

Enjeux et évolution du système de notation dans *Pression* pour un(e) violoncelliste de Helmut Lachenmann

Challenges and Evolution in Music Notation: Helmut Lachenmann's *Pression* for Solo Violoncello

François-Xavier Féron

Volume 25, Number 1, 2015

Contenir le sonore : les nouveaux profils de la notation

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1029476ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/1029476ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Les Presses de l'Université de Montréal

ISSN

1183-1693 (print)

1488-9692 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Féron, F.-X. (2015). Enjeux et évolution du système de notation dans *Pression* pour un(e) violoncelliste de Helmut Lachenmann. *Circuit*, 25(1), 55–66.
<https://doi.org/10.7202/1029476ar>

Article abstract

This article presents, in broad terms, the scoring systems used by Helmut Lachenmann in *Pression* to indicate the techniques required of the performer in manipulating various elements of the cello (strings, soundboard, bridge, and tailpiece) as well as the bow. After briefly describing the main differences between the two editions of the work (1972 and 2012), we focus on five excerpts, specifying their time cues in video recordings by Lauren Radnofsky and David Stromberg. Thus, score excerpts in hand, the reader can appreciate the precision and development of Lachenmann's notational system as they observe the performers' actions, gaining a fuller understanding of the profoundly inventive sonic landscape of this work, which has become a classic of the solo cello repertoire.

Enjeux et évolution du système de notation dans *Pression* pour un(e) violoncelliste de Helmut Lachenmann

François-Xavier Féron

Introduction

En définitive, le son structuré est le seul type sonore à travers lequel on peut réaliser des conceptions sonores réellement nouvelles : avec lui, les conceptions de la forme et de la sonorité ne font qu'un. La forme est vécue alors comme une seule sonorité aux proportions gigantesques, dont nous explorons pas à pas la composition, en passant dans l'écoute de chaque son isolé vers un autre, afin de nous rendre compte ainsi d'une conception sonore qui dépasse la simple expérience d'une simultanéité¹.

Dans ce texte fondateur intitulé « Typologie sonore de la musique contemporaine » et rédigé à l'occasion d'une émission radiophonique diffusée sur la Westdeutscher Rundfunk de Cologne au printemps 1967, Helmut Lachenmann (né en 1935) expose quelques archétypes sonores lui permettant d'accéder « à la facture des œuvres nouvelles, en partant de leur sonorité² ». Pour saisir pleinement cette idée de son structuré qui passe par la composition d'un ensemble de structures sonores isolées mais formant un tout unifié, il suffit d'écouter *Pression*, œuvre pour un(e) violoncelliste composée en 1969-1970 et révisée en 2010. Devenue aujourd'hui un « classique » du répertoire pour violoncelle seul³, *Pression* invite interprètes et auditeurs à découvrir la face cachée du violoncelle à travers le déploiement de techniques de jeu singulières et souvent bruitistes dont la notation musicale traditionnelle peine à rendre compte. « Pour ma part, explique Lachenmann, je n'aime pas la "location" de bruits. En faire usage n'est pas un problème en soi, mais on doit trouver un contexte totalement différent qui leur donne un sens, qui rende ces choses signifiantes⁴. » Si *Pression* transgresse les canons de l'écriture et de

1. Lachenmann, 2009, p. 59. Le texte « Typologie de la musique contemporaine » a été rédigé en 1966, puis révisé en 1993.

2. *Ibid.*, p. 37.

3. À l'heure où nous finalisons cet article, sept performances de l'œuvre peuvent être visualisées en libre accès sur Internet. Il existe par ailleurs une douzaine d'enregistrements audio édités par différentes maisons de disques.

4. Lachenmann, 2007, p. 80.

la pratique instrumentale, ce n'est pas dans l'idée de provoquer mais plutôt d'interroger l'écoute et, à travers elle, la notion de « beau » en musique.

C'est en 1968 que le compositeur commence à « profaner le son, le démusicaliser en le présentant comme résultat direct ou indirect d'actions et de processus mécaniques⁵ » et qu'il pose ainsi les fondements de la musique concrète instrumentale dont *Pression* demeure, aujourd'hui, un exemple paradigmatique. Il faut néanmoins rappeler que la plupart des modes de jeu sont présents dans des œuvres antérieures comme *temA* (1968) ou *Notturmo* (*Musik für Julia*) pour petit orchestre et violoncelle solo (1966-1968), œuvre charnière qui « montre de façon presque symbolique le passage à la nouvelle esthétique⁶ ». En revanche, c'est bien dans *Pression* que le compositeur met en place un système de notation tout à fait original lui permettant d'indiquer avec précision les actions que doit accomplir l'interprète et d'accéder ainsi à une extraordinaire palette de sonorités.

Il n'est question, dans cet article, ni de retracer la genèse de l'œuvre ni d'en proposer une analyse détaillée sous le prisme des multiples modes de jeu qu'elle met en scène⁷, mais de présenter, dans les grandes lignes, le système de notation – et son évolution – grâce auquel Lachenmann spécifie ce que l'interprète doit faire avec/sur les différentes parties du violoncelle (cordes, table d'harmonie, chevalet, cordier) et de l'archet (mèche, bague, bague) (figure 1).

Le défi de la notation : représenter les actions et non les sons

a) *Pression*, édition originale (Hans Gerig HG 865, 1972)

Except for places where pitches are notated in the traditional manner, the notation of this piece does not indicate the sound, but the player's actions, i.e. at what place on the instrument the right hand (bowing: note-stems point up) and left hand (stems point downwards) should operate⁸.

Ce sont ces mots que l'interprète découvre sur la première page de l'édition originale de *Pression* publiée en 1972. La courte préface dont est extrait ce texte est rédigée en allemand et en anglais. Le compositeur signale que les indications graphiques et textuelles doivent guider l'interprète et que les traits verticaux indiquent l'unité temporelle de base (la noire). Il est précisé que l'instrument – qui est représenté verticalement – peut être amplifié (*ad lib.*) et que l'œuvre doit idéalement être jouée sans la partition (si ce n'est le cas, celle-ci doit alors être positionnée assez bas de sorte qu'on puisse voir le violoncelle et l'archet). S'offrent alors au violoncelliste huit pages (en mode portrait) contenant 30 systèmes où les actions à accomplir sont décrites gra-

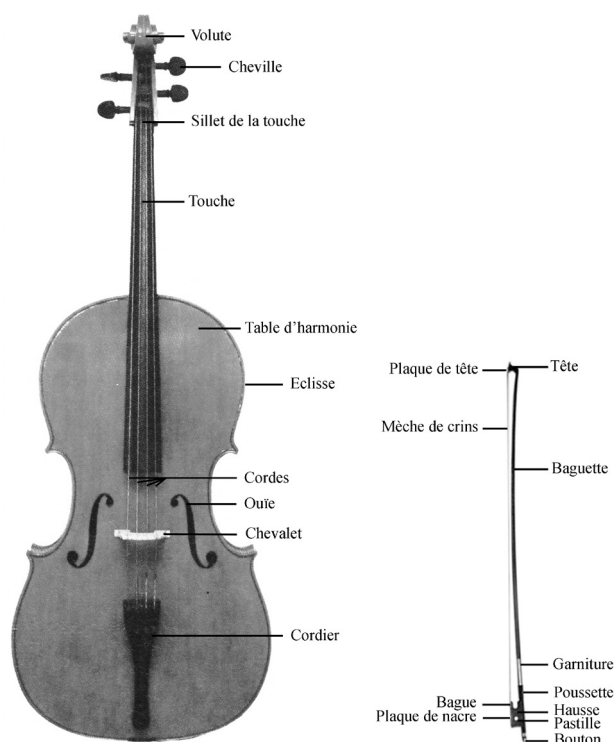
5. Lachenmann, cité in Kaltenecker, 2001, p. 46-47.

6. *Ibid.*, p. 47.

7. Pour une analyse détaillée de l'œuvre, se référer à Jahn, 1988.

8. Lachenmann, 1972, préface.

FIGURE 1 Description des principaux éléments constituant un violoncelle et un archet.



phiquement et textuellement (en allemand uniquement). Si les rythmes et nuances sont notés de manière traditionnelle, on ne rencontre en revanche presque jamais de hauteurs inscrites sur une portée.

Dans l'imaginaire de Lachenmann, l'instrument est un nouvel objet, « un composé de différents ustensiles qu'il s'agit de désemboîter⁹ ». C'est en explorant individuellement le potentiel sonore de ces « ustensiles » que le compositeur structure le son et propose une nouvelle forme d'écoute. La *scordatura* (*la* bémol, *sol*, *ré* bémol, *fa*) permet d'abolir le rapport de quinte entre les cordes à vide, ce qui dénature déjà la sonorité typique du violoncelle. Celui-ci semble alors être scruté méticuleusement, pièce par pièce, de manière à offrir un ensemble de sonorités insolites allant du crissement suraigu à des bruits de souffle ou de frottement – parfois à peine audibles – en passant par toute une série de frappes, rebonds, *pizzicati*... C'est pour protester contre la banalisation du son que le compositeur cherche à révéler l'aspect énergétique qui se cache derrière chaque mode de production et chaque matériau (bois, crins, métal...). « Le son, explique-t-il, n'était alors plus compris comme un

9. Kaltenecker, 2001, p. 67.

10. Lachenmann, 2009, p. 201.
L'extrait est tiré du texte «Des paradis éphémères» (entretien avec Peter Szendy), rédigé en 1993.

11. Kanno, 2007.

12. Au cours d'un entretien filmé avec Lucas Fels (Féron, 2013), celui-ci est revenu sur le long travail de réflexion qui a mené à la nouvelle édition : «*Of course we had long discussions, hours and hours, oh my God! Discussions about the precision of how it could be notated. There are a lot of tiny small details. [...] We really try to achieve something. I have so many students or colleagues that are coming. They have to play the piece and say "can you help me?" [...]. It is an important piece, an important step in cello repertoire. A step showing there are a lot of possibilities, a new way of notating.*»

13. Lachenmann, 2012, préface.

14. Jef Chippewa est un compositeur de musique électroacoustique et instrumentale. Il a été codirecteur administratif du cec (Canadian Electroacoustic Community) et éditeur en chef de la revue électronique *eContact!*. En 1999, il fonde *shirling & neueweise*, une société qui se consacre à la réalisation de partitions de musiques contemporaines impliquant de nouveaux systèmes de notation (voir : <<http://newmusicnotation.com>>, consulté le 4 février 2015).

élément à varier sous l'aspect de l'intervalle, de l'harmonie, du rythme, du timbre, etc., mais avant tout comme le résultat de l'application d'une force mécanique sous des conditions physiques qui sont contrôlables et variables par la composition¹⁰. » Se pose alors la question de la notation : comment consigner par écrit une musique qui s'inscrit dans une telle perspective ?

Si Lachenmann recourt de manière sporadique à des éléments de notation descriptive – qui dépeignent les sons eux-mêmes –, il privilégie surtout les éléments de notation prescriptive – qui informent sur la manière de produire les sons¹¹. Malgré la qualité de son système de notation, certaines actions ne sont pas suffisamment bien explicitées pour parvenir au résultat sonore escompté. L'édition originale de *Pression* contient en effet de nombreuses zones d'incertitude quant à la réalisation de certains modes de jeu. C'est pourquoi la plupart des musiciens se confrontant à cette œuvre ont généralement cherché, dans la mesure du possible, à travailler auprès du compositeur ou avec des violoncellistes qui avaient eu ce privilège. Plus de 40 ans après sa création, sous l'impulsion du violoncelliste Lucas Fels et en étroite collaboration avec lui¹², Lachenmann décide de reprendre cette partition afin d'en améliorer la lisibilité.

b) *Pression*, nouvelle édition (Breitkopf & Härtel EB 9221, 2012)

The present edition is not a compositional revision of my work, but rather a new design of the notation, on which takes onto consideration of knowledge and experience gained in regards to the performance of the work and reading of the score since its first publication, over 40 years ago. For the realization of the new score, many thanks are due to cellist Lucas Fels, whose helpful suggestions and advice led to decisive improvements and increased precision of the score design. In 2010, I incorporated these into a new manuscript which I prepared, and it is on this manuscript that the new edition is based¹³.

Cette nouvelle édition, réalisée graphiquement par Jef Chippewa¹⁴ avec le concours de Liat Grayver pour certains dessins, compte 21 systèmes répartis sur sept pages (en mode paysage). Elle s'avère beaucoup plus compréhensible, et cela, pour différentes raisons que nous nous contenterons ici de résumer brièvement¹⁵. La partition qui est dorénavant entièrement bilingue allemand-anglais¹⁶ est dotée d'une notice dans laquelle sont explicités le système de notation (clefs de corde et de chevalet) et certaines catégories de modes de jeu (*wiping motion*, *pressed strings*, *legno saltando with the bow beneath the strings*, « *morse* » *section*, *last action*). Si le tempo n'est pas modifié (noire = 66), le compositeur précise néanmoins la durée approximative de l'œuvre, soit environ 9 min¹⁷. En revanche, il ne parle plus de la possibilité

d'amplifier l'instrument. Mais c'est surtout au fil de la partition même qu'on peut apprécier l'incroyable travail de réécriture de l'œuvre : ajout de barres de mesure et de nombreuses indications expressives, limitation des éléments *ad libitum*, précision des modes du jeu à travers leurs descriptions textuelles et représentations graphiques, infimes changements rythmiques, emploi de nouveaux verbes pour décrire certaines actions...

Afin de révéler les améliorations considérables apportées par la nouvelle édition et de rendre ainsi compte de l'évolution du système de notation, sans pour autant prétendre à l'explicitier dans ses moindres détails, nous nous proposons, en mettant systématiquement en parallèle les deux versions de la partition, de décrire quelques passages spécifiques et de dévoiler, à travers eux, les différentes parties de l'instrument sollicitées par le compositeur. Orning rappelle, à juste titre, que *Pression* est une œuvre qui doit être abordée à travers son interprétation, donnant autant à voir qu'à entendre¹⁸. Pour apprécier pleinement le sens des actions notées sur la partition, nous indiquerons donc, pour chaque exemple, les minutages correspondant respectivement aux enregistrements vidéo de Lauren Radnofsky et de David Stromberg¹⁹.

Illustrations musicales

De manière générale, la production sonore, pour chaque instrument, dépend du comportement collectif des différents éléments vibratoires qui le composent et qui sont plus ou moins fortement couplés entre eux. Dans le cas des instruments dits à archet, le son découle de la mise en vibration des cordes (par frottement ou pincement) qui exerce alors une force sur le chevalet, faisant à son tour vibrer le corps de l'instrument²⁰. Au fil des siècles – et plus particulièrement après 1945 –, la palette des sonorités instrumentales s'est incroyablement enrichie grâce à l'invention et l'intégration de nouveaux modes de production/altération sonore²¹. Lachenmann apparaît comme une figure tutélaire dans cette quête de nouvelles techniques instrumentales dont la réalisation n'est pas forcément aisée pour les musiciens qui ne sont pas encore familiers avec cet univers²².

a) Actions sur les cordes du violoncelle

L'originalité du système de notation repose en partie sur l'utilisation de deux clefs que Lachenmann nomme clef de chevalet et clef de cordes. La clef de chevalet représente verticalement, de haut en bas, le cordier puis les quatre cordes du violoncelle, d'abord entre le cordier et le chevalet et, dans la continuité, entre le chevalet et le sillet de la touche. Cette représentation à l'envers de l'instrument s'explique par le fait que les sons les plus aigus

15. La violoncelliste Tanja Orning revient de manière détaillée dans un récent article (Orning, 2013) sur les modifications apportées par le compositeur à la nouvelle édition et sur leur impact quant à la manière d'interpréter l'œuvre.

16. La traduction anglaise de toutes les indications textuelles de la partition est donnée en annexe.

17. En se basant sur l'édition originale, Mosch (2006, p. 36) a calculé la durée théorique de l'œuvre qui s'élève à 6 min 30 s. Mais aucun violoncelliste ne parvient à jouer l'œuvre aussi rapidement. Les enregistrements dépassent systématiquement les 8 min 15 s en raison d'importantes fluctuations de tempo au sein de certaines séquences. Il n'est donc pas surprenant que Lachenmann mentionne, dans la nouvelle édition, une durée « pratique » avoisinant les 9 min sans pour autant changer le tempo de l'œuvre.

18. Orning, 2012 et 2013.

19. Les initiales LR et DS seront employées par la suite pour se référer aux interprétations de Lauren Radnofsky (2012, DVD) et David Stromberg (2013, en libre accès sur Internet).

20. Il existe de nombreux ouvrages scientifiques consacrés à l'acoustique des instruments de musique. Se référer par exemple à Fletcher et Rossing ([1991]1998) ou à Chaigne et Kergomard ([2008]2013).

21. Lire à ce sujet Read (1976) ou Penesco (1992).

22. Plusieurs articles rédigés par des musiciens en personne (par exemple Jahn, 1988 ; Delume, 1993 ; Alberman, 2005 ; Orning, 2012 et 2013) reviennent sur la manière de réaliser les modes de jeu conçus par Lachenmann. Un DVD-ROM (Hermann et Walczak, 2013) a même été réalisé dans cette perspective : « *As well as the notation and in-depth descriptions, which are already contained in the*

scores, this CD-ROM [sic] features short videos demonstrating the execution and sounding result of the respective techniques. For many of these examples there are also photographs to make small details visible.» Pour un compte rendu de ce DVD-ROM, se référer à : Ceccarelli, 2014, p. 82.

23. Lachenmann, 2012, p. 10.

24. Dans la nouvelle édition, il est précisé que le frottement de l'archet s'opère d'abord juste au-dessus du chevalet (*sul ponticello*) pour produire un souffle sans hauteur (*tonlos*) puis juste en dessous du chevalet (*al*)

sont produits lorsqu'on s'approche du chevalet²³. C'est aussi, d'une certaine manière, le point de vue qu'a l'instrumentiste sur son violoncelle (figure 2).

La clef de cordes qui est généralement utilisée pour les actions à accomplir entre le chevalet et le cordier occupe la partie supérieure de la partition et représente horizontalement les quatre cordes de l'instrument (IV, III, II, I de bas en haut) proposant ainsi une portée à quatre lignes (figure 3).

Il existe bien d'autres variétés de modes de jeu sur les cordes du violoncelle, Lachenmann demandant par exemple à l'interprète de les pincer au-dessus du sillet de la touche (avant qu'elles ne s'enroulent autour des chevilles), de les frotter verticalement au niveau de la touche avec l'archet tenu à deux mains. Les exemples sont nombreux mais concentrons-nous maintenant sur quelques actions réalisées sur d'autres parties de l'instrument.

FIGURE 2 *Pression*, gestes de frottement sur les cordes [LR 00'12" – 00'31" ; DS 00'10" – 00'21"] (©1972 by Musikverlage Hans Gerig, Köln 1980 assigned to Breitkopf & Härtel, Wiesbaden). L'archet tenu dans la main droite (queue de note orientée vers le haut) frotte la corde I au niveau du chevalet ; avec sa main gauche (queue de note orientée vers le bas), l'interprète frotte alors la même corde dans le sens de la longueur – suivant les indications spatiales du trait continu –, ainsi que la corde II, quelques temps plus tard, celle-ci étant parfois raclée sèchement avec l'angle du pouce (triples croches avec des têtes de note plus épaisses)²⁴.

The image displays two pages of a musical score for the piece 'Pression' by Hans Gerig. The top page is labeled 'HG 865, 1972' and the bottom page 'EB 9221, 2012'. Both pages feature a four-line staff representing the strings of the cello (IV, III, II, I from bottom to top). The score includes various musical notations such as dynamics (pp, f, mf, ff), articulation (accents, slurs), and performance instructions in German. Diagrams illustrate the bowing techniques, showing the bow's position relative to the bridge (Steg) and the fingerboard (Griffbrett). The instructions describe the use of the right hand (upward strokes) and left hand (downward strokes) to create specific sounds like 'tonlos' (without pitch) or 'al pont.' (at the bridge). The bottom page also includes a section for 'scordatura' (re-tuning) and a diagram of the cello's body with labels for the neck (Häse) and bridge (Sattel).

FIGURE 3 *Pression*, gestes de frottement et pincement sur les cordes derrière le chevalet [LR 01'38" – 01'44" ; DS 01'03" – 01'09"] (©1972 by Musikverlage Hans Gerig, Köln 1980 assigned to Breitkopf & Härtel, Wiesbaden). Pour obtenir ce que Lachenmann nomme des sons perforés, l'interprète doit exercer avec l'archet une surpression sur les cordes qui doivent alors être frottées très lentement. Cette surpression à proximité du cordier (sur la ficelle enroulant les cordes du violoncelle) engendre un bruit rauque et intermittent, animé de l'intérieur par des fluctuations harmoniques²⁵.

HG 865, 1972
 am Frosch beginnend, mit viel Bogendruck
 I II III IV
 ff legato
 pizz.
 hinterm Steg
 immer dicht am Saitenhalter auf Umsplinnung
 Bogen od lib. etwas herauf- bzw. herunter verlagern,
 Bogen in Faust.

EB 9221, 2012
 fff am Saitenhalter
 gepresst
 fff
 3/4
 pizz. +
 fff
 keinerlei Nachhall,
 quasi erstarrt
 auf allen vier Saiten mit
 aufgestellten Fingernägeln
 (Kinn)

b) Actions sur le chevalet, le cordier et la table d'harmonie

Jouer du violoncelle à la manière d'un instrument à percussion est peut-être l'un des aspects les plus fascinants de *Pression* – et aussi les plus effrayants pour beaucoup d'interprètes qui peuvent appréhender d'abîmer leur instrument. Le chevalet, le cordier et la table d'harmonie du violoncelle sont traités comme des éléments vibratoires à part entière dont l'interprète explore le potentiel sonore par le truchement de frappes et frottements.

Une séquence de l'œuvre, aussi virtuose qu'inouïe au regard de la richesse et de la variété des changements de timbre qu'elle propose, s'articule autour de la technique de *saltando* qui consiste à laisser rebondir l'archet, généralement sur les cordes de l'instrument. Mais ici, Lachenmann demande à l'interprète de positionner l'archet en dessous des cordes pour effectuer des rebonds, plus ou moins serrés, non seulement sur les cordes I et IV (étouffées

ponticello) pour produire un bruit plus brillant (*helles rauschen*). Ce détail n'est pas anodin puisque ce bruit va alors être modulé par le frottement du doigt sur la corde. Comme le souligne Orning (2013), le compositeur indique aussi, dans la nouvelle édition, la manière de réaliser certaines variations d'intensité : c'est, par exemple, en accélérant son geste que l'interprète produit un crescendo sur le son émis par le frottement de ses doigts sur les cordes (*crescendo durch Beschleunigung*).

25. Dans la nouvelle édition, Lachenmann affine la structuration rythmique : le premier son ne démarre pas sur un temps fort et les appoggiatures sont remplacées par des triples croches. Il indique par ailleurs qu'il faut étouffer les cordes de l'instrument avec le menton (*Kinn*) de manière à éviter tout effet de résonance par sympathie. Quant aux sons perforés obtenus par surpression, ils ne sont plus indiqués par des traits épais mais crénelés, soulignant ainsi l'aspect intermittent du rendu sonore. Le pizzicato réalisé par la main gauche et coupant brusquement le son perforé à la fin de cet extrait offre un profil dynamique intéressant comparable à celui d'un son diffusé à l'envers.

26. En positionnant l'archet sous les cordes, l'interprète peut effectuer des rebonds ou des frappes isolées avec le bois de l'archet sur les cordes I ou IV (en variant les points de contact) et avec la mèche sur la table d'harmonie ou le chevalet, le son étant plus brillant (*heller*) lorsqu'il est produit avec la pointe de la mèche et plus mat (*dunkler*) lorsqu'il est produit avec le milieu de la mèche. Dans la nouvelle édition, les *saltando* ne sont plus représentés avec des signes représentant des trémolos mais uniquement par des lignes de points; les triangles blancs viennent par ailleurs supplanter les losanges noirs pour représenter les sons émis par les cordes à vide étouffées par la main gauche. Quant aux rectangles noirs, ils représentent les sons sans hauteur produits sur le chevalet ou la table d'harmonie.

FIGURE 4 *Pression, saltando* sur les cordes, le chevalet et la table d'harmonie du violoncelle en positionnant l'archet en dessous des cordes [LR 03'15" – 03'31" ; DS 02'14" – 02'28"] (©1972 by Musikverlage Hans Gerig, Köln 1980 assigned to Breitkopf & Härtel, Wiesbaden). Le système est divisé ici en trois sections permettant d'inscrire, de haut en bas, les actions à réaliser : 1) sur les cordes I et IV (ici la clef de cordes indique les actions à accomplir entre la touche et le chevalet) ; 2) sur la surface du chevalet (*Stegfläche*) ; 3) sur le corps de l'instrument à proximité du chevalet (*Corpus oberhalb Stegwand*)²⁶.

The figure shows a musical score for cello, divided into three sections. The first section, labeled 'HG 865, 1972', features a diagram of the cello with the bow positioned under the strings. The score includes a treble clef and a key signature of one flat. The second section, labeled 'EB 9221, 2012', features a diagram of the cello with the bow positioned on the bridge and the body. The score includes a treble clef and a key signature of one flat. The score is divided into three sections, each with a different time signature: 2/4, 4/4, and 3/4. The score includes various playing techniques such as *saltando*, *arco salt.*, *staccato*, and *legno*. The score also includes a diagram of the cello with the bow positioned on the bridge and the body.

HG 865, 1972

1

sim. p

Stegwand

Corpus

(L.H. p) sempre legno, staccato staccati durch sofortiges Entfernen des Bogens von der Saite nach Aufschlag.

EB 9221, 2012

2/4

4/4

3/4

saltando sf

(Bogen unter den Saiten)

Stegfläche

Bogenspitze (heller)

Bogenmitte (dunkler)

arco salt.

Corpus oberhalb Stegwand

(heller) (dunkler)

(L.H.)

hellere bzw. dunklere Klänge aus der Stegfläche durch Aufschlage näher zur Bogenspitze/Ende umgekehrt!

par la main gauche) mais aussi sur le chevalet et la table d'harmonie du violoncelle (figure 4).

Quelques mesures plus loin, le cordier devient à son tour un ustensile à frotter. Alors que le frottement de l'archet sur le chevalet tend à produire un bruit de souffle sans hauteur et plutôt assourdi, le même frottement exécuté avec légèreté sur le cordier engendre un souffle davantage coloré faisant office, dans cet extrait de *Pression*, de son pédale (figure 5).

FIGURE 5 *Pression, frottements et frappes des mains suivis du frottement de l'archet sur le cordier* [LR 03'59" – 04'26" ; DS 02'51" – 03'28"] (©1972 by Musikverlage Hans Gerig, Köln 1980 assigned to Breitkopf & Härtel, Wiesbaden). Après une polyphonie de frottements effectués avec l'archet et la main gauche, l'interprète doit frotter délicatement l'archet sur le cordier en se déplaçant imperceptiblement vers l'extrémité de celui-ci pendant que la main gauche produit des frottements intermittents tels des échos lointains²⁷.

The figure consists of two musical score excerpts. The top excerpt, labeled 'FIG 865, 1972', shows a violin part with various techniques. It starts with 'auf linkem F-Loch beginnend' and 'ferse' (ferse), moving 'zum rechten F-Loch'. It includes 'Bogen heraus!' and 'auf Saitenbrett (distalalms)'. The bottom excerpt, labeled 'ER 9221, 2012', shows a similar piece with 'Scharfbewegung überm linkem F-Loch beginnend', 'Schlag auf Corpus links vom Griffbrett mit innerer Handfläche', 'linke Hand immer möglichst frühzeitig auflegen; nach jeder Scharf-Aktion nicht (sofort) wegnehmen', 'Bogen heraus, auf Saitenbrett aufsetzen', 'kein Brummen, sanfter Bogen- druck (Bogen nicht aufpressen)', 'Bogen unmerklich nach unten verlagern', and 'quasi „Echo“'. Both excerpts include musical notation with notes, rests, and dynamic markings like 'ppp' and 'p dolce'.

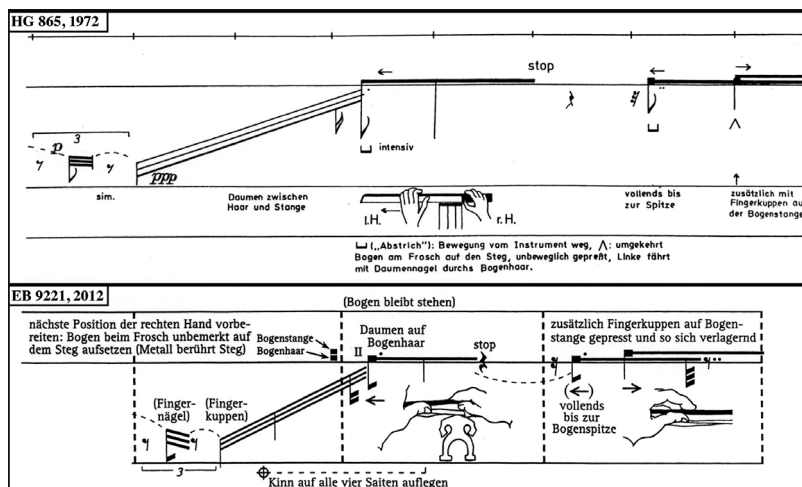
27. Il faut noter que David Stromberg commet une petite erreur au début de cet extrait en frappant et grattant avec la main gauche les cordes et non la partie supérieure de la table d'harmonie située à gauche de la touche (*Schlag auf Corpus links vom Griffbrett mit innerer Handfläche / scharren*).

c) Actions sur l'archet

Pour clore cette brève présentation du système de notation, arrêtons-nous sur une séquence tout à fait originale dans laquelle Lachenmann continue d'explorer les gestes de frottement de la main gauche du début de l'œuvre (figure 2) mais en les affectant à un nouveau support, l'interprète devant ici frotter avec ses doigts la baguette ou la mèche de l'archet qui demeure immobile. Bien qu'aux confins du silence, ces modes de jeu sont tout à fait remarquables puisqu'ils ne consistent pas à jouer « avec » l'archet mais « sur » l'archet, actions explicitées par l'introduction de nouveaux éléments iconographiques (figure 6).

28. Le sens des frottements (vers la pointe ou le talon) est précisé par des flèches. De manière à ce que le son soit amplifié par le corps de l'instrument, le compositeur précise que la bague métallique de l'archet doit bien être en contact avec le chevalet (*Metall berührt Steg*), ce qui a pour effet de favoriser la conduction des vibrations.

FIGURE 6 *Pression*, frottements de la main sur l'archet [LR 00'51" – 01'04" ; DS 00'34" – 00'44"] (©1972 by Musikverlage Hans Gerig, Köln 1980 assigned to Breitkopf & Härtel, Wiesbaden). Le frottement des doigts sur trois cordes suivant un geste linéaire descendant (allant vers le chevalet) est prolongé par une série de frottements sur la mèche (*Bogenhaar*) ou la baguette (*Bogenstange*) de l'archet qui est alors maintenu, immobile, par la main droite²⁸.



Conclusion

Comme cela est clairement stipulé sur la partition, *Pression* n'est pas une œuvre pour violoncelle mais une œuvre pour un(e) violoncelliste, un détail qui prend tout son sens lorsqu'on découvre le système de notation mis au point par Lachenmann pour expliciter les actions de l'interprète et non pour décrire les sons de l'instrument. Selon Mosch²⁹ ou Orning³⁰, la notation s'apparente clairement à une tablature. Elle pourrait générer en ce sens des interprétations sensiblement très différentes les unes des autres. Or, ce n'est pas du tout le cas même s'il existe évidemment des différences entre chaque interprétation, en particulier au sujet du tempo de certaines séquences et de la sonorité de quelques modes de jeu. La richesse du système de notation proposé par Lachenmann repose sur l'utilisation combinée d'éléments prescriptifs et descriptifs donnant naissance à un nouveau genre de tablature qu'on pourrait qualifier de tablature augmentée ou hybride.

Ce système de notation peut être intimidant et obscur au premier abord mais une fois passé le cap de la découverte, transparait alors toute sa logique

29. Mosch, 2006.

30. Orning, 2012 et 2013.

et sa cohérence. Si l'édition originale de *Pression* peut sembler austère, tant par son graphisme que par les explications lacunaires prescrites en allemand uniquement, la nouvelle édition est beaucoup plus intelligible et ne laisse guère de zones d'ombre quant à la manière de produire les modes de jeu : « *it has the advantage of conveying more information about the composer's intentions. This makes it more accessible for performers who do not have the advantage of close knowledge of the performance practice associated with Lachenmann's work to interpret the score*³¹. » Cette nouvelle édition est une invitation faite aux violoncellistes qui souhaiteraient redécouvrir leur instrument et la manière de le faire sonner en réalisant dessus un nouveau genre de polyphonie : une polyphonie d'actions.

31. Orning, 2013, p. 106.

REMERCIEMENTS

Mes recherches autour de *Pression* s'inscrivent dans le cadre du projet GEMME (Geste musical : modèles et expériences, 2012-2015) soutenu par l'Agence nationale de la recherche (ANR-12-BSH3-0007) et coordonné par Nicolas Donin (Ircam, équipe Analyse des pratiques musicales). Je tiens à remercier chaleureusement tous les partenaires de ce projet ainsi que Corsin Vogel pour la traduction des textes allemands, Lucas Fels, Benjamin Carat, Hélène Latour et Jef Chippewa pour leur disponibilité, et les éditions Breitkopf & Härtel pour la reproduction des extraits de partition.

BIBLIOGRAPHIE

- ALBERMAN, David (2005), « Abnormal Playing Techniques in the String Quartets of Helmut Lachenmann », *Contemporary Music Review*, vol. 24, n° 1, p. 39-51.
- CECCARELLI, Isaiah (2014), « Nouveautés en bref », *Circuit, musiques contemporaines*, vol. 24, n° 1, p. 78-82.
- CHAIGNE, Antoine et KERGOMARD, Jean (dir.) ([2008]2013), *Acoustique des instruments de musique*, 2^e édition, Paris, Éditions Belin.
- DELUME, Caroline (1993), « Matériau et geste instrumental dans l'œuvre de Lachenmann », *Les Cahiers du CIREM*, n° 26-27, p. 123-131.
- FÉRON, François-Xavier (2013), Entretien privé avec Lucas Fels, Freiburg im Breisgau (23 avril).
- FLETCHER, Nelville et ROSSING, Thomas ([1991]1998), *The Physics of Musical Instruments*, 2^e édition, New York, Springer.
- JAHN, Hans-Peter (1988), « *Pression* : Einige Bemerkungen zur Komposition Helmut Lachenmanns und zu den interpretationstechnischen Bedingungen », *Musik-Konzepte*, vol. 61-62, p. 40-61.
- KALTENECKER, Martin (2001), *Avec Helmut Lachenmann*, Paris, Édition Van Dieren.
- KANNO, Mieko (2007), « Prescriptive Notation : Limits and Challenges », *Contemporary Music Review*, vol. 26, n° 2, p. 231-234.
- LACHENMANN, Helmut (2007), « De la musique comme situation », entretien avec Abigail Heathcote, *Circuit, musiques contemporaines*, vol. 17, n° 1, p. 70-91.
- LACHENMANN, Helmut (2009), *Écrits et entretiens*, choisis et préfacés par Martin Kaltenecker, Genève, Éditions Contrechamps.

- MOSH, Ulrich (2006), «Das Unberührte berühren – Anmerkungen zur Interpretation von Helmut Lachenmanns Werken *Pression* und *Allegro sostenuto*», in Jörn Peter Hiekel (dir.), *Musik inszeniert: Präsentation und Vermittlung zeitgenössischer Musik heute*, Veröffentlichungen des Instituts für Neue Musik und Musikerziehung Darmstadt, vol. 46, Mainz, Schott, p. 25-46.
- ORNING, Tanja (2012), «*Pression* – A Performance Study», *Music Performance Research*, vol. 5, p. 12-31.
- ORNING, Tanja (2013), «*Pression* Revised – Anatomy of Sound, Notated Energy, and Performance Practice», in Paulo de Assis, William Brooks et Kathleen Coessens (dir.), *Sound & Score: Essays on Sound, Score and Notation*, Leuven, Leuven University Press, p. 94-109.
- PENESCO, Anne (1992), *Les instruments à archet dans les musiques du XX^e siècle*, Paris, Éditions Champion.
- READ, Gardner (1976), *Contemporary Instrumental Techniques*, New York, Schirmer Books.

PARTITIONS ET DOCUMENTS AUDIOVISUELS

- HERMANN, Matthias et WALCZAK, Maciej (2013), *Erweiterte Spieltechniken in der Musik von Helmut Lachenmann / Extended Techniques in the Music of Helmut Lachenmann*, DVD-ROM, Wiesbaden, Breitkopf & Härtel, BHM 297.
- LACHENMANN, Helmut (1972), *Pression*, Köln, Hans Gerig.
- LACHENMANN, Helmut (2012), *Pression*, Wiesbaden, Breitkopf & Härtel.
- RADNOFSKY, Lauren (2012), *Helmut Lachenmann – «... Zwei Gefühle ...» and Solo Works*, DVD, New York, Mode Records, Mode 252.
- STROMBERG, David (2013), *Helmut Lachenmann – Pression*, <www.youtube.com/watch?v=y7Gzrake8nI> (consulté le 2 février 2015).