

uns hier.» Und wenn es nur die Geste wäre! Sie ist das einzige konkrete Verbindungsglied in dieser Mesalliance von Ton und Bild. Denn in der Geste treffen sich die im Klang aufgehobene Körperlichkeit der Musik und die Schattenleiber des Films. Der demonstrativ kreisende Bogen in *Prénom Carmen* macht bloss plakativ sichtbar, was ohnehin in den Klängen steckt.

Es sieht ganz danach aus, als mühe sich Godard nicht vergeblich ab. Und dennoch: Was er auch immer versuchen wird an Überlistungen, Vergewaltigungen, Verführungen und Zwangshochzeiten – die Ferne des Klangs im filmi-

bearbeiteten Rohmaterials, zum Schrotthaufen des filmischen Recyclings. Die gleichmacherische Behandlung der Musenschwestern, ihre erzwungene Zusammenlegung in der cinematographischen Kolchose steht – wie könnte es dort auch anders sein – unter dem Zeichen, die Arbeit an und mit ihnen sichtbar zu machen. Das führen die ausgedehnten Beleuchtungsproben in *Alphaville* ebenso unverfroren vor wie die musikalischen Proben in *Soigne ta droite*. Bei Godard muss eben die ganze Kunstfamilie mitanschaffen, und wer sich wehrt, wie das Streichquartett in *Prénom Carmen*, wird vom



Godard hört Beethoven während der Dreharbeiten zu «Prénom Carmen»

© Le Monde de la musique

sehen Raum, ihre Fremdheit wird bleiben. Die Musik weht von draussen herein in das filmische Gehäuse wie des Nachbars Radio. Und wenn sie sich auch Mühe gibt, sich auf die Ereignisse dort ernsthaft einzulassen, bleibt immer ein Hauch von Unbeteiligtsein, ja Exotik haften, als wäre sie eine Thai-Tänzerin in einer helvetischen Bierschenke. Schlimmer noch: In *King Lear* klingt es geradezu, als wäre die Musik eingeschlafen unter den Bildern, als ob sie ihren Schatz, wie der Drache in Wagners «Siegfried», auch schnarchend sicher horten kann. Fast bis zum Stillstand hinuntertransponiert, verstärkt sich so noch ihr vorsprachlicher Charakter, was noch dadurch betont wird, dass auch Sprachaufnahmen zu einem in unverständlicher Tiefe raunenden Brei verlangsamt wurden. Nur selten reckt sich der Klang in die Höhe und gewinnt, für kurze Zeit, sprachähnliche Gestalt. So weckt man ihn und damit die Gefühle.

V.

Das eingezäunte Tohowabohu dieser Filme kennt, ähnlich wie der musikalische Serialismus, keine Hierarchie. Zwischen Popmusik und Klassik wird ebenso übergangslos und dramaturgisch unvermittelt hin- und hergeschaltet wie zwischen Tag- und Nachtszenen. Das immer wieder auftauchende Fragment aus der Rheinischen Symphonie von Schumann in *Made in USA* hat eine ähnlich abstrakte zeichensetzende Funktion wie der gelbe Bademantel in *Le mépris*. Und der auf poetischen Dünger hin durchhackerten Weltliteratur ergeht es in einem Film wie *Nouvelle Vague* ähnlich wie dem klassischen Musikrepertoire in *Détective*: Beide werden zu einer Art Zulieferbetrieb vor-

Meister persönlich eines besseren belehrt: «Die Zeiten sind hart für Früchtchen wie unsereins.» Schon Platon hat in den «Gesetzen» das Komponieren als die Vermischung von allem mit allem als Anarchie gerügt. Doch heute findet man im Lateinwörterbuch für das Wort *composita* die Übersetzung «Geordnete Verhältnisse». Der geschichtliche Doppelsinn des Begriffs «Komponieren» bezeichnet haargenau die Godardsche Methode, sie ist die eines Buchhalters des Chaos. Grundgestalt seiner Montage ist das Fragment. Um die Musik in seine Filme überhaupt integrieren zu können, muss Godard fragmentarische Klangstrukturen aber erst herstellen. Er tut dies entweder gewaltsam durch harte, nicht musikimmanente motivierte Schnitte oder indem er die Musik in jenem Zustand vorführt, wo sie zwangsläufig unvollendet erklingt: bei der Probe. Der eigens für einige Filme komponierten Musik geht es da übrigens nicht viel besser: auch sie wird von der Godardschen Schere wie eine Tonkonserve behandelt. Mit den handlich zerschnittenen Ergebnissen nagelt er dann seine Filme nach eigener Harmonielehre zusammen. Im Altgriechischen bezeichnet das Wort *harmoniai* weniger einen Akkord als jene Klammern, die Schiffsbauer benützten, um die Hölzer zusammenzufügen, aus denen sie ihre Boote bauten. Ähnlich halten bei Godard die Klänge das Strandgut zusammen, das vom unendlichen Ozean des Möglichen ans Land gespült wird. So baut dieser kleine Selbstständige im grossen Filmbetrieb seine cinematographischen Flosse, um damit eben jenen alten Ozean befahren zu können.

Fred van der Kooij

Comptes rendus Berichte

Ligeti égaré dans les scories

Zürich: Tage für neue Musik

«Car je suis persuadé qu'il n'eût été aucunement embarrassé si on lui eût dit de peser dans une balance tout l'air qui est autour de la terre, ou de mesurer toute l'eau qui tombe chaque année sur sa surface, et qui n'eût pensé plus de quatre fois avant de dire combien de lieues le son fait dans une heure, quel temps un rayon de lumière emploie à venir du soleil à nous, combien de toises il y a d'ici à Saturne.» C'est ce qu'écrivait Usbek à Hassein, dans une Lettre persane, en 1716, le 10 de la lune de Chabhan.

Zürich n'est pas Smyrne, certes. Pas plus que Ligeti un efrité. Mais celui-là se pourrait rallier, de par son panchronisme, à Towneley et Hooke, à Gassendi, Mersenne et Huyghens, à Römer et Halley, sûr aussi au laconisme péremptoire de Corto Maltese! Voilà les balises que laissait filer ce compositeur pour que l'on ne marche pas grand'erre, et non le fait, comme le laisse lire le programme, qu'il est peu joué en Suisse. En outre qu'il incarne un paradigme de fidélité, fort de sa reconnaissance générale, n'est pas faire montre d'originalité dans le choix arrêté (mais alors Holliger, mais alors Jarrell?). Ou la bouderie du public fut-elle plutôt due à la carence malencontreuse du moindre fil conducteur, à l'absence d'un thème déterminant un programme précis et cohérent qui seul peut trouver l'adhésion d'un vaste auditoire tout ajuponné à ses habitudes? Ou fut-ce la longueur excentrique de certains concerts?

Kunsthhaus, 29 novembre

De Tiefer + Tiefer, quintette avec piano (1983) d'Edu Haubensak, brève musique d'ambiance d'une surprenante naïveté, on passait à Terry Riley et son couru *Rainbow in Curved Air*, version revue et horrifiée par Katrina Krimsky, longue musique mignarde pour film série B, aux interminables rêvasseries folklorisantes et implacablement tonales. Suite à ces croque-sols vint l'heureuse création de *L'archer, l'arc, la flèche et le blanc* ou *L'éloge de l'irritation*, pour petite formation (Ensemble für neue Musik, remarquable de précision pour un texte tout en finesse) et piano. Jacques Demierre, conduit par quelques repères écrits, y improvisa,

chatolements clinquants, regimbait contre l'impavidité de l'ensemble, comme irrité par la sagette, cherchant, au moyen de clusters et accords en chiasme aux captures changeantes, à déchirer une soierie sonore soigneusement ourdie. Cette œuvre lève le problème toujours cédé – mais apodictique – de l'improvisation-crédation. Quand Ernest Ansermet, dans un article historique de la «Revue romande» (1919), évoque ces blues que Sydney Bechet «composait sur la clarinette», c'était bien d'improvisation qu'il s'agissait. En fait une structure est là qui, loin de s'enraciner dans le champ homogène dont elle découvre la membrure, ne cesse de déplacer son épure, de migrer en des espaces hétérogènes, de mesurer leur écart comme de démontrer leur similitude, souverainement indifférente aux distinctions convenues et se tenant, par cette voltige, dans le suspens de leur brisure. Ainsi se trouve réalisée, sous l'égide du reformage et par le biais de l'improvisation, la forme achevée de l'œuvre et son mode de production, de sorte que sa «constitution» ne prête plus à aucune équivoque. Sauf peut-être que ce procédé réalise au plus près la vétuste formule d'une sphère dont le centre est partout et la circonférence nulle part. Il n'est d'interne à l'œuvre que le leurre qui l'accrédite, à quoi, également spécieux, tout schéma peut se montrer expédient. L'œuvre n'est pas le masque mortuaire de la conception (cette expression n'est pas de moi), lever son hypothèque, ce n'est pas un également de poussière d'énoncés éparpillés: c'est au contraire se mettre à découvrir le réseau de leur distribution d'autant plus rigoureuse qu'elle n'est point délibérée. Non contente de mettre à jour et d'appliquer des lois de composition, garante de faire surgir des isomorphismes, l'improvisation-crédation vit de cette différence fondamentale qu'elle articule tout en se dévoilant au moment de la penser. C'est un potentiel de transformations et, comme le notait Jacques Demierre suite à *Sombra*, «le futur prend parfois des directions que le présent n'imagine pas le moins du monde»! Comme s'il y avait des rêves qui laissaient leur adresse.

En nocturne (car il faut de longues soirées d'hiver pour se débarrasser en seulement quatre jours de l'encombrante musique contemporaine), les huit premières *Etudes*, sur les douze à venir, de Ligeti. Sa préoccupation principale y fut «die Schaffung eines illusorischen musikalischen Raumes, in dem das, was ursprünglich Bewegung und Zeit war, sich als etwas Unbewegliches und Zeitloses darstellt», et une rythmique illusoire déjà expérimentée dans son *Continuum* pour clavecin (1968). Nous connaissons Ligeti pour son goût des allusions/illusions, trompe-l'oreille, etc. Tout ce qui est direct lui est étranger: immense et rayonnant de superlatifs, il bat aussitôt en retraite, n'est plus qu'anamorphose et anagramme de lui-même, comme s'il voulait puiser une signification là où est tapi le jeu d'une

équivocité totale. D'où son inclination pour Lewis Carroll, Maurits Escher, Kafka, Borges, ou Hofstadter et Mandelbrot. Cela pour le contexte intellectuel; et, au cœur des *Etudes*, «eine Verbindung von Konstruktion und poetisch-emotioneller Imagination». Ligeti arrive au temps de la synthèse, et l'on trouve parmi ses références Chopin, Scriabine, la musique africaine subsaharienne, celle des Balkans (le fameux *Aksak*), des Caraïbes, de Cuba, du Brésil, du Mexicano-américain Conlon Nancarrow, de Carter... Bien sûr, la pensée polymodale de Bartók est aussi évidente, et même un certain romantisme (Schumann, Duparc), voire le jazz (Bill Evans, Herbie Mann). Les possibilités laissées à l'interprète sont quasiment illimitées. En principe parce que les difficultés techniques sont telles que l'énergie du pianiste doit s'y consacrer au premier chef. Louise Sibourd parvint à dénouer le plus ardu: donner, elle seule, l'illusion de plusieurs niveaux différents de vitesses simultanées.

30 novembre

N'en déplaise à la gent jacassière, s'il fallait encore quelqu'un pour dégonfler la baudruche John Cage (qui eut sans doute le mérite d'en crever bon nombre), Gerhard Müller-Goldboom (et l'Ensemble Work in Progress de Berlin) fut notre homme. Les *Variations II* (1961) – puis la *Serenata per un satellite* (1969) de Maderna – furent totalement incohérents et d'une redoutable laideur; s'en remettre au hasard, donner leur liberté aux sons, ne signifie pas agir n'importe comment. Avec son *In motu proprio*, le chef, devenu pour l'heure un sémaphore traîne-misère ou un croquemort en tenue de gala, au choix, la coupe était pleine; et tout cela avec le plus grand sérieux. Quel humour!

André Richard, et son *Etude sur le carré rouge* pour ensemble de chambre (1984–1986), où «les relations formelles [...] sont à voir, à écouter d'un point de vue plastique», nous extrayait avec bonheur des enfantillages antérieurs. Bien que la formation méritât d'être plus éclatée spatialement, l'œuvre apparut fort bien charpentée, géologique, tectonique: des diaclases, fissures harmoniques avec accords de stratification de micas plissés ou de quartz microfaillé, conservent les fantômes de la consommation d'univers. Paradoxalement (ou heureux hasard de la programmation?), Richard nous fit atteindre le but intime par Cage: utiliser l'inconnu pour rendre inconnu le connu, réduire le causal à l'indéterminé. Et non l'inverse. Je retrouvais enfin l'obsession d'une longue songerie... L'instante joie de jouer du pianiste Daniel Cholette et du flûtiste Philippe Racine allait, en soirée, balayer la buée des scories nécrophagiques restantes. *Sopiana* (nom romain de la ville de Pécs, en Hongrie, où la pièce fut créée en 1980) pour flûte, piano et bande magnétique, de François Bernard Mâche, «tend à abolir la distinction entre sons bruts et sons musicaux, entre nature et

culture. Non seulement les chants d'oiseaux sont minutieusement transcrits (shama de Malaisie, Hypolaïs ictérine, Rousserolle verderolle) de sorte que les instrumentistes puissent se synchroniser entre eux, mais ils sont physiquement présents dans les haut-parleurs, avec leur virtuosité, leurs silences, leur inépuisable jaillissement». L'idée fondamentale est de créer un langage universel en partant de modèles sonores existant dans l'univers, afin d'exorciser la mutité de la nature (éradiquant tout confusionnisme syncrétique, ou orientalisme de pacotille). La vocation de l'art est alors d'accomplir ce que la nature n'offre que sur le mode de l'inchoatif. Point d'imperceptible flétrissure, de soumission au naufrage de l'éphémère, mais un ralliement à l'«imagination matérielle» de Bachelard. Point d'oiseaux-modèles-sonores comme chez Messiaen, mais des volatiles bel et bien présents, réels au cœur de la musique. Celle-ci exalte, selon l'expression de Jean Grenier, «ce qui dans la matière brute a l'air de préfigurer l'art – ce qui est intentionnel dans la matière». La démarche parfaitement bien fondée de Mâche demeure d'une telle liberté intellectuelle, elle est si peu contraignante au niveau de la technique musicale proprement dite qu'elle transparaissait avec éclat dans la fraîcheur et l'alacrité des instrumentistes.

Retour à Ligeti avec *Artikulation* (1958) pour bande quatre pistes. L'œuvre est constituée de quarante-deux sons fondamentaux, organisés en dix groupes différents; toutes ces structures musicales comportent néanmoins un «Materialzustand; es gibt da quasi körnige, brüchige, faserige, trockene, nasse, schleimige, klebrige, gallertartige und kompakte Materialien. Diese erscheinen manchmal gesondert, manchmal miteinander kombiniert [...]». Le matériau est organisé suivant tous les paramètres imaginables et surtout maniables, générant un style hâché, proche du langage parlé avec paroles polyglottes, papotages, chuchotements, annonciateur des *Aventures*.

A l'évidence, Luc Ferrari s'obstine à rester en marge et s'entête à avoir du talent. Pour certains, c'est intolérable. En outre, un titre comme *Collection de petites pièces ou 36 Enfilades pour piano et magnétophone* (1984–1985) emperla certains fronts francophones de sueur, alors qu'il ne s'agit que d'illusion à un madré marivaudage (bien que «ma culture, renâcle le compositeur, ne soit plutôt qu'herbes folles sur un terrain vague»). Dans sa version aveugle (sans texte exhaustif), l'œuvre est faite de «choses qui sont finies sans qu'on s'en aperçoive. Elles commentent et elles sont déjà finies». Cholette, également remarquable acteur, interprète de cette jubilation discrète, nous poussait dans nos derniers retranchements; ceux où nous ne vivons que pour ces instants où la frêle pellicule qui nous cache tous les jours notre mystère intérieur est crevée. «Et finalement, ces petites pièces, elles en font une grande.

Bon.» Dans le public, pas de rire, peu de sourires: «Ist das eben Bildung – oder Ignoranz – wenn man sich nicht freuen darf?» (Kagel). Ce nocturne, malheureusement mené au pas de charge (après minuit, point de salut), fut spatialisé et «aménagé» de manière très affilée (pour la *Collection*, notamment) par Thomas Kessler et son Elektronisches Studio der Musikakademie de Bâle.

Millers Studio, 1er décembre

Journée musique et théâtre. Ciel cerné, humide lumière d'argent: une humeur maussade sourdait; elle allait jaillir. Sa prime éclosion? la création de *Kompression* de Hans-Peter Jahn, pour trio à cordes et deux acteurs. «Was an Beziehungen zwischen diesen beiden Ebenen [Musik und Szene] geschieht, geschieht im Wahrnehmenden selbst. Die Beziehungen, die er herstellt zwischen den beiden Gattungen, hat er selbst zu verantworten», explique le compositeur. A nous donc de comprendre, au risque de paraître obtus. Comme il n'y avait rien à comprendre, je n'ai rien compris – si ce n'est un clinquant coup d'œil autoréférentiel et hétéro-allusif à un certain roi de Thèbes –, l'ensemble saucissonné par de sifflants coups de sifflets et de stridents coups d'archet.

De ce vide vaginal, goulu et paresseux, on passait à une manière de Suisse au bois dormant – antithétique – avec la création de *Swissfiction* de Max E. Keller, pour quatre acteurs, quatre musiciens et bande, d'après «Das Komitee» d'Alex Gfeller. Ces «musiktheatralische Szenen» se déroulent dans un abri antiatomique où végètent les épars survivants de la radio-activité et de la destruction – du bien-être passé. Le ton est donné: tellement irréaliste dans sa vérité qu'on ne peut qu'en douter. Ne serait-il pas plus fondamental, si message l'on veut faire passer, d'évoquer la menace bien plus réelle qui pèse sur ce pays, celle d'une prison à ciel ouvert. Comme le proclamait, l'avant-veille, Friedrich Dürrenmatt, s'adressant à Václav Havel: «Weil alles ausserhalb des Gefängnisses übereinander herfiel und weil sie nur im Gefängnis sicher sind, nicht überfallen zu werden, fühlen sich die Schweizer frei, freier als alle andern Menschen, frei als Gefangene im Gefängnis ihrer Neutralität.» Un problème demeure: prouver que cette prison n'en est pas une.

Par la suite, Platon eut – une fois de plus – bon dos d'endosser les interminables et laborieuses *Singende Zikaden* pour flûte traversière et sculptures sonores en pierre d'Ulrich Gasser. Le nocturne se terminait par de redoutables pièces pour contrebasse seule de Mencherini, Druckman, Scodanibbio (également l'interprète; un zeste de vénerie supplémentaire eût été nécessaire) et Xenakis dont *Theraps* (1976; claire métonymie pour ces gigantesques Thérapsidés aux noms chantants d'Eothériodontes ou de Phtinosuchiens), fracassant orage de matière qui a l'humour d'incinérer le carnaval de grandes espérances. Entretemps, par bonheur, nous eûmes

droit, à deux reprises, aux *Aventures – Nouvelles Aventures* (1962–1965) de Ligeti, pour trois chanteurs et sept instrumentistes (Ensemble für neue Musik de Zurich), magistralement dirigé par Jürg Wyttenbach; il fallait toutefois faire abstraction, autant que faire se pouvait, d'une mise en images maladroite, vulgaire et superflue. C'est une œuvre *princeps* de l'histoire du théâtre musical. Du seul point de vue de l'audition, je craignis que cette suite de drames fictifs n'ait perdu en intensité, que les techniques de collage et de «construction phonétique» se fussent ridées. Que ces compositions supérieurement expérimentales et ascétiques aient fait fermenter roideur et contention. Il n'en fut rien. Elles avaient, bien au contraire, silencieusement déposé en moi un humus d'images, poussé vers moi des épaves d'aventures.

Ligeti veut détruire la langue dans tout ce qu'elle peut signifier, la réduire aux morphèmes et phonèmes – en ses éléments les plus simples. Elle est alors démantelée, hérissée de mots déchirés, en lambeaux, d'éclats de phrases désarticulées. Paradoxalement peut-être, on en arrive à ce que Barthes appelle une musique du sens: «Dans son état utopique la langue serait élargie, je dirais même *dénaturée*, jusqu'à former un immense tissu sonore dans lequel l'appareil sémantique se trouverait irréalisé.» Alors, la langue, «bruisante, confiée au signifiant par un mouvement inouï, inconnu dans nos discours rationnels, [...] ne quitterait pas pour autant un horizon du sens: le sens, indivis, impénétrable, innommable, serait cependant posé au loin comme un mirage.» Les *Aventures* constituent une manière de paysage double avec des traînées de brouillards de bruits où alternent («Meine Musik ist nicht puristisch. Sie ist verschmutzt durch irrsinnig viele Assoziationen.») chuchotements présomptueux, cris affectés, halètements mouillés, incitations érotiques – ensorcelantes inquiétudes. Sont alors rendus féconds l'insensé, l'absurde, le «dérèglement raisonné de tous les sens»; ainsi que le sens, libéré de toutes les agressions du signe. L'insensé met en relief la flagornerie, la haine, il devient l'expression même de la vie, de ses déshérences. La logique n'est plus qu'extravagance, l'existence, comme l'écrivait Montaigne, plus que «piperie, batelage, mine, fard».

Kunsthhaus, 2 décembre

D'emblée dans l'eau changeante de la rêverie; lyrique, bercée par l'Ensemble Mobile, avec *Pezzo Fantastico* (nonchalant) et *Contemplation* (indolente) d'Isang Yun, *Entre-Temps* (besogneux) de Takemitsu. Rêverie curieuse, éveillée par la création de *Notturmo* pour alto et piano de Jacques Wildberger, ce diseur de notes qui, dans l'extrême veille de cette matinée tranquille, harponna un équivalent de rêve. Enfin, le *Trio pour cor*, de Ligeti (1982), peu lié musicalement à Brahms, mais clignant de l'œil vers une attitude conservatrice, avec

une distance clairement ironique, car «le flegme du regard fatigué sur le passé est étranger à Ligeti» (I. Balázs). Les *Tage für neue (?) Musik* s'achevaient à la Predigerkirche, magnifique église baroque défigurée par la Réforme, que fréquentèrent G. Keller et C.F. Meyer, encore verdelets. Avec des œuvres des Japonais Maki Ishii (*Black Intention*, 1975, pour un interprète à deux flûtes à bec simultanées et gong), Rihose Hirose (*Hymn*, 1980, pour flûte à bec) et *Turu no sugomori*, musique pour shakuhachi d'un anonyme d'il y a quelque 350 ans, interprétées avec une modeste majesté par Tosiya Suzuki. Enfin, des pièces de Ligeti: pour orgue, *Volumina* (1961–62 et 1966) qui éclata, resplendissante, sous les doigts de la remarquable Kei Koïto, et les *Etudes 1 et 2* (1967, 1969), fleuves musicaux, vélocité bourdonnante à continuum harmonique constant. Fritz Näf dirigeait les Basler Madrigalisten pour les *Magyar Etüdüök* (1983) et *Lux Aeterna* (1966) où Ligeti, ayant abandonné la règle du chromatisme total, nous laissait entendre quelque chose qui était déjà commencé depuis toujours. Passe alors le passé comme un préfixe errant. L'œuvre ne s'achève pas, mais disparaît dans le lointain d'où elle vient, signifiant l'éternité qu'elle chante.

Jean-Noël von der Weid

Importante rétrospective

Genève: Week-end Ferneyhough

Les 1er et 2 décembre derniers, la série de concerts de musique contemporaine «Contrechamps» accueillait un week-end consacré à Brian Ferneyhough. Sans qu'il s'agisse d'une première apparition sur la scène genevoise (l'organisateur, Philippe Albèra, n'a jamais caché sa ferveur à l'égard du compositeur), l'occasion était cependant unique de porter un regard d'ensemble sur sa production, à travers des pièces s'échelonnant des années soixante à aujourd'hui. Ferneyhough lui-même était attendu pour un débat et une présentation, mais n'a pu quitter San Diego où il réside et où il venait d'être hospitalisé pour un grave ennuie de santé. Albèra s'est chargé de cet aspect de la manifestation avec le talent pédagogique qu'on lui connaît.¹

Ferneyhough est certainement un des compositeurs les plus importants de la génération suivant celle, historique, née autour de 1925 et comprenant en particulier Ligeti, Boulez, Berio et Stockhausen. Né en 1943 à Coventry, il y commence ses études musicales, avant de se rendre à Birmingham (1961–63) puis à Londres (1964–67), où il étudie notamment avec Lennox Berkeley. Sa