

JOURNÉE ELLIOTT CARTER

Conservatoire National Supérieur Musique et Danse de Lyon

11 décembre 2018, 18h, salle Varèse

Sébastien Vichard, préparation musicale

Elliott Carter (1908-2012)

- *Eight Pieces for Four Timpani*, « March »
- *Sonate pour violoncelle et piano*
- *Canon for Three Equal Instruments*
- *Eight Pieces for Four Timpani*, « Canaries »
- *Bariolage*
- *Figment III*
- *Night Fantasies*
- *Mosaic*

Steve Reich (né en 1936), *Nagoya Marimba*

Robert Schumann (1810-1856), *Märchenerzählungen*, op. 132

« À quatre-vingt-quatre ans, [Carter] s'est [...] assis derrière une harpe, et en a étudié toutes les possibilités, toutes les positions possibles de doigts et de pédales. Il est ainsi devenu l'un des rares compositeurs à savoir comment fonctionne cet instrument. »¹

C'est par ces mots que le compositeur et hautboïste Heinz Holliger décrit la relation qu'entretient Elliott Carter avec la harpe. Lorsque la harpiste Ursula Holliger lui commande une pièce, qu'elle créera au Festival Archipel de Genève en 1992, le compositeur fait en effet état de son mécontentement quant à l'écriture qu'il a jusqu'alors adoptée pour la harpe. Il décide dès lors d'étudier en profondeur les possibilités techniques de l'instrument, s'inspirant notamment des nombreux modes de jeu mis au point par le harpiste et compositeur Carlos Salzedo (1885-1961), qu'il côtoie dès les années 1930.

De cette recherche résulte une écriture pour la harpe profondément originale, qui tranche souvent avec l'image de délicatesse associée à l'instrument. Ainsi la pièce *Bariolage*, premier volet d'une *Trilogy* (1992) pour hautbois et harpe, utilise-t-elle des techniques variées qui permettent au compositeur de transporter l'auditeur d'une atmosphère à l'autre à l'aide de modifications des couleurs sonores. Ces dernières illustrent un vers d'un des *Sonnets à Orphée* (II,10 ; 1922) de Rainer Maria Rilke (1875-1926) : « *Ein Spielen von reinen / Kräften, die keener berührt, der nicht kniet und bewundert* » (« Un jeu de forces pures, que l'on ne peut toucher sans s'agenouiller et les admirer »).

1 Heinz Holliger, propos recueillis par Jérémie Szpirglas à l'occasion du concert *ManiFeste 2013*, 30/06/2013.

Carter ne s'intéresse pas uniquement à la harpe et donne à entendre sous un nouveau jour un autre instrument avec *Figment III*, composé en 2007 pour le new-yorkais Donald Palma, qui en assure la création en juin 2008. Nouveau jour, tout d'abord, par le choix même de l'instrument, la contrebasse, rarement mise en avant et encore moins utilisée seule, au contraire des illustres violon et violoncelle, plus brillants. Alternant mélodies vaguement tendues et passages à l'agitation fiévreuse, Carter s'affranchit ici aussi des habitudes d'écriture, puisqu'il fait un usage important du jeu en double-cordes, de coutume peu utilisé car délicat à exécuter sur un instrument de la dimension de la contrebasse. Il y parvient notamment en employant des cordes à vide, c'est-à-dire qui ne nécessitent pas un appui de la main gauche sur la corde. Cette même main gauche est alors libérée pour agir sur d'autres cordes, en faisant par exemple des *pizzicati*, habituellement dévolus à la seule main droite.

Un autre *instrumentarium* qui voit son utilisation dans des œuvres solistes prendre son envol au XX^e siècle est celui des percussions. Ces dernières sont mises à l'honneur dans *Nagoya Marimba* de Steve Reich (né en 1936), un compositeur qui s'intéresse aux percussions depuis le début de sa production. Composée en 1994, la pièce qui, comme son titre l'indique, requiert deux marimbas, est fidèle aux principes d'écriture chers à Reich puisque les deux instruments donnent à entendre les mêmes motifs et mélodies en décalage d'un ou plusieurs temps, selon un procédé que l'on peut qualifier de déphasage. Le travail mélodique est cependant davantage développé que dans les premières décennies de la production reichienne puisqu'aucun élément n'est répété plus de trois fois. La variété est donc de mise pour ces mélodies qui se fondent sur les modes japonais en une allusion claire au contexte de création de la pièce, l'inauguration du Shirakawa Hall, une salle de concert à Nagoya.

Parmi les percussions, ce sont les timbales que choisit pour sa part Carter pour les *Eight Pieces for Four Timpani*. Recommandant de n'en sélectionner que quelques-unes dans le cadre d'une interprétation en concert, le compositeur cherche, comme ailleurs, à mettre en valeur cet instrument rarement mis en exergue en proposant des techniques de jeu novatrices. Ce n'est en effet pas la seule qualité percussive ou le champ restreint de hauteurs propre aux timbales qui sont ici recherchés mais également leur palette de timbres. L'instrumentiste est ainsi amené à utiliser les deux extrémités de ses baguettes, à employer des étouffoirs ou encore à frapper à différents endroits de la peau afin d'obtenir des sonorités variées.

Les huit pièces, dont chacune est dédiée à un percussionniste particulier, illustrent également une autre caractéristique prégnante du langage de Carter, qui aime à composer par strates. Ainsi les *Pieces* constituent-elles l'une des premières œuvres au sein de laquelle le compositeur use de la modulation métrique. Cette dernière s'effectue de deux manières : soit en variant le nombre de divisions régulières d'une pulsation stable (par exemple, diviser le temps en deux valeurs égales puis en trois valeurs égales), soit en faisant varier les tempi de manière proportionnelle les uns aux autres. La modulation peut s'effectuer soit de manière linéaire, c'est-à-dire s'appliquer dans le temps à une voix considérée pour elle-même ; soit de manière verticale, c'est-à-dire que deux (ou davantage de) voix n'ont simultanément pas ou la même subdivision ou le même tempo. De cette dernière configuration naît une polyrythmie plus ou moins complexe.

« March », dédiée à Saul Goodman (timbalier du New-York Philharmonic Orchestra durant pas moins d'un demi-siècle), fait entendre un rythme de marche à chacune des baguettes, mais ces rythmes ne s'effectuent pas selon le même tempo. Quant à « Canaries », dédiée pour sa part à

Raymond DesRoches, elle s'attache, malgré sa filiation avec une danse de la Renaissance importée (et adaptée) des Îles Canaries dont elle tire son nom, à une constante dualité binaire-ternaire.

Un autre type d'écriture par strates, celui-ci plus traditionnel, est à l'œuvre dans *Canon for Three Equal Instruments*. Le canon appartient en effet au domaine du contrepoint, qui peut être défini comme la superposition de lignes mélodiques à la fois complémentaires et indépendantes. Trois strates peuvent ainsi être distinguées dans ce *Canon*, une pour chaque instrument. Ces strates ont pour particularité d'être toutes identiques car la même mélodie est en effet confiée aux trois protagonistes. Le contrepoint naît alors du décalage entre les instrumentistes.

Composée en 1971, la pièce est sous-titrée « In memoriam Igor Stravinsky ». Elle constitue donc un hommage au compositeur d'origine russe mort plus tôt dans l'année et dont l'œuvre a fortement marqué Carter, au point que l'audition du *Sacre du Printemps* (1913) a constitué un point de départ crucial dans sa vocation musicale. Au-delà de cette œuvre fondatrice, Carter a eu l'occasion de se familiariser avec les œuvres plus tardives, notamment néo-classiques, de Stravinsky au cours de ses études musicales à l'École Normale de musique de Paris, entre 1932 et 1935. Le choix du canon², multiséculaire, constitue en lui-même une discrète révérence à sa professeure d'alors, l'incontournable Nadia Boulanger (1887-1979), qui lui avait enseigné la science du contrepoint et lui avait fait découvrir les musiques anciennes.

Point d'identité des strates dans la seconde pièce destinée à la harpe, cette fois-ci entourée d'un ensemble instrumental : *Mosaic*. Écrite en 2004 pour la formation de chambre britannique *Nash Ensemble*, cette pièce concertante offre une multitude d'éléments qui, distingués par leurs textures et leurs couleurs, sont décrits par le compositeur comme autant de tesselles formant ensemble une mosaïque cohérente en dépit de leur variété. Quoique la harpe soit mise à l'honneur, les autres instruments ne se contentent pas d'un simple rôle de faire-valoir : ce qui, au-delà de la pluralité des textures offertes, intéresse en effet le compositeur dans le genre concertant est l'incarnation par ce dernier, « dans la confrontation du soliste et de l'orchestre, [...] [de] l'opposition de l'individu à la société »³.

Si cette opposition peut parfois prendre la forme d'une adéquation ou du moins d'une collaboration, tel n'est pas le cas dans la *Sonate pour violoncelle et piano*, composée en 1948 pour le violoncelliste américain Bernard Greenhouse : au lieu de viser l'alliance ou du moins la cohabitation habituelle entre les deux instruments, le compositeur, constatant les disparités sonores et expressives qui séparent naturellement les deux instruments, s'emploie en effet ici à différencier le plus possible les discours du violoncelle d'une part et du piano d'une autre. La modulation métrique lui est dès lors d'un grand secours, ainsi qu'une volontaire disjonction de caractères et d'atmosphères entre les deux protagonistes.

La modulation métrique s'incarne ici dans la superposition de deux temps distincts : un temps mécanique, voire chronométrique, et un temps psychologique. Le premier est rendu sensible dans le premier mouvement par le piano qui, par son écriture percussive, semble imiter une horloge. Quant au second, il est incarné par le violoncelle, qui semble flotter de manière improvisée en de longues phrases exploitant la plénitude sonore de l'instrument.

2 L'exposition *Carter-Boulanger* présentée dans le couloir de notre médiathèque le montre.

3 Elliott Carter, propos recueillis par Pablo Galonce. *Le Monde de la Musique*, « Elliott Carter. Cent ans et toujours d'avant-garde », 01/01/2008.

Pour sa part, le deuxième mouvement constitue un clin d'œil plus marqué au jazz et à ses rythmes syncopés, dans une démarche riche d'une part certaine d'ironie. Carter singe en effet vaguement certains de ses compatriotes qui cherchent à produire une musique américanisante dont il n'est guère friand.

L'Adagio marque un retour au chant du violoncelle qui énonce une mélodie semblant s'étendre à l'infini, tout en suivant les fluctuations imposées par la modulation métrique.

Le dernier mouvement rappelle, par son atmosphère, l'aspect populaire du deuxième. Les multiples changements de vitesse mènent à la conclusion de l'œuvre. Celle-ci reprend le début du premier mouvement en inversant les rôles des instruments : le violoncelle en *pizzicato* affirme le temps mécanique, tandis que le piano adopte le lyrisme auparavant dévolu à son acolyte.

Carter souligne la parenté de cette forme cyclique avec un monument de la littérature anglophone, *Finnegans Wake* de James Joyce qui se termine au milieu d'une phrase et commence au milieu de cette même phrase. Au-delà de cette similitude formelle, il est possible de distinguer un parallèle entre l'écriture polysémique et « pluri-subjective » de Joyce et l'individualisation des deux instruments de la sonate.

De la conception temporelle « en mille-feuille », Carter est redevable principalement à une autre des grandes figures littéraires du XX^e siècle, Marcel Proust, dont la technique narrative suscite chez lui « [le] besoin de superposer plusieurs couches de temps, de réfléchir sur le devenir musical, la combinatoire, les problèmes de mémoire et de perception du temps »⁴.

Les *Night Fantasies*, composées en 1980 à la suite d'une commande de quatre pianistes (Paul Jacobs, Gilbert Kalish, Ursula Oppens et Charles Rosen), se font l'écho de cet attrait pour la superposition des « couches de temps ». Deux tempi, trop lents pour être perçus en tant que tels, sont en effet à l'œuvre. Leur différence de vitesse ne résulte qu'en deux points de coïncidence : l'une des premières notes et la toute dernière. Plus perceptibles, les « sous-tempi » qui jalonnent l'œuvre sont sujets à de nombreuses fluctuations, qui soulignent la grande versatilité recherchée par Carter dans cette œuvre. Cette dernière se veut en effet une illustration « des errements de la pensée et des sentiments qui traversent l'esprit en état de veille [...] à une heure où [ils ne sont] pas sollicité[s] par des intentions ou des désirs précis »⁵. À des plages de nature méditative, qui évoquent la nuit, succèdent donc de brefs et frénétiques jaillissements, dont la diversité est également assurée par un large répertoire d'accords – pas moins de quatre-vingt-huit – comprenant l'ensemble des intervalles possibles. L'un de ces accords, à l'image d'une idée fixe, revient avec obstination tout au long de la pièce et se charge de la conclure en un geste particulièrement intense qui s'éteint progressivement.

« Le caractère versatile et fantasque de l'imagination »⁶ est ici parfaitement saisi et fait écho à certaines des pièces de Robert Schumann où les modifications quasi-instantanées de caractère sont également de mise, à l'image par exemple des *Kreisleriana* (1838), des *Davidsbündlertänze* (1837) ou encore du *Carnaval* (1834-1835).

Si les *Märchenerzählungen* (Récits de contes de fée ; 1853) se situent dans une veine sans doute moins versatile que ces dernières œuvres, ils ne s'en revendiquent pas moins d'une atmosphère éminemment poétique, puisqu'ils se veulent une illustration sonore non programmatique de l'esprit des contes de fée. L'alliance de la clarinette et de l'alto, instruments aux tessitures moyennes,

4 Elliott Carter, propos recueillis par Gérard Condé. *Le Monde*, « Les Aventures d'Elliott Carter », 26/07/1993.

5 Elliott Carter, notice de la partition, Associated Music Publishers, 1980.

6 Idem.

confère à l'œuvre une chaleur particulière, notamment dans le troisième mouvement, où l'accompagnement doux et chatoyant du piano supporte l'entrelacement délicat des deux instruments mélodiques. Plus vifs, les autres mouvements, alternant entre légèreté et divertissement plus affirmé, donnent à entendre un thème qui parcourt l'ensemble de l'œuvre, dont le caractère cyclique est souligné par les réminiscences du premier mouvement dans le final.

Max Dozolme & Gaëlle Fourré, é

étudiants du département de *culture musicale* / CNSMD de Lyon