



Le Parti Pris des sons. Sur la musique de Stefano Gervasoni

Philippe Albèra

Genève, Contrechamps Éditions, 2015, 512 p.

« La candeur est un objectif à atteindre », écrit Stefano Gervasoni. Depuis ses débuts, au milieu des années 1980, son art naît de sensations et de sentiments remontant à l'enfance, ceux qui adviennent pour la première fois, des chimères de mondes imaginaires et de l'insistance d'un regard perçant, oblique, inapaisé, saisi par la subtilité des choses. L'œil se pose sur ce qui *a priori* lui échappe, sur ce que l'on juge communément indigne d'attention, sur une multitude de détails et d'événements peu observés du fait de leur extrême éloignement ou de leur voisinage le plus familier – un ordinaire, un quotidien, auxquels la force poétique s'attache, les dégageant de tout acquis. Stefano Gervasoni pourrait faire sienne cette invite de Husserl : « Considérer l'évident comme énigmatique ». Et dans une notice sur *L'ingenuo* (1992-1994/2005), pour soprano, euphonium, cor et *live electronics*, il rappelait cette phrase de Baudelaire relative à l'Exposition universelle de 1855 : « Pour échapper à l'horreur de ces apostasies philosophiques, je me suis orgueilleusement résigné à la modestie : je me suis contenté de sentir ; je suis revenu chercher un asile dans l'impeccable naïveté ».

Il est particulièrement heureux que les éditions Contrechamps, dont le catalogue brille d'écrits majeurs de compositeurs et de penseurs de la musique du XX^e siècle, consacrent une monographie à ce créateur parmi les plus inventifs et attachants de sa génération. On s'étonnera d'ailleurs d'une inégalité criante : à l'âge qui est aujourd'hui celui de Stefano Gervasoni (né en 1962), la bibliographie de Boulez, Stockhausen, Nono ou Pousseur, pour ne citer que les exemples historiques de l'école de

Darmstadt, était déjà conséquente ; cela n'est plus le cas pour ceux qui leur ont succédé et l'on attend, en vain, du moins en langue française, des études monographiques sur les plus importants d'entre eux – gageons donc que Contrechamps poursuivra ces monographies actuelles. La faute en revient sans doute à ce que pointe Philippe Albèra dans son introduction, non exempte de polémique : la disparition des débats au sein de ces générations, « l'affaiblissement de la foi dans la capacité d'une œuvre pensée de bout en bout à dépasser les circonstances qui l'ont vu naître et à se projeter au-delà des attentes de ses propres destinataires » (p. 17), bref à inscrire la musique dans un horizon social, ainsi que l'inanité de la réception critique.

Outre l'introduction, la conclusion et les annexes – les poèmes du cycle *Com que voz* (2007-2008), pour chanteuse de fado, baryton, ensemble et *live electronics*, mais aussi un catalogue chronologique des œuvres, une liste des écrits du compositeur et une discographie – le livre de Philippe Albèra se divise en deux sections principales : la première vise à cerner des problématiques de l'œuvre de Stefano Gervasoni autour de termes essentiels (sonorité, figure, résonance, répétition, différence, règle, forme, réécriture, sujet, temps, simplicité, arrière-monde, mémoire, individuel, sémantique, ton et esthétique) ; la seconde est une traversée, entre chronologie et thèmes, de cette œuvre. Parmi les mérites de l'ouvrage, nombreux, soulignons dans un premier temps ceux-ci. Les démonstrations de Philippe Albèra s'appuient sur un grand nombre d'exemples musicaux, qui rivent le discours à une réalité musicale et à son devenir. C'est aussi un livre où s'expriment des convictions, une perspective critique. On y perçoit aisément les réticences de l'auteur devant

certaines partitions, en particulier le théâtre musical *Limbus-Limbo* (2011-2012), illustrant la tentation postmoderne de Stefano Gervasoni. La réserve n'en donne que plus de valeur à l'exercice d'admiration et à l'enthousiasme dont Philippe Albèra fait preuve, à propos notamment de *Dir - In dir* (2003-2004), pour ensemble vocal et sextuor à cordes, un enthousiasme que nous partageons d'ailleurs pleinement.

Plus généralement, c'est une certaine idée de la composition qui prévaut ici, celle d'une pensée en sons, qui affronte un matériau et tente de lui donner une forme propre, et où « penser musicalement, c'est construire un langage original, subjectif, dans lequel chacun peut se reconnaître bien qu'il ne soit en rien immédiat » (p. 19). De cette idée, Stefano Gervasoni apparaît comme un éminent représentant, soucieux non seulement d'une sémantique que ne viendrait dissoudre ni le cynisme de l'ornemental ni le repli dans le pur calcul, mais aussi d'un sens et d'une expression *in statu nascendi* : « Tenter de renouer avec le fond obscur et intense où s'enracinent le sens et l'expressivité, non encore différenciés, et se projeter dans un espace inconnu, sans renoncer à la mémoire, tel est l'enjeu de la musique de Gervasoni » (p. 91). Enfin, c'est un livre qui adopte, malgré lui, l'un des principes d'écriture de son objet d'étude. « De même qu'en s'abîmant dans la contemplation d'un paysage on finit par percevoir toutes les nuances qui le composent et par prendre conscience des forces qui l'animent, le mouvement perpétuel des figures, qui assignent l'écoute à la répétition du même, laisse progressivement apparaître une vie interne extrêmement riche » (p. 359). À l'instar d'une musique gorgée de répétitions, la monographie de Philippe Albèra revient sur des notions, les creuse peu à peu.

Un exemple : celui de la figure. Une partie lui est consacrée dans la première section, dans laquelle est avancée sa dimension « polysémique ». Cette figure, pour laquelle la figuration est posée *a priori* et se soumet à une incessante reconfiguration, se distingue de celle de Brian Ferneyhough, force dynamique profonde dont les caractéristiques seraient *a posteriori* portés à la figuration – on la dissociera aussi de la figure aux sens que lui donnent Franco Donatoni et Salvatore Sciarrino. Ou, comme l'écrit Philippe Albèra, en une formulation concentrant sa réflexion : « Les figures gervasoniennes se définissent par l'ensemble de leurs variantes » (p. 41). Or, la notion fait retour dans la seconde section de l'ouvrage. On y retrouve l'idée d'une figure non en soi, mais résultant de l'ensemble de ses transformations ; mais l'on y croise aussi la distinction entre figure, série, une forme statutairement figée, et thème, à l'identité fixe. En somme, la figure est une « énergie susceptible de s'incarner de façon multiple » (p. 143). À propos du trio à cordes *descdesesasf* (1995), Philippe Albèra en déduit : « Les transformations ne visent pas à révéler l'essence immuable d'une figure, mais sa mutabilité, son essence étant dans le fait de passer, d'apparaître, de se transformer, puis de disparaître, et de laisser une trace » (p. 122). Et à propos d'*Animato* (1992), pour huit instruments : « La figure initiale n'est pas *une*, mais elle est faite de relations entre plusieurs éléments apparentés » (p. 140). Le point est capital, sur lequel l'ouvrage insiste.

L'un est étranger à cet art, bien davantage enclin à la relation, à la tension, à l'altérité constitutive. Ce n'est pas sans conséquence sur le son, ou plutôt sur la sonorité, cet alliage de hauteur et de timbre : « Le son, conçu comme un objet complexe, riche de déterminations internes, se présente lui-même

comme un microcosme où éléments de surface et de fond sont d'emblée noués ensemble, et où les moindres inflexions, de part et d'autre, interagissent » (p. 158). Ce n'est pas sans conséquence sur le figuralisme, identifiant le mot et le son, sur le poème morcelé, mais intelligible, et examiné phonétiquement au microscope, ainsi que sur les relations entre texte et musique, dont Philippe Albèra analyse avec brio l'exemple principal de *Die Aussicht* (1985, révision en 2003), pour voix de femme, clarinette, alto et trois percussions : « Significativement, Gervasoni ne projette pas sur le texte sa propre vision, mais le suit mot à mot, comme s'il le lisait musicalement à travers le regard [de Jakobson] et renonçait à plaquer sur lui sa propre subjectivité. Il l'interprète moins qu'il ne transmute la matière verbale dans les sons, répétant l'opération hōlderlinienne à un autre niveau » (p. 100). Ce n'est pas sans conséquence sur la monodie, polyphonique, scindée, dissociée en multiples temporalités. Ce n'est pas sans conséquence, enfin, sur la forme, laquelle relève, dans la plupart des œuvres, du montage, de la construction parataxique, d'entités volontiers fragmentaires et aux développements hétérogènes, hors de toute causalité, générant de la sorte une distanciation, mais non l'objectivation stravinskienne. Une forme non comme architecture donnée, mais comme surgissement, *Gestaltung* (en-forme, ainsi que Jean Oury traduit le mot), indissociable du procès de sa formation. Mais demeurer dans le pur montage, voilà qui aurait signifié se limiter à un principe formel unique. C'est pourquoi ce montage se combine, comme le démontre Philippe Albèra, avec les idées d'épiphanie (au sens de Joyce), de trajectoire et de cycle, entre récit et rituel : « Chez Gervasoni, l'articulation entre montage et trajectoire est liée *in fine* au contenu

subjectif de sa musique, à son effort pour éviter que le sujet se laisser aliéner, ou dominer par des processus et des procédés qui fonctionneraient de façon autarcique, ou se laisseraient au contraire démembrer, déstructurer par le collage d'éléments disparates » (p. 215).

Issue des romantiques allemands, de Schubert et de Schumann, dont Stefano Gervasoni prolonge la mélancolie, qu'il teinte d'ironie et de dérision de soi, sa répétition ne mène nulle part. Jusqu'au malaise et à l'effroi, et alors qu'ils ne cessent de scruter leur origine, les chemins empruntés n'atteignent aucun terme. Ou, comme l'écrit Philippe Albèra : « L'œuvre ne connaît pas d'achèvement : elle s'interrompt » (p. 437). La première des *Due poesie francesi di Rilke* (1995-1996), pour voix et ensemble, rappelle ces *Holzwege*, ces paysages métaphysiques, ces chemins « qui souvent n'ont / devant eux rien d'autre en face / que le pur espace / et la saison ». Par un mouvement paradoxal, sinon dialectique, la répétition suppose que le retour de la figure produise sa défaite, la ruine ou la cendre. D'où l'idée d'un progrès destructeur, délétère, d'un mouvement spiralé, où l'on régresse en avançant. En forçant, mais à peine, le trait du propos de Philippe Albèra, on pourrait en conclure que si l'œuvre de Gervasoni ne s'achève pas, c'est parce que l'origine ne peut pas être atteinte.

Dans des textures ténues, d'une immobilité vibrante ou d'une vibration immobile, la moindre grandiloquence disparaît, au profit d'une candide clarté, née de manquements, d'absences et de laconismes. Éthérée, la musique de Stefano Gervasoni dévoile, dans la durée, son essentielle transparence et induit une écoute que Philippe Albèra dit « micrologique ». Les menues différences de timbre contrarient les perceptions trop immédiates de la répétition et la reconnaissance des repères, ouvrant



par là même ce qui paraissait figé d'abord. « La mémoire, sollicitée par la répétition, mais débordée par ce qui altère l'identité des figures et multiplie les formes du même, cherche ce qui repose en son fond » (p. 42). Tel pourrait aussi être le sens des citations, dont l'œuvre de Stefano Gervasoni est émaillée, répétitions de l'autre qui y brisent l'unité de surface: matériaux élémentaires ou historiques, à l'exemple des gammes qu'analyse Philippe Albèra, citations cachées ou explicites, dont il rappelle les sources, transcriptions ou réélaborations, voire, à l'échelle du catalogue, réécriture de soi. (Aussi la sphère privée est-elle la motivation la plus secrète et fragile de cet art, médium de l'introspection et de l'accueil du monde: comme dans *Carnaval* de Schumann ou la *Suite lyrique* de Berg, elle crypte à même l'œuvre un texte qu'il ne nous appartient pas de déchiffrer.) La répétition est synonyme d'inaçhèvement, d'avènement toujours différé, où chaque instant serait commencement, mais indissociable de son éternel recommencement. Maurice Blanchot écrivait: « Au commencement était le recommencement ».

Laurent Feneyrou

Gehaltsästhetik. Eine Kunstphilosophie

Harry Lehmann

Paderborn: Wilhelm Fink, 2016, 261 S.

Harry Lehmann ist in den letzten Jahren als philosophischer Fürsprecher jener jüngeren Komponistengeneration bekannt geworden, welche die Zukunft der Musik in einer Abkehr vom Materialdenken und der Bewältigung dreier Themen sehen: Der künstlerischen Gesellschaftskritik, der Digitalisierung der Kommunikationstechnik und dem Erbe der Konzeptkunst. Mit seiner *Gehaltsästhetik* legt Lehmann nun eine ausgearbeitete Philosophie der Kunst vor, die diesem künstlerischen Programm eine theoretische Grundlage bieten will. «Das Neue wird nicht länger im ästhetischen Material gesucht, sondern in neuen ästhetischen Gehalten gefunden. Diese *gehaltsästhetische Wende der Künste* ist die Quintessenz der hier entworfenen Kunstphilosophie [...]» (S.7) Sie tritt mit einem zweifachen Anspruch auf: sie will einen allgemeinen Begriff ästhetischer Erfahrung bestimmen, und zugleich soll mit diesem Begriff jene historische Entwicklung der Künste nachgezeichnet werden, an deren Ende sich Lehmanns Leitbegriff des ästhetischen Gehalts abzeichnet. Lehmanns Projekt verknüpft dabei drei Traditionsstränge: Die *soziologische Beschreibung* der Entwicklung des Kunstsystems im Gefolge Niklas Luhmanns wird durch eine *naturalistische Erklärung* ästhetischer Erfahrung ergänzt, wie sie in den Experimenten der Kognitionswissenschaften entwickelt wurde, welche zusammen die *normativen Ansprüche* der idealistischen Kunstphilosophie auf den sicheren Boden der Empirie zu stellen versprechen.

Lehmann begreift die ästhetische Erfahrung als eine Praxis der Bewertung. Solche Werturteile bedienen sich dreier Werttypen: Erstens die vier natürlichen

Eigenwerte der Wahrnehmung – die Werte des Schönen, des Erhabenen, des Ereignisses und der Ambivalenz –, zweitens die unzähligen kulturellen *Übertragungswerte* – die gewohnheitsmäßige Assoziation sinnlicher Formen mit Wertungen wie «sportlich», «nachhaltig», «südlich» oder «mobil» –, sowie drittens die diskursiven *Reflexionswerte*, mit denen Lehmann alle Bedeutungen, Ideen oder eben Gehalte umfasst, die in Kunstwerken intendiert werden. Damit ist ein Gegenentwurf zu den gängigen nachkantischen Theorien ästhetischer Erfahrung formuliert: Die Integration von *Übertragungs-* und *Reflexionswerten* verflüssigt den Übergang von ästhetischen zu praktischen oder theoretischen Urteilen, und die naturalistische Betrachtung verankert die ästhetischen Eigenwerte in objektiven Merkmalen der sinnlichen Erscheinung: Im Schönen, etwa des goldenen Schnitts, gefalle uns ein optimales Zusammenwirken von Ordnung und Kontrast, im Erhabenen staunen wir über Gebilde des Formlos-Unendlichen, im Ereignishaften seien wir gebannt von der Plötzlichkeit einer Intensitätsdifferenz, und im Ambivalenten folgten wir gespannt dem vexierbildartigen Changieren einer unscharfen und verfremdeten Gestalt. Nicht das kantische Zusammenspiel von sinnlichen und begrifflichen Vermögen, sondern die bloße Hyper- oder Dysfunktion der Gestaltwahrnehmung begründet ästhetische Eigenwerte.

Vor diesem Hintergrund skizziert Lehmann eine historische Entwicklung der Kunst von der *symbolischen* (bis ins Mittelalter) über die *schönen* (bis ins 19. Jahrhundert) bis zu den *konzeptuellen* Künsten (bis heute). Zwei Linien sind dabei entscheidend: Zum einen beobachtet Lehmann eine fortschreitende Emanzipation der drei Werttypen bis zur heutigen Situation, in welcher der Künstler frei über Eigen-, Übertragungs-