

Dossier Helmut Lachenmann

- Le rêve instrumental ; **Martin Kaltenecker** p71
- L'écoute est désarmée : sans l'écoute ; **Helmut Lachenmann** p79

Bibliographie — Discographie p102

LE REVE INSTRUMENTAL

A propos de Helmut Lachenmann

“Mais la vie également est divisée en loisir et en travail, en guerre et en paix, et les activités se divisent en celles qui sont nécessaires et utiles, et celles qui sont belles.”

Aristote, *Politique*

Le nom de Lachenmann revient régulièrement en Allemagne quand il s'agit d'opposer aux multiples “retours à” qui caractérisent une certaine musique contemporaine - ce que lui désigne comme “utilisation tautologique d'une expressivité à portée de main ⁽¹⁾” - le travail d'un compositeur qui a su, après la décennie sérielle, trouver une voie originale et forte. Son œuvre, de nos jours, fait l'assentiment de presque tous; c'est à peine si on lui reproche d'être un compositeur pour compositeurs, image que lui vaut aussi un engagement réflexif qui a produit de nombreux textes ⁽²⁾. S'il est moins connu ailleurs, c'est sans doute qu'un certain journalisme se contente volontiers d'images d'Epinal; outre-Rhin, on n'écrirait plus que de lourdes symphonies néo-tonales. Il n'en est rien en vérité, et l'œuvre de Lachenmann fonctionne comme référence pour un grand nombre de compositeurs; qu'il nous suffise de citer ici Mathias Spahlinger ⁽³⁾. Lachenmann est né en 1935, à Stuttgart, où il a étudié le piano avec Jürgen Uhde, la théorie et le contrepoint avec Johann Nepomuk David, musicien néo-baroque dans la lignée d'un Reger. En 1958 se situe une rencontre décisive: celle de Luigi Nono, auprès de qui Lachenmann, s'installant à Venise, va étudier pendant deux ans. Echange d'idées et de techniques; Lachenmann sera marqué au moins autant par l'engagement idéologique du compositeur italien, sa conception d'une musique axée sur un impact social, que par l'étude approfondie des techniques sérielles. Deux œuvres composées alors y ressortissent. *Souvenir* (1959), pour 41 instruments, utilise une série employée fréquemment par Nono à cette époque.

1) *Zur neuenMusik*, cité dans le catalogue des œuvres, Breitkopf & Härtel.

2) Cf. Wulf Kunold, *Helmut Lachenmann ou - Portrait d'un compositeur difficile*, *Revue musicale suisse*, 1983, N° 6, p. 339.

3) Cf. l'article de celui-ci dans *Revue musicale suisse*, op. cit.

Lachenmann est joué pour la première fois en 1962, puis entame, après un stage au studio électro-acoustique de l'université de Gand, une carrière de professeur, parallèle à l'élaboration de son œuvre; il enseigne la théorie à la Musikhochschule de Stuttgart, puis à Ludwigsburg, de 1971 à 1976; il est appelé à la Musikhochschule de Hanovre en 1976, et enseigne de nouveau à Stuttgart depuis 1981. Il a assuré à plusieurs reprises l'organisation des séminaires de composition à Darmstadt, et les cours de composition à Bâle en 1972.

C'est dans les partitions de la fin des années soixante que Lachenmann développe un style personnel, avec *Notturno* (1968) pour petit orchestre et violoncelle solo, puis avec *Air* (1969) pour orchestre et *Pression* (1969) pour violoncelle seul. *Notturno* est le point de rencontre entre deux esthétiques, l'une qui se trouve irriguée fortement encore par le calcul des structures de hauteurs, l'autre se concentrant sur un "réalisme du son" (*Klangrealistik*) auquel Lachenmann, dorénavant, consacrera ses efforts. A partir de ce moment, la sonorité particulière de la musique lachenmannienne est là, avec sa couleur propre et son pathos. Musique d'un abord déconcertant, ne serait-ce que par le déploiement de moyens instrumentaux peu orthodoxes: les techniques de jeu traditionnelles forment exception, la lecture des partitions se racroche, à l'écoute, à de rares pizzicati, à quelque fugitif glissando qui émerge des bruits les plus divers, précisément notés. On joue chez Lachenmann des fragments de flûte à bec, on frappe et gratte et râcle le corps des instruments, on parle dans les trombones et verse de l'eau dans les cors pour modifier le son; la *scordatura* est quasi systématique et les cordes des pianos sont étouffées par toutes sortes de stratagèmes cagis; on emploie enfin des blocs de polystyrène, des couvercles de casseroles, on plonge les cymbales antiques dans un baquet rempli d'eau: et une horloge, "ancienne de préférence", résonne au mitan d'*Air*. Panoplie pittoresque, catalogue cocasse de bruits qui aboutit à une musique étrange, insolite, râche, qui peut parfois agacer ou provoquer, mais fait tendre l'oreille. Musique déconcertante au sens propre, qui déconstruit, défait et conteste, au delà du "beau son" traditionnel, les structures sociales qui l'exigent et dont il découle. Beaucoup de musiques, après Lachenmann, paraissent simplement jolies, noyant la structure dans les séductions de surface.

Il y a tout d'abord un refus net de la tonalité, entendue au sens large: non seulement un système harmonique, mais

tout ce qui, des autres paramètres, servait à le magnifier, et dont la fonction, selon Lachenmann, s'est conservé dans la musique sérielle: "La musique sérielle des années cinquante (...) a fait l'expérience que les moyens compositionnels qu'elle avait développés ne suffisaient pas, que l'utilisation même de la gamme tempérée implique déjà un effet tonal, que l'utilisation des techniques de jeu traditionnelles, qu'un crescendo, un sforzato, une évolution linéaire, un tremolo, un coup de cymbale, un silence de tout l'orchestre etc..., que tout cela sont des clichés régis (*verwaltet*) par la pensée tonale (...). Les compositeurs sériels ont fait l'expérience que notre société réagissait justement à ces reliquats tonaux involontaires et refusait tout au mieux le reste, l'ignorait ou bien l'annexait comme un coloris exotique, quasiment comme une dissonance tonale brutalement élargie - aussi longtemps tout du moins que ces restes n'étaient guère à leur tour englobés et intégrés par une technique compositionnelle qui leur était adéquate et les privait de ses effets vers."⁽⁴⁾

Le matériau dont disposait le compositeur, fut-il récent, n'est donc jamais innocent; y sont inscrits, comme par une encre sympathique, les traces d'une utilisation antérieure, que les habitudes d'écoute qui prévalent dans la société font apparaître cruellement. Il fait donc lutter contre cette consommation paresseuse et superficielle, contre une "esthétique de la paresse", de l'habitude, du moindre effort, où s'accaparde le gros du public. "Pour le compositeur (...), la chance d'être compris réside dans la résistance aux règles de la communication et aux attentes expressives de la société."⁽⁵⁾

4) Zum Verhältnis Kompositionstechnik - Gesellschaftlicher Standort, in Bericht über den 1. internationalen Kongress für Musiktheorie Stuttgart, Stuttgart, 1972, p. 29.

5) Die gefährdete Kommunikation, in *Musica*, N° 28, 1974, p. 6.

6) Cf. Affekt und Aspekt, in *Neuland* N° 3, 1982/83, p. 124.

L'art, pour Lachenmann, est rejet; la beauté, refus de l'habitude. L'art est résistance active contre une abstraction: contre l'analyse de la réalité menée à l'intérieur de la *doxa* bourgeoise, abandonnée à un certain point, laissée en plan pour des raisons économiques et de pouvoir, et, partant, de plus en plus fausse, dangereuse. Le compositeur, toujours de nouveau, doit découvrir, dévoiler et montrer à l'auditeur que la réalité - celle du matériau musical - est infinité plus complexe que l'image codifiée qu'en proposent les œuvres antérieures - fussent-elles nées d'un analogue souci de dénonciation, ou, simplement, solidaires d'une consommation hédoniste et irresponsable.⁽⁶⁾ Avant tout, pour protester contre la banalisation du son et de ses versions "réifiées", il faudra faire apparaître sa constitution: sa nature et son mode de production.

On voit que ce projet est plus radical (plus global et en même temps plus proprement musical) que celui de Nono, voire de Henze; il ne s'agit pas d'accorder un slogan marxiste à une musique tant soit peu agressive (les musiques contestataires, dit Lachenmann, de Kurt Weill au Free Jazz, sont-elles "autre chose qu'un accord de septième de dominante avec plus ou moins de retards" ⁽⁷⁾), mais de travailler, sourdement, tout au fond, contre les résidus idéologiques à l'intérieur du matériau musical lui-même. ⁽⁸⁾ En revanche, quelques affinités semblent exister entre ce projet de Lachenmann d'une "musique concrète instrumentale" et certaines réalisations de Cage, qu'il cite incidemment. L'aspect ludique tout d'abord les apparaît, l'agressivité ou le bricolage; il y a chez l'auteur du *Kinderspiel* (1980) pour piano l'énergie farouche et déliée de l'enfant qui casse son jouet pour voir comment il est fabriqué; et s'il retrouve avec un squelette, des débris, leur entrechoc résonne de manière inattendue; chez Lachenmann - l'image est de Wolfgang Rihm - les squelettes, comme ceux d'Ensor, dansent gaiement.⁽⁹⁾ Lachenmann, ainsi que Cage, brise les tabous, attaque le son policé au moyen du bruit, même s'il reconstruit, avec un volontarisme formel souvent affirmé, un réquisitoire soigneusement balancé, un plaidoyer en règle -selon la sienne. Si Cage comme Lachenmann fait entendre "ces bruits dont nous ne voulons pas" ⁽¹⁰⁾, l'Américain refuse la "volonté de puissance" qu'implique l'acte compositionnel, et que revendique l'Allemand. ⁽¹¹⁾ La douce anarchie - individualiste, hindouiste - de Cage, apologue du désordre nécessaire, est tout le contraire de ce travail de sape moral dont découlent les œuvres de Lachenmann. Celui-ci refuse les bruits rapportés, simples "gadgets" pour faire avant-garde comme dans un certain théâtre musical. ⁽¹²⁾

La forme, l'organisation des hauteurs même -du moins de ce contingent repérable qui ne sera pas ensuite brouillé - est parfaitement calculé; Lachenmann, localement, se sert de techniques sérielles d'appoint. ⁽¹³⁾ Cependant, la construction se fonde moins sur le calcul des hauteurs, qu'elle ne tend vers la constitution d'une sorte de "forme énergétique", que décrivent des retours de gestes instrumentaux, des différences entre modes de production du son, des érosions de schémas rythmiques: ce que le compositeur désigne du terme de "sonorité structurée" (*Strukturklang*), et dont la suite, la combinaison, l'interpénétration formera le récit de l'œuvre. ⁽¹⁴⁾ De même, contrairement à Cage, le détail de la construction - la recherche "concrète" sur la constitution du son - est régi par l'idée d'une médiation

7) Cf. Ursula Stürzbecher, *Werkstattgespräche*, Köln, Hans Gerig, 1971, p. 100.

8) Pour le rapport - toujours étroit - à Nono, et une critique très différenciée, cf. *Luigi Nono oder Rückblick auf die serielle Musik*, in *Luigi Nono, Texte und Studiend zu seiner Musik*, Zürich, Atlantis, 1975, pp. 313-324.

9) Wolfgang Rihm, *Bewegt*, in *Musik Texte*, N° 8, Février 1985, p. 17.

10) Daniel Charles, *Gloses sur John Cage*, Christian Bourgois, 1978, p. 65.

11) *ibid.*, p. 52.

12) Cf. *Werkstattgespräche*, op. cit., p. 102.

13) Rien n'était salutaire pour le renouvellement du matériau musical, dit Lachenmann, comme l'agressivité expressionniste des grandes œuvres sérielles de la première période, *Incontri*, *Epifanie*, *Kontrapunkte*, *Structures*; il y avait là "l'utopie concrète d'une nouvelle vigilance de l'homme". (Cf. *Affekt und Aspekt*, op. cit. p. 124).

14) Cf. la traduction, ci-après, de l'article *Hören ist wahrlos - ohne Hören*.

(*Vermittlung*): un son ne vaut jamais pour lui-même, il est élément d'analyse, commentaire rapprochant; rien n'est gratuit dans l'alliage d'un *sul ponticello* et d'un bruit de clef au hautbois ou le frottement rapide du bord d'un tambour: ces sons s'analysent l'un l'autre, montrent les ramifications du réel sonore, nous surprennent par des rapprochements métaphoriques, révélant une parenté que l'habitude avait occultée. Ces alliages forment autour d'un son central une aura qui en fait scintiller, par d'infimes variations, les propriétés cachées; le rapprochement avec Scelsi s'impose ici.

Ainsi le son devient le sujet du récit, le thème de l'œuvre: ce qu'indique le titre, et le jeu anagrammatique, du trio pour flûte, soprano et violoncelle: *TemA* (*Atem* = souffle). Et si Lachenmann demande parfois des "attaques sales", on peut y voir l'emblème de son refus du beau son - au profit du son entier. La figure de Mahler pourrait intervenir là.

Adorno avait mis en lumière le caractère négatif, critique de certains aspects de la technique mahlerienne. Ainsi ces instants où une sonorité, une couleur particulière vient s'insérer, et comme pour la contester, dans la belle sonorité orchestrale classique, lisse et parfaite; le *Naturlaut* par exemple qui ouvre la *1ère Symphonie*. Ces moments, dit Adorno, se définissent "par une différence pointée avec le langage châtié de la musique"; il y a là une "dénaturisation de la seconde nature", c'est à dire de son reflet dans l'art. ⁽¹⁵⁾

De son côté, Lachenmann décèle chez Mahler quelque chose de "délibérément anti-artistique pour le bien de l'art même", le "refus d'une communication sans failles, qui dégage des catégories ensevelies". ⁽¹⁶⁾ Chez Lachenmann, de manière plus radicale, la méfiance envers l'art produit l'art même, et la crainte omniprésente de ce que Marcuse nommait le "caractère affirmatif de la culture": l'art comme écran, comme cache, comme délectation idéaliste. ⁽¹⁷⁾ Voilà donc une musique du refus, à qui le scandale est nécessaire, qui renverse des hiérarchies cimentées par la paresse de notre oreille; les scandales que provoquèrent les œuvres de Lachenmann il y a une quinzaine d'années prouvent qu'il visa juste. Il faut avec le public un "contact polémique" qui provoque - en blessant les tabous - un processus d'apprentissage. ⁽¹⁸⁾

La musique de Lachenmann, avec une curieuse patience, met en scène l'exploration du matériau et des instruments qu'elle emploie. Il y a là comme un discours sur la musique, une réflexion mise en ondes sonores et en gestes. Le compositeur utilise à cette fin des "moyens" traditionnels, la mise

en abyme, la citation, une forme particulière - râche, évidée - de la parodie. Rien là qui n'excède un projet constitutif de la modernité: lever, selon la belle formule de Louis Marin, "un semblant de silence du dire dans le dit."⁽¹⁹⁾ L'œuvre s'ouvre, se déchire, fait entrevoir par éclats l'espace qui l'entoure. L'instrumentarium de *Kontrakadenz* (1971) pour orchestre comprend des transistors que l'on ouvre rapidement, l'espace d'une croche ou d'une noire, ou dont le timbre aléatoire se fond aux fréquences instrumentales. Dans *Accanto* (1976) pour clarinettiste et orchestre, qui prend comme point de départ (ou d'achoppement) le *Concerto* pour clarinette de Mozart, un enregistrement de cette œuvre défile silencieusement, sauf en quelques endroits marqués où l'on monte le son: la partition de Lachenmann se pose, au sens propre, en parodie, en contre-chant. L'œuvre de Mozart, "quintessence de beauté, d'humanité, de pureté, mais aussi - et en même temps - exemple d'un moyen fétichisé pour se fuir soi-même"⁽²⁰⁾, est ainsi couverte et comme dénoncée par la musique nouvelle, qui met en lumière tous les processus matériels qu'un public de "mélomanes" refoule afin de fabriquer un fétiche culturel. Dans d'autres œuvres on rencontre des citations, sous forme d'allusions rythmiques souvent, démontées, déchiquetées.

L'œuvre de Lachenmann est une mise en question des pratiques musicales; plutôt que didactique, elle interroge, retient, explore, et si quelques fragments codés surnagent - arpèges, gammes, glissandi, cellules mélodiques, allusions - épaves d'une tradition récente ou lointaine, on ne sait si les instrumentistes essaient alors de voir ce qu'ils peuvent faire encore ou ce qu'ils savent faire déjà. Cette musique enseigne en s'interrogeant: elle peut agacer au même titre que la lenteur ironique de Socrate. D'où ces plages d'obstination où elle se bloque, se bute, piétine et se concentre sur une sonorité qu'elle torture en l'étriant. Ces passages sont fréquents, dans *Accanto*, dans *Salut für Caudwell ou Mouvement (-vor der Erstarrung)*⁽²¹⁾; dans *Kontrakadenz*, il faut répéter, "au moins cinq fois", les mesures 313 à 341. Ailleurs, de façon spectaculaire et quasi insoutenable, la musique prend son temps: ainsi dans *Gran Torso* (1972) pour quatuor à cordes où les instrumentistes explorent pendant de longues minutes le corps des instruments avec leur archet, produisant un *quasi niente* comme pré-musical - langage proprement inouï, plus matière que discours, trame infiniment allongée, presque immobile, ne laissant aucune articulation révéler quelques événements, comme si chaque moment ne pouvait se continuer qu'en lui-même, et moins

qu'en lui-même, en une forme tout juste préexistante qui ne serait peut-être pas bien loin du silence. En ces endroits, la musique doute d'elle-même.⁽²²⁾

C'est à ces moments également - mais dont la force bientôt se communique à l'œuvre entière - que le projet de Lachenmann s'altère, révélant une beauté qui n'est plus seulement propédeutique; d'un type non prévu peut-être, ou alors secrètement, par le compositeur. Dans la perspective qu'il adopte, sa musique, éthique, exemplaire, dissoudrait les sédimentations de l'idéologie. Mais est-elle uniquement cela, *cosa mentale*, contrechant, refus, *scordatura sociale*? Deux ambiguïtés s'ouvrent là. D'une part, on ne saurait dire si la recherche de l'utopie est l'utopie elle-même - si nous écoutons déjà la musique d'un "pur au-delà" matériel, ou seulement ce qui nous doit rendre conscients du manque. Lachenmann remarque ailleurs (à propos de Malher): "ce qui est décisif en cet échec, c'est le processus d'apprentissage (...) et ce processus, compris comme discipline sociale globale serait, en attendant, déjà l'issue recherchée."⁽²³⁾ Mais c'est cette attente, justement, que la musique de Lachenmann, malgré lui peut-être, oblitère, par un type de beauté singulier. Et la recherche de la beauté n'est guère remise en question; le compositeur se déclare contre une "beauté qui étourdit", pour la "beauté qui éveille".⁽²⁴⁾

D'autre part, une écoute mettant entre parenthèses le projet fondateur de la musique de Lachenmann (et nous voudrions la décrire ici), témoignerait sans doute, aux yeux du compositeur, plus que d'un certain dandysme politique, d'une *récupération* qui émonderait l'œuvre de son énergie contestataire pour la détourner vers une fruition esthétique qui trouve mille autres objets à son assentiment. Il y a cependant là quelque chose d'incontournable; la manière dont nous percevons les richesses insolites que l'excavation lachenmannienne met en lumière n'est guère nouvelle: ce pouvoir-là, celui de provoquer une écoute nouvelle ou simplement adaptée au projet initial, est refusé au compositeur. La beauté naît aussi malgré lui.

Celle que nous y rencontrons - saturnienne, revêche, dispressive parfois - s'apparente à un type de musique qui, tissant une tradition parallèle à celle du "logocentrisme" (essor de l'harmonie, intégration de plus en plus fouillée des hauteurs et sur laquelle portent tous les discours), serait celle de la *fantaisie instrumentale*. Oeuvre où l'exploration du matériau concret, instrumental, paraît suspendre, tantôt par une simulation didactique, tantôt par un engouement où le compositeur s'identifie à l'interprète, le cours logique du

19) *Syncope, reprise, citation*, in *Revue d'Esthétique*, 1978, 3/4, p. 185.

20) Cité par Clytus Gottwald, dans le texte de présentation du disque Wergo 60122.

21) Cf. l'analyse de cette dernière partition par Yuval Shaked, in *Musik Texte* N° 8, Février 1985, pp. 9-16.

déploiement formel. Celui-ci semble passer au second plan, être caché; nécessaire rétention qui remet encore l'avènement des rimes structurelles au profit des lois d'un rêve - le rêve instrumental - où l'on s'approche, par chaque mouvement d'archet, de cet écran des apparences que l'on voudrait enfin, par utopie, crever. Et cette exploration tactile, cet *Abtasten* dont parle Lachenmann (on le retrouverait avant lui, et certaines musiques s'y consacrent presque exclusivement: pensons à l'art des joueurs de viole ou de luth au XVIIème siècle), est chez lui récupéré, mis à profit par la structure elle-même, conçue en vue de qui, traditionnellement, lui sert simplement d'appoint.

Martin Kaltenecker

L'ECOUTE EST DESARMEE - SANS L'ECOUTE

Parler des possibilités et des difficultés de l'écoute signifierait au fond réfléchir sur ses conditions intrinsèques et extrinsèques, et même sur les conditions de l'être et de la conscience, ce que je ne me sens guère à même de faire. Si j'ai choisi ce sujet en tant que compositeur, c'est pour m'exprimer sur ce fameux clivage qui paraît s'être instauré entre les habitudes d'écoute prédominant dans la vie musicale officielle d'une société qui aime la musique, et les voies empruntées par les compositeurs de ce siècle, depuis Schoenberg et en référence à lui.

Il s'agit du clivage entre l'amateur qui aime et pratique la musique pour la force expressive qui s'est conservée dans les œuvres de la tradition, pour l'expérience d'une beauté ancrée dans la tonalité, où le sujet se réfléchit et se retrouve magnifié de manière emphatique, et d'autre part le compositeur, qui obéit à la tradition en la prolongeant, non en conservant ces expériences. Le compositeur néglige le plaisir de la consommation comme service à rendre à un auditeur, puisqu'il s'agit pour lui - obligation là aussi reprise de la tradition - non de "dire" quelque chose, ce qui suppose un langage intact, mais de la faire, de rendre audible, de rendre possible, de rendre conscient, d'élargir notre expérience d'écoute au lieu de satisfaire une attente. Faire en somme ce qui est exigé de l'esprit de l'homme depuis qu'il est conscient de lui-même: progresser, avancer vers l'inconnu et se connaître soi-même.

Ce clivage était incrit d'avance depuis qu'en Europe, la musique s'est échappée de la fonction magique qui s'est maintenue dans d'autres cultures, afin de devenir objet