

## ANDRÉ JOLIVET

### Trio pour flûte, violoncelle et harpe (1934)

La découverte, plus de 40 ans après la disparition d'André Jolivet, d'une partition majeure de sa production de jeunesse a de quoi surprendre, tant son œuvre a déjà fait l'objet de multiples et sérieux travaux de recherches. Bien que le *Trio pour flûte, violoncelle et harpe* soit mentionné dans plusieurs biographies, la partition n'a jamais quitté le sommeil dans lequel elle était plongée dès sa naissance en février 1934. C'est lors de la vente aux enchères de plusieurs partitions d'André Jolivet que le manuscrit autographe a été exhumé en avril 2013, et sur cet unique exemplaire que repose la présente édition.

L'idée de la composition du *Trio* a très certainement été soufflée à Jolivet par Edgard Varèse pendant ses années d'apprentissage à Paris. Aux États-Unis, avant son retour en France en 1928, Varèse avait tissé des liens avec le harpiste et compositeur Carlos Salzedo, avec qui il avait fondé l'*International Composers' Guild* en 1921. Surtout, Salzedo était particulièrement actif au sein de son trio avec le flûtiste Georges Barrère et le violoncelliste Horace Britt : le *BSB Trio* (pour Barrère-Salzedo-Britt). Engagés en faveur de la musique nouvelle, c'est, par l'intermédiaire de Varèse, pour ces trois musiciens que Jolivet destinait son *Trio*. Entre août 1933 et juin 1936, pas moins de vingt lettres de Varèse adressées à Jolivet mentionnent en effet ce *Trio*. Une grande majorité concerne simplement des détails pratiques (avancée des travaux, accusés réception, adresse de courrier, etc) mais quelques-unes distillent néanmoins quelques conseils, d'ordre très général mais toujours encourageants.

L'écriture pour harpe de la partition du *Trio* telle qu'elle a été retrouvée repose entièrement sur l'*Étude moderne de la Harpe* de Salzedo, publiée chez Schirmer en 1921. Dans cet ouvrage assez visionnaire, Salzedo classifie et définit de nombreux modes de jeux, et la partie de harpe du *Trio* de Jolivet en est une excellente illustration. En dehors de quelques pièces de Salzedo lui-même, c'est là une des toutes premières œuvres à s'en être inspiré si largement.

En tout état de cause, Salzedo aurait pu être honoré qu'une nouvelle pièce rende ainsi hommage à son *École Moderne de la Harpe*. Mais il est plus probable que Salzedo ait été passablement agacé par une démarche un peu trop flatteuse d'un jeune homme alors inconnu, et trop désireux de se faire jouer outre-Atlantique.

Dans une lettre laconique et relativement autoritaire du 22 juin 1934, Salzedo exprime sans détour auprès de Jolivet le peu de considération qu'il a pour son *Trio* : il juge l'effectif des trois instruments trop limité,

désapprouve les modes de jeu, en particulier les sons xylophoniques pourtant rares, et lui reproche un mauvais équilibre entre flûte et violoncelle.

Jolivet a vite compris que Salzedo n'avait lu que de très loin sa partition, et qu'il serait bien illusoire de l'espérer l'entendre un jour sous ses doigts. Suivant les recommandations de Varèse, il en a bien tenté une orchestration pour petit ensemble, mais la partie de harpe étant réellement écrite selon les timbres de l'*Étude Moderne de la Harpe*, une instrumentation différente faisait perdre aux différents modes de jeux toute leur véritable portée. Aussi cette tentative a-t-elle très vite été abandonnée. Fort de cette mauvaise expérience, Jolivet renonça à confier son *Trio* à d'autres musiciens, et préféra le laisser tomber dans l'oubli sans jamais chercher à le réveiller : aucun des harpistes avec qui il a collaboré plus tard n'a visiblement été sollicité pour reprendre ce *Trio*.

Au regard du traitement de la harpe, l'écriture pour la flûte et le violoncelle au sein du *Trio* apparaît relativement dépouillée. C'est d'autant plus surprenant qu'en 1934, Jolivet avait encore en possession le violoncelle qu'il s'était acheté à son adolescence et qu'il conservera toute sa vie. Au contraire, il a préféré se restreindre à des modes de jeu beaucoup moins aventureux que ceux exploités à la harpe : tout au plus ne demande-t-il que quelques pizzicati « *en faisant claquer la corde contre la touche* », et de quelques effets de *Flatterzunge* à la flûte.

En effet, ce n'est pas dans la technique elle-même que son approche des deux instruments est originale, mais bien dans son langage : les très nombreuses double-cordes, qui renforcent le poids et l'épaisseur du duo flûte-violoncelle, les grandes litanies incantatoires en doublure, les longues pédales dans le registre suraigu aux limites de l'asphyxie, la très grande palette de nuances du *pppp* au *fff*, les très grands intervalles, l'étirement à l'extrême de la tessiture de la flûte, du *si* grave jusqu'au contre-mib... Même Varèse n'écrira qu'un contre-ré dans *Density 21.5* deux ans plus tard. En réalité, le violoncelle et la flûte ont abandonné leur place de chambriste gracieuse et délicate pour rejoindre une approche d'instrument monodique soliste à la façon des différents solos de l'orchestration d'*Amérique* de Varèse, qui a tant fasciné Jolivet à la première à Gaveau en mai 1929.

Il n'est d'ailleurs pas absurde de penser que la flûte du *Trio* ait pu avoir un impact sur la composition de *Density 21.5*. Si l'on peut ainsi légitimement s'interroger sur de possibles influences de l'élève sur son maître, l'importance du *Trio* dans le cheminement du jeune Jolivet est certaine : il porte déjà en lui tous les germes de l'esthétique de *Mana*, œuvre maîtresse pour piano écrite l'année suivante d'après les objets de Calder offerts par Varèse à Jolivet juste au début de la composition du *Trio*.

Sylvain BLASSEL

## ANDRÉ JOLIVET

### Trio for flute, cello and harp (1934)

More than 40 years after André Jolivet's death, it is surprising to discover a major score from his youth; his work has already been the subject of many serious research studies. Although the *Trio for flute, cello and harp* is mentioned in several biographies, its score has slumbered since its composition in February 1934. It was during the auction of several scores by André Jolivet that the autograph manuscript was unearthed (April 2013), and the present edition is based on this single copy.

The idea for the composition of the *Trio* was most likely suggested by Edgard Varèse, during his studies in Paris. In the United States, before his return to France in 1928, Varèse had forged ties with the harpist and composer Carlos Salzedo: they co-founded the International Composers' Guild in 1921. Salzedo was particularly active in his *BSB Trio* (Barrère – Salzedo – Britt) with flutist Georges Barrère and cellist Horace Britt. Through Varèse, it was for these three musicians that Jolivet intended his *Trio*.

Between August 1933 and June 1936, no fewer than twenty letters from Varèse to Jolivet mention the *Trio*. The vast majority of the letters simply concern practical details (evolution of the composition, acknowledgements of receipt, mailing addresses, etc), but a few of them nevertheless offer some advice, of a very general nature but always encouraging.

The harp writing of the *Trio's* score as found is based entirely on Salzedo's *Modern Study of the Harp*, published by Schirmer in 1921. In this rather visionary work, Salzedo classifies and defines numerous playing modes, and the harp part of Jolivet's *Trio* is an excellent illustration. Apart from a few pieces by Salzedo himself, this is one of the very first works to have been so widely inspired by it.

It is possible that Salzedo felt honored to have a new piece pay tribute to his *Modern Study of the Harp*. But it is more likely that he was a little irritated by a rather too flattering approach from a young man, unknown at the time, too eager to have his work performed across the Atlantic.

In a laconic and relatively authoritarian letter to Jolivet of June 22, 1934, Salzedo expressed his low opinion of the *Trio*. He considered the number of instruments too limited, disapproved of the playing modes (especially the xylophonic sounds, which are rare), and criticized him for a bad balance between flute and cello.

Jolivet quickly realized that Salzedo had only glanced at the score, and that hoping to hear it one day under his fingers was a waste of time. Following Varèse's recommendations, he did attempt an orchestration for a small ensemble. As, however, the harp part is closely written according to the timbres of the *Modern Study of the Harp*, and a different instrumentation would make the different playing modes lose their true significance. The attempt was therefore quickly abandoned. On the strength of this bad experience, Jolivet gave up entrusting his *Trio* to other musicians, and preferred to let it fall into oblivion without ever trying to revive it. It does not seem that he ever asked any of the harpists with whom he later collaborated to play it.

Compared to the treatment of the harp, the *Trio's* writing for flute and cello appears relatively unadorned. This is all the more surprising given that in 1934, Jolivet still had the cello he had bought for himself as a teenager, and which he kept all his life. On the contrary, he preferred to restrict himself to much less adventurous modes of playing, compared to those he exploited on the harp. At most, he only asked for a few pizzicati "by slapping the string against the fingerboard", and for some *Flutterzunge* effects on the flute.

Indeed, it is not in the technique itself that his approach to the two instruments is original, but rather in his language: the numerous double-stops, which reinforce the weight and density of the flute-cello duet, the great, doubled incantatory litanies, the long notes in the high register at the limits of asphyxiation, the broad palette of nuances from *pppp* to *fff*, the very large intervals, and the extreme expansion of the flute's tessitura from low B to high E-flat. Even Varèse only went to high D in *Density 21.5* two years later. In reality, the cello and flute have abandoned their role as graceful and delicate chamber music participants and have taken on the approach of monodic solo instruments. This calls to mind various solos in Varèse's orchestration of *Amériques*, which so fascinated Jolivet at the May 1929 premiere in the Salle Gaveau.

It is not absurd to consider that the flute in the *Trio* may have had an impact on the composition of *Density 21.5*. If one can legitimately wonder about the possible influences of the student on his master, the importance of the *Trio* in the young Jolivet's development is certain. It already carries within it all the aesthetic seeds of *Mana*, Jolivet's masterpiece for piano written the following year. This was inspired by the six small sculptures Calder gave Varèse, and which Varèse gifted Jolivet as he began to compose the *Trio*.

Sylvain BLASSEL

## Notes sur la présente édition

Lors de la composition du *Trio*, André Jolivet a pris le soin d'indiquer lui-même toutes les pédales de la partie de harpe. Si la plupart sont correctes, certaines ont parfois simplement été oubliées ou mal disposées, et plus rarement, maladroitement pensées. Pour autant, elles restent indispensables pour comprendre l'accord des différents glissandi, Jolivet ayant préféré alléger ainsi la partition à la place des encombrantes gammes en début de glissando, comme c'était souvent l'usage à l'époque.

La partie de harpe de la présente édition reprend la grande majorité des pédales de Jolivet. Cependant, pour un usage plus adapté, quelques notes ont parfois dû être remplacées par leurs enharmonies. La version originale est intégralement restituée sur les partitions de flûte et de violoncelle, sur lesquelles les pédales ont néanmoins été supprimées pour ne pas alourdir la lecture.

La notation des modes de jeu et leur désignation sont conformes à celles de *l'Étude moderne de la Harpe* :



**Flux éolien / *Aeolian flux***  
glissando



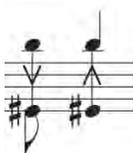
**Flux hautboïstique / *Oboic flux***  
glissando près de la table / *glissando near the soundboard*



**Flux en grêle / *Falling-hail effect***  
glissando avec les ongles / *glissando with nails*



***Xyloflux***  
glissando avec les ongles près de la table  
*glissando with nails near the soundboard*



**Accord en jet / *Gushing chords***  
glissé brusque sur l'intervalle précisé suivant l'orientation de la flèche  
*abrupt glissando on the specified interval following the orientation of the arrow*

## Notes on this edition

When composing the *Trio*, André Jolivet took care to indicate all harp pedal markings himself. Most of them are correct, but some have simply been forgotten or misplaced, and more rarely, clumsily thought out. For all that, they remain indispensable for understanding the tuning of the various glissandi. Jolivet preferred to lighten the score in this way, rather than notate cumbersome scales at the beginning of the glissando as was often the practice at the time.

The harp part in the present edition uses the vast majority of Jolivet's pedals. Some notes have been replaced by their enharmonic equivalents for easier pedaling. The original version is reproduced in its entirety on the flute and cello parts, apart from removing the pedals to make the score more readable.

The notation of the playing modes and their designation are in accordance with those of the *Modern Study of the Harp*:



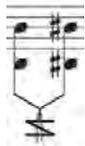
**Effets de tambour militaire sans timbre / *Effect of snare drum with loosened snares***  
accord en jet, avec la main gauche posée à plat sur les cordes  
*gushing chords with the left hand placed flat along the strings*



**Tremolo éolien / *Æolian tremolo***  
les cordes frottées rapidement en va-et-vient la main à plat sur l'intervalle précisé  
*the strings rubbed rapidly back and forth with the hand flat on the specified interval*



**Accord éolien / *Æolian chords***  
glissé très rapide sur les notes spécifiées, suivant l'orientation de la flèche.  
*very fast glissando on the specified notes, depending on the orientation of the arrow.*



**Son métallique / *Metallic sounds***  
la pédale maintenue entre deux crans  
*the pedal held between two notches*



**Son guitarique / *Guitaric sounds***  
près de la table / *near the soundboard*



**Son plectrique / *plectric sounds***  
près de la table avec l'ongle / *with nails near the soundboard*



**Son xylophonique / *Xylophonique sounds***  
un doigt à la base de la corde bloque les résonances jouées par l'autre main.  
*a finger at the base of the string blocks the resonances played by the other hand*



**Son xylharmonique / *Xylharmonic sound***  
son harmonique étouffé, le doigt bloquant la corde restant en appui  
*muffled harmonic sound, the finger blocking the string remaining in support*



**Son ésotérique / *Esoteric sound***  
la pédale passée brusquement et bruyamment sans jouer les cordes  
*the pedal passed abruptly and noisily without playing the strings*

