Essai d'interprétation des conceptions du compositeur Mathias Spahlinger = Versuch einer Deutung des kompositorischen Denkens von Mathias Spahlinger

Autor(en): **Weid, Jean-Noël von der**

Objekttyp: **Article**

Zeitschrift: **Dissonanz : die neue schweizerische Musikzeitschrift = Dissonance : la nouvelle revue musicale suisse**

Band (Jahr): **- (1993)**

Heft 38

PDF erstellt am: **20.05.2024**

Persistenter Link: https://doi.org/10.5169/seals-928098

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.

Ein Dienst der *ETH-Bibliothek*
ETH Zürich, Rämistrasse 101, 8092 Zürich, Schweiz, www.library.ethz.ch

http://www.e-periodica.ch

Essai d'interprétation des conceptions du compositeur Mathias Spahlinger

Essai d'interprétation des conceptions du compositeur Mathias Spahlinger

L'Allemand Mathias Spahlinger, 49 ans, c'est tout un homme qui rêve et agit, parle et tonitrue, s'affirme par l'esprit de révolte contre le mensonge, la déraison, le crime de cette fin de siècle de honte. C'est le compositeur irréductible et impitoyable: sa pensée, tout imprégnée de celle des philosophes, linguistes et poëtes, nourrit continûment ses partitions, qui en constituent en quelque sorte le miroir, la réflexion. Son œuvre est dialectique, car l'une des finalités de la création (ou l'incessant va-et-vient entre affirmation et négation) est de rendre les sons perceptibles comme les produits d'une structure tout en restant des phénomènes parfaitement individualisés.

Versuch einer Deutung des kompositorischen Denkens von Mathias Spahlinger

Der 49jährige Deutsche Mathias Spahlinger ist ein Mann, der träumt und handelt, redet und donnert, sich auflehnt gegen die Lüge, die Unvernunft, das Verbrechen dieses beschämenden Jahrhundertendes. Er ist als Komponist unbeugsam und erbarmungslos: Seine Partituren reflektieren, widerspiegeln ein Denken, das ganz von Philosophen, Linguisten und Dichtern geprägt ist. Es ist ein dialektisches Œuvre, das in seinem unaufhörlichen Hin und Her zwischen Behauptung und Verneinung die Klänge als Produkte einer Struktur wahrnehmbar macht und sie dennoch vollkommen als individualisierte Phänomene belässt.

par Jean-Noël von der Weid

Spahlinger veut éveiller et aiguillonner une déroute méthodique et radicale de la pensée, qui en fait surgir le doute, et son désastre. Ceux-ci, installés dans le langage (musical) le déplient pour le fendre, le déchirer et, aux commissures des déchirements, en révéler les silences, les opacités et les embrasements. Cette pensée lacérée et lacérante constitue l'exact contrepoint de Descartes qui «rejet[te] comme absolument faux, tout ce en quoi [il] pourrai[t] imaginer le moindre doute», et tel qu'il se considère être «une substance[1] dont toute l'essence ou la nature n'est que de penser, et qui, pour être n'a besoin d'aucun lieu, ni de dépend d'aucune chose matérielle». D'où la critique, méthodique, elle aussi, de Spahlinger, implacable, du concept fondamental et traditionnel d'ordre, à savoir de «con-structuration» de hiérarchies musicales, de rapports de dominantes et de dominés, de pilotage de l'écouteur[2] sur une route balisée. Les œuvres de Spahlinger puisent leur puissance, leur intensité, leur violence (voilée parfois, selon *son* dire) de cette féconde contestation visant à ratiboiser ces conceptions de l'ordre musical (voire, plus généralement, des ordres politique, social), par là même à en démasquer l'absurdité, tout comme à révéler le bien-fondé de l'effroi face à l'ordonnancement catégorique de ces espaces finis.

La notion de temps est *a priori* bousculée, elle aussi: les *128 erfüllte augenblicke* (v. *infra*) montrent bien que le télescopage entre l'accélération-augmentation et la décélération-diminution de l'œuvre efface la distinction entre ce que Husserl nommait l'objet temporel qui dure, immanent, et l'objet dans son mode (*das Objekt im Wie*), ceux dont nous avons conscience en tant que présent et en tant que passé (alors que nous disons que l'objet et chaque point de son temps et ce temps lui-même sont une seule et même chose). Le temps glisse, achoppe, est fait de tournoiements de cavités; – «le Temps est hors de ses gonds[3]».

Spahlinger n'a pas que des idées (tout le monde en a), il a aussi une pensée (ce qui est, aujourd'hui, éminemment rare). Une pensée transversale, dissolvante certes, mais une pensée qui, hiérarchisée, ordonnée (elle n'en est alors que plus dissolvante), permet ce qu'il nomme l'«auto-conservation»: à l'instar de la conservation de l'énergie, une conservation de l'ontologie. Ce compositeur a, sur la composition, une pensée qui devient le contenu, la substantifique teneur de son processus compositionnel; il est, comme dirait Sartre, fatalement et incurablement de son temps, qu'il reflète comme l'image de guingois qu'offre un bâton plongé dans l'eau. Et, pour chaque œuvre, une même

pensée re-pensée, nouvellement pensée et, telle toute nouvelle pensée, elle «trace à vif dans le cerveau des sillons inconnus, elle le tord, le plisse ou le fend» (Deleuze). Pour l'écouteur, miroir sans tain, la terrifiante beauté du heurté, du craquelé, du cisaillé, du fendu, du rugueux. Du côté du créateur, à la jointure de ce qui est en train de se créer, c'est l'œuvre dans le devenir de son extrême résistance, avec son panache, son extraordinaire ampleur: «Noble, grandiose, impeccable, chaque instant se forme, s'achève, s'effondre, se refait en un nouvel instant qui se fait, qui se forme, qui s'accomplit, qui s'effondre et se refait en un nouvel instant qui se fait, qui se forme, qui s'accomplit, qui s'effondre et se refait en un nouvel instant qui se fait, qui se forme, qui s'achève et se ploie et se relie au suivant qui s'annonce, qui se fait, qui se forme, qui s'achève et s'exténue dans le suivant, qui naît, qui se dresse, qui succombe et au suivant se raccorde, qui vient, qui s'érige, mûrit et au suivant se joint... qui se forme et ainsi sans fin, sans ralentissement, sans épuisement, sans accident, d'une perfection éperdue, et monumentalement[4].» Cette écoute du bruit de la flamme du feu de bois par Henri Michaux évoque bellement et précisément ce flux et reflux musical reconnaissable à l'instant chez Spahlinger, cette assomption et cet éboulement antithétiques du processus de composition, qui essaie de porter, comme nous le verrons, l'incomposable au sonore. Ce labeur de l'esprit qui tente l'impossible est le fruit non visible de son art, celui qui a été consommé dans une absence impénétrable et pure.

L'homme

Mathias Spahlinger naît le 15 octobre 1944 à Francfort-sur-le-Main. Son père, violoncelliste à l'Opéra de cette ville, patrie de Goethe, lui inculque dès 1951 des notions de vielle, de flûte à bec, de viole de gambe et de violoncelle, ce qui le conforte d'emblée aux musiques du Moyen Age et de la Renaissance. Un an plus tard, le garçon étudie le piano et, en 1955, fait partie du chœur d'enfants de l'Opéra de Francfort. Ses premières compositions datent de la période scolaire. Mais en 1959, des incompatibilités d'humeur, sans doute, font qu'il quitte le collège pour entrer à l'école secondaire; dans le même temps, il commence à apprendre le saxophone, fréquente assidûment les boîtes de jazz francfortoises – comme auditeur et improvisateur factieux. Son père le pousse alors à faire un apprentissage de typographe (son rejet de toute capitale d'imprimerie dans les titres de ses œuvres et au long de ses textes provient pour partie de là, mais aussi de son goût du dérèglement raisonné de la raison d'autrui, enfin de son avoué penchant pour la «caroline[5]»).

En 1964, Spahlinger prend des cours particuliers de composition avec Konrad Lechner, dont il reçoit à nouveau l'enseignement une année plus tard à la Städtische Akademie für Tonkunst de Darmstadt (piano avec Werner Hoppstock). Il est ensuite nommé professeur (de piano, théorie de la musique, flûte à bec...) à la Musikschule de Stuttgart où, par ailleurs, il dirige des cours de «musique expérimentale». En 1973, Spahlinger suit les cours d'Erhard Karkoschka à la Musikhochschule de Stuttgart, cours qu'il conclut par le tout nouvellement institué «examen de grande composition». De 1978 à 1981, il est professeur invité de musicologie à l'Ecole des Beaux-Arts de Berlin. A la même époque, Spahlinger commence d'être officiellement reconnu: en 1979, il est boursier de la Fondation Heinrich Strobel; en 1980 et 1982 il reçoit le premier prix de la Fondation «Künstlerhaus Boswil» (pour *éphémère* et *aussageverweigerung/gegendarstellung–zwei kontra-kontexte für doppelquartett*). En 1982, Spahlinger est chargé de cours à la Staatliche Hochschule für Musik de Karlsruhe, puis y obtient une chaire de composition et de théorie de la musique. En 1990, il succède à Klaus Huber comme professeur de composition à la Musikhochschule de Fribourg-en-Brisgau.

De l'indicible au sonore

Sitôt que paraît la pièce pour orchestre *morendo* (1974), sitôt la pensée d'opposition, de contradiction: une étrange symétrie, rigoureuse, où chaque pensée vient de son contraire, le pour et le contre, le oui avec le non, l'affirmation avec la négation, le penchant avec son contrepoids exagéré et follement raisonnable. Cette incoercible ambivalence correspond, dans l'œuvre, à la dialectique de l'appel à (de) l'ordre. A savoir comment le démantèlement d'une structure complexe, d'un «tout» en ses parties constituantes parvient, par l'individualité de ses parties et par une «cohésion forcée» de la communauté, à recouvrer une vie propre et libératrice avec, en même temps, une déperdition de sens. C'est un autre paradoxe de cette pensée-artiste, puisque tout concept (qui empêche la pensée d'être banale discussion ou papotage) l'est, inévitablement.

Dans la première partie, nous sommes en présence de ce que Spahlinger nomme la «copie ressentie d'un état existant» (*Nachzeichnung eines bestehenden Zustands*): l'orchestre est réparti en six groupes distincts, chaque instrumentiste étant lié au tout par un motif qu'il répète inlassablement. Dans la seconde partie s'établit systématiquement la «communauté forcée»; et les parties individuelles qui, jusque là, ne pouvaient être perçues que comme les menus rouages tournants d'un engrenage, commencent à déployer leur existence propre, ce qui engendre de nouvelles règles de cohésion.

En 1975, les *vier stücke* pour voix, clarinette, violon, violoncelle et piano exhaussent un nouveau questionnement: comment faire sonner l'incomposable, comment transmettre l'inexprimable, l'«indicible» dans le dit sonore, sans que cet incomposable ne soit contrarié ou écorné par le cheminement compositionnel – tout en sachant pertinemment que «l'art, écrit Spahlinger, face à l'indicible, semble avoir l'unique choix entre le jeu de perles de verre[6] cyniquement indolent ou le ridiculement vulnérable portrait personnel et, lorsqu'il y a des ambitions politiques, le risque d'un kitsch monstrueux».

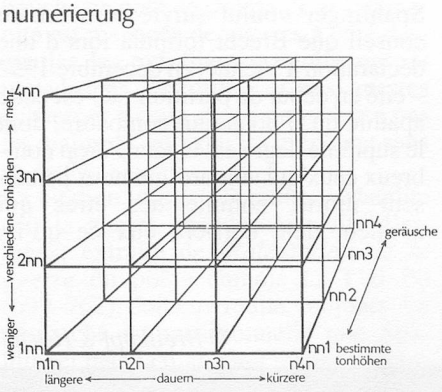
Composer, c'est alors aussi devenir autre chose que compositeur; mais là, très peu peuvent se dire compositeurs. D'un autre côté, on peut se demander si la pensée n'est pas indissociable de ses blocages ou de ses illusions de perspectives, dans la mesure où elle a besoin d'un monde étroit, abrégé, et si l'angoisse et le surmontement de ses dysfonctionnements ne sont pas aussi à l'origine du processus de la création. L'indicible proviendrait donc également de bégaiements, de heurts, de vacillements qui viendraient décrasser l'imaginaire de toutes ses séductions tentaculaires, pulvériser les «pesants chats de granit» brocardés par Nietzsche: pathos, toc, fascination de l'algorithme, saleté sentimentale, superficialité, aigreur. Ne demeurent qu'une discursivité lapidaire, l'utopie de la *Begriffsschrift*, la langue purement logique conçue par Frege, une étincelance mate et implacable (v. *furioso*), une musique moléculaire – *l'indicible qui fait que l'on fixe enfin des vertiges sonores.*

Un continuum logique ?

Les poussées et impulsions anarchistes – mais non nihilistes – de Spahlinger trouvent quelque assouvissement dans *128 erfüllte augenblicke* pour voix, clarinette et violoncelle (1976), pendant qu'il reprend à son compte le slogan déconstructeur du philosophe francfortois Bruno Liebrück: «décomposer la langue dans la pensée.» Car si le compositeur se méfie des ordres prédéfinis conscients ou inconscients, tout comme des automatismes de la perception, de ses présupposés, c'est pour éclairer et transcender les hiérarchies (musico-) linguistiques. Il analyse la pensée hiérarchisée, nous l'avons vu plus haut, la considère comme un outil d'«immédiate auto-conservation» de l'espèce humaine dont la tendance suicidaire est latente. Ainsi, il ne remplace pas l'ordre par un simple désordre laxiste. Ce qui aurait signifié, selon Spahlinger, se précipiter d'une servitude dans une autre; à savoir dans une immédiateté qui, apparemment libre, ne fait qu'adopter «un système de perception sélective qu'elle ignore». Comment une pensée structurée peut-elle être soutenue tout en étant transcendée ?

Les *128 erfüllte augenblicke* donnent une réponse peu commune, qui combinent la permutation de paramètres mathématiques avec un programme anarchique. Spahlinger élabore 128 miniatures sonores, s'échelonnant sur une durée de 2 à 37"5 (sauf «*Augenblick*» de 4', numéroté .311). Ces miniatures balaient tous les points d'un univers musical tridimensionnel, un «continuum imaginaire» défini par quatre

«moments» (*augenblicke*) de durées plus longues ou plus courtes, de hauteurs semblables et totalement différentes, et totalement «tonales» ou de timbres complètement assimilables au bruit (*exemple 1*). En outre, comme ces propriétés ne sont pas statiques, mais comportent des augmentations et des dimi-



Exemple 1 © *Breitkopf & Härtel*

nutions, nous obtenons un total de 4x4x4x2 = 128 permutations ou «moments» possibles. Rien de plus troublant que ces mouvements incessants de ce qui semble immobile. Leibniz dirait: une danse des particules tournées en plis. Rien de plus *agitant* aussi que cette impitoyable logique du déphasage concerté par de nouveaux frayages, de nouvelles synapses, de neuves connexions. Mais le plus important est que cette idée structurelle n'est pas «racontée» comme processus musical; même s'ils procèdent d'une idée sous-jacente et ordonnatrice, les 128 moments existent en eux-mêmes, demeurent isolés dans une «triste liberté».

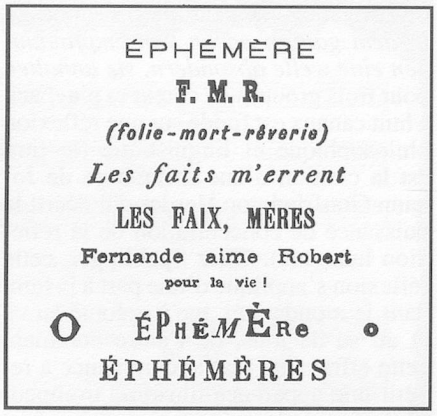
Les interprètes peuvent choisir dans la partition – un vivier de 128 pages détachées –, créer leur propre version de l'œuvre, répéter les moments qu'ils veulent répéter. Ainsi se réalise l'utopie spahlingérienne: toujours présenter les sons comme les produits d'une structure quand bien même ils restent des phénomènes autonomes générant un sens de l'ordre, quand bien même ils deviennent perceptibles et transcendables en même temps.

L'espace acoustique des *128 erfüllte augenblicke* est précisément délimité; mais le mouvement, au sein de cet espace, imprévisible. Spahlinger: «Tant que l'écouteur sait où il se trouve sans connaître sa position exacte dans la forme et dans le temps, et tant qu'il sait que tout pourrait tout aussi bien être différent – toutes les hiérarchies nécessaires du texte et du contexte peuvent être exposées (comme dit Hölderlin) comme 'temporaires' et 'dominantes par degrés'.» Ces miniatures se déploient, dessinent un paysage à partir d'un *do* tenu et, après de subtiles variations de nuances, aboutissent à un agrégat haché, déchiqueté de bruit (v. les deux extrémités de la chaîne, *exemple 2*). Pour reprendre une expression de Spahlinger, elles sont «musique ensemble avec leur propre genèse».

L'œuvre éphémère

Spahlinger a recours à d'autres procédés pour exprimer l'incomposable, glisser de cette discursivité de l'imaginaire, pourtant turgescent, gorgé, bondé de lui-même, aux souples embardées du mystère sonore: l'utilisation de véritables sons désespérément quotidiens et familiers, lesquels sont très importants, remarque Peter Niklas Wilson, car, tout en articulant l'engagement ethno-politique, informatif et clarifiant du compositeur, ils rendent l'écouteur conscient des prédéterminations de sa propre écoute; ainsi dans *störung* (1975), *éphémère* (1977), *in dem ganzen ocean von empfindungen eine welle absondern, sie anhalten* (1985). L'emploi de sous-entendus psychologiques et gestiques dans sotto voce (1973–1974) et *signale* (1983), par ailleurs.

Ephémère, quel mot libre comme l'air! un mot qui dut ravir Spahlinger, lorsqu'il le découvrit en arpentant Paris avec le paysan Aragon. Voici ce que le compositeur cite dans ses *Remarques* sur cette œuvre pour percussion, «*veritable*» instruments et piano: «Quel est ce murmure sentimental qui s'élève ? Les fauteuils d'orchestre se prendraient-ils pour des musiciens ? Je fais l'apologie de tous les penchants des hommes, et par exemple l'apologie du goût de l'éphémère. L'éphémère est une divinité polymorphe ainsi que son nom. Sur ces trois pieds qui sonnent comme une légende peuplée d'yeux verts et de farfadets, mon ami Robert Desnos, ce singulier sage moderne, qui a des navires étranges dans chaque pli de sa cervelle, s'est longuement penché, cherchant par l'échelle de soie philologique le sens de ce mot fertile en mirages (*exemple 3*). Il y a des mots qui sont des miroirs, des lacs optiques vers lesquels les mains se tendent en vain. Syllabes prophétiques: mon cher Desnos, prenez garde aux femmes dont le nom sera Faënzette

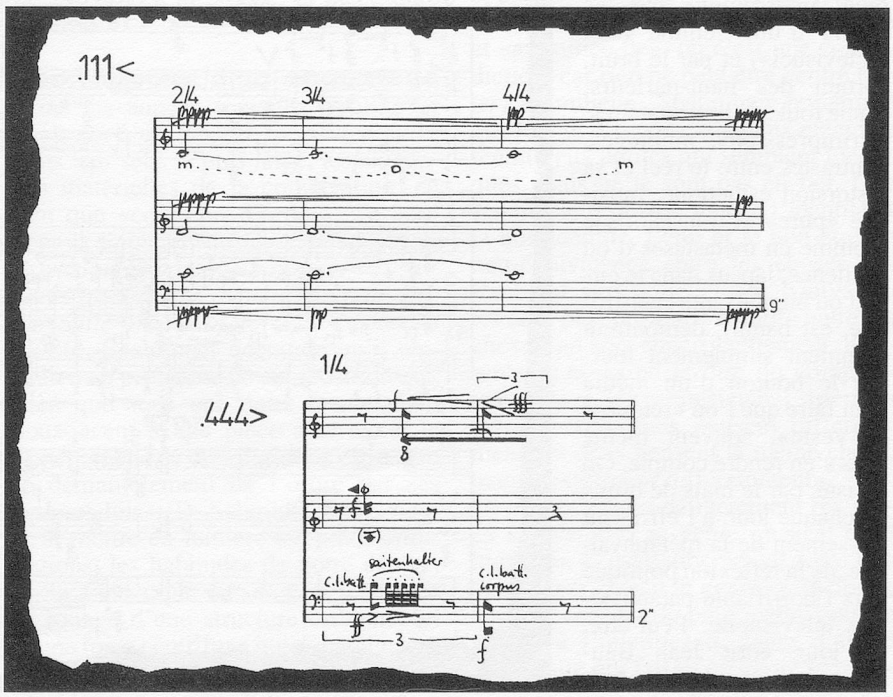


Exemple 3

ou Françoise, prenez garde à ces feux de paille qui pourraient devenir des bûchers, ces femmes éphémèrement aimées, ces Florences, ces Ferminas, qu'un rien enflamme ET FAIT MERES. Desnos gardez-vous des Fanchettes[7].»

Protéiforme et polysémantique, ce terme. En effet, pris adjectivement, il signifie «qui ne dure ou ne vit qu'un jour», et, par extension, «qui est de courte durée»; utilisé comme nom, c'est un insecte ressemblant à une petite libellule dont les adultes vivent de quelques heures à quelques jours (en allemand: *Eintagsfliege*). «Véritable», par contre, signifie «vrai, réel, qui est exactement nommé»; en l'occurrence les instruments de tous les jours: pots, cuvettes, bouteilles de bière, réveils de cuisine, mais aussi appareils de photo avec flash incorporé, etc. De cet instrumentarium musical et musicalisé naît un subtil puzzle sonore, et la musicologue Dörte Schmidt se demande ce qui, ici, est éphémère: est-ce l'œuvre qui est éphémère ou est-ce l'éphémère qui est l'œuvre ? Tous les deux le sont, comme toute la vie l'est, comme tous les murmures sentimentaux, comme toutes les

Exemple 2 © *Breitkopf & Härtel*

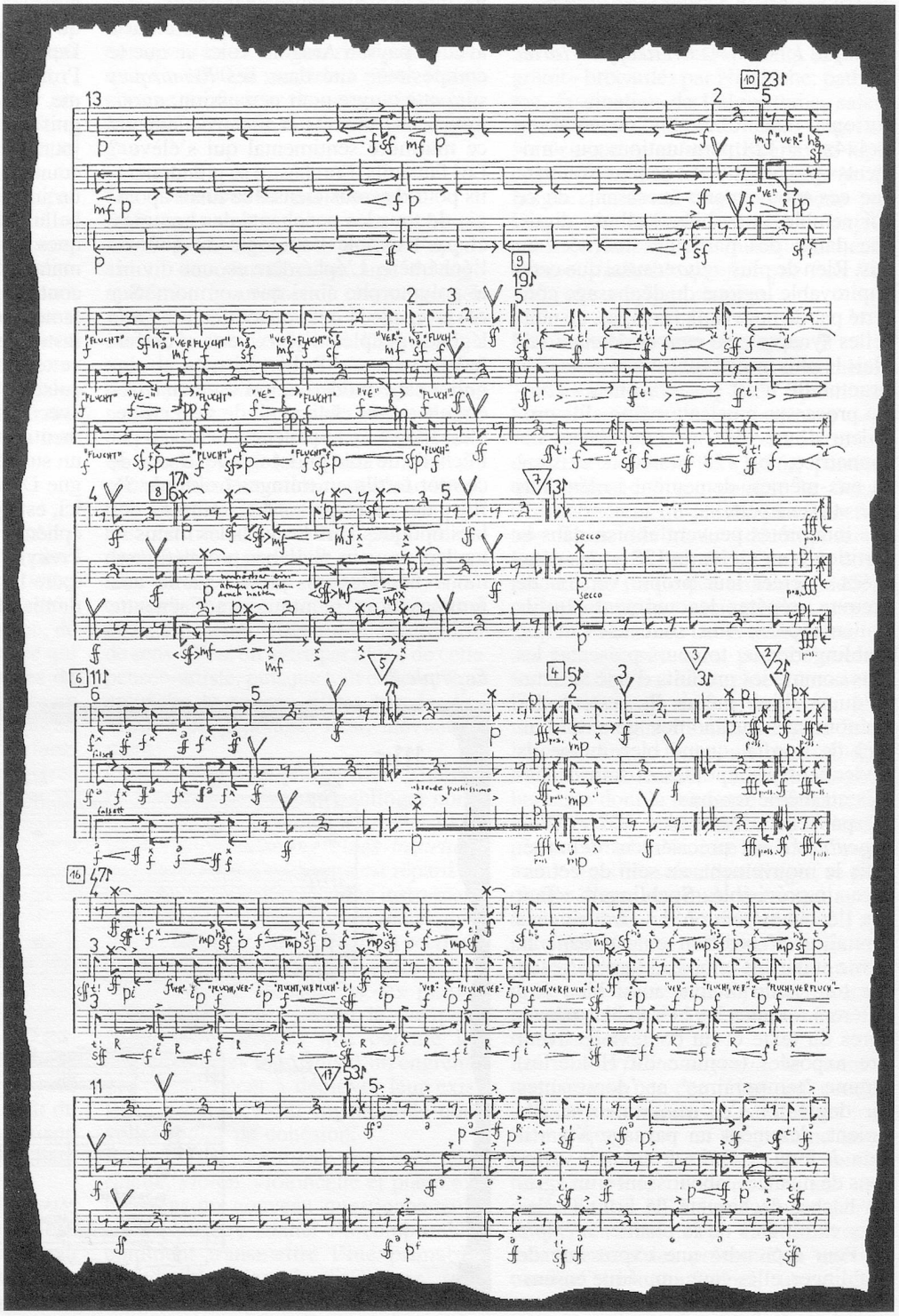


mystifications sémantiques du mot.
in dem ganzen ocean von empfindungen eine welle absondern, sie anhalten pour trois groupes de chœur et playback à huit canaux est fondé sur une réflexion philosophique et linguistique (le titre est la citation d'une métaphore de Johann Gottfried von Herder qui décrit la puissance de concentration de la réflexion humaine). Chez Spahlinger, cette réflexion s'applique d'une part à la faim dans le monde, qui tue à volonté au vu et au su de tous, de l'autre comment cette effrayante réalité commence à revêtir une apparence illusoire, trompeuse du fait de la présentation qu'en font quotidiennement les médias; comment cette (re)présentation engendre «une dichotomie entre l'objet perçu et sa parfaite reproduction», solution de continuité qui, pour le compositeur, ne constitue pas seulement une différence de degré, mais de genre. Cette œuvre chantée est fondée sur ce que Spahlinger appelle des «textes factuels» (*tatsachentexte*), citations d'écrits ou de reportages sur la faim dans le monde. Et c'est en raison de la très profonde force émotionnelle du sujet que le compositeur court le danger de tomber dans le «kitsch monstrueux» évoqué plus haut, dans la mesure où il utilise les ficelles musicales affectives destinées à manipuler le polichinelle de la «bonne cause».
Cette relation entre la réalité politique et l'art, entre les documents factuels et leur formulation esthétique, est figurée sur scène (à prendre au sens littéral) de fort différentes manières. Ainsi l'autonomie esthétique, hermétique en apparence, des trois groupes choraux est brutalement interrompue par les pleurs d'une femme (son «télévisuel») et par le bruit, sortant des haut-parleurs, d'une foule de protestataires. Surimpressions, montages, contrastes entre le réel et sa distorsion esthétique, musique «pure» et transistorisée (comme en métastases d'où le silence, lapsus dans le circuit ou bienfaisante catastrophe, est banni), démontrent comment simplement tourner le bouton d'un média peut faire que l'on «retourne sa veste», souvent même sans s'en rendre compte. On assiste, par le biais de bruits de chaque jour, à l'effrayant glissement de la métaphysique, de la réflexion politique vers l'horrifiante pataphysique télévisuelle. Peut-être, un jour, écrit Jean Baudrillard, «l'une des plus belles images de l'anthropologie du XXe siècle, sera celle de l'homme assis et contemplant, un jour de grève, son écran de télévision vide».
Toutefois, il est inutile – et par bonheur Spahlinger en est parfaitement conscient – de politiser la musique à tout va: en accord avec le mot de Hanns Eisler déclarant que qui ne comprend qu'un tant soit peu en musique ne comprend rien à la musique, Spahlinger ajouterait: «Qui ne comprend la musique que politiquement, ne comprend non plus rien à la politique.» Peut-être alors seulement est-il possible de concevoir avec prudence et opiniâtreté une musique à fonction esthético-politique qui soit pertinente, une fois débarbouillée de ses babillages ésotériques et esthétisants.

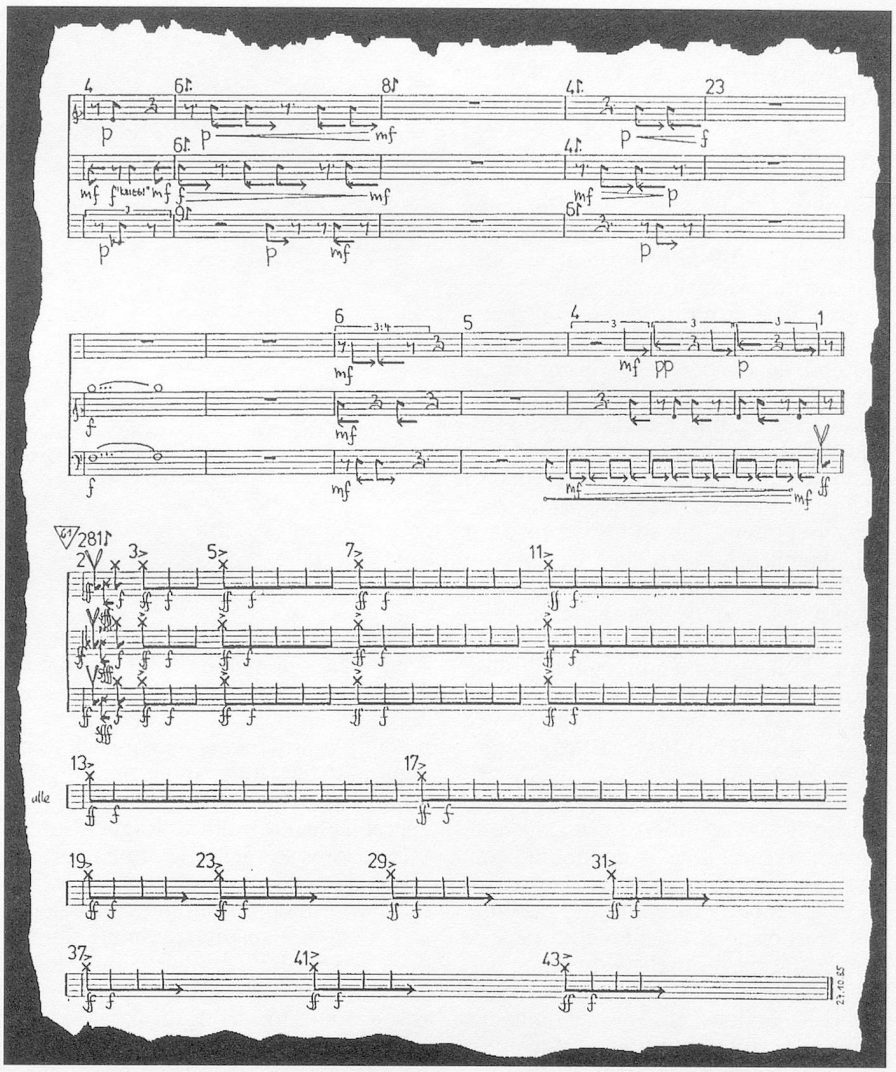
Art et politique

verfluchung pour trois vocalistes et instruments à percussion en bois (1983-1985) vient combler le manque rédhibitoire d'œuvres nettoyées de ces séduisantes et menaçantes scrofules. Ici, Spahlinger voulut suivre le salutaire conseil que Brecht formula lors d'une déclaration à Vienne, en décembre 1952 – cité en début de partition: «C'est cette apathie qu'il nous faut combattre, dont le suprême degré est la mort. Trop nombreux ceux qui aujourd'hui nous paraissent morts, comme des êtres qui auraient déjà derrière eux ce qu'ils

Exemple 4 *© Breitkopf & Härtel*



ont devant eux, puisqu'ils ne font rien contre.
Rien ne me convaincra cependant qu'il est vain de porter secours à la raison, contre ses ennemis. Répétons sans cesse ce qui fut dit mille fois déjà, pour ne pas l'avoir dit une fois de moins qu'il ne faut ! Renouvelons nos avertissements, même s'ils nous laissent dans la bouche un goût de cendre ! Car l'humanité est menacée de guerres à côté desquelles les précédentes sembleront de maladroites tentatives, et ces guerres éclateront à coup sûr, si on ne brise pas les mains de ceux qui les préparent sans se cacher.»
La citation, mille fois redite: «Maudite soit la guerre, maudits les faits d'armes», extraite de *Malédiction de la guerre* du poète chinois Li T'ai Po (699–762), doit être redite, toujours. La démarche compositionnelle que Spahlinger décida d'adopter ici devait remplir plusieurs conditions, écrit-il: des processus répétitifs allaient se présenter comme virtuellement sans fin, donc n'avoir apparemment ou réellement une fin que pour des raisons d'exécution. Aussi fallait-il qu'ils ne fussent ni téléologiques, ni finalistes. S'excluait également toute référence aux syntaxes traditionnelles dans lesquelles la succession des membres de phrases et la diversité des césures seraient porteuses de sens. On ne pourra répéter les détails à l'envi, et l'on interprétera la soudaineté ou l'imprévisibilité des coupures, des brisures, des changements, comme venus de l'extérieur pour fragmenter et complexifier une œuvre dans sa propre infinitude apparente. Les répétitions, inflexibles et imperturbables, doivent, dans la mesure du possible, adopter le caractère évocateur d'un rituel d'imploration, mais exigent, pour évacuer le malentendu d'une tendance à l'antirationalisme, un respect scrupuleux des règles. Ce n'est pas, poursuit le compositeur, aux fins de «badigeonner» l'œuvre d'une plus grande teneur en harmonie d'expression et en ratio, mais pour rendre sensible et affirmer l'antinomie de deux opposés: la raison dépourvue de raison qui enfante les armes de la démence est démentie par les cris de ceux qui souffrent.
verfluchung comporte les parties 15 à 2 en ordre décroissant, et les parties 16 à 62 en ordre croissant. Il n'y a pas de partie n° 1 [le principe d'ordre de la pièce étant fondé sur les nombres premiers, le nombre 1 n'étant pas premier (par convention, pour assurer l'unicité de la décomposition en facteurs premiers), n'apparaît donc pas]; la deuxième partie comporte 2 croches, la troisième 3 croches, la quatrième 5 croches, la cinquième 7 croches, et ainsi de suite (*exemple 4*; les nombres premiers figurent dans des triangles); la soixante-et-unième partie (nombre premier) comporte 281 croches (*exemple 5*).
Quand les chiffres et nombres d'ordre des parties sont des nombres premiers, on le remarquera, car ces moments sont particulièrement mis en valeur par la musique, tout comme lorsque la somme



Exemple 5 © *Breitkopf & Härtel*

des nombres premiers des parties jouées jusque là correspond à un nombre premier. Ainsi, dans les parties 3, 5, 7, 13 et 15 (le premier nombre qui n'est pas premier et le point à partir duquel les parties vont en nombres progressants). La somme de toutes les croches est le nombre premier 7699. Avec un tempo de 240–260 à la croche, la pièce dure environ 32'.

Les rouages d'un engrenage

Dans les années septante, Spahlinger avait noué un rapport spécifique avec, dans leur sens le plus large, les exigences matérielles de la composition, en tant que «cohésion d'ordre». Ce concept va animer une trilogie: *inter-mezzo, extension* et *passage/paysage*.
Dans *inter-mezzo, concertato non concertabile tra pianoforte e orchestra* (1986), Spahlinger découvre qu'il œuvrait à un problème de composition qui, bien que sous une autre forme, était sous-jacent à une pièce antérieure: le «phénomène de dissolution, c'est-à-dire le démantèlement de l'ordre par ses propres lois» (D. Schmidt). Spahlinger veut mettre en lumière les prédéterminations, les habitudes de notre écoute, de la dialectique du son conçu comme le rouage d'une structure ordonnée et d'une force centrifuge qui dynamite tout système, l'aporie où nous conduit une pensée de l'ordre ordonnée et fermée sur elle-même (aporie que l'on retrouvera dans *furioso*).
Le titre, anodin en apparence, dénote une fois de plus l'intérêt de Spahlinger pour la linguistique et les (dé)constructions langagières. Ici, avec le trait d'union qui engendre et un pléonasme et un paradoxe: ou il fait office de doublon «sémantique» de «entre les deux» et «au milieu de», ou c'est une contradiction, car rien ne peut être «entre (*inter*) le milieu». Spahlinger remarque[8] que le trait d'union entre deux éléments réunit deux entités qui semblent identiques, mais ne le sont pas en fait. Une semblable réflexion touche l'identité et la non-identité, l'être et le non-être, la non-équivalence entre les choses qui semblent superficiellement équivalentes et la plus profonde identité entre les choses qui sont superficiellement différentes. Ou, selon le dire du compositeur, «deux [êtres/musiciens] disent la même chose mais pensent différemment, ou deux pensent la même chose, mais l'expriment différemment».
Le titre fait aussi délibérément référence à l'histoire: au genre musical qu'il implique. C'est délibérément aussi que Spahlinger choisit le genre «principal», à savoir le concerto pour piano, pour se référer à l'intermezzo, genre d'abord secondaire qui faisait office de remplis-

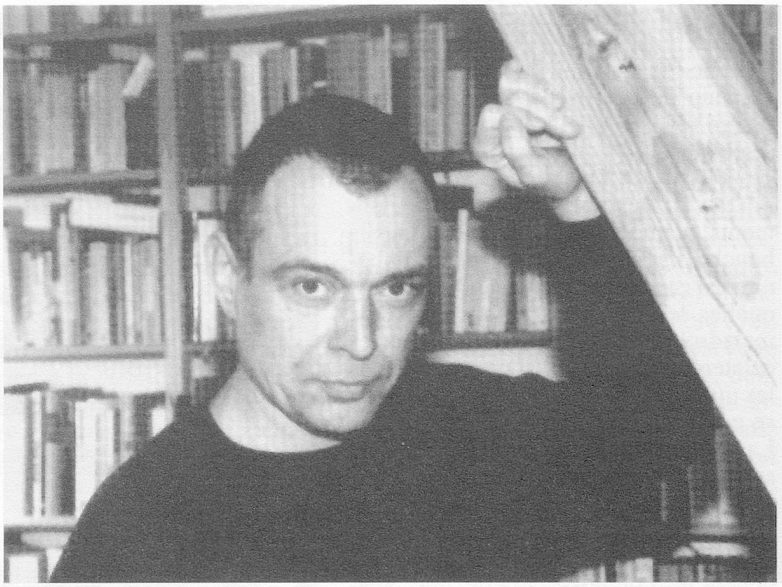
sage lors des soirées de concert, puis genre à part entière: d'accessoire, il devient principal. Une preuve de plus, pour Spahlinger, pour affirmer que «l'histoire s'écrit autant avec des chefs-d'œuvre qu'avec des notes de bas de page».

Le sous-titre, lui aussi, fut élu après mûre réflexion. Par les sous-entendus qu'il contient, le compositeur signifie qu'il ne faut pas s'attendre à un concerto grandiose et virtuose, mais s'arrêter sur le sens originel, plus large et plus profond de *concertare*: s'accorder, se mettre d'accord. La communication n'est possible (musicalement et linguistiquement) que forgée sur des accords. Mais les processus qui génèrent ces accords, nous ne les maîtrisons pas: nous ne pouvons obtenir un accord par lequel nous sommes d'accord avec l'accord. Cela va beaucoup plus loin qu'un simple paradoxe de mots (que Spahlinger a raison d'affectionner): c'est le signe d'un aspect «éminemment anarchiste» de la communication; il faut à chaque seconde remettre en question ce qui est susceptible de remettre la communication en question[9].

La reproduction musicale du processus d'accord est le thème d'*inter-mezzo*, étude acoustique de la communicaton, du consensus et de la contradiction, ou entre le soliste et l'orchestre, ou entre des sections clairement délimitées de l'orchestre dans l'orchestre (vents, percussion, cordes), ou entre des individus formant sections et sous-sections. Le piano, aux rôles multiples, «travaillé» avec des instruments divers (jamais de façon bruitiste): plectre, marteau, boules d'acier, gobelets en plastique, diapasons..., grâce à eux communique avec les timbales par glissandi, «pincé», converse avec les instruments à cordes, la harpe et la guitare (électrique).

En bref, *inter-mezzo* est moins un concerto pour piano avec orchestre qu'un concerto pour orchestre avec piano. Il est régi, au début et à la fin (selon la terminologie de Lachenmann), par des textures sonores (*Klangtexturen*) où les sons s'agglomèrent en timbres, au milieu par des sons texturels (*Texturklänge*) où les sonorités individuées racontent leur propre histoire (cf. *128 erfüllte augenblicke*). On retrouve ici la dualité spécifique de Spahlinger: les sons comme de petits rouages d'engrenage, et le son en lui-même extrait de l'«ordre forcé» dû au compositionnel. Par là on atteint les limites du compositionnel, les commissures de l'indicible – comme peu avant la fin de l'œuvre, où le compositeur demande aux vents et à certaines cordes de tenir les sons «aussi longtemps que possible», renonçant donc au contrôle du développement et de la durée du son, puisqu'il ne connaît pas les limites physiques des instrumentistes.

Dans *extension* (1979–1980) pour violon et piano, les catégories d'ordre – un peu comme dans une réaction en chaîne – se sont tellement multipliées et superposées en même temps et dans toutes les directions qu'à la fin elles s'annulent elles-mêmes, comme anarchiquement. Spahlinger essaie de représenter – un peu à la manière d'une variation évolutive – comment tout, à partir d'un début déterminé, se développe à la manière d'un univers en expansion; ou comment, si après avoir dessiné des points sur un ballon et l'avoir gonflé, on aperçoit chaque point s'éloigner l'un de l'autre dans le même «tempo».



Cette idée qui se développe – la vérité ne peut se montrer qu'entre les catégories – trouve un autre aboutissement dans la dernière œuvre de cette trilogie, *passage/paysage* (1989–1990) pour grand orchestre: celui du passage continu et univoque d'un principe d'ordre dans le suivant, de telle sorte qu'aucun ordre ne peut s'établir de façon assurée. Ainsi, tout doit se développer à partir d'un tout continu; c'est le thème de la pièce, déclarait Spahlinger à Reinhard Oehlschlägel[10], à savoir celui de l'universelle continuité. Celle-ci ne peut néanmoins être représentée que dans les brisures, ou – et c'est le rapport le plus élémentaire – en faisant en sorte que des paramètres uniques soient simplement ménagés, fixés, et que les autres changent continuellement. Au début, de cette façon, Spahlinger a choisi la présentation en brisures, à savoir une suite ordinaire de «fenêtres», en quelque sorte. Les mesures, qui forment des groupes, apparaissent par exemple dans la suite 1, 2, 3, 4, puis dans la suite 2, 3, 4, 5 et 4, 5, 6, 7, et ainsi de suite. Ces groupes, qui peuvent constituer une unité, peuvent se transformer si lentement en d'autres que l'écouteur ne s'imagine pas qu'un quelconque changement ait pu se produire. De la sorte, les deux premiers accords de la partition sont les deux premiers accords de la *Troisième Symphonie* de Beethoven: Spahlinger éprouve que certaines notes et propriétés sonores ne sont pas encore du Beethoven, alors que d'autres ne le sont déjà plus. Ces accords lui font penser à une «glissade», ou à un plan en train de s'incliner continûment; le fond, où se trouve le composé, est instable. Aussi l'accelerando permanent s'étire-t-il longuement, car ce qui devient toujours plus rapide change sans désemparer, mais change qualitativement en des endroits précis – pas simplement quantitativement en vitesse.

Passage: tout est passage, déclare Spahlinger. La vérité, on ne l'obtient que dans et en tant que passage, mais surtout on ne l'«a» pas. Ainsi, la fin de l'œuvre – choisie aussi arbitrairement que son début –, on ne doit pas la percevoir[11] comme une montée ou une chute dramaturgique: le compositeur veut que l'on aperçoive qu'il s'agit d'une fin, et pas d'une fin, que ce pourrait tout aussi bien être un nouveau début. Tout comme, au début, chaque fenêtre se développe pour elle-même, déplie un paysage qui s'émancipe insensiblement dans une continuité de plus vaste dimension – encore.

La furie du disparaître

passage/paysage trouve en quelque sorte une contrepartie dans *furioso* (1992) pour ensemble: celui-là voulait mettre en lumière les brisures de l'universelle continuité dans l'utopie des principes d'ordre considérés comme principes absolus, celui-ci traite de la négation qui, sitôt érigée en principe absolu, génère, malgré elle, une force positive génératrice d'ordre. C'est dans ce sens surtout qu'il faut prendre le titre de l'œuvre, crypté, comme à l'ordinaire, chez Spahlinger (il fait également allusion à la danse populaire tchèque *furiant*, notée à 3/4, mais dont le rythme caractéristique consiste en l'alternance de deux mesures en rythme binaire syncopé et deux mesures en rythme ternaire[12] – ce qui est un symbole rythmique de base négatif).

Spahlinger fait référence à un passage de la *Phénoménologie de l'esprit* de Hegel, où ce dernier décrit l'effet de la liberté absolue comme une action négative: «La liberté universelle ne peut [...] produire aucune œuvre ni aucun acte positifs; il ne lui reste que l'*activité négative*; elle n'est que la *furie* du disparaître (*die Furie des Verschwindens*)[13].» La solution qui permet de tenir ensemble deux situations opposées est «d'appréhender et d'exprimer le vrai non comme substance, mais aussi com-

me sujet» (phrase également citée par Spahlinger). La substance est aussi le sujet: la substance n'est substance qu'à la condition d'être le sujet. Autrement dit, l'absolu ne s'accomplit qu'en étant à distance de lui-même, en tant que subjectivité; ainsi l'identité du sujet et de l'objet ne se conquiert que dans leur différence, dans le moment de la subjectivité. Cette négation de l'objet qu'est la subjectivité est exactement l'affirmation de ce qui est nié, à savoir l'absolu[14]. Et la négation absolue ne crée rien; c'est la raison pour laquelle elle est tributaire d'une position qui est la condition de l'exercice de sa négation. Le statut du négatif, selon Hegel, est que le néant est le néant de ce dont il résulte, c'est donc un néant déterminé, il donne lieu à une nouvelle position: comme négation déterminée, la négation n'est pas destructrice, mais créatrice.

La pensée hégélienne a nourri Spahlinger, qui n'est pas tombé dans le piège «bêta et factuel» consistant à donner une définition positivement claire du concept de négation sur son versant musical. Il précisait tout d'abord (en décembre 1992) que cette œuvre n'avait pas été écrite sur fond biographique ou pour évoquer «les maux de ventre» du compositeur, pas plus que pour présenter une musique en cris et gésine: une œuvre est une œuvre; une fureur est une fureur. La technique majeure utilisée (mais on est en droit de se demander s'il s'agit vraiment d'une technique), c'est l'intention, ou l'arrière-pensée, que Spahlinger avait d'écrire une musique inanalysable; en bref, ne jamais écrire une note que ne vienne contredire la précédente, sous une forme ou sous une autre. Mais une note va-t-elle nier la précédente, ou toutes celles qui l'ont précédée? C'est purement arbitraire, cela ne repose sur aucun critère objectif; c'est l'absolue liberté et le parfait solipsisme, à savoir la contradiction portée à son plus haut point de pensée. D'où ces fouillis de silences écartelés qui donnent l'impression de pouvoir vivre, aussi, comme on écrit, entre les portées.

Ce qui a à la fois le plus fasciné et le plus irrité Spahlinger lorsqu'il composa *furioso*, c'est la manière dont le concept de négativité du départ se transformait insensiblement jusqu'à engendrer de nouveaux automatismes et comment, à l'image d'une «machine à composer», le compositeur créait, malgré lui, de nouveaux rapports impossibles à maîtriser. La négation n'est pas le descriptif d'un cheminement compositionnel, c'est le rhizome continûment nourrissant de ce dernier, lors que la création, selon Spahlinger, est précisément «l'alternance incessante entre affirmation et négation».

S'il n'y a pas de visées directement politiques dans cette œuvre avant tout discursive, Spahlinger nous invite malgré tout, par une citation de *La mort de Danton* de Büchner, à veiller aux périls de la négation systématique de ce qui est en place, que celle-ci ne permette d'exercer la terreur (au nom de la vertu, par exemple), comme le proclame le Premier Citoyen: «C'est nous le peuple, et nous voulons qu'il n'y ait pas de loi. *Ergo*: notre volonté c'est la loi. *Ergo*: au nom de la loi, il n'y a plus de loi. *Ergo*: à mort !»

presentimientos, variations pour trio à cordes (1992–1993): dévoilons d'abord le celé du titre. La pièce est dédiée à Heinz-Klaus Metzger pour son soixantième anniversaire, Metzger qui apprécie les œuvres de Goya, dans lesquelles il identifie des aspects politiques marqués, notamment dans *Les désastres de la guerre* qui contiennent la planche *Presentimientos*: les œuvres de cauchemar du «plus grand visionnaire du réel qui ait sans doute existé» (E. Faure) présentent une certaine analogie avec des pièces de Spahlinger, dans la mesure où elles donnent la violente impression de ne pas savoir où commence l'esprit, où finit le matériau, dans la mesure où cette sauvagerie furieuse et fiévreuse ne trouvent pas apaisement dans un réalisme qui ne peut être fignolé.

Mais on peut creuser encore le tissu sémantique, comme le fait remarquer Wilson: Schoenberg a intitulé la première de ses *Cinq Pièces* pour orchestre *Pressentiments (Vorgefühle)*; aussi le Trio de Spahlinger est-il un hommage au Viennois. D'autres rapports existent encore avec les *Variations pour orchestre* op. 31 et le *Trio à cordes* op. 45, qui touchent de très près aux techniques de composition. Remarquons également deux insertions de bande magnétique qui, avec leurs craquements («comme un bâtiment qui, chancelant, menace de s'écrouler») et bourdonnements, apportent des «mondes étranges» dans l'intimité cassée de ce Trio. Mais Spahlinger, en aucun cas, ne tient à afficher haut et fort les convulsions historiques et politiques qui ont pu accompagner la composition de la partition: simplement, comme il le dit, «on pressent parfois des choses que l'on ne reconnaît pas mais qui agissent – pourtant».

Le bonheur endolori

Hegel évoquait la «patience du concept», Spahlinger requiert la patience de l'écoute. Pour appréhender, saisir, happer, lors de leurs volte-face, les palindromes, anacoluthes et brachyologies, distances infinitésimales et abyssales qui animent son œuvre. Celui-ci évoque le labyrinthe, pas celui en colimaçon ou en spirale, non plus que celui en coins et recoins, mais plutôt le dédale d'autant plus troublant qu'il est une implacable et incessante ligne droite où l'on tâtonne dans une ambulation ténébreuse. Il y a un art de l'effroyable chez Spahlinger, qui se justifie (s'il en était besoin) parce que son instinct esthétique ne s'arrête pas à l'immédiat, mais embrasse les conséquences les plus lointaines. Son «anarchisme» pourrait être l'idéal de la suprême puissance d'esprit, embrasante sur le sentiment d'exister, qui n'est pas le dérisoire arpentage de l'abîme, mais une angoisse acide et souveraine, «en ponctutation de gouffres, serrés et pressés comme des punaises» (A. Artaud). Et son unilatéralité, son exténuation du faux suscite une beauté concrète en soi, invite au sourire innombrable, pour parler avec Eschyle[15]...

Jean-Noël von der Weid

1 En terme scolastique, chose ayant une subsistance propre, dont l'essence ou la nature s'exprime par un attribut principal, en l'occurrence la pensée. In *Discours de la méthode*, Quatrième Partie.

2 En lieu et place d'«auditeur», terme qui implique une connotation digestive seyant mal à l'intransigeance spahlingérienne.

3 «Time is out of joint», Shakespeare, *Hamlet*, I, 5.

4 Henri Michaux: *L'infini turbulent*, Mercure de France, Paris 1964, pp. 75–76.

5 Nouveau type d'écriture élaborée par une académie, dirigée par Alcuin, qui en avait reçu l'ordre de Charlemagne (742–814) par souci de centralisation. Caractérisée par son extraordinaire lisibilité, elle généra, au XVIe siècle, l'écriture humanistique, devenue la nôtre grâce à l'imprimerie.

6 *Glasperlenspiel*: on pense d'emblée au dernier et célèbre roman de Hermann Hesse, *Das Glasperlenspiel* (1943); mais il faut surtout voir là une allusion au gaspillage, à l'art vain et superflu, au toc et au factice.

7 Louis Aragon: *Le paysan de Paris*, Gallimard, coll. «Folio», Paris 1953, pp. 111–112.

8 Ces remarques émanent du texte de Peter Niklas Wilson pour le CD que Wergo a consacré à Spahlinger (WER 6513-2).

9 «La subversion la plus profonde [la contre-censure] ne consiste pas forcément à dire ce qui choque l'opinion, la morale, la loi, la police, mais à *inventer un discours paradoxal*.» (nous soulignons) (Roland Barthes).

10 *MusikTexte* 39, April 1991.

11 «Dans percevoir, il y a 'perce' et 'voir'.» (Jean-Luc Godard)

12 On en trouve des exemples chez Dvorák (*Dumka et furiant* op. 12) et chez Smetana dans *La fiancée vendue*.

13 *Phénoménologie de l'esprit*, édition de 1807, traduction et avant-propos de Jean-Pierre Lefebvre, Aubier, Bibliothèque philosophique, Paris 1991, p. 394.

14 On peut remarquer que, par là, Hegel concilie Spinoza, Fichte et Kant. Mais le retournement est imposant: commencer par la dualité – sujet/objet – c'est penser la connaissance comme coïncidence. Inversement, Hegel commence par l'unité en critiquant la dualité. Et puisqu'il intègre le savoir phénoménal, au sein de cette unité, la connaissance sera différence, négativité.
On ne pourrait ici passer sous silence comment le Pécuchet de Flaubert essaie d'exposer la pensée de Hegel à Bouvard: «Donc, l'Absolu c'est à la fois le sujet et l'objet, l'unité où viennent se rejoindre toutes les différences. Ainsi les contradictoires sont résolus. L'ombre permet la lumière, le froid mêlé au chaud produit la température, l'organisme ne se maintient que par la destruction de l'organisme; partout un principe qui divise, un principe qui enchaîne.»

15 Spahlinger est édité chez: Peer (*morendo; vier stücke; éphémère; extension; aussageverweigerung*...); Breitkopf & Härtel (*128...; verfluchung; inter-mezzo; passage/paysage; furioso*); Universal Edition (*presentimientos*, en préparation). Le 7 mars 1993 fut créé à Cologne *nah, getrennt* pour flûte à bec solo, et, le 14 octobre 1993, à Donaueschingen, und als wir pour 54 cordes solo.
Des textes sur le compositeur figurent dans le *Metzler Komponisten Lexikon*, édité par Horst Weber, Stuttgart-Weimar 1992; dans le dictionnaire *Komponisten der Gegenwart*, aux éditions text + kritik, München 1992 (Peter Niklas Wilson); dans les *MusikTexte* n° 27 (1989) et n° 39 (1991); sur la plaquette 1993 de Universal Edition Wien (Jürg Stenzl).
Outre le CD Wergo (cf. *supra*): Donaueschinger Musiktage 1990 (col legno AU 31819); Wittener Tage für Neue Kammermusik 1992 (Witten-WDR WD 03).