

Zeitschrift:	Dissonance
Herausgeber:	Association suisse des musiciens
Band:	- (1999)
Heft:	60
Artikel:	La musique, une "menace" pour l'oreille : entretien avec Helmut Lachenmann
Autor:	Ryan, David / Lachenmann, Helmut
DOI:	https://doi.org/10.5169/seals-927879

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 06.02.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

LA MUSIQUE, UNE «MENACE» POUR L'OREILLE

Entretien avec Helmut Lachenmann DE DAVID RYAN

Que vous est-il resté de l'exemple politique et musical de Luigi Nono, dont vous avez été l'élève à la fin des années cinquante ?

Les problèmes et les dangers, l'envers inhumain (et l'avers philistin) qui caractérisent le capitalisme – quel qu'en soit le masque assagi – n'ont été ni éliminés ni même invalidés par la découverte et la mise à ban universelle de ses formes actuelles. En tant qu'artiste, je n'ai pas la moindre influence sur les événements politiques, mais j'ai la possibilité – et le devoir – de m'opposer à tout philistinisme et de contribuer à développer la sensibilité et la finesse d'ouïe vis-à-vis des magies bon marché qui empoisonnent nos paysages culturels; j'y contribue par l'art, c'est-à-dire en offrant des aventures esthétiques qui n'occupent pas seulement notre expérience de façon divertissante, mais qui nous touchent profondément, en provoquant sans cesse l'oreille de manière différente, c'est-à-dire en brisant ses habitudes, en élargissant notre conscience et en renouvelant constamment la notion de musique.

Voilà ce qu'a fait Luigi Nono, rien d'autre, et l'importance politique de sa musique ne réside pas dans le message idéologique du marxiste et du communiste convaincu, pas plus que la force transcendante de la musique de Bach ne s'explique par sa seule origine protestante. *Cori di Didone* n'est pas une musique moins «engagée» qu'*Il canto sospeso*. A cet égard, les activités et les déclarations politiques du camarade Nono ont souvent été plutôt un obstacle au véritable message politique, c'est-à-dire existentiel, intemporel, de sa musique.

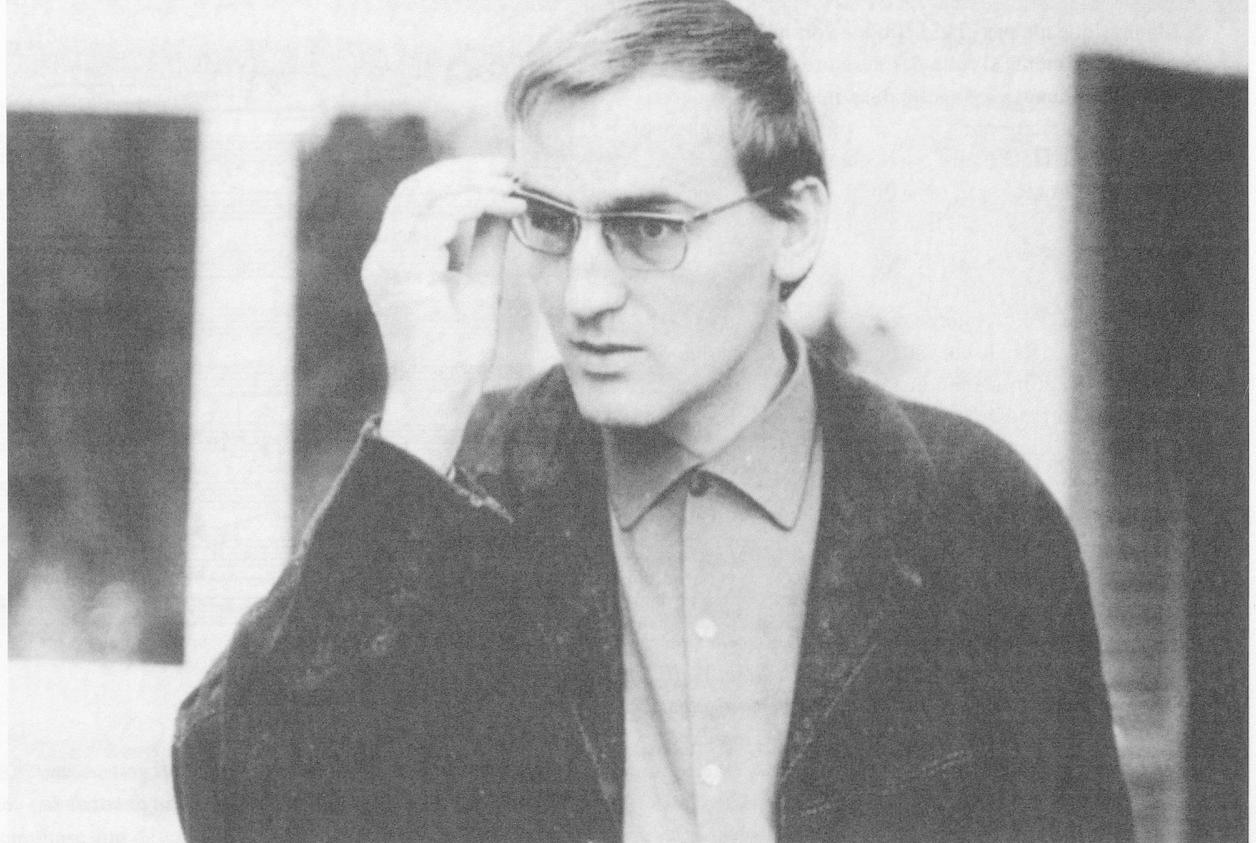
Hans Werner Henze taxe votre œuvre et celle de certains de vos contemporains – nombreux à y avoir vu un affront – de «musica negativa»; que pensez-vous d'une telle désignation ?

Musica negativa représente une philosophie de la composition qui instrumentalise la subversion d'une façon presque maniériste, si bien que sa démarche créatrice tire ses impulsions d'un traitement destructeur – quel qu'il soit – de nos

moyens musicaux traditionnels. Il y a eu et il y a toujours des compositeurs qui dégradent ce principe consistant à «épater le bourgeois» au rang de recette de cuisine, des «surréalistes diplômés» (comme les appelle Peter Sloterdijk), qui se réfèrent abusivement à Adorno – et encore plus abusivement à Cage. Je ne veux rien avoir à faire avec eux, bien que je partage quand même cette lassitude vis-à-vis des formes figées de la réception musicale dans la bourgeoisie. Mais on ne les dépassera pas en les détournant de façon provocante au nom d'une *musica negativa*, ou en les parodiant par le surréalisme. Il faut plutôt qu'elles s'abrogent d'elles-mêmes à la vue de nouveaux horizons, processus qui déclenche un choc plus violent que toute tentative *ad hoc* de choquer le bourgeois. Voilà exactement la dialectique que j'ai apprise de Nono: la notion standard de beauté s'écroule d'elle-même quand elle est confrontée à de nouvelles visions emphatiques du Beau.

Une part importante de votre travail de compositeur a consisté à mettre au point une «musique concrète instrumentale»; cet intérêt provient-il de vos travaux sur les techniques électroniques, au milieu des années soixante, ou s'est-il agi davantage d'une étude analytique des propriétés physiques de divers modes de production du son sur les instruments classiques ?

L'idée d'une «musique concrète instrumentale» – le son en tant que signal de son origine mécanique et donc comme expérience énergétique – a marqué le matériau compositionnel de mes œuvres entre 1968 (*temA*) et 1976 (*Accanto*), et jusqu'à ce jour, cet aspect fait partie de ma pensée de compositeur. Il signifie toujours le dévoilement de la technique instrumentale (le son est tiré, comprimé, frappé, déchiré, étouffé, frotté, perforé, etc.). Mais il doit aussi s'affirmer dans le contexte philharmonique éprouvé, qui perd alors toute sa familiarité et prend un éclairage entièrement neuf, voire «inconnu». Cette perspective exige une nouvelle technique de composition, dans laquelle les paramètres classiques fondamentaux – hauteur, durée,



*Helmut
Lachenmann
à l'époque de ses
études avec
Luigi Nono*

timbre, nuances et leurs dérivés – ne jouent plus qu'un rôle subordonné à la catégorie de l'énergie.

Vous étudiez donc l'«essence» du mécanisme d'un instrument donné et en déduisez un certain spectre sonore ...

La corde de *do* vide du violoncelle, pincée *fortissimo*, n'est ni un élément consonant ou dissonant, ni une fonction inter-vallique quelconque, mais un «phénomène naturel» explosif, guidé par les lois de la physique. Pour mettre cet aspect en relief, il faut perfectionner une pratique de la «déconstruction» du son, qui aboutit elle-même à des possibilités insoupçonnées. Le fait décisif n'est pas le plaisir du botaniste qui découvre des sons inouïs, mais la possibilité de réorienter la perception auditive. Le pizzicato de violoncelle évoqué

plus haut n'a rien d'insolite en soi, mais dans ce contexte modifié, il se révèle soudain comme quelque chose d'inconnu.

D'ailleurs, éprouver ce qui est familier sous un éclairage nouveau n'est possible qu'avec les instruments traditionnels. L'électronique ne rend guère de services, car sa palette sonore reste prisonnière des limites d'un haut-parleur ou de la membrane vibrante de ce dernier: malgré sa richesse incontestée de timbres, elle est moins «dangereuse» et se patine plus vite en idylle exotique, surréaliste ou expressionniste.

Y a-t-il chez vous des liens avec les aspects les plus virtuoses de l'improvisation libre ?

*Helmut
Lachenmann:
«Pression»,
mes. 128–141*

130

130

(legato)

1

3 3 5

6 IV

3

sempre marcato

heller bzw. dunklere Klänge
auf Corpus durch Aufschlagen
näher zur Bogen spitze (und umgekehrt)

auf rechtem F-Loch beginnend

zum linken F-Loch

harter Schlag

134

auf linkem F-Loch beginnend

→ zum rechten F-Loch

broca

I.H.

mit Bogenhaar unter den Saiten
auf Corpus scharren

138

Bogen heraus!

141

arcu

f(v)" ppp

kaum Begendruck

B) von der Aufschlagsseite aus
gleich mit Scharren beginnen

Linke schlägt auf Corpus,
links vom Griffbrett, dann Scharren
mit geschlossener Fingertäste

kein schnelleres Zeitmaß, nur engere Notation!

Ma musique n'a pas grand-chose à voir avec l'improvisation libre, même si cette dernière présente sans arrêt des choses passionnantes et inattendues, mais qui sont découvertes plus ou moins par hasard et sont oubliées tout aussi spontanément; faute d'être prises en main par la composition, elles ignorent pour ainsi dire tout de leur fonction formelle, expressive, voire transcendante, dans le contexte général.

La fascination qu'exerce le seul effet sonore n'est rien, en fin de compte: elle est interchangeable, car n'importe qui peut gratter derrière le chevalet avec l'archet; chaque son, chaque bruit, déformé ou non, familier ou insolite, tire son sens musical unique du contexte édifié, il vit de l'architecture, de la hiérarchie établie, des processus et transformations qui y sont organisés. Le pizzicato de violoncelle est un coup de timbale transformé. L'improvisation n'y a pas sa place.

Etiez-vous intéressé par les techniques élargies mises au point, dès le début des années cinquante, par l'avant-garde américaine – John Cage, avant tout, mais aussi Christian Wolff ou Earle Brown ? Y a-t-il des points de contact significatifs avec ces «architectures» indéterminées (pour autant que l'on admette la contradiction des termes) ?

J'ai toujours été très impressionné par John Cage et j'apprécie Christian Wolff autant qu'Earle Brown. Je les ai souvent rencontrés tous trois: Cage en 1954 déjà, à Donaueschingen, lors de cette matinée légendaire avec David Tudor; Christian Wolff en 1972, à Darmstadt; Earle Brown à Darmstadt et un peu partout, dans plusieurs concerts; en 1990, Cage a encore cuisiné pour moi dans son appartement de New York ... L'«absence de peur» ou de préjugés, de la part de ces compositeurs, vis-à-vis des sons inhabituels (comme à l'égard des sonorités conventionnelles!!) m'a certainement encouragé dans mes recherches. Mais il n'y a pas, il ne peut y avoir d'influence directe. En tant qu'élève de Luigi Nono, mon univers esthétique était aux antipodes du leur. Dans «mes» bruits, la «peur», c'est-à-dire la tension entre les tabous philharmoniques et les explosions exterritoriales, n'est pas oubliée; la force expressive de ma musique résulte notamment du reflet compositionnel de cette tension.

Effectivement, une différence essentielle d'avec l'avant-garde américaine tient à la manière dont vous abordez le phénomène sonore. Alors que les compositeurs new-yorkais postulent, rhétoriquement du moins, qu'«un son est un son», votre musique s'intéresse beaucoup plus à la dialectique entre la «figure» musicale traditionnelle, son éventuelle déconstruction et l'état brut du son.

Le son me fascine et me préoccupe en tant que «phénomène naturel» agencé et maîtrisé par l'esprit. Parallèlement, dans notre pratique culturelle, je rencontre presque toujours les sons sous une forme domestiquée par la tradition et la société. Il faut donc faire éclater ces dernières pour libérer le noyau essentiel, ses vibrations dans le temps et dans l'espace. Pour celui qui s'accroche au code social, cela signifie distorsion, mais c'est tout autant une ouverture, une libération. Et c'est cela qu'il faut justifier dans l'œuvre. Rechercher la distorsion pour elle-même, c'est un maniérisme surréaliste, exotique, expressionniste. Je déteste ce genre de plaisanterie. Je suis sérieux. Cela me plaît davantage.

Dans vos commentaires sur le morceau de clarinette Dal Niente, vous décrivez le processus musical comme «un jeu expressif de forces, dont le théâtre passe constamment du «concret» à l'«abstrait»». Ailleurs, vous avez insisté sur la

nécessité de «bloquer» la formation de tout geste expressif. Faut-il donc déconstruire aussi l'expression avant de la reformer à nouveau ?

L'expression n'est créée ou pilotée ni par la construction, ni par la déconstruction, et encore moins par l'agencement de signaux familiers. L'expression surgit au revers de ce sur quoi travaille le compositeur. Pour moi, composer signifie toujours déconstruire d'une autre manière, mais aussi construire, stipuler des contextes nouveaux pour les éléments ainsi libérés, et éclairer le matériau sonore obtenu de façon nouvelle, c'est-à-dire à ma manière. Cela signifie détruire, vider, décomposer l'expression préétablie, dont aucun son n'est libre a priori. Mais au cours de ce processus, il se forme une nouvelle énergie expressive que je ne peux contrôler – que je ne dois pas contrôler, si je veux en préserver l'authenticité. Cette énergie expressive émet en premier lieu une espèce de «gaieté créatrice», de liberté. C'est de là que tous les autres symboles de l'expression tirent leur vraisemblance. On sait que, dans les partitions de l'«expressionniste» Alban Berg, le degré suprême d'expressivité est indiqué par: «sans expression» ...

Quelle est l'utilité de cette idée de «bloquer» l'expression pendant la composition – vous intéressez-vous encore ?

Autrefois, je pensais devoir «refuser» l'expression. Aujourd'hui, je constate que cela se produit tout naturellement quand l'authenticité des visions sonores ou des structures musicales sur lesquelles se concentre la composition est suffisamment forte. Nono n'a jamais bloqué l'expression. Mais il l'a évoquée et pulvérisée en même temps, ce qui l'a purifiée. Pathos, violence, douceur, intimité: tout cela sonne chez lui comme neuf. La négation et la sélection s'opéraient avec l'assurance du somnambule.

Certaines de vos pièces appellent à écouter «autrement»; cette invitation, avez-vous remarqué à propos de votre pièce pour violoncelle Pression, signifie «s'éprouver soi-même». Qu'entendez-vous exactement par là ?

C'est chose difficile à expliquer en paroles. Mais toute personne qui affronte un véritable défi – que ce soit l'escalade d'une montagne, la traversée d'un désert, une performance intellectuelle ou sportive –, qui s'expose à une situation existentielle limite, qui s'aventure dans l'insolite, l'inconnu, qui doit «sortir de sa peau», sait ce que veut dire

Helmut
Lachenmann:
«Allegro
sostenuto»,
mes. 371–373

s'éprouver soi-même. C'est le cas quand notre oreille est vraiment «provoquée» par les catégories inhabituelles, quoique chargées d'emphase, qui déterminent une œuvre d'art – ne seraient-ce, dans *Pression*, «que» les types de pression, modifiés radicalement et contraires aux notions musicales établies, de l'archet qui frotte les cordes ou toute autre partie de l'instrument, et dont font partie aussi bien le bruit d'écrasement brutal produit sur les cordes derrière le chevalet que l'unisson chaleureux et familier du ré bémol joué sur deux cordes. Dans ces situations limites, ces «crises», notre oreille commence à se considérer elle-même avec ses réactions spontanées, à se souvenir de ses jugements de valeur contrariés. En outre, l'esprit ainsi mis en mouvement se voit rappeler sa captivité, sa soumission à l'ordre social, mais aussi sa capacité de s'évader, de comprendre au-delà du simple phénomène acoustique la situation d'ensemble dans laquelle se produit la «provocation», qui est elle-même une réaction à cette situation. A une époque où la magie est disponible commodément sur simple pression d'un bouton, la musique nouvelle devrait signifier foncièrement une «menace» pour l'oreille.

A quel point de vue ?

A la fin de l'écoute d'une œuvre, l'auditeur devrait être devenu quelqu'un d'autre. Cela vaut naturellement pour le compositeur le tout premier. Schoenberg, Berg, Webern, Varèse, mais aussi Stockhausen, Cage et Nono en ont été en ce sens des exemples vivants.

Je suis tout à fait fasciné par Ausklang, œuvre monumentale de 1984/85, qui joue sur les résonances multiples du piano et de l'orchestre, tout en évoquant un sentiment de décomposition. Il semble y être question de la chute de chaque son dans le silence, en vertu de la loi de la gravitation. L'orchestre a pour fonction d'élargir les pédales du piano. Il capte les diverses résonances avant qu'elles ne disparaissent. Il en résulte un effet dramatique inouï.

L'effet «dramatique», s'il mérite ce nom, ne résulte pas d'une mise en scène arbitraire – qui n'aurait pas d'effet durable –, mais de la logique processuelle immanente au matériau sonore, par exemple la progression quasi souterraine des petites touches *ppp* du soliste, dans la section muette, jusqu'à l'accord fortissimo de *do majeur* de tout l'orchestre, ou, après cela, la transformation du son «troué»

en roulements, en mouvements *prestissimo*, en *glissandos* absurdes, etc. Pour moi, la forme est un aspect du son projeté dans le temps, une sorte d'«arpège» d'une situation sonore statique et/ou dynamique. Je renvoie à mon article très ancien, mais encore d'actualité, *Klangtypen der Neuen Musik* (Typologie sonore de la musique nouvelle): la musique est un processus de tâtonnement le long d'un état structurel en mouvement. Ce n'est pas la mise en scène d'une pièce de théâtre, mais celle d'un «phénomène naturel imaginaire», qui reste donc imprévisible malgré toute sa logique. Les exemples sont probablement les *Gruppen* de Stockhausen, peut-être aussi les *Trois pièces pour orchestre* d'Alban Berg, et certainement les parties de développement dans les sonates de piano de Beethoven.

Quels liens y a-t-il entre Ausklang et Allegro sostenuto de 1986/88 ? On pense d'abord aux facteurs de la décomposition et de l'homogénéité instrumentale, mais aussi au rapport du son et du silence.

Allegro sostenuto est la sœur cadette de *Ausklang* – plus compliquée, plus rude, mais aussi plus fine, à la fois plus «sensible» et plus «brutale». Avec trois instruments chambristes si étroitement imbriqués, les soustractions de résonance peuvent être échelonnées beaucoup plus subtilement qu'avec le grand orchestre, tandis que les «perforations» mentionnées plus haut s'élargissent de façon radicale. Dans l'avant-dernière section, le piano est même «mis à feu»: Le geste de friction par lequel les allumettes sont enflammées dans mon opéra, ce «ritch!» qui coupe les cordes, est déjà anticipé dans toute sa violence (très contrôlée). *Allegro sostenuto* est plus capricieux et «méchant», *Ausklang* plus sérieux et rayonnant – malgré toute sa virtuosité.

Dans les deux œuvres, prétendent certains critiques, on perçoit l'esquisse d'un retour à la tonalité. Il s'y trouve effectivement des gradations qui vont de hauteurs précises, voire d'accords parfaits, au bruit, et qui renvoient ainsi au fonctionnalisme de certains corps sonores. Faut-il comprendre cette présence croissante de moyens tonals comme une évolution logique, ou signifie-t-elle l'abandon de positions esthétiques antérieures ?

Les deux œuvres n'ont pas beaucoup plus à voir avec la tonalité que les œuvres sérielles – atonales – des années cinquante ou la musique de Ligeti des années soixante. Mais en tant que produit «artificiel» des sons naturels, la «conso-

nance» a la même présence objectale que le bruit. L'auditeur s'accroche sans doute aux consonances familières qu'un académisme atonal aimeraient éliminer. Ce faisant, il ne remarque pas que, dans le contexte ainsi créé, le bruit étouffé, l'événement dissonant est devenu une variante du son agréable, donc une consonance d'un nouveau genre. Cette pratique sonore a certainement commencé dans mes premiers morceaux de piano, *Echo Andante* et *Wiegenmusik*; mais dans *Air*, *Kontrakadenz*, *Harmonika*, dans *Salut für Caudwell* et dans d'autres œuvres de jeunesse, on trouvera des exemples de cet «atonalisme dialectique».

... zwei Gefühle ..., Musik mit Leonardo (1992) a été qualifié de «paysage sonore méditerranéen». Manifestement, les impulsions visuelles y ont été déterminantes, notamment par rapport à Léonard de Vinci. Cela s'applique-t-il aussi à d'autres œuvres ? Les arts plastiques ont-ils eu des incidences sur vos compositions ?

Dans ... zwei Gefühle ..., l'impulsion visuelle n'est pas plus forte que dans, disons, *Air* ou *Kontrakadenz* ou *Gran Torso* ou ailleurs. Ma technique de composition a pour but fondamental d'organiser un «spectacle sonore» avec toutes les variantes possibles. Contrairement à mes œuvres antérieures, l'emploi du texte de Léonard permet naturellement de se représenter intérieurement des spectacles naturels qui illustrent l'écoute et peut-être la facilitent. Cela vaut sans doute aussi pour la musique de mon opéra *Das Mädchen mit den Schwefelhölzern* (La petite marchande d'allumettes), où le froid «craquant», les frissons de l'enfant gelée, les pantoufles dans la rue, l'«effet Doppler» du trafic, etc., semblent fournir des repères visuels et acoustiques. Mais en fin de compte – je l'ai déjà indiqué –, c'est l'événement sonore qui est censé devenir un «spectacle naturel» se suffisant à lui-même: des paysages sonores mobiles, statiques, évoluant et se transcendant; plus encore, des paysages de la genèse du son.

Et les aspects visuels d'une exécution – les prenez-vous en considération ?

L'acte de jouer la musique devient – plus que dans bien d'autres œuvres – un drame instrumental, que je ne contrôle cependant pas plus que ne l'exige le contexte musical. Le gong sacré japonais (*dōbachi*) que l'on frotte («chauffe») prudemment en cercles, sur le bord, irradie presque imperceptiblement la salle d'un son superbe et moelleux, mais on ne sait d'où: on voit/devine/imagine le son avant même de pouvoir l'entendre. Quant à la notion de «théâtre instrumental», telle qu'on l'applique à des œuvres de Ligeti, Kagel, Schnebel et du dernier Stockhausen, je la récuse pour ma musique, car elle a trop d'aspects surréalistes, c'est-à-dire régressifs en fin de compte.

Malgré votre insistance sur la structure et la logique, qui fournissent une sorte de cadre architectural aux événements sonores, vous parlez souvent de façon poétique, voire évasive, des processus musicaux. Quel est le rôle de l'intuition dans la composition ?

Tout ce que fait le compositeur, même ses efforts les plus intellectuels, est intuitif en fin de compte. Je n'aime pas beaucoup parler de cet aspect des choses. Dans la mesure même où mes hypothèses intellectuelles dominent la partie rationnelle de la composition, c'est-à-dire la définition des catégories sonores particulières et des hiérarchies concomitantes – car chaque œuvre a besoin de catégories inimitables, non transférables –, l'intuition s'anime d'autant et devient une autorité créative. L'intuition peut et doit contrecarrer encore une fois la démarche rationnelle, si indispensable que

soit cette dernière. L'intuition est indispensable, elle aussi, et malheur au compositeur qui ne se fie qu'à sa raison (car cette dernière est à la fois libératrice et limitative, comme une fusée habitée est aussi une sorte de prison pour l'équipage qui vole vers l'espace) ! Pour me citer moi-même: un compositeur qui sait exactement ce qu'il veut ne veut que ce qu'il sait – et cela est insuffisant, quoi qu'il en soit. L'intuition ne remplace pourtant pas la pensée compositionnelle constructiviste. Et ce n'est pas la même chose que l'«instinct». De ce dernier, qui contrôle en fin de compte tout à partir de l'inconscient, on ne peut rien dire. Qui ne l'a pas, qui n'y obéit pas, est de toute façon perdu.

(5)

15 f

mf

(Luster also) b₂

b₂ (drum box) b₂

45

1.2. g₂ f₂

3. Picc

4. Actfl

3. Ob

3. Kl

Basskl

cresc

3. Fg
Kf_g

1.2. H2n

3.4.

1. Tpt.
(S.S.)

2. 3. 3. Pos
(S.S.)

Tuba

a₃ tonlos

"ffff"

tonlos

Fell (P_k)

schnelle Weichbewegung

II

II

III

IV

perc hard

"erstickt"

Harp

Pfle

II

I

S.S.

II s.s.

Br. s.s.

C. c.s.

Vcl. s.s.

arco a 12

pizz

Dämpfer ab

1. Solo pizz

1. - 6. punktuell get.

(flag) f

15 flag

nehmen Plektrum (▼)

1. - 4. f

1. Solo pont. 3.4

arco pont. 3.4

Helmut
Lachenmann:
«Ausklang»,
mes. 5-9