

"S'évader sans cesse" : Portrait du compositeur Christoph Neidhöfer

Autor(en): **Haefeli, Anton**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Dissonance**

Band (Jahr): - **(2000)**

Heft 64

PDF erstellt am: **28.06.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-927837>

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.

«S'ÉVADER SANS CESSÉ» PAR ANTON HAEFELI

Portrait du compositeur Christoph Neidhöfer

Né à Wettingen (Suisse) le 22 avril 1967, d'une informatiennne austro-suisse et d'un ingénieur électricien allemand, Christoph Neidhöfer suit les écoles de Hausen, Brugg et Aarau (maturité fédérale C, 1986), puis étudie au Conservatoire supérieur de l'Académie de musique de Bâle presque toutes les branches qui font le «musicien universel» : piano (diplôme d'enseignement 1989, de concert 1991, classe de Jean-Jacques Dünki), théorie musicale (diplôme d'enseignement 1991, chez Roland Moser et Felix Lindenmaier), composition (diplôme 1991, chez Rudolf Kelterborn) et direction d'orchestre (Wilfried Boettcher). Grâce à une bourse Fulbright, il poursuit ses études à l'Université de Harvard (Cambridge, Massachusetts), où il travaille la composition avec Bernard Rands et Donald Martino, tout en se perfectionnant en théorie et en musicologie chez David Lewin (doctorat 1999, avec une thèse sur l'œuvre tardif d'Igor Stravinski). Il donne parallèlement des récitals comme soliste et chambriste, dirige l'orchestre universitaire Dudley House Orchestra, puis est nommé *Teaching Fellow in Music* de 1994 à 1997. Qu'elles soient artistiques, théoriques, scientifiques ou pédagogiques, il empoigne toutes ces tâches avec énergie, bravoure et un immense succès, dont témoignent non seulement ses diplômes, mais aussi plusieurs prix et distinctions : *Kranichsteiner Musikpreis* de Darmstadt (piano à quatre mains, 1994), premier prix du concours de composition pour orchestre de Besançon (1994), bourse des Cours de vacances de Darmstadt (1996), *Akiyoshidai International Composition Award* (Japon, 1997). Depuis 1999, Christoph Neidhöfer est professeur de théorie et de composition à l'Université McGill de Montréal (Canada).

COMPOSER, C'EST PRENDRE DES RISQUES

Ni sa formation exemplaire ni l'«anti-modernisme» prédominant aujourd'hui ne laissent soupçonner le radicalisme de la musique de Neidhöfer. Le jeune compositeur connaît déjà son métier «presque comme un vieux maître»¹ et serait capable de composer dans n'importe quel système, sur quelque forme et dans quelque style que ce soit. Comme le diable qui redoute l'eau bénite, il abhorre cependant l'écriture impersonnelle et la musique sans aspérités, et n'a aucune intention, je le suppose, de devenir un «compositeur d'université»², après les expériences qu'il a faites de la vie musicale aux Etats-Unis et du fait, peut-être, de son parcours rectiligne. Conquérir son langage personnel à force d'hésitations n'est pas l'affaire de Neidhöfer ; il l'a en effet trouvé dès sa première composition valable, le *Quintette à vents* (de 1990) – œuvre sans la moindre pose de débutant, mais d'un haut niveau artistique, où il se refuse rigoureusement à tout suivisme³. Neidhöfer est guidé depuis lors par une recherche insatiable de l'inouï – au double sens du mot : ce qui n'a jamais été entendu et ce qui est spécial («Je suis toujours totalement ouvert aux idées nouvelles»⁴) –, par la volonté d'ausculter les sons et les bruits, c'est-à-dire la vie intérieure de tout le matériau acoustique, enfin par le goût du risque. «Composer, c'est prendre des risques, sinon ce n'est pas intéressant»⁵. Sans les exclure *a priori*, il ne veut pas se servir simplement des moyens et matériaux traditionnels, mais les développer, car ils n'ont pas épuisé leur potentiel. A ses yeux,

1. Christoph Keller dans *Dissonance* n° 52, mai 1997, p. 31.

2. Cf. l'article de Christoph Neidhöfer sur Milton Babbitt dans *Dissonance* n° 54, novembre 1997, pp. 4-11.

3. Cela n'exclut pas qu'il utilise du matériel étranger et des citations d'autres compositeurs comme point de départ complexe de sa propre musique, ou qu'il les y insère (souvent de façon imperceptible). Ainsi, dans *Erfüllt von leiser Antwort* pour violon et piano (1995), il se réfère à la série de *Lulu* et au concerto de violon d'Alban Berg ; *Caché* (1996/1998) se fonde sur une esquisse de Luciano Berio (un mode de neuf notes) et *Glimpses (Auf den Spuren eines Programms)* pour orchestre à cordes (1999) a pour soubassement structurel le matériau sonore de la *Nuit transfigurée* d'Arnold Schoenberg.

4. Les déclarations de Christoph Neidhöfer citées ultérieurement sans référence sont tirées de l'interview qu'a réalisée Patrick Müller pour la série de Pro Helvetia «contem-



*Photo: Tony
Laurinaitis,
Montréal*

le projet de l'art moderne n'est pas achevé, il n'y a aucune raison de se résigner ou de retourner au passé.

Même s'il décrit son travail de compositeur comme «un processus de remontée dans la conscience» («je me découvre moi-même, je veux mieux connaître ce que je fais») et que ses œuvres révèlent les catégories de la musique «absolue», le radicalisme avec lequel il rend pour ainsi dire leur droit naturel aux bruits et aux sons peut aussi être perçu comme une réaction complexe vis-à-vis du monde extérieur. Cette position rappelle la notion cruciale de Helmut Lachenmann, le «réalisme sonore», qui désigne et demande plusieurs phénomènes : intégrer d'abord la genèse, parfois bruyante, d'un son dans la musique – «composer, ce n'est pas envisager le son comme but, c'est partir de lui»⁶ –, l'arracher à la standardisation que lui fait subir l'industrie de la culture, et le présenter finalement comme le résultat d'un travail, sans aura de mystère. «Ce qui sonne ne sonne pas pour le plaisir de sa sonorité et de l'utilisation structurelle qu'on en fera, mais révèle l'emploi concret des énergies déployées par les musiciens en action et fait sentir, entendre, pressentir les conditions et résistances mécaniques liées à ces actions.» Neidhöfer approuverait certainement la définition quelque peu provocante de Lachenmann : «La beauté est le refus de l'habitude». La beauté ne peut donc être sauvée que par la négative, en renversant les valeurs établies par la société, en «détruisant ce qu'on a aimé pour en préserver la vérité», en inventant «tout un alphabet de codes pour y renvoyer comme à autant d'absences»⁷.

Neidhöfer récuse cependant toute forme de dogmatisme («Une position esthétique ou idéologique forte ne garantit pas la bonne musique»). Il apprécie au contraire les formes et démarches ouvertes ou inachevées. Sa musique ne donne pas de réponses, elle pose avant tout des questions, comme c'est très concrètement le cas dans la *Petite scène* pour flûte solo (1993), qui semble consister uniquement en points d'interrogation et mettre sans cesse en question son propre développement. L'aspect évolutif de la démarche, son côté *work in progress*, se manifeste dans les révisions du *Quintette à vents* (rév. 1992), du *Quatuor à cordes* (voir plus bas) et de *Caché* pour treize instruments (1996, rév. 1998). Ce que Paul Valéry dit de «l'art poétique» pourrait figurer en exergue à son œuvre : «Un poème n'est jamais achevé – c'est toujours un accident qui le termine, c'est-à-dire qui le donne au public. / Ce sont la lassitude, la demande de l'éditeur, – la poussée d'un autre poème. / Mais jamais l'état même de l'ouvrage (si l'auteur n'est pas un sot) ne montre qu'il ne pourrait être poussé, changé, considéré comme première approximation, ou origine d'une recherche nouvelle. / Je conçois, quant à moi, que le même sujet et presque les mêmes mots pourraient être repris indéfiniment et occuper toute une vie. / «Perfection», c'est travail.»⁸

S'ÉVADER, OU «AJOUTER, RETRANCHER, OSER»

L'aversion de Neidhöfer pour la musique parfaitement logique et les calculs sans reste est particulièrement manifeste dans une interview où, en quelques pages, il ne martèle pas moins de sept fois son intention de s'évader (*ausbrechen*). En voici trois exemples : «J'essaie de plus en plus de m'évader. [...] L'idée est aussi de pratiquer l'évasion perpétuelle, ce qui revient à mettre au point des stratégies qui la favorisent. [...] Mais j'ai besoin de m'évader – même si c'est pas à pas.» Il veut donc se libérer de son penchant tant pour les formes en arche bien galbées (propension évidente dans ses premières œuvres) que pour les sonorités instrumentales approuvées. Éviter les tournures caractéristiques, métamor-

Pablo Picasso:
Igor Strawinsky
(crayon et fusain
sur papier, 1920)



24-5-20

phoser le familier en insolite, la simplicité en complexité, tels sont les postulats du travail de Neidhöfer, *contre*positeur plutôt que *com*positeur. Dès le *Quintette à vents*, son objectif premier était d'éviter autant que possible la sonorité traditionnelle de la formation. A propos de «... *entrückt* ...» pour instruments à vent, batterie et contrebasse (1995), il note que «la musique de ce morceau est détachée (*entrückt*) sous l'angle sonore et formel. Les notes n'y sont pas des unités données *a priori*. Elles surgissent du bruit, puis sont absorbées par lui, sans jamais atteindre donc l'autonomie parfaite. Les caractéristiques des divers instruments semblent refoulées. La musique cherche davantage des points de contact sonores entre les groupes instrumentaux que les contrastes.»⁹

Les formations prescrites par les commandes ne l'enlèvent donc pas du tout ; elles stimulent au contraire son imagination en suscitant une résistance féconde. «Sitôt que je sais à quelle formation est destinée une pièce, je commence à avoir des idées, [qui] peuvent concerner la grande forme, la dramaturgie formelle. Il se peut aussi que je commence par les détails, par des sonorités spécifiques ou de petites séquences structurelles que j'ai envie d'amplifier, même si je n'ai pas encore de vision d'ensemble.»

La démarche déductive – de la dramaturgie générale au détail structurel – lui vient (ou venait) cependant plus naturellement que l'inverse ; c'est elle qu'il a choisie pour *Interplay*, alors que *IXION* relève de la méthode inductive. Quelle que soit l'approche retenue, les débuts «sont toujours très chaotiques». Aussi faut-il y mettre de l'ordre et concrétiser les idées plutôt globales, les «matérialiser» (dans la méthode déductive). Avant *Interplay*, Neidhöfer procédait plutôt intuitivement que par esprit de système – peut-être par réaction contre l'hégémonie interminable de la technique sérielle dans bien des esthétiques américaines. Depuis *Interplay*, il a surmonté ce besoin de non-conformisme et opère avec des règles préétablies, qu'il redéfinit cependant spécifiquement pour chaque œuvre.

La première phase de travail achevée, Neidhöfer, qui écrit d'abord pour lui-même, en tant que premier auditeur de sa

porary swiss composers» (Zurich 1997, non paginé). L'interview est publiée en anglais, les extraits cités proviennent de l'original allemand.

5. Christoph Neidhöfer, dans une conférence donnée à Bâle le 5 février 1996.

6. C. Gottwald: «Vom Schönen im Wahren. Zu einigen Aspekten der Musik Helmut Lachenmanns», in : *Musik-Konzepte* n° 61/62: *Helmut Lachenmann*, sous la direction de H.-K. Metzger et R. Riehn, Munich 1988, pp. 3-11, ici p. 4.

7. Helmut Lachenmann, d'après Gottwald, *ibidem*, pp. 6-8.

8. Paul Valéry: *Tel Quel*, cité ici d'après *Dissonance* n° 57, août 1998, p. 26.

9. Christoph Neidhöfer, dans le texte introductif de la première audition, le 13 mai 1995 à Aarau.

Exemple 1
Tous les
exemples
musicaux sont
publiés avec
l'aimable
autorisation
des éditions
Modern et
Tre Media.

musique, quitte ce qu'il a écrit et prend ses distances : «Je lis et écoute intérieurement le morceau, simplement comme de la musique, sans penser à la structure. Je remarque alors quels passages ne me convainquent pas musicalement, souvent dans leurs proportions temporelles. Un tel paraît trop long, tel autre doit être amplifié. Je ne crains pas, dans ces cas, de procéder à des retouches sévères, tantôt systématiquement, tantôt intuitivement, même si la structure originale en ressort un peu «abîmée». Je ne crois pas à la rigueur des systèmes, mais j'éprouve le besoin de mettre mon imagination en branle par des considérations d'ordre systématique.»¹⁰ Qui ne songerait ici aux mots magnifiques de Joseph Haydn décrivant son travail de compositeur : «faire des essais, observer ce qui produit l'effet et ce qui l'affaiblit, donc corriger, ajouter, retrancher, oser» ? Ou encore à ce qu'il ajoute : «L'art est libre et ne saurait être limité par quelque entrave d'ordre artisanal que ce soit. L'oreille – cultivée, bien entendu – doit trancher, et je me sens aussi autorisé que quiconque à édicter ici mes lois.»¹¹

En se réécoutant, Neidhöfer ne se borne pas à vérifier l'équilibre des durées – encore que son sens des proportions, voire son instinct («dans la composition, je trouve que l'instinct musical est important»), soit effectivement phénoménal –, mais exige aussi de la part de toute musique, y compris la sienne, de la complexité, des ambiguïtés, de l'imprévu. Comme ses premières œuvres étaient à son avis trop lisses et sans la moindre surprise, il abrase depuis *Interplay* ses compositions, en écorche la surface formelle (en particulier par de nombreux silences), contrecarre les tendances du matériau, comprime les verticales, fait implorer les structures et insère des éléments «qu'il ne maîtrise plus»¹². C'est ainsi que deux coups violents de tam-tam, qui n'étaient pas prévus à l'origine, font irruption dans le déroulement sinon doux de *IXION* (mes. 74 (exemple 1) et, juste avant la fin, mes. 132), comme les coups de marteau de la *Sixième* de Gustav Mahler, sinon que ce dernier les insère à des endroits significatifs de la forme, alors que Neidhöfer les utilise volontairement de façon asynchrone par rapport à la structure de la

pièce, et sans aucun lien avec elle. «Qu'est-ce que cela?», se demande-t-il chaque fois que se produisent de tels dérangements¹³. (Morton Feldman déclarait un jour : «Il y a des pièces de moi que même moi, je ne comprends pas, et pourtant quelques personnes trouvent que ce sont justement là les meilleures.»¹⁴) Bref, pour Neidhöfer, une œuvre n'est juste que quand elle n'est plus juste. «Si je sens qu'un morceau que j'écoute se dirige vers un éclat et que celui-ci se produise effectivement, je perds rapidement l'intérêt. Du point de vue de la composition, cela signifie pour moi prévoir un éclat, essayer d'en communiquer l'idée au public par la musique, puis ne pas le réaliser, ou alors trop tôt, trop tard, ou encore différemment.»

Neidhöfer milite donc pour la liberté d'écoute, qui lui permet de faire des découvertes chez d'autres compositeurs (même dans des musiques moins ambitieuses), tout en exigeant une oreille plus active que la moyenne pour ses propres œuvres, qui ont d'ailleurs pour but «de nous inciter à réfléchir à nos habitudes et attentes auditives»¹⁵. En privilégiant les sons doux, il ne cherche probablement pas seulement à affiner l'ouïe, mais aussi à contester la dictature actuelle du vacarme. Cette place centrale accordée à l'écoute le rapproche de Lachenmann, lequel demande à la musique censée l'intéresser «qu'elle réfléchisse à elle-même» et l'incite, «en écoutant, à réfléchir à ma manière d'écouter. Réfléchir à la manière dont on écoute revient au fond à réfléchir sur soi-même.»¹⁶ Lachenmann conclut même que la «musique nouvelle devrait représenter quelque chose de «dangereux» pour l'oreille», dans la mesure où «à la fin de l'écoute d'une œuvre, l'auditeur devrait être différent de ce qu'il était auparavant».¹⁷

QUATUOR À CORDES

Considérons les œuvres d'un peu plus près ! Écrit sans ordre préétabli, le *Quatuor à cordes* (1992, rév. 1994) n'a presque plus rien de commun avec le projet initial. A l'époque de sa composition, pour pouvoir travailler sans

10. Christoph Neidhöfer, lettre à l'auteur, 30 juillet 1999.

11. Cité d'après G. A. Griesinger, *Biographische Notizen über Haydn* (1805), F. Grasberger, Vienne 1954, pp. 17/13.

12. Cf. note 10.

13. Cf. note 10.

14. M. Feldman: «Middelburg Lecture», in : *Musik-Konzepte* n° 48/49: Morton Feldman, sous la direction de H.-K. Metzger et R. Riehn, Munich 1986, pp. 3–63, ici p. 20.

15. Cf. note 9.

16. Helmut Lachenmann: «Offener Brief an Hans Werner Henze», in : *Musik-Konzepte*, op. cit. (note 6), pp. 12–18, ici p. 14.

17. D. Ryan, «Musik als «Gefahr» für das Hören. Gespräch mit Helmut Lachenmann», *Dissonance* n° 60, mai 1999, pp. 14–19, ici p. 17. Sur le déplacement de l'accent – de l'écoute vers la perception –, cf. Patrick Müller, «Aspiré par la perception», *Dissonance* n° 62, novembre 1999, pp. 26–33, ici p. 26.

Exemple 2

préjugé, Neidhöfer a évité délibérément d'étudier le répertoire de quatuor à cordes. Il est donc étonnant que le bref premier mouvement, de forme claire, commence par des imitations, comme beaucoup de quatuors de Haydn, en passant de la polyphonie à l'homophonie et en opposant les couples. Dès la première mesure, le second violon joue un motif tournoyant qui reparait souvent chez Neidhöfer, sous des formes variées. Il se compose généralement de secondes (majeures ou mineures) encadrant une tierce (majeure ou mineure) et remplissant l'espace chromatique avec cette dernière (exemple 2). Infiniment plus long et antithétique par tous les paramètres, le deuxième mouvement joue vers la fin sur les attentes des auditeurs, de la même manière que le finale du *Quatuor en mi bémol majeur op. 33/2* de Haydn et, tout comme lui, n'a au fond pas de fin. Les durées des deux mouvements sont toutefois déséquilibrées, du point de vue classique (ou donnent alors au premier mouvement l'apparence d'une introduction oblique au second). Neidhöfer y associe le portrait de Stravinski peint par Picasso, où un verre de lunette est pratiquement deux fois plus gros que l'autre (illustration 1).

«SCHICHTUNG»

Dans *Schichtung* pour quinze instruments (1993), œuvre en un mouvement aux riches détails, mais de forme simple et compréhensible, grâce aux variations de tempo, de nuances, de registre et de timbre (opposition du son et du bruit), «les extrêmes sont d'abord confrontés, puis rapprochés. La dynamique des processus formels est canalisée par la superposition de différentes couches elles-mêmes statiques.»¹⁸ Trois variantes du motif tournoyant évoqué plus haut apparaissent simultanément dès la première mesure (exemple 3), à la clarinette basse, au trombone et au violoncelle (ce dernier jouant le «miroir» du motif de clarinette basse, levée comprise). Les blocs rythmiques du début sont colorés de voyelles et de consonnes prononcées par le pianiste et le percussionniste. A partir de la mesure 141, début de la cinquième partie, le rythme jusqu'ici «libre» et la superposition d'impulsions différentes (qu'on entendra particulièrement bien) «se trouvent liés dans une structure stricte, dont voici le principe : j'ai superposé dans l'abstrait un certain nombre d'impulsions. Chaque couche exploite un nombre défini de timbres et d'effets de jeu. Le passage se compose d'une série

de processus qui s'intensifient puis s'effilochent, ce que souligne grossièrement la fluctuation des nuances. Ces processus résultent de ce que je fais un choix parmi les couches superposées. Au début d'une progression, on n'entend que quelques couches simultanément, alors que, dans la phase de concentration, plusieurs viennent s'y ajouter. Je lis donc pratiquement ma composition à partir d'un ordre abstrait du matériau.»¹⁹ Le résultat est un *hoquetus* extrêmement coloré et complexe, qui se désagrège après la péripétie pour aboutir à une fin ouverte.

«INTERPLAY»

Dans *Interplay* pour huit instruments (1995), le premier sommet de la carrière de Neidhöfer, celui-ci partait – nous l'avons vu – d'un cadre défini avant le début du véritable travail de composition, cadre qu'il s'agissait de remplir («*forma definit materiam*»!). Or lui qui aime les formes ouvertes n'a jamais construit de cadre si sévère (illustration 2), avant ou après *Interplay*. Les 360 premières noires (sur 480 resp. 484 en tout) sont divisées d'une part par 2, 3, 5 et 8, donc les premiers chiffres de Fibonacci (ce qui donne les «points» 180 et 360, 120, 240 et 360, etc.), de l'autre par des multiples de 23 (le nombre fatidique d'Alban Berg) en ordre décroissant (5 fois 23, 4 fois 23, etc., jusqu'à 1 fois 23, ce qui donne les «points» 130, 222, 291, 337 et 360 si l'on commence à la seizième noire). Le découpage du temps est également réglé à la seconde près (quatre minutes plus deux plus deux). Préparée par des indications telles que «comme un cri» (mes. 34) ou «en colère» (mes. 55), la «catastrophe» se produit à la moitié de l'ouvrage (et non pas aux deux tiers environ, comme souvent chez Neidhöfer), suivie d'un «paroxysme négatif».

L'effectif est divisé en quatre groupes. Le groupe principal (clarinette basse – l'instrument de prédilection de Neidhöfer –, alto, harpe et percussion) se place au centre, les trois autres (flûte, violon, cor/contrebasse) en retrait. Structuré sévèrement, le groupe central joue tout le temps, sous la direction du chef, tandis qu'à certains signes de ce dernier, les groupes subalternes choisissent librement de jouer des fragments d'un matériau déterminé : c'est l'«aléatorisme limité» cher à Witold Lutosławski. Les endroits où la musique des «satellites» peut entrer en dialogue avec celle du groupe central sont donnés par les «points nodaux» dont nous avons expli-

18. Christoph Neidhöfer, texte introductif de la première audition, le 26 novembre 1993 à Montréal (Canada).

19. Cf. note 10.

20. Cf. note 1.

Exemple 3

qué la genèse. Il en résulte justement l'*interplay* entre le rythme préétabli de la grande forme et les rythmes ouverts des petites cellules. Les hauteurs sont fixées pour tous les groupes, le principal en ayant beaucoup plus à jouer que les satellites.

«Neidhöfer travaille avec du matériau moderne (ou plus exactement, pas si moderne que cela, puisqu'il est a-thématique, atonal, bruitiste, non rythmé) comme un vieux maître. Admirons par exemple comment il économise le cor dans un ensemble dominé par la clarinette, pour ne l'utiliser que plus efficacement comme contraste. C'est une chose qu'on peut apprendre chez Brahms, entre autres, qui, dans le premier mouvement «ensoleillé» de la *Deuxième symphonie*, réserve les trombones pour de rares interventions destinées à assombrir l'ambiance générale. [...] Mais Neidhöfer ne se montre pas seulement brillant dans les branches que l'on peut apprendre, comme l'instrumentation, il l'est aussi dans l'emploi des paramètres qui ne peuvent être codifiés que partiellement par des indications. Dans le style tonal, ce serait avant tout la mélodie ; dans celui choisi par Neidhöfer, c'est plutôt le rythme. Neidhöfer s'y entend souverainement pour rythmer de façon impérieuse et convaincante tant les détails (rapports des durées des notes) que la grande forme (proportions des sections entre elles, déroulement, dramaturgie), sans recourir à des «trucs» perceptibles. Il atteint ainsi une tension intérieure rare dans ce style.»²⁰

«IXION»

L'essentiel a déjà été dit d'*IXION*. Le sous-titre «pour six instruments» compte la voix parmi les instruments ; ses interventions sont donc plus «bruitistes» que chantées. L'exécutante doit d'ailleurs actionner d'autres sources sonores que son larynx. Dans le traitement de la voix, Neidhöfer ne reste pas très en retrait des effets instrumentaux les plus poussés, comme beaucoup de ses contemporains ; il exige au contraire du chant les mêmes prouesses et la même souplesse, le délivrant ainsi radicalement tant de ses connotations belcantistes et sulpiciennes que du texte. Après la mise en question et l'effilochement des conclusions dans les œuvres antérieures, ce sont maintenant les débuts qui, dans *IXION* (puis dans *Zeitbogen*), subissent le même traitement. Ce n'est que dans la partie médiane,

$d = ca. 52$

Flute

Oboe

Clarinet

Bass Clarinet

Bassoon

Trumpet

Horn

Trombone

Bongos

Percussion

Tom Tom

Bass Drum

Piano

Violin I

Violin II

Viola

Violoncello

Double bass

Exemple 4

T. 110

VI. VI. VI.

Exemple 5

[T.] 25

Guit. Hrp. Pno.

mf

Ped. Ped. Ped. Ped.

$\text{♩} = 80$ ($\text{♩} = 60$)

qui présente pour la première fois plusieurs mesures impaires (tout comme l'intégralité de *Zeitbogen*), que les six instruments, représentant les grandes familles traditionnelles (bois, cuivres, percussion, cordes pincées, cordes frottées, voix humaine), partagent simultanément le même matériau. La partie «schizophrène»²¹ de violon est particulièrement intéressante (exemple 4), parce qu'elle incorpore trois voix qui se déroulent à des tempos différents ; on y trouve des parties fuguées et des canons, et le tout est si difficile qu'on ne peut l'exécuter sans faille. Au violon de trouver son chemin dans un texte surchargé de contrepoints, qui pousse jusque dans ses derniers retranchements l'écriture impossible des fugues pour violon seul de Bach. Sinon, Neidhöfer n'exige pas *trop* de ses interprètes, mais simplement *beaucoup*, pour obtenir une tension supplémentaire de la résistance qu'ils manifestent face aux difficultés.

«ZEITBOGEN»

Dans *Zeitbogen* pour douze instruments (1998), «je considère les rapports possibles entre le temps et le matériau musical. Ce dernier est toujours perçu à travers deux couches temporelles différentes, le temps objectif (mesuré) et le subjectif (temps éprouvé). Chaque section de l'ouvrage, dont plusieurs se chevauchent, présente son propre matériau musical, qui est manipulé de façon à produire diverses perceptions du temps. De cette manière, le temps peut sembler s'immobiliser, tourner en cercles ou avancer simultanément dans différentes directions.»²² L'harmonie de *Zeitbogen* procède d'un système (dédit essentiellement de la *scordatura* de la guitare et amplifié selon des procédés qui rappellent les «multiplications» de Pierre Boulez), ce que l'auditeur remarque sans en percevoir la raison (voir dans l'exemple 5 les accords «extra-territoriaux» des

21. Cf. note 10.

22. Christoph Neidhöfer, texte introductif de la première audition, le 30 août 1998, à Akiyoshidai (Japon).

23. M. Feldman: «Middelburg Lecture», op. cit. (note 14), p. 21.

24. Pour ceux qui n'aiment pas les secrets, voici une version brève du mythe d'Ixion. Lors de son mariage avec Dia, déesse de la Lune, le roi des Lapithes Ixion (littéralement, le vainqueur de la Lune), tue traîtreusement son beau-père, Déionée, pour ne pas devoir verser de dot. Dépou-

mesures 25 *sqq.*, qui, modifiées et reprises *fortissimo*, introduisent aussi la coda après les gesticulations de la section finale).

À LA RECHERCHE D'UN TITRE

Les titres de ses œuvres importent peu à Neidhöfer ; il ne les trouve souvent qu'avec peine, après avoir achevé la composition. Soit ils indiquent conventionnellement et sans prétention le genre et la formation requise, comme *Quintette à vents*, *Quatuor à cordes*, *Quatre lieder (Robert Walser)*, soit ils désignent vaguement des principes essentiels de composition (*Schichtung*, *Transitio*, *Interplay*, *Zeitbogen*). Les titres poétiques comme «... *entrückt* ...», «*Erfüllt von leiser Antwort*», *Caché* et *Nach Innen* révèlent cependant des qualités essentielles de la musique de Neidhöfer, plus qu'il n'est disposé à l'admettre, même quand ils proviennent d'œuvres littéraires que Neidhöfer lisait par hasard à l'époque où il composait et dont le contenu n'a rien à voir avec l'œuvre. Ainsi «*Erfüllt von leiser Antwort*» est tiré de *Der Herbst des Einsamen* de Georg Trakl – et la suite de la phrase lui conviendrait aussi : «Rempli de la réponse douce à des questions sombres». Des phrases extraites de *Walden*, de Henry David Thoreau, ont fourni les structures rythmiques d'*Interplay*. Le titre le plus énigmatique, *IXION*, figure en tête d'une œuvre à laquelle Neidhöfer n'avait pas l'intention de donner de nom, à l'origine. Pour échapper au paradoxe trivial qui veut que «XY», «Untitled», «Sine Nomine» ou «Anonyme» soient aussi des titres, quoiqu'ils affirment le contraire, il décida d'intituler l'œuvre *IXION*, d'après un personnage de la mythologie dont il avait découvert l'existence dans un entretien de John Cage avec Morton Feldman – ces derniers rappelant qu'Ixion avait refusé de

baptiser son cheval pour éviter qu'on ne le lui vole. Cage, qui rêvait d'un monde sans noms, et Feldman, qui composait sans concepts, pour ainsi dire – «je ne donne jamais de nom à une chose»²³ –, et qui a également intitulé une de ses œuvres *Ixion*, se racontent là une belle histoire, qui n'a que le défaut d'être fautive. Comme nous avons vu que l'œuvre et le titre de Neidhöfer n'ont rien de commun, cette erreur ne porte pas à conséquence ; elle ne fait qu'accroître le mystère qui est le propre des grandes œuvres d'art²⁴.

vu lui aussi de tout scrupule en matière d'adultère et premier séducteur de Dia sous la forme d'un cheval. Zeus exonère Ixion de son crime et l'invite même à sa table, sur l'Olympe. En «remerciement», Ixion essaie peu après de séduire Héra, épouse de Zeus. Attentif, Zeus remarque le manège et lui tend un piège, en façonnant un simulacre de Héra à partir d'un nuage, aussitôt violé par Ixion ivre. La vengeance de Zeus sera terrible : attaché à une roue de feu, Ixion parcourra éternellement les cieux. La fausse Héra, Néphélé, donne naissance à Centauros, qui, adulte, engendre les Centaures avec les juments de Magnésie ; le sage Chiron sera le plus célèbre d'entre eux. Lapithes et Centaures partageaient le culte des chevaux, mais aucun cheval sans nom ne joue de rôle dans les mythes les concernant. Peut-être Cage et Feldman confondaient-ils Ixion avec Io, nymphe et prêtresse de Héra, qui, pour échapper à la fureur de celle-ci, fut transformée en vache blanche (et non en jument) par son séducteur, Zeus.

Catalogue

Sauf autre indication, toutes les œuvres sont parues chez Edition Modern & Tre Media, Karlsruhe

1990/92	Quintette à vents
1992/94	Quatuor à cordes
1993	<i>Schichtung</i> pour quinze instruments
1993	<i>Petite scène</i> pour flûte solo (HBS <i>Nepomuk</i> , Aarau)
1994	<i>Transitio</i> pour orchestre (Editions Gérard Billaudot, Paris)
1995	<i>Interplay</i> pour huit instruments
1995	«... <i>entrückt</i> ...» pour instruments à vent, contrebasse et percussion
1995	<i>IXION</i> pour six instruments
1995	« <i>Erfüllt von leiser Antwort</i> » pour violon et piano
1996/98	<i>Caché</i> pour treize instruments
1996–97	<i>Klangkreis</i> pour neuf instruments à vent
1997	Quatre lieder d'après Robert Walser pour soprano et violoncelle
1997	<i>AU</i> pour baryton et batterie
1997	<i>Nach Innen</i> pour guitare seule
1998	<i>Zeitbogen</i> pour douze instruments
1999	<i>Glimpses (Auf den Spuren eines Programms)</i> pour orchestre à cordes

Discographie

Schichtung, *IXION*, Quatuor à cordes, *Interplay*, *Zeitbogen*; Klangforum Wien, Direction : Johannes Kalitzke; Grammont CTS-M 59

Bibliographie

Pro Helvetia, *Christoph Neidhöfer*, feuillet de la série *contemporary swiss composers*, Zurich 1997 (interview réalisée par Patrick Müller)