

CAHIER DES ATELIERS CONTEMPORAINS

WOLFGANG RIHM

14

CONFÉRENCES-ATELIERS

LIEN ENTRE THÉORIE ET PRATIQUE MUSICALE
AUTOUR DE WOLFGANG RIHM
EN PRÉSENCE DU COMPOSITEUR

LUNDI 09 NOVEMBRE 2015
HAUTE ECOLE DE MUSIQUE DE LAUSANNE
GROTTE 2 | LAUSANNE

PROGRAMME

UTOPIA 3

10:30 - 12:30

Présentation de la musique
de Wolfgang Rihm.
Analyse du *Quatuor à cordes n°4*
par Wolfgang Rihm, avec exemples de l'oeuvre
joués par un quatuor de l'HEMU.

UTOPIA 1

15:30 - 17:30

Présentation et répétition générale de
Gesungene Zeit, pour violon et ensemble
de 27 musiciens.

19:00

Présentation du concert
par Philippe Albèra et Wolfgang Rihm

20:15

Concert

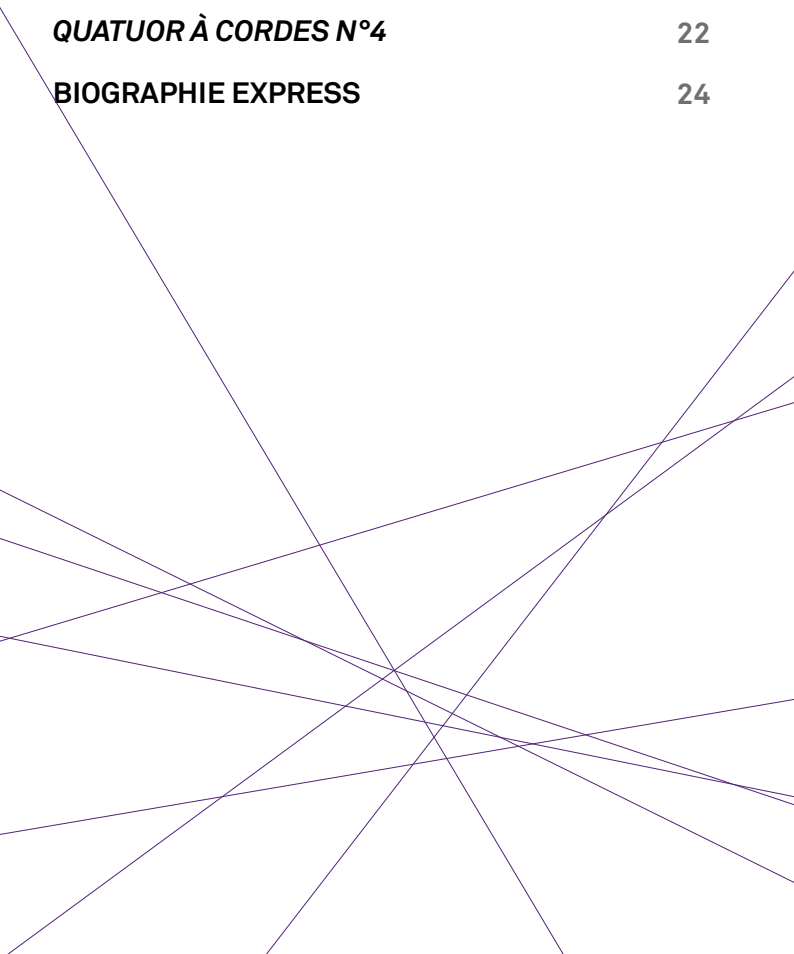
Concert présenté dans le cadre de la saison des concerts
SMC Lausanne.

En collaboration avec la Haute Ecole de Musique de Genève,
le Concours de Genève et la Société de Musique Contemporaine
de Lausanne.

CAHIER DES ATELIERS CONTEMPORAINS

N° 14

ÉDITORIAL	4
QUELQUES « REMARQUES SUR LA FONCTION D'AUTEUR DANS L'ART, LA CULTURE ET L'ÉTAT » PAR WOLFGANG RIHM	7
WOLFGANG RIHM : DÉSESPÉRÉMENT HUMAIN	12
<i>GESUNGENE ZEIT</i>	20
<i>QUATUOR À CORDES N°4</i>	22
BIOGRAPHIE EXPRESS	24

A series of thin, purple, intersecting lines that create a complex, abstract geometric pattern across the bottom half of the page. The lines vary in length and orientation, some crossing each other to form small triangles and larger, irregular shapes.

Une symphonie fleuve

*«J'ai la vision d'un grand bloc de musique qui est en moi.
Chaque composition est à la fois une partie
de ce bloc et une physionomie précise à sculpter.
Afin de voir qui je suis, je dois couper dans ma propre chair,
m'ouvrir, demander à un miroir ce qu'il voit.»*

Wolfgang Rihm, Ecrits

Tenter de faire le portrait de Wolfgang Rihm tient de la gageure. Son œuvre multiforme, multidirectionnelle et pluri-stylistique ne se laisse guère circonscrire facilement. Tout au plus pourra-t-on, s'adossant à des critères personnels, chercher par soi-même une forme de cohérence parmi les presque quatre cents opus de ce compositeur dont la prolifération est aujourd'hui aussi légendaire que sa propension à multiplier les approches compositionnelles au gré d'une inspiration qui semble ne jamais être tarie ; rien ne doit être écarté *a priori*, le champ des possibles doit être élargi à la totalité des moyens d'expression dont dispose l'artiste du XXI^e siècle, et celui-ci puisera aux sources les plus diverses la matière dont ses œuvres seront faites. Très vite affublée de l'étiquette réductrice de « Nouveau-romantisme » ou de « Nouvelle Simplicité » sa musique – certes aux accents parfois passéistes, mais surtout violemment expressionniste – ne se laisse pour autant pas enfermer dans des carcans aussi simplistes. Rihm s'est d'ailleurs presque toujours tenu là où on ne l'attendait pas. Ce qui est revendiqué, comme l'explique Martin Kaltenecker, c'est « ...le droit de superposer et de multiplier les allusions, sans aucunement tomber dans un art citationnel. »

Homme de très vaste culture, lecteur assidu, passionné de Hölderlin, Nietzsche, Artaud, Heidegger, Jünger ou Botho Strauss, il incarne aujourd'hui une esthétique (et une manière de travailler qui lui est consubstantiellement liée) que l'on pourrait définir par le phénomène du *jaillissement*. Cependant,

cette esthétique de l'impulsion, de la spontanéité, du cri primal en quelque sorte, est paradoxalement nourrie d'un corpus littéraire, philosophique et musical gigantesque. C'est donc la lente maturation des matières ingérées qui constituent l'humus fertile d'une musique qui cherche moins à établir des liens logiques entre les éléments qu'une « vibration entre des signes, des signes isolés et non posés en vue de cette vibration et de ce lien ». En inventant sa musique, il dit d'ailleurs se tenir (avec son écriture, sa notation, ses antennes sensorielles, son corps) près de là d'où sourd la musique: et d'ajouter : « ...donc pas d'échafaudages, de plans, de jeux structurels... ».

Le rejet d'un système, quel qu'il soit, et donc, en conséquence, le rejet du *conformisme*, est une posture qui oblige l'artiste à se fier de manière empirique à ce que lui dicte sa voix intérieure. En ce sens, rares sont ceux qui parviennent à s'imposer comme des figures majeures (ou du moins reconnues comme telles) de leur vivant. Car si Wolfgang Rihm entre de toute évidence dans cette catégorie, il n'est cependant pas à la mode, il ne partage, et de loin pas, les concepts qui font fureur dans le (petit) monde de la musique contemporaine. Son propos est en deçà: il vise au fond une forme de transcendance, dans laquelle les hommages au passé sont la condition de l'expression de son temps – un temps où la notion de synthèse (qui avait prévalu jusqu'ici) fait place à celle d'hétérogénéité, une représentation nouvelle qui influence d'ailleurs si fortement le caractère de nos perceptions, que le grand espace-temps où s'amalgament aujourd'hui les références les plus éloignées et les plus anachroniques devient maintenant le lieu incontournable des explorations artistiques.

Nous sommes reconnaissants au Concours de Genève d'avoir initié ce portrait de Wolfgang Rihm (qui nous fera l'honneur de sa présence à Lausanne) et à Tedi Papavrami et Michael Wendeborg d'avoir accepté de conjuguer leurs forces à celles de l'Ensemble Contemporain des Hautes Ecoles de Suisse Romande.

William Blank

REMARQUES SUR LA FONCTION D'AUTEUR DANS L'ART, LA CULTURE ET L'ÉTAT

[...] L'art relève toujours d'une position affirmée individuellement, alors que la culture est tension collective. Or, aucun art ne naît sans une culture qui la soutient, et aucune culture ne survit sans des formes artistiques qui la provoquent.

L'art s'adresse toujours à l'individu. Quel que soit le nombre de personnes touchées par une forme d'art cela est possible uniquement parce que l'art sait atteindre en chacun l'émotion individuelle. L'art donne autre chose à chacun. La culture en revanche peut se fonder uniquement sur une valeur moyenne qui atteint le plus grand nombre possible. Même une culture élitiste vaut pour beaucoup de membres d'une telle élite. L'art vaut toujours pour un Toi. La culture articule un Nous. Ce faisant, la culture exclut, alors que l'art inclut. La culture définit, l'art décloisonne. Il se peut que telle ou telle forme d'art tire ses impulsions les plus énergiques d'un affect anti-culturel, et il existe également des cultures qui entravent l'art ou même qui l'exterminent.

De même que l'art ne s'assimile pas à la culture, la culture n'égale pas l'État. Mettre sur le même plan un espace culturel et un espace étatique ressortit à une chimère nationaliste. Cependant, un État sans identité culturelle est une forme politique décrépite. Une nation culturelle n'est pourtant pas caractérisée uniquement par l'entretien de son héritage culturel. C'est au contraire l'importance que l'État sait accorder à la pensée et à la pratique créatrice qui se développent en lui qui décidera de son importance en tant que nation culturelle moderne et vivante.

À travers la pratique créatrice, la création d'un art, s'articule un élément de communication inouï. La capacité d'une société à réfléchir sur elle-même s'exprime dans son art. L'autoréflexion – donc l'art – représente une impulsion créatrice fondamentale qui peut déclencher une offre de communication sociale – donc une culture. Cette offre est produite par les auteurs. Leur œuvre est une potentialité culturelle devenue forme. La fonction d'auteur est la base de la culture.

Or, l'auteur ne peut justifier son œuvre que de manière individuelle. Il a beau chercher une confirmation dans des faits objectifs et majoritaires, son œuvre demeure une question dans la mesure même où elle est affirmation. L'art ne fournit aucune certitude à l'artiste hors de cet art lui-même. C'est toujours l'auteur qui supporte le risque tout entier. En revanche, un potentiel inépuisable se découvre pour la société – pour la culture – précisément dans cette différence radicale par rapport à des formes de justification collectives.

Grâce aux décisions toujours individuelles des auteurs naît en effet une forme de valeur qui se renouvelle constamment. Les œuvres d'art qui naissent en obéissant à leurs propres lois sont les formes devenues visibles et audibles d'une création de valeurs au sein d'un champ de forces politico-culturel. Leur genèse est due à chaque fois à un auteur individuel, mais leur efficacité dépasse les personnes, elle est objective et certaine. Un état qui se définit par la culture devra ancrer en lui cette protection afin de s'assurer une telle création de valeurs dans le futur. Les fruits d'un travail de création intellectuelle sont l'unique héritage que les cultures sont susceptibles de laisser en héritage.

Bien entendu, la logistique, les formes de communication et d'organisation de la production font également partie des héritages. Mais ces formes de réflexion et d'exploitation n'acquièrent un sens supérieur que grâce aux œuvres résultant d'un travail artistique dont elles favorisent l'essor et dont seuls la densité et le rayonnement permettront aux générations futures de faire l'expérience de la substance d'une culture.

Ainsi, quand nous parlons d'« héritage culturel », nous devons voir clairement qu'il faut comprendre par là non seulement ce dont nous avons hérité et qui est destiné à être consommé ou – au mieux – restauré, mais avant tout ce que nous-mêmes sommes susceptibles de laisser en héritage. Une culture qui ne fait que consommer ce qui est déjà disponible ne laisse en guise de traces que des déchets. Or c'est précisément cette mauvaise disposition qui structure actuellement le quotidien de la vie officielle de la culture.

[...]

La capacité de stockage des médias nous suggère aujourd'hui une omniprésence du passé. Le temps est vraiment devenu espace, et nous nous massons tous dans un seul coin de cet espace. Aucune époque historique avant la nôtre n'a pu vivre dans le passé sans être inquiétée. Il existait tout au plus des nostalgies du « bon vieux temps », mais c'est nous qui incarnons la véritable époque Biedermeier... et cela au niveau technique le plus performant. Et d'ailleurs, est-ce que nous avons encore le choix ? Peut-on encore sortir de cette danse de Saint Guy effrénée autour du passé rendu vivant, qui invoque un matériau historiquement très éloigné comme si c'était notre futur ? Quel sens a encore la fonction d'auteur aujourd'hui dès lors qu'on veut créer du nouveau ? Est-ce ce que la configuration du passé ne suffit pas déjà pour les besoins du présent ? Même dans la domaine de la pop, le passé prédomine, le recyclage de l'ancien – celui qui a eu du succès. D'un côté, cela est normal (quel passé dominerait sinon celui que l'on a acclamé ?), mais de l'autre, cela n'est guère productif, car l'horizon du futur se bouche. La fonction de créateur sous forme de *stand by* honorable – perspective peu réjouissante. Dans de telles situations d'immobilité, tout signal politique a un effet électrisant.

Une nouvelle Europe est en train de naître. Les politiciens – prisonniers des mouvements péristaltiques de l'élection et de la réélection – semblent en principe prendre au sérieux les exigences d'un État protégeant la culture, sans pouvoir ou vouloir les défendre publiquement. La crainte de sujets qui ne sont pas populaires les fait reculer devant les questions culturelles, à moins d'annoncer des mesures de restrictions budgétaires qui sont toujours populaires puisque le domaine de la culture est considéré comme un luxe. On oppose peu d'arguments à un malentendu tellement répandu : la culture serait ou bien impopulaire, c'est-à-dire destinée aux élites, ou populaire, donc tout sauf de la culture ! Mais l'art et la culture ne sont pas simplement des embellissements d'une vie de consommateur, ce sont les traits essentiels d'une nation culturelle.

Un État qui protège l'art n'a pas d'art officiel. A la différence des États totalitaires, il est possible à un État démocratique de soutenir la diversité culturelle et surtout artistique. S'il se défait – peut-être même parce que les politiques, en toute bonne foi, ne veulent pas contraindre le marché (la fréquentation incessante des lobbies déforme en effet leur vision : tous ceux qui sont engagés dans la culture leur semblent défendre une cause plus ou moins personnelle) – il s'en suit un appauvrissement rampant des arts et de la culture, et ce malgré un niveau de vie relativement élevé.
[...]

Extrait de *Fixer la liberté ? Écrits sur la musique*
de Wolfgang Rihm,
Editions Contrechamps
Genève, 2013, p. 151 sq.

DÉSESPÉRÉMENT HUMAIN¹

Aborder la musique de Wolfgang Rihm, c'est faire face à un catalogue qui dépasse aujourd'hui les 400 opus, mettant à mal le commentateur : qui peut prétendre avoir une vue exhaustive sur une telle masse de musique ? Qui peut savoir si les critères retenus par rapport aux œuvres connues ne seront pas déjà infléchis par celles qui sont en cours ? Cette abondance ne concerne pas une suite de petites pièces, mais le plus souvent, des œuvres aux dimensions imposantes pour de non moins imposantes formations ! Parmi elles, des symphonies longues, d'un seul tenant, des opéras, des concertos, de nombreux quatuors à cordes, des pièces pour ensemble, pour chœur, pour des effectifs de chambre, des lieder... Il ne manque aucun genre. Certaines œuvres font signe vers le passé, comme cette passion, *Deus passus*, qui rend hommage à Bach ; d'autres regardent fixement vers l'avenir (elles sont trop nombreuses pour être citées !) : les temps se télescopent. Mais face à une écriture qui semble couler naturellement, privilégiant la spontanéité, l'inspiration, la liberté, se pose la question du style : car Rihm ne s'embarrasse pas de précautions ou des critères d'homogénéité en ce domaine : il introduit des gestes conventionnels, des « objets » musicaux répertoriés, des formes d'écriture qui font signe vers tel ou tel compositeur du passé. À l'intérieur d'une langue résolument moderne, apparaissent des passages tonaux, des phrasés traditionnels, des citations ou des quasi-citations. Là où, dans la génération de l'après-guerre, il était question de construire une langue neuve et pure, débarrassée d'une mémoire trop encombrante, on trouve chez Rihm un ensemble de traits hétérogènes librement disposés et qui s'insèrent naturellement à l'intérieur de son propre langage. Il y a chez lui une capacité d'intégration qui absorbe toutes les techniques compositionnelles, tous les matériaux, toutes les références : le pluralisme de Zimmermann comme l'absolu boulézien, la « musique concrète » instrumentale de Lachenmann comme le travail sur le son chez Nono ou Feldman, et jusqu'à des esthétiques apparemment conservatrices comme celle de Killmayer. Ces styles disparates sont emportés dans le maelström d'une inspiration puissante et irrésistible, comme si le compositeur voulait embrasser le monde.

¹Titre d'une intervention de Rihm sur l'humanisme. Voir *Fixer la liberté ? Écrits sur la musique*, aux éditions Contrechamps (p. 161 sq.).

GÉNÉRATION

Wolfgang Rihm est né en 1952 ; il est apparu sur la scène musicale à un tournant aussi bien stylistique et esthétique que sociétal. Dès la fin des années 1960, une nouvelle génération de compositeurs vise en effet une simplification du langage et le retour à des structures plus traditionnelles. Il s'agit alors de surmonter les contradictions d'une musique et d'une pensée radicales, qui avaient voulu recommencer l'histoire au lendemain des désastres de la guerre. Mais l'idéologie du progrès qui les sous-tend montre ses limites, elle conduit à une complexité qui est vue par la nouvelle génération comme excessive, artificielle, ésotérique, et se coupant des auditeurs. Parallèlement à des démarches de surenchère qui entendent sortir néanmoins par le haut, se développe un peu partout la tendance à tout reprendre à la base, à revenir à certains fondamentaux. En Amérique, le mouvement minimaliste retourne à des structures modales simples et à des rythmes pulsés, fondant l'idée de la forme sur le principe de la répétition ; il se répand dans les pays anglo-saxons ainsi qu'aux Pays-Bas. En Allemagne et en Italie, un fort courant néoromantique et néotonal met l'accent sur un retour à l'expressivité, sur le primat de la subjectivité, en s'appuyant sur la référence à la tradition et en restaurant une écriture quasi tonale, avec ses phrasés, sa rythmique, ses constructions formelles. En France, le mouvement spectral retourne moins à des modèles du passé qu'aux fondements psycho-acoustiques de la résonance naturelle et des phénomènes acoustiques en général : l'harmonie est repensée à nouveaux frais, entraînant un véritable changement de paradigme ; mais il existe aussi des compositeurs visant un retour vers la tonalité, tendance qui est encore plus forte en Belgique. En réaction au sérialisme, à l'utopie d'une musique nouvelle capable de tracer librement l'avenir, se fait jour une recherche plus pragmatique de simplicité, un retour à des structures élémentaires, à la prise en compte des critères de la perception et au plaisir des auditeurs, à une réconciliation avec la tradition. On pourrait saisir globalement ce changement de cap par le concept de postmodernisme, apparu dans le champ des arts visuels peu avant (en architecture et dans les arts plastiques), mais qui n'est pas revendiqué par les musiciens. Wolfgang Rihm, dont les premières œuvres présentent des gestes éruptifs qui s'articulent à des accents postromantiques, à des échos mahlériens et à des bribes tonales, est ainsi perçu comme le représentant de ce grand virage esthétique. Pourtant, il s'en défend.

L'HOMME TONIQUE

D'une certaine manière, il brouille les cartes, refusant d'être enfermé dans une catégorie esthétique a priori, ou dans un mouvement quelconque. Il revendique sa liberté de créateur, écartant les méthodes préalables qui organisent le matériau et sa combinatoire au profit d'une confiance presque aveugle dans l'inspiration et dans la synthèse qu'opère l'esprit à partir de sa propre subjectivité, de sa propre personnalité. « D'un point de vue musical, la structure et la construction sont affaire d'une respiration plus libre et non pas d'un laboratoire mieux organisé ». Rihm ne cherche pas tant à restaurer les fondements de la musique du passé, qu'à devenir lui-même un fondement capable d'aimer toutes les formes de musique mises à sa disposition, comme un son vibre de toutes ses harmoniques. « C'est le compositeur lui-même qui devient la tonique puisque son corps articule par avance le son fondamental de la musique qu'il écrit ». La musique, chez lui, ne s'épuise pas dans sa propre cohérence : l'œuvre a plutôt l'aspect d'un assemblage d'éléments disparates, elle renvoie à la cohérence du sujet, à sa capacité de fondre les matériaux et les styles dans un même creuset. La musique est pour lui « sans concept » ; le compositeur la protège des mises en forme qui sentent bon l'académisme, l'esprit étroit et sectaire, pétri d'idéologie, auxquels il oppose un esprit « libertaire et anarchique », un caractère « ludique et dionysiaque ». Rihm, surhomme nietzschéen ?

RHÉTORIQUE

Tous les éléments constitutifs de sa musique tiennent à une dimension rhétorique que l'on pourrait qualifier tantôt d'épique, tantôt de dramatique. Contrairement à ses prédécesseurs, qui avaient exploré les fragmentations, les discontinuités et les contrastes abrupts, Rihm s'est attaché d'emblée à ce sens de la continuité qui permet d'intégrer les éléments les plus divers, les changements de matériau, de caractère ou de tempo. Il est en cela l'héritier de la grande tradition allemande, celle du discours musical qui se développe à travers une forme menée d'un bout à l'autre, *durchkomponiert*. Cette puissance chez lui de la « parole » qui porte un récit imaginaire et ne cesse de repousser son point d'aboutissement, tant le geste est ample et de longue portée, s'appuie sur une subjectivité qui se revendique en tant que telle, loin des volontés de dépassement qui s'étaient incarnées aussi bien dans la musique aléatoire de Cage, teintée de

philosophie orientale, que dans la musique sérielle, marquée par le structuralisme. Dans sa musique, Rihm dit « je » et nous entraîne dans les méandres de son imagination. Ce n'est pas le « je » éclaté et inquiet de la modernité, qui découvre sa propre altérité et développe un esprit critique – « Je est un autre », avait proclamé Rimbaud –, mais celui de l'homme d'aujourd'hui traversé par des flux d'informations diverses et revendiquant malgré tout sa propre unité, sa propre intégrité, tel un démiurge faisant face à la multiplicité et cherchant à la dominer. Ce « je » souverain interroge pourtant sa part d'ombre : il est moins une figure héroïque qu'une figure de résistance, et la vérité de sa démarche le conduit jusqu'à l'exploration de la folie ou de la démesure, dans un esprit qui découle directement du romantisme allemand. Les forces obscures que masquent les miroitements de la culture contemporaine et qui rôdent comme un fantôme dans l'imaginaire allemand après la guerre, sont intégrées à l'œuvre totale. Le compositeur s'est ainsi nourri des textes d'Antonin Artaud, qui ont engendré toute une série de pièces ; il a tenté de saisir à travers son premier opéra le destin tragique de Lenz ; il s'est penché sur les cas de Wölflin ou de Hölderlin, tout en explorant les zones troubles de la psyché à travers de nombreuses œuvres, notamment dans le genre de l'opéra. Ce lien avec le romantisme allemand l'a mené à des poètes tels que Goethe, Brentano ou Rückert, qui furent mis en musique par Schubert, Schumann ou Mahler, à la reprise d'une tradition perdue, celle du lied avec piano.

... BLOC ICI BAS CHU D'UN DÉSASTRE OBSCUR

La dimension rhétorique est chez lui fondamentale – Rihm envisage la musique comme un discours articulé, fût-il polarisé à ses extrêmes. Elle s'inscrit à l'intérieur du flux temporel : le sens naît du mouvement. Les éléments hétérogènes que sa musique charrie sont unifiés par le déploiement dans le temps, qui ne cesse d'enrichir les idées en leur donnant de la profondeur. C'est pourquoi ses œuvres se multiplient elles-mêmes, formant des séries : il y a celle du *Chiffre-Zyklus* (1982-1988) pour des ensembles variables, des pièces autonomes mais liées les unes aux autres, car conçues à partir d'un même matériau, et qui essaient encore dans d'autres œuvres ; il y a celle des *Séraphins*, liée à Artaud, qui a débouché sur la dimension scénique tout en se constituant sous forme de symphonies ; il y a les grandes œuvres symphoniques groupées sous le titre « *Vers une symphonie fleuve* » (1992-1998)

et les *Jagden und Formen* (1995-2000), l'une de ses œuvres les plus impressionnante, qui réunit des morceaux isolés écrits sans plan préalable, et qui rejaillit sur d'autres pièces encore. Le déploiement et l'accumulation dans le temps forment, à l'intérieur des œuvres elles-mêmes, des couches d'événements qui s'enchevêtrent, et conduisent à ces assemblages supérieurs. La forme vivante, en se cristallisant, agglomère. Chaque œuvre étant fondamentalement inachevée, elle peut toujours être recouverte par une autre, enrichie de nouvelles figures, selon une technique que Rihm emprunte à la fois aux musiques du Moyen Âge (le *contrafactum*) et à la peinture contemporaine, selon ses propres dires. Ce principe de recouvrement se retrouve à l'intérieur des œuvres elles-mêmes, les idées s'entassant grâce à un principe de répétition combiné à celui de variation. Il y a des motifs et des rythmes obsessionnels qui ne cessent de revenir et créent une forme complexe, un tissu dense de relations internes et externes, de mises en perspective multiples. On s'enfonce dans l'œuvre comme en un réseau souterrain, fait de galeries qui s'entrecroisent : c'est une sorte de labyrinthe, ou de terrier ; selon les mots du compositeur, « un terroir », non une « construction ». On peut aussi invoquer l'image du fleuve qui emporte tout sur son passage et se fraye un chemin à travers des paysages divers, grossissant au fur et à mesure de son avancée. Le flux contre la forme. Par là, Rihm privilégie la force de l'instant, qui peut toujours accueillir l'imprévu, la réminiscence, l'écart, à l'intérieur d'un mouvement qui ne s'arrête jamais. D'où la longueur des œuvres, qui nous entraînent dans une aventure que nous ne maîtrisons pas, destinée tout autant à faire perdre tout repère qu'à ouvrir à de nouvelles formes de réceptivité. Car la forme ne revient jamais sur elle-même et elle ne se referme pas ; c'est une masse liquide plus ou moins informe à laquelle le compositeur arrache des morceaux significatifs. « J'ai la vision d'un grand bloc de musique qui est en moi. Chaque composition est à la fois une partie de ce bloc et une physionomie précise à sculpter. Afin de voir qui je suis, je dois couper dans ma propre chair, m'ouvrir, demander à un miroir ce qu'il voit ». Le connu, chez Rihm, conduit à l'inconnu ; il sert de boussole pour des aventures déroutantes. Les ruptures de style obligent à repenser ce qui avait été parcouru, à recomposer la géographie de l'œuvre, à trouver de nouvelles « focales » au niveau de l'écoute.

LE SON DÉSIRÉ

En revendiquant à chaque moment sa liberté de choix, Rihm brise les tabous, les interdits ; il ne s'agit pas pour lui de retourner aux catégories du passé, mais de se projeter vers l'avant tout en emportant avec lui des morceaux d'héritage. Il suffit d'être attentif aux musiques qui l'ont marqué pour saisir sa différence vis-à-vis des mouvements esthétiques conservateurs ou réactionnaires auxquels on l'a dans un premier temps rattaché. Ainsi, une impulsion fondamentale lui fut donnée par la musique d'Edgar Varèse, si fortement ancrée dans le phénomène sonore et libre de tout prérequis. Il la découvrit grâce à un disque acheté alors qu'il n'avait pas vingt ans, et dans lequel était gravé *Arcana* : « Dès la première écoute, tout était parfaitement clair : ce que je cherche, c'est cela. Je ne pouvais pas le formuler, mais c'était cela que j'avais cherché. [...] J'avais l'image du son que je désirais : de façon très étrange, il se situait entre sévérité et exaltation, entre réserve tonitruante et opulence de marbre, entre austérité et brûlante sensualité. Ces deux pôles m'attirent toujours magiquement, et je recherche l'un dans l'autre ». Il mentionnera très vite aussi Debussy et la « vie pulsionnelle des sons » qui caractérise sa musique, ou la prose musicale du Schoenberg de la période atonale qui demeure pour lui une référence constante (plus importante que celle de Webern). Il parlera de la musique de Lachenmann comme « impressionnante, miraculeuse, merveilleuse ». En traversant les lignes de front, en ne s'inscrivant pas dans les catégories toutes faites qui lui étaient proposées, Rihm a anticipé sur la condition du compositeur actuel, coïncé entre un répertoire vidé de son contenu, que célèbrent les institutions, et la musique de masse qui inonde (ou pollue) le paysage, comme d'autres produits industriels. Face à ce faux dilemme, il est en perpétuel mouvement, ne s'interdisant rien a priori, mais creusant inlassablement son propre sillon. La force de la personnalité, son intégrité, son authenticité, contre les visions manichéennes, les engouements superficiels, les positions idéologiques ou tactiques, les critères académiques ou la manie de l'étiquetage. Lorsqu'il affirme que « l'invention de la musique doit s'affranchir de tout classement » et que « la connaissance du passé ne gêne que ceux qui manquent d'imagination », il revendique cette liberté qu'il a mise au cœur de son processus de composition. Car pour lui, la musique croît selon sa logique propre, en se cherchant elle-même, et non à partir de présupposés, de théories ou de systèmes, d'idées préconçues ou de modèles.

BIG BANG

Cette croissance organique est l'un des traits caractéristiques de sa musique. Celle-ci ne relève pas de la déduction à partir des données préalables, mais elle est une énergie qui cherche son propre chemin. Rihm parle d'un « *big bang* originel », d'un « élément qui propulse la musique en avant », d'« une poussée d'énergie » à partir de quoi le « flot de l'imagination doit couler sans obstacle ». Qu'est-ce qui guide le compositeur dans son travail ? *La recherche même de l'œuvre*, l'invention d'une forme qui se crée sur le moment et se renouvelle sans cesse. Cette forme, tout en se déployant, en se creusant, élabore sa propre genèse, interroge son origine. « L'art, nous dit Rihm, croît à l'envers, de la cime vers le tronc, et de là vers les racines. » Dès lors, l'auditeur est convié à « pénétrer par l'écoute dans le processus de croissance *au moment même* où il se réalise » et à percevoir la genèse de la forme dans son mouvement propre. Il est impliqué dans la construction du sens qui en musique est inséparable de l'expression. C'est à ce point précis que se situe la plus haute liberté du phénomène artistique, comme si l'imagination sans entrave du compositeur mettait en résonance celle de l'auditeur, défaite de tout modèle et située au plus près de l'expérience sensible. Aussi pour Rihm est-ce « uniquement quand il propose un monde inversé que l'art est moral » ; il est « la dignité humaine mise en forme ». Dans l'esprit de l'injonction kantienne exigeant de penser par soi-même, Rihm compose une musique qui pense ses propres prémisses, et qui tout en se produisant dans une prolifération quasi végétale se réfléchit, s'interroge, se confronte au monde. Ce n'est pas une réflexion critique, visant une sorte de distanciation, mais une réflexion qui permet de choisir la bonne direction parmi toutes celles qui se présentent. C'est pourquoi les cellules initiales sur lesquelles repose le processus de composition, ces unités premières, n'aspirent pas à un quelconque développement tout en étant les germes ou les noyaux d'une croissance infinie, tandis que la totalité, phénomène individuel et unique, ne peut jamais être répétée. Le flux ne se laisse pas saisir, contrairement à la forme architecturée ; il maintient en son sein les contradictions qui, dans la vie pratique, s'excluent. C'est par là que la musique de Rihm se pense tout en se faisant : elle doit être abordée de façon non dogmatique, non comme une forme parfaite mais comme une forme pétrie de contradictions et de différenciations, comme un monde au sens que Mahler donnait à ce mot pour symboliser l'enjeu de ses symphonies. C'est ce que l'on retrouve dans les nombreux textes que le compositeur a écrits,

où il développe son goût du paradoxe, bousculant les idées reçues, adoptant des positions toujours surprenantes. Non un discours « théorique » sur la musique, mais une réflexion soutenue sur la responsabilité du compositeur dans la société actuelle, où sa place est bien chiche, manifestation d'un esprit libre, résolument.

Philippe Albèra

GESUNGENE ZEIT (LE TEMPS CHANTÉ) (1991-1992)

« Chanté, et non pas « joué ». La virtuosité instrumentale est pour moi une forme supérieure de chant. Et j'aime en particulier la ligne vocale des instruments à archet, cette rayonnante vibration du temps, chaque note accumulant de l'énergie pour générer la note suivante. C'est – curieusement – entre les notes qu'apparaît ce que nous pourrions appeler la « musique ». Une note marque l'attente de la musique une autre son souvenir.

Déjà, en composant mon *Concerto pour alto* (1979-1983), une pensée de Wagner me hantait et me stimulait en même temps. On peut la résumer ainsi : « il faut filer le fil jusqu'au bout ».

À mon sens, le « temps chanté » illustre à la fois la marche inexorable du temps et le propos absurde de celui qui, tout en s'inscrivant dans le temps, voudrait l'arrêter, le figer sur l'instant même, le pétrifier – mais en tant que mouvement, en tant qu'énergie, hors d'haleine, et non pas « raide comme un mort » (Artaud parlait du bétyle, la pierre qui chante ; sans quitter le domaine musicologique, on peut aussi penser à l'équation : mélос = nerfs...). Il faut pour cela un médium dont la virtuosité permette de rendre avec toute sa fermeté et sa nervosité le cheminement des idées, et en fasse une structure sensible à partir d'une configuration abstraite.

Lorsque au cours d'un entretien, Paul Sacher m'a encouragé à écrire – et commandé – une œuvre pour Anne-Sophie Mutter, je me suis souvenu en un éclair des aigus d'une vigueur et d'une vivacité peu communes que j'avais entendu cette artiste produire. Lorsqu'elle joue LENTEMENT dans le registre aigu, jamais je n'ai remarqué cet appauvrissement, cet amincissement de la ligne typique de certains virtuoses. On trouve au contraire une plénitude distante et une force vitale. Et c'est précisément cette mise en forme de l'éloigné que je souhaite voir rendre par un acte vivant. À partir de là, j'ai continué à filer. Le fil ? Jusqu'au bout ?

L'orchestre est réduit et joue le rôle d'un double. Le violon énonce sa ligne nerveuse dans l'espace sonore, il l'y inscrit. À vrai dire, il s'agit d'une musique à une voix. Et c'est toujours du chant, même là où la battue et la pulsation écourtent et pressent la respiration.

La ligne constitue-t-elle un tout ? Tout n'est que partie, segment, fraction, et se livre sans début ni fin à notre observation – notre écoute esquisse un tout qui n'existe pas. Mais il doit être là-bas... ».

Wolfgang Rihm, 14 mai 1992
(traduction Virginie Bauzou)

On notera que ce concerto pour violon avait été précédé d'une autre œuvre concertante pour le même instrument, liée à la poésie : *Lichtzwang* pour violon et orchestre, d'après Paul Celan, composé en 1976.

QUATUOR À CORDES N°4 (1979-1981)

Le quatuor à cordes occupe une place importante à l'intérieur de l'œuvre abondante de Wolfgang Rihm. À ce jour, son catalogue compte treize quatuors numérotés, auxquels s'ajoutent un *Quartettstudie*, un quintette à cordes récent (2013), et toute une série de quatuors de jeunesse. En effet, lorsqu'il était adolescent, il écrivit plusieurs quatuors restés inédits, et à ses débuts, un quatuor en sol (1966) et un quatuor (1968) qui sont désormais publiés. En 1970, il signe son premier quatuor à cordes sous un numéro d'opus : le 2 ! L'œuvre se situe encore dans le sillage de l'École de Vienne, bien qu'elle présente déjà des situations typiques de l'esthétique du compositeur, comme ces passages d'un extrême à l'autre, ou cette indication : « comme tout à coup dévasté : en extinction », qui mène à une fin en lambeaux. Cette même année 1970, Rihm compose son deuxième quatuor à cordes opus 10, qui accentue encore l'équilibre précaire (ou le déséquilibre?) entre des passages frénétiques et des moments de pure intériorité, laissant percer déjà l'influence de Janáček, sa sauvagerie et ses contrastes abrupts. En 1976, le troisième quatuor porte un sous-titre, « *Im Innersten* », qui ne fait pas seulement signe vers la musique romantique mais constitue aussi tout un programme. Dans le deuxième mouvement, l'évocation d'une musique postromantique décalée bouleverse les perspectives d'écoute ; Rihm y franchit la frontière entre des formes d'écriture apparemment antinomiques.

Sur le quatrième quatuor, le compositeur a été extrêmement disert, faisant un bref commentaire en signe de pirouette. « Le quatrième quatuor à cordes, écrit-il, n'est pas le quatrième, mais peut-être un neuvième, on ne sait pas. Il a trois mouvements : deux rapides (qui ne sont toutefois pas si rapides) et un lent (qui lui aussi n'est pas si lent). Je l'ai composé durant l'hiver 1980-1981. Il est à la fois retardataire et précurseur. [...] La musique n'est pas derrière la musique ou dans les mots à côté de la musique, mais – qui le devine ? ... ». Comme dans le troisième, Rihm laisse planer les fantômes des derniers quatuors de Beethoven, de Mahler et surtout de Janáček, ce dernier occupant, à travers la référence à son deuxième quatuor, *Lettres intimes*, une place privilégiée. Ainsi, dans le second mouvement, l'écriture incline vers des zones quasi tonales qui ouvrent à une citation du quatuor de Janáček. Mais c'est aussi dans l'écart entre des gestes intempestifs, vigoureux, violents mêmes, et des passages réflexifs, tendres,

nostalgiques, que se marque l'influence du compositeur tchèque. Rihm s'identifie à sa liberté de ton et d'écriture, un contenu émotionnel traduit par des figures rhétoriques puissantes, qui s'impriment immédiatement, et des répétitions obsessionnelles. Le premier mouvement (« *agitato, allegro alla marcia, allegro ma non troppo* ») est ainsi fondé sur une idée initiale qui tient à la fois du motif et du geste, et qui décide de tout ce qui suit. Après la musique hétérogène du deuxième mouvement (« *con moto, allegro, andante, allegro molto* »), l'adagio final, en guise de troisième mouvement, commence dans le registre aigu, de façon plus éthérée, puis est traversé par des gestes abrupts et brefs, des passages expressifs douloureux, comme des souvenirs mélancoliques : la musique à la fin se raréfie et part en lambeaux, laissant flotter une phrase désespérée, puis un accord amorphe surmonté de pizzicatos, avant que ceux-ci, seuls, se résorbent dans le silence de façon énigmatique.

Philippe Albèra

BIOGRAPHIE EXPRESS

Né le 13 mars 1952.

Études de composition à Karlsruhe chez Eugen Werner Velte (1968-1972) puis à Cologne avec Karlheinz Stockhausen (1972-1973), enfin à Freiburg avec Klaus Huber (1973-1976).

Parallèlement, étudie la composition avec Wolfgang Fortner et Humphrey Searle, et la musicologie avec Hans Heinrich Eggebrecht à l'Université de Freiburg.

Il enseigne lui-même la composition à la Hochschule für Musik de Karlsruhe de 1973 à 1978, à partir de 1978 à Darmstadt et à l'académie de musique de Munich à partir de 1981. En 1985, il succède à Eugen Werner Velte au poste de professeur de composition de l'académie de musique de Karlsruhe. Il est alors nommé membre du comité consultatif de l'institut Heinrich Strobel, de la radio SWR Baden-Baden. De 1984 à 1989, il est aussi coéditeur du journal musical *Melos* et conseiller musical de l'opéra national de Berlin. Il vient d'être nommé directeur à l'Académie du Festival de Lucerne, où il succède à Pierre Boulez.

Rihm a reçu d'innombrables prix : Stuttgart Prize en 1974, prix de la ville de Mannheim en 1975, de Berlin en 1978, prix de Rome (Villa Massimo) en 1979-1980, prix Beethoven de la ville de Bonn (1981), prix Bach de la ville de Hambourg en 2000, prix Ernst von Siemens en 2003, médaille du mérite de Baden-Württemberg en 2008, Lion d'or de la Biennale de Venise en 2010 et Ordre du mérite allemand en 2011.

Parmi les très nombreuses œuvres de Rihm, signalons celles pour la scène : *Faust un Yorick* d'après Jean Tardieu (1976) ; *Lenz* d'après Georg Büchner (1977-1978) ; *Die Hamletmaschine* d'après Heiner Müller (1983-1986) ; *Œdipus* d'après Sophocle, Hölderlin, Nietzsche et Müller (1985-1987) ; *Tutuguri* d'après Antonin Artaud, poème dansé (1981-1982) ; *Die Gehege* d'après Botho Strauss (2004-2005) ; *Proserpina* d'après Goethe (2008) ; *Dionysos* d'après Nietzsche (2009-2010). On notera la qualité des références littéraires !

Rihm a écrit des pièces longues pour orchestre : *Magma* (1973), *Sub-Kontur* (1975), trois *Symphonies* (1969-1977), trois *Klangbeschreibungen* (1982-1987), trois *Unbenannt* (1986-1990), trois *Symphonies fleuve* (1992-1995), la *Symphonie « Nähe fern »* qui réclame un baryton solo (2012)...

Parmi les pièces pour ensemble, signalons *Jagden und Formen*, composé entre 1995 et 2001.

Aux 13 quatuors à cordes déjà mentionnés, il faut ajouter une importante série de pièces de musique de chambre, pour des formations diverses, des lieder avec piano ou avec orchestre, des chœurs a cappella et des œuvres chorales avec orchestre, mais curieusement, presque aucune pièce soliste.

À ÉCOUTER

Il existe de nombreux disques de musique de Rihm, dont on consultera la liste sur les sites internet. Le Minguet Quartett a enregistré l'ensemble de ses quatuors à cordes (*col legno*). Anne-Sophie Mutter a enregistré *Gesungene Zeit* avec l'orchestre de Chicago sous la direction de James Levine (*Deutsche Grammophon*). L'ensemble Modern, sous la direction de Dominique My, a enregistré *Jagden und Formen* (*Deutsche Grammophon*). On trouve aussi des œuvres d'orchestre, d'autres pièces de musique de chambre, des œuvres vocales, mais non les opéras...

À LIRE

Un choix d'écrits de Wolfgang Rihm a paru en français aux Éditions Contrechamps (Genève) sous le titre *Fixer la liberté ? Écrits sur la musique* (2013). Les textes originaux ont été regroupés en allemand aux éditions Schott (deux volumes). On peut aussi consulter le site « Brahms » de l'IRCAM (biographie, parcours de l'œuvre et catalogue). La musique de Rihm est éditée par Universal Edition à Vienne.

Philippe Albèra

DANS LA MÊME COLLECTION

> N° 13	<i>KLAUS HUBER</i>	novembre 2014
> N° 12	<i>HEINZ HOLLIGER / HANSPETER KYBURZ</i>	mars 2014
> N° 11	<i>IVAN FEDELE</i>	mars 2013
> N° 10	<i>LUIGI DALLAPICCOLA</i>	décembre 2012
> N° 9	<i>SOFIA GUBAIDULINA</i>	novembre 2011
> N° 8	<i>IANNIS XENAKIS</i>	mars 2011
> N° 7	<i>PIERRE BOULEZ</i>	janvier 2011
> N° 6	<i>GYÖRGY LIGETI</i>	octobre 2009
> N° 5	<i>ISABEL MUNDRY</i>	février 2009
> N° 4	<i>ELLIOTT CARTER</i>	octobre 2008
> N° 3	<i>JONATHAN HARVEY</i>	octobre 2007
> N° 2	<i>BETSY JOLAS</i>	mars 2007
> N° 1	<i>LUCIANO BERIO</i>	novembre 2006

