

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

d'attention, de recherche, de développements, et par là miroir du perpétuel devenir des possibilités perceptives et sensitives de l'homme.

Destinée jadis à conjurer les forces qui encerclaient l'homme, la musique a pris un nouveau départ au cours de l'évolution spirituelle de l'Occident chrétien, changeant et déployant ses moyens, apte enfin, en tant que medium d'un sujet qui se découvrait, à dire "moi". Elle n'allait guère s'arrêter en chemin, mais pénétrer dans des zones inexplorées du moi, le "ça" - et il est évident que ce cheminement signifiait perturber à chaque fois la vision du monde et de l'homme qui prévalait, et que l'on s'employait chaque fois en vain de cimenter à nouveau. On comprend alors qu'il allait se heurter en ce siècle au plus tard à une société qui, tout en inscrivant le dogme de la dignité souveraine de l'homme en sa constitution, est prête cependant à la trahir, ne serait-ce que pour son incapacité d'opposer autre chose que le code pénal, la morale, la médecine ou les média à cette phrase de Büchner : "L'homme est un abîme, et on a le vertige à s'y pencher". Aussi longtemps que nous voyons derrière cette vision uniquement des maladies à combattre où des déformations qui laissent finalement intacte notre image de l'homme, la pure paresse de notre instinct de conservation nous incite à repousser tout ce qui la pourrait troubler.

Il est caractéristique qu'en son propre nom, l'homme tra-hisse toujours les valeurs qu'il veut conserver ou qu'il revendique. Et au-delà de tous les dangers connus ou ignorés, il s'agit avant tout de refouler cette contradiction-là. La musique, langage intact qui parle de l'homme intact, se trouve être réquisitionnée, comme un salon où déambule l'esprit du temps, entièrement désorienté au fond; comme un beau tapis dont on recouvre ces contradictions, ces plaies, ces superficialités et ces peurs que nous avons nous-même engendrées, et qui nous menacent plus que jamais.

La société se cramponne ainsi à une conception de la musique déduite d'une tradition dévoyée vers un sens idyllique, et que conforte encore un abus qui se prolonge. Cette situation de peur, de refoulement, d'éloquence qui désespère, est vraie et crédible avant tout au regard de l'incapacité parfaitement ressentie de formuler ces dangers et ces peurs, et que l'on ne peut sans doute plus maîtriser de manière rationnelle. Il ne suffirait pas, d'ailleurs, de stigmatiser cette stratégie de refoulement comme un effort obstiné pour sauver de belles apparences.

En réalité, nous avons tous appris à refouler ce qui désempare en jouant avec lui: nous désamorçons la peur en nous faisant peur nous-même. Le squelette de chaque enfant du Tiers Monde qui se meurt sur une photo de journal deviendra pour nous, et à notre insu, un objet d'édition qui s'inscrit dans l'économie de nos émotions, la mauvaise conscience et la pitie s'annulant elles-mêmes par l'*ersatz* qu'en fournit la vertu bourgeoise correspondante, cultivée en public.

De même le fantôme de la "Nouvelle Musique" à retrouvé sa petite place qu'au sein de la vie culturelle: épouvantail esthétique qui désempare, mais d'office, comme on aime faire un tour dans un train fantôme; le compositeur comme prophète reconnu, objet de pitié et d'étonnement dans son désert de cacophonies désespérées, vers qui conduisent parfois les excursions de touristes en mal de frustrations, mais qui sert en même temps comme alibi à l'intolérance tolérante.

Annexée de cette manière, la musique, l'ancienne ou la nouvelle, se barre elle-même la route. Elle devient ce walkman qui permet d'écouter tout en se bouchant les oreilles. De là ce paradoxe: on peut haïr la musique par amour de la musique.

En préparant cette conférence, j'ai remarqué que je reviens apparemment tous les sept ans aux problèmes de l'écoute. Il y a quatorze ans, en 1971, lors du Congrès de Théorie de Stuttgart, au temps des révoltes des étudiants, ma thèse était: "L'écoute est désarmée sans la pensée". 1978, sept ans plus tard, j'ajoutai en m'y référant: "L'écoute est désarmée aussi sans le sentiment", et je tentai, en décrivant les conditions de l'écoute, de cerner l'interdépendance du sentiment et de la pensée. Aujourd'hui, sept ans plus tard encore, ma confiance dans le langage est ébranlée - lui aussi se barre souvent lui-même la route - et je me contente de dire: L'écoute est désarmée - sans l'écoute.

L'objet immédiat de la musique n'est pas le monde, ou le cours du monde qui irait en empirant, ce qu'il s'agirait de déplorier, de fustiger, ou de prendre comme prétexte à une quelconque réaction affective ou rhétorique: l'objet de la musique est l'écoute, la perception qui se perçoit elle-même. Et c'est justement parce qu'une telle sensibilisation ne saurait réussir sans réflexion (*Auseinandersetzung*) technique, compositionnelle, sur ce qu'un matériau musical a de préformé, que la musique, produit de ce conflit, reproduit la réalité, à laquelle elle réagit bien plus fidèlement que ne

pourrait en augurer une quelconque intention rhétorique. Une telle forme d'écoute perceptive ne se présente guère d'elle-même, elle doit être mise à nu. Mettre à nu signifie déblayer, débarasser ce qui s'entrepose, mettre en échec et écarter les habitudes s'écoute, les catégories d'écoute qui prédominent à l'intérieur de la société. Finalement, l'écoute est autre chose qu'une attention sensible à la signification, elle veut dire : entendre autrement, découvrir en soi de nouveaux sens, de nouvelles antennes, de nouvelles sensibilités ; partant, se rendre compte de notre propre faculté de changement et opposer celle-ci comme une résistance à l'esclavage ainsi apparu ; écouter signifie : se découvrir soi-même de nouveau, et changer.

En surmontant ainsi cet esclavage d'une écoute aux chemins pré-établis, il ne s'agit donc pas d'une excursion (et qui serait une excuse) vers de nouveaux mondes sonores, des sons "neufs", "inconnus", mais de la découverte de nouveaux sens, d'une nouvelle sensibilité à l'intérieur de nous-même, d'une perception transformée. Celle-ci ne reculera pas devant l'abord de sensations d'écoute inconnues, mais elle vaudra également en ce qu'elle redécouvrira encore une fois comme étant nouveau ce qui était familier, comme un monde qui soudain sonne de manière étrange.

Dans une situation où chacun se raccroche instinctivement à ces habitudes de l'esprit qui impliquent le repos, le refuge, la retraite, une telle percée vers une écoute différente peut très bien être ressentie comme douloureuse. Voici le visage de quelqu'un qui nous est proche : la blessure est peut-être nécessaire, ou un "étrangement" qui nous forcerait à le regarder vraiment, non le voir simplement, afin de saisir la structure concrète de cette physionomie, ce paysage même avec ses niveaux et ses configurations typiques, pour le lire de nouveau et renouveler en ce processus notre propre rapport à ce visage.

Là où la perception pénètre ainsi dans la structure de ce qui est familier, il redevient étranger. En renouvelant radicalement le rapport à ce qui était familier jusqu'à là, celui qui perçoit se renouvelle lui-même, devient conscient de ce qu'il y a de préformé en lui, de sa capacité de casser ce moule pour devenir à soi-même une aventure riche en possibilités nouvelles et en surprises.

L'écoute, alors, signifiera également : découvrir un nouvel espoir dans cette créativité nouvelle. Car l'abîme décrit par Büchner fait pendant au chant d'espérance célèbre de Paul Gerhard, et les deux visions vont ensemble.⁽¹⁾

(1) "Je te contemple avec joie - O que mon esprit fût un abîme et mon âme une mer profonde, pour que je puisse t'embrasser."

En pratique, pareille écoute implique une concentration de l'esprit, et donc un travail ; mais le travail, ici, comme expérience d'une pénétration du monde, comme expérience progressive de soi-même, est l'expérience d'un bonheur.

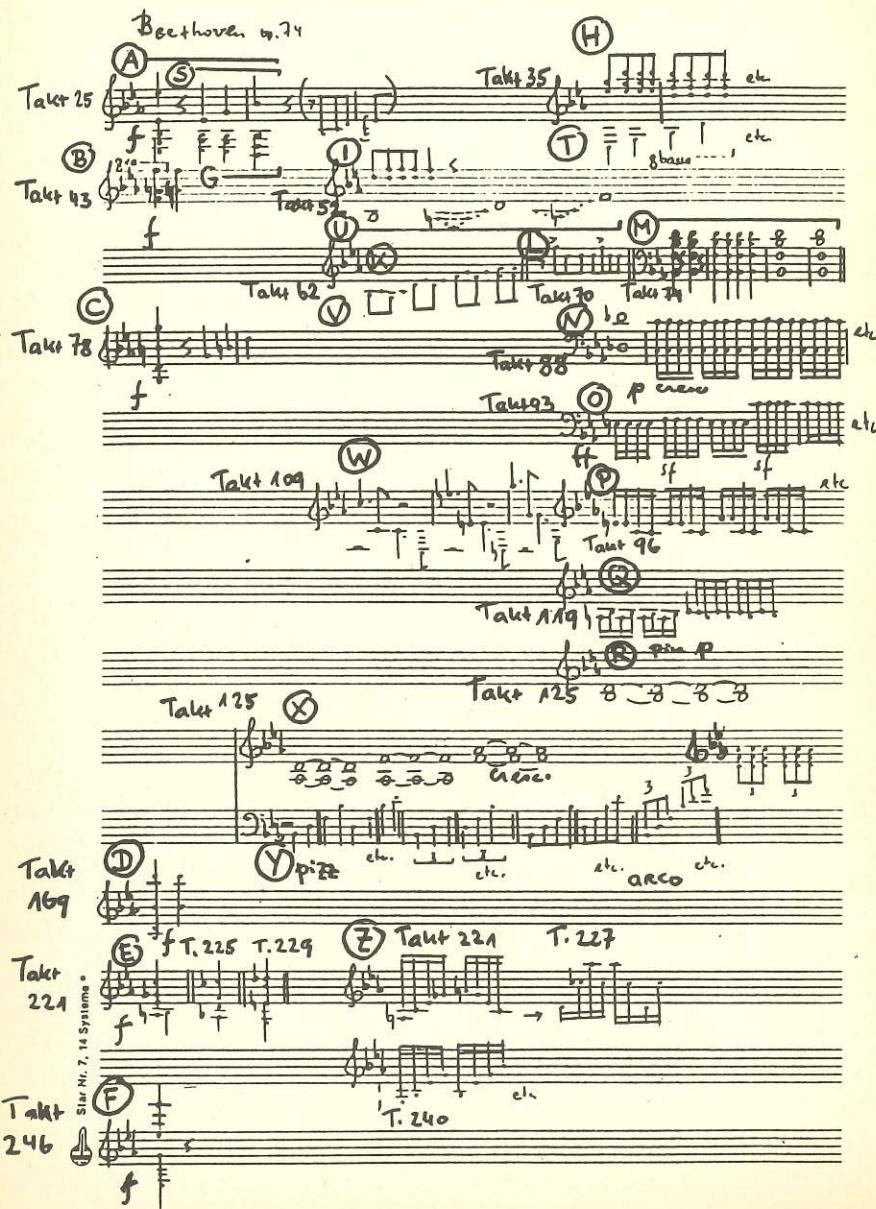
Le mot-clé d'une telle écoute est la structure.

Comme expérience de la structure, l'écoute ne se repère pas uniquement de manière positive sur les caractéristiques (*Beschaffenheit*) de l'objet sonore, mais se précise dans une mise en relation de cet objet avec ce qui l'entoure. La perception sonore se rétrécit et s'augmente en même temps des relations qu'elle voit se déployer entre ce qui résonne et son entourage proche ou lointain, dans le temps et l'espace ; autrement dit : l'écoute - consciemment ou inconsciemment - perçoit en plus de son objet en même temps des relations, ceux qui sont à son origine et ceux où il s'insère maintenant, et qui éclairent de manière nouvelle tout moment sonore d'une œuvre.

Quand nous entendons, dans le premier mouvement du *Quatuor op. 74 "Les Harpes"* de Beethoven, le début de l'allegro, après l'introduction lente, nous reconnaissions une manière familière d'ouvrir une œuvre chez les classiques viennois : un accord initial de mi-bémol, accentué par les doubles-cordes, un accord brisé en figurations qui montent de la tonique à la dominante, et des accords répétés dans l'accompagnement. Mais par la suite, et pour celui qui ne se laisse guère assoupir par les rituels convenus d'une formesonne, cet accord initial se révélera comme le premier d'une série d'accords parfaits majeurs, tous en doubles-cordes, une série elle-même ascendante (Fig. 1, A). Ainsi la demi-cadence obligée avant le second thème est marquée par un accord de fa, (Fig. 1, B) le développement commence par un accord de sol, (Fig. 1, C) la demi-cadence avant le retour du thème dans la reprise aboutit logiquement sur un si-bémol (Fig. 1, D). La coda, elle, débute par un accord accentué placé sous un do dans la mélodie, mais cette déviation (non plus un accord majeur, mais une septième diminuée) ne saurait nous troubler ; il y faut y voir une manière de transcender la structuration obtenue, laquelle se conclut sur l'accord le plus haut, de nouveau sur la tonique.

Les variantes des accords répétés (G) sont également projetées sur le mouvement entier : tout de suite après l'énoncé du thème principal, on les retrouve en croches, en même temps qu'une diminution de la figure des accords brisés, en marches harmoniques (H). Dans le cours de l'exposition nous rencontrons d'autres variantes (J, K), à la

(Fig 1)



mesure 70 dans une combinaison de la tierce et de la figure de répétition (L), puis à la fin de l'exposition en diverses augmentations, en blanches et en rondes (M).

Dans le développement, ce type se retrouve même en doubles croches (N); une densification supplémentaire paraît exclue dans ce contexte stylistique particulier. Au lieu de cela, le mouvement de doubles croches est soumis à un travail serré sur les hauteurs, par les accents qui découpent des groupes de blanches (hauteur égale), puis de noires (O), et par des changements de hauteurs que la hauteur change à chaque croche monnayée en doubles. Au bout de l'opération, la hauteur change avec chaque double croche (P), et ceci, comme auparavant déjà, par intervalles de secondes. A ce stade, on obtient un objet statique, un scintillement de doubles croches (Q), et il est difficile d'aller plus loin. Mais il devient évident alors que la ténue de tierces qui suit (R), statique, ou plutôt figée, est l'aboutissement et comme la négation (*Aufhebung*) du scintillement qui précède: il scintille dans le microtemporel, explicitement perceptible: autre exemple de projection d'une figure transcendée, celle de la répétition, dans la forme globale. Ces deux sonorités, l'accord de septième diminuée et la ténue de tierces, ne sont pas du tout nouvelles, mais l'aspect qu'elles représentent chaque fois dans ce mouvement leur confrère non seulement une signification unique, mais elles deviennent encore des objets perceptifs entièrement neufs; aussi anciennes qu'elles soient, on les entend d'une façon nouvelle.

Les différentes variantes de l'accord brisé (S) sont plutôt cachés dans l'exposition et le développement (T, U, V, W). Mais sous cette tierce qui continue de scintiller dans l'imaginaire, et qui constitue à son tour l'élément d'un immense accord arpégé (X), se rassemblent maintenant des variantes d'arpèges qui donnent son nom au quatuor, au valeurs de plus en plus courtes, noires, triolets de noires, croches, triolets de croches, tandis que le changement plus ou moins libre des attaques, du pizzicato à l'arco ou à l'arco-staccato, fait presque apparaître le jeu normal comme une variante dénaturée du pizzicato, plus rare; comme un "mauvais" pizzicato pour ainsi dire, ou "empêché": une façon d'éclairer le son comme entité corporelle qui ressent. Dans le coda enfin, lancé par l'accord de septième dont j'ai parlé, cette figure est entièrement transformée en figure de doubles croches (Y), d'où découle une variante arpégée qui se déploie et se transforme à la fin en figurations qui - connues et codifiées par ailleurs - s'offre ici, comme résultat d'une

opération semblable, à une perception absolument nouvelle. J'ai simplement décrit ici la projection de trois éléments qui se révèlent comme constitutifs de la forme, mais il en ressort déjà comment de simples gestes, ou en tout cas des tournures familières, deviennent porteurs d'une nouvelle signification en tant qu'aggrégats illustrant des catégories sonores plus vastes. Sous cet aspect, les œuvres de la tradition réservent encore des secrets inouïs à notre perception.

Chacun des trois éléments décrits ici tenait sa place propre et sa propre projection de variantes dans la forme globale. En même temps, tous les trois agissent toujours différemment les uns sur les autres. Et je retiens donc cette formule : la structure est un ensemble d'agencements, chaque agencement représentant la projection temporelle d'un aspect sonore ou, autrement dit, la dispersion des variantes caractéristiques (qui peuvent différer fortement entre elles) d'un caractère sonore.

Dans le second exemple, la quatrième des *5 pièces pour orchestre* op. 10 de Webern, nous trouvons apparemment les seuls fragments d'un langage traditionnel (Fig.2). Ce champ de ruines se révèle pourtant comme un champ de forces extrêmement différencié : aux six sons qui composent la figure initiale de la mandoline (A) correspondent à la fin la mélodie des violons, cinq sons comme dilués rythmiquement, sans assise métrique précise (B), et, au milieu, une figure de quatre notes à la trompette (C), suivie de deux notes au trombone (D). Reste le son de l'alto au début, cas extrême d'une mélodie formée par un son unique, clairement souligné par l'articulation expressive (cres./dim.) (E). Ce son d'alto constitue en même temps le degré zéro quant à l'organisation rythmique. Les deux attaques des clarinettes sont à cet égard des variantes plus animées : le son tenu, mais dissous en trille (F), auparavant le son répété six fois en syncope (G), enfin (après deux variantes, l'une pincée, deux autres soufflées, de cette tenue rythmée) une combinaison de deux régularités du son sept fois répété par la mandoline : croches puis triolets de croches à la fin (H).

Sans cette transition de la figure à la mandoline, au rythme déjà un peu moins régulier, il ne serait plus aussi facile de percevoir également les autres groupes de sons répétés (à la caisse claire, à la harpe et au célesta) comme relevant de la même famille. Et cette figure est le point de départ d'un autre classement, à rebours en somme ; la harpe et ses cinq sons espacés sans régularité présenterait alors le degré maximum d'irrégularité (I), puis vient la caisse claire avec trois coups irréguliers (K), puis le célesta avec les deux secondes

Webern, op. 10, 4 IV.

U.E.5967/U.E.12416

(Fig 2)

(L) et enfin même l'accord pincé à la harpe (M), qui sans intermédiaire fait pendant à son antipode, le son de l'alto au début.

Mais ces derniers complexes de sons montrent comment des sons connues se révèlent autrement à la perception grâce à un contexte spécifique. Car le corps étranger de la caisse claire n'est pas seulement intégré rythmiquement, mais lié à la seconde jouée au célesta, puis aux impulsions dures les harmoniques à la harpe, puis à celles de la mandoline, pincés en jeu normal.

Par cette intégration mutuelle, dans l'espace le plus réduit, un son instrumental paraît dès lors comme la transformation d'un autre : à la mélodie initiale formée d'impulsions dures répond le son de la trompette, un peu forcé, puis la douceur des violons à la fin. Le trombone est une trompette altérée, la harpe une mandoline plus cristalline etc. Tout est à la fois familier et nouveau, grâce à cette projection globale, c'est à dire grâce à la forme.

Avec cela le tout n'est rien qu'une sérénade au clair de lune en harmoniques, avec des sons apportés par le vent, de là où sonnent les belles trompettes, où le trombone répond qui annonce la mort, jusqu'à ce que le tambour de la caserne annonce la retraite et interrompe la sérénade - l'amant s'enfuit sa mandoline sous le bras qui résonne encore, et la belle lui fait signe avec l'arabesque du violon.

L'auditeur n'a pas le temps de se laisser captiver par l'idylle - comme cela est permis chez Mahler, de qui me viennent les termes de ma description. Tout ceci est comme du Mahler vu à vol d'oiseau, radicalement réduit à de rares signaux, et administré comme un ballon qu'il faut gonfler chez soi ; la musique de Webern, ainsi, a sans doute les mêmes dimensions que le monde symphonique de Mahler : attenant à l'infini.

Mais ce qui importe, ce n'est guère cette reconstruction intellectuelle de l'idylle, mais plutôt le refus, simultané, d'en jouir tranquillement, et surtout la concentration sur la situation structurelle. Il y a là les deux, la mélancolie, le renoncement, mais aussi la force qui permet une expression nouvelle, dont Webern ne nous prive pas. Cette pièce, comme toute œuvre cohérente, est non seulement une structure sonore close (définition qui inciterait et même condamnerait plutôt à l'établissement d'un protocole intellectuel), mais également, et je préférerais cette description d'une expérience d'écoute globale, une "sonorité structurée" ; nous pressentons l'unité expressive et sonore, et dans cette expérience globale, l'intuition prend une part importante.

De même qu'on ne peut isoler ici la perception de la forme de celle d'un caractère sonore général (le *sound* comme diraient les musiciens rock), ou, autrement dit, de même qu'il est impossible de séparer construction et expressivité, de même on ne saurait, lors de l'écoute, distinguer l'intellect de l'intuition : l'une épauler l'autre. Là où elles fonctionnent séparément, les deux sont sous-développées. *

Le terme de "sonorité structurée", que j'oppose ici à "structure sonore", part d'une conception du son qui - justement en tant qu'ensemble pluridimensionnel d'agencements - ne se communique pas immédiatement par une simple excitation acoustique, mais s'ouvre peu à peu, dans un processus d'exploration comme tactile - à plusieurs niveaux, à de multiples significations - d'une construction qui défile avec ses éléments caractéristiques reliés entre eux.

L'image la plus utile pour décrire cette manière de percevoir, de vivre la structure, est celle de l'arpège : comme le harpiste décompose successivement un son tout en se représentant l'ensemble, ou même glisse de haut en bas sur toutes les cordes (un glissando, qui est à dire vrai une gamme arpégée), présentant ainsi à la fois un son et son instrument, ainsi une œuvre musicale se transmet en tant que structure sonore et en tant que sonorité structurée comme une sorte d'immense arpège sur cet instrument imaginaire articulé par la forme que construit le compositeur. Chacune des cordes de cette harpe imaginaire serait non seulement choisie, mais conçue par le compositeur comme un objet plus ou moins complexe et à partir de matériaux préexistants. L'ordre même de ces cordes entrerait pour une part essentielle dans la construction. Peut-être que certaines de ces cordes imaginaires sont elles-mêmes des instruments locaux, des sous-groupes instrumentaux, quasiment des faisceaux de cordes. Et les affinités repérables entre ces cordes plus ou moins éloignées les unes des autres permettent mille possibilités de construire des ponts entre elles.

A travers ce processus d'exploration ne se communique non seulement la structure de l'instrument, mais celle aussi, indirectement, du facteur et de l'instrumentiste : et enfin celle du compositeur lui-même.

Je retiens ainsi ce modèle de la structure comme polyphonie d'agencements, que la perception doit explorer, et dont il s'agit de faire l'expérience à la fois comme expression et comme une idée structurelle/sonore.

La structure comme polyphonie d'agencements : à chacun des agencements est soujacente une échelle (quelle que soit par ailleurs la manière de l'explorer), une échelle

d'événements qui tout en différant entre eux, sont reliés par un caractère commun, une idée sonore. Mais cette idée ne se révèle jamais d'emblée dans un événement isolé, de même qu'un individu ne suffit à présenter une famille.

(Il est possible qu'à un moment il ne représente pas une famille, mais sa nation peut-être, sa race, ou son club... C'est peu à peu seulement que son rôle se complète et se précise, et sa signification).

Une autre image que celle de la harpe ou de la famille pourrait être de bon secours: songeons à un orgue imaginaire, imaginons les familles superposées polyphoniquement comme autant de claviers séparés ayant chacun ses échelles propres.

Une telle interaction des claviers peut-être montrée à l'aide d'un extrait de mon concerto pour percussion et orchestre, *Air*. L'aspect général, l'idée qui est à l'œuvre dans cette partition et relie entre eux les différents "claviers" est indiqué par le titre: l'air est une mélodie chantée, un lied, c'est aussi une pièce connue de Bach. Mais c'est également l'air que l'on respire, ce qui est engrangé et consommé par les instruments à vents, et traditionnellement caché à l'auditeur afin d'obtenir un beau son. Dans *Air*, le rapport habituel entre l'action et le résultat sonore est renversé et en même temps élargi: l'action aboutit certes à une sonorité désignée de façon précise, mais elle ne disparaît pas derrière elle; le résultat désigne maintenant par sa corporeité particulière l'action qui est à son origine. Et elle rend conscient des conditions mécaniques et énergétiques nécessaires à sa production: le son d'un violon ne renseigne guère sur sa valeur de consonance ou de dissonance, mais indique ce qui se passe - comment les crins de l'archet sont appuyés, tirés plus exactement, sur une corde faite de telle et telle manière à tel ou tel endroit précis entre touche et chevalet.

Une écoute semblable est bien entendu empruntée à la vie prosaïque de tous les jours, où l'on frappe un objet pour déduire du son qu'il rend ses caractéristiques matérielles (et non pour jouir de ce son), et où le craquement d'un escargot que nous écrasons nous effraie bien plus que le hurlement subit d'un moteur.

En me référant aux techniques de la "musique concrète", qui recueille ce genre de bruits quotidiens sur bande et les intègre dans des collages musicaux, et tout en songeant que chez moi ces actions sont instrumentales, j'ai nommé cette musique "musique concrète instrumentale" (1). Naturellement, des techniques de jeu inhabituelles interviennent souvent, ou modifiées radicalement. Le jeu normal y figure

(1) En français dans le texte.

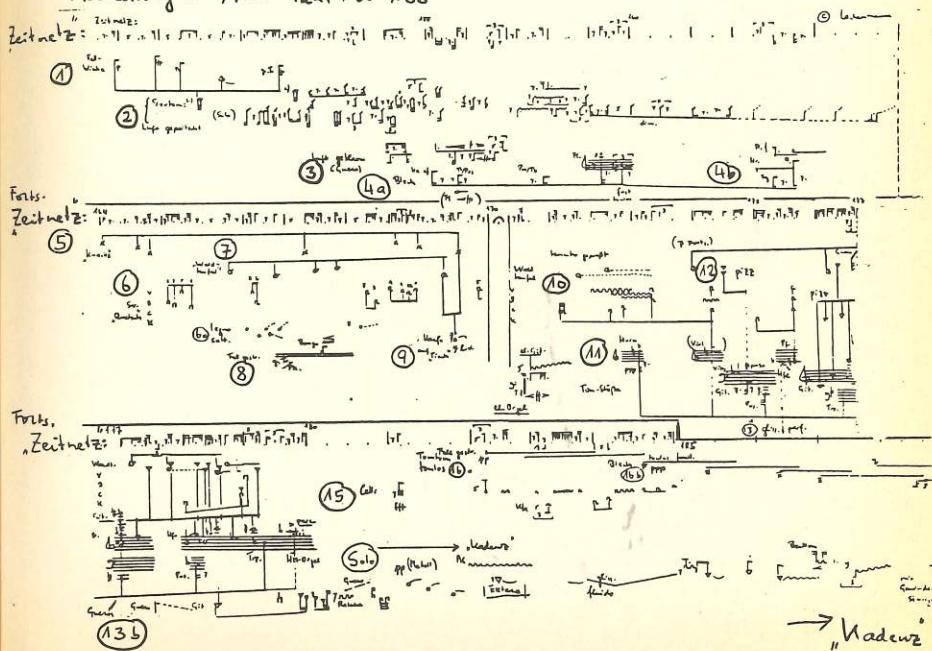
aussi, comme un cas spécial, mais aussi dans un tout autre contexte que celui d'origine. Le son pur comme exilé tonal, dans ce nouveau contexte, a perdu toute présence esthétique.

Air, composé en 1969, du temps de la révolte des étudiants, salué par les uns comme l'exemple du refus esthétique et d'une protestation contre la routine culinaire du beau son d'orchestre, contesté violemment par les autres, mal interprété finalement par tous, était avant tout pour moi une aventure stimulante de l'écoute, avec des relations sonores encore à peine explorées, aventure d'autant plus excitante qu'elle ne se passait pas dans les marges exotiques des sons électroacoustiques, mais au sein même de l'appareil symphonique traditionnel, et pour ainsi dire dans la gueule du loup.

Mon exemple montre trois lignes, au dessus desquelles est inscrit un "réseau temporel" (*Zeitnetz*), une sorte de bande rythmique indiquant l'articulation globale qui résulte des superpositions figurées en dessous, et qui représente en somme le rythme de "l'arpège" qui parcourt toute cette "harpe" compliquée. (Fig. 3) Dans la première ligne se superposent les claviers (ou les familles) 1 à 4b: c'est à dire

(Fig. 3)

Abbildung 3 AIR Takt 150-188



une séquence formée par divers frottements sur des instruments à peaux; une séquence de rythmes plus complexes avec des coups de fouet en l'air, se terminant sur un long ritardando qui mène aux confins de l'inaudible; une troisième séquence, brève, avec une structure rythmique aux gueros sur lesquels on souffle; et enfin une séquence qui va de la moitié de cette partie jusqu'à la fin, avec des combinaisons de bruits de souffle aux flûtes et aux cuivres.

Les familles superposées de la section suivante (deuxième ligne), numérotées de 5 à 9, s'apparentent par des gestes violents communs: ainsi dans la cinquième famille la combinaison des fouets brisés (celles dont a fouetté l'air auparavant); un groupe de rythmes courts obtenus par un nombre plus ou moins important de cordes raclées; une séquence d'entrées craquante des tambours à friction (de petits instruments à peaux traversées par une corde et qui amplifie les bruits de frottements à l'endroit de la fixation). Tous ces événements que j'ai dits violents sont en même temps des événements étouffés: quand on presse sur la corde on ne peut plus avancer ni reculer après le premier coup; le silence qui suit est celui d'un arrêt. La seule attaque qui se distingue délibérément sous cet aspect est celle de harpe dont la caisse résonne encore après le coup noté. (9)

Ces actions violentes sont contrepointées par des réminiscences douces, où l'on retrouve par exemple le geste des peaux frottées sans aucune production de son (8), ou les touches délicates du col legno en ricochet. (6a)

Le point d'orgue qui suit, point collecteur de tant de silence étouffé, est bien entendu plein de musique, pleins d'échos négatifs. En tant que silence des "trous noirs" il est d'une sorte qui diffère de celui rempli des attaques inaudibles à la fin de la première section.

Les autres groupements superposés sont plus laborieux à décrire. A la tension du silence violemment étouffé répond l'insertion d'un crescendo, insertion de ce qui est le plus détendu, le plus aisné, de l'orgue et de la guitare électrique, où les kilowatts dispensent l'homme de tout effort physique. Le septième groupe, la séquence des tambours à frictions, se prolonge au-delà du point d'orgue par trois entrées au sein du groupe 10: les accents compressés des cordes combinés aux tenues comme perforées de l'archet reprennent ainsi le son tenu de la guitare électrique frottée à la fixation des cordes.

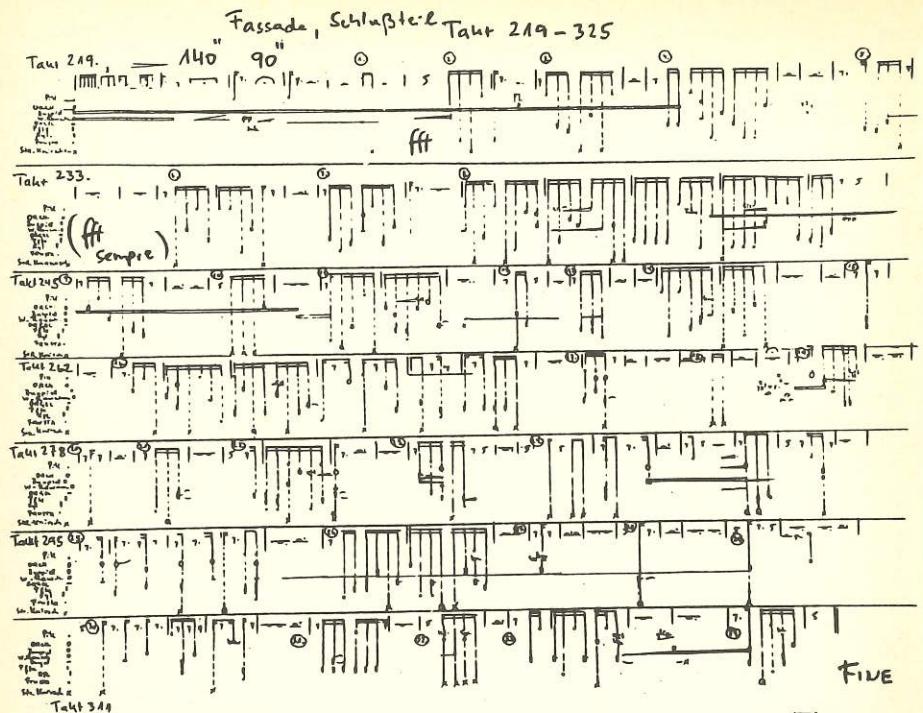
Le groupe 11 est formé par une séquence d'attaques soufflées et qui s'épaissent de plus en plus, depuis le fa aigu du

cor, puis en passant par les entrées staccato d'autres instruments à vent, dont les attaques - surtout pour les cuivres - sonnent de manière tout aussi compressée que les bruits voisins des cordes. Au sein du groupe 12 enfin se rencontrent différents pizzicati, naturels ou inhabituels, comme ceux pincés derrière le chevalet des violons, à la harpe, la guitare, cordes étouffées ou libres, sur les cordes du piano et même celles du tambour à friction, puis sur l'instrument du soliste, l'ektara, sur lequel débute la cadence.

Je mentionne simplement d'autres groupes, comme les combinaisons du guero, de la guitare et de la crècelle étouffées (13b), perforation particulièrement grossière, puis les violoncelles frottant la première corde avec les crins de l'archet divisés (15), enfin le contraste entre une dernière réminiscence des peaux frottées et des flatterzunge au son blanc aux cors, trompettes et trombones. (16) Mais je ne puis ici développer leur rôle complémentaire à l'intérieur de l'image sonore et formelle. Tout l'ensemble décrit ici est à la fois une forme et une sonorité, une structure et en même temps un élément dans la sonorité d'ensemble, dans la forme globale.

Une autre sorte d'expérience d'écoute, avec un matériau comparable, est au centre de l'exemple suivant, extrait de *Fassade*, une œuvre pour orchestre composée en 1973, et que je définis comme une marche secrète: le réseau temporel qui ramasse toutes les structures partielles représente lui-même maintenant un rythme de marche, métriquement simplifié, bien qu'au cours du développement il soit étendu ou bien compressé de manière radicale.

Dans ce réseau temporel sont alors insérés des champs sonores. Comme ceux-ci sont à leur tour des éléments d'agencement qui se superposent, l'effet de marche se perd en partie au profit de rapports polyphoniques qui sont perceptibles. Mais le rythme de marche continue d'agir comme une pulsation secrète. Plus le rythme de marche qui coiffe la structure est étendu, plus les rets du réseau s'écartent, et plus se fait intense la perception pour l'oreille des structures locales; elle pénètre dans des processus qui, en tant que couches de sons râches, naturelles, ne sont pas véritablement composées, mais seulement rendues visibles. Le cas extrême est fourni par le point d'orgue au début de l'exemple 4; un bruissement enregistré sur bande, qui dure 140 puis 90 secondes, et dont l'escarpement s'intègre soudain dans une perception aiguisée par d'autres structures, tandis que la deuxième piste de la bande, où l'on a enregistré une sorte d'idylle familiale, diffuse des rires d'enfants, des cris etc...



(Fig. 4)

L'autre extrême, c'est la densification radicale du rythme global, en doubles croches qui se suivent en un mouvement brusque, escarpé.

Les différents groupes, familles, claviers entre lesquels oscille ce mouvement de doubles croches, restent toujours clairement définis dans cette partie finale; ce sont tous ce que j'appelle des variantes de tutti: tous les piccolos, tous les pianos, tous les instruments hauts, tous les xylophones, toutes les bandes etc..., bref l'ensemble des éléments que l'on peut regrouper selon une qualité commune (ce qui signifie aussi: tous les orgues électroniques, c'est à dire un seul).

Non seulement l'oreille ne peut enregistrer une sonorité isolée, trop rapide, mais elle ne peut même séparer cette suite de sons, et tentera seulement de se faire une image d'ensemble dans les silences entre les groupes, différenciée, de ce qui défilait. L'oreille est comme aveuglée par la vitesse, la masse, le volume sonore. Dans ces deux cas extrêmes, le point d'orgue, c'est à dire une valeur beaucoup trop longue, et la suite trop rapide d'événements qui s'emballent presque, une expérience structurelle est transmise moins de façon réelle, que de manière hallucinatoire.

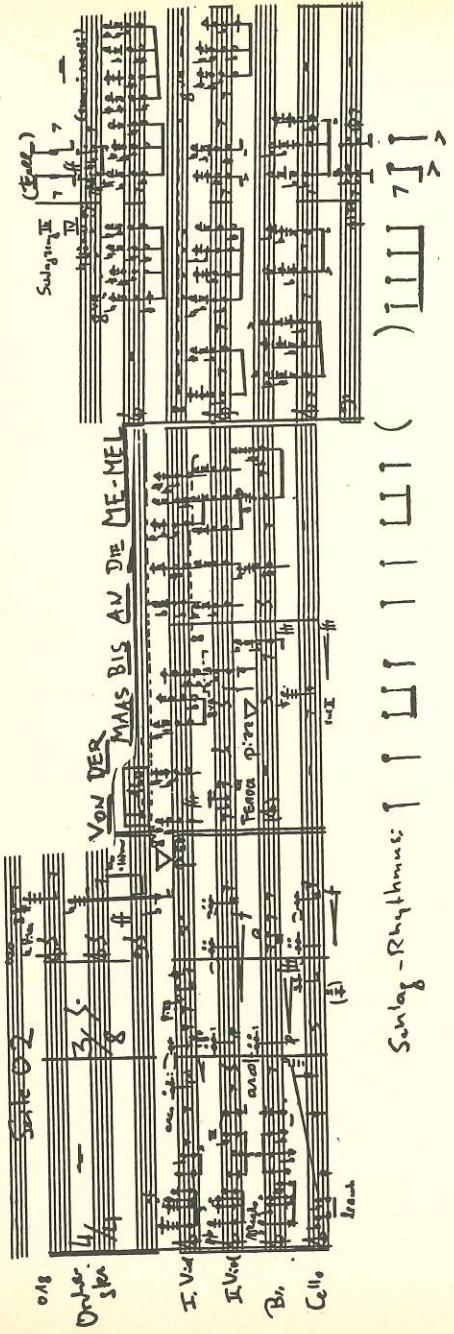
Les deux derniers exemples sont tirés de ma *Suite de danses avec hymne allemand*. Le réseau temporel dont j'ai parlé dans l'exemple précédent comme d'un rythme qui coiffait l'ensemble (un arpège structural) est ici régi par des figures rythmiques que nous reconnaissons comme les squelettes d'une expérience familière...

Dans le premier cas (Fig. 5), elle surgit du geste de l'hymne lui-même; celui-ci est développé par une projection temporelle très étendue sur le clavier d'un instrument imaginaire, les pizzicati combinés rigoureusement avec des pressions brusques et très fortes sur les cordes, ou avec des doubles-cordes en pizzicato derrière le chevalet (lignes 2 et 3). Le son fixe constitue là une sorte de coloration des sons et des bruits "concrets", des autres instruments dénaturés. Tandis que le premier vers est ainsi épelé sur l'instrument imaginaire, il est transposé deux fois, comme si l'on désaccordait l'instrument alors qu'on en joue, et sans que l'on puisse se fier d'ailleurs aux octaves. De plus, l'instrument lui-même est démonté; la part de bruit qui prédominait auparavant et brouillait la mélodie se réduit

TANZSUITE MIT DEUTSCHLANDLIED

(Fig. 5)

TANZSUITÉ MIT DEUTSCHLANDLIED . "Wortspann (Forte)"



(Fig. 6)

aux simples bruits de la touche que frappent les doigts. La mélodie est reconnaissable, à moins que la perception, de par la superposition du premier vers et de sa propre répétition, ne soit détournée vers le structurel, le ponctuel, et ne saisisse plus la citation.

Le deuxième vers, superposé, apparaît, encoû plus étendu, sur un second clavier imaginaire, en accords de quatre sons joués pizzicato (1ère ligne) et son échelle se compose d'intervalles qui s'élargissent vers le bas, si bien que les hauteurs d'origine sont déformées et comme bosselées. La répétition dure plus longtemps que le vers original, mais ce second instrument se défait également, et à la fin de la première moitié de la mélodie, sur la dominante, débouche sur un mouvement inaudible de cordes ad infinitum, fait du sur place comme un ostinato - jusqu'à ce qu'un tremblement de nouveau saisisse l'ensemble, crachant comme une explosion la seconde moitié ("Von der Maas bis an die Memel"), rythme familier aux habitués des stades de football (Fig. 6), et se verse enfin dans la valse.

Savoir si tout le monde peut ou non reconnaître l'hymne allemand m'impose moins - à moi qui ne veut pas dire, mais faire - que le fait même de cet emprunt qu'une structure fait à une autre, empruntant son réseau structurel et temporel à une mélodie profondément ancrée en nous et qui ne recèle guère moins de logique que le principe sériel. Le résultat est aussi complexe que l'est toute autre structure pure: un paysage d'impulsions où l'on peut se perdre, mais où l'on sent que nous porte une loi formelle; cette loi, avec toutes ses failles et ses brisures, est celle de l'hymne, avec lequel s'opère ainsi en nous - inconsciemment peut-être - une nouvelle rencontre.

Dans le dernier exemple, la "Sicilienne", le réseau temporel est de nouveau déterminé par un élément connu, justement le rythme de cette danse, varié de multiples manières (Fig. 7). La description du matériau selon le mode de production du son (insuffisante parce que "pressé" ou "frappé" peuvent décrire finalement des résultats extrêmement divers) ne suffit pas pour désigner les catégories perceptives qui sont à l'œuvre ici; ce qui importe au moins autant, c'est leur combinaison verticale, par exemple, et surtout les rencontres qui forment des figures rythmiques plus ou moins articulées. Ainsi l'ensemble des événements est traversé par une projection (une "famille" si l'on veut) de rythmes clairement définis, comme le rythme pointé de la sicilienne, gratté sur une cymbale (par ex. mes. 73, 76, 81, 92), ailleurs

(Fig 7)

"Siciliano" aus "Tanzsuite mit Deutschländl-Lied"

(Takte 70-118 a) Lahmann

par un groupe de pizzicati ou une figure des coups étouffés (mes. 70), puis joué dans la deuxième partie arco par les violons pour une citation de Bach, la musique des bergers de l'*Oratorio de Noël* (mes. 140), jusqu'au solo du piano étouffé qui prédomine dans la quatrième partie (mes. 118 et suivantes).

Ces rythmes "clos", définis, s'opposent à des figures qui le sont moins, réparties sur différents instruments qui se reliaient, s'opposent d'autre part à des figures "régulières" d'une certaine périodicité, et enfin à des actions statiques, tenues, pour ainsi dire des pédales provisoires.

Dans un second temps (à partir de la mesure 101), le tout se cristallise comme ombre d'une musique connue, celle des bergers, déjà mentionnée. Dans la troisième partie (mes. 110) le matériau se réduit à la sonorité des cordes, alors que la mise entre parenthèses des modes de jeu soufflés ou frappés rend efficace la richesse intérieure du paysage de pizzicati (étouffés, en harmoniques, glissando, doubles cordes derrière le chevalet etc...). Restent seuls deux corps étrangers : le grattement de marimba et la seconde la plus haute du piano, étouffée. Celle-ci se fait centre de la quatrième section (mes. 118), auquel la musique se réduit peu à peu, avec le contrepoint intermittent des solistes et du marimba frotté. Dans cette focalisation totale sur le registre le plus haut du piano s'ouvre de nouveau un monde perceptif extrêmement différencié par l'accentuation toujours variée d'une même sonorité et son étouffement simultané, sa "pédalisation", avec un étagement nuancé d'échos que l'on ne peut simplement "composer", mais qu'il faut mettre à nu en levant, en assourdisant tout ce qui pèse sur lui.

Et ainsi ces sections de la "Sicilienne" offrent en même temps la réduction croissante d'un matériau et l'élargissement progressif d'une perception différenciée. Celui qui fixe dans un paysage compliqué un seul arbre y découvre de nouveau un "paysage" infini, et s'il se concentre alors sur une seule feuille, d'autres horizons - de la vue et de la pensée - s'ouvriront, et un angle de vue donné éclairera un autre manière nouvelle.

Dans la suite du morceau (non reproduit ici), la musique ainsi enroulée retrouve une voix joyeuse, se hasarde même à une petite danse; mais le rythme de sicilienne qui l'avait déclenchée se décompose, s'émette jusqu'à la mesure à quatre temps du "Capriccio" qui s'enchaîne. S'y poursuit à un stade où la surabondance de couleurs produit de nouveau une nuance grise - la projection déterminée par la dia-

lectique entre élargissement perceptif et réduction matérielle.

Possibilités et difficultés de l'écoute - je ne m'en suis pas tenu à mon sujet, certain que mon sujet ne s'en tiendra pas à moi. Il se posera avec chaque nouvelle œuvre, mais avec toute œuvre traditionnelle aussi bien, et nous lancera un défi lors de chaque nouvelle rencontre musicale.

Peut-être que ce paradoxe - se libérer en pénétrant dans la gueule du loup, se libérer d'un moi lié, happé par la société - est un problème qui m'est particulier ; mais c'est lui, je crois, qui permet de montrer l'interdépendance des difficultés et des possibilités de l'écoute, qui, justement, est celle aussi de la pensée, du sentiment, de la connaissance, de la communication dans tous les domaines.

L'une des clefs permettant de pénétrer ce qui est à la fois connu et de nouveau inconnu me semble être cette conception de la structure que j'ai esquissée - et peut-être illustrée de manière un peu partielle : la musique comme ensemble d'agencements, arpège déroulé sur instrument imaginaire où la forme et le son se fondent l'une dans l'autre, et se déterminent de manière nouvelle : comme ce paysage que la perception doit explorer et dans lequel nous reconnaissions en même temps les hiérarchies comme pouvant être niées, brisées, défaites ; pour nous reconcilier peut-être avec elles à partir d'une liberté nouvellement conquise et sans nous y soumettre de nouveau.

Le moment perceptif unique mis à nu par une telle flexion, une telle rupture structurelle, ce moment demeure une énigme. Il est lui-même structure et peut se révéler comme une composition de structures ; il est le produit de toutes les structures qui agissent au fond et lui ont donné naissance, mais en tant qu'élément d'une œuvre demeure ambivalent : objet métamorphosé, qui renseigne sur les structures d'où il provient. Tout cela sont des réalités auxquelles nous réagissons, inconsciemment ou consciemment, avec nos sentiments lors d'une écoute. Et en ce sens je pense qu'il n'y a pas de musique que l'on ne "comprend" pas d'emblée.

Ma définition de la beauté comme "refus de l'habitude" peut certes apparaître comme d'autant plus provocante qu'elle ne supprime guère ce concept de manière masochiste, ou morale, ou calviniste, mais l'assume au contraire avec toutes ces vertus de pureté, de transparence, d'intensité, de richesse, d'humanité : mais au point justement où bien des conservateurs de la culture occidentale pensent devoir s'altérer parce que tout cela les importune.

Et il s'agit ainsi non d'une musique qui déplore le cours du monde par quelques grattements, ni qui se réfugie dans un exotisme sonore, mais d'une musique qui au fond rend notre perception sensible et sensible à elle-même, à sa propre structuration. Elle tente de surcroît d'aiguiser notre esprit pour ces structures en nous et autour de nous qui font réagir la musique. Une musique, partant, qui ose l'aventure de définir encore une fois, et dans les conditions nouvelles d'une absence de langage, l'idée de beauté - avec l'espoir beethovenien que ce qui vient du cœur, le langage fit-il défaut, y retourne.

Helmut Lachenmann

(traduit de l'allemand par
M. Kaltenecker)

CATALOGUE DES ŒUVRES

(toutes les œuvres sont éditées chez Breitkopf & Härtel)

- *Cinq Variations sur un thème de Schubert*, pour piano (1957) • *Rondo* pour deux pianos à quatre mains (1957) • *Souvenir* pour 41 instruments (1959) • *Due Giri* pour orchestre (1960) (manuscrit) • *Tripelsextett* (1960) (manuscrit) • *Cinq Strophes* pour 9 instruments (1961) • *Wiegenmusik* pour piano (1963) • *Introversion I* pour 6 instruments (1963) • *Introversion II* pour 6 instruments (1964) • *Version I* pour 6 instruments (1963) • *Introversion II* pour 6 instruments (1964) • *Version I* pour grand orchestre et percussion solo (1965) • *Trio à cordes* (1965) (Edition *Szenario*, musique électro-acoustique) (1965) • *Intérieur I* pour un percussioniste (1966) (Edition Modern) • *Trio* pour clarinette, alto et marimba (1966) • *Consolation I* pour douze voix et quatre percussionnistes (1967) • *Consolation II* pour seize voix mixtes (1968) • *VatemA* pour flûte, soprano et violoncelle (1968) • *Notturno* pour orchestre et violoncelle solo (1968) • *Air* pour grand orchestre et percussion solo (1969) • *Pression* pour violoncelle solo (1969) • *Guero* pour piano (1970) • *Dal niente* pour clarinettiste (1970) • *Kontrakadenz* pour grand orchestre (1971) • *Gran Torso* pour quatuor à cordes (1972) • *Klangschatten - "mein Saitenspiel"* pour 48 cordes et trois pianos de concert (1972) • *Fassade* pour grand orchestre (1973) • *Schwankungen am Rand* pour cuivres et cordes (1975) • *Accanto* pour clarinettiste et orchestre (1976) • *Salut für Caudwell* pour deux guitaristes (1977) • *Les Consolations* pour 16 voix et orchestre et 6 bandes (1967/68 - 1977/78) • *Tanzsuite mit Deutschlandlied* pour orchestre et quatuor à cordes (1980) • *Ein Kinderspiel*, 7 petites pièces pour piano (1980) • *Harmonica* pour grand orchestre et tuba solo (1983) • *Mouvement (- vor der Erstarrung)* pour ensemble instrumental (1984) • *Ausklang* pour piano et orchestre (création prévue pour avril 1986)

BIBLIOGRAPHIE SELECTIVE

(Pour une bibliographie détaillée, voir *Neuland* N° 1, 1980, et N° 2, 1981/82, *Literatur zu H. Lachenmann*, par Herbert Henck)

Articles de Helmut Lachenmann:

- "Nono, oder Ruckblick auf die serielle Musik", in *Luigi Nono, Texte und Studien zu seiner Musik*, Zürich, Atlantis, 1975
- "Zum Verhältnis Kompositionstechnik - gesellschaftlicher Standort", in *Bericht über den ersten internationalen Kongress für Musiktheorie Stuttgart*, Stuttgart, 1972
- "Die gefährdete Kommunikation", in *Musica* N° 28, 1974
- "Antworten", in *Mahler, eine Herausforderung* par Peter Ruzicka, Wiesbaden, 1977
- "Vier Grundbestimmungen des Musikhörens", in *Neuland* N° 1, 1980
- "Affekt und Aspekt", in *Neuland* N° 3, 1982/83
- "Hören ist wehrlos - ohne Hören", in *Musik Texte* N° 10, juillet 1985
- "Musik als Abbild vom Menschen", in *Neue Zeitschrift für Musik*, Novembre 1985

Sur Lachenmann

- *Revue musicale suisse*, Novembre/décembre 1983, dossier Lachenmann: articles de W. Kunold, Luigi Nono, C.-H. Bachmann, Lachenmann, M. Sphärlinger, H. Danuser, et la traduction française de l'article "Vier Grundbestimmungen...".

DISCOGRAPHIE (disques disponibles)

- *Air*, Schallplattendokumentation Zeitgenössischer Musik, édité par le Deutschen Musikrat, coffret N° 5, Harmonia Mundi 1015
- *Tanzsuite mit Deutschlandlied*, Schallplattendokumentation Zeitgenössischer Musik, coffret N° 10, Harmonia Mundi 1028
- *Accanto, Consolation I, Kontrakadenz*, Wergo 60122
- *Mouvement (- vor der Erstarrung)*, Harmonia Mundi 713 D

PRÉSENCE DE JOHN CAGE

On n'avait pas trouvé depuis longtemps en France telle concentration d'événements cagiens - pas depuis ce concert mémorable de 1982 au théâtre du Rond-Point à Paris qui célébrait les soixante dix ans du compositeur, en même temps que son accession au grade de Chevalier des Arts et des Lettres. En janvier et février dernier, trois manifestations fêtaient le météore subversif: les Manca à Nice, où Gérard Fremy et Bernard Geyer donnaient l'intégrale de l'œuvre pour deux pianos (préparés ou non); l'Opéra de Paris qui présentait une reprise du ballet de Merce Cunningham *Un jour ou deux* sur une musique de Cage: *Etcetera* et enfin une journée entière consacrée à la musique de Cage à l'Ecole Nationale de Musique du Blanc-Mesnil.

Cet engouement en trois points a clairement mis en valeur cette sérénité cagienne à laquelle les vieilles agitations d'avant garde nous empêchaient probablement d'adhérer. Bénéficiant aujourd'hui d'une sorte de recul, de dégagement, la musique de Cage sonne différemment, sans plus de vocation au scandale, résolument *peacefull* comme Cage la revendique.

ETCETERA

La collaboration désormais légendaire de Cage et de Cunningham donnait à l'Opéra de Paris, le 31 janvier, une nouvelle preuve de sa vitalité subversive. Dans *Un jour ou deux*, l'invariant remarquable du tandem est maintenu: indépendance absolue du déroulement musical et chorégraphique -une entente tacite longuement éprouvée et une durée convenue: 1 heure 12. La partition de Cage dévoile un microcosme volontier symbolique qui se donne quelques lois miniaturisées pour gérer ce flux de silence et de hasard déroulé sous les figures presque classiques du ballet de Cunningham. 1^{er} élément: une bande diffusée à faible niveau pendant la durée du ballet - "sons de campagne" enregistrés en temps réel pendant la composition de l'œuvre (oiseaux, aboiements lointains, avions). Voici qui signifiera la nature. 2^e élément: les musiciens tapotent sur des