

Aurèle Stroë

*Quelques éléments de style et d'écriture à propos du concerto pour violon et orchestre de Bernard Cavanna*

**Deux mouvements, d'une durée quasi équivalente** mais fortement contrastés, comme deux monolithes opposés et inversés, constituent ce qu'il est convenu d'appeler *le concerto pour violon et orchestre* de Bernard Cavanna.

Bien que très loin de l'idée habituelle du *concerto*, où le soliste est en générale "magnifié", porté ou tout du moins soutenu par l'orchestre, la partie soliste est ici singularisée et identifiable à l'être/individu (comme dans le concerto pour violoncelle de Ligeti) et agit comme un électron libre dans un environnement hostile (l'orchestre) tout en contribuant à le déstabiliser et à générer du "chaos"

Voici ce que Bernard Cavanna en dit lui-même :

*"Souvent dans mon travail j'aime opposer l'idée de "l'individu" et du "groupe". Messe un jour ordinaire s'appuie largement sur cette opposition et l'écriture d'un concerto, dans sa forme même, invite naturellement à se poser la question en ces termes (individu/soliste - groupe/orchestre). Cette rivalité va, contrairement peut-être à la tradition, s'exprimer de manière conflictuelle et agressive tout au long du premier mouvement. Des masses orchestrales épaisses, tonitruantes parfois âpres et brutales vont à leur manière tenter de stopper la course - désespérément énergique - du violon soliste, ou de "l'étouffer" en lui opposant des blocs instrumentaux impressionnants et disproportionnés".*

Cet affrontement s'exprimera à travers diverses variations ou figurations qui épouseront tantôt **les contours d'un mode, tantôt les contours de "blocs harmoniques"**.

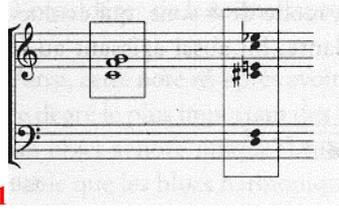
Le premier mouvement (monolithe) évoluera constamment dans l'énergie et la force, avec une partie centrale calme et tendue ; le second (monolithe inversé) écrit dans un tempo très lent et dans une nuance générale *piano*, présentera à l'inverse, une partie centrale très dynamique progressant dans une nuance générale *forte*. Le contraste s'exprimera tout aussi clairement dans les matériaux utilisés : des trames épaisses et riches dans le premier mouvement, une texture plus impressionniste ou individualisée dans le second.

Chacun des deux mouvements accuse également une forte opposition entre deux types d'écriture, l'une fondée sur une trame lisse, de nature harmonique, et l'autre mobile d'essence mélodique et linéaire. Là, une nouvelle fois, il ne s'agit pas du rapport habituel entre *verticale* et *horizontale* mais bien plus de chocs entre deux entités, deux "radicalités" qui n'auront de cesse de s'opposer.

Corroborant cette idée, il est clair de constater que chaque mouvement est aussi inscrit dans **un monde harmonique "clos"**, entité quasi indéformable, inaltérable, imperturbable à l'environnement sonore qui les entoure. On pourrait rapprocher cette technique du cubiste, où les liens entre les blocs (harmoniques) existent par les proportions et les décalages inscrits dans l'espace ou le temps.

L'analogie peut se poursuivre en considérant la nature même des blocs qui donnent à entendre des groupes de couleurs radicalement opposées, caractéristiques que l'on rencontre déjà dans l'opéra *la confession impudique* et même dans *messe un jour ordinaire* : un bloc harmonique composé principalement de quinte, quarte ou quinte diminuée (harmonies acides, froides, solides), et un bloc harmonique composé d'intervalles plus

chauds, tierces et sixtes mineures, rarement majeures. Plus encore que dans les deux autres œuvres citées, cette opposition est quasiment figée, presque stratifiée ! l'accord de 5te/4te/5te diminuée agit ainsi le plus souvent comme un objet unique, inaltérable ...



**Ex 1**

... l'autre bloc génère un répertoire de couleurs selon l'ordonnement des tierces et sixtes, comme un kaléidoscope sonore ; on obtient ainsi, - en considérant par exemple un groupe de 7 sons et la note commune do# - un répertoire de couleurs, une même famille d'origine, et l'impression d'une polarisation stable :



**Ex 2**

Il est à remarquer aussi que ces blocs peuvent apparaître d'une manière synchronique (tous les sons sont entendus simultanément) ou par tuilages et filtrages successifs ; ils disparaîtront alors ensemble ou par lente érosion jusqu'à parfois ne laisser entendre qu'un son qui sera alors perçu comme un "résidu" d'un accord fortement érodé. (l'octave dans la musique tonale fait aussi parfois sous entendre un accord parfait). Ceci étant, à ce moment là, un accord n'est plus bien évidemment perçu comme un bloc mais comme une superposition qui s'ajoute, ou s'élimine à l'infini. Ainsi d'un agrégat de 7, 8 ou 10 sons, naissent par filtrages, d'autres superpositions, d'autres polarisations. Il y a là une façon singulière de développer le matériau sonore, non pas en liant une harmonie à l'autre, mais en voilant ou dévoilant un seul accord (procédé que l'on rencontre déjà chez Schoenberg dans l'une des pièces de l'opus 16). D'autre part il peut arriver aussi de ne plus savoir l'origine de tel ou tel "résidu d'accord".

\*\*\*

Maintenant considérons les éléments "mobiles" (les autres entités) qui viennent sans cesse "taper" sur ces blocs. Ils sont issus la plupart du temps d'un mode de 8 sons, qui évolue principalement de manière ascendante, lui aussi agissant au fond comme un objet unique :



**Ex 3**

Ce mode, non octaviant, connaît lui même une transposition à partir de la dernière note ré :



**Ex 4 :**

ce qui en définitive va composer un mode de 15 sons comme suit :



**Ex 5**

Ce mode qui épouse les contours des blocs 5te/4te/5te diminuée



**Ex6 :**

accuse de fait des polarisations très fortes sur les extrémités du mode et de sa transposition : *do# ré mib* deviennent des sons “ leader ” et plus encore le *ré* que l’on peut considérer comme référent.

Quelques fois, plus qu’un son référent, cette note *ré* et sa fréquente transposition sur *sib* apparaît sous une forme quasi idiomatique, comme une “ alerte sonore ”, un glas solennelle ou plus prosaïquement comme un avertisseur urbain (ex7) qui se rencontrent aussi pages 32 à 37, pages 50 et 51, 67 et 68 de la partition.

### Ex7a et 7b (pages à ouvrir)

De même le bloc sonore composé de multiphoniques de bassons et saxophone soprano, de sons flatt. de cors, trombones, du cluster d’accordéon, sous le *sib* aiguë de la trompette (cf ex.) est à considérer de la même façon.

Ainsi cette note *ré* après avoir été de nature fonctionnelle comme le degré le plus important des modes précités devient maintenant un objet sonore unique, brutal, presque grotesque, aussi inaltérable que les blocs harmoniques.

\*\*\*

L’alternance entre le jeu du soliste et de l’orchestre se fait selon une périodicité irrationnelle (sept dans la première partie du premier mouvement) ce qui concourt largement à dramatiser la mise en scène de chacune de ses apparitions. L’orchestre manifeste brutalement sa réaction par des formules empruntées aux modes ou blocs harmoniques. Citons par exemple une figure que l’on rencontre souvent aux cuivres (cors notamment) et qui englobe deux blocs 5te/4te ...



### Ex 8

... et qui va servir de point d’ancrage pour les diverses apparitions qui suivront (notons aussi dans l’exemple 7 déjà cité, la superposition du même bloc (violons II) avec ces figurations (fl. clar. perc. et violons I) et le bloc 5te/4te/5te diminuée des altos, accordéon, trompettes, sax). La septième intervention du violon (sur la note *ré*) qui suit cette séquence *fff* va à l’inverse générer des blocs d’une nature tout à fait différente, composés principalement de tierces et sixtes mineures. Il est surprenant de constater qu’à la fin de cette septième intervention du violon va également succéder sept blocs *fff* posés dans l’espace, au gré du mode qui se dilate ou se resserre à l’intérieur d’une métrique de plus en plus instable.

D’autres figurations du mode, après cette succession de “ vagues ” apparaissent, parfois cachées dans une écriture plus hétérophonique que polyphonique, comme ce trait de trompette retraçant à sa façon le mode transposé ici sur *la* ...



### Ex 9

... ou d’une manière plus lyrique et intense (préfigurant la cadence du second mouvement) dans la partie plus calme qui suit ; le mode s’inscrit ici dans un espace totalement éclaté ...

**Ex 10**  
... comme dans le second mouvement ...

**Ex 11**  
... ou encore de manière plus intense à la fin du concerto :

**Ex 12**  
(remarquons aussi que les dernières notes du violon solo s'établissent sur l'alternance entre :

**Ex 13**  
... composant de facto l'accord " froid " de 5te/4te).  
\*\*\*

De multiples exemples " d'affrontements " pourraient être ici cités, sous cet angle d'analyse. Considérons encore deux types " d'échanges " de ce théâtre où le soliste, électron libre, induit des éléments propres à générer du " chaos " ou suscite au contraire un " équilibre " (cf. second mouvement)

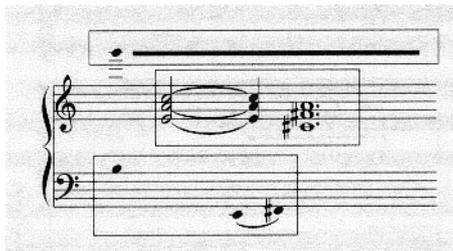
Considérons les pages 52, 55 et 58 (1<sup>er</sup> mouvement) :

**Ex14a, b, c (pages à ouvrir)**

A la page 52 (mes. 205), le violon énonce le mode de façon quasi littérale tandis que l'orchestre lui oppose nettement un bloc harmonique issu d'une combinaison de tierces et sixtes. Dans un premier temps ce bloc semblera imperturbable, puis petit à petit il subira quelques décalages rythmiques, puis métriques et laissera " traîner " quelques sons qui constitueront le point de départ d'autres blocs et de lignes mélodiques : des blocs composés de 5te et 4te (cf. page 55, cordes graves, ou clarinette basse, bassons et cors) écrits dans une unité rythmique plus lente que celle du soliste, rendant ainsi l'ensemble de moins en moins stable et des

lignes écrites en tierces et sixtes qui tisseront plus tard une polyphonie de plus en plus dense ; enfin, comme on peut le constater page 58, les blocs et lignes vont à leur tour s'effriter, se casser et évoluer en boucles de façon quasi autonome et contribuant ainsi à une forte impression générale de chaos.

**L'univers désespérément clos du second mouvement** (comme l'indique Bernard Cavanna dans la notice du programme) juxtapose plusieurs polarisations : un sol suraiguë comme *ultime limite*, un *si* (violoncelles et altos), dans le registre médium, constamment varié dans l'émission du son, un *mi* grave aux basses, une alternance immuable de deux harmonies "classées", deux accords de quarte et sixte dans une unité rythmique de onze temps (5 + 6) qui s'élargira imperceptiblement jusqu'à 19 temps.



**Ex 15**

Toutes ces "polarisations" pourraient être lues d'ailleurs par rapport à la note *fa#*, qui prend du reste au cours de ce mouvement de plus en plus d'importance et qui exerce implicitement une forte attraction sur tous les autres sons (même c'est si effectivement la note *sol* qui est le plus largement entendue). Le *sol* aiguë et le *mi* grave pourraient être considérés alors comme des sortes d'appoggiature du *fa#*. Cette attraction vers le *fa#* s'exprime d'ailleurs par des formules quasi cadentielles du type ...



**Ex 16**

... qui accorde un court moment d'équilibre - le seul peut-être dans tout le concerto - ou de sensation de détente.

La tension se réinstallera avec le violon solo qui se polarisera à nouveau sur cette note *sol* (comme *ultime limite*) ; l'orchestre agira, dans la partie centrale du 2d mouvement, en opposant des masses importantes, tantôt linéaires, tantôt verticales, comme pour manifester une dernière fois sa puissance face à ce seuil "ultime".

**Ex 17 (page à ouvrir)**

\*\*\*

Grâce à une technique de mise en page très élaborée (mais toujours utilisée avec discrétion), l'ensemble de ces "affrontements" se constitue alors comme un tout homogène et malgré la multitude des images qui s'entrecroisent ou se cognent sans repos. Il enchaîne ou juxtapose comme nous l'avons vu, des moments où l'élément constructif prédomine mais laisse libre cours également à de grandes surfaces où la décomposition accompagne, comme une ombre, l'aspect constructif. Cela participe à la fois du virtuose et du forain, du tragique et du grotesque, de la jouissance sonore comme du trouble intérieur, un trouble intérieur qui s'exprimera toujours avec pudeur.