

"Les sons sont quoi?" : Le principe de la "dé-limitation" [Entgrenzung] dans "Der Schall" de Mauricio Kagel

Autor(en): **Kooij, Fred van der**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Dissonance**

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

Heft 65

PDF erstellt am: **11.09.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-927838>

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.

« LES SONS SONT QUOI ? » PAR FRED VAN DER KOOIJ

Le principe de la «dé-limitation» [Entgrenzung] dans «Der Schall» de Mauricio Kagel

Adriaen Brouwer:
«L'ouïe»
(Ancienne
pinacothèque,
Munich)

Parmi les peintures
du peintre flamand
Adriaen Brouwer
(1605/6–1638)
connues sous le nom
de «Grottesques»
figure une série de
tableaux consacrés
aux cinq sens. L'ouïe
y est naturellement
représentée, comme
dans «Le son» (Der
Schall) de Kagel.
Dans l'illustration
reproduite ci-contre
et montrant l'un des
cinq personnages
consacrés à ce
thème, l'association
entre musique et
médecine est réalisée
de manière satirique :
le doute subsiste
quant à savoir si le
paysan situé tout à
droite de l'image
s'astreint à des effets
de gorge pour le
simple plaisir ou
plutôt pour
soumettre celle-ci à
l'examen médical.



C'est en 1968 que j'ai vu et entendu *Der Schall* (Le son) pour la première fois, lors du passage de la tournée initiale au Concertgebouw d'Amsterdam. L'événement me fit une impression si profonde que son influence sur ma propre œuvre n'a pas encore faibli. C'est pourquoi l'histoire de la réception ultérieure de l'ouvrage m'a surpris. Bien qu'il ait été disponible assez rapidement sur disque, je ne connais pas, dans les études pourtant relativement nombreuses consacrées à Mauricio Kagel, d'article qui soit consacré à *Der Schall*. Un spécialiste ose même (et cela dans un livre commémoratif dédié à Kagel) parler de «bizarrie sonore». Ce jugement semble d'ailleurs partagé par Kagel. Aucun des commentaires de sa main ne traite de ce chef-d'œuvre, pis encore, la seule exception, une notice de programme laconique, fourmille de banalités, voire d'erreurs. Il est faux, par exemple, d'affirmer, comme le fait le compositeur dans le texte imprimé sur la fourre du disque¹, que la musique est jouée «sur 54 instruments», alors qu'il n'y en a en fait que 38, ce qui reste respectable pour une formation de seulement cinq musiciens, mais représente tout de même une erreur grossière de calcul. (Si *Der Schall* avait été achevé, on aurait sans doute atteint l'effectif indiqué par le compositeur.) D'autre part, si l'on songe que la durée pendant laquelle ces instruments sont employés varie notablement (deux minutes, en moyenne) et ne forme pas un continuum, on ne peut que taxer d'inconscience la remarque suivante: «La durée de la période la plus longue ne devrait pas excéder un tiers de la durée entière de la pièce»². Un coup d'œil à la partition révèle d'autres surprises, et pas seulement parce que Kagel, lorsque je ne parvins pas à m'en procurer un exemplaire par son éditeur, me fit savoir qu'elle était «perdue»³. Feinte grossière, car le manuscrit original, bien protégé, se trouve à la Fondation Paul Sacher; expéditeur: Mauricio Kagel. Son examen prouve que l'œuvre est manifestement restée inachevée. Chose surprenante, les corrections apportées pendant les répétitions sous la direction de Kagel, et qui sont parfois lourdes de conséquence, n'ont pas été prises en compte dans la partition (qui a quand même été disponible quelque temps en prêt). Cette dernière ne tient donc pas compte de la suppression de la sixième voix (bande magnétique), ni de la prolongation de l'intervention de la sirène, ni évidemment de la nouvelle fin, composée après sa rédaction. Voilà une omission qui surprend, chez ce compositeur, car si le terme de sourcilieux n'existait pas, il faudrait créer celui de «kagelesque». Une feuille d'esquisses intitulée «*Instrumentationskombinationen*» (combinaisons d'instruments) prouve

en outre que seule la moitié de la composition était achevée quand le travail fut interrompu. Une double-barre signale l'endroit, avec le nom de «Bruxelles» (lieu de la première audition) et un «*senza tempo*» ambigu – qui peut signifier à la fois l'abandon des indications de durée, données en secondes, ou l'arrêt du travail, faute de temps sans doute. La conclusion qui s'impose au détective est sans appel: le lieu du crime a été abandonné précipitamment. A rassembler tous ces indices, on pourrait croire qu'en présence du meilleur ouvrage qu'il ait peut-être jamais écrit, Kagel a pris la fuite pour toujours.

QUELQUE CHOSE SUIVIT SON COURS⁴

A y regarder de près (et pourquoi pas, pour une fois?), le sérialisme des années cinquante est moins un nouveau départ que le prolongement strict d'une des tendances primordiales de la musique occidentale, qui a été profondément marquée, en effet, par l'égalité rigoureuse de toutes les tonalités (gamme dite tempérée). La tentative de créer un continuum «chromatique» analogue dans le domaine des nuances ou de l'instrumentation remonte donc à une tradition séculaire, consistant à homogénéiser un matériau musical parfaitement disparate à l'origine. Au cours du temps, la lutherie a largement contribué à l'apparition d'un tel continuum sonore en harmonisant au maximum les timbres, même au-delà des limites des familles d'instruments. Cette évolution est en même temps l'histoire d'une succession interminable de pertes. Les mélomanes de ma génération en eurent la révélation soudaine quand l'emploi des instruments anciens se généralisa et nous mit en face de timbres tranchés, nous obligeant à admettre qu'un ensemble baroque de douze musiciens pouvait produire des sonorités incomparablement plus riches qu'un orchestre brucknérien de cent personnes. Nos oreilles se replongeaient dans une époque où, comme l'a démontré Georg Knepler à propos des organums, composer signifiait organiser des éléments disparates⁵.

Mauricio Kagel, dont les rapports avec le sérialisme furent d'emblée difficiles, pressentit très tôt ce retour du «pré-chromatisme» et sut l'exploiter dans ses compositions. Au milieu des années soixante, alors que les «connaisseurs» – pour autant qu'ils accordassent la moindre attention à l'exécution sur instruments anciens – ricanèrent encore des défauts de justesse des trompettes de Harnoncourt, il écrivit une *Musik für Renaissance-Instrumente*, après avoir constaté l'impossibilité d'obliger un orchestre symphonique traditionnel à

1. *Der Schall* pour cinq exécutants, DGG (collection *avant-garde*) 2561 039.

2. Texte de couverture du disque (voir note 1).

3. Je fus si surpris de cette nouvelle que je ne pus que prier la personne qui me la transmettait par téléphone, Ursula Burckhardt-Kagel, de me la répéter, ce qu'elle fit aussi volontiers que stoïquement.

4. Samuel Beckett, *Fin de partie* (1956). Les intertitres suivants sont tous extraits du même ouvrage.

5. Georg Knepler, *Geschichte als Weg zum Musikverständnis*, Leipzig 1977, p. 237 ss.

jouer de façon hétérogène (*Heterophonie*, 1959/61). *Musik für Renaissance-Instrumente* (1965/66) marque pour Kagel le début d'une courte période que j'appellerais «héroïque». Si l'on fait abstraction de productions tardives comme *Exotica* (1972) et *Zwei-Mann-Orchester* (1973), elle n'aura duré que six ans, pour se conclure de façon grandiose en 1971, avec *Staatstheater*⁶. Mais le point culminant de cette période est l'année 1968 – qui n'est pas dépourvue d'événements illustres, d'ailleurs –, avec l'œuvre pour chœur *Hallelujah* et *Der Schall*, «pièce phare», étoile du matin kagélien sur la carte céleste de la musique nouvelle. Alors, pourquoi «héroïque»? Simplement parce les compositions de Kagel de cette époque ne considèrent pas les sons comme des phénomènes préétablis, mais plutôt comme des éléments à créer – un peu à la manière du travail en studio électronique. Pendant des années, le compositeur se mua en bricoleur infatigable, créant expérimentalement tout un arsenal de corps sonores susceptibles d'être joués⁷. L'hétérogénéité du parc d'instruments ainsi créé, qui va de la sourdine bizarre au bricolage insolite, résulte d'une recherche perpétuelle de nouvelles sources sonores. Ce travail absorbant de recherche et de construction débouche sur un paquet de cartes à jouer, une boîte de billets pleine d'indications sur des manières insolites de produire du son. *Acustica* (1970) n'a jamais dépassé ce stade, et il est permis de croire que les nombreux feuillets détachés de cette «œuvre» représentent en bonne partie le reste de l'arsenal sonore originel de *Der Schall*. D'une part, parce qu'on trouve des feuillets identiques, encore vierges de voix notées, dans les esquisses de *Der Schall* conservées aux archives Sacher, mais surtout, parce que l'esquisse où Kagel a noté la succession des densités de l'œuvre entière (et dont il n'a réalisé qu'une bonne moitié, comme nous l'avons vu) porte une flèche, à peu près à l'endroit où s'arrête la composition, et l'indication «Acustica», qui renvoie à l'œuvre qui suivra. Le fait que cette seconde partie n'ait jamais vu le jour doit certainement être attribué à l'influence parfois catastrophique que John Cage exerça sur la musique européenne. Ce joyeux idéologue ne fit-il pas croire durant des décennies à maint collègue que composer selon le principe «*tout finira bien par s'accorder d'une certaine façon*» serait le meilleur moyen de rester en phase avec son époque? C'est ainsi qu'*Acustica* resta hélas une mine (impressionnante, sans doute), un fouillis sans forme ni sens. A comparer les modes de production du son dans les deux œuvres, on découvre une nette différence. Le matériau choisi pour *Acustica* est beaucoup plus homogène que celui attribué à *Der Schall*, puisqu'il se compose exclusivement de sources sonores purement expérimentales, c'est-à-dire d'instruments nouveaux ou alors profondément modifiés. En revanche, l'instrumentation de *Der Schall* comprend aussi des instruments classiques, comme le banjo et le trombone, qui voisinent avec des instruments historiques ou exotiques, comme le cornet à bouquins ou le nafir. En d'autres termes, le principe de l'hétérogénéité est poussé à l'extrême dans *Der Schall*. Et ce n'est pas tout; chaque mode expérimental de production du son exige une préparation unique de l'instrument. Qu'il s'agisse d'entrelarder les cordes d'un sitar d'aiguilles à tricoter (à partir de 1'20)⁸, de jouer sur un tuyau d'arrosage d'une longueur précise (à partir de 18'58) ou de pratiquer le «*Saitensprung*» (jeu de mots sur «*Seitensprung*», coup de canif au contrat de mariage, et «*Saitensprung*», saut d'une corde à l'autre, ndt) sur un «*Gummiphon*» tout à fait nouveau (à partir de 29'50), la possibilité de jeu est toujours bien délimitée. Jouer consiste à passer d'une préparation instrumentale à l'autre. Selon la richesse des ressources

et de l'invention du compositeur, chaque instrument offre un nombre différent de possibilités. Cela signifie d'abord que chaque instrument devient en soi hétérophone. Mais cela signifie aussi que les instruments présentent entre eux un déséquilibre du point de vue de l'hétérophonie. Ainsi, la corne de brume ne connaît qu'une application dans *Der Schall*, alors que le balalaïka basse en offre douze. L'écriture de Kagel accentue ce déséquilibre, dans la mesure où il n'accorde pas forcément plus de temps à l'instrument le plus polyvalent. S'il est vrai que le balalaïka basse peut revendiquer le passage le plus long (presque 10'), la corne de l'île Maurice occupe une place disproportionnée pour ses deux applications, soit 3'39, ce qui est beaucoup plus que le *taishokoto* japonais, qui en compte trois de plus, mais ne sonne que 1'15. En fait, il ne joue que trois secondes de plus que le simple tuyau d'arrosage, qui ne connaît qu'une application. Nous sommes donc très éloignés de l'égalitarisme abstrait du sérialisme; plus encore, ces sons n'ont rien à voir avec une échelle bien tempérée. Ce qui n'a rien de surprenant pour une musique qui se meut souvent au-delà de toute échelle fixe (voir exemple 1)⁹. Le compositeur en tire une première conséquence: plutôt que de masquer cette absence de tempérament, il la souligne en réduisant ostensiblement la mélodie à des fragments de gamme. Tantôt la musique monte pas à pas, tantôt elle descend; on verra d'ailleurs qu'elle descend plutôt qu'elle ne monte. Mais ce serait déjà passer au bref chapitre du sens. En ce moment, ce qui nous intéresse est plus fondamental: comment un compositeur manie-t-il ces éléments parfaitement disparates, ou, en d'autres termes, comment agencer

6. C'est aussi, incontestablement, la période de ses meilleures musiques de film : *Antithese* (1965), *Match* (1966) et *Solo* (1967).

7. Comme Kagel prenait le principe du bricolage à la lettre, cette période extrêmement féconde conduisit aussi involontairement le compositeur à la crise. La nouvelle esthétique qui se révèle dans les travaux de ces années n'était pas, comme il le croyait manifestement lui-même, un simple anoblissement du bricolage, elle recèle une puissance beaucoup plus explosive, soit l'économie du gaspillage. En se concentrant sur l'invention d'instruments toujours nouveaux, il épuisa ses réserves de force avant d'avoir pu même explorer les premières étapes de cette esthétique révolutionnaire.

8. Toutes les indications de temps renvoient à la partition de *Der Schall*.

I Schlauch
 Plastikslauch ringegliedert, 1cm Ø, 65 cm Länge krümmen und mit sich selbst verknoten (mindestens dreiwendig). Ohne Mundstück. Nicht blasen sondern pusten: es werden dann Obertonfolgen hörbar, dessen Höhe von der Stärke des Luftstroms abhängen (*p* = tieferklingend als *f*). Da das gleiche Resultat durch Atmen oder Ausatmen entsteht, wurde eine ausserordentlich lange Dauer vorgeschrieben.

II Schlauch
 Der folgenden Abschnitt liegt eine Idee zugrunde, die onomatopoeischer Charakters ist. Während eine Dampflokomotive abfährt, schliesst und öffnet ein Zuhörer seine Ohren. Zur Nachahmung der typische Beschleunigung und des ständigen Höherwerdens ist eine besonders organische Interpretation notwendig.

III Stössellaute
 Zeichenerklärung:
 RH = Gesamte Besatung berühren = Hand bleibt auf die Besatung (Kein Klang) = Ohne die Hand aus der Besatung zu heben, "zupfen", bzw Druck auf die Saiten üben.
 LH Sical-Handschuh
 Am Steg (in Richtung der LH bewegen) *sempre f*
 So stark treffen, *fff* dass die Saiten klirren
 am Griffbrett 1. Bund und Freibasssaiten

IV Bassbalalaika
 Filz, sehr weich anschlagen
 anschlagen
 halten, vib
 secco
 Pont sehr schnell
 Subito *fff* mit dem Strahles Schlägel

V Schildkröten
 2 Schildkröte in der Hand nehmen und so dicht über die 3. Halten, dass ein rascher Tremolo (*f-pp*) (mit den gleichen Schlegel) möglich wird
 Filz weich *neivós* Tremolo sehr schnell *→* schnell kurze Pausen einfügen
 Mit 2. reiben
 2. auf die Unterlage legen Sch. der LH nehmen

Alle Lautstärkeangaben sind möglichst genau auszuführen
ppp *p* *ppp* (mit sehr instabiler Atem pusten)
 Tonunterbrechungen vermeiden: atmen oder ausatmen ad lib.
 Der Anzahl der tike-Balken ist nicht verbindlich. tike = port. Simile (jedoch immer schneller werden)
pp sehr tief und ausserst langsam
mf *fff*
 Am Steg (in Richtung der LH bewegen) *sempre f*
 So stark treffen, *fff* dass die Saiten klirren
 am Griffbrett 1. Bund und Freibasssaiten
 Pont sehr schnell *rall* *-----* *acc* *-----* *schnell* *acc* *-----*
 Subito *fff* mit dem Strahles Schlägel
 LH: der Fingerdruck ist sehr instabil zu halten (●-○), sodass die Saite häufig schnarren kann. Bei besonders ergiebigen Schnarrern soll der Spieler auf der Stelle beharren.
 2. auf die Unterlage legen Sch. der LH nehmen

l'hétérophonie pour obtenir davantage qu'un simple montage de «bizarries sonores» ou un catalogue d'effets acoustiques, comme dans *Acustica*?

UN TRUC, TROUVE UN TRUC. (AVEC COLÈRE :) UNE COMBINE !

Un parti pris fondamental de Kagel ne résoud pas, mais aggrave au contraire la tâche qu'il s'est assignée. Il concerne le système des entrées des 38 instruments et déclare tout simplement: chaque instrument n'aura qu'une entrée pendant toute la durée de la pièce. Le sens formel résultant de reprises est donc exclu d'emblée – à ce niveau, tout au moins. Après avoir assimilé ce principe, regardons encore une fois l'exemple 1 et étudions la constellation sonore produite par chaque instrument. Il en ressort le tableau suivant: le premier (tuyau I) et le troisième musicien (luth à pilon, *Stössellaute*) n'en sont qu'à la première constellation puisqu'il s'agit de la toute première entrée de ces instruments, alors que le deuxième (tuyau II) passe justement à la cinquième application de son instrument, le quatrième exécutant (balalaïka basse) à la septième constellation, et le cinquième musicien (tortues) à la quatrième application. Tout fortuit que cela paraisse, la forme implicite est pourtant importante. Il s'agit d'une sorte de chemin de croix, dont les stations ou phases sont synchronisées de façon différente entre les instruments. Car la synchronisation est aussi subordonnée au système fondamental et est traitée de façon hétérocyclique. Qu'est-ce à dire? Cela signifie que les entrées simultanées – dont *Der Schall* abonde – soulignent les césures de la forme tout

en les masquant. Elles les soulignent dans la mesure où elles compriment la succession des constellations d'un instrument donné par une sorte de montage accentué du jeu simultané; elles les masquent en cachant littéralement toute nouvelle entrée (dans le cas particulier, celles du tuyau du premier musicien et celle du luth à pilon du troisième) dans une de ces césures verticales. L'aspect visuel joue ici un rôle formel important, puisque dès qu'un musicien sort un autre instrument de son surprenant arsenal, l'auditeur voit – plus qu'il n'entend – nettement le passage d'une station à l'autre. (Ce qui va aussi se révéler lourd de conséquences.) Le procédé a quelque chose de proprement dialectique: les césures sont un premier pas dans la genèse de la continuité. En d'autres termes, le montage aide à se dépasser soi-même. Au cours de toute l'œuvre, il n'y a que trois entrées simultanées, en bloc, de tous les instruments, c'est-à-dire un renouvellement complet des sources sonores. Il n'est pas étonnant que la première survienne au temps zéro, soit au début de la pièce. Le départ synchronisé en bloc donne le sentiment que *Le son (Der Schall)* est comme enclenché. La deuxième occurrence se situe toujours au début de l'œuvre, à la deuxième minute. Elle attribue à ce qui vient d'être entendu la fonction d'une sorte d'épigraphe, ce que confirme l'analyse de détail. La troisième et dernière césure se trouve à peu près à la moitié du parcours, à 14'20 (voir le schéma formel). Tout se passe comme si l'œuvre se composait de parties soudées par deux *attacca*, ce que confirmera aussi une analyse plus approfondie.

Il y a encore un second type d'exception aux blocs synchronisés qui cachent les nouvelles entrées: la nouvelle

9. Les exemples musicaux ont été notés expressément pour cet article par l'auteur, d'après l'auto-graphie.

Schéma de la forme

1. Cette colonne indique le nombre des voix effectivement entendues. Si l'exécutant joue d'un instrument tout en chantant dedans, cela donne deux voix. Les * signalent les passages où l'on ne peut compter les voix à cause du mode «bruitiste» de production du son.

2. Les densités initiales prévues par Kagel sont indiquées entre parenthèses. Les modifications sont dues essentiellement à l'abandon de la sixième voix (bande magnétique).

Episodes	Minutage	Ensembles	Nombre d'instruments	Nombre de voix ¹	Partie	Enchaînement	Relations	Production de signification
1	0'00	58	4(5) ²	10 1 12	groupe introductif	Césure/(ostinato I) Émiettement		C
	1'20 1'41	36 02	2(3) 1	3 2	groupe final conclusion	Émiettement	écho „choral“	C
	1'53	06	(1)		(GP)	Césure		
1a	2'	28	2(3)	2*		Césure	écho E1	
2	3'13	26	3	4	„sonate en trio“ I	Changements „filtrés“	motif	animation intérieure animé
	4'	35	2	4 5 1 6	„sonate en trio“ II			
3	5'20	27	1	3	trio III: banjo accompagné			animé
3a	6'56	30	1(2)	2	groupe final		écho E3	
	7'24				(GP)			
4	7'30	49	3	3*		césure	écho E1	champ sonore (animé) éclaircissement
4a	8'20				* (GP)		écho, baisers I	
	8'50			4*	groupe final			„pathétique“
4b	9'20	08	2	2	transition	césure pont sonore I = ostinato II		douleurs post-partum
5	9'48 10'18	57	5	7 5	groupe introductif (1 ^{er} essai) groupe principal (2 ^e essai)	césure	choral	progression I (avec sirène) résignation I
	10'53 11'50	47	1(4)	3 2	groupe final (solo)	émiement	pré-écho E7: vents/bande I	
	12'21				(GP)			
6	12'26			2	groupe introductif	césure	écho E4a (baisers II)	vivant
	13'06	20	1(2)	1 1	groupe principal mini-transition	solo		
7	14'20 14'57	07	2	3-2 "1"	groupe introductif (duo de vents) groupe principal (duo de vents)	césure sorte de point d'orgue	vents/bande II	violent repos
8	16' 16'46 17'32 18'00	51	3(4)	3*	groupe introductif groupe principal groupe final	pont sonore II	écho: coucou	progression II (avec coucou)
	18'14	09		4 2	groupe final conclusion: reprise abrégée transition			
9	18'58 20'27 21'20	55 63 16	2(3) 5(6) 2	4*-5 6*	groupe introductif (*) groupe principal (quintette) fff groupe final	pont sonore III césures émiement		paroxysme I enlissement
	22'	42	4	2("1") 5* 2	transition (GP)*			
9a	23'48 24'05 24'48 25'40	62	3 4	4*	groupe introductif groupe principal	césure	écho: vents/bande III, E7	progression III (avec flûte nasale) résignation II*** résignation III
10a	25'56	22	2	3	percée	césure	son spatial I motif	dé-limitation I (paroxysme II)
11	26'43 27'56	23 45	2 3	6 4-6	groupe introductif ' '	césure	quasi-reprise E1 „choral“, E1	plainte sorte de langage (résignation IV)
	29'04	34	2	4 5				
11a	30'30 31'04	56 41 11 (46)	2 3 3(1) 5(2)	4 6	coda	ostinato IV		dé-limitation III chant final (glas)

entrée isolée, à découvert. Ce procédé intervient six fois en tout et, à une exception près, uniquement à la fin de l'ouvrage; expression du manque de coordination, il a donc pour tâche manifeste de dissoudre la forme, ou plutôt d'annoncer la fin. L'exception mentionnée en est une à tous les égards, puisqu'elle n'annonce pas une fin, mais un nouveau départ. Il s'agit de l'entrée de la flûte de Pan, à 3'12, qui introduit effectivement un «développement» qui détermine toute la première partie (exemple 2). Mais Kagel ne serait pas Kagel s'il ne rendait pas hommage à la perfection en plaçant soigneusement quelques imperfections, comme ces fautes délibérées qu'on trouve dans certains dessins arabes. Or, en matière d'inconséquence, nous avons affaire ici à un véritable virtuose! Comme on le voit dans l'exemple 1, la section porte le chiffre 63. Celui-ci renvoie à des travaux préparatoires purement arithmétiques de Kagel, où il avait dressé la liste des combinaisons possibles avec cinq musiciens (six, à l'origine). Il y en a 63 en tout, ce qui signifie en plus que le passage reproduit ici représente la formation la plus dense qui soit possible. Mais comme Kagel décida de supprimer la sixième voix, une bande magnétique, lors des répétitions, il se produisit un nouveau déséquilibre. Il y a en effet un deuxième point de plus forte densité, la combinaison 57, qui commence à 9'47. Mais les chiffres associés aux «ensembles» (comme Kagel les appelle dans ses esquisses) ne disent rien de la densité effective des voix dans le passage considéré et ne représentent pas non plus des jalons formels clairs. Le plan originel est donc bouleversé. Ce qui semble à première vue un contresens absolu produit en réalité deux moyens supplémentaires d'obtenir la continuité.

Premièrement, les «ensembles» qui déterminent la densité de l'effectif ne forment souvent que des échelons intermédiaires dans des complexes formels plus vastes et généralement bien définis. Si nous recherchons les similitudes de matériau et de structure, l'ensemble 63 s'associe à trois autres pour former un élément clos, plus vaste, qui comprend un *groupe introductif* (ensemble 55, à partir de 19'59), un *groupe principal* (ensemble 63, à partir de 20'27) et un *groupe final* (ensemble 16, à partir de 21'20), lequel mène à une nouvelle section (23'48) moyennant une *partie transitoire* (ensemble 42, à partir de 22'). Le module formel qui se

dégage ici – *introduction / partie principale / groupe final et transition* – est une constante de toute la composition. Les trente épisodes, appelés «ensembles», se regroupent ainsi pour donner douze sections. A quatre reprises (donc rarement), les joints entre ces sections sont scellés par des *ponts sonores* qui relient les parties entre elles. Dans le cas présent, c'est une note grave prolongée du clairon du premier exécutant qui relie très simplement le groupe final de la section précédente (la huitième, d'après mon compte) à la neuvième; l'enchaînement avec la dixième section s'effectue ensuite de façon tout aussi économique, au moyen d'un petit ostinato du balalaïka basse du quatrième exécutant.

Deuxièmement, l'addition de lignes vocales et le traitement polyphonique des instruments créent une polyphonie qui mine entièrement le calcul originel de la succession des densités. Ceci ravale toute l'arithmétique pseudo-sérielle à la place qui lui revient, celle d'un simple outil de composition, une liste de commissions. A comparer la succession calculée des densités avec leur enchaînement effectif, les écarts sont frappants. Si l'on ne tient compte que des exécutants actifs, comme l'avait fait Kagel dans son schéma originel, on obtient la succession de densités suivante pour le début de l'ouvrage (jusqu'à 5'20)¹⁰:

4(5)	2(3)	1	0(1)	2(3)	3	2
------	------	---	------	------	---	---

Mais pour ce qui est de la densité effective des voix, le résultat sonore est tout différent:

10-1-12	3	2	0	2*	4	4-5-1-6
---------	---	---	---	----	---	---------

Nous atteignons ici le cœur du travail du compositeur, que j'aimerais appeler la «dé-limitation» [*Entgrenzung*], et qui mérite un chapitre à part.

MAIS POUSSE PLUS LOIN, BON SANG, POUSSE PLUS LOIN !

Quel est donc le moteur qui fait avancer cette musique? Nous en avons déjà vu un: les entrées en bloc, qui jouent le rôle de mécanismes d'enclenchement, mus de l'extérieur. C'est un procédé que l'on trouve fréquemment dans la musique de l'époque, comme dans la *Telemusik* de Stockhausen (1966), où il a presque valeur de leitmotiv. Mais ce moteur externe a une contrepartie interne, que le début de la pièce

10. Les cases représentent chacune un épisode, les parenthèses indiquent la densité avant l'élimination de la bande magnétique. L'épisode marqué d'un astérisque contient une production de son si dense qu'il doit être exclu d'un calcul des densités.

Exemple 3

0'40" 44" 48" 52" 56" 1' 04" 08" 12" 16" 20"

I Nebelhorn
 (wie vorher stopfen) *pp*
 Singen *p*
 (Nebelhorn) gestopft *pp* instabiler Ton
 geblasener Ton, sehr instabil

II Muschelhorn
 "krankhafter" Ton; zitternd, lädiert
 womöglich gleiche Tonhöhe wie Nebelhorn
p
 TUTTI: gesungene Töne möglichst gleich laut
 Singen *p*

III Maultrommel (sehr tief)
 (wie ein Echo, völlig unabhängig)
 (Maultrommel)
 abrupt aufhören!
(ppp ↔ pp)
 gestopft
 Singen *p*
 Gesang eine Terz höher
 Falsett singen (vokal rhythm.)

IV Orgelpfeifen (Mixturen)
 womöglich gleicher Ton wie Muschelhorn singen
p
pp
 gleiche Tonreihenfolge wie vorher, jedoch oktaviert

expose comme un programme: aux tenues des vents s'ajoute l'ostinato d'une guimbarde grave, qui sonne comme si elle était l'esprit de la musique. Dans la prise de son magistrale du disque, réalisée sous l'égide du compositeur, ce rythme semble surgir de l'intérieur de l'accord, grâce à l'addition d'un soupçon de réverbération. Puis, à l'entrée (déjà évoquée) de la flûte de Pan, le procédé s'avère être une stratégie. Sur le papier (exemple 2), on dirait que pour cette entrée (le seul nouveau solo avant la fin de l'œuvre), la flûte de Pan est appelée à lancer une mélodie au milieu de sons tenus, sorte d'accompagnement. Mais le résultat acoustique montre que c'est bien plutôt un mouvement sonore intérieur qui a été noté ici. Les mélismes de la flûte constituent en quelque sorte la flore intestinale du champ sonore déployé par le tuyau d'arrosage et le sitar, puis par les cloches frottées avec un archet. On a là deux sonates en trio renversées, qui écoutent leur voix intérieure (attitude vivement recommandée, on le sait, pour échapper à l'aliénation). La seconde commence à l'ensemble 27 (5'20), où l'entrée du banjo déchaîne de l'intérieur une explosion dont la seule structure des hauteurs laisse loin derrière elle la sérénité des petites gammes qu'on avait ailleurs. Le passage ultérieur au *taishokoto* (6'56) en subit la contagion comme en écho; enfin, à l'ensemble 49 (7'30), la première dé-limitation, déjà annoncée par la guimbarde du début, se produit: un sautillerment dense de baguettes de triangle et d'agrafes posées et fixées sur les cordes. On comprend sans peine le ravissement du cornet à bouquins, qui lui décoche une série de baisers muets (8'26)¹¹. Cette première partie est d'ailleurs la plus heureuse de toute la pièce, car toutes les éruptions suivantes avortent lamentablement. Elles n'en restent pas moins des dé-limitations. Après le plus long pont sonore de l'ouvrage, un ostinato de la guitare octavante de presque une minute, une sirène (9'47) essaie impertinemment de décrocher la lune. Mais son hululement finit en pleurs. Alors que ses collègues l'encourageaient encore frénétiquement au début, ils se résignent quand la sirène toussote, épuisée, même si

un cor de poste la console en lui lançant quelques baisers. A deux reprises encore, mais avec une foi manifestement de plus en plus vacillante, la musique tente de passer les limites, au moyen d'abord d'une pompe-coucou à hauteur variable (16'), puis à l'aide d'une flûte nasale (24'48), laquelle ne produit guère plus qu'une hyperventilation vouée d'emblée à l'échec. Mais au moment précis où tout espoir semble perdu, un miracle se produit: un son dématérialisé plane au-dessus des têtes du quintette sous la forme d'un pavillon attaché à un tuyau de jardin, dans lequel le premier musicien souffle tout en le faisant tourner, encerclant ainsi l'orchestre comme les trompettes encerclaient autrefois Jéricho. Bref, la chose ne saurait réussir. C'est pourquoi le jeu sombre dans le désespoir le plus profond (26'40). Commence un postlude des vents, qui, à y regarder de plus près, est une reprise en forme de développement du début. Comme toujours, les sons en savaient plus que l'oreille: le portail d'entrée sonore de la pièce pourrait ainsi s'intituler *Incipit lamentatio* (exemple 3; le «choral» est introduit à 1'04). Mais – «c'est la vie» – on n'en a jamais fini avec le désespoir, l'espérance vient toujours troubler le repos gémissant qu'on croyait avoir mérité. Là aussi, une nouvelle dé-limitation s'annonce. Le téléphone sonne sur le podium... Tout se passe alors très vite, avant qu'on ne franchisse un dernier seuil et que l'œuvre ne se conclue pas de graves sonneries de cloches, comme à une fête des morts. Cependant, nous avons quitté depuis longtemps le ciel des problèmes formels pour nous précipiter dans l'enfer du sens.

CE N'EST PAS L'HEURE DE MON CALMANT ?

Ces artistes du son sont des autistes. Pour qu'ils s'arrêtent, il faut les déranger, envahir la scène, les interpeller ou, mieux encore, leur téléphoner. Et voilà que déjà la sonnette grésille chez le percussionniste. Ce gag manifeste un ton fondamental de la pièce, il fait donc partie du climat général.

11. Selon une indication de Heinz-Klaus Metzger dans le programme imprimé de la première audition de Bruxelles, Kagel déclare lui-même que ces baisers donnés dans l'embouchure de l'instrument sont un témoignage d'amour envers la musique (voir le classeur des programmes concernant *Der Schall* à la Fondation Paul Sacher – dont l'auteur remercie ici vivement les collaborateurs pour leur immense obligeance).

Décrocher le combiné est peut-être un acte de l'intérieur, mais écouter ce qui ne va pas est dicté de l'extérieur. C'est l'oreille d'un médecin qui ausculte les sons, comme si *Der Schall* avait été composé au stéthoscope. Ce qu'on entend est le diagnostic sonore de cinq «solipsistes» (nombre on ne peut plus représentatif!) auscultés sans ménagement. «Mes œuvres», écrit Kagel dans une notice restée inédite et rédigée en cours de composition, «qui ont vu le jour immédiatement [après une lecture] [en français dans le texte, ndt] ont été composées sous l'influence de textes consacrés à la phonétique combinatoire, la physiologie, la neurologie et la thérapeutique de la voix, ou de l'acoustique générale»¹². C'est pourquoi la partition fourmille d'indications exigeant des exécutants des actions pathologiques (je dis bien exiger, car on sait que, dans les arts, l'homéopathie règne sans partage). Ici, il faut souffler «avec une respiration d'asthmatique» ou «avec une sorte de bégaiement chronique», là, «haleter». L'auteur exige impérieusement «un son de coucou malade» ou «jouer jusqu'à en perdre le souffle». «La musique ouvre les pores du corps, dont les mauvais esprits peuvent s'échapper»¹³, relevait déjà Athanasius Kirchner en 1673, dans un élan prémonitoire de thérapie musicale. La description de la manière dont sont produits les sons dans cet ouvrage pourrait facilement recourir à un vocabulaire allant du râle et de l'enrouement à l'éruption, les escarres et le pus; les sons s'y pèlent, sont abrasés, irrités, rougis et démangent, ils sont crispés et constipés. En yiddish, on dirait que la musique «krechtzt» (craille), qu'elle élève un Mur des lamentations renvoyant aux *Lamentations Mauriciae Prophetarum*¹⁴. Douze ans plus tard, en jouant sur les mots *Klage* (plainte) et *Kagel*, ce dernier établira un lien direct entre sa musique et les lamentations du prophète Jérémie dans les *K(l)agelieder* du huitième tableau de son «illusion scénique» *Die Erschöpfung der Welt* (1980). Dans *Der Schall*, cependant, il n'y a pas que la plainte instrumentale qui renvoie au modèle religieux du thrène. Les références au choral, surtout celles qui sont placées au début et à la fin, intensifient le gémissement en ajoutant la voix au son des instruments. Et si la solution se trouve à la fin, les battements de cloche n'annoncent rien de bon. Leur sonorité funèbre est la première vibration sonore pure depuis trente bonnes minutes; on dirait qu'elles chantent «*Jerusalem, convertere ad doremifasob*». Cette prophétie (que je parodie, bien sûr) s'est en tout cas réalisée dans l'œuvre de Kagel; si l'on considère son évolution récente en direction du néotonalisme, on peut même craindre qu'elle ait été conçue comme une complainte sur le paradis perdu de l'ancienne harmonie. (Et si cela est vrai, on se félicitera de ce que les sons sont parfois plus sages que ceux qui les instruisent.)

Clinique sonore et mur des lamentations – ce mélange de diagnostic et d'exégèse en une sorte de derma-théologie est typique de la notion kagélienne d'une «théologie acoustique». On en trouve un autre indice dans les notices archivées. Sur un billet détaché figure la caractérisation suivante: «*Der Schall*: instrumentation panthéiste»¹⁵. Il me semble pourtant que cette déclaration doit être revue. Comme elle contient aussi des premières indications sur la construction des instruments, elle doit dater d'une époque où le matériau incorporé par la suite à *Acustica* devait appartenir encore à notre ouvrage. Le terme «panthéiste» s'applique beaucoup mieux aux créatures étranges qui surgissent dans l'arsenal d'instruments d'*Acustica*, et il est parfaitement licite de se demander si le projet original prévoyait de faire passer la *nature morte et mourante* [en français dans le texte, ndt] dans une nouvelle terre promise. Si tel était le cas, il ne nous serait resté dans *Der Schall* que la fin du commencement.

RIEN N'EST PLUS DRÔLE QUE LE MALHEUR

Ecouter cinq adultes se lamenter dans leurs instruments ne manque déjà pas de sel. Voir défiler la transcendance sous forme d'un tuyau d'arrosage lancé en l'air active aussi les zygomatiques, et quand le même musicien agite le même tuyau et le même pavillon pour bénir les instruments, comme avec un encensoir, ou qu'il pose le pavillon sur ses genoux comme un stéthoscope surdimensionné, le soupçon vous saisira vous aussi, chers lecteurs, que l'auteur de ces lignes n'a pas tout à fait tort de qualifier la pièce étudiée de «prière d'un oto-rhino-laryngologiste». Prenons par exemple le *deux ex machina* de la fin, la sonnerie du téléphone. Offenbach savait déjà que le dieu de notre époque s'appelle l'*opinion publique* [en français dans le texte, ndt]. C'est donc un auditeur qui s'annonce de l'au-delà des sons. «*Allô?*» dit-il d'une voix exagérément basse, comme s'il jouait Dieu le Père dans une passion, «*vous êtes prêts?*» Ses marmonnements en voix de poitrine percent quelques instants la phalange des originaux perchés sur scène. Mais l'appelant invisible s'épanche bientôt en monologues et disserte avec insistance sur les sons. «*Les sons, ils sont plus profonds, plus sombres que d'habitude.*» Le percussionniste, qui avait répondu au téléphone sans y penser, a perdu l'envie d'écouter, si bien que le prophète prêche désormais dans le désert. «*Allô? Vous entendez?*» – mais d'où peut-il bien téléphoner? Une boîte à musique lointaine indique vaguement un domicile au-delà de cette vallée de larmes, où éclate maintenant la glossolalie d'un désespoir bredouillant.

PEUT-IL Y AVOIR MISÈRE PLUS... PLUS HAUTE QUE LA MIENNE ?

«La voix du héraut résonne: la fin de toute vie est arrivée – le Jugement dernier s'avance. [...] Le «grand appel» résonne»¹⁶. Non, cette description de l'apocalypse ne se trouve pas dans les papiers de la Fondation Paul Sacher, elle est due à Gustav Mahler – puisque nous en sommes au chapitre des prophètes – et ne se rapporte pas, pour être tout à fait honnête, à *Der Schall*, mais à la *Deuxième Symphonie* du maître de Toblach. Pourquoi cette citation, demanderez-vous? Je réponds: Attendez un peu! ou, mieux encore, faisons un pari! Combien faut-il de corrélations pour prouver une congruence? Trois? Cinq? Dix, peut-être? – *Faites vos jeux, mesdames, messieurs!* [en français dans le texte, ndt]

Après avoir terminé le cinquième mouvement de sa symphonie de la «Résurrection» (la *Deuxième*), le théologien-compositeur se mue en médecin et écrit à un ami que l'œuvre est venue au monde «en bonne santé»¹⁷. Pour la fin de l'ouvrage, Mahler songe alors à un petit coup de théâtre: «Le son mystérieux de la voix humaine (qui entrera *ppp* – comme d'un point très éloigné) doit créer la surprise. – Je conseille de laisser le chœur assis (il l'aura sans doute été jusque-là) et de ne le faire se lever qu'au passage en *mi bémol* majeur, «Avec les ailes que j'ai conquises» (basses)¹⁸. Ma thèse est que Kagel parodie ce passage à plus d'un égard. L'effet insolent de Mahler consiste à faire se lever le chœur au moment précis de la résurrection. Comme il anticipe ainsi un gag kagélien *avant la lettre* [en français dans le texte, ndt], il paraît logique qu'à son tour, Kagel rende hommage à la citation prophétique de son collègue en faisant se lever les instrumentistes I et II (vents) pour les dernières minutes de *Der Schall*. Une boîte à musique en coulisse parodie le *lontano* mystérieux du contexte mahlérien (Mahler exige aussi pour ce mouvement un orchestre invisible); quant au texte du chœur, on peut le mettre à jour de façon toute

12. Notice sur un feuillet rangé par Kagel lui-même dans la liasse d'esquisses de *Der Schall* (original à la Fondation Paul Sacher).

13. Cité d'après Brockhaus-Riemann, Dictionnaire musical en 2 vol., Wiesbaden 1979, tome 2, p. 189.

14. «[Nous devons] absolument admettre que nous sommes tous des malades et faisons partie d'une société malade», estimait encore Kagel quatre ans plus tard (d'après: Martin Geck, *Musiktherapie als Problem der Gesellschaft*, Stuttgart 1973, p. 43).

15. Classeur «Bleistiftskizzen» (esquisses au crayon).

16. Lettre à Alma (Mahler) du 14 décembre 1901, citée d'après Mathias Hansen (sous la dir. de), *Gustav Mahler. Briefe*, Leipzig 1981.

17. Lettre à Friedrich Löhr du 29 juin 1894, *op. cit.*

18. Lettre à Julius Butts du 25 mars 1903, *op. cit.*

Schnell
näher

1. Tromp.
in F.
in weiter
Entfernung

Kagel

26'36" 40" 44" 48"

Mittellage* $f > p$
Trichter aufs Herz
drücken** langsam öffnen und Trichter
aufs rechte Knie legen

*approx. Tonhöhe:
Intervalle beachten,
jedoch Abschnitt transponieren
wenn notwendig erscheint.
**Eventuell auch lustlos,
glissandierend spielen.

Atem langsam
ausflüstern

simple en modifiant «Unsterblich Leben wird der dich rief dir geben» (celui qui t'a appelé te donnera la vie éternelle) en «der dich anrief» (celui qui t'a téléphoné...). La *Deuxième Symphonie* se conclut également par un glas, pour lequel Mahler prescrit des «barres d'acier au son grave indéterminé». Et comme il ne faisait pas confiance à ses paroissiens, il se mit lui-même à la recherche des instruments appropriés pour la première audition. «Je pensai donc d'emblée que seul un fondeur de cloches pourrait m'aider. Je finis par en trouver un. Pour atteindre son atelier, il faut faire environ une demi-heure de train»¹⁹. Veuillez maintenant comparer cela avec le petit billet que Kagel a fait enregistrer – intentionnellement, peut-être – aux archives Sacher: «Tuyau articulé à anneaux (Magasin d'installateur. Entrée par derrière) Sterngasse (derrière la poste)».

Un rite funèbre intitulé «Im Tempo des Scherzos», comme chez Mahler, pourrait aussi être le fait d'un compositeur enclin au tragique et au grotesque. Quoi qu'il en soit, cette indication de tempo caractérise parfaitement l'univers émotionnel de *Der Schall*. Un dernier élément de la *Deuxième* de Mahler annonce la composition de Kagel: l'irruption de la voix dans un système sonore jusqu'ici clos. «Quand je conçois une vaste architecture musicale», explique Mahler, «j'en arrive toujours à un point où il me faut faire appel à la «parole» pour porter mon idée musicale»²⁰. Dans *Der Schall*, cette nécessité est exprimée avec la plus grande virtuosité. Le téléphone n'est pas seulement un des rares instruments à entrer à découvert, on peut dire qu'il fait vraiment irruption. Pourtant, la surprise est préparée avec autant de discrétion que de soin. Peu avant, la musique à bouche est entrée elle aussi à découvert; à peu près au même moment, les actions du premier exécutant (qui brandit l'encensoir et le stéthoscope) orientent les regards des auditeurs vers le champ extra-musical, tandis que les musiciens produisent de plus en plus de bruits évoquant le langage. Les grands artistes se distinguent justement par cette faculté de préparer subtilement les effets les plus frappants sans rien leur ôter de leur surprise.

Même la musique «spatiale» du finale de la *Deuxième Symphonie* se voit rendre un hommage spirituel. D'après Mahler, les quatre trompettes lointaines doivent «sonner de directions opposées». Eh bien, cher ami, ce vœu peut aussi être exaucé dans la musique de chambre, à quelques retouches près. «Grâce à un tuyau d'une longueur exceptionnelle», précise Kagel dans la partie du premier exécutant (à 29'36), «et doté d'une embouchure de trompette, le deuxième pavillon se trouve à la hauteur du cinquième exécutant». Ainsi, les pavillons 1 et 2, joués par le même trompettiste, sonnent «de directions opposées», comme chez Mahler, et forment un orchestre invisible des plus originaux.

Même les mini-sonneries qui marquent le début et la fin de la première dé-limitation (le tuyau d'arrosage utilisé comme lasso), et qui sont joués sur le balalaïka basse (à 25'56) et le tuyau-trompette (à 26'37), sont une parodie de l'appel lancé dans la *Deuxième Symphonie* pour donner le signal de la résurrection (exemple 4). L'appel du coucou – un de ces motifs naturels d'origine mahlérienne que l'on rencontre par exemple dans la *Première Symphonie* – est une parodie un peu plus tirée par les cheveux, quoique très facile à reconnaître. Chez Kagel, il perd évidemment méchamment pied, comme on pouvait s'y attendre.

Ainsi, j'aurais gagné mon pari. Reste la question angoissante: à quoi bon tout cela? La réponse nous conduira au cœur même de toute l'analyse.

On sait que le mérite historique du finale de la *Deuxième Symphonie* est d'avoir introduit un effet théâtral familier, le son lointain, dans la musique orchestrale. Mahler en avait fait un premier essai dans *Das klagende Lied* (1880, rév. 1898). Là, une flûte taillée dans un os humain raconte une méchante histoire. Comme chez Kagel, le son des voix se mêle à celui de l'instrument et ne présage déjà rien de bon: «Das wird ein seltsam Spielen sein! O Leide, weh! O Leide!» (Quel jeu étrange cela va être! O douleur, ah! O douleur!). Vu ainsi, *Der Schall* est un peu le *Klagendes Lied* de Kagel. L'intégration d'un bruit extérieur ne s'effectue pas seulement par le téléphone et la boîte à musique, elle est inscrite dans la facture même de l'œuvre grâce au principe formel

19. Lettre à Anna Bahr-Mildenburg du 8 décembre 1895, *op. cit.*

20. Lettre à Arthur Seidl du 17 février 1897, *op. cit.*

des dé-limitations: des voix sortent des instruments. Réalisée une deuxième fois par Mahler dans le sillage de Beethoven, la synthèse de la musique vocale et instrumentale prend une tournure originale chez Kagel. Une lignée se dégage: Beethoven ajoute les voix dans un mouvement orchestral; Mahler y intègre les voix et le son lointain (c'est-à-dire un effet d'opéra); finalement, Kagel ajoute aux voix et au son lointain l'élément théâtral. Mais il le fait – c'est ainsi qu'il faut sans doute comprendre le *clin d'œil* à la fin de l'œuvre – en poussant à l'extrême une tendance déjà présente chez Mahler: il profane la résurrection en faisant simplement se lever les musiciens, comme Mahler avant lui.

C'EST CE QUE NOUS APPELONS GAGNER LA SORTIE

A vrai dire, cependant, l'innovation prometteuse qui modifie de façon stupéfiante le cadre de référence mahlérien est une dé-limitation d'un genre tout différent. La démesure des effectifs, qui poussait inexorablement l'œuvre orchestral du compositeur autrichien vers une symphonie des mille, connaît chez l'Argentin un reflet parfaitement intériorisé, qui bouscule de fond en comble la vieille loi esthétique de l'économie des moyens: la tendance au gigantisme se développe à l'échelle d'un quintette. Cela ne facilite certes pas l'exécution de l'œuvre, mais démontre que, peu avant l'avènement de la dé-limitation totale, par l'informatique, de toutes les formes possibles, on avait atteint une qualité inconnue jusque-là en matière de maîtrise esthétique du monde. Si, dans l'histoire de l'art, la palme était revenue longtemps, très longtemps, au maître économe de ses moyens, c'est la profusion et le gaspillage qui le distinguent depuis *Der Schall*. Et le principe qui les garantit est celui de la dé-limitation, qui ne se limite pas au domaine de l'instrumentation, mais affecte toute la facture de la composition. Un dernier exemple en donnera la démonstration frappante. Les lecteurs attentifs auront peut-être remarqué qu'une contradiction s'est glissée subrepticement dans mes considérations sur la forme de *Der Schall*. J'ai montré en effet, à un endroit, que la pièce est conçue en deux parties séparées par la césure 14'20, alors que la séquence tripartite d'éruptions, qui va de la sirène au point culminant (25'56) en passant par les flûtes nasales, et qui doit donc être attribuée à la seconde partie, commence en fait beaucoup plus tôt, à 9'48. Le schéma ci-contre explique clairement ce que je veux dire. Mais la contradiction n'est qu'apparente (me donnerais-je sinon la peine de la signaler?). Nous avons découvert la césure à 14'20 alors que nous étudions l'un des principaux procédés de la dé-limitation auxquels recourt le compositeur, soit la transgression des règles. La césure mentionnée se produit en effet uniquement en tant que dérogation isolée au principe de continuité fondamental des entrées masquées. Nous avons donc affaire effectivement à un chevauchement des deux parties, ce qui représente une nouvelle dé-limitation, puisque, par impatience, la deuxième partie commence avant que ce ne soit son tour. La constitution interne de cette séquence d'éruptions avant terme montre qu'il ne s'agit pas uniquement d'un sophisme de ma part: elle se déroule en effet de façon rétrograde par rapport à sa logique interne. Une séquence correcte devrait en effet progresser exactement à l'inverse, comme nous l'avons déjà constaté à l'occasion, en commençant par la faible flûte nasale, pour atteindre un deuxième palier avec le mécanisme à coucou, puis en prenant assez d'élan, avec le hululement de la sirène, pour franchir la limite avec le tourbillonnement déjà décrit du tuyau-lasso. Le procédé ne peut être décrit

que par un paradoxe: grâce à une infraction massive contre les lois de la causalité, la deuxième partie s'avance à reculons dans la première!

Quelle leçon en tirer? Celle-ci, peut-être: s'il devait vous arriver de réfléchir un jour à l'avenir de l'art, n'oubliez pas, s'il vous plaît, ce magasin d'installateur: entrée par derrière; Sterngasse (derrière la poste).

Dédié à une brève amitié