

Aspiré par la perception : la technique de composition de Hanspeter Kyburz

Autor(en): **Müller, Patrick**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Dissonance**

Band (Jahr): - **(1999)**

Heft 62

PDF erstellt am: **20.06.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-927891>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

ASPIRÉ PAR LA PERCEPTION PAR PATRICK MÜLLER

La technique de composition de Hanspeter Kyburz

Les antennes avec lesquelles notre pensée tente de capter le monde, la réalité au dehors de nous-mêmes, sont devenues de plus en plus courtes – c'est du moins ce que laissent supposer les courants de pensée au sein de l'épistémologie. Depuis que Kant a ébranlé la croyance selon laquelle le monde qui existe indépendamment du sujet pouvait être connu et décrit, ce mouvement n'a pu être freiné. L'intérêt du questionnement philosophique a quasiment implosé et s'est déplacé de plus en plus vers les conditions internes de la constitution du monde extérieur. Le monde dans lequel nous vivons consciemment, prétend un courant central de la philosophie moderne, est toujours formé, construit par le sujet pensant, il n'existe que dans sa tête. Il est donc subjectif ou, plus précisément, lié au sujet. Cela ne signifie en aucune manière qu'il n'existe pas de monde au dehors de nous, mais tous les chemins qui y mènent sont coupés ; ce monde se soustrait radicalement à l'investigation. Cette position extrême de l'épistémologie a été nommée «constructivisme radical» (Ernst Glasersfeld) et, tout autour, on trouve un conglomérat de théories et de modèles qui ont d'ailleurs leur côté vogue : théorie génétique de la connaissance de Jean Piaget, théorie du symbole de Nelson Goodman, théorie des systèmes de Niklas Luhmann.

Il ne serait pas sans intérêt d'étudier les conséquences que ces courants de pensée ont eu sur la composition musicale. Adorno tenait encore l'œuvre d'art pour l'un des seuls moyens de voir la vérité scintiller brièvement, comme dans un éclair réfléchi plusieurs fois. Depuis que cette notion a elle-même disparu sous la poussée de conceptions contradictoires et incompatibles du monde, le courant peut-être le plus intellectuel des compositeurs contemporains semble s'être replié. Le léger déplacement du centre de gravité, que l'on remarque par exemple dans les écrits récents de Helmut Lachenmann, est peut-être un indice de ce changement de paradigme. Dans l'un de ses articles les plus importants, sans doute, *Zum Problem des Strukturalismus* (Les problèmes du structuralisme), Lachenmann écarte la notion jusqu'ici capitale d'«écoute», qui sonde en quelque sorte le monde pour y trouver des structures, au profit du terme plus général de «perception»¹. Il ne s'agit plus tant de faire prendre conscience des structures dont le monde est fait que des ca-

tégories par lesquelles nous le pensons et l'appréhendons. La perception est donc appelée à s'observer elle-même. Composer, c'est jouer non avec le monde, mais avec la perception. Hanspeter Kyburz fait partie de cette génération de compositeurs qui n'a pas eu besoin d'atteindre ce stade de la réflexion, mais qui en a fait, au fond, son point de départ. Et ce compositeur suisse, qui travaille à Berlin, appartient à l'élite de ceux qui abordent les questions concomitantes dans sa production et sa réflexion musicales, contrairement aux adeptes d'un Ferneyhough, qui cherchent à masquer leur conservatisme en invoquant les théories dans le vent auxquelles il a été fait allusion.

L'ESPACE

Kyburz, dont l'œuvre proprement dit commence avec *Cells* (1993/94) pour saxophone solo et ensemble – vus rétrospectivement, les ouvrages antérieurs doivent être considérés comme des exercices de conservatoire –, incorpore dans ses compositions certains des modèles théoriques dont il vient d'être question. L'essai qui suit tente de relier l'immense travail philosophique du compositeur – qui reconnaît avoir passé plus de temps, dans ses études, avec les philosophes qu'avec les compositeurs² – à sa technique de composition. C'est que la sonorité brillante des œuvres de Kyburz et la fulgurance intellectuelle de ses déclarations risquent de masquer l'accès aux structures profondes qui sont sans doute le premier souci du compositeur : les superstructures théoriques sont réduites à illustrer un feu d'artifice sonore incroyablement raffiné. Dans les œuvres de Kyburz, ces thèses, qui proviennent de divers modèles théoriques élaborés autour du constructivisme radical, interviennent à différents niveaux, aussi bien à la surface, de façon plutôt programmatique, que dans les microstructures des événements sonores.

Il y a peut-être une intention sous-jacente à ce que la première œuvre de Kyburz, qui a vu le jour après une longue incubation et des essais inspirés par les modèles théoriques dont il a été question, soit axée sur un aspect quasi fondamental de la perception. *Cells* se base en effet sur les observations de Jean Piaget concernant l'évolution humaine au

1. Cf. Helmut Lachenmann, *Musik als existentielle Erfahrung. Schriften 1966-1995*, sous la direction de Josef Häusler, Wiesbaden 1996, pp. 91 sqq.

2. Les explications qui suivent se fondent sur deux conférences données par Kyburz le 24 juin 1997 à Paris et le 22 janvier 1999 à Zurich, ainsi que sur un long entretien avec l'auteur en août 1997, à Berlin ; une partie de cet entretien a été publiée en anglais dans la série de portraits de compositeurs de la fondation culturelle Pro Helvetia, «contemporary swiss composers». Les citations sans référence proviennent de cet entretien.



stade de l'enfance, c'est-à-dire à l'étape de la constitution de la perception. Piaget, en qui les constructivistes radicaux voient un de leurs mentors³, est le champion d'une théorie génétique de la connaissance: L'intellect organise le monde en s'organisant lui-même, telle est une de ses maximes, ou encore: «Il n'est pas déraisonnable de penser que la nature proprement dite de la réalité est d'être reconstruite sans arrêt, et non pas de consister en une collection de structures préfabriquées»⁴. Piaget observe notamment cet aspect dynamique de la construction de la réalité et de l'activité auto-organisatrice de la perception dans l'évolution du petit enfant. Parmi ses observations les plus intéressantes figurent la genèse de la notion d'objet et du champ spatial⁵, ce sur quoi se fonde justement une bonne partie de la conception formelle de *Cells*. Plusieurs indices y montrent en effet que les cinq mouvements de la composition sont rattachés, de façon quasi programmatique, aux cinq stades évolutifs⁶ relevés par Piaget dans la genèse de la perception spatiale chez l'enfant. La disposition des instruments, requise facultativement par la partition de *Cells*, est censée manifester ce rapport à la perception de l'espace, qui affecte cependant plus profondément la structure de l'œuvre (raison pour laquelle elle demeure facultative).

Piaget observe d'abord que, dans les quatre premiers mois de son existence, le nourrisson ne manifeste aucun comportement qui le distingue du monde extérieur. Le monde ambiant se compose d'un flux de phénomènes, récurrents ou non: «Chaque faisceau de perceptions constitue un espace particulier». L'organisation structurelle du premier mouvement de *Cells* s'inspire de cette remarque: l'algorithme qu'utilise Kyburz pour ordonner les événements sonores (nous y reviendrons) est construit très simplement, de façon à ce que les éléments sonores isolés semblent surgir et disparaître fortuitement; en outre, ils ne sont reliés d'aucune manière entre eux, comme si le mouvement était conçu dans une seule dimension. L'instrument soliste, qui représente traditionnellement l'individu, y fait encore partie de l'ensemble (comme le symbolise d'ailleurs sa place – si l'on adopte la disposition proposée); il ne se distingue donc en rien des autres instruments. On a bien là l'illustration de l'absence de limite entre le moi et le monde extérieur, premier des stades décrits par Piaget. Dans le deuxième mouvement de *Cells*, la situation change: le soliste s'émancipe de plus en plus, et tandis que, dans la première moitié du mouvement (jusqu'à la mes. 31), il ne se déroule qu'un seul processus (tout comme dans le premier), ceux-ci se multiplient et se chevauchent à partir de la mesure 32. L'instrument solo évolue selon ses propres lois et s'émancipe du point de vue structurel. Or, au deuxième stade de son évolution (entre quatre et huit mois), l'enfant – toujours selon Piaget – commence aussi à faire la distinction entre lui et les objets qui l'entourent. Il est en outre capable de relier entre eux les objets, d'intervenir activement dans les liaisons spatiales; comme il faudra le démontrer, l'algorithme sous-jacent au deuxième mouvement est également plus complexe, ses éléments sont liés entre eux; la structure devient pluridimensionnelle.

Dans le troisième mouvement, des lignes chromatiques s'imposent peu à peu, jusqu'à devenir l'élément prédominant à partir de la mesure 99, élément que Kyburz rattache très directement à l'expérience spatiale que Piaget constate au troisième stade d'évolution de l'enfant (de huit à douze mois): «Piaget décrit comment l'enfant apprend à distinguer entre ce qui est là et ce qui n'est plus là, et réalise que «plus là» ne signifie pas disparu pour toujours, par exemple quand on cache une balle en tirant un rideau. De quelles opérations l'enfant se sert-il, au fond, pour imaginer que la balle est en-

core derrière le rideau? Il lui faut apprendre à saisir une certaine structure mathématique, soit la faculté d'éléments isolés à être projetés dans l'infini. Une ligne aussi, sur laquelle les sons se suivent à équidistance, peut se projeter à l'infini.» Les parallèles que Kyburz établit entre les structures musicales et celles de la cognition relevées par Piaget se retrouvent dans les mouvements suivants. Citons-en un dernier exemple: ce n'est qu'au quatrième stade évolutif (entre un an et un an et demi) que l'enfant acquiert la notion de déplacement des objets les uns par rapport aux autres; dans la musique, cette perception des groupes déplacés est illustrée par le fait qu'au quatrième mouvement de *Cells*, la flûte et l'alto échangent (facultativement) leurs places; une relation spatiale s'établit donc entre deux objets. Cet échange s'effectue d'ailleurs aussi au niveau structurel.

A première vue, la transposition, dans des contenus musicaux, des observations de Piaget sur la constitution du champ spatial peut paraître superficielle, presque mécanique. Elle manifeste pourtant quelques-uns des traits essentiels de la musique de Kyburz, traits qui la distinguent des autres. D'une part, le fait de se placer sous l'égide de l'épistémologie génétique de Piaget signifie que Kyburz ne conçoit pas en termes d'entités, mais de différences: sa musique est foncièrement dynamique, elle ne s'intéresse pas en premier lieu aux motifs, à la gestuelle, à l'architecture, mais plutôt aux processus. D'autre part, l'obédience marquée à des modèles scientifiques confirmés par l'expérience débouche sur une modification de la perspective compositionnelle, même si celle-ci reste fondée sur la perception: son intérêt primordial n'est pas tant la stratégie consistant à manifester ou à dévoiler les structures de la perception, en bloquant délibérément les (fausses) pistes sur lesquelles la perception nous entraîne – processus qui la rend manifeste. Cette technique de composition, qui recourt aux paradoxes de la perception, est d'une certaine manière la voie qu'ont choisie un Matthias Spahlinger ou un Helmut Lachenmann. Chez Kyburz, la musique semble se confondre avec les constantes de la perception et de la conscience. L'activité perceptive de la conscience n'est pas seulement admise, elle est démontrée.

LA FORME

Ce qui a lancé Kyburz à la recherche d'une forme axée foncièrement sur les processus est la question de savoir comment enchaîner un élément musical à ce qui le précède. L'histoire de la musique, même récente, ne lui avait pas fourni de réponse, dit-il. Pour qu'une forme ait une genèse processuelle, il faut qu'elle se développe à partir d'un élément isolé, du fond, en quelque sorte; on ne partira donc pas d'une architecture préétablie qui détermine les opérations de détail (comme c'est par exemple le cas de la forme-sonate). Les structures sérielles, dans lesquelles tous les paramètres découlent d'un seul élément structurel, sorte de «formule originelle», rendent bien ce service, mais seulement dans les profondeurs de la structure: elles ne remontent pas à la surface des sons et la perception a beaucoup de peine à les appréhender. Dans les processus d'interpolation pratiqués en France, le déroulement musical est suspendu entre deux piliers fermes, si bien que la direction du processus se manifeste rapidement et que ce dernier devient lui-même un schéma, réduit au rang d'objet architectural.

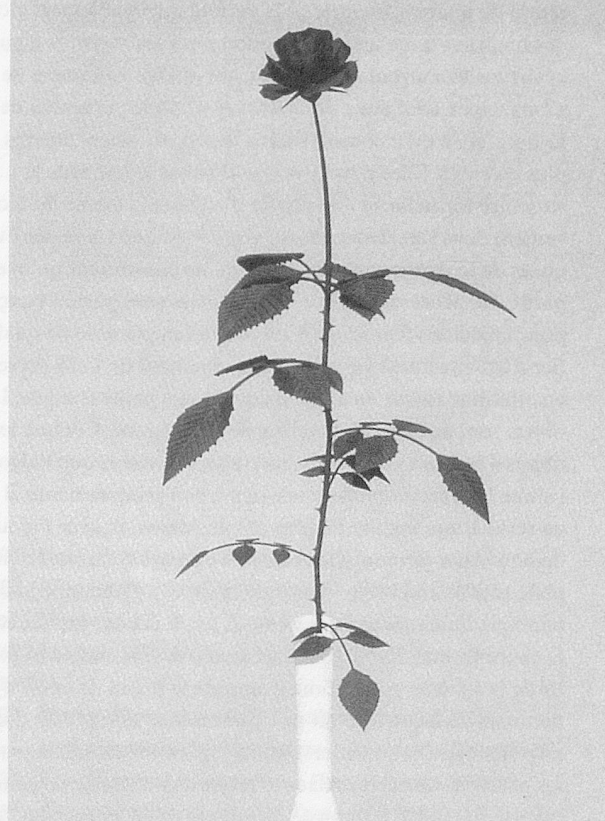
Au début des années 1990, Kyburz tombe, dans le domaine de la théorie du chaos et de la géométrie fractale, sur un algorithme dont l'application pourrait fournir des réponses aux questions posées. Il s'agit des systèmes dits de Lindenmayer, d'après le biologiste Aristid Lindenmayer, qui les a mis au point pour décrire les processus de croissance

3. Cf. par exemple Ernst von Glasersfeld, *Radikaler Konstruktivismus. Ideen, Ergebnisse, Probleme*, Francfort 1996, p. 98 ss.

4. Jean Piaget, *Introduction à l'épistémologie génétique*, PUF 1973.

5. Cf. pour ce qui suit: Jean Piaget, *La représentation du monde chez l'enfant*, PUF, 1976.

6. Piaget parle de six stades, mais les deux premiers coïncident dans le cas de la constitution du champ spatial.



Une rose n'est pas
une rose :
plante produite
selon un procédé
algorithmique
(tiré de l'ouvrage
cité à la note 7)

des plantes, les formaliser et les générer à l'aide de l'ordinateur⁷. Il y a ainsi des règles qui s'appliquent à la croissance des feuilles, des branches, des crucifères, des arbres. La caractéristique de ces systèmes *L* est que des règles très simples aboutissent à des résultats extrêmement complexes.

Les systèmes *L* consistent en un axiome (le nombre 1, par exemple) qui, selon une règle, doit être remplacé par un autre élément (les nombres 1 et 2, par exemple) ; il en résulte une nouvelle génération. Dans le cas de la règle ci-dessous, choisie parmi les plus simples, chaque nombre est remplacé par lui-même et le nombre immédiatement supérieur ; la règle dicte donc

- 1 -> 12
- 2 -> 23
- 3 -> 34
- 4 -> 45
- etc.

Si les remplacements prescrits sont effectués continuellement, de façon récurrente, il en résulte des séries de nombres en croissance perpétuelle ; la septième génération compte déjà 128 éléments :

- Axiome : 1
- 1^e génération : 12 (mes. 1)
- 2^e génération : 1223 (mes. 2)
- 3^e génération : 12232334 (mes. 3-4)
- 4^e génération : 12232334**23343445** (mes. 5-8)
- 5^e génération : **12232334233434452334344534454556** (mes. 9-16)
- 6^e génération :
[12232334233434452334344534454556]23343445344545563445455645565667 (mes. 17-24)
- 7^e génération :
[122323342334344523343445344545562334344534454556344545564556566723343445344545563445455645565667]34454556455656674556566756676778 (mes. 25-32)
- etc.

Il y a évidemment plusieurs manières d'interpréter musicalement ces processus de croissance obtenus mathématiquement. Le plus simple est d'appliquer les nombres à des paramètres musicaux comme la hauteur ou la durée, ce qu'a d'ailleurs tenté un collaborateur de Lindenmayer, Przemyslaw Prusinkiewicz⁸. Kyburz, lui, interprète tout différemment ces chaînes de nombres : il attribue à chaque nombre un objet musical prédéterminé et en tire une succession continue. Les objets eux-mêmes n'ont rien à voir avec l'algorithme choisi ; ce sont en quelque sorte des «objets trouvés». Le système *L* présenté ci-dessus est donc l'algorithme qui ordonne formellement le premier mouvement de *Cells* (les mesures correspondantes sont indiquées à la fin de chaque génération). L'extrait de la partition ci-contre reproduit les mesures 7 à 9 ; il s'agit des extraits de la série de nombres qui sont imprimés en gras dans le tableau.

On s'aperçoit bien que les objets musicaux – marqués dans l'extrait de la partition par un chiffre – n'ont pas entre eux de parenté de construction ; on ne peut en tout cas relever de règles gouvernant leurs relations. L'objet 1 – notes tenues animées seulement par un léger trille ou trémolo – joue plutôt un rôle dans l'harmonie ; l'objet 2 – trilles dans l'aigu du violon, sur des intervalles variables – est un événement sonore isolé qui dure une note ; l'objet 3 implique deux instruments, un trille de flûte suivi d'un mouvement de balancier de l'alto, le trille n'étant pas repris si l'objet est répété immédiatement ; enfin les objets 4 et 5 sont encore plus complexes : ils remplissent chaque fois toute la mesure et impliquent quatre, voire sept instruments (nous avons vu que le saxophone solo, qui joue pour la première fois dans l'objet 5, n'est pas traité différemment des autres instruments). Chaque objet, chaque «cellule» (*Cells*), varie donc à chaque apparition, mais possède tout de même une identité précise, qui le distingue des autres objets et le rend reconnaissable.

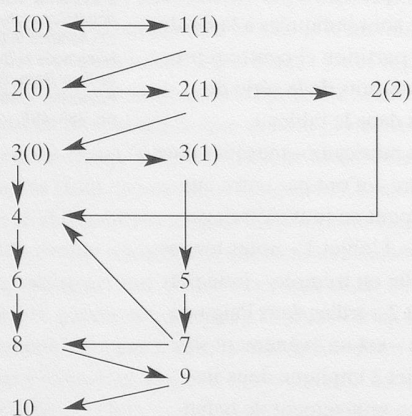
L'algorithme ne régit donc absolument pas les détails musicaux, qui sont aménagés plutôt selon le contexte du moment ; l'algorithme est uniquement responsable de la conception formelle, c'est-à-dire de la succession des «objets trouvés», des cellules. L'harmonie à base tantôt de tierces,

7. Cf. Przemyslaw Prusinkiewicz et Aristid Lindenmayer, *The Algorithmic Beauty of Plants*, New York 1990. On trouvera une introduction simple à ce fractal dans Heinz-Otto Peitgen, Hartmut Jürgens et Dietmar Saupe, *Chaos. Bausteine der Ordnung*, Berlin 1994, pp. 503 sqq.

8. Cf. Przemyslaw Prusinkiewicz, *Score Generation with L-Systems*, in: *International Computer Music Conference in Den Haag*, sous la direction de Paul Berg, San Francisco 1986, pp. 455-457.

tantôt de quartes, la clarté et la variété incroyablement riche des timbres – avec une prédilection pour les registres aigus –, la virtuosité souvent débordante, qui affecte volontiers de s'émanciper, sont donc des marques du style personnel de Kyburz, style qu'il conserve dans la plupart de ses œuvres plus récentes. Elles n'ont pas grand-chose à voir avec la structure formelle. Si l'on étudie d'ailleurs la forme du mouvement dans son ensemble, on verra bien que les règles évoquées de la dynamique processuelle ne constituent qu'une partie des processus en jeu ; ces derniers sont parfois conçus pour un édifice formel qu'il est tout à fait possible de qualifier d'architectural. Le premier mouvement de *Cells* présente en effet une forme en arche évidente et à peine rompue. Les objets sont agencés en fonction de cette forme. Comme les objets 4 et 5 ont une consistance plus fournie et que l'algorithme leur accorde une place peu à peu prédominante, il en résulte une texture de plus en plus dense et, avec l'ajout de nouveaux éléments, la montée à un paroxysme qui rappelle tout à fait le style classique (mes. 48). Et comme la dynamique immanente du système *L* ferait éclater rapidement le cadre formel, Kyburz recourt à un truc très simple : à partir de la sixième génération, il ampute le début de la série de nombres de façon à ce qu'un objet musical disparaisse définitivement à chaque intervention (opération indiquée par les parenthèses carrées dans le tableau ci-dessus) ; de cette manière, et grâce à l'arrivée de nouveaux éléments toujours plus raréfiés, le processus s'inverse et finit par s'arrêter.

Les grandes formes architecturales – des phénomènes analogues interviennent dans les autres mouvements de *Cells* ainsi que dans *Parts – ne mettent cependant pas en question les structures axées sur les processus* ; elles ont au contraire pour but de mettre ces dernières en évidence. Pris dans une grande forme clairement identifiable, le détail gagne un profil plus accusé. Cet effet a probablement une grande importance, vu que les algorithmes utilisés dans les autres mouvements de *Cells* deviennent rapidement plus complexes. Ainsi, dans le deuxième mouvement, les règles de dérivation sont les suivantes (la flèche indique par quel(s) nombre(s) en remplacer un autre ; ici aussi, les nombres se lisent en séquence et correspondent à des objets musicaux) :



Axiome : 1(0)

1^e génération : 1(1)

2^e génération : 1(0) 2(0)

3^e génération : 1(1) 2(1) 3(0)

4^e génération : 1(0) 2(0) 2(2) 3(0) 3(1) 4

5^e génération : 1(1) 2(1) 3(0) 4 3(1) 5 6

etc.

Les liaisons variées entre les éléments engendrent ce qu'on appelle des hypercycles, donc des formes circulaires qui se répètent de génération en génération ; Kyburz se réfère ici explicitement au biochimiste Manfred Eigen⁹.

L'agencement architectural de la grande forme est une des possibilités de maîtriser la dynamique proliférante des algorithmes ; une autre est de recourir à l'ordinateur. Ce dernier permet en effet de tester immédiatement une règle donnée, de soumettre le résultat acoustique à un examen critique et de reformuler au besoin la règle, de l'adapter. Ce procédé par tâtonnement, pour lequel Kyburz utilise le langage informatique *Common Lisp*, offre des possibilités supplémentaires d'ajustement ; l'algorithme peut être affiné (ainsi, le contexte peut aussi être pris en compte : une règle dira, par exemple, que 4 sera suivi de 3, mais seulement si 3 a été précédé d'un 2). La recherche d'une règle qui fournisse un déroulement satisfaisant du processus n'est pas un simple jeu, elle apporte la clarté : «L'ordinateur vous oblige à comprendre vos représentations personnelles, à les traduire, à les formuler, ce qui aboutit à une sorte de dialogue autocritique.»

Malgré les facteurs architecturaux, ce sont les déroulements formels axés sur les processus qui donnent sa vraisemblance à la dramaturgie musicale – c'est là d'ailleurs le souci principal des compositions de Kyburz. La caractéristique commune des algorithmes présentés est en effet leur «auto-similitude» : les mêmes structures se répètent à différents niveaux formels, et ces niveaux formels sont mis en relation par le biais de la construction algorithmique. Il en découle donc une grande transparence entre les divers niveaux de la forme, y compris pour l'auditeur. En fait, il n'est guère possible de trouver un point d'observation fixe au sein de formes en flux constant ; l'oreille est ballottée sans cesse entre les divers rapports et ordres de grandeur, elle se met à osciller entre les différents niveaux, la perception entre en vibration. En d'autres termes, Kyburz se soucie moins de supprimer les hiérarchies entre les structures musicales, comme le font les compositeurs critiques qui se réclament par exemple d'Adorno, que de les redistribuer sans cesse. La perception est aspirée par un processus formel en perpétuel mouvement.

LE TEMPS

Ce n'est sans doute pas entièrement par hasard si *Parts*, composé tout de suite après *Cells* et selon les mêmes types de processus, emprunte une démarche presque inverse : alors que *Cells* s'intéresse, entre autres, aux conditions d'émergence de la conscience, *Parts* a pour sujet la perte de la conscience. Les quatre chapitres de *Der Tod des Vergil* (La mort de Virgile), roman de Hermann Broch, constituent le point de départ des quatre mouvements de la composition. En quatre cent cinquante pages, Broch tente de reconstituer les dix-huit dernières heures de la vie de Virgile sous la forme d'un monologue poétique intérieur. Quant au «Concerto pour ensemble» de Kyburz – tel est le sous-titre de *Parts* –, il peut effectivement être qualifié de musique à programme au sens étroit. Le début impressionnant de *Parts*, ces masses sonores amorphes dont se détachent peu à peu des voix de solistes, se rapproche facilement de l'arrivée à Brindisi d'un Virgile malade, porté selon Broch sur une litière à travers une foule immense, une «masse animale». Chez Broch aussi, les impressions ordonnées des sens ne se dégagent que progressivement de la masse des événements et de la pluie serrée des images. Le rêve de Virgile au deuxième chapitre – sa descente aux enfers – se traduit dans le deuxième mouvement par des ombres sonores irisées et fugitives. Le troisième mouvement aboutit au même bris d'une plaque de verre qui ouvrait le premier, imitant ainsi la structure en écrevisse du roman. A la toute fin, soit au quatrième mouvement, la musique de *Parts* subit une ouverture

«Cells», 1^{er} mvt,
mes. 7-9
(Breitkopf & Härtel)

vers l'inconnu, tout comme *Der Tod des Vergil* : à partir de couleurs et de textures harmoniques d'apparence familière, qui flirtent avec la tonalité, la musique s'éloigne de plus en plus, pour tomber enfin dans le silence, de même que Virgile perd peu à peu conscience tandis que son navire quitte la côte. Dans le livre comme dans la musique, cet adieu représente «le voyage sans fin vers la frontière» de la vie.

Il est possible que ces repères programmatiques aient servi de catalyseurs à la composition de *Parts*, mais Kyburz s'inspire au moins tout autant des couches structurelles du roman, qui sont effectivement très accusées. Ainsi, pour le

début de *Parts*, où des instruments solistes se dégagent d'une masse sonore amorphe, indépendamment les uns des autres, puis s'intègrent progressivement, on trouve assurément des parallèles dans les imbrications étroites des différents paragraphes du roman de Broch. Ce dernier essaie aussi de développer son livre à partir de la plus petite unité de langage, passant de la phrase au paragraphe, puis au chapitre. Le dessein formel qui est en jeu ici, et qui n'est pas sans présenter certaines affinités avec les conceptions formelles de Kyburz, avec leurs déroulements sonores développés d'en bas, est devenu entre-temps légendaire¹⁰.

10. Cf. par exemple Götz Wienold, *Die Organisation eines Romans: Der Tod des Vergil*, in: Paul Michael Lützel, *Materialien zu Hermann Brochs Der Tod des Vergil*, Frankfurt 1976, pp. 251-279.

Soli
instrumentaux
indépendants les
uns des autres
dans «Parts»,
1^{er} mvt,
mes. 52-54
(Breitkopf &
Härtel)

La démarche axée sur les processus, mais aussi la conscience que la langue ne fonctionne qu'en vertu de sa logique propre, autonome – tout comme la musique –, rapproche les idées de Broch de celles de Kyburz. L'autonomie et l'autoréférentialité de chaque médium, l'importance accordée aux processus, enfin le goût de la différence (sur quoi nous reviendrons) sont des éléments qu'on retrouve dans un édifice théorique qui a assumé chez Hanspeter Kyburz une fonction pilote : la théorie des systèmes de Niklas Luhmann, laquelle, d'après lui, l'aurait beaucoup aidé à différencier les idées qui déterminent sa technique de composition depuis *Cells*. Sans pouvoir entrer dans les détails, on utilisera dans ce qui suit les méthodes de la théorie de Luhmann pour jeter quelques lumières sur les questions initiales : quel statut conférer à l'activité perceptive de la conscience dans une telle musique ?

Niklas Luhmann est le penseur de la différence. Au début de sa démarche, devenue entre-temps une sorte d'explication générale, figure d'ailleurs une distinction : celle entre le système et l'environnement. Du point de vue de n'importe quel système, tout ce qui l'entoure est environnement ; un système existe justement du fait qu'il se distingue de tout le reste. Il y a donc des systèmes biologiques, des systèmes psychiques, des systèmes sociaux, et un unique système psychique, pour prendre un exemple, considère tous les autres systèmes, y compris psychiques, comme son environnement. Dans la terminologie de Luhmann, l'antithèse «vieil-européenne» entre sujet et objet est réaménagée au profit d'une distinction entre système (psychique unique) et environnement. Le fait capital est que tous les systèmes sont fermés du point de vue opérationnel ; ils fonctionnent donc selon leurs propres lois, aveuglément, ne produisant et ne reproduisant leurs éléments qu'en eux-mêmes. Certes, il s'agit ici de la partie la plus contestée de l'édifice théorique de Luhmann, qui le rapproche d'ailleurs du constructivisme radical. Les systèmes psychiques, par exemple, opèrent avec les idées, les systèmes sociaux avec les communications, mais ils restent imperméables entre eux. Toutefois, les divers systèmes sont couplés structurellement. Ainsi les systèmes de communication dépendent de la conscience, donc de systèmes psychiques.

La chose intéressante est la manière dont se déroulent les processus autopoïétiques, dans le cas de la conscience, par exemple, c'est-à-dire comment les pensées s'enchaînent. Luhmann affirme – en simplifiant – qu'une nouvelle idée ne peut être la réitération d'une idée ancienne, il faut au contraire qu'elle s'en distingue, qu'elle pose donc une différence. En d'autres termes, une idée nouvelle doit observer la précédente. La pensée distinguée et la pensée distinguante

ne pouvant pas occuper le même instant, naît la temporalité. Cela signifie que la conscience est en processus perpétuel, qu'elle existe par la dégradation constante de ses éléments. La «stabilité d'un système» ne peut donc être qu'une «stabilité dynamique ; autrement dit, elle doit consister en un échange permanent de ses constituants»¹¹. Or Luhmann décèle aussi dans la musique ce rapport entre identité et déviation dans le mouvement, rapport qui est communiqué par le temps. Il voit dans la mesure (mais aussi dans d'autres éléments de la tonalité) un moyen qui assure aux enchaînements d'événements la prise nécessaire¹², qui assure donc l'identité, sur le seul fond de laquelle la déviation prend son sens. La ressemblance structurelle entre conscience et musique fait que la conscience «est aspirée dans une temporalité, ce qui lui épargne le besoin de se soucier des enchaînements d'événements ultérieurs, de veiller elle-même à la stabilisation de ses propres redondances et structures»¹³ : la musique présente à la conscience (et ainsi à la perception) sa forme d'organisation.

Non seulement la musique de Hanspeter Kyburz se laisse décrire à l'aide de tels modèles, mais elle les utilise plus encore comme points de départ de ses propres processus formels. D'un côté, les systèmes *L* que nous avons décrits peuvent être qualifiés d'autopoïétiques, d'autoreproducteurs, car ils génèrent eux-mêmes leurs propres éléments (ou la succession de ceux-ci). Les cellules de *Cells* sont les composants d'une machine qui s'entretient elle-même, qui prolifère constamment, et qu'on ne peut freiner que par des interventions étrangères. De l'autre, la forme processuelle et les algorithmes utilisés aboutissent exactement à la stabilité dynamique dont il vient d'être question. L'intérêt musical ne se concentre donc pas sur les objets musicaux isolés – que Kyburz aime qualifier d'«objets trouvés», pour souligner leur caractère subalterne ; ce qui importe est la manière dont ils sont enchaînés les uns avec les autres, dont leur fonction se définit au sein d'un processus formel. Troisièmement, l'aspect cyclique de l'algorithme choisi représente exactement l'antithèse identité/déviation que Luhmann trouve dans la mesure musicale. A certains égards, la technique de composition de Kyburz est une réponse à la question de savoir comment aménager de grandes formes après l'abandon de la tonalité.

Il est évident que tout cela mériterait un examen plus approfondi. On peut retenir ici que, bien qu'il s'inspire de questions touchant à la perception, Kyburz ne s'intéresse pas tant à renvoyer celle-ci à elle-même en la rendant consciente d'elle-même. Il s'agit plutôt de tendre un miroir à la perception, dans la mesure où la musique lui présente sa propre activité (celle de la perception). Peut-être l'attraction

11. Niklas Luhmann, *Die Kunst der Gesellschaft*, Francfort 1995, p. 84.

12. *Ibidem*, p. 184.

13. Peter Fuchs, *Musik und Systemtheorie*, in: Tobias Richtsteig, Uwe Hager, Nina Polaschegg (hg.), *Diskurse zur gegenwärtigen Musikultur*, Regensburg 1996, pp. 49-55, ici p. 50; sur ce sujet, voir aussi, plus généralement: Simone Mahrenholz, *Musik als Autopoiesis. Musikalische Zeitlichkeit und Bewusstsein bei Luhmann und Hegel*, in: *Musik & Ästhetik* 1998, cahier 5, pp. 62-84.

puissante qui émane des constructions sonores de Kyburz est-elle liée à ce phénomène.

Penser les différences est aussi la caractéristique des œuvres récentes, créés en une succession rapide. Ce sera parfois au niveau directement musical : acoustiquement parlant, le quintette *Danse aveugle* (1997) délimite moins les objets musicaux isolés, les cellules, que c'était le cas dans *Cells* et *Parts*, mais essaie plutôt de minimiser les différences. Ou alors sur un plan plus abstrait : dans *Parts* déjà, l'opposition entre l'impatience créative du poète Hermann Broch et la méthode analytique du philosophe Nelson Goodman était déterminante pour les conceptions du compositeur.¹⁴ Dans *The Voynich Cipher Manuscript* (1995) pour 24 chanteurs et ensemble, le sujet de la composition est l'ambivalence de l'activité du traducteur, pris entre l'interprétation et la constitution du sens. Dans *Malstrom* (1998) pour quatre groupes orchestraux répartis dans l'espace, enfin, il s'agit aussi de perspectives complémentaires, soit du contraste entre les expériences faites et les expériences racontées. Là, ce ne sont pas les couples isolés de contraires qui sont au premier plan, mais leur antagonisme.

Grâce à son goût de la différenciation, à sa méthode processuelle, mais aussi à la combinaison d'une pensée structurée (à l'allemande, en quelque sorte) et d'une sensualité quasi française pour les sonorités, l'esthétique et la musique de Hanspeter Kyburz sont de la plus haute actualité.

14. Kyburz se réfère ici à un article du philosophe francfortois Kuno Lorenz, *Brochs erkenntnistheoretisches Programm*, in: Paul Michael Lützel (sous la direction de), *Hermann Broch*, Francfort 1986, pp. 246–259.

Œuvres (sélection)

- 1987 *autreman qu'être* pour soprano, ensemble et bande magnétique
1988 *Cascando* pour violon et bande magnétique
1988 *Ablutions errantes* pour flûte, ensemble, bande magnétique et électronique *live*
1989/90 *Prolegomena zur Metrik Jaromir Hladiks* pour piano et ensemble
1990 *Marginalien* pour quatuor à cordes
1990 *La Défense* pour quatre instrumentistes, un exécutant *ad hoc* et un synthétiseur piloté par ordinateur
1992 *Margalien II* pour quatuor à cordes
1992/93 *Drei Studien* pour sept instrumentistes
1993 *Studien* pour trio à cordes
1993/94 *Cells* pour saxophone et ensemble (1.1.1.0. - 0.0.0.0. - percussion (2) - piano - 1.0.1.1.1.) (Breitkopf & Härtel)
1994/95 *Parts*, concerto pour ensemble (1.1.2.0. - 2.2.2.0. - percussion (3) - guitare, harpe, piano - 1.1.1.1.1.) (Breitkopf & Härtel)
1995 *The Voynich Cipher Manuscript* pour 24 chanteurs et ensemble (1.1.2.0. - 1.1.1.0. - percussion (3) - piano - 1.1.1.1.1.) (Breitkopf & Härtel)
1996/97 *Danse aveugle* pour flûte, clarinette, piano, violon et violoncelle (Breitkopf & Härtel)
1997 *Le vin des amants* pour flûte, clarinette et deux exécutants *ad hoc*
1996/97 *Diptychon* pour 2 ensembles (2.2.4.2. - 2.2.2.2. - percussion (4) - 2 harpes, 2 pianos - 2.2.2.2.2.) (Breitkopf & Härtel)
1998 *Malstrom* pour orchestre réparti dans l'espace (Breitkopf & Härtel)
1999 *à travers* pour clarinette et orchestre (Breitkopf & Härtel)

Bibliographie

- Fondements d'une interprétation. La construction numérique dans le «Deuxième Quatuor» de Ligeti*, in: *Contrechamps* 12/13, pp. 133-152.
Einführung in Werke Friedrich Goldmanns. Livret du CD Friedrich Goldmann, Wergo, Mayence 1994.
Dire je. Sans le penser, in: *Ton*, automne 1994, SIMC Autriche, p. 27.

Discographie

- The Voynich Cipher Manuscript*; Südfunk-Chor Stuttgart, Klangforum Wien, direction Rupert Huber; *col legno* WWE 3CD 31898
Cells; ensemble United Berlin, saxophone : Johannes Ernst; *col legno* WWE 1CD 31890
Parts; Klangforum Wien, direction Peter Rundel; *Wittener Tage für Neue Kammermusik 1995*, WDR
Cells, Parts, Voynich Cipher Manuscript; Klangforum Wien, Südfunk-Chor Stuttgart, saxophone : Marcus Weiss, direction : Rupert Huber et Peter Rundel; *Grammont SDR CTS-M52*