

LE TROISIEME QUATUOR A CORDES

Structure des hauteurs.
Andrew W. MEAD

Les compositions récentes d'Elliott Carter donnent peut-être, de prime abord, une impression de densité confuse ; une certaine familiarité avec les partitions permet d'apercevoir des relations fondées non seulement sur des modèles de texture ou de rythme, mais aussi sur une organisation des hauteurs. Une étude plus poussée encore suggérera l'idée que la hiérarchie des hauteurs peut donner la clef d'une œuvre en reliant à divers niveaux de continuité musicale des voies divergentes en rythme et en texture. Le présent article propose une méthode qui rende compte de la structuration des hauteurs dans le *Troisième Quatuor*¹.

Les membres du quatuor se scindent en deux groupes pour toute la durée de l'œuvre. Le Duo II (placé en haut sur la partition) est formé du second violon et de l'alto, le Duo I du premier violon et du violoncelle. Le texte du Duo II se compose de figures rythmiques régulières qui se chevauchent et se déplacent par périodes variables, la notation rythmique du Duo I, au contraire, est irrégulière et requiert une certaine liberté d'exécution.

Apparaissent et réapparaissent, tout au long de l'œuvre, dix « mouvements » qui diffèrent par le caractère et le mode de jeu : le Duo I en joue quatre, le Duo 2, six. De plus, chaque mouvement est associé à un « intervalle caractéristique »².

1. Associated Music Publishers, New York, London 1973 ; pour le 3^e *Quatuor*. L'article de Andrew W. Mead est paru sous le titre « Pitch structure in Elliott Carter's String Quartet n° 3 » dans *Perspectives of New Music*, vol. 22 — n° 1 + 2, 1983-1984.

2. Aux dires d'Elliott Carter lui-même dans son commentaire accompagnant l'enregistrement de ce quatuor (Columbia Masterworks recording M32738).

Duo I

- A — Furioso (septième majeure)³
 B — Leggerissimo (quarte juste)
 C — Andante espressivo (sixte mineure)
 D — Pizzicato giocoso (tierce mineure)

Duo II

- 1) Maestoso (quinte juste)
 2) Grazioso (septième mineure)
 3) Pizzicato giusto, meccanico (triton)
 4) Scorrévole (seconde mineure)
 5) Largo tranquillo (tierce majeure)
 6) Appassionato (sixte majeure)

Bien qu'apparaissant dans cet ordre, les dix mouvements ne se succèdent pas en continuité ; ils se fragmentent et se combinent de manière à produire les vingt-quatre accouplements possibles, tout comme les apparitions en solo de chaque mouvement ; tout cela, suivi d'une coda, découpe le morceau en trente-cinq séquences. La première mesure est semblable par la texture à l'extrême fin de l'œuvre et pourrait passer pour une séquence supplémentaire si, à l'évidence, elle ne jouait le rôle d'introduction aux deux premiers mouvements.

Voici ces séquences :

MESURES	1	17	18	28	40	48	62	78	90	96
DUO II	1	1	1	-	2	2	3	3	3	-
DUO I	A	-	B	B	B	C	C	-	D	D
SEQUENCES	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
MESURES	106	115	136	151	163	179	184	196	210	231
DUO II	4	4	4	3	3	2	2	2	1	1
DUO I	D	-	B	B	A	A	-	D	D	C
SEQUENCES	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20
MESURES	243	254	265	277	289	310	322	334	352	364
DUO II	-	5	5	5	6	6	5	5	-	4
DUO I	C	C	-	B	B	D	D	A	A	A
SEQUENCES	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30
MESURES	369	396	**	410	440					
DUO II	4	6	6	6	6	coda				
DUO I	C	C	-	A	A,B,C,D					
SEQUENCES	31	32	33	34	35	° = sourdine				

3. Dans le présent article, les intervalles (« intervals »), par opposition aux « intervalles relatifs » (« interval-classes ») sont désignés par leur nom usuel (tierce mineure, quarte juste, etc.). Les rapports de hauteurs (« pitch-classes ») sont figurés comme suit : do = O, do dièse = 1, ré = 2, ... si bémol = t (« ten »), si = e (« eleven »). N.d.T. : cette distinction entre « interval » et « interval-class » n'a pu être rendue partout dans la traduction. Néanmoins, aux endroits où elle s'avérerait nécessaire à la compréhension du texte, nous nous sommes efforcés de trouver des équivalences.

La numérotation par mesure ne signale qu'approximativement les frontières entre les séquences. Cela tient à l'interprétation des mouvements au sein de chaque duo. Ce phénomène culmine dans les dernières séquences, quand s'accouplent les mouvements A et 6, et rend difficile le démarquage de l'apparition en solo du mouvement 6.

De la succession ordonnée des mouvements, soit seuls, soit accouplés, s'ensuit une forme générale que les œuvres précédentes de Carter nous ont rendu familière. Le mitan du quatuor est atteint à la fin de la vingt-et-unième séquence. Cet endroit est balisé de différentes manières. C'est la fin d'une présentation en forme de palindrome du matériau utilisé jusqu'à ce point par le Duo II qui achève ainsi son mouvement d'entrée. Un seul des mouvements joués par le Duo II réapparaîtra ultérieurement. Localement, cette vingt-et-unième séquence amène la présentation séparée des deux mouvements les plus lents du quatuor, puis leur accouplement. Ainsi se dessine une division en deux parties principales ; la seconde s'ouvre, pour chaque duo, sur un mouvement lent, et inaugure, en ce qui concerne le Duo II, un nouveau matériau.

Ces deux parties principales sont elles-mêmes subdivisibles. Dans les six premières séquences de la première partie, l'explosion des quelques premières mesures cède la place à une musique plus légère, plus ductile, dont la mesure 53 marque l'achèvement soutenu. A cet apaisement se raccorde la première apparition du *pizzicato* dans le morceau. Suivent, jusqu'à la douzième séquence, l'exposition du mouvement *pizzicato* de chaque duo — ensemble ou séparément — puis la première présentation du mouvement 4, le plus rapide de ceux que doit exécuter le Duo II. La séquence 13 se constitue de l'accouplement des deux mouvements les plus rapides, mais elle est aussi remarquable à un autre point de vue : c'est la première fois qu'est remis en jeu un matériau jusqu'ici constamment renouvelé : auparavant, chaque évolution avait qualité d'exposition. Ici apparaissent des structures récurrentes à longue portée, créant de plus amples mouvements séquentiels.

Ce qui suit est la présentation en mode rétrograde du matériau du Duo II, combinée cependant avec des mouvements du Duo I différents de leur apparence antérieure.

On remarquera, faisant suite aux séquences lentes de la seconde partie du quatuor, le retour à un mouvement plutôt rapide : quoi qu'il en soit, c'est le moment où apparaît le seul mouvement restant du Duo I, couplé d'abord avec le mouvement le plus rapide, puis avec le mouvement en *pizzicato*, et finalement — en une apogée agressive — avec le *Furioso* du Duo I.

L'œuvre ne cacherait-elle pas sous la surface une forme générale à laquelle les deux précédents quatuors nous ont accoutumés, et qu'on trouve également, plus ou moins clairement dessinée, dans la *Sonate pour violoncelle et piano* et le *Concerto pour orchestre*, œuvre qui précède immédiatement le *Troisième quatuor* ? Cette forme pourrait se définir ainsi : quatre mouvements, le premier et le dernier modérément rapides, le second très rapide, quasi *scherzando*, le troisième lent. Certes, ce modèle est profondément enfoui sous la complexité de premier plan du quatuor ; il transparaît néanmoins dans l'articulation de la grande division en deux par une section lente, dans la combinaison (première partie) de l'activité expositionnelle avec l'accélération menant aux moments les plus vifs du morceau, et dans l'introduction d'un nouveau matériau rapide (mouvement 6) assez avant dans la seconde partie de l'œuvre. Une autre caractéristique est commune aux trois quatuors, la similitude entre le début et la fin du morceau.

Nous avons vu qu'à chaque mouvement était associé un intervalle ; un bref coup d'œil sur la partition permet de voir que cet « intervalle caractéristique » est extrait d'un ensemble de hauteurs fixes. Tous les ensembles de hauteurs relatives (non fixes)⁴, avec la seule exception de l'ensemble 048, contiennent des représentations de plus d'un type d'intervalle. Pour cette raison, il est évident que les mouvements, même quand ils n'ont pas d'intervalles communs par renversement, peuvent avoir en commun des ensembles de hauteurs relatives, et plus spécifiquement, des ensembles de hauteurs fixes qui sont projetés de différentes manières pour donner de l'importance à l'intervalle caractéristique. Ceci donne la clé de la différenciation et de l'association au sein de chaque mouvement et entre les mouvements des Duos, qu'ils soient pris isolément ou ensemble.

Il y a dans la musique récente de Carter deux caractéristiques qu'il a lui-même commentées dans ses écrits : la présence de « séries-réservoirs »⁵ de douze sons (« twelve-tone sets ») ordonnés verticalement, à transposition fixe, gelant les douze hauteurs dans une registration déterminée ; et l'épuisement de tous les ensembles de hauteurs relatives possibles, d'une quantité donnée, à un niveau de structuration donnée. Ces séries-réservoirs, qu'on trouve dans des œuvres comme le *Concerto de piano*, où elles sont au nombre de deux, et le *Concerto pour orchestre*, ne sont pas présentes continuellement, mais marquent des moments significatifs dans l'œuvre. Quant à des exemples d'épuisement d'ensembles de hauteurs, on peut en trouver dans le *Concerto de piano* (tricordes), le *Concerto pour orchestre* (pentacordes), et la *Symphonie pour trois orchestres* (hexacordes)⁶.

Le *Quatuor à cordes n° 3* est de la même veine que ces der-

4. On fait ici la distinction entre ensemble de hauteurs (« collection ») — une sélection spécifique de rapports de hauteurs — et ensemble de hauteurs relatives (« collection-class ») — famille de tous les ensembles équivalents par transposition et/ou renversement. N.d.T. : Là aussi la distinction est souvent malaisée à rendre. Mais le lecteur, pourvu qu'il se réfère aux exemples figurés par des chiffres (0147, 0369, etc.) devrait pouvoir s'y retrouver.

5. Le texte original parle de « twelve-tone set ». C'est le mot « row » qui habituellement sert à désigner la série au sens où l'on parle de musique sérielle depuis l'invention du dodécaphonisme. Bien qu'il s'agisse ici de douze sons, il n'est pas vraiment question de sérialisme. D'où le mot série-réservoir, flanqué de prudents guillemets. N.d.T.

6. En ce qui concerne le *Concerto pour piano* et le *Concerto pour orchestre*, on se référera respectivement aux pages 298 et 364 du recueil de E. et K. Stone, *The Writings of Elliott Carter*, Indiana, 1977. Pour la *Symphonie de trois orchestres*, les conclusions sont celles de l'auteur de cet article, fondées sur l'analyse de procédures analogues à celles du 3^e Quatuor.

nières œuvres, avec une « série-réservoir » de douze sons ordonnés verticalement, apparaissant à plusieurs reprises. Il est aussi évident que, parmi les ensembles de hauteurs relatives, c'est le tétracorde qui est traité jusqu'à l'épuisement. Cela apparaît clairement dans le mouvement I, où s'accouplent des dyades, et dans la coda où des tétracordes sont tenus par chaque Duo, ou projetés par un seul instrument. Certes, il s'en faut que toutes les figures du *Quatuor* soient de simples projections de tétracordes, mais il est d'une grande utilité de considérer le tétracorde comme la mosaïque⁷ de base dont sont extraits des ensembles plus ou moins grands.



L'observation des endroits de la partition où apparaît la « série-réservoir » est un intéressant point de départ. Sa transposition est fixe, ses hauteurs gelées. Elle comprend tous les intervalles, et tous les mouvements s'y trouvent donc représentés. Les intervalles et les mouvements qui leur correspondent sont de haut en bas : quarte juste : B, triton : 3, sixte majeure : 6, seconde majeure :

(-), tierce majeure : 5, seconde mineure : 4, septième mineure : 2, sixte mineure : C, quinte juste : I, tierce mineure : D, septième majeure : A. Les ensembles de quatre hauteurs relatives, membres de la « série » (« tétracordes constitutifs »), sont (toujours de haut en bas) : 0147, 0136, 0236, 0157, 0125, 0126, 0137, 0258, 0235⁸.

Virtuellement, cette « série » peut être retrouvée, toute ou partie, à chaque mesure de l'œuvre. En sus des endroits où elle apparaît intégralement à la surface, chaque mouvement énonce fréquemment son « intervalle caractéristique » gelé à la hauteur donnée par la série. Voici une liste des principaux endroits où la « série-réservoir », dans son registre, est présentée soit intégralement, soit partiellement.

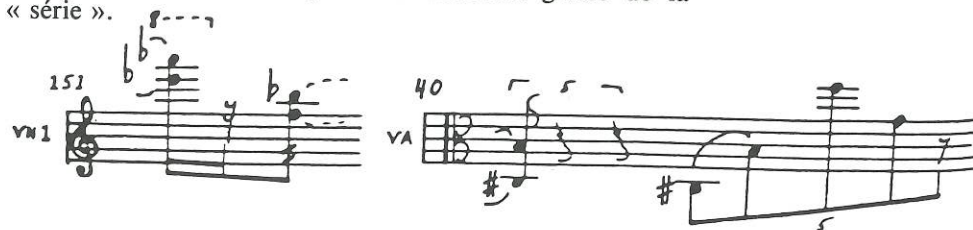
MESURES	15	39	60	112	149	176	203	229	258
DUO II	1	1-2	2-3	4	4-3	3-2	2	1	5
DUO I	A-B	B	C	D	B	A	D	D-C	C

MESURES	278	334	338	370	394	399	429	460
DUO II	5-6	5	5		4	6	6	coda(6)
DUO I	B	D-A	A	A	C	C-A	A	" "[A,B,C,D]

7. Le terme « mosaïque » est emprunté à Donald Martino : « The Source Set and its Aggregate formations », *Journal of Music Theory* 5/2 (1961). On entend par là une fragmentation de l'accord total en ensembles distincts, non ordonnés.

8. Prendre de haut en bas dans la « série-réservoir » : la bémol, mi bémol, la, do qu'on range comme suit : la bémol, la, do, mi bémol. Ce qui donne 0147 (ou do, do dièse, mi, sol.). Ainsi de suite. N.d.T.

Ce qui comprend à la fois des présentations de l'intervalle caractéristique dérivées par contiguïté, et des présentations de l'intervalle, soit dans sa forme ramassée, soit multiplié par octaviation, formées d'après des hauteurs gelées de la « série ».



La série se manifeste souvent en longues plages, et crée ainsi des stases harmoniques aux endroits où un même duo passe d'un mouvement à l'autre. Du fait de l'interpénétration des mouvements au sein d'un duo, il arrive fréquemment que trois mouvements se fassent entendre simultanément. Les mouvements sont filtrés à travers la « série » pour produire leur « intervalle caractéristique ». La plupart du temps, des couples de cet « intervalle caractéristique » se forment pour projeter des tétracordes.

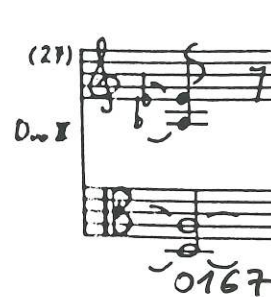


Les ensembles de quatre hauteurs relatives (tétracordes) résultants, au nombre de treize, seront désormais appelés « tétracordes caractéristiques ». Les voici : 0123, 0134, 0145, 0156, 0167, 0235, 0347, 0158, 0246, 0257, 0268, 0358, 0369.

Résultant de l'appariement du même intervalle, ils présentent tous une symétrie, et tous possèdent au moins deux paires d'intervalles distincts. Ainsi, chacun d'eux peut entrer en jeu dans plus de deux mouvements, ce qui excède le nombre déterminé par la complémentarité des « intervalles caractéristiques ». Voici les recoupements des mouvements avec les « tétracordes caractéristiques » pouvant y apparaître.

Duo II	4 m2	2 m7	6 M6	5 M3	1 5th	3 tritone
Duo I	A M7		D m3	C m6	B 4th	
0123	*	*				
0134	*		*			
0145	*			*		
0156	*				*	
0167	*				*	*
0235		*	*			
0347			*	*		
0158				*	*	
0246		*		*		
0257		*			*	
0268		*		*		*
0358			*		*	
0369			*			*

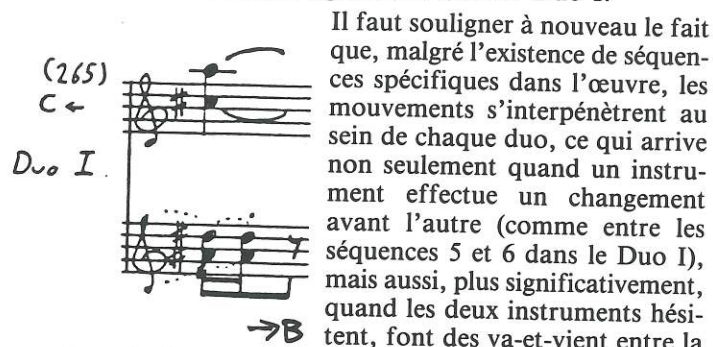
Ces ensembles de hauteurs apparaissent non seulement aux endroits où la « série » est présente dans sa fixité, mais aussi dans diverses transpositions et à divers registres. En voici deux exemples :



Deux autres méthodes permettent de générer les tétracordes. La première consiste à utiliser les « tétracordes constitutifs », soit tels quels, soit transposés.



On en voit un exemple significatif dans le Duo I.



Il faut souligner à nouveau le fait que, malgré l'existence de séquences spécifiques dans l'œuvre, les mouvements s'interpénètrent au sein de chaque duo, ce qui arrive non seulement quand un instrument effectue un changement avant l'autre (comme entre les séquences 5 et 6 dans le Duo I), mais aussi, plus significativement, quand les deux instruments hésitent, font des va-et-vient entre la

musique de deux mouvements, comme on le voit faire par les instruments du Duo I entre les mouvements A et B pendant les vingt-cinq premières mesures.

On peut constater dans l'exemple suivant l'étroite interdépendance de ces trois méthodes d'extraction des tétracordes.



Chaque instrument joue l'« intervalle signal » du mouvement précédent (1 : quinte juste) et du mouvement suivant (2 : septième mineure). Les intervalles du premier tétracorde sont

tirés de la « série » et les dyades elles-mêmes y figurent en contiguïté. La seconde paire d'intervalles, quoique les hauteurs correspondent au registre de la « série », n'en est pas une émanation explicite (en tant que tétracorde). Malgré tout, l'ensemble de quatre hauteurs relatives ainsi formé, 0126, est bien, quant à lui, un « tétracorde constitutif » de la « série ».

Le « tétracorde caractéristique » créé par la paire de septièmes mineures aux deux instruments est immédiatement repris par l'alto de façon à projeter explicitement les deux « intervalles caractéristiques » du mouvement débutant ici.

Voici les vingt-neuf tétracordes et leurs dérivations possibles, employant les méthodes dont il a été question⁹.

TETRACORDES	"Caractéristiques"	"Constitutifs"	DUO II	DUO I
0123	X		4-6	A-D
0124			4-5	A-C
0134	X		2-5	
0125		X	4-6	A-B, -C
0126		X	1-2 3-4 4-5	A-C
0127			2-3	A-B
0145	X			B-D
0156	X			
0167	X			
0235	X	X		A-B
0135			1-2 5-6	C-D
0236		X	3-4 5-6	C-D
0136		X	2-3 4-6	A-D B-D
0237				A-B, D B-D
0146			1-5	B-C
0157		X	1-5	B-C
0347	X			A-B
0147		X	4-6	A-D B-D
0148			1-5 4-5 5-6	A, B-C C-D
0158	X		4-6	A-D
0246	X		2-3	
0247			1-2 1-5	B-C
0257	X			B-D
0248				
0268	X			
0358	X			
0258		X	5-6	C-D
0369	X			
0137		X	1-2 4-5	A-D

9. L'ordre des tétracordes dont il est fait usage ici se trouve page 179 dans le livre d'Allen Forte, *The Structure of Atonal Music*, New Haven, 1973.

Tous les mouvements du DUO II n'étant pas contigus, tous les accouplements possibles n'apparaissent pas ici.

L'exemple qui suit est une réduction de l'entrée du mouvement 1.

(2)
8
3 0167
9
0
t
6 0157
5
7
e
4 0258
1
2

L'utilité de ce passage est de mettre en évidence un répertoire d'ensembles de hauteurs dans un environnement harmonique statique. Les trois premiers ensembles montrent une intéressante propriété : 0157, 0258 et 0167 forment une mosaïque, ce que révèle leur disposition dans la « série ». Les ensembles 0251 et 0167 joints ne peuvent rester distincts que dans cette disposition particulière

en mosaïque. Dans la continuation du mouvement, le répertoire d'ensemble de hauteurs et la capacité à former des mosaïques sont tous deux utilisés à fond et de façon explicite.

[illegible]

Comme on peut le constater, l'abandon de registre fixe n'implique pas l'arrêt de l'utilisation de matériaux préétablis. Ce passage amène à penser que dans ce mouvement-ci les matériaux du Duo II dérivent de combinaisons de « tétracordes constitutifs » et de « tétracordes caractéristiques » en sorte de projeter l'« intervalle caractéristique » du mouvement. Le procédé n'est pas propre à ce seul mouvement. Un coup d'œil sur des portions d'autres mouvements du Duo II suffira à le confirmer. Voici des extraits des mouvements 2 et 3.

(40)

2

0157

0268

0157

0258

N.B.

(52)

2 VA

0126

0125

0157

0258

0158

(61)

3 VA

0268

0268

N.B.

(67)

3

0258

0157

0147

0157

0126

Particulièrement remarquable est l'utilisation du « tétracorde constitutif » 0268, au commencement des mouvements 2 et 3. C'est un bon exemple de la double référence possible à partir des « ensembles caractéristiques », avec ici une correspondance spécifique par la transposition et le registre. Ainsi, on voit que des parentés entre les mouvements, d'une séquence à l'autre, et à l'intérieur des mouvements du Duo II, s'établissent à partir d'ensembles de hauteurs du registre spécifique de la « série » (ainsi entre 2 et 3), puis à partir d'ensembles de hauteurs spécifiques (comme le montrait la mosaïque dont il a été question dans le mouvement I), à partir de relations entre ensembles de hauteurs relatives, déterminées par des paires d'« intervalles caractéristiques », et par des « ensembles constitutifs ».

L'exemple suivant contenant des passages des trois autres mouvements du Duo II, en fournit la confirmation.

106

4

01126

0126

0126

0147

0147

(145)

5

0157

0126

0126

(Characteristic)

322

6 (m)

0147

0235

0258

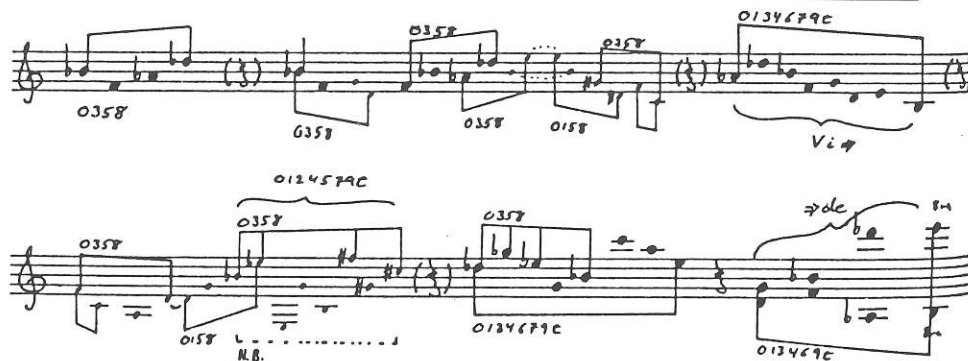
Dans chaque cas les ensembles en question sont présents en abondance, articulés de manière à produire l'« intervalle caractéristique ».

Remarquons la présence dans le mouvement 5 de la dyade 6, t dans le registre même de la série, quoique figurant dans un contexte non déterminé par celle-ci.

Les procédés utilisés pour établir le texte du Duo I sont différents. Ce qui suit permettra de s'en faire, au moins partiellement, une idée.

La figure page suivante, en haut, est une réduction d'une portion de l'exposition en solo du mouvement B.

Ce passage est construit à partir d'une petite quantité d'ensembles caractéristiques formant des quarts (« intervalle caractéristique » du mouvement). Ce qu'il est important de noter, en ce qui concerne les connections à grande échelle au sein du Duo I, c'est la manière dont ces ensembles sont



groupés. L'ensemble 0358, présenté sous diverses formes, projette diverses transpositions d'une structure de huit notes : 0134679t. Celle-ci se forme en disposant, de part et d'autre de l'ensemble 0358 d'origine, des ensembles 0358 additionnels.



La première évolution de cette structure (0134679t) vers un autre ensemble, 0158, ramène à la structure par formation, à partir de la seconde quarte juste du nouvel ensemble, d'un ensemble 0358 qui ne figurait pas dans ladite structure. Ceci est immédiatement suivi de l'énoncé de la structure originale. L'« intervalle caractéristique » final (quarte juste) de l'ensemble 0358 est ensuite capté, s'étend pour former une fois encore une transposition dudit ensemble ; à partir de quoi une nouvelle transposition de 0158 s'intercale pour introduire une transposition de 0358 non encore entendue, et faisant partie de la seule transposition de l'ensemble de huit notes non encore apparue, soit entièrement, soit partiellement. Suit un énoncé complet de cette transposition, suivi à son tour de la disposition originale.



Au fur et à mesure du déroulement du texte, on voit les tétracordes s'encaster dans des ensembles plus vastes, qui à leur tour se voient transposés de manière à projeter de nouveaux ensembles de « tétracordes caractéristiques ».

10. On en fait très simplement la preuve en divisant les douze notes en trois membres distincts de l'ensemble 0369 :

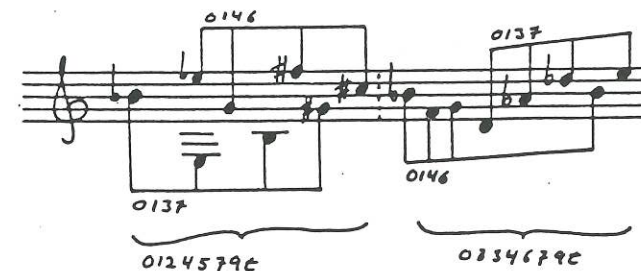
0369 147t 258c

Tout tétracorde contenant tous les intervalles peut être combiné en un triton et une tierce mineure. Toute combinaison d'un triton et d'une tierce mineure distincts produit un tétracorde contenant tous les intervalles. Comme les trois accords de septième diminuée distincts épuisent la disponibilité de tritons et de tierces mineures du total chromatique, un tétracorde contenant tous les intervalles ne peut contenir d'éléments figurant dans plus ni moins de deux accords de septième diminuée. Tout accouplement de tétracordes distincts comprenant tous les intervalles doit produire des dyades distinctes, parties de l'un ou l'autre accord de septième diminuée. Etant donné que les seules dyades disponibles à partir d'accords de septième diminuée sont, soit des tierces mineures, soit des tritons, les tétracordes résultants seront des paires de tierces distinctes ou de tritons distincts.

Nous avons traité de l'ensemble 013479t ; mais ce n'est pas le seul ensemble de huit notes significatif de ce passage. A l'endroit marqué ** dans l'exemple précédent en apparaît un autre : 012479t. Cet ensemble figuré ici do[#], mi^b, mi, fa[#], sol, sol[#], si^b, si est complémentaire de 0358, entendu auparavant dans la transposition la, do, ré, fa.

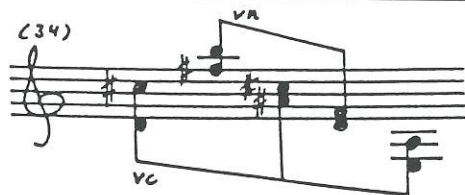
Une caractéristique particulière détenue en commun par ces deux ensembles de huit notes donne la clé de certaines figures du Duo I. Dans les deux précédents quatuors et dans le *Double concerto pour clavecin, piano et deux orchestres de chambre*, deux tétracordes sous-tendent le texte, 0146 et 0137, qui ont la propriété de contenir tous les intervalles et de former une mosaïque. On peut aisément démontrer¹⁰ que les seuls ensembles qui puissent être combinés en tétracordes contenant tous les intervalles sont ceux qui sont obtenus en prélevant dans l'aggrégat total les tétracordes comprenant deux tierces mineures distinctes ou deux tritons distincts. Ces ensembles sont d'une part 0235, 0347 et 0167 (qui produisent des ensembles de huit notes divisibles en paires de chacun des deux tétracordes contenant tous les intervalles), d'autre part 0134, 0358, 0268 et 0369 (qui produisent des ensembles de huit notes divisibles en paires d'un seul desdits tétracordes). Parmi ces ensembles, 0369 est unique en ce qu'il contient à la fois deux tierces distinctes et deux tritons distincts.

Tous ces tétracordes sont des « tétracordes caractéristiques » représentatifs des dix mouvements du quatuor. Toutes ces relations constituent le noyau du texte du Duo I et donnent une des clefs permettant d'éclairer les rapports entre duos. Les deux ensembles de huit notes trouvés dans ce passage à partir du mouvement B font partie des sept tétracordes dont nous venons de parler.

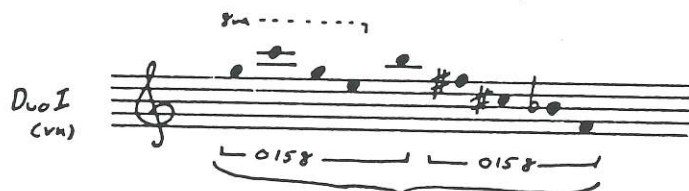
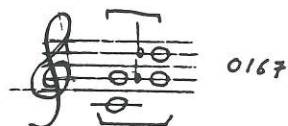


Une grande partie du texte du Duo I est construite à partir de mosaïques impliquant ce groupe d'ensemble complémentaires de quatre et huit notes.

On retrouve une extension de la méthode de formation de mosaïques dans le passage suivant :



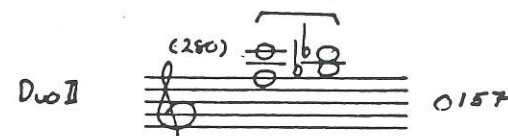
Cet ensemble de huit notes n'a pas de relation directe avec les ensembles dont il vient d'être question, mais il est complémentaire d'un tétracorde de l'ensemble 0158 caractéristique du mouvement B. Le passage précédent contient une mosaïque formée de deux transpositions distinctes de l'ensemble 0158 jointes à la transposition de 0167 qui permet de former l'accord total :



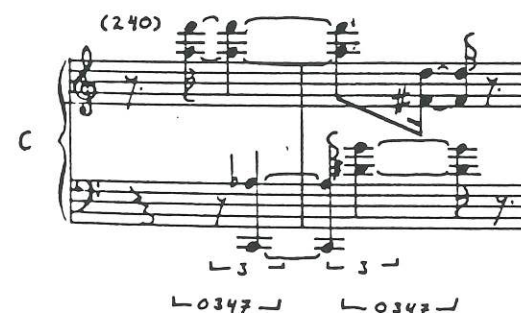
Le dernier tétracorde se retrouve dans le Duo II, conformément au mouvement exécuté (mouvement 1).

Le texte du Duo I est pour une grande part basé sur une hiérarchie de formations en mosaïque incluant principalement les sept ensembles de huit notes qui peuvent se diviser en tétracordes distincts comprenant tous les intervalles et se développer de deux manières. La première est la formation de mosaïques à partir d'ensembles extraits de l'ensemble original de huit notes, comme on le voit à la mesure 34, dans l'avant-dernier exemple.

L'autre est l'extension des relations complémentaires entre tétracordes figurant dans le Duo II. Ainsi, tandis que les ensembles de huit notes figurés sont complémentaires de « tétracordes caractéristiques » du Duo II, apparaissent aussi, par extension, des compléments de « tétracordes constitutifs ».



Parmi les sept ensembles de huit notes, 0134679t, la gamme octatonique, a une importance particulière. On le trouve dans les quatre mouvements du Duo I :



La figure suivante donne un exemple de cette propriété apparue à la surface de la musique, avec les deux ensembles comprenant tous les intervalles s'articulant de façon à projeter les « intervalles caractéristiques » des mouvements précédents ou suivants.



Dans la coda, le Duo II soutient une figure de l'ensemble 0369, pendant que le Duo I joue des fragments de son complément, figure de l'ensemble 0134679t. Ces fragments sont constitués de tétracordes comprenant tous les intervalles aussi bien que de passages de chacun des quatre mouvements du Duo I. La mesure d'introduction contient elle aussi, sous une forme encapsulée, un grand nombre de procédés d'extension employés dans le quatuor. Le Duo II y joue plusieurs figures tirées directement de la « série-réservoir » et une figure de l'ensemble 0369. La musique du Duo I est basée sur le complément de cette dernière, fragmenté en « tétracordes caractéristiques » appropriés.

J'espère avoir suggéré l'existence d'une hiérarchie constitutive de modes d'association et de différenciation au sein des parties de l'œuvre, et entre elles. L'association au sein de chaque mouvement s'accomplit grâce à l'« intervalle caractéristique » tandis que l'articulation interne découle de différents ensembles de hauteurs relatives et de différentes transpositions et projections du même ensemble. La différenciation

Handwritten musical score for Duo I and Duo II. The score is written on two systems, each with a treble and bass staff. The key signature is one sharp (F#). The tempo/mood is marked 'Allegretto'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and fingerings. The Duo II part is marked with a '3' and the Duo I part with a '5'. The score is labeled with '(1)' and 'NB.'.

Duo II

(1)

NB.

3

0157 0157 0258 0167 0126 0369 0258 0126

Duo I

0167

5

0134

0167

01346490

Handwritten musical score for Duo I and Duo II. The score is divided into sections labeled A, B, C, and D, with a CODA section at the top.

CODA

Duo II

Duo I

A

B

C

D

Handwritten musical notation details:

- Section A:** Duo II has a whole note chord (F#4, A4, C5). Duo I has a whole note chord (F#3, A3, C4) and a whole note chord (F#3, A3, C4).
- Section B:** Duo II has a whole note chord (F#4, A4, C5). Duo I has a whole note chord (F#3, A3, C4) and a whole note chord (F#3, A3, C4).
- Section C:** Duo II has a whole note chord (F#4, A4, C5). Duo I has a whole note chord (F#3, A3, C4) and a whole note chord (F#3, A3, C4).
- Section D:** Duo II has a whole note chord (F#4, A4, C5). Duo I has a whole note chord (F#3, A3, C4) and a whole note chord (F#3, A3, C4).

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 ¹

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.).