

Ainsi coexistent le modèle et ses dérivés ; ils se développent de la façon suivante : I, II, III, I<sub>1</sub>, IV, V, VI, II<sub>1</sub>, III<sub>1</sub>, VII, I inv., II inv., IV<sub>1</sub>, V<sub>1</sub>, VI<sub>1</sub>, VII inv., VII<sub>2</sub>, I<sub>2</sub>, II<sub>2</sub>, III<sub>2</sub>.



Au moment où apparaissent les accords à l'état de second renversement apparaît aussi, pour la première fois, le principe du *staccato* qui indique la transition vers *Epigram*.

sub molto  
meno mosso  
giusto

## A MIRROR ON WHICH TO DWELL

Domaines d'une écriture

Frédéric DURIEUX

La spéculation autour de l'écriture rythmique reste liée à la période de l'immédiat après-guerre. Les compositeurs nés dans les années 20 se sont saisis, entre autre, de cette problématique avec l'appétit vengeur de ceux qui veulent tout rebâtir « à la limite des pays fertiles ». Le résultat de cette frénésie de rythmes, provenant le plus souvent de données traduites en nombres, des hauteurs sur les durées ; ce résultat, donc, s'est avéré inverse à celui escompté. Loin d'homogénéiser l'écriture, la perception de ces raffinements constamment variés a donné l'image du désordre, voire du délire<sup>1</sup>. La translation, tel quel, de supra-structures d'un paramètre à l'autre de l'écriture musicale sans autre forme de transgression ou de réajustement, conduit à un non-sens. La perception n'a que faire d'automatisations rassurantes lors de la conception.

Cet échec relatif a permis néanmoins une mise à nue des cheminements de la composition, impossible sans cette radicalisation. A partir de la fin des années 50, des esthétiques violemment antinomiques verront jour, bien éloignées du consensus fragile, vicié à la base, de la génération de Darmstadt. Certains quitteront l'écriture pour le signe, attitude tendancieuse s'il en est, d'autres assoupliront leurs conceptions pour que chaque composante de l'écriture musicale ait ses propres lois, subtilement imbriquées. Ainsi, la spéculation

1. Le mot de Boulez est tout à fait pertinent : « l'excès d'ordre ramène au désordre » (in *Par Volonté et Par Hasard* p. 72).

Handwritten musical notation for a piano piece, showing measures 11 and 12. The notation includes a treble and bass staff with various notes and rests, and Roman numerals I, II, and VII above the staff.

The image displays a page from a musical score, identified by the tempo marking "sub molto meno mosso" at the top left. The score is written for piano (piano) and violin (violin). The piano part is on the left, and the violin part is on the right. The score is divided into three systems, each with a measure number (1, 2, 3) and a time signature (4/12, 3/8, 2/10). The piano part includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like "piano", "f", "mf", "mp", "pp", and "ppp". The violin part includes notes, rests, and dynamic markings like "piano", "f", "mf", "mp", "pp", and "ppp". The score is written in Italian, with the tempo marking "sub molto meno mosso" and the instruction "giusto" (correct) at the top left. The score is divided into three systems, each with a measure number (1, 2, 3) and a time signature (4/12, 3/8, 2/10). The piano part includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like "piano", "f", "mf", "mp", "pp", and "ppp". The violin part includes notes, rests, and dynamic markings like "piano", "f", "mf", "mp", "pp", and "ppp".

# ENTRE LEAPS

RLre  
JX

la  
és  
é-  
tir  
ie  
es  
c,  
er  
nt  
la  
à  
s-  
p-  
la

e-  
i-  
o-  
lu  
1-  
1-  
1S  
es  
n



nécessaire de la formulation et de la figuration, se trouvera en phase avec la perception. Plus spécifiquement, l'écriture rythmique s'assagira beaucoup et ne sera plus l'une des nervures de la composition ; il n'est que de relire les articles « Propositions », « Eventuellement » ou « Wie die Zeit vergeht »<sup>2</sup> pour se rendre compte que certaines problématiques ont définitivement vécu. Plus jamais, il n'y aura de conceptions rythmiques a priori. A quelques exceptions près, l'évidence de corrélations entre une écriture atonale et une écriture rythmique « atonale » elle aussi, a évolué<sup>3</sup>. Conception et perception s'aiguilleront vers une plus grande continuité d'un discours axé sur des enveloppes de temps.

Deux compositeurs resteront à jamais marqués par une « inquiétude rythmique » que le *Sacre du Printemps* leur a révélée : Elliott Carter et Olivier Messiaen. Tous deux sont nés en 1908 et développent l'héritage rythmique de Stravinsky. Eux seuls étendent une spéculation axée sur les durées et ce, tout au long des différentes périodes stylistiques que leurs créations ont traversées<sup>4</sup> (le fait qu'ils soient les derniers à travailler en ce sens est d'autant plus singulier que l'exemple de Messiaen — et de Carter dans une moindre mesure — avait servi de base aux spéculations rythmiques, abandonnées pour d'autres orientations, ainsi que je le signalais auparavant).

Pour souligner les conceptions du rythme chez Carter, une œuvre comme *A Mirror on Which to Dwell* propose une bonne approche : le compositeur y développe ses idées avec netteté et précision. De plus, une corrélation entre les durées et les autres paramètres de l'écriture offre une image pertinente de la technique carterienne<sup>5</sup>.

\*\*\*

*A Mirror on Which to Dwell* a été composé en 1975 et commandé par l'ensemble Speculum Musicae en l'honneur du bicentenaire des Etats-Unis. L'œuvre est dédiée aux interprètes qui en assurèrent la création le 24 Février 1976 : la soprano Suzanne Davenney-Wyner et l'ensemble commanditaire.

Carter désirait travailler sur des textes écrits par une femme et jeta son dévolu sur six poèmes d'Elizabeth Bishop. Ainsi, il a organisé un cycle de textes de caractère amoureux ou basés sur les relations du poète avec le monde. Carter s'est dit « impressionné » par ces textes « à cause de leur évidente cohérence verbale et leur usage inventif de sons syllabiques suggérant la voix en train de chanter<sup>6</sup> » ; il a voulu cette œuvre comme « un miroir des paroles ». C'est la raison pour laquelle le traitement de la voix, tout au cours de l'œuvre, sera syllabique, évitant tout mélisme ou une lecture cummingienne que les poèmes d'Elizabeth Bishop n'imposent d'ail-

2. « Propositions » et « Eventuellement » Pierre Boulez in *Relevés d'Apprenti* pages 65 et 147. « Wie Die Zeit vergeht » Karlheinz Stockhausen in *Die Reihe* n° 3 (ed. Universal 1957) — Il est à noter qu'une traduction partielle de cet article est paru dans la revue *Analyse Musicale* n° 6 Janvier 1987 (traduction de Anne Servant). 3. Pierre Boulez in *Relevés d'Apprenti* p. 74 § 3.

4. On notera la différence de classe, dans le sens mathématique du mot, de l'écriture rythmique et harmonique dans la Sonate pour piano de Carter (1945/46). Autant la première est novatrice, autant la seconde est cruellement stagnante.

5. C'est volontairement que je limiterai cette analyse au trois premiers mouvements de *A Mirror on Which to Dwell*. Une étude plus exhaustive eut dépassé le cadre d'un article comme celui-ci.

6. N.d.r. : c'est nous qui soulignons dans les propos de Carter.

leurs pas. Cette révérence au texte entrainera deux conséquences :

1. La voix monopolise toute l'attention et est présente constamment au cours de l'œuvre à l'exception de quelques brefs passages instrumentaux.

2. La ligne vocale centrée sur les textes dévidés au fil des notes, ne s'intègre jamais au tissu instrumental en tant qu'instrument à part entière. C'est la raison pour laquelle dès la première intervention de celle-ci, Carter précise qu'elle doit dominer et ce, tout au court de l'œuvre — quitte à ce que certaines dynamique soient réajustées.

Au-delà de quelques allusions, je n'ai pas décelé d'influences effectives des poèmes sur la composition (si ce n'est dans le second mouvement, *Argument*, où l'idée de « distance » est symbolisée par l'extrême des registres de la soprano et de la contrebasse solo ou dans le troisième, *Sandpiper*, dans lequel l'oiseau du poème sera figuré par le hautbois, lui aussi soliste) nul madrigalisme, à la différence du *Pierrot Lunaire* où le texte provoquait certains gestes plus ou moins abstraits. En revanche, *A Mirror on Which to Dwell* reprend le principe schönbergien d'une soprano opposée à un dispositif instrumental varié à chaque mouvement dans sa densité et sa couleur sonore. Le dispositif évolue ainsi :

- |  |   |
|--|---|
| 1. <i>Anaphora</i> :   | flûte en sol, hautbois, clarinette en sib<br>vibraphone, piano<br>violon, alto, violoncelle, contrebasse.                       |
| 2. <i>Argument</i> :   | flûte en sol, clarinette basse<br>4 bongos, piano<br>violoncelle, contrebasse.  |
| 3. <i>Sandpiper</i> :  | hautbois<br>piano<br>violon, alto, violoncelle, contrebasse.  |
| 4. <i>Insomnia</i> :   | piccolo<br>marimba<br>violon, alto.   |
| 5. <i>View of the Capitol from the Library of Congress</i> : | flûte et piccolo, hautbois, clarinette et<br>petite clarinette<br>percussions, piano<br>violon, alto, violoncelle, contrebasse. |
| 6. <i>O Breath</i> :   | flûte en sol, cor anglais, clarinette basse<br>percussions<br>violon, alto, violoncelle, contrebasse.                           |

On constate à la lecture de cette description qu'il n'y a pas de structure particulière dans l'enchaînement des ensembles instrumentaux. L'œuvre évite même le tutti final — le der-



nier poème inclinant peu à l'emphase — ; l'œuvre se termine furtivement. L'effectif complet se présente à la première et à la cinquième pièce.

L'analyse de l'œuvre permet de se rendre compte aussi qu'aucune structure musicale n'est développée d'un mouvement à l'autre. Il n'y a ni renvoi, ni citation ; chaque lied est construit sur une technique d'écriture qui lui est propre. On comprendra que seul le contraste articule la grande forme, l'unité étant assurée par la voix. Il n'y a guère de variations dans l'écriture vocale malgré les caractères littéraires différents de chaque lied et le désir de Carter d'écrire une musique « miroir » du texte. La voix est traitée en valeurs longues, semi-longues, rarement brèves ; elle semble comme écrite auparavant tant elle donne l'impression de poursuivre son cheminement sans s'insérer dans le flot instrumental. Plus précisément, c'est l'opposition d'une ligne vocale souveraine et d'un ensemble instrumental mouvant, constamment varié, brusque dans ses contrastes, souple dans sa fluidité nerveuse qui est la caractéristique prégnante de l'œuvre.

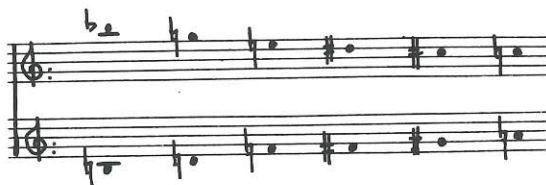
Elliott Carter, désormais célèbre pour les raffinements de son écriture rythmique, ne peut être réduit à cette seule spécificité. Néanmoins, *A Mirror on Which to Dwell* offre une suite de réponses à certains problèmes rythmiques, réponses d'autant plus intéressantes qu'elles sont constamment imbriquées aux autres paramètres de l'écriture.

\*\*\*

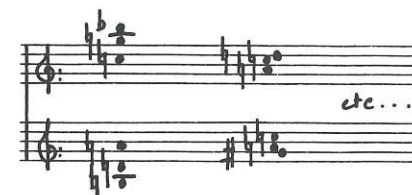
La première pièce, *Anaphora*, débute Allegro ( $\text{♩} = 88-90$ ) par une brève introduction de trois mesures où la voix est absente. Ces mesures étalent un matériau harmonique qui restera identique durant ce mouvement, les hauteurs gelées de la façon suivante :



Une structure en miroir se dégage de ce spectre, divisé en deux segments de six notes chacun :



Cette division autour de l'axe la bécarré - do bécarré engendre des figures harmoniques également en miroir :



Il est à signaler que ne seront pas exclus de cette architecture des accords parfaits ou classés :



Ces accords sont même « plaqués », par le vibraphone et le piano notamment, ce qui nous éloigne d'un univers chromatique hypertendu. L'atonalisme de Carter n'exclut pas certaines consonnances, neutralisées il est vrai par un statisme excluant toute ambiguïté néo-tonale.

La stabilité harmonique de ce mouvement n'est pourtant pas ce qui domine à l'audition. Certes l'oreille perçoit vite le statisme des hauteurs, mais ce qui frappe, c'est une écriture rythmique nerveuse, rapide, trépidante. Voici la réduction des voix rythmiques du début de l'œuvre : (Exemple double page suivante, à gauche)

La relative simplicité de ce schéma est contrecarrée par la figuration : sur l'homorythmie du violon, de la flûte et de la clarinette se greffent autant de figures et d'articulations (coups de langue ou d'archet) qu'il y a d'instruments. Ainsi une diaprure d'attaques, de timbres, d'intensités et de hauteurs multiplie le schéma rythmique et diffracte la perception. (Exemple double page suivante, à droite)

A l'entrée de la voix, un processus-type de l'œuvre se fait jour : des plans parallèles poursuivent leur chemin, nous pourrions dire mécaniquement, si ce n'était qu'à la rigidité des principes, correspond toujours une figuration vive et elliptique qui ressemble à une de ces « improvisations vitrifiées » dont parle Pierre Boulez à propos de Debussy<sup>7</sup>.

Trois plans se superposent dans *Anaphora* :

1. la voix en valeurs semi-longues, rarement brèves.
2. Deux trios de bois et de cordes en valeurs brèves.
3. le vibraphone, le piano et la contrebasse en valeurs longues.

Les caractéristiques de l'écriture vocale ont déjà été soulignées sans qu'il soit nécessaire d'y revenir. Le deuxième plan

7. Pierre Boulez in *Relevés d'Apprenti* p. 346.



est traité en antiphonie : bois et cordes tuilent leurs interventions en répons ; ces interventions sont en fait, des régions harmoniques zébrées par des trémolos irréguliers, par exemple figurés en superpositions de durées proches : triolets de doubles croches sur des neuf pour huit en triples croches. Il est intéressant de souligner que cette antiphonie de timbres (les bois contre les cordes) est centrée sur le même registre : flûtes, hautbois et clarinette basse trouvent une équivalence dans le trio à cordes. Outre l'opposition de timbres, chaque antiphonie se fait sur des valeurs différentes d'un groupe à l'autre. Quant au troisième plan, il est constitué de résonances virtuelles du tissu harmonique. Les douze sons du spectre ne sont pas « plaqués » systématiquement, mais balayés irrégulièrement d'un faisceau plus ou moins étendu.

A partir de la mesure 22, un processus nouveau articule la forme de cette première pièce. Après une concentration de valeurs variées et proches un tempo sensiblement plus lent (moderato ♩ = 70-72) développe une autre articulation du spectre harmonique. Les deux trios déjà cités observent une écriture homorythmique de plus en plus raréfiée se figeant

\* Score in C.



toujours plus en tenues. Là encore, l'homophonie des bois et des cordes est antiphonique.

Le trio piano, vibraphone, contrebasse ponctue cette section d'accents plus ou moins brefs ou résonnants. Ce processus s'inverse insensiblement pour retrouver, à la mesure 59, les caractéristiques précédentes ; seule la contrebasse disparaît pour mieux revenir dans la pièce suivante, au premier plan.

Le premier mouvement stigmatise quelques principes qui parcoureront l'œuvre :

1. processus « mécaniques » structurant la polyphonie.
2. durées choisies pour leurs facultés d'articulations ou de « brouillage » du matériau.
3. timbres, durées, étroitement mêlés ; ce qui ne veut pas dire que tous ces paramètres se mélangent au hasard du caprice, mais bien au contraire qu'un type de durées s'accouple avec tel timbre pour orienter la perception.
4. un certain statisme harmonique allant du gel complet des hauteurs à des plages moins figées mais toujours lentes dans leurs évolutions<sup>8</sup>.
5. la forme de chaque mouvement étant délimitée par la durée du poème et la formalisation se limitant à des processus statiques qui n'évoluent guère.

Il n'y a donc aucun développement aux différentes structures qui ne commencent pas plus qu'elles ne finissent. Elles sont immuables et l'articulation du discours se fait plus par comparaison des différents éléments que par une croissance organique de ces derniers. Le contraste dans la figuration facilite la forme.

Dans *Argument*, la deuxième pièce du cycle, un ensemble instrumental plus restreint cerne une problématique précise. En dehors de la voix, deux plans se dessinent à l'évidence :

1. un quatuor comprenant flûte en sol, clarinette basse, violoncelle et une contrebasse au rôle quasi solistique.
2. quatre bongos (joués avec les doigts) et un piano.

Les deux plans vont dévider leurs figures parallèlement, sans aucune rencontre ou injonction. L'organisation des plans instrumentaux dans ce mouvement est assez judicieuse ; autant le quatuor est flexible et plus ou moins envahi par la contrebasse, autant les principes qui gèrent le duo sont rigides.

La flexibilité du quatuor se retrouve à plusieurs niveaux et sa directionnalité s'en trouve mouvante et indécise. Harmoniquement, ce phénomène se présente sous la forme d'accords non pas plaqués mais instables et dilués dans le temps. La première mesure est significative à cet égard :

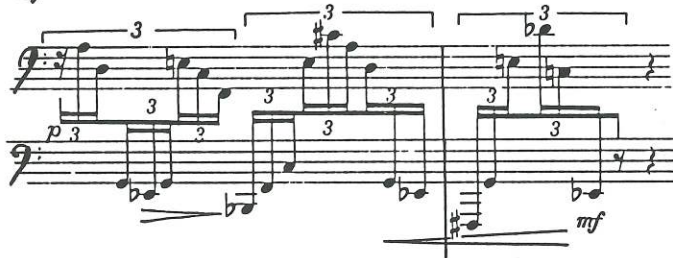
8. Peut-être pourra-t-on regretter que Carter n'aille plus loin dans la formulation harmonique de ses œuvres.

Ce premier accord est également important pour une autre raison : ses hauteurs servent de pôles au fil du mouvement pour souligner les mots clés du poème : « day » et « distance ». D'autre part, ce quatuor se caractérise par des traits véhéments où la contrebasse domine. Ces figures, de même que les accords indécis, n'ont aucune directionnalité précise, tant rythmique qu'harmonique. Tout au plus, certains pôles sont soulignés furtivement.

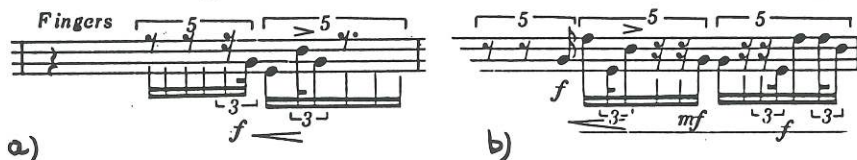
Le duo piano-bongos est autrement rigide et unidirectionnel ; son discours ne varie jamais. Il fait préciser que ce duo est plus un double-solo qu'un ensemble homogène ; certes, leurs caractéristiques structurelles sont identiques, quoiqu'autonomes, mais chacun a son domaine propre où harmonie, timbre, rythmes s'imbriquent pour forger une individualité marquée. L'opposition entre ces deux protagonistes est nette : leurs timbres divergent, la fixité des bongos s'oppose à la fluidité des registres explorés par le piano qui confine chaque intervention dans une bande de fréquences délimitée, gelée. Ces régions de hauteurs passent, au fil du mouvement, du grave à l'aigu de l'instrument. Enfin cette opposition se retrouve dans le domaine rythmique : toutes les figures du piano sont en triolets, eux-mêmes divisés en triolets de double-croches, celles des bongos en une imbrication de triolets de double-croches à l'intérieur de quintolets de double-croches. Voici les deux premières interventions du piano :



b)



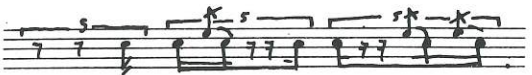
et celles des bongos :



Si nous décomposons triolets et quintolets cet exemple donne :



À l'audition, l'effet de ce mélange de rythmes donne l'impression d'appoggiatures — je ne pense pas que la perception eût beaucoup changé si Carter avait écrit ainsi ce passage :



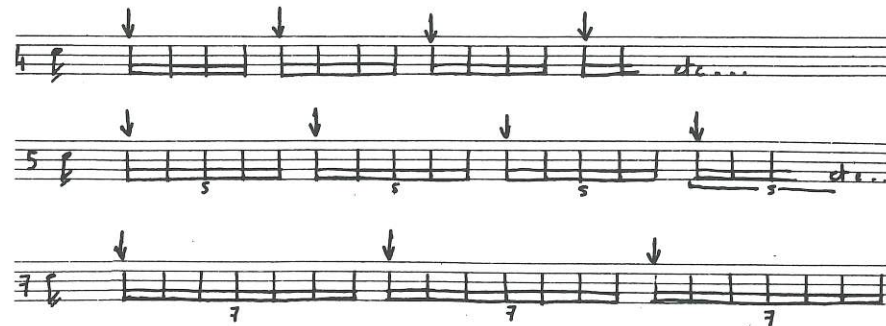
Les cinq premières mesures d'*Argument* débutent abruptement, sans introduction, Allegro Agitato ( $\text{P} = 84$ ). Le quatuor, où la contrebasse doit sonner « en dehors » (« dramatically » selon le vœu de Carter), et le duo entament leur processus, indépendamment. Une certaine anarchie de discours est très vite neutralisée par la voix qui, par sa suprématie, organise le flot de l'ensemble instrumental. Paradoxalement, les différents processus semblent se greffer autour de la ligne vocale alors qu'il n'existe aucun lien harmonique précis. L'omniprésence de la voix en est certainement la cause déterminante.

Le troisième mouvement, *Sandpiper* est organisé sur l'une des idées-clés du langage rythmique de Carter : la modu-

lation de tempo. Cette terminologie désigne les passages d'un tempo à un autre, suivant des relations strictes. Avant Carter, Stravinsky avait déjà construit tout ou partie d'une œuvre sur la relation de tempi. Ainsi, dans *Noces*, toutes les valeurs métronomiques sont divisibles par deux, trois ou quatre. Un tempo qui aura la noire à 60, trouvera son équivalence dans un autre de 120 ou 180 à la noire. Elliott Carter est allé plus avant dans l'organisation de ces rapports métronomiques.

Dans *Sandpiper* une valeur est constamment énoncée et ne change jamais de tempo alors que le reste de l'ensemble sera affecté de changements métronomiques. Cette valeur est la double-croche et toutes les battues s'articulent autour ce mètre obstiné ; voici comment :

une battue toute les :



Ce troisième mouvement est une constante mouvance de tempi : du début à la mesure 11, les battues sont toutes les cinq double-croches, soit un tempo Moderato  $\text{P} = 105$  ; puis nous passons de cinq à sept double-croches par temps ( $\text{P} = 75$ ) etc... Le rappel de la double-croche étalon sera dévolu au hautbois solo. Naturellement, les double-croches ne sont pas toutes énoncées, l'important étant que toutes les figures soient jouées à l'intérieur d'une même valeur métronomique. Pour faciliter les changements de tempi, la figuration du hautbois utilise des valeurs irrationnelles avec des équivalences<sup>9</sup>. Par exemple, voici un passage de battues de 5 à 7 double-croches : (voir exemple page suivante en haut)

La relativisation de l'environnement instrumental se fait aussi par le biais d'une valeur-étalon dont l'énoncé est moins systématique ; ce sera le triolet de croche, à la différence près, que ce triolet est affecté par les évolutions métronomiques. Ce qui donne les polyrythmies suivantes : (voir exemple page suivante en bas)

9. La valeur métronomique du hautbois serait de 525 à la double-croche.

\*\*\*



10. In cassette IRCAM/Radio-France, *Le temps Musical* n° 3.

Carter déclare devoir beaucoup à Proust<sup>10</sup>, c'est grâce à la lecture de son œuvre qu'il eut l'intuition des prémices de son langage rythmique. Dans *La Recherche du Temps Perdu*, passé et présent se confrontent sans cesse pour articuler un nouvel espace de narration que Michel Butor dans *L'Emploi du Temps* et Claude Simon dans *Les Géorgiques* poursuivent. C'est à ce dernier roman, plus qu'à Marcel Proust, que me fait songer l'écriture rythmique de Carter. Dans ce roman, vies, actions et périodes historiques s'entremêlent au moyen de gestes et d'actes communs, le tout figuré par une typographie différente (italiques). Cette typographie rappelle les variations de tempi dans *Argument* qui développe pareillement des entités autonomes se superposant, articulées par le timbre. Quand piano et bongos s'immobilisent sur leur structure rythmique, volontairement restreinte, ils orientent notre écoute en fonction de la longueur des phrases. Ainsi ces interventions prennent une signification de premier plan, de simple rappel ou de ponctuation. Le fait d'opposer ces figures rigides à d'autres flexibles aiguille notre écoute en perspectives multiples.

Dans *Sandpiper*, nous nous rapprochons davantage des conceptions proustiennes du temps ainsi que de celles de l'*Ulysse* de James Joyce où présent et passé se relativisent. Le présent, en l'occurrence symbolisé par le hautbois égrainant ses doubles croches ; le passé, par ces tempi toujours élastiques, plus ou moins étirés dans leur ductilité.

Cette conception du Temps dans l'écriture musicale est certainement l'apport le plus important de Carter à la musique du XX<sup>ème</sup> siècle. A une époque où l'écriture rythmique s'annihile par confusion entre nouveauté et modernité, transcription et composition, Carter nous rappelle la nécessité d'une abstraction préalable, manipulable à souhait, mais qui reste éminemment liée à la perception et l'imbrication des paramètres de l'écriture musicale.

### Bibliographie

Pierre Boulez : *Relevés d'Apprenti, Par Volonté et Par Hasard* ; Editions du Seuil, collection *Tel Quel*.  
David Schiff : « Music on poetry » in *The Music of Elliott Carter*, pp. 280-91 ; London, Eulenburg, 1983.  
Karlheinz Stockhausen : « Wie die Zeit Vergeht » in *Die Reihe* n° 3 édition Universal, 1957.

### Discographie :

*A Mirror on Which to Dwell* : Suzann Davenny-Wyner, Ensemble Speculum Musicae, dir. : Richard Fritz. CBS 76812.  
Cassette IRCAM/Radio-France n° 3 : *Le Temps Musical*. Présentation de Pierre Boulez de *A Mirror on Which to Dwell*, Deborah Cook, soprano. EIC, dir. : P. Boulez  
Réalisation Jean-Pierre Derrien.