

Composer par cycles : sur la composition chez Thomas Müller

Autor(en): **Müller, Patrick**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Dissonance**

Band (Jahr): - **(2002)**

Heft 77

PDF erstellt am: **11.09.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-927824>

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.

COMPOSER PAR CYCLES

PAR PATRICK MÜLLER

Sur la composition chez Thomas Müller

« L'ouïe est le plus philosophique des cinq sens »¹ a écrit Thomas Bernhard dans son roman *Das Kalkwerk* (La plâtrière). De manière plus générale, les textes de l'écrivain gardent toujours pour nous la même acuité, laquelle n'en finit pas d'être démontrée. Ses écrits sont des partitions de la parole *écoutée*. Les personnages de ses textes agissent ou par des monologues intérieurs ou dans un discours narratif, dont les phrases seront échangées, interverties dans un tourbillon oral, par des procédés tant syntaxiques que relevant de la technique motivique, jusqu'à ce que l'« action » devienne purement « discours ». Dans *Das Kalkwerk*, la tentative d'élucider les circonstances d'un meurtre deviennent de plus en plus limitées par l'impossibilité de rendre intelligibles les faits sur le plan oral et intellectuel. Dans le texte en prose *Gehen*, le discours, devenu hésitant par les voiles de la répétition, peut être décrit comme une sorte de mouvement oral sur soi-même, qui est lui-même la restitution des mouvements de l'existence. Ce qui est *a été raconté* revient sur les pas de ce qui est *raconté*.

Car l'ouïe est un organe philosophique : c'est également ce que nous révèlent les partitions du compositeur Thomas Müller (1953). Dans sa création, les partitions sont des hypostases d'un mouvement de pensée continu. Un bref aperçu de son catalogue en donne déjà une bonne idée : depuis le début des années 80 la plupart des compositions isolées sont pour la plupart des parties d'ouvrages cycliques de plus grandes dimensions, commençant avec un couple, *Efeu I* pour piano et *Efeu II* pour flûte. Après une pause créatrice, une partie significative de son œuvre est dédiée à une nouvelle de Thomas Bernhard, *Gehen*, sans doute l'un de ses textes les plus radicaux.

À ce cycle plus ou moins étroitement en rapport avec d'autres œuvres, et qui entre temps peut-être considéré comme achevé, s'ajoute un autre, inspiré par les vitraux de la cathédrale de Chartres : déjà le quintette *J'en ai perdu le souvenir* y faisait référence, tout comme le trio *Letzte Zeichen von Geschwindigkeit, Chartres I*. Ces extériorisations des mouvements de pensée de Thomas Müller sur un « même thème », visent à un conglomérat de pensées perceptible sous divers angles : à la manière d'un mobile d'Alexander Calder, dont les mouvements créent de nouvelles configurations. Les parcelles de verre coloré possèdent de manière similaire cette même capacité de réflexion chan-

geante — de même que les blocs de texte ajoutés, qui sous une forme à peine modifiée laissent filtrer les différents textes de la prose de Bernhard.

GEHEN, OU ALLER AVEC THOMAS BERNHARD

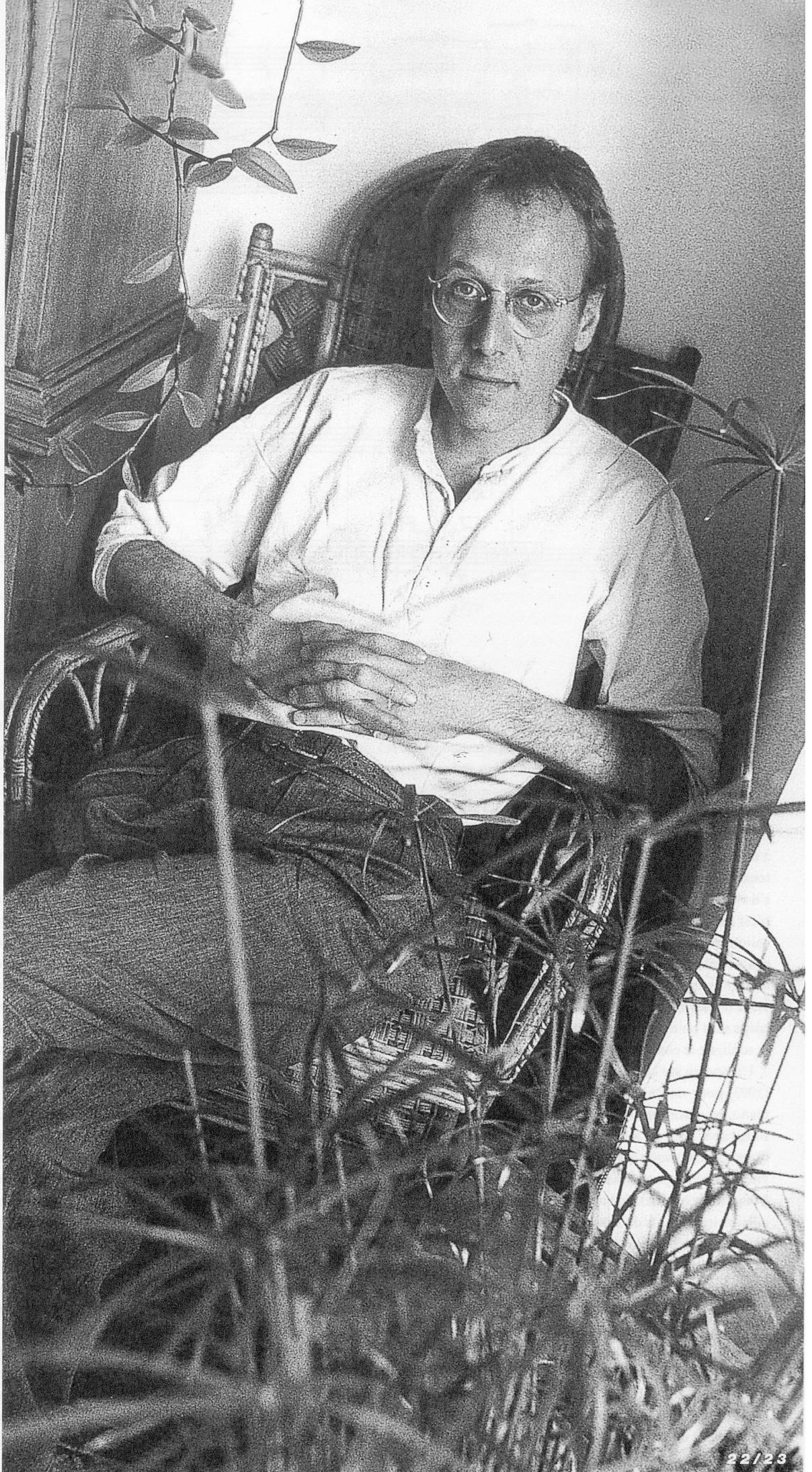
« En déambulant avec Karrer, une suite ininterrompue de pensées viennent, dit Oehler, que nous laissons se développer durant un certain temps et qui soudainement nous mènent à une station debout, ou une station pensive, mais le plus souvent à une station debout *et* pensive »². C'est là l'une des phrases centrales de *Gehen*, où les concepts de « penser », « aller » et « être debout » se réfèrent à un même conglomérat sémantique. Ce texte nous parle d'un certain Karrer, dont les pensées se sont égarées trop au loin. « Arrivé à Steinhauf », il doit être emmené à l'asile. Le lecteur cherchera à travers les dialogues, à l'occasion de longues promenades, entre Oehler et le narrateur à la première personne. Lors de la « station debout » mentionnée dans la citation — Thomas Müller a repris cette expression comme titre pour le premier mouvement de ses *Zwei Sequenzen* — survient alors quelque chose, qui a dû également être pour l'auteur Thomas Bernhard de la plus grande importance : la réunion de deux pensées émanant de deux individus en « une seule pensée ». Dans une lettre à Hilde Spiel³, contemporaine de la rédaction de *Gehen*, Bernhard fait part de son attachement à Ludwig Wittgenstein, lequel occupe une place centrale dans la pensée de l'écrivain et que l'on rencontre également dans *Gehen*. Bernhard, en lecteur de Wittgenstein, se projette dans la pensée du philosophe, et celui-ci n'est pas ressenti comme un corps ou un esprit étranger, il devient bien plus partie intégrante du corps. À la station debout la pensée se fait corps, la marche se fait pensée.

Ce processus identificatoire, tout comme les métaphores associées à la marche qui y sont associées, est fructueux à plusieurs titres — c'est du moins ce que semblent nous dire les œuvres de Müller. Tout d'abord, et c'est là l'aspect le plus remarquable, il y a un geste qui marque de son empreinte toutes les pièces du cycle : des figures rapides et mobiles, des pas cadencés, qui peuvent parfois devenir marche ou pas dansés (comme un tango).

1. Thomas Bernhard, *Das Kalkwerk*, Francfort/M : Suhrkamp, 1970, p. 83.

2. Thomas Bernhard, *Gehen*, Francfort/M : Suhrkamp, 1971, p. 76.

3. Gudrun Kuhn, « Ein philosophisch-musikalisch geschulter Sänger », *Musikästhetische Überlegungen zur Prosa Thomas Bernhards*, Würzburg : Königshausen & Neumann, 1996, p. 88 sq.



*Photo
Claude Giger*

Exemple 1
«Zwei
Sequenzen»,
1^{er} mouvement
 («Stehstelle»),
début

Exemple 2
«Gehen.
45 Vorwärts-/
Rückwärts-
bewegungen»
pour violon
solo, début

Exemple 3
«Gehen.
46 Vorwärts-/
Rückwärts-
bewegungen»
pour trombone
solo, début

Au niveau de la pensée (et de la marche) compositionnelle, apparaît une alternative principale, qui correspond à une échappatoire momentanée des apories fondamentales propres à la composition actuelle. Entre une appropriation usurpée de la tradition et la fracture consciente de ces restes de tradition (à la manière de la composition dialectique de Lachenmann, dont Müller a d'ailleurs été l'élève), apparaît à l'horizon un troisième milieu : le matériau musical — hauteurs, accords, chiffres, modèles — pouvant être utilisé comme s'il s'agissait d'une partie corporelle, dont l'état de croissance n'est pas à mettre en doute, mais qui dans l'instant de l'application ne surgit pas de manière consciente. La main composant, écrivant, agit par elle-même, avec l'espoir que les multiples appropriations du matériau musical vont enfin se vider d'elles-mêmes, « afin que les sons redeviennent des corps sans nom, avec tout leur potentiel utopique », comme le souligne le compositeur lui-même⁴.

Un aperçu sur ces « stations debout » des *Zwei Sequenzen* (1993) pour violon, violoncelle, clarinette, trois trombones et piano, est susceptible de démontrer comment tout cela peut s'exprimer pour un auditeur, mieux encore, pour un *écoutant*. C'est ici la musique qui entre en jeu ; de petits champs d'activité se développent, mais cela est aussitôt arrêté, de manière à empêcher le cours linéaire de la forme (*exemple 1*). Par ailleurs les instants de mouvement, qui certes n'ont pas de direction précise, mais qui semblent néanmoins anticiper chaque possibilité, ouvrent de grands espaces d'attente, qu'un auditeur peut lui-même remplir. À de telles places, la musique pourrait inviter à la réunion du sonore et de la pensée. La liberté qui en résulte est cependant trompeuse : la direction née de ce manque semble montrer que tout est possible, alors que plus rien n'est possible.

Cette impossibilité du choix — où de la simple alternative : devoir choisir entre le rien et le rien — est illustrée dans l'œuvre par une citation de *Gehen*, citation que le pianiste doit intérieurement réciter et dont le rythme est restitué par

les cordes du piano étouffées. La citation parle également d'identification, mettant sous une lumière crue les implications politiques de la composition de Müller. La société se regarde dans un miroir qui lui est tendu :

Comment les hommes, qui ne savent pas, comment ils sont venus là, et qui ne se sont jamais posé aucune question pertinente, comment nous avons toujours constaté, et en premier lieu comment nous ne nous sommes pas questionnés sur les choses essentielles, comment tous ces hommes, avec lesquels nous mêmes, lorsque nous y pensons, nous identifions avec la plus grande capacité à compenser, à travers leur vie entière, qui sommes nous et qu'est-ce qu'ils sont et où ils sont, avec les moyens les plus ignobles, c'est-à-dire avec les moyens humains, par lesquels ils traitent de tous les côtés et avec une rapidité toujours plus peureuse leur malheur final et accompli⁵.

La non linéarité, l'hésitation de ce processus au sein des *Zwei Sequenzen* représente un point extrême de cette réflexion, qui repose déjà dans les pièces antérieures du cycle *Gehen*. Si jusqu'alors il avait été question des possibilités de choix du compositeur en relation avec le matériau et de celles de l'auditeur placée au sein d'un espace sonore à remplir, les pièces solistes pour violon (1990), piano (1991), trombone (1992) et percussion (1998) se centrent uniquement sur l'interprète. Dans *Gehen. 45 vorwärts-rückwärtsbewegungen* pour un pianiste, l'exécutant ne doit pas s'atteler à une pièce achevée, mais à une collection de fragments sonores clairement définis, et dont il doit construire le parcours formel. Si le début et la fin sont plus ou moins fixés — comme quoi les instants formellement équivoques du début et de la fin ne sont pas laissés à la seule responsabilité compositionnelle — la pièce est composée de sept parties, qui peuvent être jouées et répétées plusieurs fois selon une ordonnance privilégiée. À l'intérieur de chaque partie,

4. Cité d'après une lettre à l'auteur du 18 mai 2001.

5. Th. Bernhard, *Gehen*, pp. 21 sq.

Exemple 4
«Gehen.
31 Vorwärts-/
Rückwärts-
bewegungen»
pour 1 pianiste,
début

Exemple 5
«Gehen.
Fragment»
pour violon,
violoncelle
et clarinette,
début

des fragments uniques peuvent en partie se combiner de manière libre. La contradiction apparente entre la structure formelle ouverte et les fragments minutieusement formulés donne à l'interprète la possibilité de « travailler » de manière responsable et volontaire sur le matériau, tandis que les structures internes garantissent une structure générale pleine de sens.

Les fragments sonores isolés n'apparaissent toutefois pas uniquement dans cette pièce, mais également dans d'autres ouvrages composant le cycle *Gehen*. C'est là sans doute l'un des points les plus remarquables de cette conception, qui à nouveau rappelle les mobiles de Calder. Il ne s'agit pas seulement d'un signal structurel propre au texte de Thomas Bernhard, où déjà des phrases isolées ou des paragraphes entiers étaient répétés non seulement au sein d'un même livre, mais également dans d'autres textes. En comparaison avec les *Zwei Sequenzen*, on trouve également dans la pièce pour piano seul ces mêmes figures, rapides ou alors sous forme d'impulsions surgies d'un état statique. De même dans le trio pour violon, clarinette et violoncelle *Gehen, Fragment* (1989) où des fragments musicaux identiques sont transcrits pour chaque instrument, ou plutôt, *trans-composés*. Une comparaison avec le début abrupt de *Gehen. 31 vorwärts-rückwärtsbewegungen*, et avec *Gehen, Fragment*, est encore plus éclairante : les impulsions comme étouffées du début de la clarinette et du violoncelle dans le trio trouvent leur écho dans le bruissement des cordes retenu et semblable à un souffle, produit par le jeu au chevalet du violon : à un staccato avec sourdine du violon correspond un son grave qui l'est encore plus, bien que produit par la pédalisation du piano dans la pièce pour ce dernier instrument. La corde de violoncelle, elle aussi avec sourdine, doit être jouée *al tallone* et transcomposée au travers d'une note avec pédale pour le piano, le bruissement des cordes du violon est une résonance harmonique d'une corde de piano étouffée (exemples 2-5).

Dans les pièces isolées du cycle, les fragments sonores

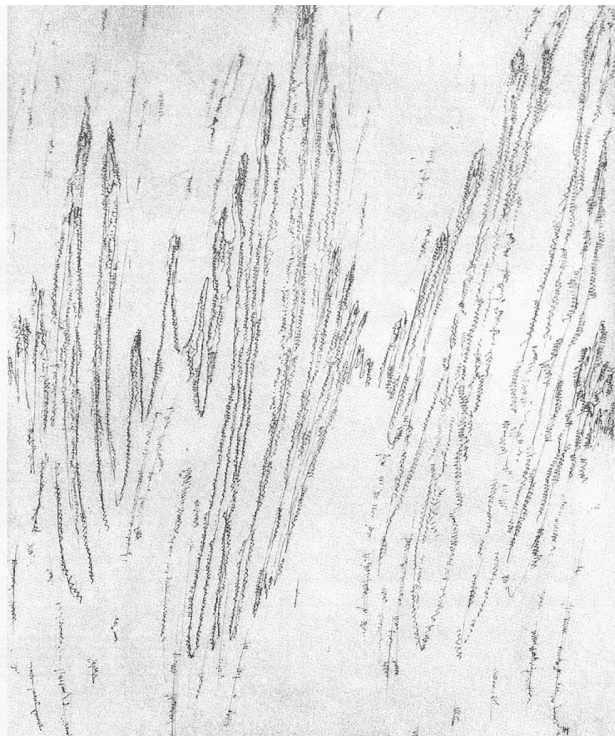
mènent à des développements internes affaiblis, et le nouveau contexte dans lequel ils apparaissent mènent à d'autres possibilités de choix. Les pièces solistes se comportent comme si plusieurs instruments y étaient invoqués, et de même se fondent les trois instruments du trio dans un seul corps sonore soliste.

ÉCOUTER AVEC CHARTRES

Les débuts du quintette avec flûte, violon, violoncelle et piano *J'en ai perdu le souvenir* (1997) et du trio avec flûte, hautbois et saxophone *Letzte Zeichen von Geschwindigkeit, Chartres I* (1998), rendent immédiatement perceptible ce qui lie ces deux œuvres. Ces débuts sont identiques : on y entend à chaque fois le même frémissement d'une entité sonore dépourvue de graves ainsi qu'une même accentuation marquée par des sonorités supplémentaires de quinte et de quarte. Cette atmosphère crépusculaire mène à la source même de ces deux œuvres, à savoir les vitraux de la célèbre cathédrale gothique. Cette mise en relation moyennâgeuse et sacrée peut sans doute étonner au sein de l'œuvre de Müller : mais au Moyen Âge ces vitraux possédaient une dimension sacrale évidente, qui n'était rien à leur dimension esthétique. Les couleurs possédaient à elles seules (et cela au même titre que pour les proportions ; que l'on songe à la section d'or) une signification précise : la dimension spirituelle est donc évidente dans ce contexte. Le théoricien Richard de Saint Victor, contemporain de l'édification de la cathédrale, a évoqué dans ses textes la contemplation esthétique de l'âme se perdant dans ce bâtiment, préparant celle-ci à la réception spirituelle de la beauté supranaturelle menant à l'extase mystique : c'est-à-dire lorsque l'âme sort d'elle-même.

C'est par conséquent cet aspect extatique qui a intéressé Müller dans *Letzte Zeichen von Geschwindigkeit, Chartres I*, c'est-à-dire la proximité entre l'expérience religieuse et

Illustration 1:
Henri Michaux,
dessin



esthétique et l'expérience d'être hors de soi. Müller se concentre sur un vitrail particulier, celui de la rosette au-dessus du portail d'entrée, et il y a là un parallèle tout aussi involontaire que frappant avec les apparentements formels d'une formule chimique particulière : l'anneau de benzène de la mescaline, substance hallucinogène, aux effets similaires à ceux du LSD. C'est sur la physionomie particulière de cette formule que Müller a construit le partitionnement en six sections de sa pièce, constituée par une série de répétitions.

La première partie de l'œuvre met en évidence un autre matériel de base — en apparence également d'origine extra-musicale : il s'agit d'un dessin du poète français Henri Michaux (1899-1984), réalisé, comme dans d'autres de ses œuvres, picturales ou poétiques, sous l'influence de substances hallucinogènes (*illustration 1*). Au sujet de ces expériences, Michaux a décrit comment l'effet de la mescaline accélère l'état de réalité, comment les sens sont mis dans un état de « surréveil ». Dans *L'Infini turbulent* (1957) Michaux a également décrit cette surexploitation de la perception, pour ce qui est des couleurs, des nuances de la lumière blanche, etc⁶. Les dessins suggèrent eux-mêmes la rapidité, et se révèlent être comme des sections microscopiques d'un mouvement précipité. Cette impression peut s'expliquer par le fait que ces dessins sont issus de mouvements très rapides, générés par des oscillations spasmodiques de la main.

De telles expériences servent de référence à la musique de Müller. Mais il ne s'agit pas simplement d'accélération ou de ralentissements ; bien plus, il s'agit de restituer une rapidité complexe et brisée. Il s'agit du paradoxe généré par la propre expérience hallucinogène de Michaux : certes les sens peuvent travailler avec un nombre plus élevé d'informations, pourtant la quantité informative reste la même, seul le travail de « filtrage » propre à l'état de veille normal est en revanche abandonné. Cette croissance de la rapidité réside en fait dans un traitement subjectif — au même titre que le dessin, qui est à la fois statique et pourtant en mouvement.

Ce paradoxe est donc un thème essentiel du travail compositionnel chez Müller. De nouveaux mouvements sont amorcés, qui pourtant ne mènent nulle part, tout au plus dans des culs-de-sac. À plusieurs niveaux de la composition, une telle

formulation de la réalité est comme un miroir se renvoyant sa propre image. Nos oreilles doivent cependant être grandes ouvertes pour ce jeu avec notre perception, les sensibilisations à de nouveaux et surprenants espaces de perception doivent pouvoir surgir.

« L'alcool et la musique nous ramènent aux différents paliers de la culture et de l'inculture ; ce que nos ancêtres ont surmonté. Par ailleurs il n'y a rien de plus instructif, de plus scientifique, que de s'enivrer soi-même » a un jour écrit Friedrich Nietzsche. Michaux a dû savoir cela, mais pour obtenir d'autres résultats. L'expérience hallucinogène par l'inhalation de certaines substances n'a pas été pour lui suffisamment efficace, car elle ne repose pas fondamentalement sur un processus de conscience — il ne s'agit que d'une expérience momentanée, une sortie temporaire de l'expérience de veille quotidienne. C'est à une conclusion identique qu'arrive Müller. Peu avant la fin de sa pièce se trouve un passage, qui peut être défini comme « ivre » : sur des figurations de la flûte et du hautbois surgit le saxophone avec un chant passionné et rêveur ; pourtant ce chant, tel une collection d'impulsions, se bloque, s'abandonne, tombe dans le silence et dans le vide (*exemple 6*). L'ivresse comme possibilité de reconnaissance est alors rejetée, la pièce tendant bien plus, sur le plan musical, à un accomplissement intellectuel. La musique ne peut convaincre dans l'ivresse, mais elle peut exciter l'intellect — un credo esthétique, qui hors de la musique ne possède pas de puissance critique suffisante.

6. Henri Michaux, *L'Infini turbulent*. Paris: Gallimard, 1994.

COMPOSER AVEC SCHUBERT

En tant que succédané à l'authenticité, l'expérience de l'ivresse est souvent prise en considération. Mais il s'agit ici aussi de kitsch, mettant en jeu pardon et accomplissement. De telles sphères propres au paysage culturel sont prises en considération par Müller dans son quintette *J'en ai perdu le souvenir*, et plus précisément avec le lied de Franz Schubert, *Ave Maria*, à travers la réception « kitschifiée » de ce chant marial, de Gounod jusqu'aux chants de Noël actuels reformats en « pop symphonique ». La mauvaise réputation du kitsch ne doit cependant pas tromper. Pour un philosophe comme Ernst Bloch, qui a joué un rôle certain et pour Thomas Bernhard et pour Thomas Müller, le kitsch, ou tout

Exemple 6
«Letzte Zeichen
von
Geschwindigkeit,
Chartres I»
pour flûte,
hautbois et
saxophone,
mes. 108ss.

au moins son caractère dépravé, doit être reconsidéré sous une lumière plus favorable : sous les décombres du kitsch luit quelque chose d'utopique⁷. Dans le quintette de Müller, le Lied de Schubert a ainsi été utilisé pour l'essentiel thématiquement sur des éléments musicaux contradictoires, faits de sons tenus et répétés ; à la manière d'une carrière livrant de ses entrailles le matériau-réservoir de l'œuvre. L'ébauche dans cette composition ne mérite pas d'être achevée, puisqu'elle recouvre d'innombrables fissures — résonances étouffées, dessèchements harmoniques, compressions... —, ce qui reste néanmoins distinct, Müller ne cherchant pas à s'approprier de manière usurpatrice un matériau étranger.

Ces démarches intellectuelles ne procèdent pas uniquement de Bernhard, mais également de la pensée musicale de Müller. Ce que démontre un coup d'œil sur un cycle plus ancien : *Efeu II* (1981) pour flûte. Ce cycle se base également

sur des citations de Schubert. Trois Ländler plus précisément, autrement dit des pièces ne relevant du « canon » habituel de la « grande » musique. Le charme surprenant de cette polyphonie, pourtant destinée à un instrument monodique, offre plusieurs choix à l'interprète, comme l'explique en préambule la partition. Celui-ci peut interpréter la musique telle qu'elle est écrite, mais il peut aussi — *ad libitum* — les restituer dans une sonorité volontairement « sale » et avec des changements marqués de tempo. Ou alors, en guise de troisième possibilité, en plaçant des « trous » et en n'en jouant que des fragments. Réunir les pensées à la fois personnelles et étrangères, sans pour autant détruire l'intégrité de ce qui est propre et non-propre, est au centre de l'activité de compositeur de Thomas Müller. C'est également la marque de l'extraordinaire potentiel utopique de sa musique.

7. Ernst Bloch, *Das Prinzip Hoffnung*. Francfort: Suhrkampf, 1959, pp. 409 sq.

Catalogue

- *Ragavardhana Simhavikridita* (1974) für Klavier
- *Tractus, quoqueversus* (1977) für Orgel (acht Organisten / Registranten)
- *Trauerarbeit* (1978) für Viola, Kontrabass, Harfe, Klavier und Schlagzeug (total 6 Spieler)
- *Efeu I* (1980) für Klavier
- *Efeu II* (1981) für Flöte
- *Wiegenlied* (1983) für Klavier
- *Das schönste Lied* (1984, rev. 2001). Szenische Musik für 3- bis 8-jährige Kinder für Sprecher, Flöte, Fagott und Natur-/Alltagsmaterialien
- *Gehen, Fragment* (1989) für Violine, Violoncello und Klarinette
- *Komma* (1989) für Frauenstimme (Mezzosopran), 2 Violinen, Viola, Violoncello, Klavier und Schlagzeug
- *Gehen. 45 Vorwärts-/Rückwärtsbewegungen* (1990) für Violine (oder Violoncello) solo
- *Gehen. 31 Vorwärts-/Rückwärtsbewegungen* (1991) für Klavier
- *Già va rilucendo / mosso, quel mare* (1991) für 2 gemischte Chöre und Sopransolo
- *Klaviertrio* (1991/92) für Violine, Violoncello und Klavier
- *Gehen. 46 Vorwärts-/Rückwärtsbewegungen* (1992) für Posaune solo
- *Zwei Sequenzen* (1993) für Violine, Violoncello, Klarinette, 3 Posaunen und Klavier
- *Für Alexander Calder* (1993) für Violine, Violoncello, Klavier, Posaune und Sprecher ad libitum
- *Secco* (1994) für Saxophon, Klavier und Schlagzeug
- *Duetti und Ansfelder Skizze* (1994/95) für 2 Violinen und Klavier
- *Quintett. J'en ai perdu le souvenir* (1997) für Flöte, Klarinette, Violine, Violoncello und Klavier
- *Rast* (1998) für Klavier solo
- *Letzte Zeichen von Geschwindigkeit, Chartres I* (1998) für Flöte, Oboe und Sopran-Saxophon
- *Gehen. 13 unbewegliche, inklusive 19 Vorwärts-/Rückwärtsbewegungen* (1998) für 1 SchlagzeugerIn
- *Erste Etappe in Richtung farbiger Eindrücke* (1999) für 3 Bass-Blockflöten
- *Howl* (2000) für Viola, Violoncello, Klarinette, Klavier, Countertenor (oder Altstimme), CD-Player und Kurzwellensender
- *Ich bin auch ein Schiff* (2001). Szenische Musik mit Jugendlichen
- *AUSlöschung* (2002) für Saxophon, Elektronik und Ensemble