

A black and white close-up portrait of Helmut Lachenmann. He has dark hair, a full beard with some grey, and is looking directly at the camera with a serious expression. His right hand is resting under his chin, holding a pair of glasses. The background is dark and out of focus.

Le
FESTIVAL
D'AUTOMNE
A
PARIS
1993

HELMUT
LACHENMANN

Programme

Vendredi 1^{er} Octobre
Salle Olivier Messiaen, Radio France

19 h

Entretien avec le compositeur et présentation du cycle
Helmut Lachenmann

Salut für Caudwell,
pour deux guitaristes

Wilhelm Bruck et Theodor Ross, guitare

20 h 30

Accanto,
musique pour un clarinettiste avec orchestre

Ausklang,
pour piano et orchestre

Eduard Brunner, clarinette
Massimiliano Damerini, piano
Orchestre Symphonique du Südwestfunk,
Baden- Baden
Direction, Zoltan Pesko

Coproduction Festival d'Automne à Paris, Radio France
Concert enregistré par France Musique

Mardi 9 Novembre
Opéra de Paris Bastille/Amphithéâtre

Helmut Lachenmann
Gran Torso

Marco Stroppa
Miniature estrose, pour piano
(création de la version intégrale)

Quatuor de Berne
Pierre-Laurent Aimard, piano

Mardi 16 Novembre
Opéra de Paris Bastille/Amphithéâtre

Helmut Lachenmann

Trio Fluido
pour clarinette, alto et percussion

Pression
pour violoncelle

Dal Niente
pour clarinette

temA
pour flûte, voix et violoncelle

Toccatina
pour violon

Intérieur I
pour percussion

Trio à cordes

Ensemble Recherche, Freiburg
Linda Hirst, soprano

Jeudi 18 Novembre
Opéra de Paris Bastille/Amphithéâtre

Eric Tanguy
Quatuor à cordes n°1

Toshio Hosokawa
Landscape

Péter Eötvös
Korrespondenz

Helmut Lachenmann
Reigen seliger Geister

Quatuor Arditti

Vendredi 26 Novembre
Opéra de Paris Bastille/Amphithéâtre

Helmut Lachenmann

"...Zwei Gefühle...", Musik mit Leonardo
(création en France)

Guero
pour piano

Allegro sostenuto
pour clarinette, violoncelle et piano
Mouvement (-vor der Erstarrung)

Ensemble Modern, Francfort
Direction, Markus Stenz

Coproduction Festival d'Automne à Paris, Opéra de Paris Bastille

Les cinq concerts consacrés à l'œuvre de Helmut Lachenmann sont réalisés avec le concours de l'Association Française d'Action Artistique,
de la Sacem, en co-réalisation avec le Goethe-Institut
Production : Festival d'Automne à Paris. Co-producteurs : Radio France et Opéra de Paris Bastille

Directrice artistique, Joséphine Markovits. Conseiller, Philippe Albèra. Coordination de la publication, Peter Szendy. Assistante, Shan Benson
Le Festival d'Automne à Paris est subventionné par le Ministère de la Culture et de la Francophonie, le Ministère des Affaires Etrangères, la Ville de Paris,
Présidente, Janine Alexandre-Debray. Directeur Général, Alain Crombecque

Sommaire

Des paradis éphémères
Entretien avec Helmut Lachenmann
Peter Szendy, p. 4

H. L.
Martin Kaltenecker, p. 8

L'aspect et l'affect
Helmut Lachenmann, p. 11

Notes sur les œuvres

De débris et de ruines
Notes sur *Accanto*,
Mouvement (— vor der Erstarrung) et *Ausklang*
Hans-Peter Jahn, p. 16

“... Zwei Gefühle ...”, Musik mit Leonardo
Wolfgang Fink, p. 17

Gran Torso
Reigen seliger Geister
François Bohy, p. 19

Espace de la jouissance
Notes sur *Trio à cordes*, *Trio fluido*, *tema*
Klaus Michael Hinz, p. 20

Allegro sostenuto
Helmut Lachenmann, p. 22

Œuvres solistes
Notes sur *Salut für Caudwell*, *Pression*,
Dal niente, *Toccatina*, *Intérieur I*, *Guero*
François Bohy, p. 22

Documentation

Catalogue des œuvres, p. 25
Bibliographie, p. 27
Discographie, p. 27

Notes sur les œuvres de
Marco Stroppa, Eric Tanguy,
Toshio Hosokawa, Peter Eötvös

Miniature estrose
Marco Stroppa, p. 29

Quatuor à cordes
Eric Tanguy, p. 29

Korrespondenz
Péter Eötvös, p. 30

Landscape
Toshio Hosokawa, p. 30

Biographies des interprètes, p. 31

La musique de Helmut Lachenmann met en crise les conventions et les habitudes d'écoute avec une radicalité sans précédent. Rien, chez lui, ne va de soi. L'œuvre est à la fois une analyse implacable de tout ce qui s'est sédimenté dans le matériau et dans la pratique musicale, et une expérience inouïe, à travers laquelle plus rien ne peut être comme avant. Elle n'est pourtant pas liée à un programme : tout se joue à l'intérieur du phénomène sonore lui-même. Les structures traditionnelles, qu'il s'agisse d'une forme de danse ou d'une série d'enchaînements harmoniques, d'une référence à une œuvre du répertoire ou d'un geste archétypique, sont placées sous la lumière crue d'un processus de déconstruction. Apparaît alors à la surface ce qui était caché ou refoulé : un monde sonore d'une extraordinaire richesse, qui se déploie à partir des éléments premiers. La musique échappe à toute schématisation — elle est avant tout un faire, et paraît s'inventer dans l'instant. Elle est aussi la critique impitoyable des apparences, du « beau son », des a priori, des références qui n'ont pas été réfléchies. Elle nous ouvre ainsi des horizons insoupçonnés, qui étaient au-delà, ou en deçà de notre champ d'audition.

Il y a dans cette démarche une grande exigence de pureté et d'absolu, mais aussi une sensibilité d'homme blessé. L'œuvre fait coexister la souffrance et l'utopie à l'intérieur de chaque moment. C'est un déchirement que l'œuvre voudrait déchiffrer et en même temps dépasser. Elle a entériné la brisure du sujet, refusant la fanfare héroïque d'un moi que l'histoire n'aurait pas marqué au fer rouge, renonçant à l'accord parfait, mais défraîchi, du consensus social. En rejetant les formes conventionnelles de beauté et une signification musicale abâtardie, Lachenmann en dénonce la réification. Pourtant, sa musique comporte aussi ses moments de merveilleux, et cette « faible force messianique » dont parlait Walter Benjamin.

Lachenmann est à la fois une conscience critique et un visionnaire. C'est une mauvaise herbe dans le jardin de la musique contemporaine (et plus particulièrement de la musique allemande). Ses œuvres, comme ses écrits, font toujours l'effet d'un choc salutaire. Avec lui, on ne peut pas tricher. Sa musique n'est pas refermée sur elle-même, mais elle n'adopte pas non plus le ton de la prophétie. Elle suscite une résistance. Et c'est en surmontant cette résistance que l'on prend conscience de ses propres catégories d'écoute, de leur transformation possible, et d'une perception nouvelle, plus aiguë, plus ouverte, plus riche. Paradoxalement, cette recherche fragile, inquiète et pourtant déterminée, s'exprime à travers l'ample appareil orchestral. Et elle exige souvent des durées importantes. On peut penser qu'en allant vers la structure problématique et figée de l'orchestre, Lachenmann veut non seulement se jeter dans la gueule du lion, mais rechercher la plus grande différenciation sonore possible et des significations richement articulées. C'est en éprouvant à la fois intellectuellement et sensuellement ces nuances infinies de l'imaginaire musical lachenmannien que l'on atteint à la vérité des œuvres. « Que l'homme éprouve toute chose, écrivait Hölderlin, et sache qu'il est libre d'aller au but qu'il s'est choisi ».

Philippe Albèra

ca 120"

(169) Band

(immer noch 54)

2 Fe.

3 Kl. (3.)

2 Tr.

2 Pos.

Tuba

{ Pff., Gch., Xba

Solo

während T. 169

Pk.

Schl.

Sch.

V.

B.

C.

Kb.

MB: 2.-16. Viol:

Handwritten musical score for Helmut Lachenmann's *Accanto*. The score includes parts for Band (5/4, 3/2, 3/4, 4/4), 2 Flutes, 3 Clarinets (3.), 2 Trumpets, 2 Trombones, Tuba, Percussion (Pff., Gch., Xba), Solo, Piccolo, Snare Drum, Cymbal, Violins (V.), Basses (B.), Cellos (C.), and Double Basses (Kb.). The score is heavily annotated with performance instructions and technical markings. Key annotations include: "Einsatz (3-4 mal)", "7.. p", "pp Tonos full.", "Schlag auf Stimmgift", "Ped. ->", "langsam stehen", "pppp", "mit Jazz-Besen oder Bürste geputzt", "hellere als vorher", "Solo spielt ohne Rücksicht auf sich.", "Zeit lassen!", "Lauter einzelne Einsätze", "hastereinander", "18, 14, 16... 12, 2.", "die Reihenfolge kann auch anders", "Reihenfolge", "aus gelassen werden, letzter Einsatz", "oben unbedingt durch 2. V.", "2B. 9. 15. 4. 12. 17. 10. 6.", "12. 14. 8. 16. 13. 5. 11.", "7. 4. 3. 2.", "zur klanglichen Verstärkung kann jeder", "den zinsbrennenden Spieler seine Bewegung", "mit den nächsten 3 Einsätzen zusammen", "wiederholen, allerdings ohne die Akzente", "(Dann besser mit Dirigent). Ab T. 170 aber gibt ausschließlich", "den vorgetragene Text.", "Cell.: Bogen beim Steg auflegen und ohne zu stehen", "über die Saiten zu sich hinaufziehen, ergibt Schmelz-", "Effekt-".

Des paradis éphémères

Entretien avec Helmut Lachenmann

Propos recueillis par Peter Szendy¹

Vous avez étudié de 1955 à 1958 avec Johann Nepomuk David, à Stuttgart, puis avec Luigi Nono et Karlheinz Stockhausen. Que retenir de ces différents apprentissages ?

Chez Johann Nepomuk David, j'ai étudié le contrepoint traditionnel selon Palestrina et Josquin des Prés, ce qui a en quelque sorte aiguë mon sens du rapport entre les énergies rationnelles et les énergies expressives dans la musique occidentale en général. De plus, j'ai beaucoup analysé la musique des XVI^e, XVII^e et XVIII^e siècles, d'une façon très minutieuse. Mais en même temps, c'est lui qui m'a donné accès à la musique de la seconde Ecole de Vienne. J'ai copié non seulement de la musique du moyen âge — Ockeghem, Obrecht —, mais aussi des partitions de Schönberg, de Berg, de Webern. Et j'ai gardé jusqu'à aujourd'hui cette habitude, non seulement d'analyser, mais aussi de copier à la main des partitions d'autres compositeurs.

David ne m'intéressait pas beaucoup comme compositeur. Il me semblait être un de ces représentants d'une véritable idéologie polyphonique, il croyait en la vertu du contrepoint. Toujours est-il qu'en 1957 — lorsque j'ai fait la connaissance de Nono, de Stockhausen et de Maderna à Darmstadt (je connaissais déjà un peu la musique de Boulez par Donaueschingen) —, il a parfaitement compris et accepté que ma rencontre avec la musique sérielle m'ouvrirait une perspective déterminante. J'ai trouvé chez David — une figure typiquement autrichienne, religieuse, avec des traces légères et inconscientes d'antisémitisme — un attachement à la tradition comparable, mais non identique à celui de Luigi Nono, dont le marxisme et la personnalité formée par une résistance active au fascisme étaient vraiment à l'opposé.

J'ai travaillé avec Nono pendant deux années, de 1958 à 1960, en vivant sous le même toit que lui, si bien que j'ai été très proche de sa vie quotidienne de compositeur. Nous avons étudié les madrigaux de Monteverdi, de Gesualdo, la cantate *Actus Tragicus* de Bach, l'*Eroica* et, en même temps, la *Technique de mon langage musical* de Messiaen, les *Improvisations sur Mallarmé* de Boulez, les *Kontrapunkte* de Stockhausen. Ces analyses étaient toujours menées sous différents aspects, celui du matériau sonore, celui du temps, celui de la forme, du rapport texte/musique...

En 1963 et en 1964, j'ai participé aux cours de Karlheinz Stockhausen à Cologne, en élaborant une version fragmentaire de *Plus-Minus*. Ce fut en quelque sorte le complément empirique indispensable à mes études chez Nono : j'ai été confronté aux possibilités de réalisation, au contact direct avec des artistes comme Aloys Kontarsky, Frederick Rzsewski, Christoph Caskel, aux problèmes de notation, de disposition spatiale, aux techniques instrumentales, ainsi qu'à d'autres positions esthétiques et théorétiques : celles de Stockhausen, bien sûr, mais aussi celles de Dieter Schnebel, d'Henri Pousseur, ou encore, sur la scène américaine, celles de John Cage, d'Alvin Lucier, d'Earle Brown.

En 1965, enfin, j'ai travaillé pendant trois mois à Gand, au studio de musique électronique de l'IPEM, grâce à l'aide amicale des musiciens belges — André Laporte, Lucien Goethals, Herman Sabbe. Et j'y ai également rencontré Karel Goeyvaerts.

La tradition, la réflexion sur le matériau, la spéculation théorique, la pensée esthétique et philosophique à Venise ; l'expérience empirique et pratique à Cologne et à Gand : je crois que l'ordre chronologique

de ces vécus si divers, au fond, a formé mon identité de compositeur, qui ne peut jamais se contenter de faire usage des possibilités données, mais qui cherche à créer des situations auditives dans lesquelles le sonore acquiert un aspect qui transforme son évidence acoustique en un objet de perception « dialectique », c'est-à-dire en un objet à la fois de perception et de réflexion.

Nono a toujours conçu le travail d'écriture comme étant orienté par la responsabilité de l'artiste face à l'histoire et à la situation sociale. Techniquement, cela signifiait, du moins à l'époque, un contrôle des connotations dont le matériau musical est inévitablement chargé — par la société, par la tradition, par les conventions — et auxquelles le compositeur réagit inévitablement par ses décisions. Et cela signifiait une méfiance fondamentale face à l'optimisme technologique des autres compositeurs, une allergie au geste figuratif comme ornement décoratif et virtuose, à propos duquel il m'a écrit une fois : « musique comme pour Louis XIV, qui écoutait la musique au lieu d'aller à la chasse ».

Dans le développement musical de Stockhausen et de Boulez, Nono flairait la réhabilitation des attractions « bourgeoises », qu'il avait espéré voir définitivement surmontées par l'avant-garde d'une culture renouvelée et d'une conscience finalement purifiée après toutes les catastrophes de ce siècle.

Nono admirait les *Gruppen* de Stockhausen, mais en même temps, il les considérait comme un retour à un style baroque ; il respectait l'œuvre de Boulez, mais il en refusait en même temps le geste ornemental, il en comprenait — mal, peut-être — l'aspect magique comme une attraction exotique. Et il détestait toutes les tendances « anarchistes » sous la protection d'une société fortunée, capitaliste, pseudo-tolérante, qui leur permettait de s'abandonner à des amusements avant-gardistes sur un terrain de jeu, qu'il soit sériel, aléatoire, structuraliste, surréaliste, expressionniste, anarchiste, ou avant-gardiste dans un quelconque autre sens, sans danger pour la conscience qui, si elle n'était pas amusée, se trouvait plutôt dérangée que touchée.

Nono était communiste, marxiste, socialiste dans le sens utopique, peut-être aussi dans le sens religieux. Et il a conservé cette conviction, face à toutes les erreurs, toutes les contradictions qui ont vu le jour, jusqu'à la fin. En appelant à une conscience renouvelée, il a gardé dans sa musique les vieux *topoi* expressifs, en en purifiant l'emphase. Le *pathos* : chez Beethoven, il était authentiquement révolutionnaire. Nono a su retrouver ce sens en brisant les connexions tonales (c'est-à-dire régressives) de son usage dans la musique symphonique.

Heinz-Klaus Metzger a désigné l'*interdit de la régression* comme la base de la morale esthétique qui a caractérisé la position de Nono dans les années 1950-1960, et qui a eu sur moi une grande influence. Nombre de compositeurs qui avaient développé des techniques nouvelles — pour travailler le matériau musical, pour l'inscrire dans des paramètres —, ont cependant permis un retour en force des anciennes catégories esthétiques, qui venaient pour ainsi dire *vitaliser* tout cela. Ligeti, dans son analyse de la *Structure Ia* de Boulez², a comparé le compositeur à un chien qui se tient lui-même au bout d'une laisse, en parlant quelques lignes plus loin de « l'univers félin » [Katzenwelt] du *Marteau sans maître*. Pour Nono, ces deux métaphores étaient traîtresses. Elles masquaient une esthétique de salon (probablement plus chez Ligeti que chez Boulez) insupportable pour le compositeur du *Canto sospeso*. Mais en même temps, c'était lui que l'on regardait comme un compositeur néo-webernien, comme un expressionniste qui, au lieu d'aller de l'avant, s'était barricadé dans un ponctualisme rigide et stérile, travaillant « encore » avec des chœurs, des fanfares et des cloches — face à Cage, à l'aléatoire et à toutes ces tendances qui semblaient avoir remis en question jusqu'à l'idée d'œuvre, face à Sylvano Bussotti avec ses graphiques, face à toutes ces différentes sortes de spontanéité, ces soi-disant libertés qui n'étaient que le libre choix de la cage et des barreaux entre lesquels on allait danser.

Quant à moi, j'ai toujours considéré Nono comme un vrai structuraliste, mais qui avait su purifier la catégorie de l'expression humaine dans la musique, et qui gardait, renouvelait et sauvait la crédibilité d'une diction emphatique.

Un personnage comme Heinz-Klaus Metzger avait alors pris position contre Nono et, à la catégorie de « responsabilité » si importante pour Nono, opposait la « frivolité » comme catégorie vraiment subversive. Au lieu de la « révolution », la *frivolution* ! Voilà le bourgeois cliquetant avec ses chaînes.

Jusqu'à aujourd'hui, le débat reste ouvert. Les positions, entre temps, se sont modifiées, on a su prêter l'oreille et l'on est devenu sourd en même temps. Les chercheurs d'or d'alors sont aujourd'hui transformés en bijoutiers. Pour moi, surtout Nono et Cage semblent être devenus en quelque sorte des *porteurs d'espoir* [Hoffnungsträger] — parfois dans un rôle dangeureux de gourou pour ceux qui aiment à suivre des idoles. Du moins me semblent-ils montrer des horizons et des abîmes encore à explorer (ils me semblent garder cette inquiétude créative qui est le seul calme qui nous soit permis : l'insécurité sûre — au lieu de la sûreté incertaine).

J'ai été très touché par une expérience avec Nono. En 1959, dans sa polémique contre un anarchisme régressif à Darmstadt, il avait qualifié le collage musical de colonialisme, en comparant les matériaux sonores à ces pierres exotiques dans les murs de la basilique San Marco à Venise, qui servaient de trophées dérobés à d'autres cultures³. Mais en 1987, il m'envoyait une série de photographies qu'il avait faites justement de ces murs-là en me disant : regarde cette structure, avec toute l'incommensurabilité de ses éléments provenant de différentes cultures. En étant attentif à cette structure, on comprend de soi-même. Il semblait avoir tout à fait oublié sa polémique d'autrefois.

Nono aura été pour moi l'exemple d'un chercheur radical — mais pas un chemin que je pouvais suivre. J'ai prêté l'oreille, mais j'ai essayé d'éviter ses surdités et absurdités : ses insensibilités parfois dogmatiques, que j'ai senties à l'époque. Quant à moi, je n'étais pas marxiste, plutôt religieux — mais doutant de tout.

Diriez-vous que la pensée sérielle a laissé une trace dans votre écriture ?

Il est probable que toutes mes décisions et mon contrôle du texte musical ont à faire avec la pensée sérielle. La pensée sérielle comme moyen de gradation et de desubjectivation, comme moyen pour installer de nouveaux continuums, comme moyen de dé-libération des éléments musicaux chargés de convention, comme moyen technique pour mobiliser — activer — d'autres catégories, des catégories qui sont toujours et encore à inventer dans la composition elle-même. S'il est vrai que créer une structure qui « fonctionne » signifie détruire les structures préexistantes, alors, dans ce processus de structuration, on ne peut pas renoncer aux méthodes sérielles. J'ai analysé plusieurs œuvres classiques avec des méthodes sérielles que j'ai appliquées à des catégories sonores plus ou moins cachées entre les vieilles catégories tonales, mais qui, en réalité, constituent la physionomie, la forme et l'expression de l'œuvre. Chaque pièce s'individualise à travers un contexte spécifique évoqué par des catégories qui lui appartiennent en propre, dont les éléments sonores font toujours partie d'une échelle tout à fait unique (et dont la tonalité n'est seulement qu'une partie relative).

Le sérialisme orthodoxe a travaillé avec des paramètres que l'on pouvait certes traiter, mais qui restaient plus ou moins stériles — les durées, les hauteurs, les dynamiques, et, d'une manière assez limitée, le timbre. Pour moi, composer de la musique, cela signifie : trouver, développer, « mobiliser » des qualités plus complexes qui ne sont pas seulement à nuancer, à soumettre à une gradation. Chaque échelle doit comprendre un aspect sonore qui se transforme, qui dépasse le contrôle en termes de quantité — un contrôle primitif, comme celui

d'un simple curseur le long d'une série de nombres —, qui passe au contraire par différentes qualités sonores, ou plus que sonores. Au lieu de parler de paramètres, je préfère parler de catégories ou d'aspects. Car le problème créatif n'est pas de découvrir un nouveau son ou une nouvelle disposition des sons, mais d'activer, de faire fonctionner un nouvel *aspect* du son, comme élément d'une innovation syntactique. On a souvent l'expérience d'une situation plus ou moins neuve au sens acoustique, mais tout à fait conventionnelle en tant que situation expressive. Autrement dit : je regarde chaque élément sonore comme un point appartenant à une infinité de lignes qui conduisent vers une infinité de directions. Composer signifie choisir et montrer son système de lignes nouvelles, en traitant ce point comme un degré d'une échelle transcendante qui transforme et individualise son évidence acoustique.

Je parle quelquefois d'une nouvelle virginité du son : le son comme expérience conventionnelle, comme élément connu, est toujours déjà touché, chargé de conventions, et finalement impur. Le travail du compositeur est de créer un contexte qui puisse le rendre de nouveau intact, intact sous un nouvel aspect. Et cela signifie ne jamais simplement *faire*, mais plutôt éviter et toujours *résister*. Pour moi, la musique qui cherche à fuir ce conflit créatif sera tôt ou tard rattrapée par la banalité de l'idylle, qu'elle soit exotique ou expressionniste.

L'œuvre ouverte est-elle une idée qui vous a intéressé ?

Mes premières pièces pour ensemble qui ont été jouées en public — *Fünf Strophen* à la Biennale de Venise en 1962, *Introversion I* à Darmstadt en 1964, et *Introversion II* à Munich en 1965 — étaient des versions fixées de partitions comprenant des réservoirs mobiles, au sein desquels on pouvait choisir des possibilités selon certaines règles qui garantissaient un contexte assez clairement défini, mais toujours présenté d'une façon différente : la manière de « consommer » ces provisions devait être définie par des choix imprévus des musiciens.

Pour moi, ce fut une sorte d'exercice créatif assez important, une expérience pour vaincre ma fantaisie, la surpasser, voire même la duper. J'en ai au moins gardé une certaine technique de pré-organisation sérielle et aléatoire, qui me donne des réseaux pour une articulation plus ou moins complexe du temps — une carte structurelle de dispositions, souvent stipulée sans aucune spéculation concrète. Si bien que j'ai un réseau de possibilités qui s'oppose à ma créativité, à ma spontanéité, et qui la suscite en même temps, qui m'oblige à voir et transgresser les limites inconscientes.

D'autre part, dans presque toutes mes pièces, il existe des situations qui ne sont plus structurées par moi-même, mais dont la structure, telle qu'elle se trouve être par hasard, résulte de l'autonomie de la situation à un moment donné et fait partie de la composition. Ces points d'arrêt — ces *fermatas*, ces *ostinati* plus ou moins complexes —, ouvrent l'attention sur des détails cachés ou négligés, qui resteraient normalement à la périphérie du procès musical.

Pourtant, lorsque ces situations surviennent dans mes œuvres, c'est au terme d'un procès de sensibilisation de l'écoute, si bien que ces situations qui semblent statiques révèlent une grande activité. Peut-être se réfèrent-elles clandestinement à l'expérience de Cage, mais dans ma musique, ce sont des paradis éphémères que je *trouve*, et que je quitte.

Heinz-Klaus Metzger décrit une situation de ce type, dans Gran Torso, comme un « apogée négatif » de tout le quatuor : lorsque l'activité semble se figer dans une répétition au seuil du silence⁴. Il me semble au contraire que vous en parlez en termes très positifs.

D'une certaine façon, Metzger a raison : le négatif — la situation musicale déstructurée, sans musique — évoque le Néant, le vide, le silence, là où les langages se taisent. Mais cette situation est joyeuse,

belle. S'il s'agit de casser, de détruire quelque chose, c'est pour mieux voir ce qu'elle recèle en nous-mêmes, pour la délivrer, peut-être même pour nous délivrer. Le champ de ruines devient un champ de force. J'aime à dire — d'une manière quelque peu provocante — que ma musique est *sérène*. Je déteste ces philosophes esthétiques qui croient devoir réagir au mauvais cours du monde en grattant l'archet avec des bruits agressifs derrière le chevalet. Il y a probablement un rapport dialectique entre l'agressivité et ce que je revendique comme « sérénité ». Ce qui est déterminant, c'est que, dans ma musique, chaque événement, bien qu'intégré dans un nouveau contexte structurel, semble toujours se souvenir de l'ancien contexte dans lequel il est pris. C'est une ambivalence qui est parfois irritante pour moi-même, mais j'en ai besoin.

Comment concevez-vous la fin d'une œuvre — ce moment où on l'aperçoit dans son entier ?

Je pense que ce moment synoptique, ce moment où l'on entrevoit la totalité de l'univers d'une pièce, a déjà eu lieu avant la fin. Il est au point où l'œuvre prend conscience de la situation à laquelle elle est parvenue. Et après cette prise de conscience, l'œuvre est en quelque sorte consciente de cette nouvelle conscience : alors, la fin trouve quelque part sa place. Mais c'est toujours la musique qui explicite cela — et elle le fait *en passant*.

Par ailleurs, nombre de mes pièces ne commencent pas à la première mesure, mais *avant*. Lorsque j'ai formulé un commencement, quelque chose est *fixé* — et donc déjà *fini*. Et cela m'est souvent insupportable : c'est comme si j'avais décidé de bâtir une maison à *tel* endroit, sachant que je n'irai jamais vivre ailleurs ; c'est une sorte de *mort*. J'aime savoir que je peux encore faire quelque chose *avant*. Il m'arrive aussi de laisser de grands *trous* au cours de la composition, en me réservant la possibilité de les remplir ou de ne pas les remplir.

Le cas de *Notturmo*, pour violoncelle et orchestre, était également assez particulier à cet égard. J'ai commencé à écrire cette œuvre en 1966, et j'en ai interrompu la composition. J'ai écrit *temA*, *Pression*, puis je suis revenu à cette pièce, en ayant vraiment beaucoup changé entre temps. Je ne me reconnaissais plus dans les fonctions que j'avais voulu y mettre en œuvre, si bien que j'ai intégré la pièce dans un nouvel idiome. Ce serait une belle manière de travailler, pour rester dans l'*aventure* jusqu'au bout. Mais cela n'est pas toujours possible.

Le catalogue de vos œuvres mentionne un opéra « en préparation » — Das Mädchen mit den Schwefelhölzern [La petite fille aux allumettes].

J'aimerais ne pas trop en parler. Je ne peux pas écrire un opéra « comme il faut ». Ce projet, c'est une autre tentative de me précipiter dans une confrontation. L'histoire de la petite fille aux allumettes est pleine de « messages », clairs et obscurs : critique sociale, solitude existentielle, protestation « régressive » — « le capital » de la petite fille, les allumettes brûlées pour se réchauffer, pour évoquer les hallucinations du « bonheur » et pour en périr. Dans mon enfance, j'ai connu Gudrun Ensslin, qui venait comme moi d'une famille religieuse, pleine d'idéaux, protestante au sens radical ; elle s'est jointe à la Fraction Armée Rouge et, au début de sa carrière douteuse comme protestataire politique, elle a mis le feu à un grand magasin ; elle est décédée en 1977, suicidée ou assassinée, en tout cas victime d'une civilisation indifférente. Messages, hommages : comme compositeur, je ne m'intéresse cependant qu'à la structure de ce conte. Tout doit venir de là.

Votre œuvre intitulée Zwei Gefühle, pour récitants et ensemble, a-t-elle un lien avec ce projet d'opéra ?

A l'origine, *Zwei Gefühle* devait faire partie de l'opéra. Le texte est de Leonardo da Vinci, et pourrait introduire un élément « méridional » dans l'histoire scandinave et sentimentale du conte

d'Andersen. Il parle du soufre des volcans — la matière avec laquelle on fabrique les allumettes —, des forces de la nature, de toutes ces éruptions du vent, de la mer, qui correspondent à l'inquiétude de la recherche. L'homme, conscient de son ignorance, se retrouvant devant une caverne, avec sa peur de l'obscurité et son désir de savoir ce qui s'y cache.

Comment définiriez-vous votre démarche par rapport à celle de la musique dite « spectrale » ? Si, en effet, on se réfère à votre idée de l'œuvre musicale comme constituant « un son », si l'on entend cette formule sans y prêter attention, sans prêter attention à son contexte spécifique, on pourrait croire à une certaine convergence.

Je connais probablement trop peu la musique spectrale. Je regrette que les œuvres de Grisey, de Dufourt, de Murail, de Lévinas soient si rarement jouées en Allemagne. J'en admire la fascination sensorielle et ingénieuse comme j'admire la fascination qu'exercent les cultures dont je ne fais pas moi-même partie. Je connais un peu mieux la musique de Gérard Grisey, que j'estime beaucoup pour la force de son intelligence créative. Mais je crois qu'aucun de ces compositeurs n'accepterait simplement une classification de son œuvre comme « musique spectrale ». La « musique spectrale » comme programme esthétique ou stylistique : cela me semble limité. J'aime l'idée d'une sorte d'« hyperconsonance », avec ses formants, dont se déduit la forme et le matériau sonore. Mais quant à moi, je préfère rassembler quasi par induction différents objets sous le même toit d'une pièce : alors ces objets acquièrent le rôle de formants qui — par la stratégie de la structuration — donnent un sens nouveau à l'idée même d'une telle « consonance » globale, qui en résulte et dont ils font partie. Là où la « consonance globale » se fonde sur des systèmes de fréquences et d'intervalles issus des formants « classiques » — là où elle se souvient en même temps des expériences de l'impressionnisme et du sérialisme —, l'idée d'une musique spectrale me semble se cramponner à une sorte de sécurité magique analogue à celle de la tonalité. Et ainsi, elle me semble être pleine d'éléments merveilleux et intéressants, mais aussi régressifs : l'idée d'un jardin séduisant, où l'on se promène en s'oubliant soi-même. Je suis fasciné, mais je me vois sur un autre chemin (ce que nous aurions peut-être en commun, c'est le même malentendu : ce que Marcel Duchamp, dans la peinture, aurait appelé un art rétinien⁵ ?).

Vous avez décrit certaines de vos œuvres comme une « musique concrète instrumentale ». Qu'entendez-vous par là ?

L'expression se réfère à la « musique concrète » de Pierre Schaeffer. Mais au lieu de prendre les bruits de la vie quotidienne comme éléments musicaux, il s'agit pour moi de comprendre le son instrumental comme message, comme signe de sa production.

Cet aspect énergétique n'est pas nouveau, mais dans la musique classique, il avait une fonction plus ou moins articulatoire (la harpe chez Mahler comme timbale déformée, les cuivres chez Bruckner comme un poumon surhumain, le *pizzicato* aigu des violons dans l'ouverture du *Roi Lear* de Berlioz, que Richard Strauss comparait à une artère qui aurait éclaté dans la tête du souverain). Dans la musique sérielle, cet aspect jouait un rôle secondaire, puisqu'il n'était pas du tout paramétrisable par quantification, et dans la musique électronique, comme tout passe par la membrane du haut-parleur, il était tout à fait perdu. Avec *temA* et *Notturmo*, et jusqu'à *Accanto*, je l'ai placé au centre de ma conception musicale, et c'est à partir de là que se précisaient la hiérarchie et les polyvalences des éléments sonores de mes œuvres. Le son n'était alors plus compris comme un élément à varier sous l'aspect de l'intervalle, de l'harmonie, du rythme, du timbre, etc., mais avant tout comme le résultat de l'application d'une force mécanique sous des conditions physiques qui sont contrôlables et variables par la composition : le son du violon compris et réglé comme résultat d'une friction caractéristique entre deux objets caractéristiques, comme une

version particulière parmi d'autres modes de friction et d'autres objets qui, jusqu'alors, n'appartenaient pas à la pratique philharmonique. Ce qui conduit à l'expérience du bruit et du son dénaturé comme partie intégrante d'un continuum caractéristique.

Mes œuvres qui participent de cet aspect ont provoqué de véritables scandales, y compris sur la scène de la soi-disant avant-garde qui, à l'époque, semblait pourtant être immunisée contre toute sorte de provocation : ce fut le cas avec *Air* à Darmstadt en 1969, avec *Kontrakadenz* à Munich en 1971, partout où l'on a joué *temA* et *Pression*, puis avec *Klangschatten* à Varsovie en 1978, avec *Tanzsuite* à Donaueschingen en 1980. Ces scandales provoqués innocemment m'ont conféré une auréole de Saint Jean-Baptiste dans le désert des bruits, spectre obligé dans le parc des sensations avant-gardistes.

On a essayé d'expliquer cette musique comme refus de la beauté : geste moral et polémique — n'oublions pas que c'était l'époque des étudiants révoltés. Enfin, après toutes ces fanfares structuralistes ou surréalistes, j'étais parmi les premiers à me souvenir de cet idéal de beauté dans l'art qui exige justement que l'idée de beauté se redéfinisse toujours, afin qu'elle reste vivante. Dans ce sens, chaque innovation représente au fond une telle polémique involontaire par sa confrontation avec la commodité générale.

L'idée d'une « musique concrète instrumentale » a signifié pour moi une poussée décisive dans le développement de mon travail. Elle m'a aidé à me débarrasser des carcasses. Au fond, je n'ai jamais abandonné cette idée jusqu'à aujourd'hui. Mais dans mes

compositions depuis *Harmonica*, je l'ai modifiée, sublimée, relativisée aussi, je l'ai adaptée et intégrée dans d'autres hiérarchies du matériau sonore. Dans un certain sens, comme l'oiseau quittant son nid occupé par d'autres, j'ai fui ces déformations du jeu instrumental et l'aspect bruitiste des sonorités qui en résultent. Dans le paysage que je m'étais rendu accessible, des touristes se promènent aujourd'hui. Cela m'a conduit en quelque sorte à me rapatrier, et je suis en train de découvrir ce que je croyais connaître déjà. Je lis parfois des analyses comme celle de *Mouvement*, une pièce que j'ai écrite plus tard, dans laquelle l'auteur s'étonne de l'organisation des hauteurs qui lui semble contradictoire avec l'idée d'une « musique concrète instrumentale ». Voilà que le tiroir ne fonctionne plus bien. Ce sont les petits accidents inévitables si l'on oublie que la créativité — bien qu'elle n'oublie rien — jamais ne s'arrête.

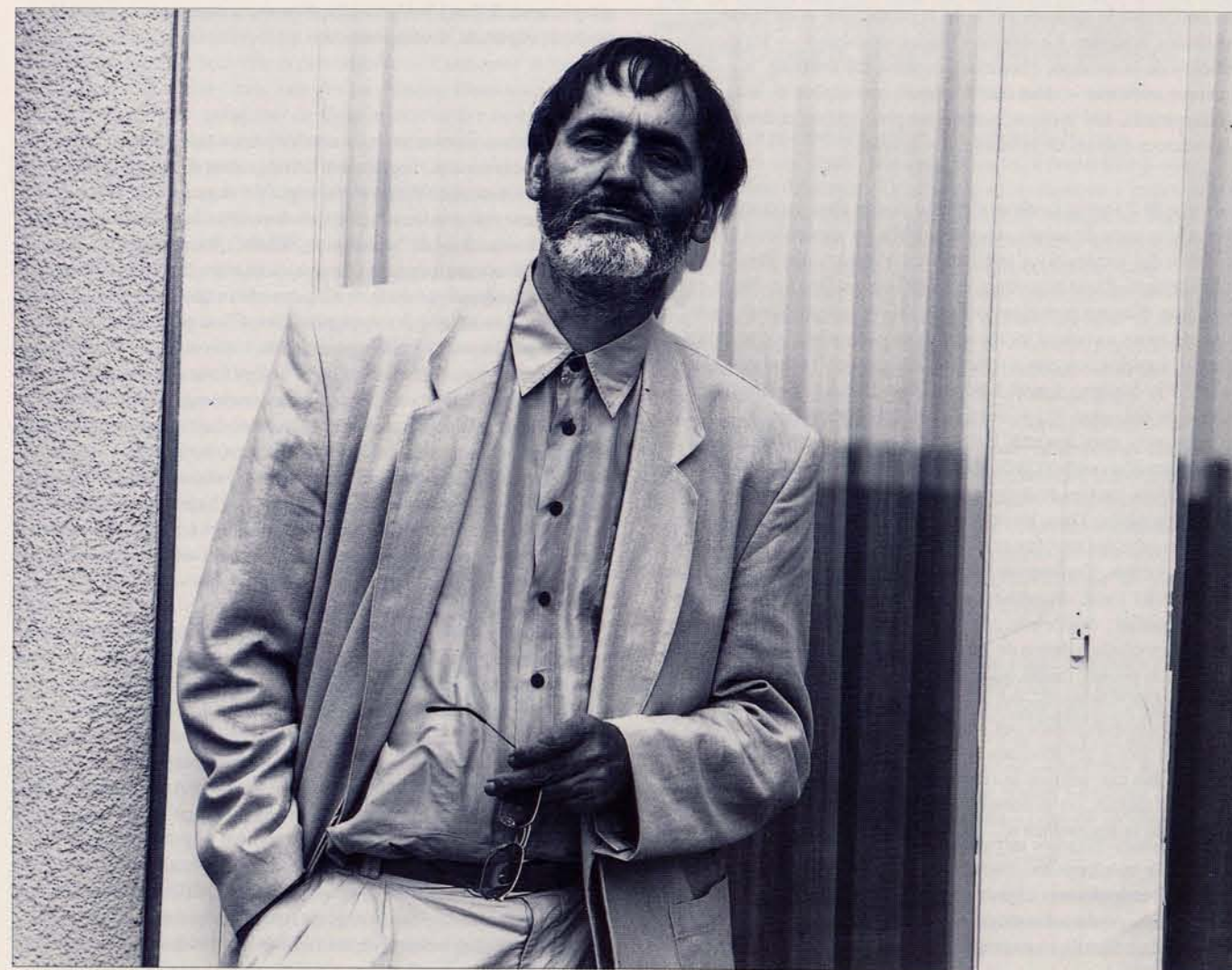
1. Cet entretien a été réalisé à Leonberg le 23 février 1993. Helmut Lachenmann l'a révisé et réécrit en juin 1993.

2. Cf. György Ligeti, « Entscheidung und Automatik in der Structure Ia », *Die Reihe*, vol. 4, Vienne, 1958.

3. Cf. Luigi Nono, « Geschichte und Gegenwart in der Musik von heute », dans *Texte : Studien zu seiner Musik*, Jürg Stenzl (ed.), Zürich/Freiburg, Atlantis, 1975, p. 34-40 ; traduction française dans Luigi Nono, *Ecrits*, Laurent Feneyrou (ed.), Paris, Christian Bourgois, 1993.

4. Cf. Heinz-Klaus Metzger, Helmut Lachenmann, « Fragen — Antworten », *Musik-Konzepte* n° 61/62, octobre 1988, p.116-133.

5. Cf. Marcel Duchamp, « Entretien Marcel Duchamp — James Johnson Sweeney », dans *Duchamp du signe*, *Ecrits*, réunis et présentés par Michel Sanouillet, Paris, Flammarion, 1975, p. 183 : « (...) la couleur (...) n'est qu'un des moyens d'expression et non le but de la peinture. En d'autres termes, la peinture ne doit pas être exclusivement visuelle ou rétinienne ».



Helmut Lachenmann, juin 1993.

1.

Helmut Lachenmann considère qu'un artiste naïf est en lui-même une contradiction. Et pourtant, c'est tout autant une attitude musicale instinctive que des considérations esthétiques qui fondent sa pensée musicale, développée dans de nombreux essais. L'aversion qu'il éprouve à l'égard de certaines formes ou styles musicaux, vécus comme un « laisser-aller » musical, ainsi que la réflexion poussée qu'il mène sur un état possible de la composition aujourd'hui, font que l'on peut difficilement dissocier la description de ses œuvres de la paraphrase de sa pensée qui les anime comme une respiration. Helmut Lachenmann revient toujours à ce qu'il considère à la fois comme la condition et l'horizon de la musique nouvelle : la tonalité. Elle se présente à lui comme la sédimentation des œuvres exploitées par l'industrie du divertissement, qu'il s'agisse des œuvres du répertoire ou de leur version dévoyée : les *patterns*. De cette sédimentation naissent les œuvres nouvelles, dans la menace constante d'y être à nouveau englouties du fait de l'omniprésence d'un « bruit blanc » de la culture qui, qualitativement autant que quantitativement, nous empêche d'entendre de nouvelles formes musicales. Celui qui ne souhaite pas s'installer dans l'écoute en ayant tiré la « chaude couverture de la tradition » sur ses oreilles doit s'engager dans un combat contre une sorte de Protée. Un Protée qui se cache non seulement dans des tournures harmoniques, mais aussi dans une rhétorique envahissante et même un « appareil esthétique » qui contamine la majeure partie de la production et de la vie musicales actuelles. Le monde « philharmonique » — les circuits officiels de la musique classique, les stars, les festivals, le culte de la musique ancienne — tout ceci formerait une espèce de note fondamentale, une tonique, assez forte pour tolérer et désamorcer les dissonances éparpillées de la nouvelle musique.

La force de l'ancien système s'exerce jusque dans ce domaine. Le rêve d'une sorte de *tabula rasa*, tel qu'il a pu apparaître à Darmstadt au début des années 50, s'avéra bientôt n'être qu'une illusion. Dans la dynamique d'une renaissance, Stockhausen, Boulez, Nono et beaucoup d'autres pensaient pouvoir libérer la musique de toute aura, de toute « couleur locale », de tout *pathos* historique. Mais bientôt, sous les nouveaux schémas, apparurent les ombres du passé : l'hédonisme sonore à la française dans *Le Marteau sans maître*, le *bel canto* italien chez Nono, et les *Momente* de Stockhausen, dans lesquels Helmut Lachenmann entend une succession d'accords et presque une tonalité de *si* majeur. « Éviter les fonctions tonales était une des règles principales de la musique dodécaphonique. Dans les années 50, la musique sérielle éprouva l'insuffisance des moyens compositionnels qu'elle avait élaborés. En d'autres termes, l'utilisation même de la gamme tempérée implique déjà un effet tonal, de même que l'utilisation des techniques de jeu traditionnelles : *crescendo*, *sforzato*, évolution linéaire, trémolo, coup de cymbale, silence de l'orchestre ..., ne sont que des clichés régis par la pensée tonale qui, dans le cadre de la tonalité, exercent tous une fonction en rapport avec un devenir harmonico-mélodique. Les compositeurs sériels ont pu constater à quel point notre société réagissait face à ces reliquats involontaires de la tonalité et, dans le meilleur des cas, refusait le reste, ou plutôt l'ignorait, comme des coloris exotiques, ou le domestiquait comme des extensions un peu brutales de la dissonance »¹.

Ce n'est pas seulement chez les compositeurs se réclamant du néo-romantisme, ou dans les œuvres « nouvellement simples » de l'aile droite de la nouvelle musique, que l'on peut constater sans cesse combien le matériau peut dépasser le compositeur. La nouvelle musique a produit un catalogue de figures rhétoriques qui se

retrouve dans la plus grande partie de la production actuelle, quels qu'en soient les styles ou les écoles. Que ce soient des façons de commencer, ou de finir, des coups de percussion dramatiques ou des *ostinati* tremblotants, des *sforzati* de la forme, des multiphoniques ou des *clusters* — ces accords de septième au rabais des temps modernes —, tout ceci forme un bazar de figures issues du vocabulaire symphonique du siècle dernier, ou de la mise en pièces de la figuration sérielle, à moins que ces figures ne soient simplement mises à plat dans un grand continuum à la Scelsi. La nouvelle musique grouille, elle aussi, de basses d'Alberti, qu'elles soient réalisées avec des séries harmoniques ou des quarts de ton. L'histoire, telle une parodie sans cesse recommencée, semble s'inscrire, comme un tatouage, dans chaque partition.

Adorno déclara un jour qu'il était difficile aujourd'hui de se retenir de rire lorsque l'on entendait résonner une note. Il ne s'agit pas seulement du sentiment de la fin d'une époque, mais aussi d'une invitation ou plutôt d'un défi pour celui qui ne veut pas rester un parasite de l'histoire. Un compositeur ne peut jamais atteindre la virginité du matériau avec lequel il veut et doit travailler. Dans chaque suite de notes, chaque fragment calculé, chaque couleur ou chaque geste, se trouve un morceau d'histoire sédimentée, une histoire qu'il faut reconnaître et entendre afin de pouvoir la contenir. Il ne s'agit pas de la bannir : Helmut Lachenmann nous rappelle que les cloches de vaches dans *Gruppen* de Stockhausen affirment involontairement une aura pastorale toute mahlérienne, qui est simplement plus forte que la structure qu'elle sous-tend — mais lorsque Nono utilise les cloches-tubes en grappes de sons, alors la matérialité du son reprend le dessus et l'aura de célébration, en quelque sorte « l'histoire », passe au second plan. Il n'est pas possible de négliger l'historicité d'un matériau déjà passé entre tant de mains, mais il ne faut pas non plus s'abandonner à elle, simplement. Il faut l'intégrer afin d'en avoir conscience : voilà le point de départ de la composition.

2.

Une utilisation inconsciente du matériau musical est, pour Helmut Lachenmann, la première conséquence d'une mauvaise écoute. L'écoute est l'élément principal de sa pensée : « Le compositeur doit rendre possibles de nouvelles formes d'écoute en créant des situations de "perception libérée" grâce à un nouvel éclairage, une transformation de ce qui nous est familier »². Il est du devoir du compositeur de faire un autre choix que celui de l'habitude à l'intérieur du monde des sons possibles. C'est parce que la tradition philharmonique toute-puissante, l'idéologie du beau son et l'ensemble de l'« appareil esthétique » signifient une mutilation que le compositeur doit se rebeller — instinctivement, comme musicien, ou de manière réfléchie, comme intellectuel. Les temps ne sont plus où l'arrondi du son d'un orchestre mozartien, la richesse wagnérienne ou la magie de l'orchestre de Debussy constituaient une innovation, une ouverture. Se raccrocher à ces mêmes principes, à cet équilibre, revient à se bercer d'illusions et à trahir le monde acoustique qui demeure sans limites. Ce qui fut autrefois une découverte devient aujourd'hui un voile.

Dans les créations de Helmut Lachenmann s'amalgament toujours une rébellion artistique et politique contre la façon dont l'expérience auditive traditionnelle et dominante dans notre monde musical semble « sanctionnée par la société ». Helmut Lachenmann parle toujours d'un matériau musical « régi d'avance » dans la mesure où les possibilités de déploiement de celui-ci sont censurées par le milieu musical. Tel ou tel aspect ressortira d'avantage selon les œuvres, l'époque ou le contexte. L'engagement politique de Nono, qui fut son professeur, représenta un moment important dans la formation de Helmut Lachenmann, de même, certainement, que la problématique marxiste de « réflexion » de la réalité, utilisée si finement par Lukács. Ses premières œuvres personnelles virent le jour à une époque hautement politisée — les années 60 — qui portait tellement l'empreinte du débat sur l'art engagé que la « réalité sonore » dont il parlait — l'irruption d'une nouvelle globalité du

son, incluant le bruit — fut tout de suite mise en relation avec une libération politique et non pas avec la contestation, par exemple, d'une interprétation dix-neuviémiste de la musique baroque telle que Harnoncourt a pu l'introduire alors.

Helmut Lachenmann souhaite avant tout libérer l'auditeur « soumis »³ de ses habitudes auditives — la beauté, dit-il, est le refus de l'habitude. L'art est une résistance active contre une abstraction représentée par une analyse désormais codifiée du son, dont la dynamique fut *interrompue* pour des raisons idéologiques ou hédonistes. C'est pourquoi il ne faut plus se fixer sur le résultat à atteindre — le « beau son » — mais regarder plus avant, dans l'action même, et intégrer celle-ci dans la composition. Avant d'*entendre* une pièce de Helmut Lachenmann, on la *voit* : les interprètes semblent s'appliquer à réaliser des actions absurdes qui ne sont que les préliminaires de la musique : le chef agite ses bras au-dessus d'une partition noire de signes, et de tout cela résulte un grincement aigu, un raclement, un léger frottement, comme s'il ne s'agissait que de présenter le travail et non pas son résultat, comme lorsque l'on regarde, à l'envers, la trame d'un tapis. En ce sens, les œuvres de Helmut Lachenmann s'inscrivent dans une des traditions de la modernité (Mallarmé, Proust, Joyce, le *work in progress*), celle qui rejette l'œuvre parfaite et close au profit d'un processus de représentation. C'est de cela qu'il faut rapprocher ces paroles et ces appels qui émergent dans beaucoup de pièces, comme par exemple le *Jetzt!* (« maintenant ! ») qu'une action dans *Schwankungen am Rand* fait soudain ressortir.

Helmut Lachenmann a longtemps parlé d'une *musique concrète* instrumentale, faisant référence à un domaine de la musique électronique où les œuvres ne s'élaborent qu'avec des combinaisons de bruits. Le compositeur ne se contentera plus des barrières traditionnelles, particulièrement entre son et bruit, mais les fera rimer d'une manière nouvelle et personnelle : « Composer ne consiste pas à *mettre ensemble*, mais à *mettre en relation*. Dans son acception purement artistique, composer ne signifie plus *mettre ensemble*, mais au contraire *démonter* et toujours *se mesurer* avec ces relations et spécifications du matériau (et de l'écoute) »⁴. Ce « démontage » des instruments fait apparaître de nouvelles familles, de nouveaux claviers. Entre un *col legno* strident avec beaucoup de pression d'archet et un papier d'emballage vivement déchiré, entre le frottement de deux petits blocs de polystyrène et un souffle brusque dans la clarinette, entre un coup dans l'intérieur du piano et une cymbale raclée, apparaissent des analogies qui dessinent une nouvelle échelle des sonorités, avec laquelle on peut former aussi bien des accords ou des mélodies, comme on le faisait autrefois avec l'échelle chromatique. Les sons s'analysent en quelque sorte eux-mêmes, dévoilant d'innombrables ramifications que les anciennes habitudes d'écoute avaient occultées. Les hauteurs — fétiches de la musique sérielle — passent alors au second plan, ce qui rend d'autant plus poétique l'apparition fugitive d'une hauteur reconnaissable. Des citations tonales, ou leurs ébauches, rôdent ici ou là au second plan. Il n'est pas rare que des chansons populaires (comme le *O du lieber Augustin* dans *Mouvement*), l'hymne allemand ou des fragments de musique baroque, soient utilisés comme squelette rythmique auquel sont affectées de nouvelles sonorités. Et, par ailleurs, la musique de Helmut Lachenmann abonde en reliques ou en clichés vides et parodiques, dont les répétitions — une sorte de harcèlement rythmique — indiquent clairement que l'aura a disparu. Des gammes, *glissandi*, arpèges, traits et *ostinati* quasi hésitants passent au-dessus des bruits qu'ils traversent.

3.

La culture est toujours bonne, dit Maurice Blanchot. Le rassemblement autour d'une œuvre, l'accord, le consensus, sont l'objet d'un dessein uniquement culturel. La plus grande partie de la production artistique vise cette reconnaissance uniquement culturelle qui, le plus souvent, vient assez vite. Une étape est ainsi brûlée,

caractérisée par un statut fluctuant et intermédiaire, produisant à la fois le doute et l'instabilité. Car l'art suppose le contraire : il ne veut pas rassembler mais plutôt *interrompre* ; l'art ne doit pas être bon sinon il tombe dans la culture. Plus que la beauté, c'est l'art qui est le refus de l'habitude. Cette chute dans la culture est cependant sa destinée. Qui pourrait encore être dérangé par une œuvre de Bach, Mozart ou Debussy, dans le sens d'un vertige qui suspendrait la cohésion du sujet ? En outre, chaque œuvre est aussi un hybride nécessaire entre l'artisanat d'une culture sédimentée et la volonté de l'art, la volonté de la rupture. Mais ni ce consensus ni cette rupture ne doivent être visés : que l'on s'en tienne à l'une, et l'œuvre devient un pamphlet ou un porte-voix, dont le contenu ne sert qu'à provoquer, que l'on adopte l'attitude inverse, et l'on tombe dans un mélodrame, qui attire l'émotion avec de lourds aimants.

Les compositeurs contemporains qui se contentent de reprendre le moule des symphonies du XIX^e siècle, en n'y ajoutant qu'un peu de pâte atonale (ceux qui, comme le dit Helmut Lachenmann, travaillent avec « l'expressivité disponible »), ou ceux qui reprennent le *pathos* des opéras veristes mais ne nous laissent pas la possibilité d'en siffler les airs, sacrifient à la culture (c'est-à-dire au goût, aux subventions, aux petites gloires instantanées) la possibilité d'une résurrection radicale, même si celle-ci ne peut être que fragmentaire — maintenant et à l'avenir. De même que les chefs-d'œuvre de la peinture peuvent se retrouver parfois dans le calendrier des postes, il nous arrive trop rarement de retenir notre respiration en écoutant la grande musique — lors de tel petit développement ou tel trio des adieux.

Mais cette suspension due à l'art véritable opère, à sa manière, un rassemblement. Un vide apparaît, mais comme découpé autour de nous. De fausses relations entre des vérités ou des expériences sont rompues, ce qui nous permet, comme en état d'ivresse, de les recomposer autrement, puisqu'elles ne sont plus directement biographiques.

Voilà tout ce qui semble animer la musique de Helmut Lachenmann : un doute, une dislocation et la possibilité d'une reconstruction différente. Cette musique enseigne en s'interrogeant : elle peut agacer au même titre que la lenteur ironique de Socrate. En de nombreux endroits, chez Helmut Lachenmann, apparaît ce tempo ironique, où la musique se bute, se bloque et piétine : dans *Kontrakadenz* par exemple, il faut répéter trente mesures « au moins cinq fois ». Cette musique présente d'ailleurs une sorte d'entêtement sublime qui, comme le voisinage naïf de chansons populaires et de *lieder*, ou son insertion évidente dans la tradition classique, exprime son caractère très allemand. Il régit ici le principe d'un développement qui, en toute tranquillité, épuise l'ensemble des combinaisons musicales possibles — une telle assurance fait penser à Brahms. Ailleurs, cette persévérance est presque insoutenable : ainsi dans *Gran Torso* pour quatuor à cordes où les instrumentistes explorent pendant de longues minutes le corps des instruments avec leur archet, produisant une *quasi niente* comme pré-musical, presque un silence habité — le doute que l'on éprouve ici sur les pouvoirs de la musique va de pair avec une forme d'extase.

Helmut Lachenmann revient souvent sur l'idée de *sonder* lentement un nouvel espace, de nouvelles sonorités. Dans cet espace, on est à la fois perdu et divisé, et lorsque ces œuvres fortes nous procurent également le sentiment d'une forme — il ne s'agit pas simplement d'une anti-musique, d'une *musica negativa* — on pense à ces œuvres romantiques fragmentaires dont Walter Benjamin a dit qu'elles représentaient le paradoxe d'une « création se faisant dans la destruction »⁵. Nous sommes comme des aveugles momentanés, depuis longtemps dépourvus d'orientation : ce sentiment est l'équivalent de celui que définit Helmut Lachenmann lorsqu'il parle de l'utilisation qu'il fait du matériau : utiliser les restes du langage, « sans produire une langue »⁶. Quelque chose apparaît dans cette désintégration, un sens prend corps — les couleurs sonores se mettent soudain à rimer en écho — on s'habitue à l'inhabituel —

une structure hautement différenciée, semblant d'écumes desséchées, qui nous est cependant presque incompréhensible. Nous devinons la conduite de la musique, sa forme si excessivement affirmée, mais nous pressentons aussi que ce compositeur, qui parle de « cantilène de claquements » ou de « *laisser vibrer un sac de papier froissé* », nous devance de beaucoup.

L'écoute d'une pièce de Helmut Lachenmann est souvent caractérisée par une sorte de balancement, comme on pouvait le ressentir autrefois en écoutant les œuvres de *musique concrète* électronique pure. Elle pourrait se poser comme une sorte d'utopie acoustique globale : il n'y a plus de son hors d'atteinte, le compositeur est en mesure de tout saisir et, comme par réflexion, de « musicaliser » la vie de tous les jours : Helmut Lachenmann fait souvent des citations de la réalité, mais toujours imprécises. Une désillusion apparaît cependant : la *musique concrète*, qu'elle soit électronique ou instrumentale, risque de sombrer dans l'anecdote, dans un *bathos* soudain, une chute où l'origine banale d'un son nous éblouit. Ces œuvres doivent toujours combattre la production des sonorités dont elles sont formées. Ce risque d'une chute dans la banalité rappelle les premières auditions de « musique absolue » dont témoignèrent les écrits des esthéticiens et des critiques du XVIII^e siècle : sans le soutien des mots ou d'une fonction, comment une symphonie ou un quatuor à cordes auraient-ils pu revendiquer d'être autre chose qu'un bruit vide de sens ? Ici, comme ailleurs, tous les modèles ont disparu d'un coup. Helmut Lachenmann nous offre la possibilité de l'expérience intermittente et quasi corporelle d'une perte de sens pour la musique, ou, plus précisément, révèle que rien n'est sûr de ce qui concerne la musique.

4.

On pourrait imaginer trois sortes d'auditeurs. L'auditeur idéal serait en quelque sorte le frère du compositeur : il serait à même de reconnaître tout ce que le compositeur a volontairement mis dans l'œuvre, accomplissant ainsi une « écoute structurelle ». L'auditeur social, ensuite, découvre les œuvres en concert, s'informe, fait preuve de bienveillance et se forge lui-même sa critique. Enfin, l'auditeur subjectif, un rien dilettante, qui se permet d'interrompre pour lui-même le mouvement de l'œuvre. A ces trois formes d'écoute correspondent trois commentaires : une analyse musicale sous forme de critique musicale et de commentaire esthétique, et enfin une appropriation littéraire telle celle développée par Proust dans les pages traitant du Septuor de Vinteuil, dans *À la recherche du temps perdu*. Dans ce dernier cas, l'œuvre n'est pas menacée par le rejet ou la censure, mais seulement par une paisible dérive vers l'incompréhension. Voilà qui peut mettre en péril la signification politique de la musique de Helmut Lachenmann : ses œuvres ne sont-elles finalement qu'un chant de révolte stigmatisant la *scordatura* sociale ? D'un côté, rien ne dit que la recherche d'une utopie ne soit pas en elle-même une utopie : soit que nous entendions déjà la musique d'un *au-delà matérialiste*, ou bien que celle-ci nous prépare à la mise en œuvre de notre aliénation. Mais d'un autre côté, on ne peut s'empêcher de trouver de la beauté dans cette musique, même si c'est au prix d'un affaiblissement de son énergie polémique. Comme toute musique, elle est également soumise au danger d'un « écoute atomisée », telle qu'en parle

Adorno dans un texte intitulé *Schöne Stellen*. L'écoute fragmentaire résultant du rejet de l'incompréhensible construit ainsi une sorte de catalogue subjectif de passages jugés agréables, qui menacent la forme, à moins que l'auditeur ne soit capable d'en éprouver la « beauté » à travers leur tressage dans l'avant et l'après⁷. C'est exactement le cas avec la fascination que créent les nombreuses périodes de suspension ou de répétition chez Helmut Lachenmann. Le nadir central de *Gran Torso* tire sa force du doute qu'il installe, puis de la reprise pas à pas de la musique qui renaît ; de même ce *lamento* étouffant, dans *Pression*, où un message secret semble transcrit en morse et qui ne représente, selon Helmut Lachenmann, que la « face cachée » du *fortissimo* brutal du début. La fascination est aussi grande pour ces *ostinati* réguliers, dans *Salut für Caudwell*, dans l'une des cadences du concerto pour piano *Ausklang* ou dans *Schwankungen am Rand* où le rythme ne fait que scander la mesure. On devine que quelque chose a été récupéré ici, qui ne pouvait pas simplement être posé ou, dans le sens culturel, répété. « En tant que compositeur, je mène mon matériau ici ou là, c'est pourquoi l'expérience d'un arrêt statique est pour moi liée à une simple opération de contemplation attentive, issue de la raison, de l'intuition et d'une curiosité obstinée »⁸.

Les œuvres, depuis *Mouvement*, ont montré clairement que ressentir cette forme de beauté n'était en aucun cas une erreur de dilettante. Il y a presque toujours, dans cette musique, une jubilation technique et un grand plaisir pour le jeu des instruments — on repense, ici, à Mahler. Le refus de l'habitude ne nous permet plus de faire la sourde oreille à la manière dont ces nouvelles conquêtes révèlent une allégresse toute particulière, qui laisse loin derrière le problème de l'étrangeté du son ou de sa négation dans la recherche d'un art propédeutique. Cette allégresse sereine ne doit rien au rire, elle est plutôt une lumière qui, sans être déviée par un *pathos*, voudrait être capable de mieux mettre en évidence une plainte. Les dernières œuvres de Helmut Lachenmann utilisent à nouveau des sonorités traditionnelles, ce qui pourrait être considéré, à tort, comme un « tournant » dans son œuvre. En réalité, *Allegro sostenuto*, *Ein Kinderspiel* ou bien *Staub* sont les fruits de la même interrogation sur la musique qui ne se laissera pas enfermer, même si de nombreuses sonorités semblent être affublées d'une connotation culturelle. Elles ne peuvent appauvrir le paysage intérieur que Helmut Lachenmann a graduellement élaboré, et ne peuvent qu'en augmenter la variété.

traduit de l'allemand par François Bohy

1. « Zum Verhältnis Kompositionstechnik — gesellschaftlicher Standort », dans *Bericht über den internationalen Kongress für Musiktheorie Stuttgart 1971*, Peter Rummenheller, Friedrich Christoph Reininghaus et Jürgen Habakuk Traber (eds.), Ichthys, Stuttgart, 1972, p. 29.
2. Conférence de clôture à l'Académie des Arts de Berlin, 13 mai 1990.
3. *Ibid.*
4. « Vier Grundbestimmungen des Musikhörens », *Neuland : Ansätze zur Musik der Gegenwart*, Herbert Henck (ed.), Köln, Neuland Musikverlag Herbert Henck, novembre 1980, p. 67.
5. *Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik*, Suhrkamp, 1973, p. 81.
6. *Musik Konzepte*, n° 62/63, p. 63.
7. *Musikalische Schriften*, t. V, Suhrkamp, 1974, p. 707 et sq.
8. *Musik Konzepte*, n° 62/63, p. 129.

L'aspect et l'affect¹

Helmut Lachenmann

La valeur de la composition dépend de la clarté et de la conséquence avec lesquelles le matériau musical est amené dans un contexte nouveau et spécifique, est éclairé d'une façon neuve ; elle dépend de son empreinte nouvelle, expressive.

« Nouvelle » — car c'est ici que commencent les malentendus — non pas au sens d'une découverte de taches blanches sur la carte des possibles, mais nouvelle au sens d'une authenticité de l'esprit qui — poussé par une réalité intérieure et extérieure — répond de manière créatrice à cette réalité.

On ne compose donc pas à *sens unique*, selon des besoins expressifs individuels ; composer, c'est toujours réagir aux conditions et aux contingences des moyens d'expression et d'organisation en tant qu'accessoires de l'appareil esthétique établi et opérant dans notre société.

Et cela ne peut avoir lieu qu'en prenant conscience de tout ce que cet appareil esthétique *administre*, en le mettant en mouvement ; et même si on ne le change pas, du moins prendra-t-on conscience du fait qu'il est à *changer*. Autrement dit : c'est seulement là où l'audition devient attentive à elle-même que l'audition, et donc l'auditeur lui-même, sont mis en mouvement.

Composer, c'est intervenir de force, parce que la confrontation du compositeur avec l'appareil esthétique traditionnel mène inéluctablement au conflit avec soi-même et avec ce qui toujours déjà nous imprègne ; ainsi, la reconnaissance de ses propres limites peut mener à la déstabilisation de la volonté expressive.

C'est seulement la mobilisation des forces aidant à surmonter une telle paralysie qui confère à une œuvre son contenu propre, c'est elle qui sauvegarde dans l'expérience artistique la croyance en la capacité et la vocation de l'homme à percevoir, reconnaître et agir.

Ceci n'est pas un appel unilatéral à l'intellect. Un intellectualisme qui n'a pas senti ses limites est naïf. Assurément, pour sentir ses limites, il doit être déployé. J'en reste donc à ma colère : l'artiste naïf est à la fois une contradiction en soi, et l'incarnation sociale du mensonge et de la bêtise.

L'artiste est naïf qui *ne souffre pas* de sa limitation sociale, qui reste sourd aux contradictions bourgeoises, et aveugle à leur refoulement dans la vie publique. L'artiste est naïf qui reste impassible devant cette administration de l'appareil esthétique accaparé par la société. Mais la question subsiste : la fantaisie artistique et la volonté expressive sont-elles nécessairement destinées à se trouver en contradiction avec les habitudes esthétiques de la société ? Au moins sur ce point, les esprits seront toujours en désaccord, puisque beaucoup de jeunes compositeurs se reconnaissent ouvertement dans des moyens d'expression traditionnels — moyens qui, durant les dernières décennies, semblent avoir été manipulés uniquement de façon distanciée voire détournée, et pour ainsi dire épuisés de façon négative.

En s'attardant sur ce point, on questionnera cette double expérience de la musique : médiatrice de l'affect d'une part, et de l'aspect [Aspekt] d'autre part.

La culture musicale bourgeoise comprend la musique comme un art de l'expression, comme un moyen de refléter et de communiquer des sentiments qui, au sein d'un certain langage musical en vigueur, sont déclenchés par des processus et des gestes destinés à communiquer des *affects* ; soit, en termes démodés : à toucher nos cœurs.

Le concept d'« aspect » désigne au contraire la disposition esthétique du langage musical lui-même, en tant qu'elle est au fondement d'une œuvre. Cette disposition se communique indirectement par des propriétés stylistiques qui sont à la fois caractéristiques d'une époque et de l'idiome d'un compositeur, voire de son artisanat personnel et volontaire ; il ne s'agit donc pas seulement d'une écriture acquise de manière inconsciente, mais aussi, pour employer cette image, d'un vêtement et d'une manière de vivre sciemment choisis. Dans la musique de Bach, par exemple : non seulement la pratique, évidente pour l'époque, de la basse continue, mais aussi — et c'est ce qui le caractérise — une harmonie et une technique motivique radicales qui dépassent de loin la simple pratique savante, qui laissent loin derrière elles le goût alors en vogue.

Dans toute œuvre de n'importe quel compositeur, l'aspect se manifeste chaque fois d'une autre façon, selon l'idée sous-jacente. Il se révèle par la manière particulière dont le compositeur en use avec les contingences du matériau : par la manière dont il y intervient, ou se laisse porter par lui.

Et l'on se trompe souvent en attribuant un vécu affectif à un effet qui relève de l'aspect d'une œuvre.

On rencontre sans cesse de tels quiproquos dans nos « guides musicaux », quand, par exemple, les quatre premières notes de la « Cinquième » de Beethoven sont reproduites avec des commentaires évoquant le caractère tragique, héroïque et fatal de cette musique : ce sont en quelque sorte des pré-reportages sur des affects bourgeois estampillés qui, à la rigueur, pourraient aider l'auditeur initié à se rappeler le déjà-entendu et à se conformer à ces notions. Ils n'aident certainement pas le non-initié à se préparer et dissimulent le véritable état des choses auquel est dû le vécu de l'œuvre. Cet état des choses est dialectique, et l'impression « tragique » du premier mouvement de la « Cinquième » est due en partie à l'utilisation distanciée d'éléments musicaux empruntés à la danse ou aux signaux de victoire.

Le développement de la musique a été lié au perfectionnement du réalisme de l'affect et au raffinement psychologique de son effet : en tant que subjectivation progressive de l'expression (un progrès typique, au sens bourgeois), et pour l'auditeur préparé à l'affect, les sanglots musicaux de Rachmaninoff sont plus irrésistibles que ceux de Mozart, puisque chez celui-ci le caractère stéréotypé des sentiments intervient toujours pour le dégriser.

Il est clair que la dissociation de l'affect et de l'aspect sépare deux fils qui, en fin de compte, s'entrelacent et constituent ensemble une seule corde. Et ce n'est pas seulement chez Adorno (dans ses écrits sur Mahler et dans sa débâcle au sujet de Stravinsky) que l'on peut mettre en évidence ce que l'un doit à l'autre : un auditeur orienté vers l'affect de la musique peut se trouver perplexe face à son aspect ; mais c'est justement l'aspect qui lui permet d'en faire l'expérience de manière plus pure, plus vivante, et finalement de nouveau affective.

Ainsi, déjà chez Beethoven, ce sont parfois des affects « défraîchis » qui attirent le regard de l'esprit sur la structure. Mais — pour en venir dès maintenant aux cas limites d'une telle dialectique —, il y a aussi, comme par exemple chez Mahler, des aspects défraîchis, des techniques de composition usées qui, en tant qu'idylles vidées, participent à un aspect supérieur (le pessimisme culturel, notamment), et sont à nouveau chargés d'expressivité.

Il est également connu que l'on peut être saisi par des phénomènes musicaux qui ne visaient pas à nous toucher, ou plutôt, *même* s'ils y visaient. Ainsi, dans le quotidien, le geste neutre comme le geste pathétique d'un estropié peuvent nous émouvoir de la même façon, parce que dans les deux cas l'essentiel de la souffrance est exprimé non par le contenu du geste, mais par sa forme maladroite.

La citation du choral de Bach *Es ist genug* dans le *Concerto pour violon* d'Alban Berg, par exemple, vise un affect par le biais de l'évocation d'un aspect que l'on pourrait décrire comme « foi consolatrice » — un aspect incarné dans un *medium* cher à la bourgeoisie tardive, éprise de consolation. Ici, le choral, véritable pansement philharmonique de l'âme, ne porte guère en lui un savoir relatif à ce rôle. Dans le *Concerto*, il y a d'autres porteurs d'affect et d'aspect : des bribes de tonalité, des gestes de valse, une chanson populaire de la Carinthie, jusqu'à l'imitation par l'orchestre tout entier des cordes à vide du violon ; tout cela confère au matériau de cette œuvre, y compris au choral de Bach, une expressivité qui dépasse de loin l'affect immédiat. Une expressivité qui est celle d'un aspect typique de Berg : celui du sujet, conscient de son propre effritement, qui se désagrège avec un dernier regard sur ses précieuses possessions bourgeoises ; une consolation qui avoue finalement sa propre désolation, qui la recolle de haut en bas dans un accord de *si* bémol majeur avec sixte ajoutée.

En passant, on comparera la pratique de Berg avec l'abus affectif-affecté d'un choral de Bach dans l'opéra *Paradise Lost* de Penderecki. Ici, le choral fonctionne comme la proie banale d'un insensible qui, plutôt que d'y prendre racine, végète dans la tradition. Ce qui révèle des aspects inquiétants d'une dramaturgie orientée vers le commerce et d'une naïveté militante. Certes, la citation de Bach ne manque pas, là non plus, son effet, mais elle devient en même temps un outrage artistique.

L'histoire de la composition orientée vers l'affect est demeurée jusqu'au XIX^e siècle l'expression de l'individu subjectif qui s'émancipait. Depuis, elle s'est transformée en l'histoire d'un sujet qui se reconnaît dans son manque de liberté. Si bien que le moi expressif agissant se découvre comme objet, comme donnée, comme structure et, pour parler comme Wozzeck, comme « abîme », sur lequel influent des forces tout autres que celles que l'idéalisme bourgeois voudrait faire accroire.

La disposition et la capacité d'un artiste à aller jusqu'au bout d'une telle brisure, à la reconnaître ou à la refouler, s'est nécessairement déposée dans le maniement du concept établi de matériau, ainsi que dans le maniement de cet appareil esthétique orgueilleusement protégé dont l'intégrité incarnait la foi dans l'intégrité du sujet, et auquel la société se cramponne plus que jamais. Elle porte l'empreinte non pas tant de la peur que des stratégies les plus diverses pour la refouler, selon la devise : « Mes amis, laissez ces sonorités pour d'autres plus agréables ! »^[2] La société s'en tient ainsi à l'affect, parce qu'il pose et présuppose un sujet non brisé.

L'affect dans la musique dit toujours : tous les hommes deviennent frères, là où demeure non seulement l'aile si douce de la joie^[3], mais aussi celle du deuil, de la mélancolie, de l'angoisse, de la haine, du triomphe, du fanatisme ou encore du confort, en un mot de l'émotion collective — mais encore, là où demeurent Heino^[4] et Anneliese Rothenberger^[5].

Mais là où le moi ne refoule pas sa brisure et s'entretient au contraire avec elle de façon vigilante et réceptive, il s'exprime non pas comme parole affective mais comme action aspectuelle ; il se met à s'expérimenter lui-même en tant que structure, et à se rendre perceptible comme tel. Dans cette disposition à la reconnaissance, il se garde un morceau d'espoir en sa propre substance humaine. Dans la musique de Schönberg — produit d'une pensée musicale qui propose de nouvelles structures et décompose ainsi la structure tonale existante — la catégorie de l'affect s'est intensifiée jusqu'à sa propre rupture, défiguration, banalisation, momification, et s'est finalement transformée en un mutisme de la structure nue, expression de l'agonie d'un sujet bourgeois dans les spasmes d'une crise radicale d'identité. Il est semblable au prisonnier torturé dans *La Colonie pénitentiaire* de Kafka : piqué d'aiguilles dans la machine à torturer, il essaie, dans une dernière et douloureuse folie, d'en lire l'inscription sur son corps, de déchiffrer sa souffrance.

Dans la musique d'Anton Webern, le tourment que le moi s'inflige à lui-même s'est transformé en un nouveau regard sur son caractère structurel. En se réclamant de cette musique, les compositeurs d'après 1945 ont sciemment poursuivi non pas le langage, mais la structure musicale, exigeant du matériau musical traditionnel des hiérarchies qui en ont exclu sans appel l'affect immédiat.

La musique sérielle s'est donc fondée de manière explicite et exclusive sur l'expérience immédiate de son aspect, en tant qu'attitude relevant de la nature structurée du sonore. Elle espérait ainsi surmonter et vaincre le mutisme.

Dans une telle indépendance de l'aspect structurel se manifestait l'espoir d'une nouvelle compréhension de soi, esthétique mais aussi sociale. Dans les grandes œuvres de la période sérielle, cet espoir est devenu immédiatement expressif. Expressions musicales de l'utopie d'une nouvelle vigilance de l'homme, des œuvres telles *Incontri* de Nono, *Kontrapunkte* de Stockhausen ou les *Structures* de Boulez ont eu, en tant qu'expériences radicalement nouvelles de l'aspect, un effet plus stimulant, provoquant, inquiétant, enthousiasmant qu'aucun affect. Bien entendu, dans cette musique, la catégorie de l'affect ne se laissait pas davantage définitivement « ex-sérialiser » du matériau musical que la tonalité elle-même.

Et pourtant : là où l'affect n'a pas été une feinte consciente et régressive (comme chez Penderecki et d'autres compositeurs de « clusters affligés »), il est resté au contraire un élément superficiel d'une pensée musicale orientée vers l'aspect. Enfin, l'évocation de l'affect dans les œuvres de Ligeti ou de Kagel a signifié sa distanciation ; en même temps, un tel exotisme du familier a souligné le mutisme d'un individu qui, au delà de sa brisure, avait reconnu son assujettissement bourgeois et y avait réagi.

Le moi, reconnaissant sa brisure et son mutisme, dans son conflit avec ses vieilles contraintes et avec son incapacité à s'en débarrasser — ce moi, tâtonnant vers son ça, vers son « sur-moi », vers sa structure, dans l'espoir de quelque chose de salvateur qui, selon Hölderlin, pousse là où il y a du danger — ce moi qui ne se communique pas par l'affect en des gestes émotionnels, mais bien à travers l'aspect par une action, une recherche ; ce moi qui se manifeste dans ses relations transformatrices avec l'appareil esthétique et le concept de matériau que celui-ci transmet : c'est ainsi que les compositeurs de ma génération ont compris leur situation et l'ont acceptée comme défi. Composer pour résister au concept dominant du matériau, cela veut dire : réexaminer, rééclairer ce concept, exposer et prendre conscience de ce qui y a été refoulé. Ecouter, cela veut dire : se changer, redécouvrir sa propre mutabilité. Dans les relations transformatrices avec le matériau, le compositeur s'exprime et se découvre lui-même comme partie d'une réalité qui est bien plus stratifiée que la réalité bourgeoise immédiate.

Toutefois, ce qui a stimulé les forces créatrices de ma génération a récemment été de nouveau perçu par certains compositeurs comme une paralysie indigne et une répression de leur besoin d'expression affective. Une génération plus jeune, qui a grandi dans une société pour laquelle le refoulement de sa propre contradiction est devenu naturel, ressent l'esthétique de la résistance comme simple frustration. Plus encore que de la brisure du moi, cette génération souffre de la paralysie due à une telle reconnaissance. Elle se refuse donc à regarder fixement, comme le lapin regarde le serpent, ses propres limites ; et elle ose, dans cette situation d'aliénation, malgré elle et à cause d'elle, maintenant plus que jamais, dire *moi*, se communiquer de manière affective, croyant que la capacité communicative de l'individu — aussi bouleversé soit-il — est au bout du compte maintenue par delà tous les masques.

En tout cas, c'est ainsi que je comprends l'esprit qui guide de tels compositeurs, résolu au recours à l'affect. Et c'est ainsi que je les respecte et les accepte, et c'est ainsi qu'ils me sont plus proches que nombre de maniéristes de la structure, qui flirtent avec l'aliénation et, à titre d'outsiders de service, s'adonnent à des espèces d'arts décoratifs négatifs.

Le recours à l'affect comme évasion hors des contraintes ressenties est alors empreint de la force d'un aspect réagissant à la réalité. C'est donc là, dans la compréhension de soi comme aspect, qu'un nouvel art de l'affect devrait faire ses preuves. Le critère de sa rigueur est difficile à conceptualiser. Pour parler de nouveau comme Wozzeck, c'est le moment où le sujet, en passe de retomber sous l'emprise d'une fascination scientifique de sa propre structure, voit « venir la nature », et s'y reconnaît.

Mais mon image de l'artiste naïf est valable ici plus que jamais. Une telle éruption du sujet paralysé vers une nouvelle affectivité non médiatisée contient, en tant que révolte contre les contraintes ressenties, un important élément de vérité. Mais cet élément de vérité est faussé, et il dégénère en imposture là où le compositeur, redevenu gros et gras, sa brisure légèrement cicatrisée (et pour cela d'autant plus pleurmichard), revient s'installer dans le vieux débarras des affects disponibles.

Il semble que la tentation soit grande, et nombreux ceux qui y ont déjà succombé. Et l'on n'écarte pas facilement l'impression qu'après toute cette stagnation qu'il déplore, ce nouveau courant, débordant de musique et de force affective, doive sa fécondité à une putréfaction où grouillent les vers dans le lard du cadavre tonal.

Celui qui croit que la spontanéité expressive et le recours innocent à l'ancien et infailible réservoir d'affects rend inutile l'analyse du concept de matériau, celui-là s'est mis sous tutelle. Il a le droit de s'asseoir sur les genoux d'une société disposée au refoulement. Mais il n'a rien à lui dire.

Une telle attitude se trahit au plus tard par le niveau de sa polémique contre l'ancienne avant-garde, une polémique qui consiste à agiter des épouvantails à la satisfaction d'un Peter Jonas Korn^[6], lequel parle de « pollution musicale » alors que l'on sait parfaitement qu'il ne vise en aucune façon ni l'abrutissement des discothèques, ni le massacre de la musique classique, mais l'avant-garde musicale.

Il y a par exemple tel mot injurieux, déjà internationalisé : « Darmstadt » ; il s'agit des cours internationaux d'été, sur lesquels on tourne un regard indigné, vu la sensation de tutelle stylistique qui en émane. Se sentaient placés sous tutelle ceux qui étaient incapables d'accueillir et d'élaborer certaines expériences sérieuses. Justement, la pensée sérieuse ne pouvait être diffamée — pour avoir violemment ligoté la fantaisie, ou encore pour lui avoir fourni un soulagement confortable — que par ceux qui se dérobaient devant l'aspect d'une telle pensée. A savoir : devant la conscience d'une nécessité de repenser le concept de matériau d'une œuvre à l'autre, et cela avec des catégories qui ont dépassé très tôt les bons vieux paramètres de base. Bientôt il n'y eut plus que les éditeurs de manuels scolaires s'y intéresser aux « durées » et aux « intensités ». C'est aussi ici qu'il faut ranger le portrait robot du compositeur « Darmstadt » qui — se refusant à toute communication émotionnelle — jette un regard hautain vers un avenir réservé par et pour lui, sans souci d'être présentement compris : hyper-romantique, apôtre du progrès et intellectuel renfrogné tout à la fois, il châtie ainsi le matériau musical avec des formules algébriques abstraites. C'est exactement ce que l'on disait il y a vingt-cinq ans du compositeur des *Varianti* et du *Diario polacco*, Luigi Nono. Et à l'époque, les adversaires de Nono auraient pu adopter les propos que tenait Wolfgang Rihm en 1980 sur des agencements qui renoncent à une perception sensible : « cet agencement reste inintelligible, et au tourment de sa contrainte s'ajoute encore la dérision de la fadeur ». Rihm, auquel je suis sans aucun doute lié par l'amour illimité de l'œuvre de Nono, et en particulier de ces deux pièces, sait très bien qu'à toutes les époques, non seulement la dérision de la fadeur, mais aussi la fadeur d'une telle dérision ont toujours dû être corrigées. L'ennui est impardonnable, certes — mais à qui ???

Dans ce contexte, il me semble également perfide d'en appeler (avec une efficace assurée auprès du public) à un « art humain » — à l'opposé d'un art jusqu'ici inhumain... — et de prétendre composer

Helmut Lachenmann, *temA* pour flûte, voix et violoncelle.

Ed. Breitkopf & Härtel

« enfin à nouveau pour le public ». Pour qui donc ont été composés le *Canto sospeso* et *La terra e la compagna* de Nono, *Gruppen* et *Kontakte* de Stockhausen, *Le Marteau sans maître* de Boulez, *Epifanie* de Berio et le *Concerto pour piano* de Cage ???

Le reproche d'un art hermétique réservé à des initiés ne fait que répéter une échappatoire chère à un public qui s'est mis à l'abri de telles œuvres, car il se savait plus atteint par l'expérience de l'aspect qu'elles véhiculent que par les affects distrayants de maint néo-symphoniste.

Ce n'est pas, pour citer le compositeur Manfred Trojahn, que « la musique veut échapper à une communication émotionnelle avec le grand public », mais plutôt que le grand public, émotionnellement atteint et désorienté, s'est détourné d'une telle musique. Quant à la question : qui se trouve alors dans la tour d'ivoire, le grand ou le petit public ?... elle devient une interrogation sur la pertinence des décisions majoritaires dans les questions d'art. Chose à régler entre Udo Jürgen^[7] et James Last^[8].

Et nous voici arrivés à l'affirmation imbécile de l'inadmissible séparation des musiques dites « classique » et de « variété ». L'art *eo ipso* serait toujours amusant et le bon amusement serait aussi toujours de l'art. Peut-on demander : amusant pour qui ?? Pour le public du Théâtre Ohnsorg^[9] ou celui de Joachim Kaiser^[10] ? Ah oui, les Beatles ! Avec tout le respect que je leur dois... mais que dire de nos contemporains qui trouvent Millowitsch^[11] encore meilleur et qui s'ennuient dans *Don Giovanni* ??? ... Quelle hypocrisie !

La séparation entre musique classique et variété est traîtresse, mais c'est une séparation logique entre une musique où le sujet s'exprime (au sens de Schönberg) avec rigueur, c'est-à-dire se laisse reconnaître avec ses contradictions et ses utopies, et une musique qui répond à la quête de bonheur, supposant un moi intact tout en sachant le contraire, simplement pour pouvoir dire très aimablement « tu » — une mascarade plus ou moins sincère. Et même lorsque certaines musiques de rock lèvent occasionnellement le masque, cela ne modifie pas plus leur fonction d'amusement que le recours ponctuel et désespéré au masque de la réconciliation dans la musique sérieuse. Nier la distinction entre musique classique et variété relève d'une stratégie de la crétinisation.

Il ne faut pas non plus oublier le jeu polémique avec le concept de « refus », un jeu qui voudrait me qualifier moi-même de prédicateur ascétique et boudeur, pointant un index moralisateur dans un désert de bruits, de raclements étouffés — un épouvantail tendant la joue pour être frappé ; et cela parce que l'on a intentionnellement interprété de travers, comme si je me détournais du public, tout ce que j'ai pu écrire sur le processus technique de la composition, à savoir : déblayer ce qui est exposé à la surface pour mettre au jour ce qui était caché, permettant ainsi une expérience plus pure. Dans le miroir déformant de la crétinisation, ma définition provisoire de la beauté comme « refus de l'habitude » est devenue « refus du plaisir ». L'habitude comme équivalent du plaisir : ici se révèle le petit bourgeois.

Hanns Eisler aurait tant aimé écrire un livre sur la « sottise dans la musique ». Un autre livre me semblerait plus important : « Faire l'idiot en musique ».

Il est compréhensible qu'avec des semblants d'arguments du type « hostilité envers le public », « maladie » ou « intellectualisme arrogant », etc., les feuilletons de province se servent, de manière polémique mais néanmoins ingénue, de tels épouvantails ; il me paraît incompréhensible, en revanche, que les compositeurs eux-mêmes ne soient pas plus immunisés contre les fausses interprétations, et, faisant de même, se dispensent d'un vrai questionnement de la composition.

Celui-ci demande : comment surmonter le mutisme, la perte de langage qui paraît encore plus endurcie et complexe à cause de la fausse facilité d'élocution de l'appareil esthétique dominant ?

Pour ma part, je ne connais aucune autre réponse que celle qui consiste à rendre conscient ce questionnement dans la composition. C'est lui qui me semble être l'aspect fondamental de la composition aujourd'hui. A la lumière de cet aspect, il s'agit, quoi qu'il en soit, non pas de faire des proclamations rhétoriques mais d'agir en pensant de manière créatrice.

Seul l'aspect confère à une telle action son expression, ou si l'on veut son « élocution ».

Le « vécu de l'affect » se fera sentir au plus tard à travers une porte dérobée : sur la voie des pensées réagissantes, l'affect survient en quelque sorte de nous-mêmes. Penser ne veut pas dire opérer intellectuellement mais, au sens plus large : *wahr-nehmen*^[12].

La musique n'est pas la réalité. Dans la totalité de notre existence, elle est plutôt un lieu de refuge ; dans un sens différent selon que l'on cherche la reconnaissance ou le refoulement.

Composer, c'est sans aucun doute, d'une manière ou d'une autre, une forme de fuite, mais une fuite dans la gueule du lion.

Dis-moi où tu fuis, et je te dirai ce qui te poursuit. Montre-moi dans quel sable tu plonges ta tête, et je te dirai la réalité de la menace qui te chasse.

Rien, donc, contre l'affect musical — puisque l'important n'est finalement pas de savoir si la tête est dans le sable mais si le sable est dans la tête. Pourtant, la vocation de l'homme n'est pas de fuir la réalité, mais de la percevoir et de s'apercevoir en elle, de la reconnaître, d'y réagir et, ce faisant, de communiquer.

Et rien de plus encourageant que la loyauté réciproque de ceux qui travaillent à une telle tâche, c'est-à-dire qui travaillent à eux-mêmes.

traduit de l'allemand par Joyce Shintani

[1. Texte issu d'une conférence donnée en avril 1982 à Darmstadt sur le thème « Composer aujourd'hui ». Publié dans *Komponieren heute : Ästhetische, soziologische und pädagogische Fragen : Sieben Beiträge*, Ekkehard Jost (ed.), Mayence, Schott, 1983, p. 9-23 ; ainsi que dans *Neuland : Ansätze zur Musik der Gegenwart*, Herbert Henck (ed.), Bergisch Gladbach, Neuland Musikverlag Herbert Henck, avril 1983, p. 120-128.]

[2. Allusion au texte de Beethoven dans le Finale de la Neuvième symphonie : « O Freunde, nicht diese Töne ! Sondern laßt uns angenehmere anstimmen, und freudenvollere ».]

[3. Paraphrase du texte de Schiller *An die Freude* dans la Neuvième symphonie de Beethoven : « Alle Menschen werden Brüder, wo Dein sanfter Flügel weilt ».]

[4. Chanteur allemand de chansons populaires folkloriques.]

[5. Soprano très appréciée du grand public allemand, grâce à une longue carrière sur scène, mais surtout grâce à ses films et séries télévisées.]

[6. Compositeur et chef d'orchestre, né le 30 mars 1922 à Berlin, directeur du Conservatoire Strauss à Munich depuis 1967.]

[7. Udo Jürgen Bockelmann. Chanteur et compositeur de musique populaire et de country music.]

[8. James (Hans) Last. *Leader* de big band, compositeur, arrangeur.]

[9. Théâtre populaire en dialecte fondé en 1902 à Hamburg.]

[10. Critique musical, critique littéraire de théâtre, rédacteur du feuilleton du *Süddeutsche Zeitung* à Munich depuis 1958.]

[11. Willy Millowitsch. Directeur du Millowitsch-Theater (théâtre populaire en dialecte) à Cologne, d'où quelque 100 productions ont été retransmises à la télévision.]

[12. *Wahrnehmen* : percevoir, apercevoir, s'apercevoir de, entendre, voir, observer, saisir. *Wahr-nehmen* : prendre, accepter, recevoir, accueillir le vrai.]

Notes sur les œuvres de Helmut Lachenmann

The musical score is handwritten and spans multiple staves. It includes parts for various instruments and voices. The notation is dense and includes many dynamic markings such as ppp, pp, p, and f. There are also some handwritten notes and markings in the margins, including '3', '4', and 'mit Metallstab, wie zuvor'. The score is for two reciters and an ensemble.

Helmut Lachenmann, "... Zwei Gefühle...", Musik mit Leonardo, pour deux récitants et ensemble.

Ed. Breitkopf & Härtel

De débris et de ruines

Hans-Peter Jahn

ACCANTO (1975-1976 / rév. : 1982).

Pour clarinette soliste et orchestre.

[Création : Sarrebruck, 30.5.1976. Eduard Brunner (cl.) ;

Sinfonieorchester des Saarländischen Rundfunks ; dir. : Hans Zender] Dédié à Eduard Brunner.

Commande : Eduard Brunner.

Durée : environ 20 minutes.

MOUVEMENT (— VOR DER ERSTARRUNG) (1982-1984).

Pour ensemble.

[Création : Paris, Théâtre du Rond-Point, 12.11.1984 ; Ensemble

InterContemporain ; dir. : Peter Eötvös]

Dédié à Peter Eötvös.

Commande : Ensemble InterContemporain.

Durée : environ 23 minutes.

AUSKLANG (1984-1985).

Pour piano et orchestre.

[Création : Cologne, 18.4.1986. Massimiliano Damerini (piano) ;

Kölner Rundfunk-Sinfonie-Orchester ; dir. : Peter Eötvös]

Dédié « à Yukiko [Sugawara] ».

Commande : Westdeutscher Rundfunk.

Durée : environ 50 minutes.

Dans l'organisation de ses œuvres, Helmut Lachenmann privilégie le plus souvent trois niveaux :

— l'exposition, dans laquelle l'ensemble du matériau ainsi que l'idée compositionnelle sont dégagés ;

— les développements, les élaborations successives et chronologiques (dont le cours est exceptionnellement conséquent chez Lachenmann : lui-même parle de la *déclivité* [Gefälle] de chaque situation compositionnelle, qui (é)choit [fällt] d'un degré de développement à l'autre, sans souffrir de fracture aucune dans le procès de transformation ou de transmutation) ;

— enfin, cette manière de coda classique dans laquelle, comme chez les maîtres du passé, ce qui fut précédemment formé par un traitement fertile des possibles engendre soudain des idées nouvelles ; et c'est en leur donnant libre cours que l'œuvre se prépare, abruptement, à une fin, ou plutôt s'interrompt, se dissout. Car les compositions de Lachenmann ne connaissent pas de clôture. Tout y est volonté de poursuivre — tout y est toujours, à chaque instant, déjà en dissolution.

Accanto, *Mouvement* (—*vor der Erstarrung*) et *Ausklang* — des œuvres dont les titres ne sont pas de simples bilboquets poétiques, mais désignent les événements compositionnels eux-mêmes — exigent beaucoup de nos habitudes d'écoute, et provoquent même directement le conflit entre l'attente et l'événement. Car ce qui est donné à entendre, ce ne sont pas des réserves familières ou usées, ce n'est pas une provision de beauté, mais les ruines des ressources de notre histoire musicale, recomposées d'une manière déconcertante. Le matériau compositionnel ne se réduit plus aux paramètres musicaux traditionnels ; dans ce qui résonne encore, ou dans les zones intermédiaires des impulsions et des échos, il cherche l'inusité : ce qui peut se structurer d'une façon neuve. De ce point de vue, les hauteurs et les durées des sonorités sont ici secondaires. L'important, c'est la correspondance réciproque des événements musicaux qui engendrent leur propre univers, par des techniques et des modes de jeu instrumentaux.

Dans chacune des trois compositions, la mise en œuvre du matériau est semblable. Ses constituants sont caractéristiques de la musique de Lachenmann : pour les vents, les bruits de souffle croissants ou décroissants, les effets d'explosion avec l'embouchure ; pour les cordes, le *col legno battuto*, les frottements sur diverses parties de l'instrument, les mouvements verticaux le long des cordes qui, dès que l'archet subit une pression, provoquent un bruit de crépitement. Des effets, donc, qui appartiennent à la grammaire obligée de l'univers sonore lachenmannien, des effets qui empêchent d'emblée l'épanouissement de la résonance, qui étouffent la vibration libre, et qui font paraître toute séquence sonore linéaire comme un artefact appartenant aux figurations traditionnelles. Il semble donc anachronique de vouloir distinguer ici des groupes instrumentaux différents. Car ce que la percussion produit est également destiné aux cordes, à leur proximité sonore. Un mouvement des vents associant des bruits de souffle retrouve le même « son » dans un mouvement des cordes. Tous les instruments produisent des sons et des bruits identiques. De ce point de vue, une typologie individuelle de chaque instrument n'a pas sa place dans l'œuvre de Helmut Lachenmann. Les instruments pérennes se voient dérober leur charge de sens et leur individualité. Mais ils n'y perdent rien — excepté l'histoire de leur timbre — et gagnent au contraire une sonorité inouïe.

Dans *Accanto*, les impulsions ponctuelles et bruitées, comme des restes brisés d'une réserve de processus vibratoires, se multiplient pour former des champs rythmiques complexes, dont la surface semble trouée de façon irrégulière. Ce morcellement se consolide peu à peu en des figures de trémolos frénétiques, d'abord à l'orchestre, puis à la clarinette, pour déboucher finalement sur un *ostinato* pulsé. A ce long passage de double croches répétées correspondent, presque comme sa négation, ces mesures d'*Ausklang* où le piano expose en soliste ses accords isolés, vivifiés par les sons harmoniques.

Dans ces longs moments d'active immobilité de la musique, une authenticité proprement sonore semble s'accomplir. Par des changements de timbre raffinés, la monotonie statique devient un séjour plein de tension. Ce qui, dans *Accanto*, se propage à tous les instruments par la migration des double croches devient, dans *Ausklang*, un arrêt sur la nudité des accords du soliste. Cette stagnation caractérise presque toutes les œuvres de Helmut Lachenmann. Elle rappelle la manière propre aux dernières œuvres de Schubert, avec leurs restes de motifs qui s'enchevêtrent et se reproduisent en d'audacieuses modulations. Et lorsque la vivacité des événements passés ou à venir semble ainsi gelée, ces moments d'une « mort musicale » s'illuminent comme les feuilles de l'automne.

De tels filots d'immobilité n'existent pas dans *Mouvement*, dans la mesure où toute l'œuvre procède dialectiquement vers cet état : ce sont des passages frénétiques — des restes de chaînes répétées de double croches ou de sextolets — qui, coincés dans une machinerie disloquée, s'effacent sans cesse l'un l'autre, un peu comme des interférences dans le domaine de l'optique. Le jeu de sonnettes mis en œuvre dans la première partie de la pièce apparaît comme un continuum qui émerge tel un point d'orgue bruité de cette rumeur presque ininterrompue, partagée en segments virtuoses entre les différents instruments.

La sonorité « perforée » du jeu de sonnettes est transposée par la suite au niveau instrumental, selon un principe de continuité. Les sonneries sont des automates acoustiques, signalant le danger ou venant interrompre une activité permanente. Dans *Mouvement*, la frénésie impuissante d'un tel signal n'exerce cependant de contrainte que sur elle-même. L'alarme croissante qui gagne la composition se nourrit de procédés complexes, qui poursuivent en même temps une confrontation dialectique cachée avec la tradition. Des références à des restes culturels traditionnels peuvent être mis au jour dans

chacune des trois œuvres. Dans *Mouvement*, Lachenmann cite cette méchante petite chanson populaire — *O, Du lieber Augustin* —, non seulement en la faisant entendre de façon littérale, mais aussi en se servant de son rythme de scherzo, qui caractérisera désormais l'œuvre. Dans *Accanto*, le concerto pour clarinette de Mozart rougeoit tel un feu étouffé vers l'œuvre lachenmannienne, au travers d'une fenêtre temporelle qui forme une sorte de *tenuto*. La bande magnétique, qui transporte le concerto de Mozart et qui suit presque secrètement toute la pièce, est amenée en pleine lumière pendant plusieurs secondes dans la partie centrale. Ce qui, auparavant, contribuait à définir la structure d'ensemble d'*Accanto* par des intercalations hachées, se dévoile ici comme citation pure. Mais au lieu de la délectation, celle-ci amène plutôt l'effroi.

Dans *Ausklang*, c'est le caractère concertant lui-même qui est cité : des gestes de modulation débordent sans cesse de l'espace sonore surchargé, semblent dominer le jeu du piano, pour être bientôt de nouveau absorbés et morcelés par l'orchestre. De toutes les œuvres de Lachenmann, *Ausklang* est certainement la plus radicale par la manière dont l'instrument soliste se tourne vers des sonorités familières, vers des fragments mélodiques, vers la virtuosité. Et cette confrontation est à la fois effrayante et éclairante, entre l'univers hermétique de Lachenmann et ces biens culturels flottants, tout prêts à être livrés, qui se diluent ici jusqu'à n'être plus rien.

La virtuosité rudimentaire, celle du piano ou de la clarinette, ne doit pas son succès à la substance musicale, mais au cirque des acrobaties musicales manuelles goûtées pour elles-mêmes. « Brandir son sceptre » et s'adonner à la chasse aux sons sur des chemins escarpés : ces jeux de gladiateurs anachroniques et ces cérémonies féodales que l'on fête et acclame encore aujourd'hui dans les salles de concert gagneraient certainement plus à être tournés en ridicule.

Si l'esprit avait pu se débarrasser de ces entraves de l'entendement qui lui font toujours miroiter le familier comme une éternelle vérité à préserver, un langage musical comme celui que définissent *Accanto*, *Mouvement* ou *Ausklang* serait accueilli avec enthousiasme. Mais dans les conditions actuelles, la pureté de la musique de Helmut Lachenmann, repoussant tout ce qui a trait à l'habitude, devient le miroir de l'hostilité d'une conscience musicale publique qui se tient encore aujourd'hui à une distance ineffable de la musique de son temps.

traduit de l'allemand par Peter Szendy

“... Zwei Gefühle ...”, Musik mit Leonardo

Wolfgang Fink

“... ZWEI GEFÜHLE ...”, MUSIK MIT LEONARDO (1991-1992)
Pour récitants et ensemble.

Texte : Léonard de Vinci, deux fragments du *Codice Arundel*, traduits de l'italien en allemand et pourvus d'un titre par Kurt Gerstenberg : *Verlangen nach Erkenntnis*.

[Création : Stuttgart, 9.10.1992. Ensemble Modern, dir. : Peter Eötvös] Dédié à l'Ensemble Modern [à la mémoire de Luigi Nono].

Durée : environ 20 minutes.

Si l'on voulait faire ressortir un trait caractéristique de la pensée compositionnelle de Helmut Lachenmann, qui reste si difficile à classer, ce serait peut-être sa forte orientation vers le matériau — un « héritage » de la musique des années 1950 qu'il n'a jamais désavoué. En effet, Lachenmann n'a jamais fixé son attention exclusivement sur une pensée abstraite de l'agencement. Le résultat sonore des procédures compositionnelles est au cœur de son travail. Il a développé ce rapport de la disposition du matériau et de la perception [Wahrnehmung¹] dans un de ses textes majeurs : « L'écoute est désarmée — sans l'écoute », où il suggère de comprendre la musique « comme ensemble d'agencements », comme un « paysage que la perception doit explorer »^[2].

Dans cet essai, il n'accorde cependant aucune sorte de priorité à un aspect donné du phénomène musical : ses dimensions structurelles et sensorielles sont au contraire comme les deux faces — l'avert et le revers — de la médaille. Ce n'est pas non plus par imprécision que l'image topographique choisie par Lachenmann fait son apparition dans ce contexte. La métaphore, à laquelle on a traditionnellement recours, de la musique comme architecture de sons suggère une relation sans lacunes entre le projet, la réalisation et l'œuvre achevée. L'idée de la musique comme paysage est donc bien plus juste par son caractère essentiellement « fugitif » : de même que les divers gauchissements, anfractuosités et plis synclinaux se refusent à une vue panoramique et à une mainmise, à une toise immédiate, de même le matériau musical s'avère résistant face aux actes arbitraires que sont les apprêts compositionnels. A ce moment d'indétermination virtuelle correspond l'inconstance de l'écoute : non seulement celle de l'écoute individuelle d'un « auditeur » potentiel, mais aussi celle d'une écoute en quelque sorte supérieure, qui embrasse virtuellement l'ensemble de toute l'expérience musicale possible. Combien de fois ce qui a pu être structurellement bien pensé ne tourne-t-il pas au simple bricolage, du fait que le compositeur est justement dépourvu de cette « oreille spéculative ». Dans une telle perspective, le concept de « perception » [Wahrnehmung] — aussi général soit-il — est élevé au rang d'une catégorie critique, et ce n'est pas un hasard si, ainsi compris, il joue un rôle central dans la pensée de Lachenmann.

Il est frappant de voir qu'un compositeur qui conçoit son travail également comme réaction contre les « handicaps et les limitations socialement médiatisées » de l'« appareil esthétique » entretient un rapport extrêmement parcimonieux avec l'instrumentarium électronique ou électroacoustique. Instrumentale au sens fort, la musique de Lachenmann place en son centre le caractère de la *médiation*, ou si l'on préfère, sa dimension d'instrumentalité.

Son projet d'une « musique concrète instrumentale », développé dans les années 1960, orientait le regard pour ainsi dire de manière microscopique sur l'action devenue convention qui se cache derrière la façade du son. Il a ainsi développé une palette d'une inépuisable richesse quant aux gradations entre le son et le bruit, sans pour autant travailler à leur fusion et à leur lissage sous une surface qui recolle le tout. La recrudescence de « sonorités philharmoniques » dans les

œuvres des quinze dernières années n'est pas une rechute dans une quelconque habitude, mais une partie intégrante de la stratégie de Lachenmann pour diriger ce mode d'observation microscopique sur le familier ; pour, dans l'ancre du lion, dans la cage du familier, envoyer la sonde acoustique vers les strates de l'inconnu, vers l'étranger.

Avec "... *Zwei Gefühle ...*", son œuvre la plus récente, Helmut Lachenmann dévoile d'une manière étonnamment directe les composantes affectives de son expérience compositionnelle, et marque par le sous-titre — *musique avec Leonardo* — l'importance de la source d'inspiration. Il est remarquable qu'un compositeur contemporain s'engage tellement « à découvrir » dans un texte qui met en parallèle l'acte de la connaissance (de soi) créative et le règne de la nature. Ce qui laisse supposer en retour que le beau naturel, exilé de l'esthétique depuis Hegel, peut acquiescer, à notre époque d'exorcisation complète de la nature, une qualité nouvelle en quelque sorte explosive : le règne turbulent des forces naturelles aura permis de dégager une connaissance du conflit intérieur — un conflit qui peut certes se décrire avec les catégories de la raison, mais qui ne se dénoue pas dans cette description.

S'agissant d'un texte historique, Lachenmann a dû briser un moment de « recul ». Ainsi, c'est une dramaturgie complexe qui conduit l'articulation du texte. L'ingénieux entrecroisement des deux récitateurs reflète — tout à fait au premier plan — la dualité de sentiment dont parle le texte de Leonardo, et ouvre un espace de jeu pour toutes les nuances imaginables de la parole, depuis l'articulation instrumentale de phonèmes isolés (surtout consonantiques) jusqu'à la déclamation quasi théâtrale du texte. La musique n'est pas simplement superposée à cette dramaturgie. Selon la préposition du sous-titre — *avec* —, elle apparaît comme une strate complémentaire, comme un autre fil au sein de cet entrelacs (langagier) complexe. Le texte n'est ainsi ni noyé dans la musique, comme pourrait y inviter le geste dramatique, ni simplement commenté en musique. Il faut au contraire comprendre la partie instrumentale pure comme une manière de prolongement, de décloisonnement de l'entité « texte-musique ». Et les fils de l'entrelacs pourraient également être conçus comme des lignes de mémoire tissées de façon dense et différenciée, en un impétueux *stream of consciousness*.

traduit de l'allemand par Peter Szendy.

Léonard de Vinci, *Codice Arundel* Deux fragments

Verlangen nach Erkenntnis

*So donnernd brüllt nicht das stürmische Meer,
wenn der scharfe Nordwind es mit seinen
brausenden Wogen zwischen Scylla und
Charybdis hin und her wirft, noch der
Stromboli oder Aetna, wenn die Schwefelfeuer
im gewaltsamen Durchbruch den großen Berg
öffnen, um Steine und Erde samt den austretenden
und herausgespienen Flammen durch die Luft
zu schleudern, noch auch die glühenden Höhlen
von Mongibello, wenn sie beim Herausstoßen
des schlecht verwahrten Elements rasend jedes
Hindernis verjagen, das sich ihrem ungestümen
Wüten entgegenstellt (...)*

*Doch ich irre umher, getrieben von meiner
brennenden Begierde, das große Durcheinander
der verschiedenen und seltsamen Formen
wahrzunehmen, die die sinnreiche Natur
hervorgebracht hat. Ich wand mich eine Weile*

*zwischen den schattigen Klippen hindurch,
bis ich zum Eingang einer großen Höhle gelangte,
vor der ich betroffen im Gefühl der Unwissenheit
eine Zeit lang verweilte. Ich hockte mit gekrümmten
Rücken. Die müde Hand aufs Knie gestützt beschattete
ich mit der Rechten die gesenkten und geschlossenen
Wimpern. Und nun, da ich mich oftmals hin und her
beugte, um in die Höhle hineinzublicken und dort
etwas zu unterscheiden, verbot mir das die große
Dunkelheit, die darin herrschte. Als ich aber geraume
Zeit verharrt hatte, erwachten plötzlich in mir zwei
Gefühle : Furcht und Verlangen. Furcht vor der
drohenden Dunkelheit der Höhle, Verlangen aber
mit eigenen Augen zu sehen, was darin
an Wunderbarem sein möchte.*

traduit de l'italien par Kurt Gerstenberg.

[Désir de connaissance]

La mer en tempête ne fait pas un tel fracas avec ses eaux tumultueuses entre Charybde et Scylla lorsque la fouette l'aquilon venu du nord ; ni Stromboli, ni Mongibello lorsque les sulfureuses flammes qu'ils renferment forcent et crèvent la haute montagne, projetant dans l'air, en même temps que la flamme jaillissante qu'ils vomissent, des pierres et de la terre ; ni Mongibello lorsque ses cavernes embrasées rendent les éléments contenus à grand peine, lorsqu'elles les crachent et les vomissent rageusement alentour, repoussant tout ce qui fait obstacle à leur élan impétueux (...)

Tiré de ma vaine rêverie et désireux de voir le nombre immense des formes nombreuses et variées créées par la féconde nature, j'atteignis, après avoir erré un moment parmi les rochers ombreux, l'entrée d'une grande caverne devant laquelle je restais un moment, stupéfait et ignorant tout de ce prodige. Je pliai mes reins en arc, ma main gauche posée sur un genou et, de ma main droite, je fis de l'ombre à mes paupières baissées et closes, m'inclinant maintes fois d'un côté et de l'autre pour voir si je pouvais distinguer quelque chose là-dedans ; mais cela m'était interdit par l'obscurité qui y régnait. Bientôt montèrent en moi deux choses, la peur et le désir : peur de la grotte menaçante et sombre, désir de voir s'il y avait là rien de mystérieux.

traduit de l'italien par Chantal Moiroud.

[1. Pour la traduction de *Wahrnehmung*, et le sens de ce terme dans la pensée de Lachenmann, voir la note 12 page 14.]

[2. « Hören ist wehrlos — ohne Hören : Über Möglichkeiten und Schwierigkeiten », *MusikTexte*, n° 10, Köln, juillet 1985, p. 7-16. Je cite la traduction française de Martin Kaltenecker (« L'écoute est désarmée — sans l'écoute », *Entretemps*, n° 1, Paris, avril 1986, p. 100.), qui donne « explorer » comme équivalent de l'allemand *abtasten* ; le terme a également une connotation plus directement physique, quelque chose comme « palper ».]

Gran Torso

François Bohy

GRAN TORSO (1971-1972 / nouvelle version en 1978 / version révisée en 1988)

Pour quatuor à cordes.
[Création : Brème, 6.5.1972. Società Cameristica Italiana : Ivan Rayower, Umberto Olivetti, Emilio Poggioni, Italo Gomez / Création de la nouvelle version : Witten. Wittener Tage für neue Kammermusik, 23.4.1978. Berner Streichquartett : Alexander van Wijnkoop, Eva Zurbrugg, Henrik Crafoord, Walter Grimmer] Dédié à Italo Gomez et à la Società Cameristica Italiana.
Commande : Radio Bremen.
Durée : environ 21 minutes.

Dix-sept ans séparent la première version de *Gran Torso* de son élaboration définitive. Entre 1971 et 1988, la musique de Helmut Lachenmann a évolué, imprimant sa marque aux versions successives de l'œuvre. La grande forme de ce premier quatuor semble résumer le chemin parcouru. Quand, au centre de la pièce, la musique s'immobilise sur une longue tenue d'un son frotté à l'archet sur le cordier¹ de l'alto et du violoncelle, produisant une sonorité semblable à un souffle, une respiration, il s'agit d'une sorte de seuil minimal de la musique. Selon le compositeur, il représente le passage entre une déconstruction d'un langage et sa reconstruction.

Dans la première partie, selon un jeu de catégories sonores propre à l'écriture de Helmut Lachenmann, les sonorités « extra-instrumentales » construisent un long et inexorable *decrescendo* qui aboutit à cette section centrale où ne subsistent, pour l'alto et le violoncelle, que les aller-retours de l'archet sur le cordier. Un mode de jeu qui fixe l'attention de l'auditeur au cœur d'une sonorité qui s'impose par son caractère brut, originel. Ce point central, où la durée s'abolit, représente à la fois l'aboutissement du mouvement précédent, mais aussi l'endroit où s'accumule l'énergie d'une recomposition. Plus qu'un simple repère temporel, il matérialise l'impression d'un milieu dans l'œuvre.

À partir de cette sonorité brute, comme figée, le discours musical se reconstruit entièrement, par accumulation de gestes simples, comme incontrôlés — frottements de l'archet à la fois sur la caisse et sur le cordier, rebonds sur les cordes étouffées — semblables à la transcription instrumentale d'une action naturelle (frotter, frapper, rebondir). Ce choix marque la volonté du compositeur d'utiliser des éléments indifférenciés, dont la forme neutre sera progressivement modelée par la mise en œuvre d'un nouveau langage. Dans la première partie, la focalisation opérée sur ces objets bruts, sur ces données de base du monde sonore, apparaît comme la condition *sine qua non* de la compréhension de cet univers musical.

L'accumulation de sonorités brutes se différencie par l'évolution de ses éléments : d'abord individualisé, le rebond de l'archet sur la corde se transforme par la suite en matériau d'un contrepoint rigoureux ; il change de nature et devient *balzando perpetuo* (le rebond est « infini »), laissant apparaître des hauteurs identifiables. Ainsi, le déploiement de l'œuvre est indissociable d'un processus de raffinement des sonorités, qui leur fait perdre leur caractère brut, originel.

Tous les éléments entendus dans la première partie reviennent par la suite — en particulier les sonorités « perforées » écrasées à l'archet —, mais dans un contexte différent, en quelque sorte rénové. Dans cette perspective, la fin voit reparaître mode de jeu central, légèrement modifié : au lieu de jouer *arco* sur le cordier, les violons et l'alto jouent *arco* sur le chevalet, produisant là aussi une sonorité de souffle, dont le pouvoir évocateur est amplifié par les incidences musicales que nous lui connaissons désormais.

1. Le cordier est la pièce de bois où s'attachent les cordes, à l'opposé de la touche par rapport au chevalet.

Reigen seliger Geister

François Bohy

REIGEN SELIGER GEISTER (1989)

Pour quatuor à cordes.
[Création : Genève, 28.9.1989. Quatuor Arditti]
Dédié au quatuor Arditti.
Commande : Festival d'Automne à Paris et Fondation Total pour la Musique, avec le concours de l'Etat français, à l'occasion de la célébration du Bicentenaire de la Révolution française.
Durée : environ 22 minutes.

Le deuxième quatuor de Helmut Lachenmann développe de manière plus aboutie les principes d'écriture en termes de *catégories sonores*, tout en procédant à des développements formels originaux.

Comme dans *Gran Torso*, l'utilisation des catégories sonores fonde l'écriture contrapuntique, avec toutefois un trait caractéristique, à savoir la prééminence d'un mode de jeu sur les autres, qui réalise une sorte de *cantus firmus*. C'est le cas des sons *flautando*, aériens, qui forment l'ossature de la première partie et sont remplacés dans leur fonction, après une irruption *fortissimo* en sons ordinaires, par les sons joués avec l'archet sur les chevilles ou la volute de l'instrument. Plus tard, le même rôle incombera aux « sons-fusées », exécutés en poussant l'archet sur la corde de manière accélérée, afin de produire un *crecendo* qui s'arrête brutalement, selon une inversion presque parfaite d'un *pizzicato*, que l'on retrouvera symétriquement vers la fin de l'œuvre.

Mais ce qui caractérise plus encore la forme de ce quatuor, c'est la focalisation opérée à plusieurs reprises sur un mode de jeu particulier, qui devient dès lors l'élément unique d'une section entière.

C'est le cas dès le premier tiers de l'œuvre ; après une mesure *arco* sur le chevalet — produisant un bruit blanc qui fonctionne comme un « seuil musical » et rappelle ainsi le passage central de *Gran Torso* —, les quatre instruments jouent des trilles, rapidement suivis de balayages *flautato* en arpèges. Ceux-ci, perçus de prime abord comme une extension des trilles précédents, construisent bientôt leur univers propre, évoquant fortement une musique tonale, lorsque les intervalles utilisés dans les balayages deviennent des tierces, des quarts ou des quintes. La musique semble réaliser ainsi un arrêt sur l'image, pour se développer ensuite au sein de cette sonorité.

Suivant le même principe, dans la quatrième partie, l'exclusivité du jeu en *pizzicato* conduit chaque interprète à se munir d'un plectre, et à poser son instrument sur le genou, à la manière d'une guitare. Un choral en accords plaqués (« vifs et déchirés ») se développe alors, sous-tendu par un contrepoint de sonorités, toutes issues du *pizzicato* ; l'indication agogique *Quasi Walzer* s'inscrit dans ce paradigme de citations plus ou moins directes de formes musicales anciennes qui traverse les œuvres de Helmut Lachenmann.

Ce jeu unique en guitares s'organise autour d'une alternance de sonorités étouffées et de cordes résonnantes. On est loin d'une utilisation théâtrale de l'instrument détourné de sa fonction. Le geste musical n'est que le résultat du développement d'une écriture intégrant, dans ses potentialités, l'extension du registre instrumental. Dans un tel contexte, la perception de l'auditeur se fait « à la loupe », et l'impression résultante est celle d'une mise en abîme du propos musical.

Une dernière focalisation s'opère à la fin du quatuor, quand les instrumentistes jouent des sonorités « perforées » en appuyant exagérément l'archet sur la corde. Là encore, la perception est troublée lorsque l'on découvre qu'au delà d'un son qui semble violent, déchiré (« perforé »), excessif (car trop riche), se dessinent des trajets mélodiques ascendants et descendants, selon que l'archet est déplacé le long de la corde, vers le chevalet ou vers la touche. Et, ici comme auparavant, l'oreille privilégie ce qui bouge, ce qui crée des formes et du sens musical, dans la surprise et le ravissement de la découverte inattendue. La sonorité « perforée », présente depuis le début de l'œuvre comme timbre caractéristique, en opposition aux autres, presque en taches de couleur, est devenue à la fin le fond du tableau.

François Bohy

Espaces de la jouissance

Klaus-Michael Hinz

TEMA (1968). Pour flûte, voix et violoncelle.
[Création : Stuttgart, Musikhochschule, 19.2.1969. Stuttgarter Trio : Gerhard Braun (fl.) ; Hanna Aurbacher (mezzo-soprano) ; Werner Taube (vcl.)]
Dédié à Ivana Loudová.
Durée : environ 14 minutes.

STREICHTRIO I (1965). Pour trio à cordes.
[Création : Université de Gand, 29.3.1966. Società Cameristica Italiana]
Durée : environ 10 minutes

TRIO FLUIDO (1966-1967 / rév. 1968). Pour clarinette, alto et percussion.
[Création : Munich, Städtische Galerie Lenbachhaus, 5.3.1968. Eduard Brunner (cl.) ; Michael W. Ranta (perc.) ; Franz Schessl (alto) ; dir. : Helmut Lachenmann]
Dédié à Fritz Büchtger et au Münchner Studio für neue Musik.
Durée : environ 16 minutes

temA, pour flûte, voix et violoncelle, est une tentative extrême et conséquente vers une esthétique musicale que Roland Barthes a décrite dans son essai *Le Grain de la voix*¹. Barthes y développe une nomenclature du chant en différenciant, d'après le modèle proposé par Julia Kristeva, deux types prégnants : le phéno-chant, d'une part, qui est au service de l'expressivité et comprend la représentation et le drame, ainsi que les lois propres à un genre, obéissant à « ce qui forme le tissu des valeurs culturelles »² ; le géno-chant, au contraire, c'est « le volume de la voix chantante et disante, l'espace où les significations germent "du dedans de la langue et dans sa matérialité même" »³. Le phénotype chanté satisfait aux demandes de la culture de masse qui cherche à réduire la musique à son expressivité. De par sa définition habituelle, elle ignore la « différence entre une musique qui "exprime quelque chose", qui part donc d'une langue qui serait en quelque sorte d'avance intacte, et une œuvre qui "est expression", qui nous parle donc pour ainsi dire de façon muette, comme les plis d'un visage marqué par la vie ». Helmut Lachenmann ne croit « qu'à cette dernière forme d'expression »⁴. Et c'est elle qui définit le génotype musical.

L'œuvre de Lachenmann prend le *respir* pour repère thématique⁵. Composée durant l'été 1968, elle est parmi les premières pièces dans lesquelles le *respir* est thématiquement médiatisé. Elle rompt pourtant avec le mythe du souffle, qui n'apparaît pas comme *pneuma*, c'est-à-dire comme âme, qui se gonfle et s'exhale ; Lachenmann, dans son travail compositionnel, le relie plutôt à des formes de l'articulation, ouvrant cet espace dans lequel les significations naissent de la matérialité même de la langue musicale : « c'est dans le gosier, lieu où le métal phonique se durcit et se découpe, c'est dans le masque que la signification éclate, fait surgir, non l'âme, mais la jouissance »⁶. De cela, *temA* tient compte, comme le montrent notamment les indications pour la chanteuse : en dehors de la simple inspiration et expiration, d'autres signes existent qui prescrivent à une technique respiratoire comme la compression deux modes de *tremolo* dans l'*inspir* : le ronflement et le râle.

Les fragments textuels qui se composent au cours de la pièce ne sont pas destinés à être compris par l'auditeur : « ils servent à des modifications spécifiques de l'expiration »⁷, et se rebellent ainsi tout autant contre la « tyrannie de la signification »⁸ que contre le mythe du souffle — contre ces caractéristiques qui, selon Barthes,

imprègnent la culture *moyenne*. Dans la partie chantée, les distorsions vocales ne doivent jamais être conçues de manière émotionnelle, mais toujours en termes instrumentaux. Tandis que l'émotion, comme le remarque Lachenmann non sans malice, endommage la voix, l'instrumental permet de la modifier pour ainsi dire de façon génotypique. L'expressivité arrachée au phéno-chant ménage à l'œuvre de Lachenmann son accès vers cet « espace de plaisir, de jouissance, lieu où le langage se travaille *pour rien*, c'est-à-dire dans la perversion »⁹. La forme d'expression du génotype musical est perverse. Cela se reflète dans les partitions de Helmut Lachenmann et dans l'histoire scandaleuse de leur réception.

Le piètre expressionnisme du phénotype musical se fait passer pour naturel. Au contraire, dans les compositions de Lachenmann, la technique et l'expression se fondent : « le son se donne à entendre comme information quant à sa production et aux conditions physiques et mécaniques qui y participent »¹⁰. Comprendons par là un concept du matériau qui « ne se donne plus par delà un "texte" musical opérant sur le mode discursif, mais — presque sans art — comme un "événement naturel artificiel" mis en scène dans sa dimension pragmatique »¹¹. Ce concept définit l'idée d'une *musique concrète instrumentale*, à laquelle les travaux de Lachenmann doivent beaucoup, depuis la fin des années 1960. Dans une telle écriture s'exprime une volonté artistique que l'on peut véritablement dire maniériste. Il y a, comme l'a remarqué Carl Dahlhaus, un trait commun à tous les maniéristes : « le croisement de l'ostentation technique et de l'expressivité poussée à l'extrême. Le résultat n'intègre et n'abolit pas sans reste les moyens ; ils ne sont pas cachés, mais plutôt donnés à voir »¹². Cette relation particulière entre la rationalité technique et l'expression des sentiments ne caractérise pas seulement *temA*. Elle a constitué un modèle pour le développement artistique de Lachenmann, et pour la forme de sa provocation esthétique.

Le son de la voix se déploie donc ici comme information quant à sa production et aux conditions corporelles qui y participent. On entend des bruits d'inspiration et d'expiration, des claquements sur le palais, des bonds et rebonds de la langue sur les lèvres, « la glotte, les dents, les parois, le nez »¹³. La partition exige une *extremitas* maximale dans l'expression. Elle va du « cri strident » au « dialogue murmuré entre la flûte et la voix ». La chanteuse doit quasiment « inspirer en criant », puis retenir son souffle dans l'engourdissement ; elle doit « haleter, tout au fond de la gorge », « déformer la note chantée par une pression trop forte », ou produire la note « en la comprimant avec un léger crépitement tout au fond de la gorge ». Parmi ces techniques vocales, le *Flutterlippe*¹⁴ est un corrélat du croisement maniériste de l'émotion et des fondements physico-mécaniques de sa mise en scène pragmatique comme événement naturel artificiel : il apparaît ici que « l'expression musicale ne prend toute sa force que comme résultat d'un dépassement des limites, d'une déformation du matériau dans la pièce elle-même »¹⁵. Dans *temA*, ce procès de métamorphose s'accomplit à la limite entre l'expression des sentiments et la technique instrumentale. Ce n'est pas seulement que des actions vocales sont prescrites aux instrumentistes : dans leurs parties instrumentales se trouvent également des sons et des bruits qui approchent au plus près ceux de la chanteuse. Les sonorités instrumentales et vocales se fondent en une suite d'illusions, au raffinement desquelles la technique compositionnelle de Lachenmann doit son empreinte maniériste au sens fort.

D'après Lachenmann lui-même, son *Trio à cordes* de 1965 est une anticipation rudimentaire de cette esthétique musicale. Les moments sonores de la pièce peuvent être compris comme les « marges d'espaces temporels quasi "dénudés" qui s'ouvrent dans l'effritement », et dont le « vide intact » aura permis le développement des visions de l'œuvre ultérieure¹⁶. Il y a déjà là un trait spécifiquement maniériste. Le maniérisme musical « excède le sonore, et représente ainsi — selon son intention — quelque

chose qui n'est pas perceptible acoustiquement »¹⁷. Il exprime l'inexprimable. Et il se rapproche ainsi du *topos* romantique de l'ineffable. Ce n'est pas un hasard si, « dans le débat sur les fondements de la modernité », deux époques de l'histoire de la musique et de la culture revêtent une importance toujours plus décisive : « le maniérisme et le romantisme »¹⁸. La volonté artistique propre au génotype musical *relève* et abolit cet état des choses. Ainsi, le *Trio fluido* de 1966 révèle, sur l'arrière-plan d'une suite de fragments apparemment disloqués, des propriétés matérielles de plus en plus extrêmes, si bien qu'à la fin, « l'expérience de la complexion corporelle de la matière sonore et, derrière elle, le temps ainsi évidé, sont dégagés de toute emprise, rendus conscients et articulés dans le contexte musical »¹⁹. La pièce appartient de ce fait à ces premières œuvres dans lesquelles des techniques essentielles de structuration sont développées — techniques qui confèrent au travail compositionnel de Lachenmann dans son ensemble sa valeur particulière. Ce travail relève du concept paradoxal de tradition révolutionnaire. Son « adversaire est la modération : la voie moyenne d'après Schœnberg est la seule qui ne mène pas à Rome »²⁰. Helmut Lachenmann est la « résistance de la créativité contre le préformisme des moyens disponibles »²¹ en se référant à cette *tradition latente*. De s'y savoir lié, cela signifie avant tout, pour le compositeur, résister *contre* la tradition, dans la mesure où les catégories de celle-ci représentent des conventions dominantes. Ce serait la tradition du phénotype musical, avec laquelle la technique compositionnelle de Lachenmann entretient un rapport d'idiosyncrasie polémique.

traduit de l'allemand par Peter Szendy

© Disques Montaigne pour le texte original en allemand

1. Roland Barthes, *Le Grain de la voix*, dans *L'Obvie et l'obtus*, *Essais critiques III*, Paris, Seuil, 1982.
2. *Ibid.*, p. 239.
3. *Ibid.*, p. 239.
4. Helmut Lachenmann, « Über das Komponieren », *MusikTexte*, n° 16, Köln, octobre 1986, p. 11.
5. *macht den Atem zum Thema*. En allemand, *T(h)ema* est le palindrome d'*Atem*, la respiration — ce que souligne la typographie du titre de l'œuvre de Lachenmann, avec sa majuscule déplacée : *temA*. Le terme de *respir* est emprunté à Jean-Louis Tristani (*Le Stade du respir*, Paris, Editions de Minuit, 1978).
6. Roland Barthes, *op. cit.*, p. 240.
7. *temA*, Indications pour les interprètes.
8. Roland Barthes, *op. cit.*, p. 241.
9. *Ibid.*, p. 243.
10. Helmut Lachenmann, *Drei Werke und ein Rückblick*, conférence inédite, novembre 1992.
11. *Ibid.*
12. Carl Dahlhaus, « Neue Musik » als historische Kategorie, dans *Das musikalisch Neue und die Neue Musik*, Hans-Peter Reinecke (ed.), Mainz, 1969, p. 37
13. Roland Barthes, *op. cit.*, p. 240.
14. Terme forgé par Lachenmann dans la partition de *temA*, sans doute par analogie avec le *Flutterzunge* (en anglais, *fluttertongue*) qui désigne un trémolo lingual sur les instruments à vent ; *Flutterlippe* serait donc une sorte de trémolo « lippal », avec les lèvres.]
15. Helmut Lachenmann, *Drei Werke und ein Rückblick*.
16. *Ibid.*
17. Willibald Gurlitt, *Vom Klangbild der Barock-Musik*, cité d'après Gustav René Hocke, *Manierismus in der Literatur, Sprach-Alchimie und esoterische Kombinationskunst*, Hambourg, 1959.
18. Helmut Heissenbüttel, *Stichworte zu einer Ikonographie der europäischen Moderne*, dans *Zur Tradition der Moderne, Aufsätze und Anmerkungen 1964-1971*, Darmstadt, 1972.
19. Helmut Lachenmann, texte de présentation pour *Trio fluido*, inédit.
20. Carl Dahlhaus, *op. cit.*, p. 31.
21. Helmut Lachenmann, *Anmerkungen zur Tradition*, conférence inédite, mars 1978.

The image shows a handwritten musical score for Helmut Lachenmann's *Gran Torso*, intended for a string quartet. The score is written on multiple staves, with the top staff likely for the voice part and the others for the string instruments. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. There are extensive handwritten annotations in German, providing performance instructions and technical details. The score is divided into measures, with some measures containing complex rhythmic patterns and dynamic changes. The overall appearance is that of a working draft or a composer's manuscript, with clear and detailed notation.

Helmut Lachenmann, *Gran Torso*, pour quatuor à cordes.

Ed. Breitkopf & Härtel

Allegro sostenuto

Helmut Lachenmann

ALLEGRO SOSTENUTO (1987-1988)

Pour clarinette (clarinette basse), violoncelle et piano.

[Création : Cologne, 3.12.1989. Eduard Brunner (cl.) ;

Walter Grimmer (vlc.) ; Gerhard Oppitz (piano)]

Dédié à Eduard Brunner.

Commande : Eduard Brunner.

Durée : environ 28 minutes.

De même que dans *Ausklang*, pour piano et orchestre, le matériau musical se définit ici par la médiation entre l'expérience de la *résonance* d'une part (des variantes de *tenuto* entre une sonorité *secco* et un *laisser-vibrer* naturel ou artificiel) et du *mouvement* d'autre part. Ces deux aspects du sonore se rencontrent dans la représentation de la structure en tant qu'*arpeggio* multiple et ambivalent, c'est-à-dire en tant que processus successivement éprouvé comme construction, déconstruction et transformation. Un processus qui se communique à la fois comme geste figuratif sur une durée très restreinte et comme projection sur des périodes plus grandes.

La forme et l'expression résultent de l'action concertée de six zones successives :

Une grande séquence d'ouverture (1), qui parcourt largement l'espace sonore vers le grave ; une cantilène *legato* résultant de l'entretien des vibrations ou des champs de résonances — qu'ils soient naturels ou artificiels, directs ou indirects, voire presque « faux » —, le dernier de ces champs s'arrêtant sur une cadence (l'« arrêt », la « suspension » [Stillstand] : un concept typique au sein duquel la résonance et le mouvement s'effleurent dans leurs extrêmes).

Un jeu, aux ramifications multiples, de gradations dans l'assèchement, entre le *secchissimo* et la mise en œuvre maximale de pédales (2).

La partie *Allegro* proprement dite (3), dans laquelle la résonance semble se figer en un mouvement dense et rapide (ou inversement).

Interrompu et détourné par une sorte d'« hymne vidé » (4), un récitatif d'appels dans différents espaces de résonance, voire dans des espaces « sourds ».

Un retour au mouvement (5), une escalade qui vient se coincer, se gripper aux limites de la sonorité instrumentale violemment perforée.

Une suspension, une cadence finale (6) de mixtures, dans la vie intérieure desquelles résonance et mouvement fusionnent à nouveau.

traduit de l'allemand par Peter Szendy

Salut für Caudwell

François Bohy

SALUT FÜR CAUDWELL (1977)

Pour deux guitaristes.

Texte : Christopher Caudwell, *Bürgerliche Illusion und Wirklichkeit* ;

Friedrich Nietzsche, *Also sprach Zarathustra*, « Das trunkene Lied ».

[Création : Baden-Baden, 3.12.1977. Wilhelm Bruck et Theodor Ross (guit.)]

Dédicaces : (dans le texte de présentation) « La pièce est dédiée à lui [Christopher Caudwell] et à tous les outsiders qui, parce qu'ils dérangent l'irréflexion, sont vite mis dans un même sac avec les destructeurs » ; (dans la partition imprimée) « pour Wilhelm Bruck et Theodor Ross ».

Commande : Wilhelm Bruck et Theodor Ross.

Durée : environ 24 minutes.

Les extraits de *Illusion and Reality* de Christopher Caudwell¹, ainsi que la citation de *Ainsi parla Zarathoustra* de Nietzsche (*O Mensch, gib acht*), donnent une idée précise du projet musical de Helmut Lachenmann.

Comme dans nombre de ses œuvres, sans préambule ni « introduction », le propos s'impose d'emblée : dès la première mesure, pour chaque guitare, l'indication *erstickt* (étouffé) produit un effet qui plonge l'auditeur dans un monde étrange. Toutefois, nul souci d'exotisme, puisque celui-ci ne se définit d'ordinaire que face à des sonorités « normales ». Et la norme, ici, c'est le son étouffé, si bien que les rares cordes vibrant à vide revêtent un caractère d'« extra-territorialité ». Quand le rythme se fige en une polyrythmie d'impulsions régulières, l'étrangeté (l'étouffement) envahit tout l'espace musical.

C'est le moment que choisit Helmut Lachenmann pour présenter le texte, ni chanté, ni récité, mais en quelque sorte psalmodié par les deux guitaristes, sur un rythme précisément noté (on pense à *L'Histoire du soldat*). La conjonction des contraintes de la diction (*mit völlig neutralem Ausdruck gesprochen, quasi « laut gelesen »* : diction la plus neutre possible, presque « lu à haute voix ») et de la grande difficulté d'exécution (pour le jeu, une partition aux signes complexes ; pour la diction, une autre partition dont les rapports avec la première ne sont pas toujours simples), cette conjonction fait que la sonorité ambiguë des voix, tendues dans l'effort, s'intègre à l'aspect insolite du monde sonore qui s'est mis en place. « Les lois et la technique » étant ainsi « façonnés », c'est un long *glissando* descendant, quasi conclusif, qui accompagne le dernier paragraphe du texte.

Dann werden wir sagen ... Ces mots résonnent dans l'immobilisation progressive de la musique, qui se reconstruit ensuite pas à pas, dans un univers de sonorités libérées. L'invention musicale entraîne l'auditeur dans des pages d'un extrême raffinement, s'installe parfois dans l'introspection musicale d'un geste « bloqué » et aboutit, en guise de coda, à des résonances figées de musique espagnole ; la guitare, qui se souvient de ses origines, est simplement caressée du plat de la main.

1. Christopher St. John Sprigg est né à Londres en 1907. D'abord publiciste et auteur de romans policiers à succès, il entre à vingt-cinq ans au Parti Communiste, sous l'influence des écrits de Marx, Engels et Lénine ; il écrit deux ouvrages sous le nom de Christopher Caudwell : *Illusion and Reality*, et *Studies in a Dying Culture*, dans lesquels il se confronte aux contradictions bourgeoises de la vie de l'esprit. Lorsqu'en 1936, la guerre civile éclate en Espagne, Caudwell se joint aux brigades internationales. Il meurt le 12 février 1937, dans la bataille de Jarama.

Christopher Caudwell, *Bürgerliche Illusion und Wirklichkeit*, extraits

Weil eure Freiheit nur in einem Teil der Gesellschaft wurzelt, ist sie unvollständig. Alles Bewußtsein wird von der Gesellschaft mitgeprägt. Aber weil ihr davon nicht wißt, bildet ihr euch ein, ihr wäret frei. Diese von euch so stolz zur Schau getragene Illusion ist das Kennzeichen eurer Sklaverei. Ihr hofft, das Denken vom Leben abzusondern und damit einen Teil der menschlichen Freiheit zu bewahren. Freiheit ist jedoch keine Substanz zum Aufbewahren, sondern eine im aktiven Kampf mit den konkreten Problemen des Lebens geschaffene Kraft (...)

Es gibt keine neutrale Kunstwelt. Ihr müßt wählen zwischen Kunst, die sich ihrer nicht bewußt und unfrei und unwahr ist, und Kunst, die ihre Bedingungen kennt und ausdrückt. Wir werden nicht aufhören, den bürgerlichen Inhalt eurer Kunst zu kritisieren. Wir stellen die einfache Forderung an euch, das Leben mit der Kunst und die Kunst mit dem Leben in Einklang zu bringen. Wir verlangen, daß Ihr wirklich in der neuen Welt lebt und eure Seele nicht in der Vergangenheit zurückläßt. Ihr seid noch gespalten, solange ihr es nicht lassen könnt, abgenutzte Kategorien der bürgerlichen Kunst mechanisch durcheinander zu mischen oder Kategorien anderer proletarischer Bereiche mechanisch zu übernehmen. Ihr müßt den schwierigen schöpferischen Weg gehen, die Gesetze und die Technik der Kunst neu gestalten, so daß sie die entstehende Welt ausdrückt und ein Teil ihrer Verwirklichung ist. Dann werden wir sagen...

Votre liberté est incomplète parce qu'elle n'est enracinée que dans une partie de la société. Toute conscience porte l'empreinte de la société. Mais comme vous n'en savez rien, vous vous imaginez libres. Cette illusion que vous arborez fièrement est la marque de votre esclavage. Vous espérez isoler la pensée de la vie afin de conserver une part de liberté humaine. Mais la liberté n'est pas une substance à préserver, elle est une force engendrée par le conflit actif avec les problèmes concrets de la vie (...)

Il n'y a pas d'univers artistique neutre. Il vous faut choisir entre l'art qui n'est pas conscient de lui-même, qui n'est pas libre ni vrai, et celui qui connaît ses conditions et les exprime. Nous ne cesserons pas de critiquer le contenu bourgeois de votre art. Nous vous demandons simplement d'accorder la vie et l'art et l'art et la vie. Nous exigeons que vous viviez véritablement dans un monde nouveau, sans laisser traîner votre âme dans le passé. Vous restez brisés et fendus tant que vous ne pouvez pas empêcher de mélanger mécaniquement les catégories usées de l'art bourgeois, ou de reprendre mécaniquement les catégories d'autres domaines prolétaires. Vous devez suivre le chemin ardu de la création, façonner à nouveau les lois et la technique de votre art, afin qu'il exprime le monde qui se crée et devienne une part de sa réalisation. Alors, nous dirons...

Traduit de l'allemand par François Bohy

Pression

François Bohy

PRESSION (1969-1970)

Pour violoncelle seul.

[Création : Côme, 30.9.1970. Italo Gomez (vlc.)]

Dédié à Werner Taube.

Durée : environ 9 minutes.

En 1985, Helmut Lachenmann écrivait au sujet de *Pression* : « la pièce a été composée en 1969, en relation avec l'idée d'une *musique concrète instrumentale* (...) [dans laquelle] les timbres, les intensités, etc., ne résonnent pas de leur propre gré, mais caractérisent, ou encore signalent la situation concrète : on entend avec quelle énergie, et face à quelle résistance se crée un son ou un bruit. Un tel aspect n'advient pas de lui-même, (...) et le chemin des habitudes auditives courantes et rodées est barré en quelque sorte en silence. L'ensemble devient une provocation esthétique : *la beauté comme refus de l'habitude* »¹.

L'œuvre s'ouvre par un glissement de l'archet sur le chevalet et par un glissement des doigts de la main gauche sur les cordes qui, dès l'abord, plonge l'auditeur dans cet aspect concret du son qu'évoque Helmut Lachenmann. La musique se construit lentement, dans une évidente adéquation au titre : la variation de pression de l'archet organise l'écoute, et conduit, dès la fin de la première minute, à l'opposé exact des glissements légers du début — une pression maximale de l'archet étant nécessaire pour produire les sons écrasés qui dominent alors. Ces sons « perforés » — c'est ainsi que les décrit le compositeur —, ont une durée telle (« au moins une minute », indique la partition) qu'il ne s'agit plus d'éléments « décoratifs », mais de composantes investies d'un rôle particulier : les repères habituels se dissolvent ici au profit d'autres perceptions — celle, par exemple, des harmoniques fluctuantes qui apparaissent au-dessus des sons « perforés ». Ayant délimité ses « bornes », spécifié son terrain et sollicité l'écoute, la musique peut se développer en de riches combinaisons d'éléments sonores peu communs.

1. Helmut Lachenmann, dans le programme des *Tage für Neue Musik Stuttgart*, 1985.

Dal Niente (Intérieur III)

François Bohy

DAL NIENTE (Intérieur III) (1970)
Pour clarinette seule.
[Création : Nuremberg, 4.6.1970. Eduard Brunner (cl.)]
Dédié à Eduard Brunner. Durée : environ 15 minutes.

Dal niente est le troisième volet de la série des *Intérieurs*. Le titre — un terme musical indiquant une évolution sonore partant « de rien » —, invite à l'écoute de sonorités infimes.

Plongée d'emblée dans une musique virtuose qui semble extraite d'une cadence classique, la perception est troublée, comme voilée par le mode de jeu extrêmement ténu qu'adopte l'instrumentiste, auquel se mêlent des irrptions en sons ordinaires qui, paradoxe de l'audition, semblent bientôt agressifs, déplacés. Cette agitation quasi fébrile va se dissoudre peu à peu, en même temps que disparaissent les fragments en notes « réelles », pour laisser la place à des souffles — dans l'instrument ou sur le bec, en expirations/inspirations — dont le discours s'organise et se substitue au mouvement virtuose, comme si celui-ci ne menait nulle part et s'épuisait de sa propre incertitude.

Ces souffles marquent le « vrai » départ de l'œuvre après lequel se déploie tout le registre des sonorités « extra-instrumentales » propres à la musique de Helmut Lachenmann, dans un discours en perpétuelle élaboration, au sein duquel le son ordinaire pourra réapparaître dans de longues tenues figées, comme purifiées.

Ce jeu avec les sonorités prend ici une force nouvelle, tant ses implications corporelles sont perceptibles chez le clarinetiste : le souffle n'est plus seulement une qualité de son, il est aussi une matérialisation de la respiration de l'instrumentiste.

Toccatina

François Bohy

TOCCATINA (1986)
Etude pour violon seul.
[Création : Stuttgart, 20.5.1988. Joachim Schall (vl.)]
Commande : Igor Ozim. Durée : environ 3 minutes.

Un langage spécifique s'impose dès l'abord par la façon de *toucher* le violon, les cordes étant jouées avec le bouton (l'érou-tendeur) de l'archet — un accessoire qui perd ici son statut d'intermédiaire pour devenir l'outil de *production* du son, en se posant sur les cordes.

La résonance si particulière de ces « bruits » attire l'écoute, et permet de distinguer rapidement le contour d'une mélodie en sons ténus, entrecoupée de notes pincées. Après avoir atteint l'extrême aigu, la ligne mélodique redescend et se transforme bientôt en une valse où l'on distingue, comme en filigrane, une mélodie symétrique de la première, ponctuée par une résonance de corde à vide.

Ce geste initial donne le ton de ce que sera la pièce : une apparente improvisation de différentes manières de jouer du violon, où l'érou se transforme en plectre pour pincer les cordes, relayé ensuite par le bois de l'archet, où, enfin, les seules notes jouées à l'archet deviendront des souffles variés sur les cordes, le chevalet, les chevilles et la volute de l'instrument. Le mouvement régulier, à la croche, accentue cette impression de sonder [abtafen] un univers sonore différent.

Intérieur I

François Bohy

INTÉRIEUR I (1965-1966)
Pour percussion seule.
[Création : Santa Fe, 14.8.1967. Michael W. Ranta (perc.)]
Dédié à Siegfried Fink. Durée : environ 12 minutes.

Dès les premières mesures, l'alternance du jeu avec différentes baguettes — en feutre, en bois, en corne ou en métal — mène l'écoute par la manière dont l'impact de celles-ci scinde les sonorités en couches distinctes. L'oreille suit la résonance des unes, l'évanouissement des autres. Pas de formule rythmique dominante dans cette œuvre marquée de gestes virtuoses, mais un tempo omniprésent, sous-tendu par la difficulté instrumentale. Le jeu sur les sonorités se poursuit jusqu'à une section centrale formée de frottements — comme si l'instrumentiste déniait aux baguettes leur rôle convenu — ce qui lui permet de les abandonner aussitôt après pour jouer à mains nues. Le retour au jeu avec baguettes reprend l'exploration de sonorités glissées, frottées, en trémolos et rebonds, pour conduire à une cadence virtuose à laquelle l'utilisation successive de baguettes dures puis douces confère l'allure d'un chant et de son écho ; la cadence, reprise et développée ensuite sur le marimba, s'achève martelée par les doigts. L'apaisement final est marqué par le retour à de calmes trémolos, puis à des sons glissés, sur le marimba, comme un dernier écho du geste virtuose.

Guero

François Bohy

GUERO (1970 / version révisée : 1988), pour piano.
[Création : Hambourg, 1.12.1970. Peter Roggenkamp (piano)]
Durée : environ 3 minutes.

Faut-il considérer cette pièce comme la plus radicale de l'œuvre de Helmut Lachenmann ? On pourrait le penser, eu égard à son mode d'exécution, qui n'emploie jamais la sonorité propre au piano, à savoir la corde frappée. Cependant, si l'on s'en tient à la volonté toujours affirmée de Helmut Lachenmann — composer une « musique concrète instrumentale » — il ne s'agit là que d'une réalisation particulière de ce principe, tel qu'il est développé dans l'ensemble de ses œuvres.

Le piano présente de nombreuses surfaces « striées » — les touches, blanches ou noires, mais aussi les rangées de chevilles à l'intérieur du piano — que Helmut Lachenmann choisit d'assimiler à celles d'un *guero*. Cet instrument d'origine afro-cubaine est formé d'une calebasse allongée, creusée d'incisions parallèles sur tout un côté ; frottée avec une petite baguette en bois, cette surface striée produit un raclement que l'on peut rythmer à volonté.

Dans *Guero*, le rythme cède le pas au timbre, car la multiplicité des surfaces et de leur mise en jeu produit un foisonnement de sonorités, matériau à part entière de la composition. Des sons extrêmement ténus forcent l'attention, et l'oreille perçoit très vite à la fois le mouvement et le dessin de cette musique de frottements. Des vagues se succèdent puis ralentissent — comme le bâton d'un *guero* passant d'une strie à l'autre —, pour céder la place à des sons isolés qui laissent percevoir la résonance du piano, rappelant ce qu'il peut (aussi) faire.

Deux cordes pincées dans l'extrême aigu et leur longue résonance constituent la coda : en se rapprochant de la sonorité « perdue » de l'instrument, elles permettent de mesurer le chemin parcouru.

Catalogue des œuvres

Helmut Lachenmann, né à Stuttgart le 27 novembre 1935. De 1955 à 1958, études de piano avec Jürgen Uhde, et de théorie musicale et contrepoint avec Johann Nepomuk David à la Staatliche Hochschule für Musik à Stuttgart. De 1958 à 1960, études de composition avec Luigi Nono à Venise. Premières œuvres jouées à la Biennale de Venise et à Darmstadt en 1962.

FÜNF VARIATIONEN ÜBER EIN THEMA VON FRANZ SCHUBERT (1956). Pour piano.
[Création : Stuttgart, Musikhochschule, 1957. Jost Cramer (piano)]
Dédié à Hermann List.

RONDO (1957) (inédit). Pour deux pianos à quatre mains.
[Création : Stuttgart, Musikhochschule, 12.3.1958. Gunilde Cramer et Helmut Lachenmann (piano)]
Dédié à Johann Nepomuk David (« Johann Nepomuk David von seinem dankbaren Schuler gewidmet »).

SOUVENIR (1959). Pour quarante et un instruments (six flûtes, six clarinettes, xylophone, piano et cordes).
[Création : WDR, 1979. Kölner Rundfunk-Sinfonie-Orchester, dir. : Ladislav Kupkovic]. Dédié à Herbert Post.

DUE GIRI. ZWEI STUDIEN FÜR ORCHESTER (1960) (inédit).
Pour orchestre.
Dédié à Albrecht Heller (« meinem Paesano gewidmet »).

TRIPPELSEXTETT (1960-1961) (inédit, manuscrit disparu).
Pour flûte, trois clarinettes, deux bassons, trois cors,
deux trompettes, tuba, trois violons et trois contrebasses.

Réduction pour piano de l'opéra de Luigi Nono
INTOLLERANZA 1960 (1961).

FÜNF STROPHEN (1961). Pour neuf instruments (flûte, clarinette basse, cor, trompette, timbales, vibraphone, piano, alto et contrebasse).
[Création : Biennale de Venise, Théâtre La Fenice, 13.4.1962. Dir. : Daniele Paris]. Dédié à Annette [Büttner].

ECHO ANDANTE (1961-1962). Pour piano.
[Création : Darmstadt, Stadthalle, 18.7.1962. Helmut Lachenmann (piano)]. Dédié à Gunilde et Jost Cramer.

ANGELION (1962-1963) (inédit). Pour six cors, quatre trompettes, quatre trombones et deux pianos. Dédié « à mon fils Philipp ».

WIEGENMUSIK (1963). Pour piano.
[Création : Darmstadt, 1.4.1964. Helmut Lachenmann (piano)]
Dédié à Suzanne Cramer.

INTROVERSION I (1963 / version aléatoire publiée en 1964, version écrite en 1966). Pour clarinette, trompette, harmonium, harpe, percussion et contrebasse.
[Création : Darmstadt, 19.7.1964. Heinz Deinzer (cl.) ; Pierre Pollin (trp.) ; Alfons Kontarsky (harm.) ; Francis Pierre (harpe) ; Karl Rossmann (perc.) ; Georg Nothdorf (cb.) ; dir. : Bruno Maderna]

INTROVERSION II (1964). Pour clarinette, trompette, harmonium, harpe, percussion et contrebasse.
[Création : Munich, Städtische Galerie Lenbachhaus, 23.2.1966. Heinz Schoeder (cl.) ; (trp. : ?) ; Helmut Lachenmann (harm.) ; Marianne Oberascher (harpe) ; Karl Peinkofer, Hermann Gschwendtner, et Matthias Holm (perc.) ; dir. : Jochem Slothouwer]

SCENARIO (1965) (inédit, réalisé au Studio de psychoacoustique et de musique électronique de l'Université de Gand). Pour bande magnétique.

[Création : BRT 3 (Belgique), 20.6.1965.]
Dédié à Lucien Goethals et Etienne van de Vivere.

STREICHTRIO I (1965). Pour trio à cordes.
[Création : Université de Gand, 29.3.1966. Società Cameristica Italiana]

INTÉRIEUR I (1965-1966). Pour percussion seule.
[Création : Santa Fe, 14.8.1967. Michael W. Ranta (perc.)]
Dédié à Siegfried Fink.

TRIO FLUIDO (1966-1967 / rév. 1968). Pour clarinette, alto et percussion.
[Création : Munich, Städtische Galerie Lenbachhaus, 5.3.1968. Eduard Brunner (cl.) ; Michael W. Ranta (perc.) ; Franz Schessl (alto) ; dir. : Helmut Lachenmann]
Dédié à Fritz Büchtger et au Münchner Studio für neue Musik.

CONSOLATION I (1967). Pour douze voix (chœur mixte) et quatre percussionnistes.
Texte : Ernst Toller, *Masse-Mensch*.
[Création : Brême, 3.5.1968. Schola Cantorum Stuttgart ; Siegfried Fink, Karl Peinkofer, Michael W. Ranta, Hermann Gschwendtner (perc.) ; dir. : Clytus Gottwald]
Dédié à Karl Bohrmann.

CONSOLATION II (1968). Pour seize voix (chœur mixte).
Texte : prière de Wessobrunn (IX^e siècle).
[Création : Bâle, 15.6.1969. Schola Cantorum Stuttgart ; dir. : Clytus Gottwald]
Dédié à Clytus Gottwald et à la Schola Cantorum de Stuttgart.

TEMA (1968). Pour flûte, voix et violoncelle.
[Création : Stuttgart, Musikhochschule, 19.2.1969. Stuttgarter Trio : Gerhard Braun (fl.) ; Hanna Aurbacher (mezzo-soprano) ; Werner Taube (vlc.)]
Dédié à Ivana Loudová.

NOTTURNO (MUSIK FÜR JULIA) (1966-1968).
Pour petit orchestre et violoncelle soliste.
[Création : Bruxelles, 25.4.1969. Italo Gomez (vlc.) ; Orchestre de chambre de la BRT ; dir. : Gianpiero Taverna]
Dédié à Julia [Lachenmann].

AIR (1968-1969). Pour grand orchestre et percussion soliste.
[Création : Francfort, 1.9.1969. Michael W. Ranta (perc.) ; Radio-Sinfonie-Orchester des Hessischen Rundfunks ; dir. : Lukas Foss]
Dédié à Michael W. Ranta.
Commande : Hessischer Rundfunk.

PRESSION (1969-1970). Pour violoncelle seul.
[Création : Côme, 30.9.1970. Italo Gomez (vlc.)]
Dédié à Werner Taube.

DAL NIENTE (INTERIEUR III) (1970). Pour clarinette seule.
[Création : Nuremberg, 4.6.1970. Eduard Brunner (cl.)]
Dédié à Eduard Brunner.

GUERO (1970 / version révisée : 1988). Pour piano.
[Création : Hambourg, 1.12.1970. Peter Roggenkamp (piano)]

KONTRAKADENZ (1970-1971). Pour orchestre.
[Création : Stuttgart, 23.4.1971. Radio-Sinfonie-Orchester Stuttgart ; dir. : Michael Gielen]
Dédié à Annette [Büttner-Lachenmann].
Commande : Süddeutscher Rundfunk Stuttgart.

MONTAGE (également sous le titre : *Simultan*) (1971) (inédit). Pour clarinette, piano et violoncelle (montage de *Dal niente, Guero et Pression*). [Création : Francfort-sur-le-Main, 26.1.1971. Bernd Konrad (cl.) ; Carol Morgan (piano) ; Hans-Peter Jahn (vlc.)]

GRAN TORSO (1971-1972 / nouvelle version en 1978 / version révisée en 1988). Pour quatuor à cordes. [Création : Brême, 6.5.1972. Società Cameristica Italiana : Ivan Rayower, Umberto Oliveti, Emilio Poggioni, Italo Gomez / Création de la nouvelle version : Witten, Wittener Tage für neue Kammermusik, 23.4.1978. Berner Streichquartett : Alexander van Wijnkoop, Eva Zurbrugg, Henrik Crafoord, Walter Grimmer] Dédié à Italo Gomez et à la Società Cameristica Italiana. Commande : Radio Bremen.

KLANGSCHATTEN — MEIN SAIENSPIEL (1972). Pour quarante-huit cordes et trois pianos à queue de concert. [Création : Hambourg, 20.12.1972. Gerhard Gregor, Peter Roggenkamp, Zsigmond Szatmáry (pianos) ; Sinfonieorchester des Norddeutschen Rundfunks ; dir. : Michael Gielen] Dédié à Michael Gielen. Commande : Norddeutscher Rundfunk.

FASSADE (1973 / rév. : 1987). Pour grand orchestre et bande. [Création : Bonn, Beethovenhalle, 22.9.1973. Kölner Rundfunk-Sinfonie-Orchester ; dir. : Kazuyoshi Akiyama] Dédié « à mes enfants Philipp — Julia — David ». Commande : Westdeutscher Rundfunk.

ZWEI STUDIEN FÜR VIOLINE ALLEIN (1973-1974) (retiré). Pour violon seul.

SCHWANKUNGEN AM RAND (1974-1975). Pour cuivres et cordes. [Création : Donaueschingen, Donaueschinger Musiktage, 17.10.1975. Sinfonieorchester des Südwestfunks ; dir. : Ernest Bour] Dédié à Günter Bialas. Commande : Südwestfunk Baden-Baden.

ACCANTO (1975-1976 / rév. : 1982). Pour clarinette soliste et orchestre. [Création : Sarrebruck, 30.5.1976. Eduard Brunner (cl.) ; Sinfonieorchester des Saarländischen Rundfunks ; dir. : Hans Zender] Dédié à Eduard Brunner. Commande : Eduard Brunner.

SALUT FÜR CAUDWELL (1977). Pour deux guitaristes. Texte : Christopher Caudwell, *Bürgerliche Illusion und Wirklichkeit* ; Friedrich Nietzsche, *Also sprach Zarathustra*, « Das trunkene Lied ». [Création : Baden-Baden, 3.12.1977. Wilhelm Bruck et Theodor Ross (guit.)]. Dédicaces : voir p. 22. Commande : Wilhelm Bruck et Theodor Ross.

LES CONSOLATIONS (PRÄLUDIUM, CONSOLATION I, INTERLUDIUM, CONSOLATION II, POSTLUDIUM) (1967 / 1968 / 1976 / 1977-1978). Pour seize voix (chœur mixte), orchestre et bande magnétique. Textes : Hans Christian Andersen, « La petite fille aux allumettes » ; Ernst Toller, *Masse-Mensch* ; prière de Wessobrunn (IX^e siècle). [Création : Darmstadt, 10.8.1978. Südfunk-Chor ; chef de chœur : Clytus Gottwald ; Radio-Sinfonieorchester Stuttgart ; dir. : Peter Eötvös]. Commande : Süddeutscher Rundfunk Stuttgart.

TANZSUITE MIT DEUTSCHLANDLIED (1979-1980). Pour quatuor à cordes soliste et orchestre. [Création : Donaueschingen, Donaueschinger Musiktage, 18.10.1980. Berner Streichquartett : Alexander von Wijnkoop, Christine Ragaz, Henryk Crafoord, Walter Grimmer ; Sinfonieorchester des Südwestfunks ; dir. : Sylvain Cambreling] Dédié à Hans Zender. Commande : Südwestfunk Baden-Baden.

EIN KINDERSPIEL (1980). Sept petites pièces pour piano : 1. *Hänschen klein* ; 2. *Wolken im eisigen Mondlicht* ; 3. *Akiko* ; 4. *Falscher Chinese (ein wenig besoffen)* ; 5. *Filter-Schaukel* ; 6. *Glockenturm* ; 7. *Schattentanz*. [Création radiophonique partielle : 2.9.1981. Akiko Lachenmann (piano) / Création complète en concert : Toronto, 17.2.1982. Helmut Lachenmann (piano)]. Dédié « à mon fils David ».

HARMONICA (1981-1983). Pour tuba soliste et grand orchestre. Texte : Ernst Toller, *Masse-Mensch*. [Création : Sarrebruck, 15.5.1983. Richard Nahatzki (tuba) ; Orchester des Saarländischen Rundfunks ; dir. : Hans Zender] Dédié à Richard Nahatzki. Commande : Saarländischer Rundfunk.

MOUVEMENT (— VOR DER ERSTARRUNG) (1982-1984). Pour ensemble. [Création : Paris, Théâtre du Rond-Point, 12.11.1984 ; Ensemble InterContemporain ; dir. : Peter Eötvös] Dédié à Peter Eötvös. Commande : Ensemble InterContemporain.

Troisième voix pour l'Invention à deux voix en ré mineur (BWV 775) de J. S. Bach (1985). Effectif variable. [Création : (version pour deux pianos) Munich, 1986. Gunilde Cramer et Yukiko Sugawara (pianos)]

AUSKLANG (1984-1985). Pour piano et orchestre. [Création : Cologne, 18.4.1986. Massimiliano Damerini (piano) ; Kölner Rundfunk-Sinfonie-Orchester ; dir. : Peter Eötvös] Dédié « à Yukiko [Sugawara] ». Commande : Westdeutscher Rundfunk.

TOCCATINA (1986). Etude pour violon seul. [Création : Stuttgart, 20.5.1988. Joachim Schall (vl.)] Commande : Igor Ozim.

STAUB (1985-1987). Pour orchestre. [Création : Sarrebruck, 19.12.1987. Sinfonieorchester des Saarländischen Rundfunks ; dir. : Myung-Whun Chung] Dédié à Josef et Marlies Haüßler. Commande : Südwestfunk Baden-Baden (reprise par le Saarländischer Rundfunk Saarbrücken).

ALLEGRO SOSTENUTO (1986-1988). Pour clarinette (clarinette basse), violoncelle et piano. [Création : Cologne, 3.12.1989. Eduard Brunner (cl.) ; Walter Grimmer (vlc.) ; Gerhard Oppitz (piano)] Dédié à Eduard Brunner. Commande : Eduard Brunner.

TABLEAU (1988-1989). Pour orchestre. [Création : Hambourg, 4.6.1989. Hamburger Staatsphilharmonie ; dir. : Gerd Albrecht]. Dédié à Hans-Peter Jahn.

REIGEN SELIGER GEISTER (1989). Pour quatuor à cordes. [Création : Genève, 28.9.1989. Quatuor Arditti] Dédié au quatuor Arditti. Commande : Festival d'Automne à Paris et Fondation Total pour la Musique, avec le concours de l'Etat français, à l'occasion de la célébration du Bicentenaire de la Révolution française.

"... ZWEI GEFÜHLE ...", MUSIK MIT LEONARDO (1991-1992). Pour récitants et ensemble. Texte : Léonard de Vinci, deux fragments du *Codice Arundel*, traduits de l'italien et pourvus d'un titre par Kurt Gerstenberg : *Verlangen nach Erkenntnis*. [Création : Stuttgart, 9.10.1992. Ensemble Modern, dir. : Peter Eötvös] Dédié à l'Ensemble Modern [à la mémoire de Luigi Nono].

Editions Modern puis Breitkopf & Härtel, Wiesbaden

Repères bibliographiques

Ecrits de Helmut Lachenmann (sélection)

« Klangtypen der neuen Musik », *Zeitschrift für Musiktheorie*, 1/1, Karl Michael Komma et Peter Rummenhöller (eds.), Stuttgart, avril 1970, p. 20-30.

« Luigi Nono oder Rückblick auf die serielle Musik », dans Luigi Nono, *Texte : Studien zu seiner Musik*, Jürg Stenzl (ed.), Zürich/Freiburg, Atlantis, 1975, p. 313-324.

« Zur Funktion einer gesellschaftskritischen-(ändernden) Funktion der Musik », dans Ursula Stürzbecher, « Das große Fragezeichen hinter einer gesellschaftspolitischen Funktion der Musik », *Melos*, xxxix/3, Mainz, mai/juin 1972, p. 142-149.

« Die gefährdete Kommunikation : Gedanken und Praktiken eines Komponisten », *Musica*, xxviii/3, Kassel, mai/juin 1974, p. 228-230.

« Luigi Nono », traduction française de Jürg Stenzl, *Schweizerische Musikzeitung*, cxix/6, novembre/décembre 1979, p. 324-325.

« Selbstportrait 1975. Woher — Wo — Wohin », programme des *Donaueschinger Musiktage 1975*, Donaueschingen, 1975.

« Der getretene Zeigefinger oder Zurück in den Uterus », *Musica*, xxx/1, Kassel, janvier/février 1976, p. 50-51.

« Die Schönheit und die Schöntöner : Zum Problem musikalischer Ästhetik heute », *Neue Musikzeitung*, xxvi/1, München/Regensburg, février/mars 1977. Traduction anglaise (inexacte) de Cornelius Cardew : « The "beautiful" in music today », *Tempo*, n° 135, Londres, décembre 1980, p. 20-24.

« Vier Grundbestimmungen des Musikhörens », *Neuland : Ansätze zur Musik der Gegenwart*, Herbert Henck (ed.), Köln, Neuland Musikverlag Herbert Henck, novembre 1980, p. 66-74. Traduction française de Jean-Louis Leleu : « Quatre aspects fondamentaux du matériau musical et de l'écoute », *Schweizerische Musikzeitung*, cxxiii/6, novembre 1983, p. 361-370.

« Affekt und Aspekt », dans *Komponieren heute : Ästhetische, soziologische und pädagogische Fragen : Sieben Beiträge*, Ekkehard Jost (ed.), Mayence, Schott, 1983, p. 9-23. Également publié dans *Neuland : Ansätze zur Musik der Gegenwart*, Herbert Henck (ed.), Bergisch Gladbach, Neuland Musikverlag Herbert Henck, avril 1983, p. 120-128. Traduction française de Joyce Shintani dans le présent cahier.

« Musik als Abbild von Menschen : Über die Chancen der Schönheit im heutigen Komponieren », *Neue Zeitschrift für Musik*, cxlvi/11, Mainz, novembre 1985, p. 16-19.

« Hören ist wehrlos — ohne Hören : Über Möglichkeiten und Schwierigkeiten », *Musiktexte*, n° 10, Köln, juillet 1985, p. 7-16. Traduction française de Martin Kaltenecker : « L'écoute est désarmée — sans l'écoute », *Entretemps*, n° 1, Paris, avril 1986, p. 79-101.

« Über das Komponieren », *Musiktexte*, n° 16, Köln, octobre 1986, p. 9-14. Traduction française de Martin Kaltenecker : « De la composition », *Entretemps*, n° 10, Paris, avril 1992, p. 7-22.

« Bremer Resolution : Zur Situation der Neuen Musik in den Hörfunkprogrammen der ARD », *Musiktexte*, n° 18, Köln, février 1987, p. 45.

« Magier und Chirurg : Über Nicolaus A. Huber », *Musiktexte*, n° 20, Köln, juillet/août 1987, p. 15-16.

La formulation des deux textes suivants de Luigi Nono est de Helmut Lachenmann : « Geschichte und Gegenwart in der Musik von heute », et « Text — Musik — Gesang » (Luigi Nono, *Texte : Studien zu seiner Musik*, Jürg Stenzl (ed.), Zürich/Freiburg, Atlantis, 1975, p. 34-40 et p. 41-60 ; traductions françaises dans Luigi Nono, *Ecrits*, Laurent Feneyrou (ed.), Paris, Christian Bourgois, 1993).

Bibliographie (sélection)

FEBEL, Reinhard : « Zu "Ein Kinderspiel" und "Les Consolations" von Helmut Lachenmann », *Melos*, xlvi/2, Mainz, avril/juin 1984, p. 84-111.

HINZ, Klaus-Michael : « Zur Tradition der Jungen Avantgarde », *Neue Zeitschrift für Musik*, cxli/5, Mainz, septembre/octobre 1980, p. 453-456.

HUBER, Nicolaus A. : « Prophetische Unbedingtheit : Zu Helmut Lachenmann », *Musiktexte*, n° 20, Köln, juillet/août 1987, p. 14-15.

KABISCH, Thomas : « Neue Musik im Klavierunterricht. Analytische und didaktische Anmerkungen zu "Ein Kinderspiel" (1980) von Helmut Lachenmann », *Musica*, xxxix/2, Kassel, mars/avril 1985, p. 156-160.

KALTENECKER, Martin : « Le rêve instrumental. A propos de Helmut Lachenmann », *Entretemps*, n° 1, Paris, avril 1986, p. 71-78.

MÄCKELMANN, Michael : « Helmut Lachenmann oder "Das neu zu rechtfertigende Schöne" : Zum 50. Geburtstag des Komponisten », *Neue Zeitschrift für Musik*, cxlvi/11, Mainz, novembre 1985, p. 21-25.

RIHM, Wolfgang : « Bewegt. Für Helmut Lachenmann », *Musiktexte*, n° 8, Köln, février 1985, p. 17.

Voir également le numéro de *Musik-Konzepte* consacré à Helmut Lachenmann (n° 61/62, octobre 1988), ainsi que le *Schweizerische Musikzeitung* (cxxxiii/6, novembre 1983).

Discographie

ACCANTO
Eduard Brunner (cl.) ; Sinfonieorchester des Saarländischen Rundfunks ; dir. : Hans Zender.
CONSOLATION I
Schola Cantorum Stuttgart ; Arno Arndt, Siegfried Fink, Hermann Gschwendtner, Michael W. Ranta (perc.) ; dir. : Clytus Gottwald.
KONTRAKADENZ
Radio-Sinfonieorchester Stuttgart ; dir. : Michael Gielen.
Wergo Wer 60122.

ECHO ANDANTE, GUERO, EIN KINDERSPIEL, FÜNF VARIATIONEN ÜBER EIN THEMA VON FRANZ SCHUBERT, WIEGENMUSIK
Roland Keller (piano).
Col legno 429356-2 [CD].

MOUVEMENT (— VOR DER ERSTARRUNG)
Ensemble Modern ; dir. : Peter Eötvös.
Harmonia Mundi HM 713D.

GRAN TORSO
Berner Streichquartett.
SALUT FÜR CAUDWELL
Wilhelm Bruck, Theodor Ross (guit.).
Col legno 0647277 [CD].

ACCANTO
Eduard Brunner (cl.) ; Sinfonieorchester Baden Baden ; dir. : Zoltán Peskó.
Col legno AU 31836 [CD].

AIR
Michael W. Ranta (perc.) ; Radio-Sinfonie-Orchester des Hessischen Rundfunks ; dir. : Lukas Foss.
TANZSUITE MIT DEUTSCHLANDLIED
Berner Streichquartett ; Sinfonieorchester des Südwestfunks ; dir. : Sylvain Cambreling.
Harmonia Mundi DMR 1015.

DAL NIENTE
John Corbett (cl.).
dans : ... *auf gefährlicher Waage ...*
distribué par : Aktive Musik, Emilienstr. 11, 4300 Essen 1.

INTÉRIEUR I
Michael W. Ranta (perc.).
Verband Deutscher Musikerzieher und konzertierender Künstler VDMK 6/654061.

à paraître (octobre 1994) :

REIGEN SELIGER GEISTER, TANZSUITE MIT DEUTSCHLANDLIED
Quatuor Arditti et Radio-Sinfonie-Orchester Berlin ; dir. : Olaf Henzold.
Disques Montaigne

STREICHTRIO, TEMA, TRIO FLUIDO
Linda Hirst (soprano) ; Ensemble Recherche.
Disques Montaigne

Notes sur les œuvres de Marco Stroppa, Eric Tanguy, Peter Eötvös, Toshio Hosokawa

Marco Stroppa, esquisses pour *Birichino/Miniature estrose*.

Miniature estrose

Marco Stroppa

MARCO STROPPA

MINIATURE ESTROSE (1991-93)

Pour piano.

Création de la version complète.

Commande du Festival d'Automne à Paris

Durée : environ 1 heure.

« Miniatures » comme petit, simple, profond, court, mais pas banal, simpliste, inaccessible ou aphoristique ; « estrose » — intraduisible en français dans toutes les nuances de l'italien — comme fantaisie, mais sans excentricité, comme créativité, intuition, surprise : presque un aveu d'esthétique ! N'oublions pas non plus l'*Estro Armonico* de Vivaldi.

Composée en grande partie pendant mes cours d'été au festival Bartók en Hongrie, écrite pour et grâce à l'impulsion essentielle de Pierre-Laurent Aimard, *Miniature estrose* est ma première œuvre pour instrument soliste sans électronique : un cycle de quatorze pièces de longueur et d'humeur musicales différentes.

Dans chaque miniature je choisis une ou deux idées musicales et les travaille selon un plan déterminé ; elles jouent alors le rôle d'un « fil conducteur » menant l'auditeur d'un bout à l'autre de la pièce. Mais ce cheminement est sans cesse « incrusté » d'empreintes d'autres pièces, « déguisées » sous diverses apparences : la citation d'un geste, une allusion, une anamorphose, une transformation structurelle... Ces empreintes à la fois surprennent et renouvellent la perception ; en s'opposant ainsi à la directionnalité de chaque « fil conducteur », la forme du cycle tisse une sorte de réseau psychologique inconscient fait de sursauts de la mémoire, de bonds en arrière dans le temps, de foudroyantes prémonitions. C'est un procédé qui m'avait déjà séduit dans *Traiettoria* et que j'ai découvert aussi dans le dernier roman de Calvino *Si par une nuit d'hiver un voyageur*.

On comprendra alors que les pièces puissent être enchaînées dans n'importe quel nombre et ordre, chaque choix engendrant un réseau d'imbrications nouvelles.

L'action sur la mémoire et le temps psychologique de l'auditeur ne pourrait cependant pas se produire sans un travail explicite sur l'essence même du piano : la sonorité de ses résonances. Au début de chaque pièce, une certaine quantité de touches (entre dix et vingt-cinq), correspondant à des structures harmoniques latentes, sont silencieusement enfoncées et saisies par la pédale tonale. Ceci a pour

effet d'en soulever les étouffoirs. Grâce aux résonances sympathiques, l'équilibre sonore de l'instrument est ainsi déstabilisé ; le pianiste se trouve face à un autre instrument (en fait, un véritable « terrain miné » !), dans lequel chaque touche produit une résonance avec un caractère sonore qui lui est propre.

La découverte de cet artifice m'a permis d'inventer des harmonies, des rythmes ou des figures musicales qui évoluent sur plusieurs plans dans le sens de la « profondeur », suivant différentes « épaisseurs » de résonance. Qu'on ne pense pas, cependant, à un jeu d'effets extravagants : l'époque des « démos » ou des trouvailles à l'étalage est révolue ! Au delà des principes et déclarations d'intention que ces notes ont partiellement ébauchés, j'ai surtout voulu créer un monde sonore saisissant pour tout auditeur, dans lequel trouvent place ses émotions sensibles, son esprit analytique, sa curiosité, sa mémoire, tous ces aspects ne pouvant pas exister l'un sans l'autre. Comme le dit Voltaire, « c'est ce qui touche le cœur qui se grave dans la mémoire ».

Quatuor à cordes

Eric Tanguy

ERIC TANGUY

QUATUOR À CORDES (1993)

[Création : Festival Musica de Strasbourg, 23.9.1993. Quatuor Arditti]

Dédié à Patrick Szersnovicz.

Commande : Festival Musica de Strasbourg.

Durée : environ 15 minutes.

L'œuvre comprend deux mouvements très vifs : *Furioso*, et *Molto agitato*.

Par l'utilisation de « figures » quasi identiques qui sont amplifiées, compressées ou développées, ces deux mouvements simulent en fait un seul grand mouvement articulé en deux parties. L'idée serait donc de réaliser deux parcours très différents à partir de deux matériaux très proches du point de vue de l'harmonie, du rythme, de la dynamique et du timbre. Les durées de chacune des sections sont calculées à l'aide du nombre d'or, afin d'obtenir une certaine pulsation macro-formelle dans l'organisation des différents types d'écriture (hétérophonie, polyphonie, homophonie, monophonie) et des figurations spectrales (spectres explicites, inversés, filtrés, ring-modulés, éclatés).

Korrespondenz

Peter Eötvös

PETER EÖTVÖS

KORRESPONDENZ (1992)

Scènes pour quatuor à cordes

[Création : Wotersen, Schleswig-Holstein Festival, 3.7.1993. Quatuor Arditti]

Commande : Schleswig-Holstein Festival et « Artwerpen » Festival, pour le quatuor Arditti.

Durée : environ 18 minutes.

Le contenu du quatuor est issu de la correspondance de Leopold et Wolfgang Mozart, dans l'année turbulente et dramatique de 1778, entre le père à Salzbourg et le fils à Paris. Les musiciens du quatuor jouent d'une façon « parlée » : les mots, les pensées, les arrière-pensées, l'attitude dans l'écriture et la lecture sont mis en musique à la manière de scènes d'opéra.

Le texte suivant aidera l'auditeur à suivre plus en détail les événements rapides et complexes :

Première scène

Wolfgang :
Mein allerliebster Papa ! Meine Schuld ist das gewiß nicht — das wissen Sie.

Mon très cher papa ! Ce n'est certainement pas ma faute — vous le savez.

Leopold :
Mein Sohn ! In allen Deinen Sachen bist Du zu hitzig und jäh ! Du hast von Deiner Kindheit und Knabenjahren an nun Deinen ganzen Charakter geändert. — Die größte Kunst ist sich selbst ... kennenzulernen ...

Mon fils ! Dans toutes tes affaires, tu es trop impétueux et précipité ! Tout ton caractère a changé depuis ton enfance — Le plus grand art doit lui-même ... être appris ...

Wolfgang :
Dann bin ich auch, wie Sie wissen, gleich stumm, wenn ich immer für ein Instrument (das ich nicht leiden kann ...)

Comme vous le savez, je suis tout de suite muet quand il s'agit toujours d'un instrument (que je ne peux souffrir ...)

Leopold :
... und dann, mein lieber Sohn, mache es wie ich.

... alors, mon cher fils, fais comme moi.

Wolfgang :
Ich habe nun meine ganze Hoffnung nach Paris !

J'ai maintenant tout mon espoir tourné vers Paris !

Leopold :
... und das bald ! Der einzige Gedanke, Paris zu sehen, hätte Dich vor allen fliegenden Einfällen bewahren sollen. Von Paris aus geht der Ruhm ...

... et encore cela ! La simple pensée de voir Paris aurait dû te garder de toutes les idées saugrenues. De Paris vient la gloire ...

Wolfgang :
... nun sind wir Gott lob und Dank an Ort und End. — « Oh oui, Monsieur, vous avez raison ... »

... nous sommes enfin arrivés à destination, Dieu merci. —

Leopold :
« ... mais personne ne peut remplacer un père ... »

Seconde scène

Wolfgang :
Ich habe bald hier auch wieder meine Feinde.

J'aurai bientôt ici aussi mes ennemis.

Leopold :
... « je crois Votre Fils d'une conduite assez ... »

Wolfgang :
... das ist aber ein gutes Zeichen. Ich habe ...

... c'est pourtant bon signe. J'ai ...

Leopold :
... « pas redouter pour lui les dangers de Paris ... »

Wolfgang :
... wenn hier ein Ort wäre, wo die Leute Ohren hätten ...

... s'il y avait ici un endroit où les gens ont des oreilles ...

Leopold :
... « s'il était inclin [sic] au libertinage ... » Rudolph hat dir die Organistenstelle in Versailles angetragen ? Steht es bei ihm ? Er will Dir ...

Rudolph t'a proposé la place d'organiste à Versailles ? Cela dépend-il de lui ? Il te ...

Wolfgang :
Glaube aber nicht, daß ich es annehmen ...

Mais ne crois pas que je vais accepter ...

Leopold :
... das mußst Du nicht so gleich wegwerfen. Du mußt ...

... tu ne dois pas rejeter cela tout de suite. Tu dois ...

Wolfgang :
... aber so bin unter lauter Vieher und Bestien (was die Musique anbelangt) wie kann es aber anders sein, sie sind ...

mais n'étant entouré que de bêtes et de brutes (en ce qui concerne la Musique), comment est-ce qu'il pourrait en être autrement, ils sont ...

Troisième scène

Wolfgang :
... daß Sie, Liebster Papa, und meine liebe Schwester sich gut befinden — daß ich ein ehrlicher Teutscher bin, und daß ich, wenn ich schon allzeit nicht reden darf — doch wenigstens denken darf was ich will. Das ist ...

... que vous, cher papa, et ma chère sœur vous portez bien — que je suis un allemand honnête, et que, même si je ne peux pas toujours parler — je puisse au moins penser ce que je veux. C'est ...

... que ma mère va mourir et doit mourir.

Leopold :
Großer, barmherziger Gott ! Dein allerheiligste Wille geschehe ...

Dieu tout-puissant ! Dieu de miséricorde ! Que ta volonté soit faite ...

Wolfgang :
War sie schon im Genuß der himmlischen Freuden.

Elle était déjà dans la béatitude céleste.

Leopold :
Mein lieber Sohn ! ... und warum denn an einem Samstage ? ...

Mon cher fils ! ... et pourquoi donc un samedi ? ...

Landscape I

Toshio Hosokawa

TOSHIO HOSOKAWA¹

LANDSCAPE I (février-avril 1992)

Pour quatuor à cordes

[Création : Tokyo, Casals Hall, 21.5.1992. Quatuor Arditti]

Dédié au quatuor Arditti.

Durée : environ 15 minutes.

Le quatuor est construit à partir de dix fragments, chaque fragment décrivant divers paysages sonores. A mesure que l'on écoute, on comprend peu à peu le paysage intérieur de chaque son. Ces paysages évoquent une zone à mi-chemin entre les choses que l'on peut entendre et celles que l'on ne peut pas entendre, ainsi que le site — *topos* — de l'espace temporel produit par le son.

Landscape I est un paysage distant de mon propre univers intérieur. C'est aussi une brève esquisse sonore de l'univers qui nous entoure.

1. Toshio Hosokawa est né à Hiroshima en 1955 ; il a étudié le piano et la composition à Tokyo. En 1976, il se rend à Berlin-Ouest pour y poursuivre ses études de composition avec Isang Yun, de piano avec Rolf Kuhner et de théorie musicale avec Witold Szalonek, à la Hochschule der Künste. De 1983 à 1986, il a travaillé avec Klaus Huber et Brian Ferneyhough à la Staatliche Hochschule für Musik de Freiburg. Ses œuvres sont éditées par Schott Japan.

Interprètes

PIERRE-LAURENT AIMARD, piano.

Né en 1957, Pierre-Laurent Aimard est l'élève d'Yvonne Loriod et de Geneviève Joy au Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris. Il remporte en 1973 le Premier prix du Concours International Olivier Messiaen, et le Second prix du Concours International de Genève en 1976. Il a joué avec les plus grands orchestres sous la direction de chefs tels Ozawa, Celibidache, Davis, Previn et Boulez. Son intérêt pour la musique contemporaine l'a amené à travailler avec les plus grands compositeurs d'aujourd'hui : Xenakis, Ligeti, Berio, Stockhausen, Boulez, Messiaen. Il est membre de l'Ensemble InterContemporain.

WILHELM BRUCK, THEODOR ROSS, guitare.

Wilhelm Bruck et Theodor Ross se produisent ensemble en concert depuis 1966. En tant que membres du Kölner Ensemble für Neue Musik, ils ont créé *Zwei-Mann Orchester* de Mauricio Kagel. Dans les programmes de leur duo, ils renoncent au répertoire habituel au profit de cycles de la Renaissance, de transcriptions personnelles ou d'œuvres écrites spécialement pour eux. En 1992, ils ont fondé avec Elmar Gehlen l'ensemble Die Vierte Sparte, au Staatstheater de Kassel.

EDUARD BRUNNER, clarinette.

Eduard Brunner a étudié la musique à Bâle, sa ville natale, puis avec Louis Cahuzac à Paris. Il a été première clarinette solo au Symphonieorchester des Bayrischen Rundfunks, et il est actuellement professeur à la Hochschule für Musik à Saarbrücken. Il se produit en soliste ou au sein de formations de chambre dans le monde entier, notamment avec Gidon Kremer et Alfred Brendel. Ses initiatives dans le domaine de la musique contemporaine ont suscité de nombreuses pièces pour le répertoire de son instrument.

MASSIMILIANO DAMERINI, piano.

Massimiliano Damerini a étudié la musique à Gênes, sa ville natale, où il a obtenu des diplômes de piano et de composition. Il est régulièrement invité à la Salle Gaveau à Paris ou au Barbican Hall à Londres, ainsi qu'aux festivals européens les plus importants : la Biennale de Venise, les Berliner Festwochen, les Donaueschinger Musiktage... Il s'est produit sous la direction d'Ernest Bour, de Peter Eötvös, d'Arturo Tamayo, de Zoltán Pesko, de Cristobal Hallfer... Il a travaillé avec Luciano Berio, Brian Ferneyhough, Helmut Lachenmann, Luigi Nono ; il est le dédicataire de nombreuses œuvres qu'il a données en création. Il s'est vu décerner, en 1992, le plus grand prix de la critique internationale en Italie — le prix Abbiati —, en tant que meilleur interprète de l'année.

ENSEMBLE MODERN, FRANCFORT.

Fondé en 1980, tout d'abord intégré au sein de la structure de la Junge Deutsche Philharmonie, l'Ensemble Modern est installé depuis 1985 à Francfort ; il est une société autonome depuis 1987. Les décisions concernant les programmes, les chefs d'orchestre et les effectifs sont prises en commun par tous les membres. L'Ensemble Modern compte aujourd'hui parmi les formations

musicales européennes les plus demandées pour l'interprétation d'œuvres du XX^e siècle. Il travaille en étroite collaboration avec des compositeurs et des chefs d'orchestre de renom, et dispose d'un large répertoire pour les effectifs les plus divers. L'Ensemble Modern a ses propres séries d'abonnement à Francfort (Alte Oper), Berlin (salle de musique de chambre de la Philharmonie), et Vienne (Konzerthaus). Il dirige une collection de disques (prix de l'Académie Charles Cros en 1993 pour l'enregistrement d'œuvres de Charles Ives). Il travaille sur des projets variés en relation avec d'autres formes d'art comme le théâtre, la danse, le cinéma. L'Ensemble Modern est subventionné par la Deutsche Ensemble Akademie, avec la participation de la Société Internationale pour la Musique Contemporaine (section Allemagne) et du Deutscher Musikrat, avec l'appui financier de la GEMA, de la GVL, du Ministère de l'Intérieur allemand, du Land de Hesse et de la Commune de Francfort
Andreas Mölich-Zebhauser, Directeur Administratif.

Dietmar Wiesner, Christiane Albert, flûtes.
Catherine Milliken, cor anglais.
Roland Diry, John Corbett, clarinette.
Wolfgang Stryi, clarinette basse.
Noriko Shimada, basson et contrebasson.
Harald Heim, Reinhold Ernst, cor.
William Forman, Bruce Nockles, trompette.
Uwe Dierksen, trombone.
Daryl Smith, tuba.
Rumi Ogawa-Helferich, Rainer Römer, Gregory Riffel, percussion.
Karin Schmeer, harpe.
Ueli Wiget, Hermann Kretzschmar, piano.
Jürgen Ruck, guitare.
Peter Rundel, Thomas Hofer, violon.
Lila Brown, Werner Dickel, alto.
Eva Böcker, Michael Stirling, violoncelle.
Thomas Fichter, contrebasse.
Ueli Wiget, Franck Ollu, récitants.

ENSEMBLE RECHERCHE, FREIBURG.

L'Ensemble Recherche existe depuis bientôt dix ans. Sa formation de base est celle du *Pierrot lunaire* de Schönberg, à laquelle viennent se joindre un hautbois, une contrebasse et des percussions. Son répertoire est celui des œuvres de la fin du XIX^e siècle et du XX^e siècle, avec un accent particulier sur les compositions de l'avant-garde berlinoise des années 1920. L'ensemble a donné de nombreuses œuvres contemporaines en création, en collaboration étroite avec les compositeurs. Sa discographie comprend des œuvres de Klaus Huber et de Johannes Schöllhorn.
Melise Mellinger, violon. Barbara Maurer, alto. Lucas Fels, violoncelle. Martin Fahlenbock, flûte. Uwe Möckel, clarinette. Christian Dierstein, percussion.

LINDA HIRST, soprano.

Linda Hirst a étudié la flûte et le chant à la Guildhall School of Music and Drama. De 1973 à 1977, elle a fait partie du groupe Swingle Singers, et elle était parmi les membres fondateurs d'Electric Phoenix. Elle poursuivait en même temps une brillante carrière de soliste, qui l'a amenée à interpréter des œuvres de Kurt Weill pour l'ouverture de l'Alte Oper de Francfort, de Henze au festival d'Edimbourg, à collaborer avec Pousseur, Scelsi, Berio, Ligeti, à chanter sous la direction de Rattle, Maxwell Davies, Atherton, Boulez, Howarth, avec le London Sinfonietta, le Nash Ensemble, l'Ensemble Modern ou l'Ensemble InterContemporain. Sur la scène, elle a notamment chanté les rôles de Mama dans *Where the Wild Things Are* d'Oliver Knussen et de Carolina dans *Elegy for Young Lovers* de Henze. Elle anime de nombreux ateliers et « master classes ».

ORCHESTRE SYMPHONIQUE DU SÜDWESTFUNK, BADEN BADEN.

L'orchestre a été fondé en juin 1946, grâce aux autorités françaises d'Occupation en Allemagne, et à la ténacité du musicologue allemand Heinrich Strobel. Dès sa naissance, sa mission a toujours d'interpréter le répertoire symphonique des XVIII^e et XIX^e siècles, tout en portant à la connaissance du public la musique de notre temps. 250 premières mondiales au cours des quarante-cinq dernières années, ainsi que des commandes passées à des compositeurs comme Jolivet, Stockhausen, Messiaen, Dallapiccola, Nono, Boulez, Berio, Ligeti, Xenakis ou Zimmermann en sont la preuve la plus significative. Quatre directeurs musicaux ont déterminé le style de la formation : Hans Rosbaud (1948-1962), Ernest Bour (1964-1979), Kazimierz Kord (1980-1986), et Michael Gielen depuis 1986. A côté de ces chefs permanents, des invités de marque comme Ernest Ansermet, Karl Böhm, Nikolaus Harnoncourt, Leopold Stokowski, ainsi que les compositeurs Igor Stravinsky, Paul Hindemith, Bruno Maderna, et Pierre Boulez l'ont confrontée à leurs styles respectifs. L'orchestre, associé très tôt aux Donaueschinger Musiktage, a été régulièrement invité à la Biennale de Venise, à l'Automne de Varsovie et à la plupart des festivals de musique contemporaine en Europe. Des tournées l'ont conduit aux Etats-Unis, en Afrique du Sud et au Japon.

ZOLTAN PESKO, chef d'orchestre.

Issu d'une famille de musiciens, Zoltán Pesko a étudié la musique et la composition à l'Académie Franz Liszt de Budapest. Il a collaboré durant trois ans avec la Télévision hongroise et le Théâtre National Hongrois, en qualité de chef d'orchestre. Il quitte son pays en 1963, et s'établit en Italie, puis en Suisse, afin de participer aux cours de composition de Goffredo Petrassi et aux cours de direction d'orchestre de Franco Ferrara et de Pierre Boulez. En 1966, il devient le collaborateur de Lorin Maazel à Berlin, où il enseigne à la Hochschule für Musik. En 1970, il dirige *Ulysse* de Dallapiccola à la Scala. De 1978 à 1983, il est Chef Principal de l'Orchestre Symphonique de la RAI de Milan, avec lequel il reste très lié. Zoltán Pesko a récemment collaboré avec des orchestres comme le London Symphony, le BBC Symphony, l'Opéra de Vienne, l'Opéra de Paris, l'Orchestre du Concertgebouw d'Amsterdam, le New York Philharmonic.

QUATUOR ARDITTI.

Irvine Arditti, violon. David Alberman, violon. Garth Knox, alto. Rohan de Saram, violoncelle. Le quatuor Arditti, fondé en 1974, se consacre exclusivement à la musique contemporaine et aux compositeurs du début du XX^e siècle. Les membres du quatuor ont travaillé avec la plupart des compositeurs contemporains et voient ce contact comme essentiel dans l'interprétation de la musique d'aujourd'hui. Leurs programmes des dernières saisons ont présenté des créations de Georges Aperghis, Gavin Bryars, Sylvano Bussotti, John Cage, Elliott Carter, Luis de Pablo, Franco Donatoni, Pascal Dusapin, Brian Ferneyhough, Mauricio Kagel, György Kurtág, Helmut Lachenmann, Conlon Nancarrow, Luigi Nono, Emmanuel Nunes, Henri Pousseur, Wolfgang Rihm, Giacinto Scelsi, Iannis Xenakis, et de nombreux autres contemporains. Les membres du quatuor donnent des « master classes » et participent régulièrement aux Journées de musique contemporaine de Darmstadt et au Centre Acanthes de la Chartreuse de Villeneuve-lès-Avignon. Leur discographie comporte plus de trente disques compacts dont une importante collection d'œuvres de l'Ecole de Vienne pour les Disques Montaigne.

QUATUOR DE BERNE.

Alexander van Wijnkoop, violon. Christine Ragaz, violon. Henrik Crafoord, alto. Angela Schwartz, violoncelle. Le Quatuor de Berne a été fondé en 1971 par la Société Musicale de Berne avec des étudiants de la classe de Max Rostal au Conservatoire de Berne, en ayant pour mission de présenter des programmes non conventionnels. La polyvalence que l'ensemble a développée en conséquence se reflète dans le large spectre de son répertoire et de sa discographie. La création d'œuvres nouvelles a trouvé des impulsions toujours plus fortes dans la collaboration avec des compositeurs comme Klaus Huber, Heinz Holliger et Brian Ferneyhough. Le quatuor se produit régulièrement dans les grands festivals européens.

MARKUS STENZ, chef d'orchestre.

Né en 1965 à Bad Neuenahr-Ahrweiler, Markus Stenz a étudié la direction d'orchestre de 1983 à 1987 à Cologne avec Volker Wangerheim, avec Gary Bertini au Mozarteum de Salzbourg en 1986, ainsi qu'avec Seiji Ozawa et Leonard Bernstein à Tanglewood en 1988. Il a dirigé de nombreuses créations, comme celle de la première version complète de *Cheap Imitation* de John Cage. Il a collaboré avec Henze pour son opéra *Elegy for Young Lovers* au Théâtre de La Fenice à Venise en 1988, ainsi que pour *The English Cat* en 1989.



Dans le domaine de la musique contemporaine, le Goethe-Institut souhaite développer ses relations privilégiées avec toute institution, tout média ou festival en résonance avec son temps. C'est cette action qui lui permet d'être présent aux grands rendez-vous musicaux.

Déjà, dans le cadre des *Portraits Sonores*, le Goethe-Institut avait coproduit avec France Musique l'enregistrement de quatre pièces de Helmut Lachenmann: *Allegro sostenuto*, *Pression*, *Dal Niente*, *Wiegenmusik* *.

Aujourd'hui, dans le désir de poursuivre son action, le Goethe-Institut est heureux de s'associer au Festival d'Automne à Paris, à l'hommage qu'il rend à Helmut Lachenmann, à travers cette série de concerts.

*Les solistes de l'Ensemble InterContemporain. Disques Accord, collection Una-Corda, ref. 202082.

La
musique
TOUTE
la
MUSIQUE

FRFAP - 1993 - 11-09 - P RG5

Creation graphique : Camille Scialabre

La Sacem, partenaire de la musique au Festival d'Automne à Paris
Marc Monnet
Jeunes compositeurs / Voix Nouvelles 93
Helmut Lachenmann

sacem 
La musique, toute la musique

Société des Auteurs, Compositeurs
et Editeurs de Musique