

Composer dans l'ombre de Darmstadt (1987) Composing in the Shadow of Darmstadt

Helmut Lachenmann

Volume 15, numéro 3, 2005

Souvenirs de Darmstadt : retour sur la musique contemporaine du dernier demi-siècle

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/902369ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/902369ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les Presses de l'Université de Montréal

ISSN

1183-1693 (imprimé)

1488-9692 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Lachenmann, H. (2005). Composer dans l'ombre de Darmstadt (1987). *Circuit*, 15(3), 53–66. <https://doi.org/10.7202/902369ar>

Résumé de l'article

Dans cet article rédigé en 1987 et publié en 1996 dans le recueil de texte intitulé *Musik als existentielle Erfahrung*, le compositeur Helmut Lachenmann porte un regard critique et autocritique sur l'expérience des cours d'été de Darmstadt, depuis le début des années 1950 jusqu'au début des années 1980.

Décennie par décennie, il dégage les divers courants et tendances qui ont marqué l'histoire de Darmstadt en explicitant les paradoxes parfois insolubles engendrés par l'attitude avant-gardiste dont les cours d'été avaient fourni le modèle autour de 1950. À chaque fois, il se réfère à des expériences vécues, faisant intervenir Luigi Nono (son professeur autour de 1960), Dieter Schnebel, John Cage ou Karlheinz Stockhausen.

Partisan d'un « structuralisme dialectique », l'auteur spécifie enfin sa position — en référence au festival de Donaueschingen de 1980 et à un texte de 1982, « Affect et aspect » — par rapport à celles de Wolfgang Rihm et de Walter Zimmermann, ainsi que d'autres compositeurs ayant (ou non) tenté de théoriser leur relation à la tradition et à la subjectivité.

SOUVENIRS

Composer dans l'ombre de Darmstadt (1987)

Helmut Lachenmann (trad. Yves Saint-Amant)

Que nous voulions bien l'admettre ou non, nous avons tous été grandement influencés — d'une manière ou d'une autre — par l'expérience de « Darmstadt » et par la discussion de ce qui s'est passé à l'époque. (Naturellement, il est question ici des années 1950.) Nous sommes tous — plus ou moins consciemment — des enfants parricides de Darmstadt.

L'esprit des pionniers¹

Darmstadt dans les années 1950 : cela signifiait libération et nouveau début, cela signifiait refus du concept de matériau sonore traditionnel et de sa vocation orchestrale, refus de ses implications tant esthétiques que formelles et de la façon dont on l'entretenait (et dont on l'entretient toujours) dans la vie musicale bourgeoise, jusqu'à le galvauder. Ce refus était exercé au profit de conceptions qui allaient redéfinir le système de catégories fondamental de chaque œuvre en se basant sur la perception immédiate et le potentiel d'organisation de ses composantes acoustiques.

Un des concepts clés s'appelait « paramètre » et son utilisation se fondait sur des procédés régis par la série. Le procédé sériel avait un aspect *contraignant* dans la mesure où il entraînait et rendait automatiques des décisions auxquelles participe principalement — selon la conception traditionnelle — l'imagination du compositeur qui réagit sans intermédiaire et apporte des nuances expressives ; mais il avait un aspect *libérateur* là où l'imagination se reconnaissait

1. Les intertitres sont des éditeurs de ce numéro et non de l'auteur ni du traducteur.

prisonnière, tributaire de la société — là où elle savait qu'elle était donc une entrave à l'aventure structuraliste.

Darmstadt dans les années 1950 : à la base de ces conceptions, il y avait, à l'époque de la reconstruction qui a suivi la Deuxième Guerre mondiale, l'espoir de pouvoir faire table rase du passé, et de la méfiance envers les *a priori* qui déterminaient la conception musicale bourgeoise. Il y avait en outre une fascination « techniciste » et un optimisme technologique, peut-être aussi un comportement à la Robison Crusoe, l'esprit de pionniers s'avancant sur un terrain inconnu, et derrière tout cela, la découverte — violemment retardée — de l'œuvre d'Anton Webern.

Darmstadt dans les années 1950 : cela signifiait la négation de pratiques d'écoute familières au profit d'attentes socio-utopiques, le projet d'une musique qui allait à la découverte de sa structure propre et célébrait ainsi sa propre syntaxe. Cela signifiait donc que l'*affect* expressif était subordonné à l'*aspect* de l'idée structurelle. La fonction de communication de l'élément sonore était constamment redéfinie par son contexte spécifique et cela aussi bien de façon positive que négative, les effets expressifs habituels se trouvant au départ éliminés par des procédés rigoureux d'organisation, disons même balayés par l'emploi de la série.

Le Darmstadt des années 1950 introduisit, outre une nouvelle terminologie relative à la technique de composition, l'élargissement, la complexification et l'aliénation de la pratique instrumentale, ainsi que le recours à des appareils plus flexibles qui semblaient rendre superflue la participation du musicien bourgeois, des appareils qui, puisqu'ils n'étaient pas chargés de signification, promettaient des structures plus pures, une musique épurée et aux agencements internes radicalement neufs.

Bref, Darmstadt signifiait pour les jeunes compositeurs de différents pays un nouveau départ vécu en commun, un nouveau départ qui — comme l'avenir allait le révéler — finirait par mener à des buts différents.

Karlheinz Stockhausen et l'« École de Cologne » (Herbert Eimert, Gottfried Michael Koenig, Karel Goeyvaerts) en constituaient le moteur central, exemplaire, œuvrant tout à la fois à préciser la direction suivie et à fournir l'impulsion nécessaire pour aller plus avant dans le défrichage de voies nouvelles.

Cependant, lors de ma première venue à Darmstadt en 1957, je ne travaillai qu'avec Luigi Nono, parce que j'avais l'impression que les autres compositeurs s'étaient presque coupés de la tradition, lui avaient tourné le dos, alors que Nono empruntait consciemment le chemin de la tradition — qu'il abordait avec un regard nouveau.

L'expérience vécue auprès de John Cage (qui, après une courte visite à Donaueschingen en 1954, vint à Darmstadt pour la première fois en 1958) fait

aussi partie de cette phase « classique » de Darmstadt et représente un complément dialectique à la pensée sérielle. Il s'agit en fait de l'expérience de la « dés-organisation » du matériau, de l'émancipation de la perception acoustique du matériau sonore grâce à des procédés aléatoires.

Le fait de réaliser que les techniques sérielles et les techniques aléatoires revenaient au même, en tant que « négation déterminée² », mena à la fois à une radicalisation (dans le sens, par exemple, de la « forme ouverte » et du « *work-in-progress* »), et à une détente par rapport aux tabous et aux craintes de contamination qui devenaient perceptibles. Non seulement cette expérience amena-t-elle la pensée structuraliste à porter son regard vers l'avant, vers l'inconnu, mais elle lui fit atteindre, en regardant vers l'arrière également, à une nouvelle conscience et une nouvelle perception de ce qui était déjà connu.

Tendances contradictoires — Les paradoxes de l'avant-gardisme

Dans les années 1960, il y eut un premier schisme : Boulez, Stockhausen et Nono prirent des directions opposées. La musique des compositeurs qui sont ensuite venus à Darmstadt (Ligeti, Kagel, Schnebel — et paradoxalement Penderecki) représentait une innovation de la pensée musicale, plus exactement un développement dialectique en même temps que la correction (antiscolastique et mieux raisonnée) d'une radicalisation qui avait fini par devenir un maniérisme, voire un totalitarisme de la pensée fonctionnant en termes de paramètres. Mais c'était également une libéralisation des vertus sérielles et un jeu plus ou moins inconscient avec tous les aspects involontairement expressionnistes, surréalistes, exotiques, humoristiques ou choquants, étiquettes qu'une société bourgeoise déstabilisée accolait à la « musique de Darmstadt ». Déjà la fascination qu'exerçait la « radicalité » de Cage, qui d'un point de vue objectif n'en était pas une, provoquait sans cesse des réflexes régressifs.

C'est la raison pour laquelle certaines œuvres représentatives de cette époque, par exemple *Atmosphères* et *Aventures* de Ligeti, *Sonant* et *Sur scène* de Kagel, *Glossolalie* et *Réactions* de Schnebel, m'apparurent, malgré ma grande admiration, comme les produits d'une radicalité apparente, feinte, voire narcissique — comme des œuvres destinées à effrayer ou charmer le bourgeois. Elles se référaient au fond à l'esthétique de la « *Neudeutsche Schule* » (Nouvelle École allemande), qu'Adorno avait déjà critiquée dans sa *Philosophie de la nouvelle musique* en parlant du *Concerto pour violon* de Berg, à savoir : la dissonance (ou encore : bruit, cacophonie, distanciation, caricature, emphase brisée) vue comme métaphore du malheur (connoté positivement parce que reconnu); la consonance (ou encore : musique intacte, geste tonal) comme métaphore du bonheur (remis en question); et l'humour surréaliste comme

2. L'auteur fait ici référence à Hegel. L'expression « *das bestimmte Negative* » apparaît dans la préface de la *Phénoménologie de l'esprit* (cf. Hegel, 1952 [1807], p. 49. Trad. fr. par J. Hyppolite, Paris, Aubier-Montaigne, 1942, p. 71).

moyen de capter rapidement l'attention. Le plus trompeur était que plusieurs croyaient pouvoir désigner d'un seul trait non seulement Schnebel et Kagel, ou Kagel et Ligeti, mais aussi Ligeti et Penderecki (ce qui incitait fatalement à fermer la ronde par le couple Penderecki et... Schnebel!) comme des compositeurs qui avaient reconnu le rôle involontaire de l'avant-garde dans une société restauratrice et qui avaient su exploiter cela au plan expressif (même s'ils le faisaient de façon subtile et critique).

Luigi Nono, qui avait adopté depuis le début une attitude emphatiquement traditionaliste, me semblait être le seul à n'être pas tombé dans ce piège bourgeois.

Quant à moi, je revins de mes études à Venise en 1960, « fermement décidé » à conserver et à continuer de développer l'héritage structurel — compris de façon puriste — d'un matériau strictement non figuratif, selon le modèle fourni par Nono, mon professeur. En 1959, j'avais rédigé le texte de la conférence que Nono allait donner à Darmstadt³ et dans laquelle il s'attaquait à la conception de la liberté qu'avaient les épigones européens de Cage — conception ahistorique, quiétiste et mettant paresseusement entre parenthèses la question de la responsabilité — ainsi qu'à leurs esthétiques trompeusement régressives. Certains textes que j'écrivis par la suite, en 1961, portaient ces titres significatifs : « La conception du matériau dans la nouvelle musique », « Révolution et restauration dans la nouvelle musique », « Organisation, hasard, improvisation et liberté dans la nouvelle musique », « Communication, spéculation et corruption dans la nouvelle musique ». Finalement, après que ma réaction se fut épuisée, je conçus en 1966 une sorte de typologie du son⁴, dans laquelle le son et la forme se fondent l'un dans l'autre de façon dialectique, et pour ce faire, je me référai à des modèles de structures provenant de Darmstadt. C'est également à cette époque que je me tournai vers Gottfried Michael Koenig dont je me procurai alors la composition électronique *Essay* chez un vendeur d'occasion (!). Cette œuvre me semblait être l'exemple concret d'une pensée qui avait réussi à intégrer son et forme au beau milieu d'une musique indécise aussi bien par sa nature dramaturgique que philharmonique, produit malicieux d'habiles arrangeurs de clusters.

Ces tendances que je critiquais si sévèrement à l'époque, et trouvais restauratrices alors qu'elles semblaient vouloir faire de l'avant-garde un fantôme bien installé dans un confortable ménage bourgeois, je les perçois maintenant moins comme une critique moralisatrice que comme une différenciation réaliste. La conception du matériau purement structuraliste des années 1950 se serait figée en une stérilité totale si les compositeurs en étaient restés là lorsqu'ils se rendirent compte que même le pointillisme le plus pur pouvait être utilisé comme décor pittoresque, comme toile de fond acoustique dans les salles d'attente de

3. « Geschichte und Gegenwart in der Musik von heute » [Présence historique dans la musique d'aujourd'hui], Nono (1993 [1960]).

4. « Klangtypen der Neuen Musik » [Typologie des sons de la nouvelle musique], Lachenmann (1970), p. 21.

Daimler-Benz ou Philips et être ainsi associé aux vieilleries de la culture bourgeoise. Jusqu'ici, le public ne s'est pas laissé déconcerter par toutes ces innovations. Sa stratégie de défense a été et est encore l'accolade... fatale : Darmstadt a été toléré jusqu'ici en tant qu'asile psychiatrique de la culture musicale subventionné par les autorités. Mais il fallait réagir à cela.

En 1969, *Aus den sieben Tagen* de Stockhausen fut enregistré sur disque à Darmstadt. De « stipulateur » qu'il était, le compositeur devint — provisoirement et en mobilisant la créativité de l'être humain en conséquence — un « régleur », peut-être même un « manipulateur ». La même année, j'ai moi-même présenté à Darmstadt *Air* — *Musique pour percussion solo et orchestre*, une œuvre dans laquelle je revendiquai avoir dépassé l'immobilité sérialiste sans faire de concessions, en intégrant consciemment dans la composition les énergies qui témoignent de la production mécanique du son instrumental et en les faisant participer de façon déterminante à la structuration du son et de la forme musicale. Ceci fut ma forme personnelle de rupture avec un structuralisme par trop abstrait dont je sentais de plus en plus la stérilité. Non seulement cette sorte de réalisme sonore menait à des structures qu'on pouvait ressentir presque « corporellement », mais elle mettait également à jour des structures déjà existantes, y compris celles du quotidien et de notre environnement civilisé (des structures dont l'oreille encore marquée par la musique philharmonique ne voulait ou ne devait rien savoir, dans les œuvres de Boulez ou Stockhausen) et les rendait accessibles à la perception esthétique. Grâce à un contrôle rigoureusement structuraliste, cette expérience échappait à toute forme de fascination « néo-allemande », c'est-à-dire bourgeoise.

Qui plus est, le titre *Air*, qui se rapportait à une forme traditionnelle bien connue — et qui pouvait bien sûr être interprété de plusieurs façons —, devait servir, dans mon entourage immédiat aussi bien que dans des cercles plus éloignés, à distinguer ma musique de celle qui cherchait à « épater le bourgeois⁵ » en jouant la carte de la raison ou d'une apparente radicalité — une façon de faire qui remettait en question le concept d'œuvre musicale de façon iconoclaste et affectée, pour mieux masquer par de telles manœuvres trompeuses l'attitude encore bien vivante, académique et d'un modernisme encore trop irréfléchi, qui consistait à composer véritablement les œuvres. Cette charlatanerie fit, dans ses formes les plus dilettantes, une alliance embarrassante avec les exigences des étudiants qui protestaient chez nous à l'époque et critiquaient la culture. Dans leurs luttes contre ce qui était très vivement ressenti comme une restauration idéologique, contre l'impérialisme des États-Unis, contre la guerre au Vietnam et l'exploitation du tiers-monde, ceux-ci réclamaient entre autres une musique politiquement engagée, invoquant comme arguments Hanns Eisler et

5. En français dans le texte.
(Note du trad.)

les discours faits par Mao à la population du Yenan, mais oubliant d'étudier Lukács et d'inclure dans la discussion la musique de Luigi Nono. À l'époque, je m'identifiais avec le mouvement de contestation étudiante et souffrais en même temps de l'autoflagellation, digne de l'Inquisition, avec laquelle ce mouvement se paralysait lui-même sans cesse. J'étais d'avis à l'époque, comme aujourd'hui d'ailleurs, que l'art ne peut contribuer à la formation de la conscience qu'en s'appuyant sur la tradition bourgeoise (c'est-à-dire révolutionnaire) et en suscitant, au moyen de catégories esthétiques, une innovation immanente qui se réalise en confrontant la situation historique et sociale donnée telle que celle-ci se manifeste à travers les pratiques culturelles dominantes. C'est précisément là où il s'agit ni plus ni moins que de mobiliser la perception structurelle, que la musique ainsi conçue entre automatiquement en conflit avec les normes philharmoniques et les tabous qui prévalent dans une société qui n'accepte pas de se faire enlever le jouet culturel qu'elle aime bien et dans lequel elle est habituée de voir, comme dans un miroir (déformant), sa propre image emphatiquement transfigurée, faisant ainsi un bien mauvais usage de la tradition. Cette société à qui on a appris à être inquiète et qui se laisse choquer par des sottises, devient cependant nerveuse quand elle remarque qu'en lui présentant de l'inhabituel on ne vise pas à jouer ou à choquer, mais à produire quelque chose de sérieux, et qu'on emploie pour cela la tradition elle-même.

Années 1970 — stagnation et régression

On me permettra sans doute d'avoir ici recours à une schématisation provisoire qui me fait ramasser le temps en décennies et qualifier les années 1960 de période de restauration innovatrice ou éclairée et les années 1970 de période de stagnation. Caractéristiques de cette stagnation me semblent être les multiples variantes de happenings, performances, improvisations, environnements — mini-œuvres d'art total bâclées et prétentieusement boursoufflées — mais aussi les formes de structuralisme académique qui, à l'époque, lorgnaient vers l'éclat symphonique en prenant pour modèle l'« École polonaise ». Darmstadt 1972, auquel je participai en tant que coordinateur, fut typique de cela. L'abîme qui séparait les célèbres prophètes du reste des participants (composé d'aspirants prophètes) était malsain. Les grands maîtres (Stockhausen, Ligeti, Kagel, Xenakis — Christian Wolff étant une exception remarquable) exposèrent leurs savantes doctrines; à dire vrai, ils présentèrent leurs œuvres sans vraiment communiquer entre eux ou avec les participants aux cours. Ces derniers présentèrent leurs conceptions esthétiques (ou ce qu'ils considéraient comme telles) dans le Studio des compositeurs, par blocs de 30 minutes — un arrangement malheureux que j'ai moi-même autorisé tellement je me sentais impuissant devant cette foule



Helmut Lachenmann à Darmstadt, 1974

désireuse de se distinguer. Leurs conceptions tournaient autour de rituels de méditation, de jeux électroniques « *live* », de musique folklorique, d'« Étude sur ré bémol », ou singeaient celles de Schnebel sur la musique imaginaire ; il s'agissait selon moi de caricatures très maladroites de travaux déjà connus.

Mais la même année, John Cage revint enfin — même si ce fut à Brême — et Nam June Paik revint aussi, Steve Reich quant à lui vint pour la première fois. Si l'on considère l'ensemble, il y avait d'une part, le tableau d'un anarchisme quelque peu teinté de nostalgie, et d'autre part, les grandes dimensions temporelles que Stockhausen et Cage nous avaient transmises bien avant l'Exposition universelle d'Osaka de 1970 et qui furent carrément confisquées et usurpées par la musique minimaliste.

À cause de sa propre stagnation, l'avant-garde européenne était à la merci de tout ce qui, d'une façon ou d'une autre, se communiquait et « fonctionnait » dans la société. Et l'esprit, ébranlé et épuisé par les exercices esthétiques

6. Adaptation d'un vers qui se trouve à la fin du poème *Der Fischer* de Goethe : « *Halb zog sie ihn, halb sank er hin* ». (Note du trad.)

— on le tira à moitié, il s'effondra à moitié⁶ —, put enfin se reposer un certain temps en toute bonne conscience au milieu des confortables coussins sonores d'ostinatos interminables.

La période de « stagnation » devint donc une période de recherche et de redécouverte de la magie perdue. Et ce qui en résulta finalement, ce fut la recherche et la redécouverte de la sécurité perdue, la « percée héroïque » vers une régression déclarée, vers une pensée musicale qui s'abandonnait à nouveau sans aucune retenue — en s'exhibant même — aux désirs philharmonico-symphoniques si familiers, restés inassouvis (au prix d'efforts héroïques) et difficilement refoulés. Même si leurs idées et leurs œuvres se répandirent, les protagonistes de ce tournant esthétique restèrent sur une impression désagréable. Il me semble — et cette impression est confirmée par les expériences vécues lors de ma collaboration avec Wolfgang Rihm (à Darmstadt, en 1982), le compositeur de cette génération dont l'œuvre reflète le mieux cette continuité avec le passé — que les jeunes compositeurs de cette période ne furent jamais vraiment satisfaits de leurs tendances néosymphoniques et néo-expressionnistes, tendances dont ils ne purent indéfiniment exalter la « fonction libératrice » après le traumatisme que Darmstadt leur aurait fait subir. Tout compte fait, il était embarrassant pour eux d'être accueillis à bras ouverts par de vieux réactionnaires, et le manque qu'ils ressentaient et qui les faisait souffrir était le manque d'« air venant d'une autre planète » — pour reprendre les termes de nul autre que Schönberg dont la pensée était encore imprégnée de romantisme.

C'est en tant que sous-partie de ces tendances qui cherchaient à retrouver la magie perdue ou encore la patrie perdue, et aussi en tant que réaction critique face aux abus régressifs de cette recherche — en elle-même légitime —, que se précisa ce que l'on appela ici musique politique, là musique critique et ailleurs, musique alternative. Pour illustrer la première catégorie, je mentionnerai les noms d'Erhard Grobkopf et Cornelius Cardew, passés tous les deux à la musique politique après avoir été formés à la pensée structuraliste ; pour la deuxième, Nicolaus A. Huber, qui avait la position la plus semblable à la mienne et pour qui le rapport entre expérience « magique » et expérience « critique » allait de soi depuis le tout début, ainsi que Mathias Spahlinger. Pour la troisième, je nommerai Walter Zimmermann, dont je découvris la musique dans les années 1970, et dont les catégories « niche » et « musique locale » avaient valeur de programme et semblaient vouloir offrir un modèle s'appliquant à retrouver cette magie perdue, tout en s'opposant à la musique qui exploitait les affects et régressait confortablement vers le vocabulaire symphonique ; sa musique montrait que la sécurité perdue se trouve dans l'exotisme de ce qui porte des traces de « patrie ». Il me semble que Walter Zimmermann a longtemps conservé la série comme

technique d'organisation de la composition (peut-être y a-t-il renoncé depuis) — une technique à laquelle on associe finalement encore le nom de « Darmstadt ».

(Il était également inévitable, après qu'on se fut tant délecté de la tradition, qu'on l'eut tant explorée et exploitée — car après qu'on eut dépecé tant d'objets « exotiques », il fallait bien que la tradition y passe elle aussi —, que des moralistes de l'esthétique se constituent en partie adverse, critiquant ces tendances et opposant à l'hérésie consistant à jouir en hédoniste de ce qui est familier le culte non moins hérétique des masochistes qui se régalent de la « laideur ». Le mot clef, prononcé d'abord par Herbert Marcuse et repris par moi de façon inconsidérée, était « refus ». Je devins malgré moi le gourou des « adeptes du refus » et le protagoniste d'une « musique aux frontières du silence » ; pas moyen d'y mettre fin depuis !)

Afin de préciser ma propre position et de faire la lumière sur les tensions — elles ont été en partie exacerbées artificiellement de l'extérieur — qui m'opposaient aux compositeurs chez qui la pendule semblait remonter le temps, j'insère ici un extrait d'un texte que j'ai rédigé en 1982 et qui était alors le manuscrit d'une conférence intitulée « *Affekt und Aspekt* ». À l'époque, ce texte devait servir à clarifier la position des parties en présence, ce qu'il fera encore aujourd'hui.

« Affect et aspect » (1982)

Le moi, conscient de son inconsistance, de son incapacité de s'exprimer, confrontant à ses anciens liens son impuissance à s'en défaire ; le moi qui cherche à tâtons son ça, son surmoi, sa propre structure avec l'espoir de trouver l'élément salvateur au sujet duquel Hölderlin écrit qu'il croit là où il y a du danger ; le moi qui se révèle, non sur le plan de l'affectivité à travers des gestes qui expriment ses émotions, mais à travers un « agir » en recherche, se servant pour cela de l'aspect qui apparaît lors de la transformation de l'appareil esthétique dominant et de son concept du matériau. C'est ainsi que les compositeurs de ma génération ont compris leur situation, et ils l'ont acceptée comme un défi. Composer tout en s'opposant à la conception dominante du matériau veut dire : jeter un nouvel éclairage sur cette conception du matériau, la rendre transparente et faire monter à la conscience ce qu'elle contient de refoulé. Écouter signifie : se transformer, redécouvrir qu'on est soi-même transformable. C'est à travers la transformation du matériau que le compositeur s'exprime et qu'il découvre qu'il est lui-même une partie d'une réalité beaucoup plus complexe que la simple réalité bourgeoise.

Mais ce qui incitait ma génération à créer est souvent perçu par les compositeurs actuels comme une paralysie méprisable, comme le refoulement de leur besoin d'exprimer leurs émotions. Une génération plus jeune, qui a grandi dans une société pour laquelle le refoulement de ses propres contradictions est devenu une seconde nature, perçoit cette esthétique de la résistance comme une frustration pure et simple. Cette génération souffre moins de l'inconsistance du moi que de la paralysie causée

par la prise de conscience d'un tel état. Elle se retient alors de toutes ses forces — comme un lapin face à un serpent — de garder les yeux fixés sur son propre conditionnement, et elle ose *dans, malgré* et précisément à *cause* de la situation d'aliénation dans laquelle elle se trouve, dire MOI, JE véritablement pour la première fois, et prend le risque de communiquer son monde affectif, forte de la conviction qu'à travers tous ses masques, l'individu, si aliéné soit-il, conserve finalement sa capacité de communiquer.

C'est ainsi en tout cas que je comprends l'esprit qui guide les compositeurs qui ont décidé de retourner aux affects. Et pour cette raison, je les respecte et les accepte, et je me sens plus près d'eux que de bien des maniéristes de la structure consacrés dans leur marginalité, qui font étalage de leur aliénation et « s'adonnent » à un artisanat qui se définit par la négation.

Le recours à l'affect pour échapper à ce qui est ressenti comme une contrainte tire donc une partie de sa force du fait qu'il s'accomplit en réaction à la réalité. Et c'est seulement en se comprenant lui-même comme aspect qu'un nouvel art de l'affect devrait donc faire ses preuves. Il est difficile de définir un critère pouvant servir à évaluer jusqu'à quel point cet art est convaincant. Souvenons-nous de *Wozzeck*, œuvre dans laquelle « les choses viennent tout naturellement » au sujet qui, fasciné par sa propre structure, s'observe presque comme le fait un docteur et fait sa profession de foi en la nature.

Cette façon de se libérer qu'avait trouvée le sujet paralysé en entrant directement dans un nouvel univers affectif contenait, en tant que rébellion contre ce qu'il ressentait comme des contraintes, une grande part de vérité. Mais elle devient tromperie et dégénère en aveuglement quand le compositeur redevenu gras et satisfait — ce qui ne manque pas de laisser de légères cicatrices sur le plan structurel et de le rendre d'autant plus plaignard — s'installe de nouveau confortablement dans le vieux débaras où sont remisés les affects qui sont à sa disposition.

La tentation semble être forte et nombreux sont ceux qui y ont déjà succombé. Et on ne peut chasser d'un revers de la main l'impression qu'après une stagnation dont on s'est plaint tant et tant, cette nouvelle et débordante richesse en musique qui fait une si large place aux affects doit sa fécondité à la putréfaction qui accompagne le grouillement des vers dans le lard du cadavre tonal. Celui qui croit que le fait de s'exprimer spontanément et d'aller piocher en toute innocence dans la réserve des affects qui ont fait depuis longtemps leurs preuves rend superflue une étude critique et approfondie du matériau sonore, celui-là se prive lui-même de ses droits.

Cette position se trahit enfin par le niveau de la polémique qu'elle mène contre l'ancienne avant-garde, une polémique qui consiste à détourner l'attention sur des fantoches pour ensuite les rouer de coups à la grande satisfaction de Monsieur Peter Jona Korn, dont l'expression de « pollution musicale de l'environnement » est manifestement dirigée non pas contre l'abrutissement du disco ou le classique bâclé, mais bien contre l'avant-garde musicale.

Rappelons aussi que « Darmstadt » est devenu une injure internationale attirant les regards indignés sur l'autoritarisme stylistique qui en émanerait. Ceux qui étaient incapables de comprendre et de transformer des expériences telles que l'expérience sérielle s'étaient sentis mis en tutelle. La pensée sérielle, que ce soit en tant

qu'entrave contraignante de l'imagination ou que délivrance de celle-ci, ne pouvait être méprisée que par ceux qui reculaient devant l'aspect d'une telle forme de pensée, et plus précisément devant la nécessité bien reconnue de redéfinir le matériau sonore d'une œuvre à l'autre, au moyen de catégories qui allaient bien au-delà des bons vieux paramètres de base. Seuls les éditeurs de livres d'éducation musicale ne s'occupèrent bientôt plus que des « valeurs de notes » et de l'« intensité ».

Naturellement, il faut également mentionner ici le fort populaire portrait-robot du compositeur type de Darmstadt qui — se fermant à toute expression d'émotions — porte un regard hautain vers l'avenir qu'il s'est approprié, et ne veut pas du tout être compris de ses contemporains : il est vu à la fois comme un hyperromantique, un apôtre du progrès et un intellectuel renfrogné qui dompte le matériau musical à coups de formules algébriques abstraites. C'est d'ailleurs exactement ce que l'on a dit, il y a 25 ans, de Luigi Nono, le compositeur des *Varianti* et du *Diario polacco N. 1*.

L'annonce d'un art « humain » — en opposition à un art jusque-là inhumain... (faite dans ce contexte, cette annonce ne manque pas de produire chaque fois son effet sur le public) — et l'exigence de composer « enfin de nouveau pour le public » me semblent également trompeuses. Pour qui donc *Canto sospeso* et *La terra et la campagna* de Nono, *Gruppen* et *Kontakte* de Stockhausen, le *Marteau sans maître* de Boulez, *Epifanie* de Berio et le *Concerto pour piano* de Cage ont-ils été composés ?

Le reproche d'un art hermétiquement fermé, réservé uniquement aux spécialistes, ne fait que reprendre l'un des prétextes préférés du public qui était allé se mettre à l'abri face à des œuvres comme celles que l'on vient de nommer, parce qu'il se sentait davantage touché par l'aspect dont il faisait l'expérience en les écoutant qu'il n'était divertie par les affects de tous les néosymphonistes.

Bien sûr, il ne faut pas oublier non plus le jeu polémique autour du concept de « refus », dont on se sert pour essayer de faire de moi un prédicateur ascétique et boudeur levant un index réprobateur au milieu du désert des grincements étouffés, un bouc émissaire tout trouvé pour recevoir une volée de coups parce que l'on veut voir un rejet du public dans ce que j'ai toujours décrit comme un procédé, une technique de composition consistant à faire table rase de ce qui est accessible à tous pour découvrir ce qui se cache derrière cela et le rendre plus directement perceptible. Dans le miroir déformant dont on se sert pour me faire passer pour un idiot, on a transformé ma définition provisoire de la beauté comme « refus de l'habitude » en un « refus du plaisir ». Habitude et plaisir ont donc été ramenés à une seule et même chose : voilà comment le petit-bourgeois s'est lui-même démasqué.

Hanns Eisler aurait tellement aimé écrire un livre sur la « bêtise en musique ». Il y en est un autre qui me semblerait encore plus important : « De l'art de faire semblant de ne pas comprendre en musique ».

Il était facile de comprendre que certains critiqueurs de journaux de province s'étaient servis de pseudo-arguments tels que « hostilité envers le public », « intellectualisme arrogant » ou « malade », etc. Mais que des compositeurs, qui ne sont évidemment pas eux-mêmes à l'abri des fausses interprétations, se servent de tels boucs émissaires — sans penser à mal — à des fins polémiques, se soustrayant ainsi à la vraie question, voilà qui est plus difficile à saisir.

7. Ici se termine l'extrait de « Affekt und Aspekt ».

La question peut être formulée ainsi : Comment peut-on surmonter l'incapacité de s'exprimer, une incapacité qui semble d'autant plus insurmontable qu'en plus du sentiment d'aliénation par rapport à la société et du croissant besoin d'illusion des citoyens, elle est intensifiée et compliquée par l'éloquence de l'appareil esthétique dominant ?

Je ne connais pas d'autre réponse que celle-ci : rendre ce questionnement conscient dans l'acte compositionnel. Cela me semble être l'aspect fondamental de l'acte compositionnel aujourd'hui. À la lumière de cet aspect, il s'agit non pas de proclamer quoi que ce soit par des envolées rhétoriques, mais d'agir — d'une manière ou d'une autre — tout en poursuivant une réflexion créatrice⁷.

Que faire ?

En 1980, les *Ländler-Topographien* de Walter Zimmermann et ma *Tanzsuite mit Deutschlandlied* ont été créés à Donaueschingen. Il me semble remarquable que deux compositeurs, partis à la « recherche de la sécurité perdue » mais qui travaillaient de façon complètement différente et s'étaient fixé des buts différents, aient tenté à l'époque, chacun à sa façon, d'explorer différentes niches d'une même sensibilité collective propre à une région. Mais ce que je perçois chez Zimmermann (et également chez des compositeurs comme Nicolaus A. Huber, Rolf Riehm et Mathias Spahlinger) comme une percée ou une avancée, je le reçois chez d'autres comme une morne orgie de vide régression qui va probablement mener à un cul-de-sac. Le mot dérangeant est encore une fois celui de « tonalité », mais il ne peut pas vraiment être question ici de « recherche de la magie perdue » ; il s'agit tout au plus de l'exploitation éhontée de clichés déjà tout prêts. Une vague d'un paresseux éclectisme, qu'il soit de facture est-européenne ou américaine, vient clapoter aux oreilles de nos concitoyens abasourdis qui se sentent dupés dans leur « ouverture d'esprit » pleine de présupposés (Alfred Schnittke : « On doit courir le risque de devenir éclectique. »), et même nos néosymphonistes ont un mouvement de recul, car ils avaient après tout toujours compris leur musique comme une réponse dialectique aux contradictions qu'ils percevaient dans les tendances de « Darmstadt ». Leur meilleur allié (et le nôtre) contre une telle corruption de l'écoute, qui sous le couvert du mot d'ordre « indice d'écoute » menace de toute évidence d'envahir les médias publics, ne peut être que la tradition musicale elle-même, dont la logique et la force de conviction se montrent encore une fois supérieures à ces plaisirs par trop innocents et replacent dans leurs véritables dimensions les exigences qu'on adresse à l'art actuel.

Je pense que ce qui va rester après le reflux — à mon avis inévitable — de cette vague tonale, c'est une faim, devenue encore plus consciente, de

perception de la structure. Et il se pourrait que Darmstadt, après une période de presque un demi-siècle, soit sur le point de faire un tour sur lui-même. J'ai l'impression qu'il va s'agir d'un mouvement de spirale. Je parie qu'il s'agira d'un « structuralisme dialectique », c'est-à-dire d'une façon de penser la structure qui réagit — d'une façon ou d'une autre — aux conditions imposées par les moyens, pour laquelle l'important n'est donc pas d'obtenir de nouveaux effets ni de ressasser les anciens affects, mais de redéfinir constamment la conception du matériau sonore elle-même et d'atteindre ainsi à une écoute toujours renouvelée. Peut-être est-ce là une variante comprise de façon un peu plus intellectuelle (voire un peu plus académique) de ce que dans d'autres pays on entend par le vocable « *open structure* ». Et c'est d'ailleurs ce qui explique la fascination que la musique de Morton Feldman exerce sur beaucoup de musiciens d'Europe. Depuis un bon moment déjà les œuvres les plus récentes de Luigi Nono, en tant qu'art de la perception de soi-même, c'est-à-dire de la perception de la structure humaine, répondent à de telles attentes.

C'est dans ce sens également que plusieurs compositeurs pourraient apprendre à sortir aujourd'hui des voies trompeuses de l'ancien Darmstadt. Je veux dire qu'ils devraient passer à l'offensive et s'emparer de la tradition d'une manière ou d'une autre, qu'ils devraient s'appuyer beaucoup plus solidement sur la tradition dont on se sert si souvent contre eux. Stockhausen, Schnebel ont déjà donné des exemples dans ce sens ; il faudrait également rappeler l'exposé « Texte — musique — chant » présenté par Nono en 1960. De même, ce qui se passe dans les *Musik-Konzepte* édités par Heinz-Klaus Metzger et Rainer Riehn, où l'on « découvre » non seulement Xenakis, Ligeti, Evangelisti, mais également Bach, Josquin, Bellini et Schumann, devrait devenir quelque chose qui va de soi et de déterminant pour l'attitude de tous ceux qui parlent de nouvelle musique.

Ce « structuralisme dialectique » — qu'on peut mettre en pratique de façon consciente ou non — se distingue naturellement de la fiction d'un matériau sonore « virginal » qu'on pourrait manipuler à volonté en se servant de la technique sérielle (ainsi que l'ont vraiment cru pendant un certain temps les « anciens de Darmstadt »), comme s'il existait un matériau sonore qui puisse oublier son historicité ; par cette fiction, les compositeurs font comme s'ils étaient aveugles et sourds aux contextes, autrement dit aux structures déjà disponibles et agissantes d'où les moyens tirent leur origine ; et pour finir ils versent généralement sur le résultat insipide un « ketchup » aux épices expressives ou tout simplement virtuose, afin de pouvoir servir le tout à leurs contemporains en mal d'attractions. Le « structuralisme dialectique » se distingue tout autant de cette sorte de *cleverness* qui consiste à préparer d'abord le ketchup de

façon à pouvoir le « structurer » ensuite pudiquement au moyen de je ne sais quelles mesures bureaucratiques. « Structuralisme dialectique » signifie : construire des situations, les organiser, les improviser aussi, et — au sens le plus large — les stipuler, pour briser ou démonter les structures disponibles et apparemment intactes, pour montrer ou rendre perceptible ce que l'objet plus ou moins connu, familier ou même investi de qualités magiques peut avoir d'inconnu et peut-être même de refoulé. C'est dans cette perspective que je critique, aime, déteste, étudie la musique de mes contemporains et que je me réfère à la tradition musicale tout comme à l'esprit du Darmstadt « classique ». Le Darmstadt des années 1950, avec ses inévitables ramifications en partie positivistes et en partie scolastiques, fut le propulseur inévitable et historiquement nécessaire d'une fusée dont on peut dire que, s'il était peut-être étouffant de se laisser emporter par elle, c'était également libérateur. Mais il fallait bien entendu s'en détacher au moment où la force de gravité des inerties esthétiques imposées par la société fut surmontée ou sembla l'être. Quand on considère le présent et l'avenir, il peut être utile de se souvenir de « Darmstadt » en étant tout à la fois critique et reconnaissant.

Helmut Lachenmann – Musik als existentielle Erfahrung
Édition originale allemande : © 1996, Breitkopf & Härtel, Wiesbaden

BIBLIOGRAPHIE

- HEGEL, G.W.F. (1952) [6^e éd.], *Die Phänomenologie des Geistes*, J. Hoffmeister (dir.), Hambourg, Felix Meiner.
- LACHENMANN, H. (1970), « Klangtypen der Neuen Musik », *Zeitschrift für Musiktheorie*, vol. 1, n° 1, p. 20-30.
- NONO, L. (1993 [1960]), « Présence historique dans la musique d'aujourd'hui », *Écrits*, L. Feneyrou (éd.), Paris, Christian Bourgois.