

# Cité de la musique

**Domaine privé**

**Heinz Holliger**

**du mercredi 23  
au mardi 29 avril 2003**

Vous avez la possibilité de consulter  
les notes de programme en ligne,  
2 jours avant chaque concert :  
[www.cite-musique.fr](http://www.cite-musique.fr)



avec le soutien de Pro Helvetia, Fondation Suisse pour la culture



## **sommaire**

- 3    Avant-propos**
- 7    mercredi 23 avril - 20h**
- 15   jeudi 24 avril - 20h**
- 21   vendredi 25 avril - 20h**
- 27   samedi 26 avril - 15h à 19h : Forum Heinz Holliger**
- 29   samedi 26 avril - 20h**
- 37   dimanche 27 avril - 16h30**
- 45   mardi 29 avril - 20h**

**Aux limites  
du pays fertile**

**Dès ses années de formation, Heinz Holliger** a échappé aux limites de la zone linguistique et culturelle dans laquelle il était né, et à celles de la « culture » officielle de son pays. Après une enfance paisible, studieuse et insouciante à Langenthal (« *À l'époque d'Auschwitz, j'étais assis chez moi devant des plats remplis à ras bords et je mangeais tout mon content. Les expériences les plus douloureuses furent à peu près la mort de mon canari et la destruction de ma petite voiture.* »), il est allé suivre l'enseignement de Sándor Veress, dont l'ouverture artistique et l'exigence éthique, héritées de Bartók, échappaient à l'académisme stérile qui fut la norme longtemps après la Seconde Guerre en Suisse ; puis, jeune musicien pétri de culture allemande, marqué au fer par le Romantisme et par l'Expressionnisme, il travailla la composition avec Pierre Boulez, dont la sensibilité, les références et les choix esthétiques étaient aux antipodes des siens. Il fit ensuite mouvement vers les figures marginales, contestataires, tourmentées et radicales de la culture suisse (Klee, Walser, Soutter, Wölfli, Dürrenmatt, Frisch...), dans ce qui peut apparaître comme une véritable quête généalogique.

Ce qui aime le parcours biographique est à la source de la musique de Holliger : les frontières qui séparent la raison et la folie, la vie et la mort, la forme construite et la forme libre, sont chez lui rongées par la tension provenant de la coexistence des contraires et par l'exploration des régions les plus extrêmes, deux aspects intrinsèquement liés dans son œuvre. Les techniques d'écriture, les modes de jeu et les formes musicales abolissent les démarcations traditionnelles. On a relevé plus d'une fois son travail sur les limites instrumentales, très au-delà du « beau son » conventionnel. C'est ainsi qu'un moyen de structuration comme le canon, qui vise à la cohérence de l'énoncé musical et célèbre la figure sur laquelle il repose, devient, dans *Scardanelli-Zyklus*, un moyen de brouillage, de dissolution et d'épuisement, renversement de sa signification première. Et lorsqu'il utilise la première pièce des *Gesänge der Frühe* de Schumann, ou lorsqu'il transcrit deux pièces tardives pour piano de Franz Liszt, Holliger fait apparaître l'œuvre originelle dans son étrangeté, composant la distance

qu'elle instaure avec une conscience normalisatrice – celle de son temps comme celle d'aujourd'hui. La vérité d'une œuvre ou d'une technique historiques gît en effet dans la déchirure qui les a fait naître. Si Holliger n'a pas fait sienne l'esthétique du « degré zéro » propre à Stockhausen et à Cage dans les années cinquante, c'est qu'il entend assumer pleinement cette conscience historique qui impose de traverser la couche refroidie de l'écriture et de l'expression musicales à la surface des œuvres pour atteindre au feu intime qui les alimente. Dans une telle démarche, la musique existe moins en tant qu'architecture formelle qu'en tant que flux, mouvement, parcours. La vision est donnée à celui qui se met en chemin vers l'inconnu ; l'immédiateté n'est possible qu'aux extrêmes. C'est peut-être pourquoi une grande partie des pièces de Holliger tendent vers leur propre anéantissement : le moment ultime est la clé de leur signification. L'aspect rituel d'œuvres comme *Pneuma* ou le *Quatuor à cordes*, *Scardanelli-Zyklus* ou *Beiseit*, trahit une quête de transcendance visant moins une apothéose que le dévoilement de ce qui fait l'essence même de la musique et de l'expression. Si une œuvre comme *Siebengesang*, qui parachève la première période créatrice du compositeur, tend à la transfiguration dans la plénitude et la beauté sonores (les phrases lyriques du hautbois, le scintillement des sonorités, l'élévation finale), la plupart des œuvres à partir des années soixante-dix constituent des sortes de descentes aux enfers : la longue agonie du *Quatuor à cordes* ou de *Come and go*, la violence des gestes élémentaires qui déchirent l'espace sans médiation du *Concerto pour violon*, l'effondrement sur elles-mêmes des pièces qui composent *Scardanelli-Zyklus*... L'œuvre se refuse à devenir un « objet » esthétique : elle est une expérience vitale, une question de vie ou de mort. Dans cette quête – une sorte de parcours initiatique – Holliger se laisse guider par les poètes, peintres ou musiciens qui forment sa famille spirituelle : des isolés généreux, déchiffreurs lucides du réel, des illuminés dont la fragilité est la vraie force (c'est ainsi que les premières œuvres du compositeur sont marquées par la poésie tragique de Trakl). La musique de Holliger suit le tracé de leurs

errances et de leur folie, de leurs visions et de leurs pensées, les transposant dans le monde d'angoisses et d'obsessions qui est le sien.

Les œuvres semblent souvent suspendues dans l'espace, « sans pieds » comme disait Debussy à propos de *Jeux*, ou donnent au contraire le sentiment de s'affaïsser, de s'effondrer sur elles-mêmes, épuisant leurs ressources jusqu'au dernier filet de son et de souffle.

Elles se déploient racines « en l'air », selon le mot de Paul Celan, et suivant une ligne de crête étroite où toute sécurité leur est refusée, même lorsqu'elles reprennent des schémas anciens comme dans la *Partita* pour piano. C'est ainsi qu'elles franchissent les frontières intérieures qui séparent le monde rassurant du bon goût de celui où règne la violence de la vérité : la musique de Holliger nous conduit jusqu'au point où la réalité, avec son apparence de rationalité, est saisie de manière critique, et où les catégories qui fondent notre propre raison laissent apparaître leurs failles, leurs faux-semblants, leur caractère de fétiche. Le monde n'y est pas mécaniquement changé, mais surgit la nécessité impérieuse d'en inverser le cours. Une force venue de loin nous ébranle. C'est ainsi que la musique de Holliger – une musique dans laquelle l'exigence de pureté fait constamment l'expérience de l'impur – est à la fois une célébration poétique du monde et un acte de résistance, une démystification et un motif d'espérance. Dans le ciel nocturne du siècle, elle brille comme une étoile lointaine : plus on la scrute, plus elle gagne en intensité. C'est une étoile qui enseigne moins à s'incliner, pour reprendre la formule de Paul Klee, qu'elle n'aimante l'esprit vers ce qui la dépasse.



**Mercredi 23 avril - 20h**

Salle des concerts

**Johann Sebastian Bach (1685-1750)**

*Partita pour clavier n° 2 en ut mineur BWV 826*

1. Sinfonia
2. Allemande
3. Courante
4. Sarabande
5. Rondeau
6. Capriccio

**20'**

**Heinz Holliger (1939)**

*Partita pour piano (1999)*

1. Praeludium (« Innere Stimme »)
2. Fuga
3. Barcarola
4. Sphinxes pour Sch I
5. Petite Czardás obstinée
6. Sphinxes pour Sch II
7. Ciacona monoritmica

**32'**

entracte

**Robert Schumann (1810-1856)**

*Phantasiestücke pour hautbois d'amour et piano op. 73*

1. Zart und mit Ausdruck
2. Lebhaft, leicht
3. Rasch, mit Feuer

**12'**

**Robert Schumann**

*Trois Romances pour hautbois et piano* op. 94

1. Nicht schnell
2. Einfach, innig
3. Nicht schnell

**11'**

*Fantaisie pour piano en ut majeur* op. 17

1. Durchaus phantastisch und leidenschaftlich vorzutragen
2. Mäßig, durchaus energisch
3. Langsam getragen, durchweg leise zu halten

**32'**

**Heinz Holliger**, hautbois et hautbois d'amour

**András Schiff**, piano

**Durée du concert (entracte compris) : 2h10**

**Johann Sebastian Bach***Partita pour clavier n° 2***La série des six suites ou partitas** pour clavecin

(BWV 825-830) forme la première partie de la *Klavier-Übung* et fut publiée à Leipzig par Bach lui-même de 1726 à 1731, à raison d'une *Partita* par an. La *Partita n° 2 en ut mineur* BWV 826 (1727) est la seule à comporter six mouvements, et non sept.

1. *Sinfonia* à 4/4 en trois parties (*Grave*, *adagio* à la française – *Andante* à l'italienne – *Allegro* fugué).
2. *Allemande* à 2/2 sur une idée principale énoncée en canon.
3. *Courante* à 3/2 de type français, d'écriture très complexe et dominée par un motif fréquemment repris renversé.
4. *Sarabande* à 3/4, longue et expressive, presque à caractère d'air.
5. *Rondeau* rapide à 3/8 rappelant les clavecinistes français, avec refrain et trois couplets.
6. *Capriccio* à 2/4, morceau superbe et intense à trois voix remplaçant brillamment la gigue traditionnelle.

*Marc Vignal***Heinz Holliger***Partita pour piano***Cette œuvre au titre et aux apparences** néobaroques –

on y trouve un prélude doublé d'un choral, une fugue, une barcarolle, une csárdás, une chaconne et deux intermezzos – appartient à l'une des tendances fondamentales de Holliger : travailler avec des contraintes techniques ou formelles qui sont comme les masques d'une expressivité qu'on ne peut plus atteindre au premier degré. C'est dans ce sens qu'il a composé de très nombreux canons, notamment dans *Scardanelli-Zyklus*, et qu'il a truffé sa *Sonate (in)solit(air)e* pour flûte de références historiques. Celles-ci s'accompagnent presque toujours de références biographiques liées au sujet ou au destinataire de l'œuvre. Dans la *Partita* pour piano, composée pour András Schiff, partenaire et ami de Holliger, c'est le nom même du pianiste qui sert de base motivique à l'ensemble de l'œuvre, grâce à la notation allemande (*la*, *ré*, *la* bémol, *mi* bémol, *do*, *si*, *mi*, *fa*, *fa*) ; mais sa personnalité est aussi composée musicalement : seule une partie de ces connotations apparaît en surface, comme l'idée de la barcarolle (*Schiff* signifiant en allemand « bateau »), qui conduit

à l'évocation du *Bateau ivre* de Rimbaud, celle de la csárdás qui renvoie aux origines hongroises du pianiste, ou les nombreuses références à Johann Sebastian Bach dont Schiff est un grand interprète. Ce tissu réflexif s'enrichit d'autres éléments : Schumann, compositeur de prédilection de Holliger, est présent à travers l'idée des *Sphynxes* qu'on trouve dans le *Carnaval* (ces notes énigmatiques qui forment la structure de base de l'œuvre et renvoient à un élément biographique) ; Hölderlin est également présent à travers l'évocation de son poème *Mnemosyne*. On retrouve les *Sphynxes* dans les intermezzos, moments rêveurs et comme hors du temps, seules parties exploitant les sonorités pour elles-mêmes à partir du jeu dans les cordes.

Le classicisme apparent, la concentration sur une écriture pure et stricte, dénuée de tout ornement (même les trilles ont été évités), ne s'apparente pas à une restauration ; il entre en tension avec une expressivité fondée sur le flux et l'excès. La contrainte formelle endigue une tendance au chaos. Elle est à la fois un moyen de resserrer l'écriture, de créer des liens organiques entre les voix, et une expression de l'obsession, dont la chaconne est plus particulièrement porteuse à travers la constante répétition de son motif de base. Holliger ne vise pas la plénitude formelle que les formes traditionnelles semblent vouloir célébrer ; il veut exprimer la brisure psychique du sujet, une déchirure aux limites du supportable ; cette tension n'est pas seulement musicale, elle est aussi physique. Dans la fugue sont entrelacées trois voix écrites dans des mètres différents et irréductibles : elles font entendre des voix imaginaires résultant de leur interaction. L'idée se présente dans sa division originelle et dans le mouvement de sa propre genèse. Avec de tels jeux de miroir, au fondement de l'écriture contrapuntique, on ne sait plus ce qui est réel et ce qui est fictif : le vrai jaillit de l'illusion, l'expression vivante parle à travers un masque.

La rigueur d'une écriture dépouillée mais dense vise une expressivité sans pathos, où les progressions mènent à la rupture. Les croisements de voix, dans la fugue et la chaconne notamment, entraînent des acrobaties

qui contribuent à en brouiller la lisibilité : il faudrait idéalement trois mains et trois cerveaux pour jouer cette musique adossée au modèle de Johann Sebastian Bach (la fugue en *ut* dièse mineur du *Clavier bien tempéré*)! On y retrouve les effets de tournoiement et d'hallucination réalisés dans *Gesänge der Frühe*. La csárdás, très virtuose, joue aussi sur la dissociation rythmique des deux mains : c'est une danse démoniaque et déchirée. On retrouve quelque chose de semblable dans le prélude : les figurations rapides, qui sont nées de l'idée du prélude non mesuré à la française, font apparaître l'ombre d'un choral grâce aux notes résonantes – mais il vient du lointain, comme des voix d'outre-tombe, comme le souvenir d'une pratique collective désormais enfouie sous le geste individuel. Certaines apparitions peuvent être fortuites : le sujet de la fugue, déterminé par les lettres du nom de Schiff, rappelle certaines pièces tardives de Liszt, dont Holliger a donné une transcription étonnante (la csárdás elle-même peut être rattachée au compositeur hongrois). Cette *Partita*, œuvre de pure écriture dans laquelle sont glissées toutes les « impuretés » d'une musique programmatique, est aussi une œuvre de pure virtuosité : la conduite des voix indépendantes, le contrôle de la polymétrie et de la polyrythmie, le sens des progressions à grande échelle comme dans la chaconne, qui semble vouloir repousser toute limite, sont autant de difficultés qui conduisent l'interprète aux extrêmes de ses possibilités techniques et mentales.

*Philippe Albèra*

**Robert Schumann**  
*Phantasiestücke*

**Écrites à l'origine pour clarinette et piano** (mais souvent interprétées au violon ou au violoncelle), ces trois pièces ont été terminées en février 1849, après seulement deux ou trois jours de travail. Schumann les interprétera d'abord en privé avec Johann Kotte, le clarinettiste de l'orchestre de la Hofkapelle de Dresde. La création publique aura lieu le 14 janvier 1850 à Leipzig. C'est finalement dans un cadre intime que ces pièces semblent prendre tout

leur sens : celui d'une musique sensible, destinée à être partagée dans l'espace confidentiel du salon, entre esprits connaisseurs et concernés par le pouvoir qu'a la musique d'aller sonder l'âme. C'est ainsi que le titre de *Phantasiestücke* ne se limite pas au sens « léger » de « morceaux de fantaisie » – ce qu'atteste *a priori* le titre original de ces pièces (*Soiréestücke*) : il fait aussi référence à l'univers hoffmannien, la *Phantasie* servant de terrain d'expression à une poétique fantasmagorique imprégnée des élans intérieurs les plus complexes.

Pour traduire cet itinéraire intérieur, Schumann a opté pour un geste unique, reliant les trois pièces (enchaînées par un *attaca*) afin d'installer progressivement une intense exaltation provoquée par l'accélération des *tempi* : du *Zart und mit Ausdruck* (Tendre et avec expression) au *Lebhaft, leicht* (Vif et léger) puis au *Rasch und mit Feuer* (Rapide et avec feu). Ce geste d'exaltation, romantique par excellence, se trouve souligné par l'unité des pièces, chacune cultivant la battue à quatre temps ainsi que les triolets au piano qui, superposés aux croches de la mélodie, rendent le discours à la fois mouvant et pressant. Car c'est bien en *Tondichter* (littéralement « poète des sons ») que Schumann agit, en se servant de la musique pour poétiser à l'extrême tout sentiment, dans un geste qui tend vers l'abstraction tout en plongeant dans le sensible.

Emmanuel Hondré

### Robert Schumann *Trois Romances*

**Les *Drei Romanzen* (Trois Romances)** datent de la fin de l'année 1849 : une année « féconde » qui aura vu naître parmi les plus belles pages de la musique de chambre de Schumann (*Phantasiestücke* op. 73, *Adagio* et *Allegro* op. 70, *Trio* n° 2 op. 80). Composées entre le 7 et le 12 décembre, les *Trois Romances* ont d'abord été créées en privé, le 2 novembre 1850 à Düsseldorf (avec Friedrich Laugier au hautbois), puis en public en 1863 au Gewandhaus de Leipzig (avec le hautboïste Emilius Lund, accompagné au piano par le compositeur Carl Reinecke). Le choix du hautbois s'explique non seulement par le timbre pur et riche de cet instrument – un timbre injustement négligé

au XIX<sup>e</sup> siècle au profit de sonorités plus feutrées comme celles de la clarinette ou de l'alto – ainsi que par la volonté de Schumann d'arriver à « suspendre » une mélodie. En effet, plus qu'aucun autre instrument à vent, le hautbois a la faculté de prolonger d'immenses phrases grâce à une émission d'air très concentrée. N'est-ce pas déjà un hautbois qui enchantait l'*Adagio espressivo* de la *Deuxième Symphonie* (1846) de Schumann lorsque le thème apparaissait, comme suspendu entre ciel et terre ? Et c'est précisément cette pureté de ligne qui l'emporte dans ces *Trois Romances*, au demeurant modestes quant aux prétentions de l'écriture, mais bouleversantes de simplicité et de sobriété. Elles sonnent également comme un hommage à la voix, mais un hommage distancié à travers lequel l'instrument – comme chez Bach – s'inspire de ce modèle sans le copier. Tout aussi subtil : le jeu que développe Schumann pour tisser des liens thématiques entre les débuts de chaque phrase, qui finalement se prolongent toujours différemment. L'harmonie répond à ce travail mélodique par une mouvance discrète, comme dans un jeu de miroirs tels que Debussy, plus tard, les affectionnera.

*André Lischke*

**Robert Schumann**  
*Fantaisie pour piano*

**La Fantaisie op. 17 de Schumann**, en trois mouvements, était à l'origine prévue pour être désignée comme sonate, et sa date de composition (1836) la situe effectivement au milieu de la production des trois sonates de son auteur. Période ardue de la vie de Schumann, où Friedrich Wieck, père de Clara, lui interdit toute fréquentation de sa fille. L'état de désespoir dans lequel cette situation le plonge se ressent dans le premier mouvement, à propos duquel Schumann avouera plus tard à Clara : « *C'est sans doute ce que j'ai écrit de plus passionné, une plainte déchirante vers toi.* » En témoignent le tourbillon halluciné du début et la rhétorique du premier thème. Dans l'épisode central (*Im Legendenton*), le mouvement se voile de mystère avant de remonter vers une nouvelle culmination. La réexposition, abrégée, cite en conclusion un Lied du cycle

de la *Bien-aimée lointaine* de Beethoven (« *Nimm sie hin* ») : allusion transparente...

Le second mouvement de la *Fantaisie* (*mi bémol majeur*) était à l'origine intitulé *Arcs de triomphe*. Son début, très orchestral, le place sous le signe d'une grandeur épique se transmutant rapidement en énergie pulsionnelle. L'épisode central passe par des états contrastés de rêverie inquiète puis d'enjouement spirituel. Après la réexposition, le couronnement pianistique du mouvement constitue la *coda*, avec sa rapide succession de rythmes pointés issus du premier épisode, en sauts aux deux mains, redoutables pour la précision de frappe.

La tension de la *Fantaisie* décroît progressivement et le finale (lent et soutenu), ramène la sérénité, après le retour à la vie positive du second mouvement. Débutant comme un nocturne, il tisse un subtil ouvrage harmonique, porteur d'un chant apaisé et culminant sur un choral grandiose, ferveur qui achève d'ancrer l'espérance et donne au triptyque une conclusion intériorisée.

*A. L.*

**Jeudi 24 avril - 20h**

Salle des concerts

**Johann Sebastian Bach (1685-1750)**

*Cantate « Ich will den Kreuzstab gerne tragen »*, BWV 56  
22'

**Hanno Müller-Brachmann**, baryton

**Freiburger Barockorchester**

**Gottfried von der Goltz**, direction

**Heinz Holliger (1939)**

*Eisblumen* (1985)

7'

**Freiburger Barockorchester**

**Heinz Holliger**, direction

entracte

**Johann Sebastian Bach**

*Fugue en ut dièse mineur* extraite du *Clavier bien tempéré*,  
*Livre I*, BWV 849 – transcription pour cordes de Torsten Johann  
10'

**Torsten Johann**, clavecin

**Freiburger Barockorchester**

**Gottfried von der Goltz**, direction

**Heinz Holliger**

*Dunkle Spiegel* (1996) première française

27'

**Hanno Müller-Brachmann**, baryton

**Membres du SWR Vokalensemble Stuttgart :**

**Kirsten Drope**, soprano

**Birgit Hubert-Klein**, mezzo

**Sabine Czinczel**, mezzo

**Susanne Meissner-Schaufelberger**, alto

**Hubert Mayer**, ténor

**Torsten Müller**, basse

**Jean-Pierre Collot**, clavecin

**Freiburger Barockorchester**

**Heinz Holliger**, direction

**Musiciens supplémentaires :**

**Elmar Schmid, Heinrich Mätzener, Sabine Gerstchen**, clarinettes

**Benny Sluchin, Jérôme Naulais, Guillaume Côté du Moulin,**

**Alain Pire**, trombones

**Rénie Yamahata**, harpe

**Matthias Würsch**, percussions

Diapason : 415 Hz (pour les pièces de Bach et *Eisblumen*) /

440 Hz (pour *Dunkle Spiegel*)

**Durée du concert (entracte compris) : 1h30**

Ce concert est enregistré par France musiques.

**Johann Sebastian Bach**  
*Cantate « Ich will den  
 Kreuzstab gerne tragen »*

Effectif : baryton solo – 3 hautbois,  
 1 basson – 1 luth, 1 clavecin/orgue –  
 cordes (4/4/3/2/2).

**La cantate « Ich will den Kreuzstab gerne tragen »** (« Je porterai volontiers la croix ») BWV 56, pour le dix-neuvième dimanche après la Trinité, fut créée à Leipzig le 27 octobre 1726. Le librettiste anonyme (peut-être Erdmann Neumeister) de cette *Cantata a voce sola e stromenti* avait établi l'ensemble de son texte à la première personne du singulier, d'où sans doute l'utilisation d'une seule voix de basse soliste méditant sur la guérison d'un paralytique (Matthieu 9, 1-8). Le premier air (en *sol* mineur) fait appel pour le mot *tragen* (porter) à des vocalises exprimant l'effort. Le récitatif qui suit fait entendre un violoncelle soliste dont le balancement évoque le voyage en bateau menant au gré des vagues vers le royaume de Dieu. Dans le second air (en *si* bémol majeur), un hautbois soliste rivalise avec la voix. Un récitatif accompagné par les cordes précède le choral final, qui réclame la mort bienveillante et consolatrice.

*Marc Vignal*

**Heinz Holliger**  
*Eisblumen*

Effectif : 2 violons, 2 altos, 2 violoncelles,  
 1 contrebasse.

**« Durant l'été 1975, je travaillais à une œuvre pour cordes, exclusivement composée d'harmoniques naturelles. Les intervalles non tempérés et les sonorités sans fondamentale y créaient une harmonie totalement dépourvue de tension, pratiquement gelée, et une expression figée. »** Ces mots de Heinz Holliger renvoient à l'idée primitive de *Eisblumen* (fleurs de givre), une œuvre qui fut donc conçue peu après le *Quatuor à cordes* de 1973. Elle apparaît comme son double miniature et se situe en même temps sur un autre versant, opposant aux sonorités déchirantes du *Quatuor*, à son ciel nocturne zébré d'éclairs expressionnistes, une immobilité extatique et distanciée, le rayonnement d'un soleil hivernal. Si le *Quatuor* est une longue agonie qui constitue tout à la fois un adieu à l'idée de la musique absolue et, selon le compositeur lui-même, un « retour à la musique » après les expériences extrêmes de ses œuvres précédentes, *Eisblumen* est le premier bourgeon d'une floraison nouvelle, le point de départ des œuvres de la maturité, et en particulier du *Scardanelli-Zyklus* auquel elle a été intégrée.

## Heinz Holliger *Dunkle Spiegel*

Effectif : baryton solo, quintette vocal –  
3 clarinettes – 4 trombones – harpe,  
clavecin, orgue – percussions – 2 altos,  
2 violoncelles.

Le choral de Bach, « *Komm, o Tod, du Schlafes Bruder* » (« Viens, ô trépas, toi le frère du sommeil »), s'est glissé à l'intérieur des sonorités spectrales des cordes, message crypté qui mêle l'idée du salut à celle du renoncement, l'émergence à la disparition. Le temps suspendu, totalement non directionnel, qu'on ne peut mesurer qu'aux respirations qui articulent chacune des phrases, laisse émerger le souvenir, tout en s'ouvrant sur une *terra incognita*. L'espace sonore est sans fondement, comme flottant : ces « fleurs de givre » semblent avoir leurs racines « en l'air », selon l'image de Paul Celan – « *In der Luft, da bleibt deine Wurzel, da, in der Luft* » (« En l'air, là, reste ta racine, là, en l'air »).

Philippe Albèra

**Dans quelle mesure les formes de la tradition** – et particulièrement celles de la tradition baroque – peuvent-elles être recomposées, repensées à travers une langue nouvelle ? Heinz Holliger, depuis son *Scardanelli-Zyklus*, travaille à partir de « modèles » historiques : *Gesänge der Frühe* se présente comme un oratorio, la *Partita*, comme la *Sonate (in)solit(air)e*, est adossée à la forme de la suite, *Alb-Chehr* et *Beiseit* renvoient à la ballade et au cycle de *Lieder* ; *Dunkle Spiegel*, composé en 1996 à la demande de la Bach-Gesellschaft, est une cantate, forme qui joua un rôle non négligeable dans la musique suisse de l'après-guerre, laquelle était dominée par un fort courant néobaroque.

Il ne s'agit pas, bien sûr, pour Holliger de restaurer des formes et des contenus archaïques, mais plutôt de les sauver du poids de leur historicité, de les faire vivre encore une fois en leur donnant un contenu actuel. La musique, toutefois, chante le deuil. Elle se tient dans la lumière du crépuscule qui embrase le ciel avant de mourir. Le ton de lamentation qui chez Bach accompagnait les souffrances du Christ est ici transposé à l'homme contemporain, à cet homme de l'intranquillité qui dialogue avec la nuit en gardant l'espoir du salut : l'hymne qui

conclut l'œuvre s'achève dans la brève clarté d'accords où un motif emprunté à Bach est transfiguré en un éclair ; c'est une fin brusque, comme si le compositeur avait brisé le développement musical au point précis où quelque chose devenait possible : la pièce finit gorge tranchée. Le dispositif instrumental et vocal se présente sous la forme de différents « chœurs » pouvant se fondre et se prolonger les uns les autres : les instruments sont souvent traités comme des voix ou comme les ombres de la voix. Le baryton solo (qui se déplace au cours de l'œuvre) et le chœur sont accompagnés par cinq groupes instrumentaux : deux clarinettes basses et une clarinette contrebasse ; deux altos et deux violoncelles ; quatre trombones ; une harpe, un clavecin et un orgue ; des percussions. La *Fugue en ut dièse mineur à cinq voix du Clavier bien tempéré* de Johann Sebastian Bach traverse toute l'œuvre, comme le chiffre cinq qui en découle (pour Holliger, ce dernier évoque la mort, selon l'interprétation erronée d'un rythme hindou relevée par Messiaen). Ce sont tout à la fois des principes structurels et des allégories. La musique de Holliger est tissée de tels fils concrets ou imaginaires. Mais elle est aussi dominée par le sentiment du lien rompu et de la perte (où vient s'inscrire la mémoire de la dédicataire de l'œuvre, la claveciniste Edith Picht-Axenfeld), thème central et obsédant de la poésie de Nelly Sachs :

... pour celui qui est apatride, tous les chemins se fanent  
comme des fleurs coupées...

Est-ce pour cela que le compositeur lance ses racines dans la terre nourricière d'un passé recomposé ? La première partie de *Dunkle Spiegel* est un prélude où les figures non mesurées des clarinettes basses et clarinette contrebasse prolifèrent dans le registre grave, enveloppées par les sons plus scintillants de la harpe, du clavecin et des cloches-plaques. Ces figures deviennent des lignes mélodiques ténues et douces pendant que les autres instruments développent des gestes de plus en plus violents, amenant des sonorités déformées auxquelles se joignent les cordes. Une musique véhémence conduit alors à l'entrée du baryton pour une *aria* en écriture syllabique (malgré quelques mélismes vers la fin sur des mots-clés) ; la voix

se réfracte dans le contrepoint libre des quatre trombones, sorte de chœur des ombres aux harmonies crépusculaires. Après un bref *Interludium* commence la *Fuga canonica* à cinq voix, avec son sujet en miroir et les notes de Bach en arrière-plan ; le chœur est ici soutenu par les cordes et les trombones, dans un style sévère qui finit par se dissoudre en une musique non mesurée. Après un deuxième *Interludium*, le chœur chante un madrigal sur le deuxième texte de Nelly Sachs : les lignes, aux contours resserrés dans l'espace microtonal, forment une trame extrêmement dense, mais hors de tout sentiment de mesure. Le troisième *Interludium* développe longuement des sonorités spectrales, tel un orgue imaginaire, ou des voix chantant les poumons presque vidés (selon une indication que l'on trouve dans *Scardanelli-Zyklus*). C'est un peu comme si l'espace sonore, après l'effondrement de la fugue, s'était brutalement rétracté. Vient alors l'hymne final, où se croisent des textes de Johannes Tepl et Fernando Pessoa. Dans une sonorité pleine et dans un style dramatique, les voix du chœur, en homorythmie, soutenues par la harpe, l'orgue et la percussion, affrontent celle du baryton, les cordes et les clarinettes intervenant hors *tempo*. Ces différentes couches indépendantes convergent vers la mesure finale, jouée *fortississimo*, et stoppée nette au-dessus du silence.

*P. A.*

**Vendredi 25 avril - 20h**

Salle des concerts

**Georg Philipp Telemann (1681-1767)**

*Ouverture n° 15 en ré majeur*, TWV 55, pour 3 hautbois, cordes et basse continue

**22'**

*Concerto n° 43 en si bémol majeur*, TWV 44, pour 3 hautbois, 3 violons et basse continue

1. Allegro
2. Largo
3. Allegro

**12'**

**Heinrich Ignaz Franz von Biber (1644-1704)**

*La Battalia*, pour cordes et basse continue

**13'**

entracte

**Jan Dismas Zelenka (1679-1745)**

*Concerto a 8 concertanti en sol majeur*, ZWV 186

1. Allegro
2. Largo cantabile
3. Allegro

**12'**

**Johann Sebastian Bach**

*Suite n° 4 en ré majeur*, BWV 1069 (version sans trompettes)

1. Ouverture
2. Bourrée I/II alternativement
3. Gavotte
4. Menuet I/II alternativement
5. Réjouissance

**24'**

**Freiburger Barockorchester**

**Gottfried von der Goltz**, direction

Diapason : 415 Hz

**Durée du concert (entracte compris) : 1h45**

Ce concert est enregistré par France musiques.

## Diversité de l'Allemagne baroque

**Quoique les œuvres proposées ce soir** semblent appartenir à un répertoire fondamentalement allemand, il convient de rappeler qu'elles mêlent en fait des caractéristiques stylistiques héritées de deux autres nations : l'italienne, puis la française. Les musiciens des états germaniques, en particulier méridionaux, subirent tout d'abord l'influence de l'Italie. La position particulière de l'Empereur, résidant à Vienne mais dont l'influence s'étendait à toute la péninsule, explique en partie ces affinités. De même, l'Italie fascina l'Europe entière par ses innovations techniques tout au long du XVII<sup>e</sup> siècle. Ainsi les princes allemands envoyèrent-ils leurs meilleurs musiciens se former auprès des maîtres vénitiens et romains : que l'on songe aux parcours de Schütz, Rosenmüller, Schmelzer, Muffat, Haendel et bien d'autres encore...

## Georg Philipp Telemann *Ouverture en ré majeur*

**Né à Magdebourg, Georg Philipp Telemann** œuvra tout d'abord à Leipzig. Entre 1708 et 1712, il est à Eisenach où il forge son style « de la maturité » : « *parce qu'il est toujours agréable de faire quelque chose de neuf, j'ai commencé à écrire des concertos. Cela dit, je dois reconnaître qu'il n'ont pas coulé de source, quoique j'en aie écrit une quantité non négligeable* » (*Autobiographie*, 1718).

De 1712 à 1721, il réside à Francfort, où il est nommé maître de chapelle à l'église des Cordeliers et directeur de la musique de la Ville. En 1723, il s'installe définitivement à Hambourg où il fut comblé d'honneurs jusqu'à la fin de ses jours. Auteur incroyablement prolifique, il n'écrivit pas moins de 134 ouvertures, dont 96 sont conservées à Darmstadt. Quant à la « *quantité non négligeable* » de concertos, on en connaît aujourd'hui près d'une centaine. L'*Ouverture en ré majeur* fait plutôt référence à des modèles stylistiques français. Il s'agit d'une suite pour orchestre qui débute avec une « Ouverture à la française ». Les mouvements de danse sont également de style français. Cependant, Telemann mêle dans son écriture les goûts nationaux : si la forme générale et l'écriture mélodique font référence à la France, le jeu concertant entre les trois hautbois et les cordes évoque plutôt l'Italie et en particulier le genre du *concerto grosso*.

**Georg Philipp Telemann**  
*Concerto en si bémol majeur*

**Le Concerto pour trois hautbois adopte quant à lui** la coupe italienne moderne telle qu'elle a été illustrée par Torelli et Albinoni, et consacrée par Vivaldi. Le premier mouvement est un jeu d'oppositions entre les deux groupes des cordes et des hautbois. Le deuxième mouvement, plus polyphonique, déploie d'amples mélodies en imitations entre les hautbois et un violon solo, sur de longues tenues de basse. Le principe d'imitation entre violon et hautbois forme le propos principal du dernier mouvement.

**Heinrich Ignaz Franz von Biber**  
*La Battalia*

**Heinrich Ignaz Franz von Biber** n'a pas effectué le traditionnel « voyage en Italie », pourtant son style est entaché de procédés ultramontains. Il faut dire que sa formation viennoise l'a mis au contact des plus importants compositeurs du nord de l'Italie et d'auteurs allemands influencés par les musiciens vénitiens. En 1668, il entre au service du Prince Évêque d'Olmütz, Karl Lichtenstein Kastelkorn, grand amateur d'art et de musique. Deux ans plus tard, Biber quitte Olmütz pour rejoindre la chapelle du Prince Archevêque de Salzbourg, Max Gandolph, à qui il dédie toutes ses œuvres jusqu'en 1687. Cette année-là, il obtient la charge de *Kappelmeister* et en 1690, il se voit accorder des titres de noblesse. Il demeure à Salzbourg jusqu'à sa mort, qui survient le 3 mai 1704. Biber est considéré comme l'un des plus importants compositeurs pour le violon, véritable rival allemand de Corelli. Il fut le premier en Allemagne à user du *stile rappresentativo*, en particulier dans le cadre de la musique instrumentale, à l'imitation de violonistes vénitiens tels que Farina et Uccellini. Ce style issu du monde théâtral tend à représenter de manière « vraisemblable », quoique codifiée, de véritables histoires. Ainsi *La Battalia* (1673) narre-t-elle, par un discours purement instrumental, l'ensemble des événements qui entourent une bataille entre deux armées de mercenaires au XVII<sup>e</sup> siècle. Organisée en huit sections, elle s'ouvre par une « présentation » des deux camps : l'orchestre est divisé en deux groupes, opposés par la dynamique (*forte/piano*) et les modes de jeux (*arco/col legno* : « Là où il y a des traits, il convient, au lieu de faire

sonner les violons, de les frapper avec l'archet »). Puis se fait entendre « La compagnie dissolue pleine d'humour » : cet épisode cacophonique nous rappelle que les armées sous l'ancien régime réunissaient des mercenaires issus de différentes contrées, qui souvent ne parvenaient pas à se comprendre entre eux. Biber évoque cette idée en faisant un *quodlibet* où sont superposées huit mélodies d'origines diverses (slovaque, bohémienne, italienne, autrichienne, hongroise, styrienne). Biber décrit ainsi son propos : « *ici toutes les voix sont dissonantes car retentit en effet la clameur de plusieurs mélodies différentes* ». Puis vient une scène d'escrime où les coups d'épées mouchetées sont illustrés par des *pizzicati*. Une marche retentit ensuite, un violon solo faisant office de trompette tandis que la contrebasse devient un véritable tambour par l'artifice suivant : « *Il faut mettre une feuille de papier sur la corde afin de produire un bruit agressif* ». Puis la cavalerie apparaît au galop, caractérisée par sa mesure ternaire. Une *aria* pathétique évoque les adieux des soldats aux *impedimenti*, les femmes et les enfants laissés à l'arrière des troupes. La bataille s'ouvre enfin, dans un vacarme de coups de canons illustrés par des *pizzicati* violents de contrebasse « *en faisant claquer très fort les cordes de la main droite* ». L'œuvre s'achève par le *lamento* des mousquetaires blessés et expirant, empli de figurations douloureuses et funèbres.

**Jan Dismas Zelenka**  
*Concerto a 8 concertanti,*  
*en sol majeur*

**Jan Dismas Zelenka est l'un des auteurs** les plus fascinants du XVIII<sup>e</sup> siècle germanique. Sa biographie est encore emplie de zones d'ombre car l'homme aimait s'entourer de mystère. Originaire de Bohême, formé vraisemblablement à Prague et à Vienne, il entra au service du prince de Saxe Friedrich August Le Fort en 1710 et demeura à Dresde jusqu'à sa mort. La majeure partie de son œuvre connue était destinée à la somptueuse cour de Dresde, qui accueillit plusieurs autres musiciens éminents, tels que Heinichen, Lotti et Hasse, et les plus grands virtuoses d'Europe. L'écriture de Zelenka évolua considérablement au fil des années, passant d'un style polyphonique presque archaïque au style galant, voire préclassique à la fin

de sa vie. Il était connu et apprécié de Bach, avec qui il partageait une véritable fascination pour la musique spéculative. Son *Concerto a 8* fait référence à une période « de transition ». C'est une composition souriante, en pur style italien, qui oppose trois solistes (un hautbois, un violon et un basson) et le *ripieno* de cordes. Les épisodes de solo sont amples et développés et favorisent tour à tour chacun des protagonistes : plus qu'un véritable dialogue concertant, c'est plutôt trois discours distincts qui sont juxtaposés, sans qu'aucun des partenaires ne cherche jamais à s'imposer au détriment des autres.

**Johann Sebastian Bach**  
*Suite n° 4 en ré majeur*

**Si Telemann expérimenta à Eisenach** le style concertant italien, c'est le départ de Bach pour la cour d'Anhalt-Coethen qui marqua le début de la « maturité » du compositeur et surtout de la période durant laquelle il eut tout le loisir d'explorer l'univers de la musique de chambre et d'orchestre. Il trouve là-bas le poste sans doute le plus prestigieux de sa carrière : il y est maître de chapelle et directeur de la musique de la chambre, et reçoit une rétribution aussi élevée que celle d'un Maréchal de la cour. De plus, le prince Léopold entretenait un orchestre comprenant pas moins de dix-sept musiciens qui étaient considérés parmi les meilleurs de toute l'Allemagne. C'est sans doute pour cet ensemble que Bach écrivit ces fameuses quatre suites pour orchestre, durant les dernières années de son séjour à Coethen. Elles ne sont pas sans affinités avec celles de Telemann. On y retrouve la même organisation : une vaste ouverture à la française sert de portique d'introduction à une suite de danses françaises. On y relève la même volonté de fusion des goûts : Bach évoque le style concertant italien en opposant, comme Telemann, un *concertino* de trois hautbois et basson et un *ripieno* de cordes, parfois rehaussé par l'éclat des trompettes. Il magnifie cependant les formes françaises en leur imprimant une densité nouvelle par la généralisation du discours contrapuntique et rhétorique qui fait toute la particularité de son style.

*Denis Morrier*

**Samedi 26 avril - 15h à 19h**

Amphithéâtre

**Forum Heinz Holliger**

**15h**

Projection du documentaire *Ombres – Naissance du Concerto pour violon « Hommage à Louis Soutter » de Heinz Holliger* d'Edna Politi (1997)

**105'**

**17h**

Table ronde avec la participation de :

**Heinz Holliger**

**Philippe Albèra**, musicologue

**18h**

Concert

**Heinz Holliger**

*Voi(es)x métallique(s)* – première française

**Matthias Würsch**, percussions

*Chants mongols*

**Bayarbaatar Davaasuren**, chant



**Samedi 26 avril - 20h**

Salle des concerts

**Robert Schumann (1810-1856)***Gesänge der Frühe* (pour piano solo)

1. Im ruhigen Tempo
2. Belebt, nicht zu rasch
3. Lebhaft
4. Bewegt
5. Im Anfange ruhiges, im Verlauf bewegtes Tempo

**15'****Heinz Holliger***Gesänge der Frühe* (1988) – première française

d'après Robert Schumann et Friedrich Hölderlin

**28'**

entracte

**Heinz Holliger (1939)***Concerto pour violon, « Hommage à Louis Soutter »* (1993-2002) –

première française de la version complète

1. Deuil
2. Obsession
3. Ombres
4. Épilogue

**45'****Christoph Berner**, piano**Thomas Zehetmair**, violon**Renie Yamahata**, harpe**Matthias Wüsch**, cymbalum**Franz Bach**, marimba**SWR Vokalensemble Stuttgart****Radio-Sinfonieorchester Stuttgart des SWR****Heinz Holliger**, direction

Diapason : 440 Hz

**Durée du concert (entracte compris) : 1h50**

Ce concert est enregistré par France musiques pour la Südwestrundfunk/Stuttgart.

## Robert Schumann

### *Gesänge der Frühe*

**Chef-d'œuvre d'originalité et de concision**, les *Gesänge der Frühe* (*Chants de l'aube*) sont dédiés à la poétesse Bettina von Arnim (Elisabeth Brentano), confidente et amie de Goethe. Ils incarnent idéalement la nouvelle forme du Romantisme : celle du fragment, du cycle musical donné comme équivalent à celui de la poésie, celle de la suggestion, du rêve et de la fugacité. Ces pièces sont les dernières que Schumann put véritablement mener à leur terme. En 1853, les signes évidents de la folie l'empêchent en effet de mener à bien la plupart de ses compositions. À son éditeur, il indiquera seulement : « *Ce sont des pièces qui traduisent une émotion à l'approche de l'aube ; plus qu'une description pittoresque, elles sont l'expression d'un sentiment.* »

Les apparitions thématiques s'enfuient entre les dédales du contrepoint ou, au contraire, s'exposent à nu, comme au début du premier chant, dans un dépouillement choral et mystique proprement halluciné. Autant de tranquilles éblouissements et de vertiges du vide que Marcel Beaufils rapprochait du *Champ de blé aux corbeaux* de Vincent Van Gogh.

*Emmanuel Hondré*

## Heinz Holliger

### *Gesänge der Frühe*

Effectif : chœur – 4 flûtes, 2 hautbois, 1 clarinette, 4 bassons, 3 clarinettes basses – 5 cors, 3 trompettes, 3 trombones, 1 tuba – percussions, harpe, piano – cordes (14/12/10/8/7).

**Les *Gesänge der Frühe* de Schumann** avaient pour titre initial *Diotima* ; ils sont dédiés à Bettina von Arnim. L'évocation de Diotima renvoie bien sûr à Hölderlin, dont Schumann venait de relire le roman épistolaire *Hypérion*. Il fut sans doute sensible à ces dernières phrases du livre : « *N'aimerais-tu donc plus comme autrefois le chant ? Toi qui, plus jeune, aux jours de l'espérance, quand tu chantaient, ne savais plus finir ?* ». Holliger a fait un montage de textes de Schumann et de Hölderlin, auxquels s'ajoutent les rapports médicaux écrits au moment de leur mort et des extraits de textes ou de lettres de Bettina von Arnim, qui rendit visite à Schumann à l'asile d'Endenich, pour sa plus grande joie, et tenta de l'en arracher (elle eut conscience de l'incompréhension totale du docteur Richart pour les souffrances psychiques de Schumann). La transcription du premier morceau des *Gesänge der Frühe* pour chœur au début de la pièce est ainsi pourvue

de paroles provenant d'un poème tardif de Hölderlin (signé Scardanelli).

Les réflexions de Bettina sur la folie et son intervention auprès de Clara, si accusatrice pour le docteur Richart, sont au contraire dites sobrement et prolongées par une musique instrumentale faite de sonorités extrêmement physiques (la musique de Schumann y apparaît plusieurs fois comme une ombre). Le chœur déclame alors dans un style dramatique et haché un poème de Hölderlin centré sur la figure de Diotima. Mais c'est le ton de la déploration, avec ses chromatismes descendants, qui gagne peu à peu, débouchant sur la froideur des rapports médicaux. Après un tournoiement de musiques qui semblent superposées les unes aux autres, le chœur entonne le choral sur lequel travailla Schumann à la toute fin de sa vie (*Quand viendra ma dernière heure, Que je me séparerai de ce monde, Aide-moi, Seigneur Jésus-Christ, Dans mes dernières douleurs, Seigneur, mon âme à ma fin, Je la remets entre tes mains, Tu sauras la bien garder*). Mais Holliger brise la sage harmonisation de Schumann, qui devient ainsi une fausse péroration.

Cette vaste composition en forme d'oratorio, où Holliger a rassemblé deux figures obsédantes de son monde poétique intérieur, est l'autre face du portrait de Hölderlin réalisé dans *Scardanelli-Zyklus*. Si cette dernière œuvre évoque le poète retranché dans la tour à partir de masques formels qui absorbent les conventions rhétoriques, *Gesänge der Frühe* réhabilite celles-ci à mi-chemin entre l'œuvre monumentale et l'œuvre de confession. Elle est tout à la fois le protocole d'un anéantissement psychique, d'une élimination sociale, et sa résonance dans la psyché du compositeur. Ici, Holliger compose moins la distance qui nous sépare de l'expérience d'enfermement vécue par Schumann et Hölderlin qu'il ne tente de la vivre de l'intérieur et de lui donner forme, renouant avec la dimension allégorique de l'oratorio. L'aspiration au monumental, visé par les deux créateurs dans le sens d'une utopie collective, est reprise par Holliger, mais sa forme en est brisée par une impossibilité concrète.

La musique tente de dégager son noyau d'idéal, de faire entendre cet appel prophétique venu du lointain (*Aus der Ferne*), mais c'est à travers un voile funéraire. La pureté du choral chanté par le chœur au début de la pièce, transcription fidèle du premier mouvement des *Gesänge der Frühe* op. 133 pour piano de Schumann (que Brahms avait songé à transposer pour chœur) réapparaît sous une forme déchue à travers les sonorités soufflées des vents ou celles d'un piano désaccordé. Le rapport médical sur la maladie psychique de Schumann par le docteur Richart fait contrepoids au tournoiement des musiques dans la partie finale de l'œuvre. D'un côté, Holliger renoue avec l'immédiateté expressive qu'il avait abandonnée dans ses œuvres précédentes, et même avec une expression pathétique qui marquait ses premières œuvres. D'un autre côté, les différentes couches de musique, avec leurs références historiques, créent un effet de déréalisation, comme dans une sorte de schizophrénie sonore extrêmement troublante. L'œuvre affronte dans l'écriture même les contradictions qu'elle met en jeu à travers les figures blessées de Schumann et Hölderlin. On pourrait même dire que toute la pièce repose sur la tentative de faire entendre cette simultanéité de musiques divergentes, de courants opposés, d'expressions aimantées par des extrêmes inconciliables où la puissance de l'expression serait réprimée. C'est peut-être pourquoi après le plus fort de l'intensité retentit un choral, le dernier travail de Schumann musicien : ses harmonies sont perceptibles, mais elles sont brouillées, comme si Holliger voulait nous faire entendre le déchirement en tant que tel. La subjectivité ne parvient plus à trouver le chemin du collectif autrement que dans cette déformation hymnique où le monde de l'harmonie est retourné contre lui-même. Il ne reste plus alors qu'à fermer les yeux, suivant ces mots de Schumann envoyés à Joachim le 6 février 1854 : « ...*Nun will ich schliessen. Es dunkelt schon.* »

## Heinz Holliger

### *Concerto pour violon*

Commande de l'Orchestre de la Suisse Romande et de son chef Armin Jordan à l'occasion du 75<sup>e</sup> anniversaire de l'OSR.

Effectif : violon solo – 3 flûtes, 3 hautbois, 4 clarinettes, 2 bassons – 3 cors, 3 trompettes, 3 trombones – percussions – harpe – cymbalum, marimbas soli, célesta – cordes (6/6/4/4/3).

**Toutes les œuvres concertantes de Holliger** assimilent le soliste à un personnage confronté à la collectivité de l'orchestre. Dans son *Concerto pour violon*, il a reconstruit la biographie intérieure du peintre suisse Louis Soutter, lequel passa une partie de sa vie dans un asile de personnes âgées où sa famille l'avait placé pour couper court à une vie de bohème quelque peu extravagante. L'homme avait été dans la première partie de sa vie un violoniste professionnel : élève d'Eugène Ysaÿe, il fut membre de l'orchestre qui allait devenir celui de la Suisse Romande ; mais renvoyé à cause de son attitude déroutante pendant les répétitions et les concerts, il devint en partie vagabond, jouant de temps en temps dans les cinémas muets. Le *Concerto* est fondé sur le double matériau de la vie et des peintures, qu'une structuration musicale intrinsèque *compose* intégralement.

Le soliste, qui joue presque sans interruption d'un bout à l'autre du morceau, entraîne à sa suite les instruments de l'orchestre, sa ligne mélodique se ramifiant, s'amplifiant et se transformant, créant ainsi des effets de résonance ou de dialogues qui sont comme des ombres portées. Il est entouré d'un premier cercle d'instruments qui rappelle le *concertino* baroque : harpe, cymbalum et marimba, trois instruments qui opposent des sons ponctuels aux sons *legato* du violon. L'orchestre lui-même n'est quasiment jamais utilisé en totalité mais traité par groupes de timbres homogènes – des sortes de « chœurs » instrumentaux – et il s'élargit progressivement au fil des mouvements : dans le premier, seuls jouent les cordes, le *concertino* et une percussion légère ; les deux mouvements suivants font apparaître les vents puis les cuivres et donnent à la percussion un rôle accru ; le quatrième mouvement étend la tessiture dans le grave, celle des trois premiers étant polarisée vers l'aigu et le suraigu. Ces quatre mouvements sont enchaînés.

Le premier, « Deuil », s'inspire d'un tableau peint par Soutter pour sa sœur, vraisemblablement après la mort de leur père. Il est écrit dans un style relativement traditionnel qui évoque l'esthétique « fin de siècle » liée à la jeunesse de Soutter. Le violon, dans une phrase initiale

très lyrique, amplifie un geste mélodique de la *Troisième Sonate* pour violon seul d'Ysaÿe, dont elle emprunte les premières notes. L'orchestre accompagne, prolonge et reprend les éléments exposés ; mais le style s'infléchit progressivement vers une texture plus agitée et colorée, où le *concertino* joue un rôle important.

Dans le second mouvement, « Obsession », le violon solo déploie un jeu virtuose et monomaniacal fondé sur des répétitions, des *ostinatos*, des figures rythmiques irrégulières où planent les fantômes du premier Stravinski, de Bartók et de Veress (qui fut le professeur très aimé de Holliger). La musique se fait plus dansante et plus frénétique, mais sous l'apparente légèreté résonnent les notes du *Dies Irae* (comme dans la *Sonate n° 2* d'Ysaÿe), d'abord au violon *solo*, puis à différents instruments : prémonition de l'apocalypse, déchaînement des éléments qui conduisent à des séquences paroxystiques. L'agitation de cette partie de l'œuvre fait référence aux dessins à la plume de Soutter, à ces figurations nerveuses, rythmiques et compulsives nées d'une obsession physique. Le troisième mouvement, « Ombres », dans lequel on entend resurgir des éléments des mouvements précédents, est un *adagio* où la matière sonore se raréfie et se spiritualise, et où s'opposent deux types d'écriture très différenciés. Dès le début, les instruments à vent entonnent une sorte de choral tandis que les cordes déploient des accords et des figurations en harmoniques, puis de longues sections en trilles. À ces textures raffinées s'opposent des figures répétitives, fortement caractérisées rythmiquement, et culminant dans un finale violent, figé sur des gestes obsessionnels joués *fortissimo* ; à la fin, le violon solo est confronté à la seule percussion (un hommage possible au Stravinski de l'*Histoire du soldat*). L'écriture en accords, les effets de clair-obscur, le caractère tragique du mouvement, tout renvoie ici aux toiles spectrales que Soutter peignait directement avec les doigts trempés dans l'encrier. Le quatrième et dernier mouvement est inspiré d'un tableau que Soutter peignit le jour même de la déclaration de la Seconde Guerre, et dont le titre, « Avant le massacre », résonne comme une menace et un appel à la conscience

de ses concitoyens ; il utilise les instruments graves peu ou pas employés jusque-là, produisant une harmonie sombre qui happe la voix soliste. La couleur s'efface, le son se creuse, la musique s'effondre en un rituel d'anéantissement où le jeu du soliste se situe en deçà de toute articulation rhétorique « normale ». Comme toujours chez Holliger, c'est le moment d'épuisement qui concentre l'expressivité la plus forte ; celle-ci n'est pas « figurée » mais inscrite au cœur même de la matière musicale. Cette dernière partie a donné le plus grand mal au compositeur, qui n'est parvenu à en fixer l'idée que plusieurs années après la création, en trois mouvements, du *Concerto*.

*Philippe Albèra*

La première version de ce texte est parue dans le programme du Festival d'Automne à Paris en 1996.



## Dimanche 27 avril - 16h30

Salle des concerts

### Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791)

*Ave Maria*, canon à quatre voix K. 554

*Lacrimoso son'io*, canon à quatre voix K. 555

*Adagio et rondo en ut mineur*, pour Glasharmonika, flûte, hautbois, alto et violoncelle K. 617

*Alleluia*, canon à quatre voix K. 553

*Nascoso è il mio sol*, canon à quatre voix K. 557

*Quatuor pour hautbois et cordes en fa majeur* K. 370

1. Allegro

2. Adagio

3. Rondeau (Allegro ma non troppo)

*O du eselhafter Peierl*, canon à quatre voix K. 560a

*Grechelt's enk*, canon à quatre voix K. 556

38'

### Heinz Holliger (1939)

*Oschter-Ei*, triple / quadruple canon (1973) – première française

*Ode an Kleitos*, dédiée à Clytus Gottwald (1985) – création

4'

### Claude Debussy (1862-1918) / Clytus Gottwald (1925)

*Des pas sur la neige* – première française

transcription pour seize voix *a cappella*

sur des textes de Rainer Maria Rilke et Stéphane Mallarmé

2'30

### Elliott Carter (1908)

*Six letter letter* pour cor anglais solo, dédiée à Paul Sacher (1996)

5'

### Heinz Holliger

*Sacher-Toast*, dédiée à Paul Sacher (1977) – première française

*Mileva*, canon (1994) – création de la version pour chœur

sur un texte de Mileva Demenga (âgée de dix ans)

*Höhere Menschheit*, canon (2001), sur un poème de Hölderlin / Scardanelli

*Lebenslinien* (2002), sur un poème de Hölderlin / Scardanelli – création

7'

### **Elliott Carter**

*Quatuor pour hautbois et cordes*

1. Moderato
2. Maestoso
3. Moderato leggero
4. Andante appassionato
5. Tranquillo
6. Allegro
7. Agitato
8. Andante
9. Allegro fantastico

17'

### **Heinz Holliger**

*Madrigal* (1958), sur un poème de William Shakespeare – création

1'30

### **Wolfgang Amadeus Mozart**

*Adagio en ut majeur*, pour Glasharmonika K. 617a

*Adagio*, pour cor anglais et cordes K. 580a

*Ave Verum Corpus*, pour chœur *a cappella* K. 618

6'

**Maria von Eldik**, mezzo-soprano

**Ute Wille**, alto

**SWR Vokalensemble Stuttgart**

**Heinz Holliger**, hautbois et direction

**Gabi Pas-van Riet**, flûte

**Matthias Würsch**, Glasharmonika

### **Trio Weinmeister**

**Hanna Weinmeister**, violon

**Gertrud Weinmeister**, alto

**Bruno Weinmeister**, violoncelle

Diapason : 440 Hz

**Durée du concert (sans entracte) : 1h20**

Ce concert est enregistré par France musiques pour la Südwestrundfunk/Stuttgart.

**Wolfgang Amadeus Mozart**

*Canons vocaux*

K. 553 à 557

et K. 560a

**Les canons de Mozart appartiennent** principalement à deux genres profondément enracinés dans la culture musicale germanique. Le premier, inscrit dans une tradition populaire très ancienne, se présentait sous la forme de « rondes récréatives » à chanter en société entre amis ou en famille autour d'une table à la fin du repas. Les plus grands maîtres s'adonnaient volontiers à ces exercices ludiques qui alliaient rigueur musicale et fantaisie populaire. Joseph Haydn, tout comme son frère Michel, le maître de Mozart, en composèrent un grand nombre. Le second se rattache davantage à la tradition ecclésiastique et « savante » qui prenait pour modèle l'âge d'or de l'art contrapuntique représenté par Palestrina et ses disciples. Les canons constituaient alors des exercices de composition souvent à vocation pédagogique. Les *Canons* K. 553 à 557 et K. 560a font partie d'un ensemble de dix pièces notées de la main du compositeur le 2 septembre 1788. Il s'agit probablement de canons déjà connus à Vienne que Mozart affectionnait et qu'il tint à authentifier parmi tous ceux qui circulaient – à tort ou à raison – sous son nom. La palette expressive de ces canons et les sujets d'inspiration sont variés. L'évocation joyeuse d'une promenade au Prater de *Grechelt's enk* K. 556 ou le ton moqueur de *O du eselhafter Peierl* K. 560a s'opposent à la profonde mélancolie de *Nascoso è il mio sol* K. 557 ou à la tristesse lointaine de *Lacrimoso son'io* K. 555. À l'élévation spirituelle toute de vitalité de l'*Alleluia* K. 553 répond celle plus intime et recueillie de l'*Ave Maria* K. 554.

*Adagio et rondo  
en ut mineur* K. 617

*Adagio en ut majeur*  
K. 617a

**Le « Glasharmonika », qui était une amélioration** technique des « verres musicaux », connu jusqu'aux années 1820 une grande popularité dans toute l'Europe. Cet instrument dont Goethe disait entendre dans sa sonorité limpide « le sang du cœur du monde » exerça aussi une grande fascination sur Mozart, qui eut très jeune l'occasion de l'entendre. La venue à Vienne de Marianne Kirchgässner, jeune virtuose aveugle de vingt et un ans, alors en tournée en Europe, fut l'occasion tardive pour le compositeur d'écrire enfin pour cet instrument. Daté du 23 mai 1791,

*Quatuor pour hautbois  
et cordes en fa majeur*  
K. 370

le *Quintette* K. 617 sera sa dernière œuvre de musique de chambre. L'harmonica de verre au timbre cristallin et au registre limité dans le grave (il ne descend que jusqu'au *sol* situé sous *ut* médian) est entouré d'un quatuor constitué de flûte, hautbois, alto et violoncelle dont les timbres sont finement dosés pour constituer un écrin sonore d'une grande délicatesse. Composée de seulement deux mouvements, l'œuvre s'ouvre sur un *Adagio* en *ut* mineur fait de motifs modulants et où la sonorité transparente de l'harmonica de verre contraste avec les lignes mélodiques sinueuses des cordes et des bois qui l'entourent. Le climat de tension se dissout avec le *Rondo* en *ut* majeur dans lequel Mozart parvient à un équilibre idéal entre l'harmonica et les autres instruments. C'est approximativement à la même date que Mozart composa pour harmonica de verre seul le petit *Adagio* en *ut* majeur K. 617a.

**Le Quatuor pour hautbois et cordes K. 370** est dédié au célèbre Friedrich Ramm, principal hautboïste de l'Électeur de Bavière dont l'exceptionnelle virtuosité et, plus encore, la beauté de la sonorité avaient ravi Mozart. Sans pour autant abandonner un certain esprit concertant qui place encore souvent l'instrument à vent au premier plan, l'œuvre parvient à l'allier à une conception plus intime de la musique de chambre où la sensualité des timbres est au service de l'expressivité. À l'*Allegro* initial d'une insouciance chantante succède un *Adagio* en *ré* mineur d'une profondeur émotionnelle qui rompt avec l'esprit galant. Au cours de cette aria d'à peine trente-sept mesures, le hautbois se livre à une courte cadence. Le *Rondo* termine l'œuvre dans un esprit joyeux et détendu momentanément atténué par un extraordinaire passage de treize mesures pendant lequel le hautbois joue en 4/4 tandis que les cordes poursuivent leur rythme soutenu en 6/8, ce qui produit un effet mystérieux. Grâce à ses passages particulièrement animés, ce dernier mouvement permet au hautbois de laisser libre cours à toute sa virtuosité.

*Adagio en ut* K. 580a  
*Ave Verum Corpus* K. 618

**L'Adagio en ut K. 580a constitue un fragment** assez étendu qui peut être rangé parmi les essais préparatoires au *Quintette pour clarinette et quatuor à cordes en la majeur* K. 581. Seule la voix supérieure indiquée « *corno inglese* » est notée tout au long de la partition. Le thème a la particularité d'avoir le même point de départ que l'*Ave verum corpus* K. 618 qui verra le jour peu de temps après l'*Adagio et Rondo* K. 617. Le célèbre motet constitue un retour à la musique d'église après huit ans d'interruption. Il atteint avec une remarquable simplicité toute la profondeur du mystère religieux.

Max Noubel

**Claude Debussy /  
Clytus Gottwald**  
*Des pas sur la neige*

**C'est Heinz Holliger qui m'avait convaincu** de transcrire pour chœur la pièce pour piano de Debussy *Des Pas sur la neige*. Cette œuvre figure dans le premier volume des *Préludes* de 1910, aux côtés de pièces aussi célèbres que *Les Collines d'Anacapri* ou *La Cathédrale engloutie*. La plus grande difficulté consista à placer sous la musique un texte susceptible de correspondre au contenu musical évoqué par le titre de l'œuvre et de se plier au texte musical dans sa dimension rythmique. Cette recherche devait se concrétiser par une sorte de « composition » formée de trois poèmes de deux auteurs, Rainer Maria Rilke (1875-1926) et Stéphane Mallarmé (1842-1898). Il s'avéra que la fusion de ces fragments de textes produisait en définitive un sens que ne possédait aucun des poèmes originaux. Le poème de Rilke, *En Hiver*, (texte original en français), que Hindemith avait déjà mis en musique, devait ainsi perdre ce caractère ironique qui lui est sous-jacent, tandis que les images de mort évoquées par le poème de Rilke donnaient soudain aux fragments de Mallarmé, empruntés à des dédicaces poétiques adressées à différentes femmes, une dimension d'intemporalité.

Clytus Gottwald

## Elliott Carter

### *Six letter letter*

Composition : mars 1996 à New York  
Création : 27 avril 1996 à Bâle,  
Suisse par Heinz Holliger.  
Dédié à Paul Sacher pour  
son quatre-vingt-dixième anniversaire.  
Éditeur : Boosey & Hawkes.

**Cette brève composition**, qui fut donnée pour la première fois en *bis* après l'exécution du *Concerto pour hautbois* par Heinz Holliger, n'utilise que les six notes associées au nom de Sacher : *mi* bémol pour (e)S, *la* pour A, *do* pour C, *si* pour H, *mi* pour E et *ré* pour R(é). Malgré ce vocabulaire très limité, la pièce atteint une remarquable force expressive, notamment par un renouvellement subtil du rythme, des phrasés et de l'accentuation.

### *Quatuor pour hautbois et cordes*

Composition : 2001.  
Commande : Festival de Lucerne.  
Œuvre dédiée à Heinz Holliger.  
Création mondiale : 2 septembre 2001  
à la Matthäuskirche de Lucerne  
par Heinz Holliger (hautbois), Thomas  
Zehetmair (violon), Ruth Killius (alto)  
et Thomas Demenga (violoncelle).  
Création française : 16 mars 2002  
au château de Fontainebleau par Heinz  
Holliger (hautbois) et les membres  
de l'Ensemble Contrechamps.  
Éditeur : Boosey & Hawkes.

**On connaît l'attachement de Carter au hautbois** qu'il pratiqua lui-même et qu'il mit en valeur à plusieurs reprises notamment dans le *Concerto pour hautbois* (1986-87) déjà dédié à Holliger. Dans le *Quatuor pour hautbois et cordes*, l'instrument à vent, sans véritablement remplir un rôle concertant, s'impose souvent par sa singularité timbrique et son comportement fantasque, comme l'a expliqué lui-même Carter : « *Dans cette œuvre, j'ai essayé d'écrire une partie de hautbois extrêmement virtuose et brillante, exigeant de la part de l'interprète les changements de registres les plus extrêmes et les mouvements les plus rapides engendrant la plus haute vélocité. Heinz Holliger maîtrise toutes les capacités de son instrument qui, on le sait, n'ont sous ses doigts presque aucune limite – c'est pourquoi j'ai essayé une fois encore de solliciter toutes ses possibilités* ».

L'œuvre se présente au premier abord comme une suite de huit mouvements enchaînés au cours desquels vont se succéder six duos peu développés (une minute ou deux tout au plus) mais facilement identifiables à l'audition de par la clarté de la texture – les instruments « non concernés » se montrant alors généralement des accompagnateurs discrets –, et de par la clarté des changements s'opérant par le biais d'articulations structurelles nettes. Ces six duos permettent de réaliser l'ensemble des combinaisons qu'offrent les quatre instruments. Ils forment des zones assez circonscrites de collaboration dans lesquelles ils partagent le plus souvent un même devenir musical. Mais aux différentes « alliances » des duos s'oppose la velléité très cartésienne des instruments, et notamment du hautbois, de s'émanciper dans des solos qui s'expriment

particulièrement dans les parties extrêmes de l'œuvre. Bien que proche de la musique de Mozart, Carter affirme ne pas avoir particulièrement étudié le *Quatuor avec hautbois et cordes* K. 370. Les deux œuvres ont d'ailleurs peu en commun si ce n'est le souci de l'élégance de l'écriture et du renouvellement de l'expression.

*M. N.*



**Mardi 29 avril - 20h**

Salle des concerts

**Heinz Holliger (1939)**

*Scardanelli-Zyklus*

150'

**Sophie Cherrier**, flûte

**Chœur de chambre Accentus / Axe 21**

**Laurence Equilbey**, direction artistique

**Denis Comtet**, préparation musicale

**Ensemble Intercontemporain**

**Heinz Holliger**, direction

Technique Ensemble Intercontemporain

**Durée du concert : 2h30 sans entracte**

Coproduction Cité de la musique / Ensemble Intercontemporain

Le Chœur de chambre Accentus est associé à Léonard de Vinci / Opéra de Rouen. Il est aidé par le Ministère de la Culture et de la Communication – DRAC Ile-de-France au titre de l'aide aux ensembles conventionnés. Il est subventionné par la Ville de Paris, la Région Ile-de-France, la Région Haute-Normandie, la DRAC Haute-Normandie et reçoit également le soutien de la Sacem, de Musique Nouvelle en Liberté et de l'AFAA (Association Française d'Action Artistique) pour ses tournées à l'étranger.

« **Der Dichter spricht** »  
(Le poète parle)

**Plus on se rapproche de ces strophes qui**, avec leur extrême simplicité apparente, ressemblent presque à des chansons (elles comportent des iambes à cinq et six pieds, et les rimes féminines n'ont de pureté que par l'orthographe), plus elles dévoilent l'interdiction qu'elles recèlent : « *Noli me tangere* ». Une paroi de verre semble séparer l'observateur de la nature idyllique, au repos, ainsi que des êtres humains qui s'y déplacent. Rien du « *bruissement de l'air doux* » ne la traverse pour atteindre l'espace acoustiquement mort. L'« *éclat de la nature* » devient un rayon éblouissant et douloureux qui heurte la paroi, laquelle agit comme un verre ardent. L'« *homme qui contemple paisiblement* » est exclu (un expulsé ?). Pour lui, le « *calme de la nature* » devient la rigidité cadavérique de la nature, le silence, un silence de mort : une scène idyllique figée et contrainte au mutisme, une véritable « *nature morte* ».

Ces poèmes sobres, dont la paix respire un tel équilibre, ces poèmes contemplatifs, que Hölderlin rédigeait toujours « *à la demande* » de ses visiteurs « *contre une pipe de tabac* », sont en réalité des masques verbaux derrière lesquels le poète, « *battu par Apollon* », profondément atteint, tente de s'abriter. Il demeure caché, avec une telle opiniâtreté qu'il se débarrasse aussi de son propre nom et donne à ses poèmes des millésimes qui placent le lecteur dans une complète confusion. La datation de ces poèmes, écrits entre 1833 et 1843, va du « *3 mars 1648* » au « *9 mars 1940* » ! Ils sont le plus souvent signés du nom de Scardanelli, qui était, avec Buonarrotte et Rosetti, l'un des pseudonymes derrière lesquels Hölderlin cherchait à se cacher.

*Heinz Holliger*

**Heinz Holliger**  
*Scardanelli-Zyklus*

Composition : 1975 - 1991.  
Création partielle en deux concerts  
les 18 et 19 octobre 1985  
à Donaueschingen, par le  
Sinfonieorchester des Südwestfunk,  
la Schola Cantorum Stuttgart, Aurèle  
Nicolet (flûte), direction Heinz Holliger  
et Clytus Gottwald.  
Effectif : 2 flûtes/flûtes piccolo/flûtes  
en sol, hautbois/hautbois d'amour/cor  
anglais, hautbois/cor anglais, clarinette,  
clarinette basse, clarinette contrebasse,  
2 bassons, 2 cors, trompette/trompette  
piccolo, trombone ténor-basse,  
3 percussions, piano/harmonium, harpe,  
2 violons, 2 altos, 2 violoncelles,  
contrebasse à 5 cordes,  
bande magnétique.  
Éditeur : Schott.

**L'œuvre s'appuie sur les textes que Hölderlin** écrivit au cours de la seconde moitié de sa vie – il était alors reclus à Tübingen, dans la maison du menuisier Zimmer. Ces poèmes, réalisés le plus souvent à la demande d'un visiteur, Hölderlin les signait du nom mystérieux de Scardanelli et il les affublait des dates les plus fantaisistes (le 3 mars 1648, le 15 novembre 1759, le 9 mars 1940, etc.). L'auteur d'*Hypérion* n'était-il pas devenu fou ? C'est en tout cas ce que pensaient ses amis – et parmi eux le poète Mörike : ils n'hésitèrent pas à en jeter une grande partie. Holliger a été intrigué par ces textes qui sont comme le négatif des grandes œuvres de Hölderlin, auxquelles ils s'opposent par la simplicité, la régularité métrique, la naïveté et l'absence de toute subjectivité. Il a été attiré par cela même qui avait décontenancé les contemporains du poète, et jusqu'à ses exégètes les plus savants : le renoncement à tout ce qui avait fondé l'expérience poétique holderlinienne. Car cette langue privée de métaphores et de fulgurances dévoile une impossibilité historique : l'avènement de la société nouvelle dont Hölderlin avait rêvé. Elle enregistre l'effondrement des valeurs liées aux idéaux de la Révolution française et de la Grèce antique, que Hölderlin avait chantées avec un lyrisme flamboyant dans *Hypérion*. Si la poésie visionnaire des grands hymnes était en effet porteuse d'un espoir messianique, les derniers poèmes se situent, comme leurs dates l'indiquent, hors du temps. Ils offrent une image presque édénique de la nature et de l'homme, loin de toute domination et de tout projet social, loin des élans et des révoltes du passé : désormais, « *toute plainte est bannie* ». Adoptant une forme conventionnelle dénuée de toute tension, ils invitent à la célébration sereine de l'étant : « *Sans être dérangé, l'homme saisit le charme de l'année et considère la perfection de l'existence* ». Holliger a fait de cette absence de tension le principe de son œuvre, transposant dans la musique la transparence mystérieuse des poèmes. L'œuvre est sans commencement ni fin ; elle ne comporte aucun point culminant, rien qui soit visé comme un sommet ou un point d'aboutissement, qui ressemble à une introduction ou à une *coda*, à un développement, à une ré-exposition, à un dénouement. De forme circulaire, *Scardanelli-Zyklus*

(*Cycle Scardanelli*) échappe aux caractéristiques d'une dramaturgie classique : pendant près de trois heures, l'œuvre se déploie dans son caractère d'inexorabilité et de hiératisme, telle une cérémonie. Elle n'a pas été conçue comme une totalité, dans l'esprit de la forme monumentale, mais comme un journal dont les feuillets, liés à une idée centrale, s'ajoutent les uns aux autres. Véritable *work in progress*, l'œuvre s'est développée sur plus de quinze ans, de 1975 à 1991, et elle reste ouverte. Par trois fois, le chœur nous fait parcourir le cycle des saisons : ce sont les *Jahreszeiten*, qui forment le cercle central de l'œuvre, et qui furent écrites entre 1975 et 1979. Des pièces instrumentales faisant appel à des formations diverses constituent un second cercle : ce sont des commentaires, des exercices au double sens compositionnel et spirituel : *Übungen über Scardanelli*. Un troisième cercle, plus bref, est lié à la flûte (l'instrument de Hölderlin), sous forme concertante ou en solo. Chaque pièce, pourtant, demeure autonome : chacune peut être jouée séparément. L'ordre dans lequel les pièces sont présentées reste libre, les seules contraintes étant celles de l'alternance entre parties vocales et instrumentales, et du mouvement circulaire – la succession Printemps, Été, Automne, Hiver à partir de n'importe quelle saison. De même, il est possible de jouer la totalité des morceaux (vingt-deux à ce jour) ou une partie seulement. La structure diachronique des trois cycles de saisons correspond donc à la structure synchronique des trois cercles enchevêtrés.

La liberté laissée aux interprètes, qu'on retrouve dans le détail de la composition, n'a pourtant rien à voir avec le concept d'œuvre ouverte ou aléatoire ; elle est articulée à une écriture sévère, chaque pièce reposant sur des principes extrêmement rigoureux qui tendent moins pourtant à une construction qu'à un épuisement des structures. Les processus ne se développent pas sur la base de rapports de cause à effet mais ils sont menés presque systématiquement jusqu'à leurs propres limites, jusqu'à une sorte d'effondrement. Ils ne sont pas au service d'un « message », et ne donnent pas l'illusion d'un langage musical « intact », pour reprendre une expression de Lachenmann ; ils en révèlent au contraire les ambiguïtés et les brisures, ainsi que les possibilités

cachées. Cette formalisation poussée, où tout est fonctionnel, vise à une pétrification du temps. Le moment étouffe dans sa toile tout ce qui tend à une forme quelconque de narrativité. Ainsi, l'idée de la circularité propre à la forme générale se reflète dans le microcosme de chacune des pièces. Et l'interprète doit effectuer dans certaines d'entre elles des choix, comme il ordonne l'ensemble du cycle. Il y a bien un parcours, mais il est intérieur. C'est par la suspension du temps et l'extrême condensation du discours que l'auditeur est amené au cœur de la structure musicale ; il n'y a, dans *Scardanelli-Zyklus*, aucune péripétie ni aucune figure chargée de renouveler le matériau, point de structures métriques imposant une norme aux phrases musicales (celles-ci se déploient en vertu de leurs propriétés internes) ; tout est saisi dans un cadre serré. L'œuvre, anti-dramatique, est une sorte de long monologue : elle intègre les images du réel, du souvenir, et de ce qui n'est pas encore. Les différentes techniques d'écriture et les procédés formels apparaissent de façon transparente. Mais leur description par le compositeur lui-même (voir le texte ci-joint) n'épuise nullement leur signification. La structure apparemment conventionnelle dévoile en effet systématiquement son autre : dans *Frühling I*, l'envol du soprano sur le mot « *Menschheit* » (humanité) doit être chanté bouche fermée ; lors de leur première apparition au début de la pièce, les mots « *der neue Tag* » (le jour nouveau) sont chantés à bout de souffle, les poumons vidés (« *mit fast leerer Lunge weitersingen : quasi espressivo* », dit la partition). La même indication apparaît au-dessus de l'accord de *mi* mineur, sur le mot « *Freuden* » (joies) (Holliger ajoute : « *viel Hauch* », beaucoup de souffle). Les accords de *la* mineur et de *ré* majeur sur les mots « *Es kommt* » (il vient) sont enchaînés en expirant jusqu'au point où les chanteurs restent sans voix (« *tonlos* », dit la partition). Des phrases musicales peuvent être chantées ou jouées en inspirant. Les musiciens vivent le conflit des forces contraires dans leur propre corps. La quiétude rassurante des accords parfaits est traversée par ces expirations et ces inspirations subites, qui ont un effet tragique, « *souffle et parole coupés* », selon l'expression de Celan. La musique ne mime pas le texte : elle en déchire

l'apparence, elle l'analyse au sens psychanalytique du terme, comme un masque que l'on arrache. Les répétitions dans des échelles de plus en plus réduites, où les figures musicales sont déformées et deviennent méconnaissables, marquent une intensification de l'expression. Holliger le stipule clairement dans *Sommer II* : la section en demi-tons est notée « *pp sempre, senza espressione* » ; la section en quarts de ton, « *p-ppp, dolce espressivo* » ; la section en huitièmes de ton, « *mf-ppp, molto espressivo* » ; l'accroissement dynamique et expressif coïncide avec le rétrécissement des intervalles. Dans *Ad marginem*, une pièce qui fait référence à un tableau de Paul Klee, les figures musicales fortement individualisées, développant des mélismes d'un lyrisme exacerbé, sont happées hors du champ audible, comme absorbées par le scintillement des sons électroniques. L'expressivité la plus intense n'advient qu'aux extrêmes (aux extrêmes du son, aux extrêmes du souffle), avant de disparaître dans le silence. Le principe d'une musique qui s'annule elle-même, dont les sons disparaissent dans la gorge des chanteurs ou dans les bruits de clés et de souffle des instrumentistes, apparaît à plusieurs reprises dans *Scardanelli-Zyklus : Schaufelrad* (Roue à aubes) présente ainsi la structure d'un carré magique où la présentation horizontale des notes (une série de douze sons) correspond exactement à leur présentation verticale ; il en résulte une *Klangfarbenmelodie* généralisée, chaque note étant répétée douze fois dans douze timbres différents. Le mouvement de rotation, qui renvoie au titre de la pièce, est toutefois progressivement rongé par les silences, de sorte qu'à la fin il ne reste plus que quelques hauteurs isolées ; la structure « absolue », refermée sur elle-même, tombe en loques, comme déchirée. Dans *Herbst III*, le compositeur reprend le même principe : les chanteuses « avalent » des notes à chaque reprise d'une structure de douze sons qui correspond de près à celle de *Schaukelrad* : la pièce se déconstruit progressivement et systématiquement. Dans les deux cas, le principe de disparition est intimement lié à celui d'une musique virtuelle fondée sur une série de douze notes muettes qui recouvrent de leurs ombres la structure d'origine.

Enfin, on peut noter que l'expression de la solitude est réalisée à travers l'écriture chorale et par un traitement non solistique de l'orchestre. Mais ce qui peut apparaître comme un processus d'objectivation n'est qu'un masque, au travers duquel perce la subjectivité ; elle est à l'œuvre de façon souterraine et, comprimée, s'infiltré à l'intérieur de chaque son, de chaque texture. Dans les structures musicales, dans les principes formels que la magie du timbre et la force de l'expression semblent vouloir constamment effacer, résonnent des éléments de la biographie de Hölderlin, et sa situation historique, avec celles du compositeur lui-même. Les couches intriquées de la composition renvoient à celles d'une Histoire que l'œuvre tend à déchiffrer.

*Philippe Albèra*

La première version de ces textes est parue dans le programme de l'ensemble Contrechamps du 31 mars 2001.

**Il apparaît évident que Heinz Holliger** – comme il le fait toujours dans la mesure du possible – regroupe dans ce concert des œuvres aux références fortes, tant du point de vue de la thématique que de la technique compositionnelle. Son œuvre *Ostinato funèbre* pour petit orchestre (1991) ne fait par conséquent pas non plus exception. Il s'agit d'une passacaille en deux parties de 37 et 36 mesures sur huit tierces issue de la *Maurerische Trauermusik* (*Musique funèbre maçonnique*) de Mozart. Cette pièce courte constitue une nouvelle partie récemment ajoutée au *Scardanelli-Zyklus* (1975-1985) pour flûte solo, petit orchestre, bande et chœur mixte, basé sur les poésies et la pensée de Friedrich Hölderlin. Aux sons qui se rapprochent de la « rigidité cadavérique de la nature » (Holliger) propre à Hölderlin fait pendant une sorte de tristesse, elle aussi figée. Ainsi, la distance au son (direct) du *Scardanelli-Zyklus* est présente à différents niveaux – par exemple avec le chant partiellement forcé, la gorge crispée (en inspirant), les mouvements muets des lèvres, l'épuisement progressif de sonorités d'accords, l'intégration de quarts et de huitièmes de ton ou la nouvelle forme harmonique dépourvue de tension. L'interprétation s'accomplit ainsi par une absorption sonore dans l'extrême.

*Kristina Ericson*

### **Equipe technique**

régie générale  
Joël Simon

régie plateau  
Éric Briault

régie lumières  
Joël Boscher  
Benoît Payan

### **Cité de la musique**

Direction de la communication  
Hugues de Saint Simon

Rédaction en chef  
Pascal Huynh

Rédaction  
Gaëlle Plasseraud

Secrétariat de rédaction  
Sandrine Blondet

# HEINZ HOLLIGER SUR ECM NEW SERIES



Nouveauté

## Heinz Holliger *Elliott Carter/Isang Yun* (2 CD)

Heinz Holliger *hautbois* - Thomas Zehetmair *violin*  
Ruth Kallius *alto* - Thomas Demenga *violoncelle*

CD1 Carter: *Obse Quartet* - 4 *Lauds for solo violin* - A B Letter  
for English Horn in F - *Figment I & II for solo cello*  
CD2 Yun: *Pkt for Obse* - *Quartet for oboe, violin, viola and cello*

ECM NEW SERIES 2 CD 412 787 2

ECM  
ECM NEW SERIES



## Heinz Holliger *Beiseit - Alb-Chehr*

ECM NEW SERIES 447 391 2 David James *contre-ténor* - Elmar Schmid  
*clarinette* - Teodoro Anzellotti *accordéon* - Johannes Nied *contrebasse* -  
Klaus Schmied *clarinette* - Paul Focher *violin* - Marcel Volken, Markus  
Tonisch, Schwyznigg, Sabine Gertschen, Edmund Volken *lympa-*  
*nnon* - Oswald Burmann *contrebasse* - Franziskus Abgottspon *narra-*  
*teur* - Heinz Holliger *direction* - *Beiseit: Zwölf Lieder nach Gedichten von*  
*Robert Walser - Alb-Chehr: Gesichter und Äußerung*

## Heinz Holliger *Schneewittchen* (2 CD)

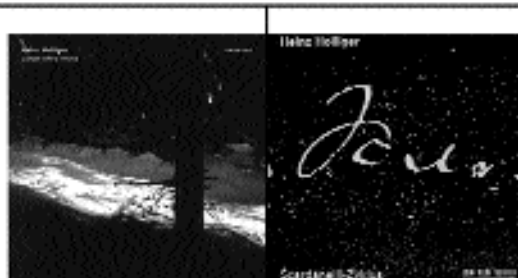
ECM NEW SERIES 465 787 2 Juliana Banse *Schneewittchen* - Cornelia  
Kallisch *Königin* - Sören Davidsson *Prinz* - Oliver Walner *Äger* - Werner  
Gröschel *König* - L'Orchestre de l'Opéra de Zurich - Heinz Holliger  
*direction* - *Opere in fünf Szenen, einem Prolog und einem Epilog nach Robert*  
*Walser*

## Heinz Holliger *Lieder ohne Worte*

ECM NEW SERIES 457 096 2 Thomas Zehetmair *violin* - Thomas Larcher  
*piano* - Ursula Holliger *harpe* - *Lieder ohne Worte II für Violine und*  
*Klavier* - *Sequenten über Johannes I, 37 für Harfe* - *Träne für Violine* -  
*Präludium, Arioso und Passacaglia für Harfe* - *Elis - Drei Nachtstücke für*  
*Klavier* - *Lieder ohne Worte I für Violine und Klavier*

## Heinz Holliger *Scardanelli-Zyklus* (2 CD)

ECM NEW SERIES 437 441 2 Aurélie Nicolet *flöte* - London Voices  
Ensemble Modern - Heinz Holliger, Terry Edwards *directions* - *Für*  
*Solo-Flöte* - *Kleines Orchester und gemischten Chor nach Gedichten*  
*von Friedrich Hölderlin*



HEINZ HOLLIGER

## Prochainement...

réservation ouverte durant l'entracte  
ou au 01 44 84 44 84  
[www.cite-musique.fr/resa](http://www.cite-musique.fr/resa)

### DIDIER LOCKWOOD COMPOSITEUR ET INTERPRETE

5 concerts du vendredi 9 au dimanche 11 mai

#### LIGETI / MAHLER

##### **Mercredi 14 mai**

**Ligeti** : *Lontano, Concerto de chambre, Concerto pour violoncelle*

**Mahler** : *Totenfeier*

**Ensemble Intercontemporain, Orchestre National de France, Jonathan Nott, Pierre Strauch**

##### **Samedi 17 et dimanche 18 mai**

Forum Ligeti

##### **Samedi 17 mai**

**Ligeti** : œuvres vocales

**Mahler** : transcription du *Chant de la terre*

**Chœur de chambre Accentus, Laurence Equilbey, Andrea Baker, Klaus Florian Vogt, Cyprien Katsaris**

##### **Mardi 20 mai**

Œuvres de chambre de Ligeti et Mahler

**Solistes de l'Ensemble Intercontemporain**

##### **Mercredi 21 mai**

**Ligeti** : *Concerto pour piano*

**Mahler** : *Symphonie n° 4*

**Orchestre Philharmonique de Radio France, Ensemble Intercontemporain, Myung-Whun Chung, Pierre-Laurent Aimard, Soile Isokoski**

##### **Vendredi 23 mai**

**Ligeti** : *Etudes, Musica Ricercata*

**Pierre-Laurent Aimard**

##### **Samedi 24 mai**

**Ligeti** : *Clocks and Clouds, Concerto pour violon, Melodien*

**Mahler** : *Kindertotenlieder*

**Ensemble Intercontemporain, Mahler Chamber Orchestra, Chœur de chambre Accentus / Axe 21, Jonathan Nott, Sarah Connolly, Jeanne-Marie Conquer**

##### **Lundi 26 mai**

**Mahler** : 2 lieder sur des poèmes du *Knaben Wunderhorn, Lieder eines fahrenden Gesellen*

**Ligeti** : *Trio pour violon, cor et piano, Double concerto*

**Mahler Chamber Orchestra, Jonathan Nott, Solistes de l'Ensemble Intercontemporain, Nathan Berg, Chiara Tonelli, Mizuho Yoshii**

#### BIENNALE D'ART VOCAL

du lundi 2 au dimanche 8 juin

22 concerts avec le **Chœur de chambre Accentus, le Concerto Italiano, le RIAS Kammerchor, le Huelgas Ensemble, les Eléments, le Poème harmonique, Eric Ericson...**