

Zeitschrift: Dissonance
Herausgeber: Association suisse des musiciens
Band: - (1998)
Heft: 57

Artikel: Un certain frémissement bleu : "Assonance V" de Michael Jarrell
Autor: Steiner, Christoph
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-927895>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. 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. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

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. [Voir Informations légales.](#)

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. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 01.06.2025

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

UN CERTAIN FRÉMISSEMENT BLEU

PAR CHRISTOPH STEINER

«Assonance V» de Michael Jarrell

Du côté de l'auteur – Variantes

Un poème n'est jamais achevé – c'est toujours un accident qui le termine, c'est-à-dire qui le donne au public.

Ce sont la lassitude, la demande de l'éditeur, – la poussée d'un autre poème.

Mais jamais l'état même de l'ouvrage (si l'auteur n'est pas un sot) ne montre qu'il ne pourrait être poussé, changé, considéré comme première approximation, ou origine d'une recherche nouvelle.

Je conçois, quant à moi, que le même sujet et presque les mêmes mots pourraient être repris indéfiniment et occuper toute une vie. «Perfection» c'est travail.

Paul Valéry, «Tel Quel»

Dans l'espace germanophone, on ne fait guère de bruit autour du Genevois Michael Jarrell, compositeur polyglotte qui enseigne à Vienne. On lui reconnaît certes un métier habile et de l'invention, mais on critique souvent sa musique comme superficielle, voire complaisante, et son recours à des moyens d'expression dépassés. Ce jugement sceptique s'oppose, en France, à un accueil qu'on peut qualifier d'euphorique. Jarrell y est même considéré parfois comme le successeur de Claude Debussy¹.

Qu'un compositeur soit perçu différemment en France et en Allemagne n'est en soi pas nouveau. Il est plus curieux qu'on fasse sans cesse allusion à la parenté de Jarrell avec la tradition française, sans jamais en donner d'exemple concret, et que, pour cette raison, elle passe presque inaperçue dans les pays germanophones. Je voudrais m'attacher ici justement à cet aspect et tenter de mettre en lumière les racines françaises de l'esthétique de Jarrell. Une brève partie analytique mettra en outre en relief l'influence d'une tradition issue de la seconde Ecole viennoise. L'exemple utilisé est une composition de 1990, «...chaque jour n'est qu'une trêve entre deux nuits... chaque nuit n'est qu'une trêve entre deux jours...» (*Assonance V*), pour violoncelle et quatre groupes instrumentaux, œuvre que Jarrell considère comme entièrement valable dans une autocritique rétrospective².

INSPIRATIONS LITTÉRAIRES ET PICTURALES

Pour Jarrell, une œuvre d'art est à la fois expression et structure. Ces deux notions forment des pôles qui se conditionnent mutuellement; ils peuvent certes être explorés séparément, dans l'espace et dans le temps, mais n'existent ou ne peuvent être imaginés, en fin de compte, que l'un par rapport à l'autre. Sans expression, la structure reste abstraite; sans structure, l'expression est vague. «La musique est pour moi une interaction entre deux éléments: le matériel acoustique et l'idée spirituelle. Elle est à la fois un moyen d'expression et un artisanat nécessitant un travail quotidien.»³

Le titre principal de l'œuvre – «...chaque jour n'est qu'une trêve entre deux nuits... chaque nuit n'est qu'une trêve entre deux jours...» – illustre cette intention. Les deux moitiés du titre ont la même structure. Le sens, la situation évoquée, paraissent identiques, mais restent au fond insaisissables. «Trêve» signifie armistice, repos, interruption, et exige une opposition sémantique – une bataille, un effort. Ce qui change est le sens de l'énoncé, les connotations. La construction grammaticale simple se charge sémantiquement jusqu'au point de rupture et génère des interprétations subjectives en plus de la signification objective. Jarrell affecte ces titres, atteignant ainsi un flou exprimé dans une structure claire, dont le paradoxe donne des ailes à l'esprit et fait sonner le côté spirituel de la musique.

Jarrell a deux raisons de laisser en suspens le contenu concret. D'une part, en tant que «créateur», il estime difficile de parler des aspects métaphysiques de ses œuvres, il ressent cela comme une indiscretion. De l'autre, il est d'avis que les auditeurs ont le droit d'appréhender les œuvres d'art à leur manière et avec une certaine naïveté, sans être soumis à des considérations rationnelles. «La grande qualité d'une œuvre est d'être un miroir», de fournir un pendant où se retrouver⁴.

L'origine de la création musicale, chez Jarrell, ne se trouve donc pas – malgré son étonnant raffinement sonore, l'élégance de ses gestes et la force hallucinante de ses formes – dans une extase luxuriante, un peu blasée, à propos d'articles de styliste, mais dans la tentative existentielle de transformer la pesanteur terrestre en légèreté aérienne. Cela ressort aussi nettement de l'indication de la source de la citation utilisée comme titre. Ce titre est en effet emprunté au livre de Stig Dagerman, *Unser Bedürfnis nach Trost kann unmöglich gestillt werden* (Notre besoin de consolation est impossible à rassasier). La citation en épigraphe est: «...lorsque mon désespoir me dit: «Perds confiance, car chaque jour n'est qu'une trêve entre deux nuits», la fausse consolation me crie: «Espère, car chaque nuit n'est qu'une trêve entre deux jours»...».

Cette source d'inspiration poétique s'accompagne d'une vision: la représentation d'un objet éclairé de plusieurs côtés, qui jette des ombres diverses selon le nombre, l'intensité et

1. Cf. par exemple Thaler, Lotte, «Passagen durch Deutschland. 40 Jahre Donaueschinger Musiktage» in: *NZfM* 12 (1990), p.28 sqq.; Hagmann, Peter, «Zwei Schweizer aus Wien. Beat Furrer und Michael Jarrell – «composers in residence»», *NZZ* 17/18.8.1996, p.65; Druhen, Dominique, «Jarrell Michael» in *Le Monde de la musique* 3 (1994), p.104 sqq.

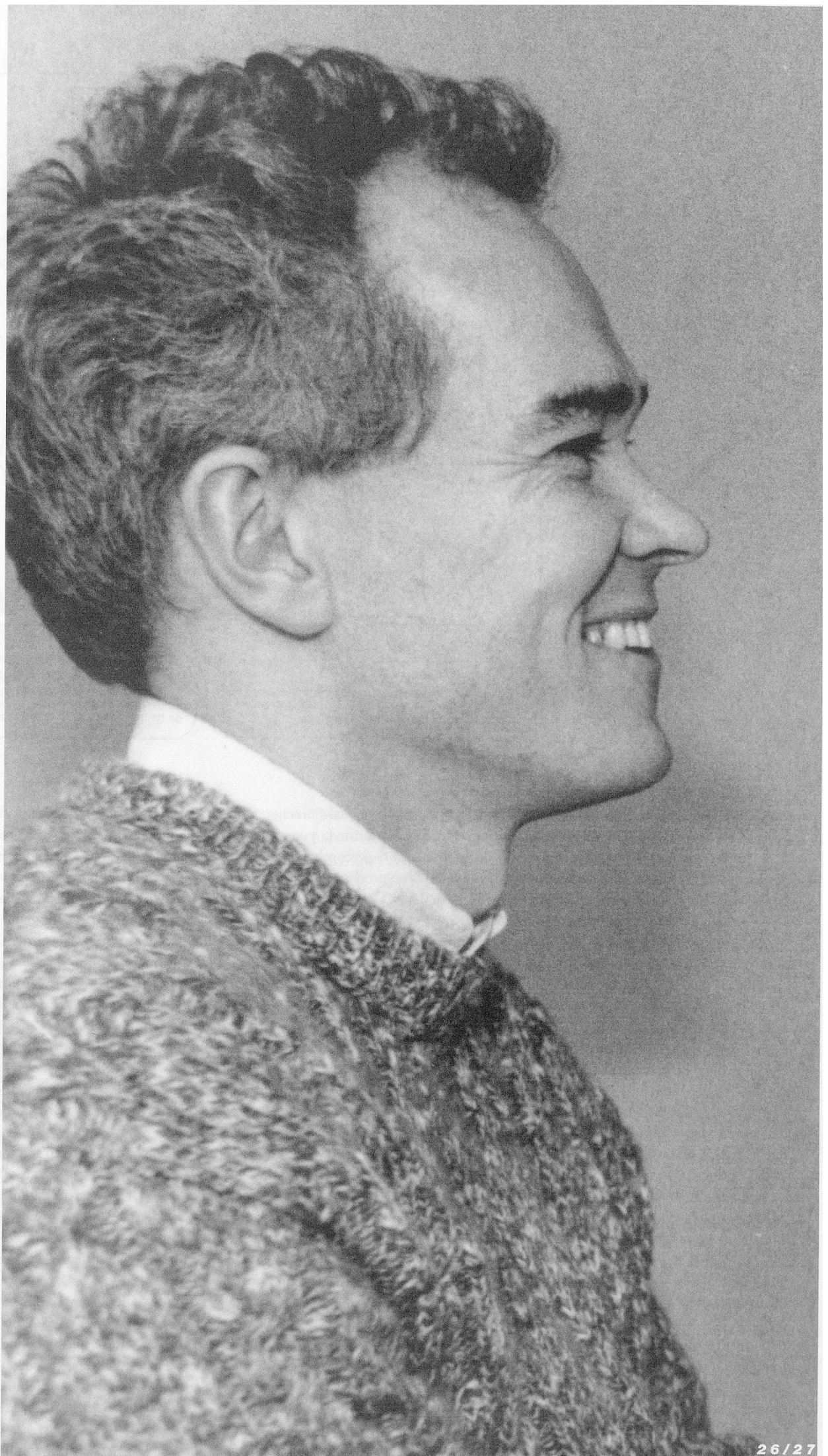
2. D'après un entretien de l'auteur avec Jarrell à Lausanne le 17 octobre 1997. L'œuvre est une commande de l'ÖRF pour le festival de Graz «L'Automne styrien», première audition le 5 octobre 1990, sous la direction de Peter Eötvös (dédiataire), avec le violoncelliste Michael Stirling et l'Ensemble Modern. Trois enregistrements ont déjà paru sur CD: celui de la première audition, en 1990, sous le titre *Musikprotokoll '90*, en tant que document non commercialisé MP 90/ ORF 08. Un enregistrement *live*, effectué quelques jours après la première audition, est paru en 1996 avec les mêmes interprètes 1996: *Michael Jarrell*, Grammont CTS-P 44-2. Le troisième enregistrement est paru en 1994: *Michael Jarrell*, Adès-Collection Ensemble InterContemporain / IRCAM 203642 (Compositeurs d'aujourd'hui).

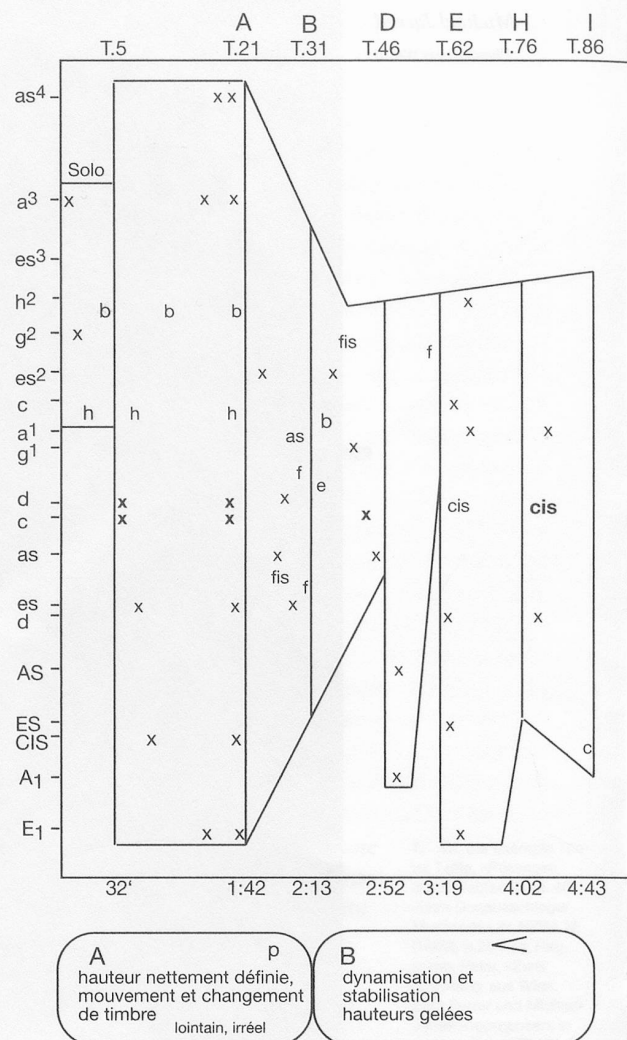
3. Jarrell, dans le livret du CD MP90/ORF08; cf. aussi Accord 204332.

4. Amann, Jean-Pierre: *Musique pour une fin de siècle. Vingt entretiens avec des compositeurs suisses*, Yverdon-les Bains 1994 (Revue Musicale de Suisse Romande), p.100.

Michael Jarrell

Photo: Roger Wehrli





l'angle des sources lumineuses⁵. Cette idée remonte à une déclaration de Paul Klee qui impressionne Jarrell: «Il existe aussi des projections qui restent inexplicables, du fait que la figuration laisse entrevoir la possibilité de projeter des images intérieures qui soient entièrement ou presque la réalité. Il faut veiller à ne pas écrire la loi d'une façon simpliste et apparemment objective, mais à introduire un mouvement autour de la loi. Les occasions où la loi ne se trouve pas respectée produisent des mouvements que l'on sent par intuition: mouvements de la dimension, cinématique, temps, mouvements de déplacement local, alternance de l'intérieur et de l'extérieur.»⁶ Cela met en lumière une caractéristique du processus créateur de Jarrell: le matériau sémantique et syntactique de ses compositions provient de vastes connaissances picturales, littéraires, musicales, qui forment des associations d'idées dont Jarrell expose certains maillons dans ses œuvres, ou y fait allusion, à moins qu'il ne les dissimule.

Assonance V, sous-titre de l'œuvre, renvoie au fait qu'à part les liens avec la littérature et les arts plastiques, il s'y trouve un réseau très ramifié d'allusions musicales. Cette création sonore n'est pas seulement autonome, elle s'inscrit aussi dans la série lâche des «Assonances». Certains éléments et idées sont repris dans une nouvelle œuvre et évoluent dans une autre direction. Par analogie avec la peinture, Jarrell appelle cette série, qui compte entre-temps huit numéros, ses «cahiers d'esquisses», et il revendique «[le] droit [...] de [se] concentrer sur une idée et de [s']y sentir libre»⁷. Ces références à des œuvres déjà écrites font partie des convictions du compositeur, qui envisage «un travail évolutif, sur des éléments que je maîtrise de mieux en

mieux»; il recherche «une formulation que l'auditeur peut saisir, [...] une adéquation satisfaisante entre langage et perception». Cette manière de travailler, que Jarrell décrit comme «une sorte d'auto-analyse», se nourrit de son admiration pour des artistes tels qu'Alberto Giacometti et Edgard Varèse⁸.

L'OBSERVATION CONTINUE

L'objet de la littérature est indéterminé comme l'est celui de la vie.

Le poème – cette hésitation prolongée entre le son et le sens.

Les routes de Musique et de Poésie se croisent.

Paul Valéry

Voici les six notions par lesquelles Italo Calvino résume les valeurs littéraires les plus importantes, à ses yeux, pour le XXI^e siècle: «légèreté, rapidité, exactitude, clarté, complexité, durabilité». Il étudie ainsi la question de savoir comment il est possible de dépasser la pesanteur de l'existence physique avec l'aide de la fantaisie et de maîtriser le déluge d'impressions qui déferle sur les sens par l'expression juste. Il recourt à une foule d'auteurs, dont Valéry se détache comme le paradigme. Valéry s'est approprié à un tel point «le sens de l'ordre spirituel et de la précision, l'intelligence de la poésie ainsi que celle de la science et de la philosophie», qu'il incarne pour Calvino «l'idéal esthétique de l'exactitude dans la fantaisie et la langue»⁹.

Comme Jarrell, Valéry voit dans l'acte d'écrire quotidien

5. Cf. note 2.

6. Klee, Paul, *la pensée créatrice*, Dessain et Toira, Paris 1973, p.324. On retrouve cette citation dans des textes de Bernd Alois Zimmermann: *Le mécontentement productif, Du métier de compositeur et Dialogues*.

7. Cohen-Levinas, Danielle, «Entretien avec Michael Jarrell», in: Cohen-Levinas, Danielle (éd.), *Michael Jarrell*, Paris 1992 (Les cahiers de l'IRCAM. Compositeurs d'aujourd'hui, vol. 1), p.11.

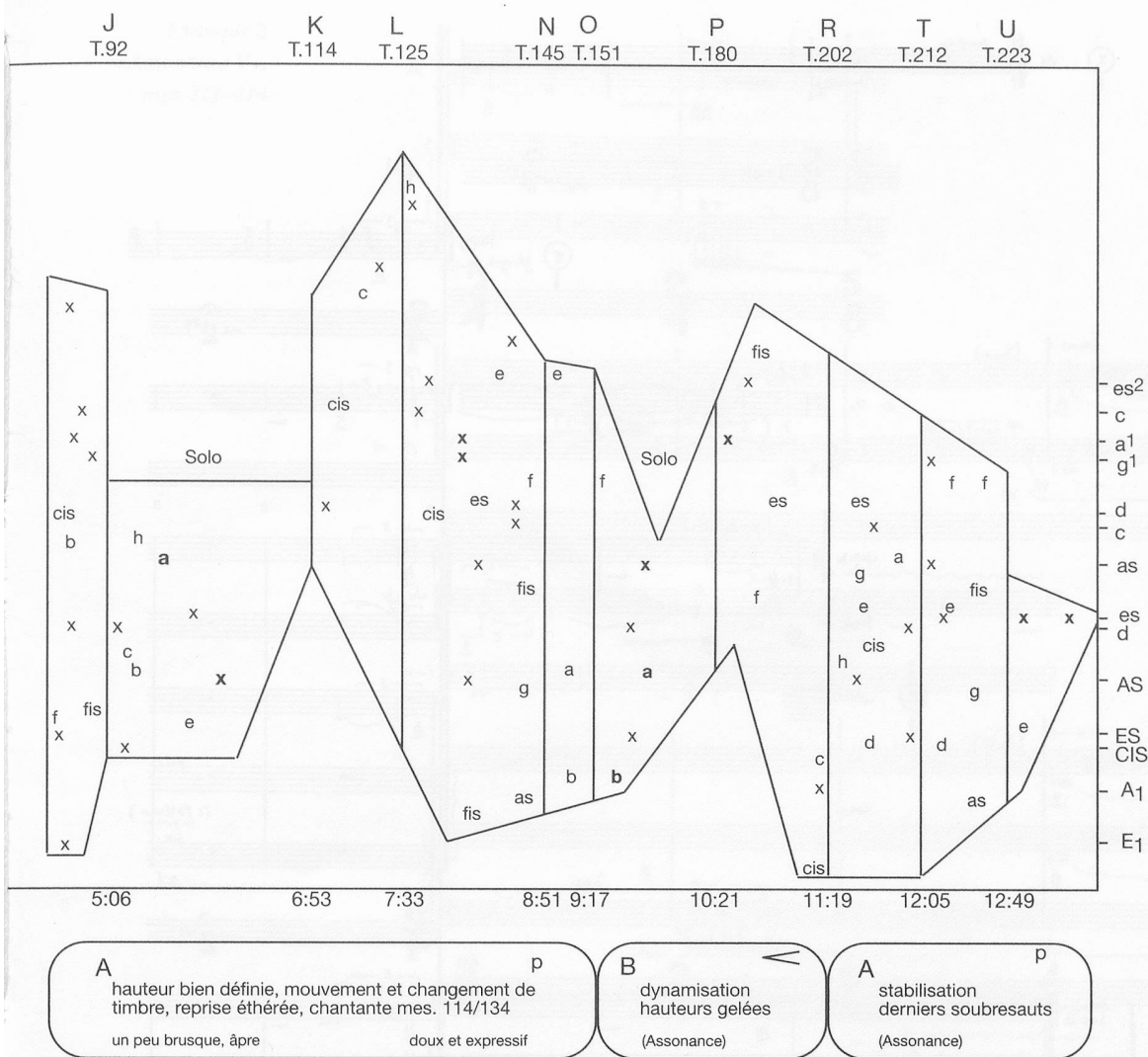
8. Jarrell, livret du CD MP90/ORF08 (ou Accord 204332).

9. Calvino, Italo: *Sechs Vorschläge für das nächste Jahrtausend*, Munich 1995, p.158 sqq. Ces propositions s'étendent à l'art en général. On ne pourra qu'effleurer dans quelle mesure elles sont aussi applicables à une éthique de vie.

10. Bürger, Peter: *Prosa der Moderne*, Frankfurt/M 1992, p.212.

11. Cf. Valéry, Paul, *Divers essais sur Léonard de Vinci*, Paris 1931.

12. Valéry, *ibidem*, p.129.



«un travail patient sur le Moi»¹⁰, en plus de l'élaboration systématique d'idées artistiques. Le processus de l'écriture, l'observation continue, la maîtrise incessante des résistances qui surgissent sont plus importants que l'œuvre achevée. Léonard de Vinci est le modèle de Valéry. Sa faculté d'appréhender immédiatement l'essentiel, dans toutes ses nuances, et de bannir ainsi l'arbitraire de la perception et de la représentation avec une nécessité «naturelle» le fascine. D'après Valéry, Léonard se fonde moins sur des notions abstraites, qui, par leur étroitesse, négligent les détails et modifient l'objet perçu, que sur une perception sensorielle complète.¹¹ Cela le met au-dessus des philosophes, pour qui – absorbés qu'ils sont par les concepts – l'art reste en fin de compte marginal, contingent. «[Le philosophe] se figure mal l'importance des modes matériels, des moyens et des valeurs d'exécution, car il tend invinciblement à les distinguer de l'idée.»¹²

Chez Valéry, l'affûtage de l'attention sensorielle a pour but de s'approcher des objets avec une nouvelle naïveté et de mettre en question les catégories traditionnelles. Ce regard à la fois affectueux et critique sur les objets physiques et les processus de cognition mentaux révèle une démarche hédoniste et éthique, née de la tradition épicurienne¹³ et remise en honneur récemment dans la philosophie «post-moderne», par exemple dans la notion d'esthétique de Wolfgang Welsch.¹⁴

Qu'on me permette encore, pour compléter mon introduction, une brève remarque sur l'accueil fait à Valéry dans l'aire germanophone. Adorno craignait que Valéry ne soit mal reçu en Allemagne, à cause de l'étiquette de «réactionnaire» qu'on lui attachait, et ce malgré des œuvres qui

combinaient «le progressisme avec une autorité aujourd'hui rare chez nous de la réussite»¹⁵. Bien des choses qui, dans les années 1960, étaient qualifiées de réactionnaires sont considérées aujourd'hui plus positivement comme sensibles à la tradition. Chez Jarrell, on trouve effectivement des passages qui relèvent de cette dialectique et qui ne sont pas sans affecter la réception de son œuvre – ainsi le fait qu'il compose sans hésitation pour le système des concerts, sa recherche d'un style personnel fermé, son aspiration à un langage musical cohérent. Mais en musique, précisément, les catégories «réactionnaire», «conservateur» ou «progressiste» changent de visage selon l'angle sous lequel on les observe.

Un exemple d'une observation acérée de Valéry qui ramène immédiatement à la musique de Jarrell est la déclaration que voici: «Des formes nées du mouvement, il y a un passage vers les mouvements que deviennent les formes, à l'aide d'une simple variation de la durée. Si la goutte de pluie paraît comme une ligne, mille vibrations comme un son continu, les accidents de ce papier comme un plan poli et que la durée de l'impression s'y emploie seule, une forme stable peut se remplacer par une rapidité convenable dans le transfert périodique d'une chose (ou élément) bien choisie.»¹⁶ A l'imprécision des expériences quotidiennes, volatiles, et au regard réducteur de l'observation partielle, conceptuelle, Valéry oppose ici la contemplation quasi «dépourvue d'intention» des phénomènes physiques. Celle-ci se distingue par la conscience qu'un objet subit un éclairage particulier du fait de la perspective choisie et que la connaissance la plus complète possible ne sera obtenue qu'au prix d'un changement constant du point de vue. Cette modification perpétuelle débouche sur un grossis-

13. Dorothee Kimmich a mis en évidence la signification souterraine d'une doctrine épicurienne, qui s'est développée moins au sein du discours philosophique officiel que dans des textes marginaux, à cheval sur la science et la poésie. Cf. Kimmich, Dorothee, *Epicureische Aufklärungen. Philosophische und poetische Konzepte der Selbstsorge*, Darmstadt 1993.

14. Welsch, Wolfgang: *Grenzgänge der Ästhetik*, Stuttgart 1996, pp.106-134 («Ästhetik – Ethische Implikationen und Konsequenzen der Ästhetik»). Welsch voit d'ailleurs en Valéry un représentant précoce de la conception pluraliste. Cf. Welsch, Wolfgang, *Unser postmoderne Moderne*, Weinheim 1991 (3e édition révisée), pp.189-192. Il est significatif qu'en tant que représentant d'un discours philosophique, il ne se réfère pas à Epicure.

15. Adorno, Theodor W. «Valéry's Abweichungen (für Paul Celan)», *Die Neue Rundschau*, 71e année, 1960, 1er cahier, p.1 sqq (Adorno, *Gesammelte Schriften* vol. 11, Frankfurt/M 1974, pp.158-202). La citation se trouve à la p.159.

16. Valéry, *ibidem.*, p.72.

Exemple 1
«Assonance V»,
mes. 4–8

sement, qui va de l'échelle macroscopique à l'échelle microscopique, et *vice versa*. La perception de l'objet devient dynamique, sa fragilité physique transparait.

Des effets comparables jouent un rôle éminent dans la musique de Jarrell. La décomposition, par exemple, d'une note stable – à l'échelle macroscopique – en ses vibrations microscopiques instables affecte les paramètres du rythme, de la hauteur, de l'instrumentation, des nuances, de l'emplacement de l'émission sonore et de la grande forme.

L'IDÉE D'ASSONANCE

L'art. / Le beau exige peut-être l'imitation servile de ce qui est indéfinissable dans les choses.

Paul Valéry

Depuis Debussy, l'allusion vague, l'atmosphère qui se soustrait à une définition précise, sont des caractéristiques de la musique française. On se réfère alors volontiers à des phénomènes naturels; on essaie de capter dans des figures sonores évanescentes nuages, vagues, traces et proliférations. Le compositeur qui travaille de cette façon est toujours conscient de se lancer dans une entreprise vaine, en fin de

compte, car «Ce qui n'est pas *fixe* n'est rien. Ce qui est fixé est mort»¹⁷. Lorsque Theo Hirsbrunner dit à propos de la musique de Boulez qu'elle fait preuve d'une «souplesse agogique, avec des éruptions et des repos tendus»¹⁸ d'origine debussyste, sa remarque s'applique sans autre à celle de Jarrell. Car ce dernier cherche lui aussi la représentation parfaite, «non analysable», du voile de soie, le «charme des impossibilités»¹⁹.

Pour ce qui suit, les lecteurs sont priés de se reporter au schéma²⁰. À deux endroits de la partition, Jarrell indique au-dessus de la partie de violoncelle: «(Assonance)»²¹. La première indication signale la reprise d'un motif du violoncelle dans *Assonance III* pour clarinette basse, violoncelle et piano (1989)²²; à la lettre P, un trait qui conclut la cadence se trouve déjà dans *Assonance* pour clarinette (1983). La seconde assonance semble se référer au début d'*Assonance V*. La même graphie conduit à un résultat apparenté par la structure, mais de sonorité différente: à la mesure 5, le violoncelle joue *si¹ - do¹ - ré¹ - mi* bémol, à la mesure 211 *ré - mi* bémol - *si - do* (exemples 1 et 2). Cela est possible grâce à l'emploi d'harmoniques naturels dans le premier cas et par l'abaissement à *si* bémol de la corde de *do* dans le second. Le rythme non rétrogradable de la mesu-

17. Valéry, Paul, *Œuvres*, tome II, coll. La Pléiade, Gallimard, Paris 1960, p.697. C'est de ce volume que proviennent aussi les citations de Valéry en épigraphe.

18. Hirsbrunner, Theo,
*Pierre Boulez und sein
Werk*, Laaber 1985, p.25.

19. Messiaen, Olivier,
Technique de mon langage musicale, Paris 1944,
p.5.

20. Les indications du haut sont les numéros de mesure et les lettres de la partition, celles du bas le minutage de l'enregistrement de l'Ensemble InterContemporain et du violoncelliste Pierre Strauch sous la direction de Peter Eötvös (*Michael Jarrell*, Adès-Collection, *ibidem*). Les tranches donnent un aperçu de la forme. Vu de côté, le tableau donne une idée de la souplesse de la grande forme (la ressemblance avec une figure accroupie est intentionnelle).

Example 2
«Assonance V»,
mes. 211–214

re 212²³ et l'effacement du trille grave sont des formules fréquentes, leur association avec le repos est typique de l'instrumentation scintillante, en plusieurs plans, de Jarrell.

Assonance V est la première extension en direction de l'ensemble orchestral d'une série d'abord conçue pour formations de chambre. L'orchestre est divisé en cinq groupes: 1° flûte, cor, alto, harpe; 2° hautbois, trombone, violon, percussion; 3° clarinette, basson, violon, piano; 4° clarinette basse, trompette, contrebasse, percussion; 5° violoncelle. Il peut paraître exagéré de désigner le violoncelle comme groupe, mais cela se justifie du fait que, dans les cadences – où se combinent le jeu d'archet, le pizzicato et de nombreux accords –, l'instrument parle à plusieurs voix et semble se diviser en un ensemble. En composant les groupes de façon identique, Jarrell veille à ce que chacun puisse exécuter le matériau musical de la même manière. Il souligne aussi qu'il n'entendait absolument pas écrire un concerto pour soliste et ensemble: «Il s'agit plutôt d'oscillations, d'éclairages variés entre les deux plans.»²⁴

La conception d'un morceau d'ensemble révèle des affinités latentes avec d'autres œuvres. L'idée de l'assonance, reprise d'un principe de l'ancienne poésie française, s'applique en quelque sorte à toute l'œuvre²⁵. Ainsi, le plan

qui se répète mécaniquement à partir de la lettre E et qui, à la lettre H, se contracte sur *do dièse*¹, apparaît pour la première fois dans *Trei II* pour soprano et cinq instruments (1982/83)²⁶. La fin, qui se détend sur *mi bémol*, est préfigurée dans *Essais-Cribles*, ballet de chambre pour clarinette basse et ensemble instrumental (1986/88).

Assonance V commence «lointain, irréel» sur un *la*³ et s'éteint sur un *mi bémol*, murmurés tous deux par le violoncelle. Le choix du triton peut être ramené à deux références de la pensée de Jarrell: Olivier Messiaen et Bernd Alois Zimmermann. Pour Jarrell, Zimmermann est le principal compositeur du XX^e siècle à cause de son désir inflexible d'expressivité et de sa maîtrise parfaite de la forme et de la structure²⁷. Dans son opéra *Die Soldaten*, il a utilisé une série comprenant tous les intervalles, dont la première note est *la* et la dernière *mi bémol*.²⁸ Quant à la musique française du début du XX^e siècle, au fondement théorique de laquelle Messiaen a fourni une contribution essentielle²⁹, elle occupe chez Jarrell une place centrale. Messiaen prétend que, dans la série des harmoniques, une oreille très fine perçoit le triton au dixième harmonique, lequel se résout «naturellement» sur la note fondamentale³⁰. Si l'on part de *mi bémol*, le *la*³ correspond au dixième harmonique.

Les hauteurs absolues sont indiquées à gauche et à droite, leur survenue signalée par un x à l'intérieur du schéma. Les notes particulièrement en évidence sont en caractères gras. La réduction ainsi obtenue reste évidemment contestable.

21. p.27 au début de la deuxième cadence et p.35 à la lettre T (début de la coda).

22. Il s'agit des mesures 70-89.

23. Szendy, Peter, «Congruences», in Cohen-Levinas, Danielle (éd.), *ibidem.*, pp.47-65 (surtout 58). Rythme non rétrogradable signifie que les valeurs des notes peuvent se refléter le long d'un axe, comme la forme initiale et le renversement d'une série de notes.

24. Jarrell, livret du CD MP90/ORF08. La coloration subtile du timbre du violoncelle et son expansion en direction de l'ensemble ressortent aussi des exemples 1 et 2.

25. Empruntée à Deleuze/Guattari, cette forme en réseau rhizomatique est évoquée par Cohen-Levinas: *ibidem.*, p.18, 36 sqq, 52-55; Szendy, Peter, «Michael Jarrell, De *Trei* à *Rhizomes*. Manuscrits inédits», *Genesis. Revue internationale de critique génétique*, 1993, n° 4, pp.159-187; Jarrell, Michael: livret du CD Accord – una corda GMS 204232 (CD 1994).

26. Partition p.35, *Paranthèse III* (rituel); à l'écoute, minutage 13'56" (enregistrement Ensemble Contrechamps, Accord 204232).

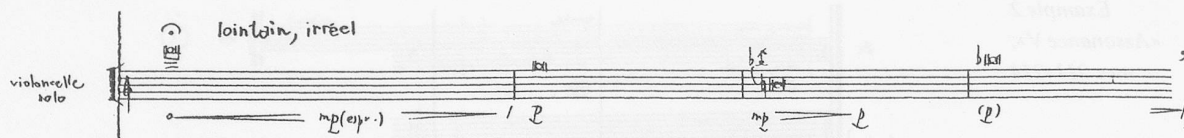
27. Cf. Amann, Jean-Pierre, *Musique pour une fin de siècle. Vingt entretiens avec des compositeurs suisses*, Yverdon-Bains 1994 (Revue Musicale de Suisse Romande), p.99.

28. Cf. par exemple Niemöller, Klaus Wolfgang / Konold, Wulf (éd.): *Bericht über das Bernd Alois Zimmermann – Symposium Köln 1987*, Regensburg 1989 (Kölner Beiträge zur Musikforschung, vol. 155), p.119.

29. Theo Hirsbrunner estime que le traité de Messiaen, *Technique de mon langage musical*, couvre le déficit théorique de la musique française autour de 1900. Hirsbrunner, Theo, *Maurice Ravel. Sein Leben. Sein Werk*, Laaber 1989, p.111.

30. Messiaen, Olivier, *Technique de mon langage musical*, Paris 1944, p.23.

Exemple 3
«Assonance V»
mes. 1-4



Exemple 4
«Assonance V»
mes. 190-196

Les quatre premières mesures exposent un schéma fondamental, l'objet qui sera éclairé différemment dans la suite du déroulement (exemple 3). Les quatre hauteurs utilisées peuvent être mises en différentes corrélations (sans égard pour le registre):

- 1° seconde majeure *la* – *sol*
- 2° seconde mineure *si* bémol – *si*
- 3° motif de quatre notes *sol* – *la* – *si* bémol – *si*

1° Pour Jarrell, la seconde majeure est l'intervalle le plus stable³¹ à part la quinte et l'octave; c'est pourquoi il figure souvent en tête d'un épisode calme. Aux mesures 5-19, *do*¹ – *ré*¹ forment le centre d'un accord qui se déploie. Aux mesures 22-26, *mi* bémol – *do* dièse – *mi* bémol forment des points de cristallisation; à partir de la mesure 24, la séquence *la* bémol – *fa* dièse – *la* bémol¹, transposition d'un triton des mesures 5-19, délimite la ligne du violoncelle. A l'endroit qui

correspond à une reprise, la mesure 134, on a *sol* – *la*¹, à la mesure 143 *do*¹ – *ré*¹. La dynamisation qui suit fait passer cette relation à l'arrière-plan; elle ne reparait que sous forme latente, par exemple à la mesure 203, *sol* / 208, *la* et 204 sq., *mi* / 209 sq., *ré*, pour disparaître finalement. L'emploi de degrés divers de précision permet à Jarrell de détacher les sections les unes des autres ou de les enchaîner. Il s'ensuit une oscillation entre des catégories telles que identique/ semblable/différent, essentiel/latent/secondaire, mouvementé/calme, récurrent/oublié.

2° La septième majeure est le composant principal des accords utilisés. Citons en exemple les mesures 18, *mi* – *mi* bémol – *ré*¹ / *do* dièse – *do*¹ – *si*¹ – *si* bémol² – *la*³ – *la* bémol⁴; 66, *mi*¹ – *mi* bémol – *ré* – *do* dièse¹ – *do*² – *si*²; 218, *la* bémol – *sol* – *fa* dièse – *fa*¹. Dans les cadences, le centre est formé des mesures 105 (*la* bémol – *la*) et 170 (*si* bémol – *la* – *la*

31. D'après un entretien de l'auteur avec Jarrell à Lausanne, le 17 octobre 1997.

bémol). L'exploitation de segments divers des registres, la superposition de plusieurs accords d'ambitus différent, la variété de l'instrumentation et du rythme créent des sonorités bigarrées.

3°. Le motif fondamental est formé d'une seconde majeure et de deux secondes mineures. Les quatre notes peuvent être permutées sériellement et se présenter à des degrés de clarté divers, étant donné qu'elles forment parfois des *clusters* avec leurs variantes³². Aux mesures 193–196, par exemple, la partie de clarinette peut être interprétée comme une variation des séquences *mi – fa dièse – sol – la / si bémol – si – do dièse – ré / la – si bémol – do – do dièse / do dièse – ré – mi – fa* (exemple 4). L'équilibre peut être réglé de façon à faire ressortir la tierce mineure. On peut remarquer aussi la cantilène du violoncelle aux mesures 119–125 («doux et expressif») *do*³ – *mi* bémol³ – *si*³. L'entrecroisement des voix joue également un rôle important. Le but des voix séparées qui se joignent en essaim (exemple 4) ou des essais qui se fragmentent en voix individuelles est d'obtenir une «structure timbrique» variée, une sonorité minutieusement travaillée, un timbre qui s'épanche sur tout le mouvement³³.

Avec son plan ABABA très net, la grande forme peut être décrite comme un grand arc; étant donné la simplicité d'une telle forme, il peut paraître redondant de relever que la forme fondamentale et le renversement rétrograde y coïncident, pour parler dans les termes du langage sériel. Pourtant, le rétrograde semble annoncé dès le geste initial. Les mesures 3–4 peuvent être lues comme le miroir des hauteurs et des nuances des mesures 1–2. (exemple 3). D'autres prémisses latentes sont le caractère immobile de la seconde majeure et l'élan dynamique de la septième majeure. Les sections isolées de la grande forme s'équilibrent autour d'un centre signalé par divers paramètres: orchestration, registre, déroulement temporel et gestuel. Ainsi, le tutti qui commence à la mesure 114 peut être lu comme le pendant étendu des mesures 1–4. La reprise proprement dite, transposition à la quinte des mesures 5 et suivantes, commencerait alors à la mesure 134.

Il existe plusieurs liens entre la grande forme et les détails de composition. Le choix du matériau sonore est réfléchi, très rigoureux et essentiel pour la genèse de la forme. La vie intérieure s'anime de mille détails et atteste une technique musicale, une notation, qui reflètent les conquêtes de l'histoire de la musique et en rassemblent les vestiges en une fresque convaincante. La notation scrupuleuse d'une musique qui vise à mettre en mouvement des processus psychiques est le reflet du souci du compositeur. Jarrell attache beaucoup d'importance au fait que les auditeurs puissent suivre le déroulement de la forme et en faire l'expérience sémantique. Mais en fin de compte, l'auditeur se trouve face à l'énigme du sphinx, à laquelle il répondra soit comme Narcisse, soit comme Œdipe³⁴.

32. A ce sujet, cf. Szendy, Peter, «Congruences», in: Cohen-Levinas, Michael Jarrell, Paris 1992, p. 50 sqq.

33. Cette notion complexe est souvent évoquée à propos de Jarrell. Elle était fort discutée à l'IRCAM. Cf. Piencikowski, Robert, «Fonction relative du timbre dans la musique contemporaine: Messiaen, Carter, Boulez, Stockhausen», *Analyse musicale* 6 (1986), pp. 51–53. Boulez, Pierre, «Timbre and composition – timbre and language», *Contemporary Music Review* 2 (1987), pp. 161–171. Cohen-Levinas, Danièle (éd.), *Michael Jarrell*, Paris 1992, pp. 17–39.

34. Ces trois figures jouent un rôle latent dans l'œuvre de Jarrell. Œdipe dans *Music for a while* pour ensemble instrumental (1995), fondé sur la basse du lied du même titre de Henry Purcell (extrait de la musique de scène d'*Œdipe*); Narcisse dans *Eco* pour chant et piano (1986) d'après un texte de Luis de Gongora (la nymphe Echo aime Narcisse); le sphinx enfin, par l'intermédiaire de *Carnaval. Scènes migronnes sur quatre notes* de Robert Schumann, où il apparaît sous forme de trois séries de notes, dont deux comprises entre la et mi bémol, comme dans notre composition).