

Zeitschrift: Dissonance
Herausgeber: Association suisse des musiciens
Band: - (1998)
Heft: 58

Artikel: Expressivité et structure chez Carter : les caractères musicaux et les formes de la composition
Autor: Noubel, Max
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-927897>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 05.02.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

LE CARACTÈRE MUSICAL COMME SUBSTITUT DE L'IDÉE DE THÈME

Dans l'œuvre d'Elliott Carter, les caractères musicaux liés aux configurations mélodiques, harmoniques ou rythmiques, ainsi qu'aux identités instrumentales et à leurs relations, jouent un rôle essentiel et se substituent à la notion plus traditionnelle de thème. Ils ne sont ni l'expression d'une subjectivité de type romantique, ni rattachés à une esthétique de l'imitation, mais ont une valeur structurelle pour la composition.

Dans la musique de Carter, dès la fin des années cinquante, l'idée traditionnelle de thème disparaît au profit d'un nouveau type d'identité musicale, que nous appellerons *caractère musical*¹, et qui va ouvrir de nouvelles possibilités de développement, tout en apportant une solution personnelle au problème de la répétition. On peut considérer que les caractères musicaux voient véritablement le jour avec le *Second Quatuor* (1959), même si l'auteur y songe déjà en composant son *Premier Quatuor* (1950-51). Cette substitution n'est donc en rien une révolution dans le langage musical de Carter, mais au contraire le résultat d'une évolution lente et continue: pour le compositeur, la volonté de ne pas se répéter et celle de construire tout de même une musique sur des identités n'ont jamais été incompatibles. Elles sont bien au contraire indissociables, et ont donc toujours été menées en parallèle.

L'abandon progressif mais irréversible de l'hégémonie thématique va impliquer une tendance de plus en plus nette à délaissier la hiérarchie des éléments musicaux.

«(...) à un certain moment j'avais décidé que les catégories traditionnelles, comme „thème et accompagnement“ ou „sujet et contre-sujet“, ne concernaient pas réellement ce qui commençait à m'apparaître comme un vaste spectre de relations que les éléments verticaux peuvent avoir entre eux dans la continuité musicale par rapport au passé et au futur de la pièce»².

Dans la plupart des œuvres de Carter composées à partir du *Premier quatuor*, les caractères musicaux n'entretiennent plus entre eux de réelles relations hiérarchiques au sein du discours musical. Tous sont considérés, à égalité, comme des éléments indispensables, vitaux. Si, à propos d'un caractère musical, on peut parler à juste titre d'une identité musicale, cette identité n'existe que dans la mesure où elle est confrontée à d'autres identités musicales aussi importantes qu'elle. Ainsi, les caractères musicaux n'ont de sens que dans l'altérité, une altérité vécue dans la simultanéité et la succession de leur présentation. Toute situation hégémonique finit toujours par être remise en question par l'émergence d'un ou de plusieurs autres caractères musicaux se substituant au précédent et s'imposant à leur tour pour un certain temps. Ainsi, on peut dire que, dans la plupart des cas, il n'existe pas de caractères musicaux principaux et d'autres qui seraient alors considérés comme secondaires.

On pourra objecter qu'une œuvre comme le *Concerto pour violon* (1990) refuse ce principe d'égalité de traitement entre les caractères musicaux puisque l'orchestre, relégué le plus souvent à l'arrière-plan, semble assujéti à une fonction accompagnatrice. Pourtant, s'il y a bien dans cette œuvre une restitution du pouvoir musical en faveur du soliste, ne

1. En fait, le terme de «caractère musical» est assez rarement employé par Carter. S'il parle bien de «caractère instrumental» lorsqu'il évoque l'indépendance musicale des instruments, souvent assimilés à des personnages, il garde le mot «thème» pour désigner ces identités musicales. Mais il s'agit ici d'une habitude de langage, comme le terme «accord» continue à être préféré à «ensemble de hauteurs». Bien entendu, le conservatisme est ici au niveau des mots, et non au niveau des principes qu'ils représentent.

2. Allen EDWARDS, *Entretiens avec Elliott Carter*, Contrechamps, Genève, 1992, p. 61.

serait-ce que par sa seule omniprésence tout au long de l'œuvre, l'orchestre ne peut être considéré comme un serviteur, un faire-valoir du violon. Les idées musicales qu'il déploie semblent parfois faire écho aux humeurs changeantes du violon, mais elles semblent, le plus souvent, se déployer dans un univers parallèle non pas antagoniste, ni totalement étranger à l'action du soliste, mais «filtrant» le lyrisme de ce dernier au crible de son propre univers intérieur. Il en résulte que l'originalité de la force dramatique de ce *Concerto pour violon* tient non pas dans la réhabilitation d'une tradition concertante et de ses rapports de dépendance, de connivence ou de complémentarité entre orchestre et soliste, mais dans la recherche d'une transcendance du lyrisme individuel dans l'harmonieuse altérité de destins parallèles.

Seul un traitement contrapuntique entièrement repensé peut libérer l'écriture et permettre une nouvelle définition des éléments musicaux. Mais, pour Carter, les types d'organisation traditionnels sur lesquels le contrepoint fonctionne habituellement ne peuvent plus être pris en compte. Les canons et les fugues reposent sur un principe d'imitation, et donc de répétition, qui fixe et prédéfinit le discours. La forte indépendance des caractères musicaux va lui permettre de réaliser ce renouvellement de l'écriture contrapuntique. Leur superposition crée une stratification de couches musicales hétérogènes évoluant en toute liberté. Les connections entre les strates sont rarement audibles. Elles sont assurées «secrètement» par les grands ensembles de hauteurs relatives, au niveau du contrôle de l'espace sonore, et par les vitesses référentielles et les polyrythmes, au niveau du contrôle de l'espace temporel.

La stratification de caractères peut contenir un nombre variable de strates, chaque strate pouvant contenir elle-

même une quantité variable d'instruments. Le choix, mais aussi l'organisation interne d'une formation instrumentale, fixés au départ par Carter, détermine le nombre de strates, ainsi que leur densité instrumentale. Le *Second quatuor* attribue une strate contrapuntique par instrument, tandis que le *Troisième quatuor* (1971), comme l'«Adagio» du *Premier*, divise le quatuor en deux duos, constituant chacun une strate. *Triple Duo* (1982-83), quant à lui, superpose trois duos, donc trois strates de timbres différents. Les formations orchestrales ont également souvent été conçues en fonction d'une conception stratifiée de la texture. Les deux ensembles du clavecin et du piano dans le *Double concerto* (1961), le concertino du piano et l'orchestre dans le *Concerto pour piano* (1964-1965), ou encore le hautbois, accompagné d'une percussion et de quatre altos, et l'ensemble orchestral dans le *Concerto pour hautbois* (1987), montrent une organisation contrapuntique en double strate. *A symphony of Three Orchestras* (1976), le *Concerto pour orchestre* (1969) et *Penthode* (1985) offrent une stratification de respectivement trois, quatre, et cinq couches instrumentales de plus ou moins grande densité.

IDENTITÉ DES CARACTÈRES MUSICAUX

Un caractère musical est, au départ, clairement défini dans l'ensemble de ses dimensions musicales. Timbres et registres instrumentaux, comportements rythmiques, vitesses, ensembles de hauteurs et identités intervalliques, indications expressives, modes de jeu, forment un ensemble de composantes en interaction constante, qui définit son patrimoine. Un caractère musical représente donc un archétype de comportement musical. Il s'agit d'une identité musicale distincte et originale qui possède suffisamment de caracté-

Example 1
Duo pour violon
et piano (mes. 1-9)

For Helen

Duo for Violin and Piano

Elliott Carter
(1974)

Violin

Piano

$\text{♩} = 84$

with many changes of color and character

ppp

$\text{♩} = 84$

mp *mf* *p*

(the indication *p*, from here to m. 69, means that the notes should be played just loud enough to be heard for their full duration.)

ruvido (poco sul pont.)

più espr.

silent (*p sempre, come prima*)

sim.

ristiques propres pour avoir une autonomie d'existence lui permettant de suivre son propre devenir. Mais un caractère musical n'en répond pas moins à une conception globalisante où toute focalisation sur des éléments musicaux particuliers est, le plus souvent, soigneusement évacuée. Plus précisément encore, tout ce qui est systématique, définitif et hermétiquement circonscrit est contraire à cette notion de globalité. Pour cela, un caractère musical doit répondre à des lois très générales permettant un jeu multiple de présentations et une grande faculté d'évolution. Les répétitions peuvent alors dépasser le champ d'action limité de la littéralité pour intégrer les multiples possibles de la différence. Grâce au principe de globalité, le retour des caractères musicaux peut s'opérer dans un contexte horizontal et vertical toujours renouvelé qui nécessite une constante adaptation interdisant toute répétition textuelle.

Même si l'œuvre peut évoluer vers une coopération plus ou moins grande entre les différents protagonistes, dans la plupart des cas, un caractère musical appartient en propre à un instrument ou à un groupe instrumental pour qui, malgré les changements de diverses natures, les échanges durables ou passagers, il reste un facteur de référence dans la mesure où ce caractère musical a été conçu en corrélation avec les propriétés intrinsèques de cette identité instrumentale. Le *Duo pour violon et piano* (1974-75) joue sur le contraste entre «les sons faits en caressant le violon avec l'archet qui peut être contrôlé sensitivement pendant leur durée, et les sons faits par le piano en frappant, qui, une fois produits, meurent et ne peuvent être contrôlés qu'en étant coupés courts»³. Les différents caractères musicaux exposés par chacun des deux instruments découlent de cette préoccupation instrumentale. Le grand polyrythme du piano exposé au début de l'œuvre joue sur la résonance déclinante obtenue par le lent relâchement de la pédale. Le violon, qui ne peut rivaliser avec un tel effet sonore, exploite de son côté une grande variété de caractères inimitables par le piano, comme la longue tenue sur la note *ré* en crescendo (mes. 1-4), ou les effets de timbre variant le caractère expressif: «ruvido» (*poco sul ponticello*) (mes. 4) ou «espressivo» (*un poco sul tasto*) (mes. 8) (voir exemple 1).

Dans *Triple Duo* (1982-83) qui, à la différence du *Duo* pour violon et piano, accepte pourtant une certaine forme de dialogue entre les trois niveaux de stratification instrumentale, chaque duo exploite ses caractéristiques instrumentales jusqu'à la caricature, faisant ressortir l'aspect ironique de l'œuvre. Si une instrumentation spécifique est donc généralement pré-définie pour un caractère musical donné, en revanche, une même instrumentation pourra prendre en charge, tout au long d'une œuvre, plusieurs caractères musicaux différents. Tel est le cas, bien sûr, des œuvres pour un seul instrument comme *Riconoscenza per Goffredo Petrassi* pour violon (1984), *Scrivo in Vento* pour flûte (1991), *Gra* pour clarinette (1993) ou les *Night Fantasies* pour piano (1980), mais aussi d'œuvres à effectifs instrumentaux différents comme le *Duo pour violon et piano*, le *Troisième quatuor* ou *A Symphony of Three Orchestras*, toutes les trois composées dans les années soixante-dix. Dans le *Troisième quatuor*, le Duo I expose quatre caractères musicaux différents et le Duo II six.

Dans *A Symphony of Three Orchestras*, Carter fait entendre douze caractères musicaux, chacun des trois orchestres en jouant quatre. Dans les deux cas, tous les caractères disparaissent puis réapparaissent au cours de l'œuvre mais ne quittent pas leurs trames instrumentales d'origine. Le *Quintette pour cuivres* (1974) se démarque cependant de cette conception puisque les onze caractères musicaux, dont seulement quelques-uns seront rappelés au cours des cinq

quodlibets, adoptent chacun une formation instrumentale propre, en utilisant les différentes combinaisons de duos et de trios.

Au cours des années quatre-vingt apparaissent des œuvres dans lesquelles les différents protagonistes instrumentaux se partagent un même répertoire de caractères expressifs qui, à la différence des périodes créatrices précédentes, vont donc évoluer dans toutes les strates de la texture. Cependant, à l'intérieur de chaque strate instrumentale, ces différents caractères expressifs seront traités avec un matériau musical propre (spécificité timbrique, mode de jeu, mais aussi répertoire d'identités intervalliques, rythme, vitesse métronomique). Le caractère musical, en perdant son attribution instrumentale exclusive, cesse d'être un véritable facteur d'identité musicale originale et donc unique. Pour pouvoir intégrer un matériau musical différent à chacune de ses différentes incarnations instrumentales, il devra être alors réductible à un type de comportement musical simple, facilement identifiable et agissant comme dénominateur commun sonore. Tel est le cas, par exemple, de beaucoup de caractères musicaux évoluant dans *Enchanted Preludes*, pour violoncelle et flûte (1988), et plus encore dans *Triple Duo*, *Penthode* ou dans *Esprit Rude/Esprit Doux* pour flûte et clarinette (1984). Cette dernière œuvre, dédiée à Pierre Boulez pour son soixantième anniversaire est, comme l'annonce le titre⁴, une étude sur le souffle et l'articulation. Les deux instruments jouent six caractères musicaux ayant chacun deux sortes de présentation en fonction essentiellement des nuances et des types d'accents: l'un rude, l'autre doux, ce qui porte à douze le nombre de comportements musicaux. Tous ces caractères sont formés à partir de quatre idées musicales forts simples: des lignes amples et soutenues, un legato rapide, des coups de langue vifs et légers et des trémolos.

Mais dans la dramaturgie musicale cartérienne l'identité instrumentale tend le plus souvent à manifester son indépendance. Les caractères musicaux qui lui sont affiliés apparaissent alors comme des «traits de caractère» qui définissent en quelque sorte sa personnalité, faisant de lui ce que nous appellerons un instrument/personnage. Ces différents traits de caractère partageront un même patrimoine harmonique (chacun ayant parfois sa spécificité), mais se distingueront entre eux par leur comportement rythmique, leur registre ou encore leur mode de jeu. Le principe d'appartenance instrumentale implique souvent l'attribution de registres spécifiques à des caractères musicaux, tout particulièrement dans les œuvres orchestrales. Tel est le cas, par exemple, du *Concerto pour orchestre*, dont les quatre orchestres de chambre jouent normalement chacun dans un registre distinct (orchestre A, mouv. II: registre soprano; orchestre B, mouv. IV: registre alto; orchestre C, mouv. I: registre ténor; orchestre D, mouv. III: registre basse), ce qui n'empêche pas cependant d'éventuels croisements, des explorations passagères d'autres tessitures.

CARACTÈRES / MOUVEMENTS

La plupart des œuvres de Carter développent successivement et simultanément plusieurs caractères musicaux qui peuvent être réitérés au cours de l'œuvre. La pluralité de discours qui en découle n'empêche pas pour autant Carter de concevoir des caractères musicaux développés agissant au niveau de la macro-forme. Les caractères/mouvements, qui apparaissent véritablement avec le *Concerto pour orchestre*, en sont la représentation. Chaque caractère musical évoluant au sein d'une strate instrumentale donnée occupe une section quantitativement plus ou moins importante de

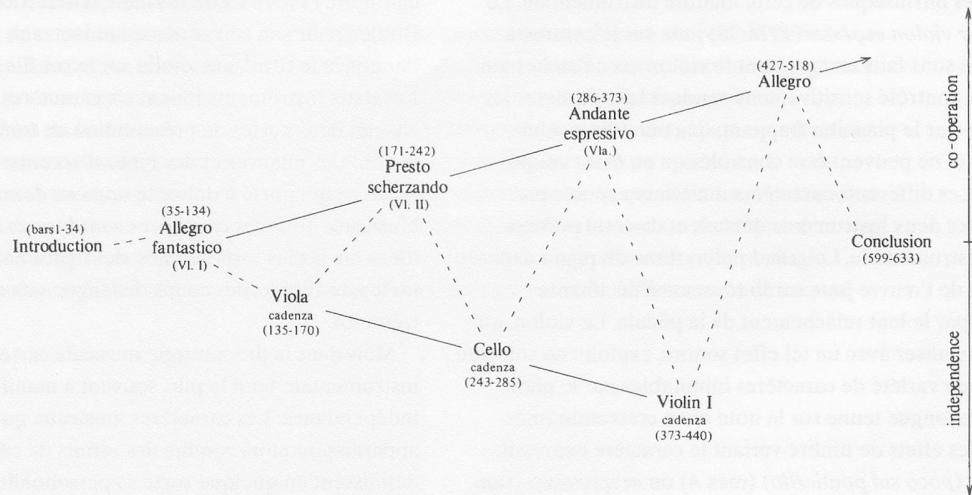
3. E. & K. STONE (éd.), *The Writings of Elliott Carter: An American Composer Looks at Modern Music*, Bloomington, Indiana University Press, 1977, p. 329.

4. «Son titre fait allusion à la prononciation des mots grecs classiques qui commencent par une voyelle ou par „R“, ce qui donne les sons que l'on appelle en anglais „rough breathing / smooth breathing“. Avec „rough breathing“, („esprit rude“), la voyelle initiale, ou „R“, est précédée d'un „H“, aspiré qui est indiqué par une virgule inversée au-dessus de la lettre. Avec „smooth breathing“, („esprit doux“), la voyelle initiale n'est pas précédée d'un „H“, et l'indication est une virgule portée au-dessus de la voyelle. Dans la phrase du grec signifiant „soixantième année“, „hexekoston etos“, l'épsilon initial du premier mot comporte le signe „rough breathing“, tandis que l'épsilon du second indique „smooth breathing“. Voir ELLIOTT CARTER, Texte de présentation du disque Erato ECD 75553.

Structure des caractères/mouvements dans «A Symphony of Three Orchestras» (mes. 40-318)	Mesure	40	48	50	55	68	75	82	100	105	108	122	127	131			
Orchestre 1		1			2	2	2	2			3	3	3	4	4		
Orchestre 2				A	A	A		B	B	B	B	B			A		
Orchestre 3		α	α	α	α		β	β	β		γ	γ	γ	γ	γ		
Séquence		1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16
	Mesure		145	150	157		171	177	185		199	207	215	221	226	233	237
Orchestre 1		4			3	3	3	3			2	2	2				1
Orchestre 2		A	A	A	A		C	C	C			D	D	D	D	D	D
Orchestre 3				δ	δ	δ		β	β	β	β	β				γ	γ
Séquence		17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30	31	32
	Mesure	242		250	254		265	268	273		289	291	298	310	314		
Orchestre 1		1	1	1	1				4	4	4	4	4				
Orchestre 2				B	B	B		D	D	D			C	C	C		
Orchestre 3		γ			δ	δ	δ	δ	δ			α	α	α			
Séquence		33	34	35	36	37	38	39	40	41	42	43	44	45	46		

Orchestre 1: Accords augmentés (1), *espressivo* (2), *flowing* (3), *angry* (4)
 Orchestre 2: *bells* (A), *grazioso* (Clarinettes) (B), Violoncelle (C), Piano (*accelerando*) (D)
 Orchestre 3: *scherzando* (α), Accords majeurs et mineurs (β), *leggero* (γ), *cantabile* (δ)

Schéma formel du deuxième quatuor à cordes (tiré de David Schiff, *The Music of Elliott Carter*, London 1983)



l'œuvre, mais clairement circonscrite. Un caractère / mouvement est donc une zone d'action privilégiée du caractère musical. Suivant les œuvres, cette zone d'action peut lui être exclusivement réservée, et donc être hermétiquement fermée aux infiltrations étrangères; au contraire, elle peut être un domaine plus ouvert où vont intervenir, sporadiquement, d'autres identités musicales.

Le *Second quatuor*, où chacun des quatre instruments développe son propre et unique caractère musical, faisant de lui un véritable personnage, préfigure déjà ce type de traitement formel. L'œuvre se présente comme une double série entremêlant quatre mouvements principaux et neuf sections. Dans la première partie du premier mouvement, «Allegro fantastico» (section 2), c'est le caractère musical extraverti et virtuose du premier violon qui domine, alors que les autres instruments se contentent de phrases fragmentées, avant de s'imposer peu à peu. La fin de ce même mouvement laisse entendre une prédominance de l'alto qui expose sa cadence (section 3) en présence des autres membres du quatuor. Dans la première partie du second mouvement, «Presto scherzando» (section 4), le caractère obstiné et mécanique du second violon (principalement en pizzicato) occupe à son tour le premier plan, laissant les autres protagonistes jouer en filigrane. C'est ensuite au tour du violoncelle de développer son caractère

fantasque dans sa propre cadence (section 5) accompagné, là encore, des autres cordes, dont la présence reste toutefois plutôt discrète. Le troisième mouvement, «Andante espressivo», redonne, en un premier temps (section 6), la primauté à l'alto dont les autres instruments imitent chaque phrase. L'œuvre se dirige cependant au cours de ce mouvement vers des moments plus fusionnels puisque les instruments vont commencer à échanger leur patrimoine intervallique avant d'échanger leurs comportements, et de tous adhérer à des structures communes lors du quatrième et dernier mouvement «Allegro» (section 8). De fait, cette section ne peut être véritablement rattachée à l'idée de caractère/mouvement. En revanche, la cadence solo du premier violon qui précède (section 7) constitue bien une zone d'action privilégiée pour son caractère musical, même si ce monologue permet d'entendre des éléments musicaux des autres caractères/instruments.

C'est en fait avec le *Troisième quatuor* que Carter portera le principe des caractères/mouvements à son degré de réalisation à la fois le plus rigoureux et le plus complexe. Les dix caractères musicaux, qui sont répartis entre les deux duos autonomes, font l'objet d'au moins une réitération, ce qui porte à vingt-cinq le nombre total de présentations, auquel il convient d'ajouter la coda. Les durées, tout comme le nombre d'interventions, sont variables, sans que l'auditeur

puisse ressentir toutefois une prédominance morphologique ou quantitative de certains caractères/mouvements. Chacune de ces présentations constitue une zone d'action privilégiée pour un caractère, protégée, durant son déroulement, des interventions extérieures⁵. L'enchaînement par tuilage permet cependant à deux caractères musicaux d'un même duo de coexister pendant quelques mesures. Pour cela, un des deux instruments cesse de jouer le caractère en cours d'exécution pour introduire le suivant. L'interpénétration de deux caractères d'un même duo s'effectue donc toujours au moment des changements, et non en cours de présentation. Dans chaque duo, les différents caractères/mouvements se succèdent et reviennent dans un ordre toujours différent. De plus, l'audition simultanée des deux duos permet de ne jamais entendre deux fois la même superposition de caractères musicaux. Ainsi, le quatuor présente un ensemble de vingt-quatre accouplements différents. Si l'on ajoute les présentations en solo de chacun des caractères/mouvements ainsi que la coda qui reprend les quatre caractères du Duo I superposés au sixième caractère «Appassionato» du Duo II, on obtient une fragmentation en trente-cinq séquences.

Structure des caractères / mouvements du «Troisième quatuor»

Duo I	Duo II
A) furioso	1) maestoso
B) leggerissimo	2) grazioso
C) andante espressivo	3) pizzicato giusto, meccanico
D) pizzicato giocoso	4) scorrevole
	5) largo tranquillo
	6) appassionato

A Symphony of Three Orchestras est l'extension à l'orchestre du principe de stratification et de collage de caractères/mouvements élaboré dans le *Troisième quatuor*. L'œuvre présente cependant un scénario différent. En effet, la partie centrale, où opère la structure de caractères / mouvements, est encadrée par une introduction et une coda jouant un rôle dramatique essentiel. La musique débute par un foisonnement sonore des trois orchestres évoluant dans leur registre aigu (mes. 3-9). Une trompette solo se détache ensuite et descend progressivement dans le grave, entraînant avec elle les instruments des orchestres qui l'accompagnent par de longues tenues en se maintenant à l'arrière-plan (mes. 11-33). La coda (mes. 317 à la fin), quant à elle, interrompra le flux continu des caractères/mouvements par une série de violents accords de quarante-cinq notes joués par les trois orchestres réunis. Les trois strates orchestrales essayeront ensuite de reconstituer un univers sonore qui semble avoir été détruit par les déflagrations. Quelques fragments épars de mouvements entendus dans la partie principale réintroduiront une certaine dimension expressive. Ils seront cependant contrariés et désarticulés par l'intervention d'ostinatos qui tenteront d'imposer leur caractère mécanique. Conduite par le piano, qui se substitue au rôle de la trompette dans l'introduction, la musique s'achève en s'enfonçant progressivement dans le grave. La partie centrale de *A Symphony of Three Orchestras* se compose de douze mouvements différents répartis équitablement entre les trois orchestres, soit quatre mouvements pour chacun. Tous les mouvements sont joués deux fois au cours de l'œuvre. Comme l'a précisé lui-même Carter, «aucun orchestre ne présente deux de ses mouvements en même temps, mais chacun des douze débute alors qu'un autre mouvement est en train d'être joué, fait brièvement surface pour être entendu seul et sert enfin d'arrière-plan pour une

autre entrée d'un autre mouvement»⁶. Comme dans le *Troisième quatuor*, la stratification ne présente jamais une même combinaison simultanée de caractères musicaux. L'œuvre se compose de quarante-six séquences dont la densité varie de une à trois strates. Chacune de ces séquences ne dure pas plus de quinze secondes. «Le flux musical est donc un chevauchement et un changement perpétuels». Le nombre très élevé de combinaisons ainsi que la rapidité de leurs transformations ne permettent guère, à première écoute, de les entendre en détail et de prendre conscience de l'organisation du tissu sonore. Mais l'auditeur peut saisir la nature kaléidoscopique de ces identités musicales évoluant dans des contextes toujours renouvelés.

ANTICIPATIONS / RÉMINISCENCES

À la différence des structures de caractères musicaux cloisonnés plutôt hermétiquement dans le *Troisième quatuor* ou *A Symphony of Three Orchestras*, il existe de nombreuses œuvres de Carter où ces caractères évoluent plus librement. S'ils peuvent garder, au sein de l'œuvre, une zone d'activité prioritaire, ils apparaissent très souvent en d'autres endroits de façon à la fois sporadique et éphémère sous forme d'anticipation ou, au contraire, de réminiscence. Déjà dans le *Double concerto* cette conception est mise largement en application. Non seulement, dans l'«Introduction», des idées musicales des différents mouvements apparaissent fugitivement, mais chaque mouvement qui suivra sera lui aussi investi par des bribes d'idées musicales appartenant aux autres mouvements. Il y a donc tout au long de l'œuvre des références croisées qui viennent se superposer au plan formel organisé en sept parties: «Introduction»; «Cadence du clavecin»; «Allegro scherzando»; «Adagio; Presto»; «Cadences du piano»; «Coda».

Le *Concerto pour orchestre* ne présente en fait que quatre caractères musicaux différents rattachés à un ensemble orchestral distinct: la zone d'activité prioritaire est, pour chacun, un des quatre mouvements de l'œuvre. Il y a donc quatre caractères/mouvements qui sont théoriquement très développés puisqu'ils s'étendent chacun sur près d'un quart de la durée totale de l'œuvre. Le *Concerto pour orchestre*, bien que composé avant le *Troisième Quatuor* et *A Symphony*, traite ces caractères/mouvements d'une manière plus ouverte, moins systématique. Une des différences essentielles tient, comme dans le *Double concerto*, dans la perméabilité de leur zone d'activité prioritaire. En effet, celle-ci accepte l'intervention d'autres éléments musicaux qui se révèlent être des anticipations ou des réminiscences des autres identités communautaires opérant principalement dans les autres caractères/mouvements.

Pendant qu'un caractère musical agit au premier plan dans le mouvement qui lui est attribué, les sonorités des trois autres sont presque continuellement entendues à l'arrière-plan. Elles émergent cependant fréquemment à la surface et viennent faire intrusion ou même s'imposer de façon aussi intempestive que sporadique dans le mouvement en cours. Cette focalisation sur des éléments relégués jusqu'alors à l'arrière-plan s'apparente à la technique cinématographique du gros plan à laquelle se réfère explicitement Carter:

«(...) en fait, je crois que ma musique ressemble beaucoup à ce qui se passe dans les films où la caméra nous montre d'abord une grande scène, puis une petite partie en gros plan pour s'en détourner enfin et se braquer sur autre chose. Dans nombre de mes pièces, comme par exemple dans le *Concerto pour orchestre*⁷, on assiste à ce procédé: à partir d'un univers sonore totalisant l'ensemble des sons

5. Il peut toutefois exister de brèves intrusions d'un caractère/mouvement dans une zone d'activité privilégiée autre que la sienne lors des périodes de succession de deux mouvements.

6. Elliott Carter, texte d'introduction, CD CBS Masterworks 76812

7. Cette technique utilisée dans le *Concerto pour orchestre* est très proche de celle employée par Serge Eisenstein dans les scènes de foule. Par exemple, la «Bataille sur la Glace», qui constitue la majeure partie du film *Alexandre Nevsky* (1938), joue sur la masse grouillante des deux armées: elles forment des taches humaines en mouvement dont les couleurs évoluent du noir dominant (couleur des croisés) au blanc dominant (couleur des Russes) en passant par le gris (couleur résultant de l'interpénétration des deux forces). De cette marée humaine sont portés au premier plan les actions individuelles des héros présentés à l'écran de façon discontinue en de courtes séquences filmées avec des prises de vue constamment renouvelées, et des vitesses variables de déroulement de la pellicule, comme les fragments de caractères musicaux cartésiens pris dans les modulations de tempo.

orchestraux, la forme de la pièce se replie et attire par là-même l'attention de l'auditeur sur l'un ou l'autre aspect de cet univers, reléguant le reste à l'arrière-plan»⁸.

Dans le *Concerto pour orchestre*, les caractères musicaux sont donc à la fois superposés, collés et imbriqués, fixes dans leurs quatre zones d'action respectives que forment les quatre grandes articulations des caractères/mouvements, mais éclatées et mobiles par le jeu répété, constamment varié cependant, des prémonitions et des réminiscences soudain mises au premier plan. Ainsi, l'organisation formelle du *Concerto pour orchestre* peut être vue comme la juxtaposition de quatre caractères musicaux autonomes de grande envergure, bien délimités dans le temps et dans l'espace sonore, mais témoignant de leur présence, en amont et en aval de leur territoire, par une multitude de brèves infiltrations. Il en résulte moins une opposition de matériaux musicaux différents, comme pourraient s'opposer des thèmes pris au sens traditionnel, qu'un entrecroisement complexe de forces dynamiques, une mosaïque de timbres et de vitesses, fragments issus de quatre univers temporels en modulation constante. Les infiltrations au premier plan des caractères musicaux à l'intérieur d'une zone d'activité privilégiée sont, comme dans le poème de Saint-John Perse qui a inspiré l'œuvre, les rafales de vents venus de loin balayant un territoire. Malgré la nature éphémère de leurs diverses intrusions, ils sont tout à fait perceptibles en raison de leur forte caractérisation timbrique, registrale, harmonique et rythmique, mais aussi en raison de la séparation spatiale des quatre groupes orchestraux. Si l'on s'en tient, par exemple, au premier mouvement (registre ténor), l'auditeur peut entendre sans difficulté les principales anticipations des autres caractères/mouvements. Le caractère musical du second mouvement (registre soprano) impose ses sonorités fluides et légères entre les mesures 42-47 puis, plus brièvement, entre les mesures 64-66. Celui du quatrième mouvement (registre alto) apparaît entre les mesures 48-53 puis 101-105. Enfin, le caractère musical du troisième mouvement s'insère entre les mesures 53-57 puis 117-120 et 128-131. Les apparitions et réapparitions d'un même caractère musical, agissant au cours d'un mouvement comme éléments intrus, varient constamment, en grande partie grâce à l'évolution de la vitesse sur toute l'œuvre, mais aussi grâce à une fréquente modification de la densité de la trame orchestrale et de l'activité intra-strate. Ainsi les trois présentations principales du caractère musical du troisième mouvement, agissant au sein du premier mouvement, respectent ce principe de changement dans la répétition. La première fait ressortir les roulements des timbales qui préfigurent leur action soliste aux mesures 292-295 puis 348-349. La seconde fait surtout ressortir la couleur sombre et cuivrée, mais ne laisse pas de place à une activité intra-strate individualisée. La troisième, au contraire, met en valeur le timbre profond et inquiétant du tuba, qui émergeait déjà de la matière sonore encore informe de l'introduction (mes. 6-7), et qui s'imposera à plusieurs reprises dans le troisième mouvement (par exemple: mes. 293-303 et 335-337).

CARACTÈRES / INSTANTS

La rapidité des changements de caractères musicaux dans *A Symphony of Three Orchestras*, ainsi que leurs nombreuses anticipations et réminiscences dans le *Concerto pour orchestre*, montrent bien une forte propension de la pensée musicale cartérienne à chercher le renouvellement du discours musical par sa fragmentation. Si l'on peut déjà parler, au sujet de ces œuvres, de structure kaléidoscopique,

c'est surtout dans des œuvres composées à partir des années quatre-vingt que cette conception atteindra son degré le plus abouti, particulièrement dans les *Night Fantasies*. Ecrites près de trente-cinq ans après la *Sonate pour piano*, les *Night Fantasies* manifestent la volonté de leur auteur d'échapper à la fois au schéma formel de la sonate et à celui de la suite. L'œuvre se déroule pendant vingt minutes d'un seul tenant, sans interruption. Les idées musicales y sont très nombreuses, mais jamais véritablement développées et constituent un ensemble d'épisodes, pour la plupart brefs et fugitifs. La durée peut aller de moins d'une minute, comme le «Tranquillo» initial (mes. 1-14; voir exemple 2) qui donne naissance aux deux pulsations du polyrythme géant: MM = 8,75 et MM = 10,8, à une seconde, par exemple à la mesure 328, la très brève insertion des deux septoletts de triples croches dans un contexte de musique lente, rappel du «scorrevole» précédent (mes. 318-321; voir exemple 3).

Les caractères musicaux, parfois réduits à des aphorismes sonores, se succèdent le plus souvent de façon très abrupte par rupture ou par divers modes d'enchaînement ou de transformation rapide d'un état à l'autre. Privés le plus souvent de la possibilité de s'épanouir dans la durée, ces caractères éphémères, que l'on peut qualifier de caractères/instants, semblent éliés tant dans leur début que dans leur fin. La conception des caractères musicaux des *Night Fantasies* diffère de celle des œuvres précédentes car, comme dans *Riconoscenza*, *Gra* ou encore *Scrivo in Vento*, le recours à un instrument soliste détourne le discours musical d'une opposition dramatique entre plusieurs protagonistes. Ici, ces oppositions sont absorbées à l'intérieur d'un univers sonore unique, substituant aux conflits croisés des stratifications les contrastes intempestifs des juxtapositions verticales. De plus, à la différence du *Troisième quatuor*, ou de *A Symphony of Three Orchestras*, les *Night Fantasies* ne répondent pas à une organisation alternative de caractères musicaux. L'œuvre n'exclut pas cependant le principe du retour, mais quelques idées musicales seulement réapparaissent de façon clairement identifiable compte tenu du phénomène d'évolution constante. Par exemple, le passage lent (mes. 42-55) en texture d'accords de quatre notes construits sur des tétracordes contenant des intervalles de tierces et de secondes reviendra vers la fin de l'œuvre (mes. 417-431), joué non plus forte mais piano. On retiendra également la ressemblance des différents épisodes «capriccioso» dont la vitesse, le rythme (prédominance du polyrythme local 5:3), l'harmonie et la tessiture se maintiennent tout au long de la partition. D'autres caractères réapparaissent avec le même patrimoine musical mais dans un revêtement sonore très différent. Les mesures 157-167, construites sur un rapport rythmique de 5:4, font entendre, dans un tempo modéré, des répétitions d'une même seconde majeure (*la-si*) jouées dans le registre aigu. Aux mesures 215-216, les secondes majeures (*mib-fa*) se répéteront de façon fugitive mais dans le suraigu, dans le flux rapide d'un polyrythme de 5:3.

Pourtant, si on les compare au *Concerto pour piano*, les *Night Fantasies* marquent également une évolution significative dans le traitement du patrimoine musical des caractères musicaux. Alors que dans le *Concerto* les répétitions variées des différentes humeurs du piano étaient corrélatives au retour d'un même matériau musical, les caractères/instants des *Night Fantasies* ne se répètent pas nécessairement avec le même patrimoine musical original. Tel est le cas, par exemple, du «Recitativo colerico» central (mes. 235-244; voir exemple 4), qui révèle l'intervalle de triton limité jusqu'alors à un rôle structurel sous-jacent. Dans ce passage, les tritons constituent une ligne intérieure fortement accentuée (jouée principalement avec les pouces),

7. Charles ROSEN, *Entretiens avec Elliott Carter*, Contrechamps, Genève, 1992, p. 122.

8. Bruce Clarke ANDERSON, *The Solo Piano Music of Elliott Carter*, p. 110.

qui émerge d'une texture aux sonorités changeantes. Ce caractère musical réapparaîtra à plusieurs reprises, (mes. 295; voir exemple 5) mais sans l'identité intervallique de triton, pourtant perçue, à sa première apparition, comme dramatiquement importante de par son caractère inédit.

Dans les *Night Fantasies*, les critères de reconnaissance des caractères musicaux ne reposent plus sur des éléments immuables. Ils deviennent des données relatives qui ne s'imposent que momentanément. Un même caractère pourra réapparaître dans des textures, des rythmes mais aussi des harmonies variées.

Si Elliott Carter doit une grande part de sa notoriété à sa conception éminemment novatrice du rythme, à travers la modulation métrique ou les grandes architectures polyrythmiques, ou même à sa conception personnelle de l'harmonie, toutes ces découvertes ne sont que des moyens de réaliser une véritable dramaturgie de l'écriture instrumentale dont les caractères musicaux sont en fait des éléments fondamentaux. Ces nouveaux types d'identités musicales, fondées sur des principes de globalité et d'évolution constante, constituent une façon originale d'appréhender le discours musical qui s'imposera comme un des apports les plus significatifs d'Elliott Carter à la musique du XX^e siècle.

Exemple 2:
«Night
Fantasies»,
mes. 1–11

Exemple 3:
«Night
Fantasies»,
mes. 327–328

Exemple 4:
«Night
Fantasies»,
mes. 234–240

Exemple 5:
«Night
Fantasies»,
mes. 294–299