (mes. 356-67) : on a l'impression de se trouver face à une véritable mosaïque ; cette section de l'œuvre a tendance à être constamment interrompue, pour repartir à nouveau. Une des interruptions est, en fait, la pause habituelle entre deux mouvements<sup>13</sup>.

Ce qui me préoccupait dans les années cinquante était le désir de trouver une pensée musicale nouvelle. Cette tendance au neuf n'était pas très prononcée durant tout le début du 20ème siècle<sup>14</sup> — mis à part Debussy, qui n'a pas cherché à masquer en quelle mésestime il tenait la notion conventionnelle de « développement thématique ». Ceci le mena, du reste, à explorer l'opposition entre éléments statiques

13. cf. Stéphane Goldet : *Quatuors du 20ème siècle* (Paris, Papiers / IRCAM 1986, p. 98), ainsi que notre article, *Distant music*, dans ce même numéro. Ce moment, sur lequel Carter ne s'étend guère, est à nos yeux un révélateur de sa pensée (N.d.t.).

14. Cette assertion, qui fait l'impasse sur les enjeux de toute la période atonale de l'école de Vienne, peut sembler un peu hâtive (N.d.t.).



et répartitions en séquences, et à réduire le matériel thématique, particulièrement dans ses dernières œuvres, à des formes élémentaires contenant de petits motifs. À leur tour, ces motifs forment la base d'un tissage de continuités en perpétuel devenir — une procédure probablement dérivée de l'étude du plain-chant tel qu'il était enseigné à la Schola Cantorum dans les années 1890. Stravinsky devait lui-même adopter ce procédé de développement séquentiel après 1913, ainsi que beaucoup de compositeurs qui ne venaient pas d'Europe centrale, comme Varèse.

Quoiqu'il en soit, vers le milieu des années 1940, l'usage immodéré d'ostinatos, ainsi que de continuités issues du plain-chant, sembla avoir fait son temps, et la technique sérielle ouvrit de nouvelles perspectives. Il y eut, à la fin de la Seconde Guerre Mondiale, un subit intérêt en Europe pour toutes les formes de modernité qui avaient été préalablement bannies. L'idée de chercher du nouveau — notamment dans le domaine rythmique — prévalut. On se mit très rapidement à généraliser ces procédures de sérialisation des paramètres du son, en prêtant assez peu attention au fait que tout cela ne pouvait guère être perçu par l'auditeur. Ce retour de l'avant-garde était stimulant, parce qu'il remettait tout en question, mais on n'allait pas tarder à en percevoir les limites. Par exemple, dans le domaine du rythme, rien de tout cela n'était réellement « expérimental », ou si avancé qu'on le croyait, puisque l'approche du temps, qu'il soit « musical » ou « virtuel », y était à peu près aussi contrainte que le régime des patients dans *La Montagne Magique* de Thomas Mann<sup>15</sup>.

C'était avec l'idée de réfléchir, le temps musical autrement que ne le faisaient les compositeurs sériels, que je mis en chantier le 2<sup>ème</sup> *Quatuor* et le *Double concerto pour clavecin et piano*, peu avant 1960. (...) Dans ces deux œuvres, le matériel sonore purement instrumental était suffisant, et je ne vis nulle raison d'aller chercher d'autres manières de jouer<sup>16</sup>. Dans le quatuor, chacun des quatre instruments se voit assigner un répertoire de caractéristiques musicales qui lui est propre — ce qui ne l'empêche pas de contribuer à l'effort général de différentes manières, soit en soutenant, soit au contraire en s'opposant à l'instrument *leader* — tout en étant fidèle à son répertoire d'expression, d'intervalles et de schémas rythmiques. Chaque instrument y est traité en « individualité » cherchant de manière générale à faire effort pour coopérer — surtout lorsque l'entreprise semble désespérée ! (...).

Tandis que le 2<sup>ème</sup> *Quatuor* cherche à différencier au maximum les quatre instruments d'une même famille, le *Double concerto* utilise des solistes aux propriétés si différentes

15. Thomas Mann : *La Montagne Magique* (Paris, Fayard, 1961, traduction : M. Betz). Le temps y joue un rôle capital (ex. *digressions sur le temps*, chap. IV).

16. Elliott Carter est non seulement réfractaire à l'électronique, mais à toute utilisation non traditionnelle de l'instrument : voilà qui donne la mesure de sa distance vis-à-vis d'un John Cage. Par exemple, il est le seul compositeur occidental du 20<sup>ème</sup> siècle à n'avoir utilisé, dans ses quatre quatuors à cordes, qu'en tout et pour tout, le jeu avec archet (pas de pizz., pas de sons harmoniques, etc.) (N.d.t.).

qu'une approche toute autre me sembla s'imposer. S'il fallait différencier dans le quatuor, le problème était inversé dans le *Double concerto*<sup>17</sup>. Par exemple, le clavecin est, à l'évidence, beaucoup moins puissant que le piano quand les deux jouent à leur intensité maximale, son attaque est plus incisive, tandis que la réponse à la sollicitation digitale est plus mécanique. Le jeu gradué des nuances, qui est la base du jeu pianistique, est impossible au clavecin, qui apporte en revanche la palette de couleurs que permet la registration. En conséquence, l'idée de faire s'opposer deux mondes si hétérogènes dut être réalisée de manière toute différente (...).

Ainsi, pour lier piano et clavecin dans un univers *un*, où de nombreux contrastes puissent néanmoins se faire entendre, je choisis deux petits orchestres, chacun avec deux percussionnistes. Comme il s'agissait d'une pièce antiphonique, les deux orchestres devaient être conçus pour mettre en relief les qualités respectives de leur soliste. (On peut objecter que j'eusse pu amplifier le clavecin, mais j'ai toujours préféré le son nu de l'instrument. L'amplification est à mes yeux toujours une gêne dans le contact entre l'instrument et l'auditeur. Dans une bonne acoustique, et avec une bonne préparation en répétition, le clavecin est parfaitement audible, et l'équilibre entre les deux groupes se fait sans difficultés). Plus j'avais dans la composition, plus l'œuvre se mit à ressembler à une pièce pour percussion, avec les solistes comme médiateurs entre la percussion et les instruments à hauteur déterminée. Il m'a fallu donc penser le temps de cette pièce d'abord en fonction de la percussion — ce qui m'orienta tout naturellement vers le « temps d'horloge ». Ceci est particulièrement sensible dans la coda, qui commence avec un grand *crash* de percussion<sup>18</sup>. À la manière d'un puissant coup de gong, ce coup n'en finit pas de s'éteindre sur plusieurs mesures et, comme des vagues naissent et meurent les unes après les autres (chaque fois avec un peu moins d'énergie), ne meurt qu'au terme de la résonnance. C'est alors que je pris conscience que toutes mes œuvres, depuis la *Sonate pour piano et violoncelle* jouaient sur une dimension très particulière du temps, où de multiples perspectives existaient simultanément, comme on le voit parfois à l'opéra (scène du bal de *Don Giovanni*, ou fin d'*Aïda*) — et comme jusque là ces réalisations n'étaient concluantes qu'à l'opéra (...).

L'idée qui était à l'origine du *Double concerto* et du 2<sup>ème</sup> *Quatuor* incluait cette dimension plurielle, tout comme celle de mon *Concerto pour piano*, dont le projet était de mettre en scène la « foule » de l'orchestre, face à l'« individualité » du piano, avec pour médiateur un *concertino* de sept solistes.

17. Les deux œuvres sont néanmoins fondamentalement proches, par bien des aspects de l'écriture (Carter s'interrompt un an dans la composition du *Double*, qui l'occupe de 1956 à 1961, pour composer, en 1959, son *Deuxième Quatuor*) (N.d.t.).

18. L'original anglais est plus frappant que le « fracas » français (N.d.t.).



Ici, le conflit est organisé de la manière suivante : la partie strictement orchestrale devient au fur et à mesure de plus en plus insistante, voire brutale, tandis que la partie de piano est de plus en plus différenciée, sensible, imaginative. Dans le deuxième mouvement, pendant un long moment, les cordes tissent une toile d'accords de plus en plus nourris, qui finissent par former une couverture de sons étouffants. Dans le même temps, le reste de l'orchestre utilise à force croissante, plusieurs couches de schémas à la battue stricte et régulière. De leur côté, le piano et les solistes du *concertino* développent des parties plus expressives et variées, qui, vers la fin du passage, deviennent *prédominantes* et culminent avec le moment où le piano se fixe sur une seule note, qu'il répète avec obstination : la note qui manquait à l'agrégat de cordes constituées en « couverture » de 81 notes.

Dans ces trois ouvrages, il va de soi que toutes sortes de « modulations métriques » sont mises en œuvre, toujours soit pour passer (brutalement ou en douceur) d'une vitesse à une autre, soit pour former césure de forme entre deux sections. Généralement, tous ces modes de fonctionnement coexistent : par exemple, je peux opérer par fondu - enchaîné le tuilage de deux strates — l'une à vitesse constante, l'autre à vitesse différenciée. Plus j'explorais cette notion de « modulation métrique », plus l'idée d'y introduire *accelerandi* et *ritardandi* me séduisait. Dans cette perspective, le premier *accelerando* à construire une pièce de bout en bout apparaît dans la sixième des *Variations pour orchestre* (1954), où un schéma de six mesures à 3/4 s'accélère jusqu'à trois fois son allure, point où la notation change : une partie qui jusque là était notée en noires l'est en triolets de croches, tandis que, dans d'autres parties, des noires pointées deviennent des croches, les blanches pointées des noires, et les croches se changent en sextolets de double-croches. Alors que cette notation laisse présupposer une accélération constante, la battue revient à son tempo de départ (noire = 80). Toute la variation se coule dans ce moule, qui se répète sans interruption.

Point n'est besoin de prouver que, dans ce jeu canonique serré, le thème pourrait entrer ailleurs, mais s'il intervenait plus tôt (par ex. le thème A en blanches pointées au hautbois à la mesure 4 de l'exemple) il serait plus lent — et inversement. Un schéma entier d'accélération fut ainsi parachevé, qui aboutit à une des toutes dernières entrées du thème, où la première note dure six mesures pleines, la 2ème note les trois premières et la 3ème note les trois dernières, de la 4ème à la 8ème notées en blanches pointées, les 18 suivantes en noires, etc. De manière similaire, l'endroit où s'arrêtent les triolets du thème arrive de plus en plus tard dans le schéma d'exposition sur six mesures, de telle sorte que l'on perçoit

*Variations for Orchestra* (1955), mm. 289-99.

Copyright 1957, 1958 par Associated Music Publishers, Inc.

des notes jouées de plus en plus vite, jusqu'à l'arrivée des triolets à la dernière mesure, qui représentent les valeurs les plus brèves entendues jusqu'alors. Enfin, l'idée d'introduire dans une telle page une battue régulière me séduisit. Dans cette variation, la harpe donne l'impression de transformer tout ce matériel en une ritournelle immuable. Parfois même, des systèmes d'*accelerandi* de *ritardandi* et de battue régulière sont combinés simultanément (...).

Le *Concerto pour orchestre* (1969) exploite l'idée de vagues de sons, cette fois-ci pendant plus de vingt minutes, là où le



même procédé n'apparaissait que brièvement dans la coda du *Double concerto*. C'est avec cette intention en tête que je commençais à en préparer la composition, lorsque je pris connaissance de *Vents* de Saint-John Perse. La description qu'on y trouve, qui n'est pas sans évoquer Whitman, des USA balayés par les vents du changement, tournait autour de quatre axes majeurs, exactement comme la musique que j'avais en tête :

1. la fin de l'automne, l'assèchement et la mort d'un temps révolu — hommes de paille dans un monde de paille.

2. la vitesse et la fluidité du vent, qui balaye l'ancien et amène le nouveau.

3. l'exhortation d'un poète appelant à la destruction de ce qui a fait son temps, et à une renaissance.

4. enfin le retour du printemps et de la vie.

Ces thèmes sont brassés dans bien des contextes, mélangés tandis que le poète n'a de cesse de faire sentir les différents mouvements du vent. C'est tout-à-fait parallèlement que mon *Concerto pour orchestre* tourne autour de quatre pôles<sup>19</sup>. Tandis que des allusions aux quatre y sont constamment exploitées, l'œuvre en privilégie tantôt l'une, tantôt l'autre dans un parcours qui s'apparente néanmoins à un parcours traditionnel en quatre mouvements. En répartissant dans l'espace les quatre groupes d'instruments ci-dessous définis, on peut aider l'auditeur à percevoir cette spécificité<sup>20</sup>. En effet, la partition suivante s'effectue à l'intérieur même de l'orchestre :

pour le mouvement I (mes 24-140) : violoncelles, bassons, harpe, piano, marimba et percussion non métallique, liés aux raclements de l'automne,

pour le mouvement II (mes 141-285) : les violons, les flûtes, la clarinette, la percussion métallique, associés à la fraîcheur du vent,

pour le mouvement III (mes 286-419) : les contrebasses, les tubas (et occasionnellement les trombones), les timbales qui soutiennent les invocations du poète,

pour le mouvement IV (mes 420-532) : les altos, trompettes, hautbois et cors, la caisse claire pour évoquer le renouveau<sup>21</sup>.

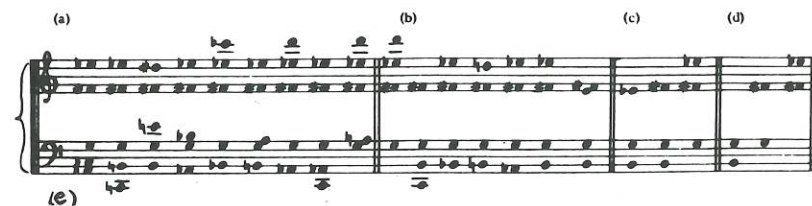
Sur le plan harmonique, la pièce utilise les 38 possibilités (dont 28 sont renversables) d'un accord de cinq sons. Ces possibilités sont distribuées tout au long des quatre mouvements, selon une disposition qu'éclaire l'exemple page suivante, qui montre également toutes les partitions internes effectuées dans cet accord. Sur le plan rythmique, chaque mouvement a sa direction générale : le mouvement I est formé de groupes de phrases qui retardent les unes par rapport aux autres (chacune commençant un peu plus vite que la précédente), le mouvement II commence très vite et ne fait que ralentir, le mou-

19. Néanmoins *Vents* propose un parcours ascensionnel (de la mort à la renaissance), tandis que l'œuvre de Carter mêle et brasse simultanément tous ses ingrédients. Sur ces différences entre les deux œuvres, cf. David Schiff, op. cit. p. 246 et suiv. (N.d.t.).

20. On trouve une injonction analogue pour le contemporain *3ème Quatuor*. Fantôme de compositeur contre réalité d'interprète : la distance ainsi créée rend l'exactitude de l'exécution si problématique que les interprètes ont toujours renoncé (N.d.t.).

21. La non-pré-éminence des cordes, comme la dispersion des bois, qui évitent toute sonorité trop massive, est une des leçons de Debussy (N.d.t.).

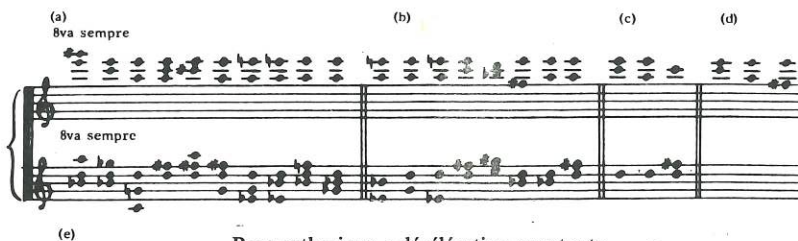
#### Movement I



Base rythmique en décélération, chacune commençant plus vite que la précédente.

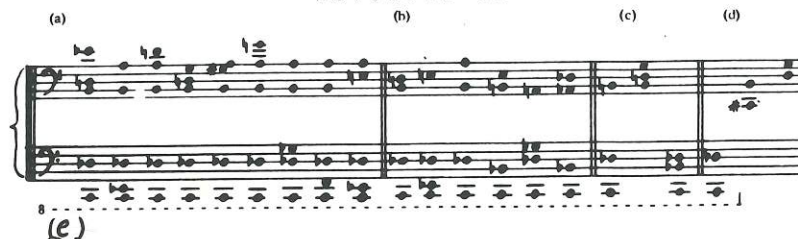


#### Movement II



Base rythmique : décélération constante.

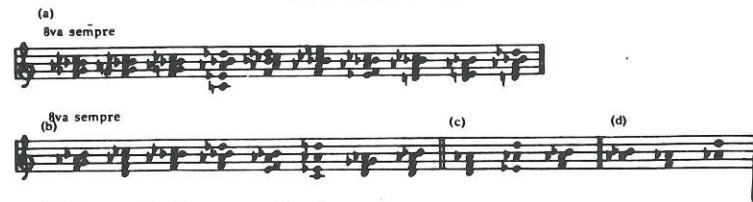
#### Movement III



Base rythmique en accélération, chacune commençant plus lentement que la précédente.



#### Movement IV



Base rythmique : accélération constante.

vement III est à l'inverse du mouvement I, le mouvement IV à l'inverse du II. L'œuvre commence avec une introduction, que j'associe au premier vers de *Vents* (« C'étaient de très grands vents sur toutes surfaces de ce monde »). Cette introduction présente un accord de douze sons<sup>22</sup>, dont chaque fragment (cf. exemple ci-dessous) engendre l'ensemble du matériau exploité dans un mouvement. Enfin *grosso modo*<sup>23</sup>, on peut dire que le *Concerto pour orchestre* adopte la forme d'une vaste onde sinusoïdale continue, où chaque mouvement utilise en priorité (mais non en exclusivité) l'un des quatre groupes orchestraux. Les interpolations de mouvements les uns dans les autres sont toutefois si nombreuses qu'on peut parler d'un collage croisé.



Finalement, ce qui importe, c'est de percevoir que tout ce matériel d'intervalles et d'accords est le « maintenant » dont le flux musical, en mouvement constant, altère en permanence les contours. Le *Concerto* est donc fondamentalement pensé pour produire l'« image virtuelle » du passage du temps. C'est en ce sens que l'œuvre est liée, pour moi, à une image intime de la conscience du temps, dont Husserl dit :

« Le noyau sensible (...) est le « maintenant » qui a juste été, et a juste été un peu plus tôt, etc. Dans ce « maintenant » il y a aussi rétention du maintenant de tous les niveaux de durée dont nous pouvons être conscients (...). Le flux de l'expérience, en toutes ses phases, est en soi une unité construite, identifiable parce que mise en mémoire, et qui peut être évoquée à tout instant. A l'origine, cette unité est formée par son seul flux : ce qui revient à dire que son essence véritable n'est pas seulement d'être, mais de représenter l'expérience vécue. »

Il doit être évident que l'approche globale de la musique, relativement lacunairement abordée ici, peut susciter des explorations dans bien des directions — que je n'ai fait ici qu'ébaucher<sup>24</sup>. Toutefois, il est sans doute impossible, dans un cadre comme celui-ci, d'aborder l'essentiel de ce qui se joue dans l'acte compositionnel lui-même. Ce qui a été exposé n'est que l'enveloppe de la composition. La raison qui pousse à composer — à mesurer chaque note, chaque accord, chaque

rythme à l'aune de son intention expressive ; à juger le tout, presque inconsciemment selon le code de votre plaisir sensoriel, de ce qui vous semble imaginatif, émouvant et essentiel — est de l'ordre de l'indicible. On ne peut qu'évoquer son implication, ou son engagement dans la musique, comme dans ce que l'auteur de *Vents* appelle « l'horreur... et l'honneur de vivre ».

Traduit de l'anglais par Stéphane GOLDET

22. Même procédé dans le 3<sup>ème</sup> Quatuor (N.d.t.).

23. Les deux phrases qui suivent, et la notion de collage croisé sont empruntées à David Schiff (op. cit.) (N.d.t.).

24. En un demi-paragraphe omis ici, Carter développe tout à la fois ses griefs à l'encontre d'une société américaine qui fait si peu de cas du fait artistique contemporain (et où la critique ne remplit pas son rôle de stimulant pour les créateurs), et sa gratitude à l'égard de l'Université du Texas qui, dans un tel contexte, lui permet néanmoins de prendre la parole (N.d.t.).



## BIBLIOGRAPHIE SÉLECTIVE

### I. ARTICLES

- Pierre Boulez, Composers Quartet, Peter Maxwell Davies, William Glock, Paul Fromm : *Elliott Carter : a birthday tribute* (London, AMP/Schirmer, 1978)
- W.E. Brandt : « The music of E. Carter : simultaneity and complexity » (*music educator journal* 60, n° 9 (mai 1974), p. 24-32.
- André Gauthier : « E. Carter : "à la manière de Rameau" » (*Les nouvelles littéraires* n° 2569, du 27 janv. au 3 février 77)
- S. Goldet : *Quatuors du 20ème siècle* (Paris, Papiers/IRCAM, 1986, p. 96-104)
- R. F. Goldman : « Current chronicle : New-York » (*Musical Quarterly* 37 n° 1, janv. 1951, p. 83-89)
- Paul Griffiths : *The musical Times* 115, n° 1572 (fév. 74)
- Paul Griffiths « The string Quartet : an history » (London, Thames and Hudson, 1983, p. 194-209)
- B. Northcott : « E. Carter : continuity and coherence » (*Music and musicians* 20, N° 12, août 72, p. 28-39)
- Grigori Shneerson : « Portrety amerikanskikh kompozitorov » (Moscou, Muzyka, 1977, p. 135-150)
- K. Stone : « Problems and methods of notation » (*Perspectives of new music* 1, n° 2 printemps 63, p. 9-26)
- I. Stravinsky et R. Craft : *Dialogues and a diary* (London, Faber and Faber, 1968, p. 99-101)
- R. P. DeLone : « Timbre and texture in twentieth-century music », in *Aspects of twentieth-century music*, ed. Gary E. Withlich (Englewood Cliffs N.J. : Prentice Hall, 1975, p. 198-207)
- C. Rosen : « Les langages musicaux d'E. Carter », et « Entretien avec E.C. », in *Contrechamps* n° 6, avril 86, p. 112-140.

### II. LIVRES

- The writings of Elliott Carter*, compiled, edited and annotated by E. and K. Stone (Bloomington and London, Indiana University Press, 1977, 390 p.), dont 2 articles ont été traduits : « la base rythmique de la musique américaine », in *Contrechamps* n° 6, et « la musique et l'écran du temps », in *Entretiens* n° 4.
- Charles Rosen : *The Musical Languages of Elliott Carter* (Washington, Library of Congress, 1984, 87 p.)
- David Schiff : *The music of Elliott Carter* (London, Eulenburg, 1983, 370 p.)

## DISCOGRAPHIE SÉLECTIVE

- A mirror on which to dwell* : S. Davenny Wynner, Ensemble Speculum musicae, dir : Richard Fritz CBS 76812/extrait : *Argument, Sandpiper* : D. Cook, EIC, dir : P. Boulez, cassette IRCAM/Radio-France, Le temps musical n° 3.
- Concerto pour orchestre* : New-York Philharmonic orchestra, dir : L. Bernstein CBS 73198.
- Double concerto* : P. Jacobs, C. Rosen, English chamber orchestra, dir : F. Prausnitz CBS MS 7191.
- Concerto pour piano* : Jacob Lateiner, Orchestre symphonique de Boston, dir : E. Leinsdorf RCA LSC 3001 (live).
- Duo violon/piano* : P. Zukofsky (v.), G. Kalish (p.) NONESUCH H 71 314.
- Huit études et une Fantaisie* : members of the Dorian Quintet CBS 34 61 145.
- In Sleep, In Thunder* : M. Hyll, London Sinfonia Ha, dir : O. Knussen, WER 60 60 124.
- Le Minotaure* : Orchestre Eastman-Rochester, dir : Howard Hanson, MERCURY 50103.
- Night Fantaisies* : P. Jacobs, NONESUCH/C. Rosen ETCETERA 1008.
- Etudes pour timbales* : Sylvio Gualda, ERATO 71106/Morris Lang ODYSSEY 34137.
- Quatuors n° 1 et 2* : The Composers Quartet, NONESUCH H 71 249.

- Quatuors n° 2 et 3* : The Juilliard Quartet, CBS M 32738.
- Quintette à vents* : The Boston Symphony chamber players, RCA SB 6692/The Dorian Quintet, CBS 34 61145/American brass quintet, ODYSSEY 34137.
- Sonate pour fl., htbois, vcille, clavecin* : A. Brief (fl.), J. Marx (htb.), L. Bernsohn (vcille), R. Conant (clav.) CBS ML 5576./H. Solberger (fl.), C. Kuskin (htb.), F. Sherry (vcille) ; P. Jacobs (clav.) NONESUCH 71 234.
- Sonate pour piano* : N. Lee, VALOIS MB 755/P. Jacobs NONESUCH/C. Rosen ETCETERA 1008.
- Sonate pour violoncelle et piano* : Joel Krosnick (vcille), P. Jacobs (p.), NONESUCH 71234/B. Greenhouse (vcille), A. Makas DST 6419.
- Symphony of three orchestras* : New-York Philharmonic Orchestra, dir : P. Boulez CBS 76812.
- Triple Duo* : The Fires of London, WERGO 60 124.
- Variations pour orchestre* : New Philharmonia Orchestra, dir : F. Prausnitz CBS MS 7191.

## CATALOGUE DES ŒUVRES

- My love is in a light attire* ; voix et piano (1928)
- Musique pour le *Philoctète* de Sophocle ; baryton, chœur d'hommes, hautbois et percussion (1931)
- Musique pour le *Mostellaria* de Plaute ; baryton, chœur d'hommes et orch. de chambre (1936)
- Tarantella* (finale de *Mostellaria*) ; piano quatre mains et chœur d'hommes (1936)
- Let's Be Gay* (John Gay) ; voix de femmes et piano (1937)
- Harvest Home* (Robert Herrick) ; chœur mixte *a capella* (1937)
- To Music* (Robert Herrick) ; chœur mixte *a capella* (1937)
- Prélude, Fanfare et Polka* ; orchestre (1938)
- Tell Me Where Is Fancy Bred* ; musique pour *The Merchant of Venice*, guitare et voix d'alto (1938)
- Heart Not So Heavy As Mine* (Emily Dickinson) ; chœur mixte *a capella* (1938)
- Pocahontas* ; ballet en un acte pour orchestre (1939)
- Suite Canonique* ; quatuor de saxophones alto (1939) version pour 4 clarinettes (1956)
- Pastorale* ; alto (ou cor anglais ou clarinette) et piano (1940)
- The Defense of Corinth* (Rabelais) ; voix d'hommes, piano quatre mains et récitant (1941)
- Symphonie n° 1* ; orchestre (1942)
- Elegy* ; alto (ou violoncelle) et piano (1943) version pour quatuor à cordes (1946), orchestre à cordes (1952)
- Voyage* (Hart Crane), voix et piano (1943)
- Warble for Lilac Time* (Walt Whitman) ; soprano ou ténor et piano (ou sop. et orch. de chambre) (1943)
- Trois poèmes de Robert Frost* (1. *The Rose Family* 2. *The Dust of Snow* 3. *The Line Gang*) ; voix et piano (1943) version pour mezzo-soprano et orch. de chambre (1980)
- The Difference* (Mark von Doren) ; duo pour soprano et baryton (1944)
- Holiday* ; ouverture pour orchestre (1944)
- The Harmony of Morning* (Mark von Doren) ; chœur de femmes et orch. de chambre (1944)
- Musicians Wrestle Everywhere* (Emily Dickinson), chœur mixte *a capella* (1945)
- Sonate pour piano* (1945-46)
- The Minotaur* ; ballet en un acte et deux scènes pour orchestre (1947)
- Suite tirée du *Minotaur* ; orchestre (1947)
- Emblems* (Allen Tate) ; voix d'hommes et piano (1947)
- Quintette pour instruments à vent* (1948)
- Sonate pour violoncelle et piano* (1948)
- Huit pièces pour quatre timbales* (six écrites en 1949, révisées et augmentées de deux autres en 1966)
- Huit études et une Fantaisie* ; flûte, hautbois, clarinette et basson (1949)



Quatuor à cordes n° 1 (1951)  
 Sonate pour flûte, hautbois, violoncelle et clavecin ; (1952)  
 Variations pour orchestre (1955)  
 Quatuor à cordes n° 2 (1959)  
 Double concerto pour clavecin, piano et deux orchestres de chambre (1959-61)  
 Concerto pour piano (1964-65)  
 Concerto pour orchestre (1969)  
 Canon for 3 ; pour trois voix instrumentales égales (1971)  
 Quatuor à cordes n° 3 (1971)  
 Duo pour violon et piano (1974-75)  
 Quintette pour cuivres (1974)  
 A Fantasy about Purcell's « Fantasia upon One Note » ; quintette de cuivres (1974)  
 A Mirror on Which to Dwell (Elisabeth Bishop) ; soprano et petit orch. de chambre (1975)  
 A Symphony of Three Orchestras (1976)  
 Syringa (John Ashbery) ; mezzo-soprano, baryton et orchestre de chambre (1978)  
 Birthday Fanfare ; trois trompettes, vibraphone et glockenspiel (1978)  
 Night Fantasies ; piano (1980)  
 In Sleep, In Thunder (Robert Lowell) ; ténor et orchestre de chambre (1981)  
 Triple Duo ; flûte, clarinette, violon, violoncelle, piano, percussion (1982-83)  
 Changes ; guitare (1983)  
 Canon for 4 ; flûte, clarinette basse, violon et violoncelle (1984)  
 Esprit Rude/Esprit Doux (pour Pierre Boulez) ; flûte et clarinette (1984)  
 Riconoscenza per Goffredo Petrassi ; violon solo (1985)  
 Penthode ; orchestre de chambre (1985)  
 Quatuor à cordes n° 4 (1986)  
 A Celebration of some 100 x 150 Notes ; orchestre (1987)  
 Concerto pour hautbois (1987)

## 7 ANALYSE MUSICALE

Revue publiée sous l'égide de la Société Française d'Analyse Musicale

Chaque trimestre



80 pages grand format

Numéro 7 - Avril 1987

**Thème : L'INTERPRÉTATION : ASPECTS ANALYTIQUES, GESTIQUES ET SOCIOLOGIQUES**

- Qu'est-ce qu'interpréter ? L. PAREYDT
- Rythme, inégalité et ornementation dans la musique de Bach A. G-DECHAUME
- A propos de G. Gould et les variations Goldberg G. GUERTIN
- Enregistrement et interprétation A. PANIGEL
- Une grammaire de l'exécution musicale au clavier J. HAURY
- Le pianiste romantique face aux impossibles de l'écriture M. BIGET
- Portrait de l'interprète de musique contemporaine P.A. CASTANET
- L'interprétation dans la musique indienne P. MOUTAL

**Analyse appliquée :**

- Liszt : la Sonate en si mineur G. GOURDET
- Bartok : En plein air, suite pour piano T. CHAZELLE
- Messiaen : Oiseaux exotiques M. BESSIÈRE
- Boulez : 1<sup>re</sup> Sonate pour piano F. JEDRZEJEWSKI

**Rappel des Thèmes des numéros parus (1 à 6)**

- N° 1 Écoute et Analyse
- N° 2 Méthodes, techniques et applications de l'analyse musicale
- N° 3 Le timbre : forme, espace, écriture
- N° 4 Analyse comparée musique, écriture, littérature
- N° 5 Analyse et pédagogie
- N° 6 L'espace-temps musical (1<sup>re</sup> partie)

... et dans chaque numéro, vos rubriques pratique, pédagogique et d'analyse appliquée

### VENTES, ABONNEMENTS et INFORMATIONS

11, rue Saint-Augustin, 75002 Paris - Tél. (1) 42.61.90.79

Tarif	France	Étranger		France	Étranger
Abonnement 4 numéros	225 FF	280 FF	Prix au numéro	70 FF	80 FF
Série 1 à 4 (tarif spécial)	185 FF	220 FF	Prix au numéro	60 FF	70 FF

COUPON-RÉPONSE. Pour s'abonner ou recevoir une documentation complémentaire, remplir, découper et renvoyer le présent coupon.

- Je désire recevoir une documentation ☐ m'abonner ☐ n°s 5 à 8 ☐ n°s 6 à 9 ☐ n°s 7 à 10 ☐
- Je désire acquérir une série 1 à 4 ☐ les numéros suivants

Ci-joint mon règlement. Pour l'ÉTRANGER, règlement exclusivement en FRANCS FRANÇAIS

Nom : ..... Profession : .....

Adresse : rue et n° ..... ville, région ..... Code postal ..... Pays .....