

CAHIER DES ATELIERS CONTEMPORAINS

HEINZ HOLLIGER
HANSPETER KYBURZ

12

CAHIER DES ATELIERS CONTEMPORAINS N° 12

ÉDITORIAL	4
INTRODUCTION	6
HEINZ HOLLIGER : UN PARCOURS	7
<i>TURM-MUSIK</i>	13
LES CELLULES DE HANSPETER KYBURZ	16



ÉDITORIAL

«J'ai le besoin quasi obsessionnel d'avoir pour chaque œuvre une nouvelle approche, même si c'est pour atteindre le même centre. Je suis incapable de faire deux fois la même chose : je vais jusqu'au bout de mes possibilités et de mes forces, dans une direction donnée, puis je cherche un autre chemin. (...) J'essaie plutôt d'oublier ce que j'ai écrit. Naturellement, il existe des références inconscientes, des procédés techniques que l'on emploie plusieurs fois.»

Heinz Holliger
Entretiens avec Philippe Albèra
Editions Contrechamps, 1996

Pour sa sixième édition, la *Lemanic Modern Academy* s'articule à nouveau autour d'une personnalité de premier plan et d'une œuvre magistrale. Heinz Holliger sera au centre du travail avec une œuvre pour flûte, petit orchestre et bande, *Turm-Musik*. Il partagera cette année l'affiche avec deux autres compositeurs suisses, Hanspeter Kyburz et Oscar Bianchi, dont la dernière pièce, *Permeability* pour ensemble et électronique, sera donnée en création suisse au Festival Archipel par le Lemanic Modern Ensemble, commanditaire de l'œuvre.

Turm-Musik est une œuvre d'une exigence absolue en terme de réalisation. Dans son langage en effet, chaque note doit être expressive à l'extrême et chaque signe (voire chaque indication d'articulation) renvoie à une multitude de possibilités. Le discours ne révèle donc son aspect « naturel » qu'au terme d'un long parcours d'appropriation. C'est une musique qui *parle* plus qu'elle ne chante, assez proche d'une forme de récitatif constant, même si la vocalité parfois abrupte de la parole peut aussi se muer *in extenso* en lignes pures par la magie du traitement instrumental – et tendre alors vers la notion de chant ou de choral. Intégrer ces paramètres et accomplir le trajet qui va de la lecture à l'interprétation demande alors du temps et de la patience car la musique de Holliger en vient à oublier sa propre histoire pour se réinventer puis se redéployer, à chaque étape du parcours musical, en de multiples formes d'une invention radicale et bouleversante.

Dans leurs langages respectifs, certains compositeurs du siècle passé essayèrent d'atteindre le naturel par le retour à des mélodies simples, des séquences répétitives ou des formes archaisantes. D'autres, s'ils n'ont pas nié leur héritage musical, génétique en quelque sorte, n'en ont pas moins trouvé la voie d'une rhétorique inédite, allégée du poids de certaines traditions. Cette musique neuve, libre de toute contrainte formelle passée ou présente, retrouve au fond une forme de spontanéité par une formulation qui renoue précisément avec le naturel, en ceci qu'elle donne l'impression de s'engendrer continuellement et que le compositeur, dans l'acte même de composer, apprend, puis découvre ce qu'il cherche.

La Lemanic Modern Academy, grâce à la méticuleuse concentration de son travail de préparation, mais aussi à la possibilité de donner les concerts plusieurs fois dans des conditions semblables aux conditions professionnelles, est à ce titre encore plus ambitieuse que les « simples » Ateliers Contemporains de l'HEMU : elle a pour mission supplémentaire d'amener les jeunes musiciens à un haut degré de connaissance des styles par une pratique intensive des répertoires modernes – une exigence indispensable pour la formation de leur esprit critique.

William Blank

INTRODUCTION

En cette année où Heinz Holliger, né en 1939, fête ses soixante-quinze ans, il n'est pas inutile de rappeler qu'il est l'un des plus grands compositeurs actuels, l'une des personnalités les plus inventives et les plus originales de son époque, et avec Klaus Huber, le musicien suisse le plus représentatif de l'après-guerre. Il n'est pas inutile non plus de rappeler que, longtemps, ces deux musiciens apparurent comme des francs-tireurs et des marginaux à l'intérieur d'un contexte extrêmement conservateur, pour ne pas dire réactionnaire. Si l'on excepte quelques initiatives isolées, dont la plus importante fut celle de Paul Sacher à Bâle, la musique contemporaine, jusqu'aux années quatre-vingt, ne passait guère les frontières de l'Helvétie, comme victime d'un blocus sanitaire. La situation dura de trop nombreuses années, mais finalement, une nouvelle vague de compositeurs bouscula l'*establishment* et ouvrit toutes grandes les fenêtres sur le monde. Avant que par un inévitable retour du balancier on cherche à nouveau à se pelotonner dans la couette tonale, au moins deux générations de compositeurs suisses riches de talent prirent d'assaut la scène internationale et réinventèrent la musique suisse avec une vitalité roborative : Jarrell, Dayer, Kyburz, Bianchi, Furrer, Ammann, Blank, Skrzypczak, et beaucoup d'autres. Il est heureux de pouvoir écrire que deux compositeurs tels que Holliger et Kyburz, qui appartiennent à deux générations différentes, se situent aux antipodes l'un de l'autre du point de vue esthétique, mais que leurs musiques dialoguent à un même niveau, dans une même exigence de qualité et d'expressivité.

HEINZ HOLLIGER

UN PARCOURS

Pour un nombreux public, Heinz Holliger est avant tout l'interprète éblouissant qui a transcendé un instrument, le hautbois, jusque-là confiné à l'intérieur de l'orchestre. Beaucoup connaissent aussi le chef inspiré qui passe avec le plus grand naturel de la musique classique à la musique contemporaine. Le compositeur touche un cercle plus restreint; il s'est développé à l'ombre de l'interprète prestigieux, mais aussi à l'écart des mouvements et des modes.

Il s'est pourtant révélé très tôt à lui-même. Les premières compositions publiées font suite à une intense activité créatrice, commencée dès l'adolescence, et elles font apparaître diverses influences formatrices : celles de son professeur Sándor Veress et de Klaus Huber, celles de l'École de Vienne et de Berg en particulier, celle de Boulez enfin, dont il suit les cours à Bâle au début des années soixante. Elles révèlent aussi un lien privilégié avec la poésie et le théâtre : en écrivant, dans ses premières années, de nombreuses musiques de scène, Holliger acquiert non seulement du métier, mais il canalise aussi le flux expressif d'une première manière pleine de spontanéité et d'exubérance. La rigueur d'une écriture très tôt souveraine, où la pensée contrapuntique héritée de Veress s'articule à une sensibilité harmonique et sonore développée auprès de Boulez, s'inscrivent à l'intérieur d'un lyrisme qui a ses racines dans le romantisme et l'expressionnisme, comme en témoignent ses choix littéraires, notamment la présence centrale de Georg Trakl, un poète auquel Holliger s'est véritablement identifié à ses débuts. Ainsi sa première période créatrice culmine-t-elle dans une grande œuvre écrite sur un texte de ce poète, *Siebengesang*, composée en 1966-1967 pour hautbois solo, voix de femmes et orchestre. Holliger y transforme le vocabulaire sériel à travers l'extension du jeu instrumental et la dramaturgie de la forme.

UNE MUSIQUE QUI NE CONSOLE PAS

La recherche d'une expressivité toujours plus poussée va le conduire à briser l'homogénéité de ses premières œuvres et à investir directement le matériau musical : dans son quintette à vent *h* (1968), œuvre de transition, il travaille

sur les spectres harmoniques, les sons multiphoniques et les techniques de jeu nouvelles. Dans les œuvres qui suivent, comme *Dona nobis pacem*, *Pneuma*, *Psalm*, *Cardiophonie*, *Kreis*, ainsi que le quatuor à cordes, il explore un univers sonore inouï, qui repose sur de nouvelles techniques instrumentales et vocales, de nouveaux concepts compositionnels et dramaturgiques. Ces œuvres s'inscrivent dans un contexte de recherches propre à toute une génération en rupture avec le courant sériel qui s'était développé après la guerre, même si, chez Holliger, l'expérimentation radicale du matériau reste inséparable d'une extrême rigueur compositionnelle. Il ne renonce pas au lyrisme intense de ses premières pièces, mais celui-ci s'inscrit désormais à l'intérieur du phénomène sonore, et même parfois en creux : les figures « rhétoriques » sont remplacées par des processus de déconstruction, de décantation et de compression.

Ainsi, le chœur de *Psalm* parle plutôt qu'il ne chante la « louange » au dieu absent du texte de Celan ; les instruments de *Pneuma*, un requiem écrit pour la mort de sa mère, ne produisent plus des sons « normaux » mais toute une panoplie de bruits dans lesquels le souffle joue, conformément au titre, un rôle prépondérant ; dans *Cardiophonie* pour hautbois et bande, l'instrumentiste succombe à son propre jeu, submergé par le bruit de son rythme cardiaque diffusé par les haut-parleurs ; quant au quatuor à cordes, qui constitue un aboutissement de cette période, et qui n'utilise lui aussi que des sons déformés et transformés, c'est un rituel d'extinction, un long *decrecendo* de trente minutes s'achevant dans un râle puis dans le silence. Il y a là une violence et une agressivité qui résonne du climat de l'époque, mais aussi la recherche sans concession d'un nouveau territoire musical, situé au-delà des frontières habituelles, *ad marginem*, pour reprendre le titre de l'une de ses œuvres, emprunté à Paul Klee. Toutes ces œuvres font entendre des sons complexes, cassés, soufflés, instables, proches de la rupture et du bruit, des harmonies gelées, translucides, ou au contraire opaques et dures, des textures à la fois rigoureuses et libres. Ce ne sont pourtant jamais des « effets ». Holliger compose à partir des caractéristiques acoustiques et structurelles du matériau, comme s'il s'agissait de notes et d'intervalles traditionnels. Ces œuvres placent l'auditeur hors de ses repères, créant une réelle tension d'écoute. *Und jede Trostesstimme stach in mein Herz* (Et toute voix consolatrice me poignarde le cœur),

écrit Nelly Sachs dans l'un de ses poèmes («*Ein todes Kind spricht*») : les œuvres de cette époque, qui font penser à une sorte d'art brut, refusent toute conciliation et toute consolation.

LE MASQUE D'ORPHÉE

De cette expérience aux limites, tel Orphée revenant du royaume des morts, Holliger va rapporter une conception nouvelle de son œuvre, comme si la musique n'était plus intacte, et que le matériau portait désormais les stigmates de l'Histoire et du réel. Dans une troisième phase créatrice, il va travailler à partir d'archétypes formels et techniques dont le sens est constamment déplacé, transfiguré ou épuisé. Hanté par la folie et la mort, par les démarches visionnaires, mais aussi par une notation aussi précise que possible, Holliger croise sur son chemin des alliés substantiels : Schumann, Hölderlin, Walser, Celan, Beckett... Dans le ciel holligérien, où Trakl était l'étoile la plus puissante, se forme une constellation plus riche et plus complexe, zébrée d'éclairs et de foudre : celle d'une famille d'exclus et de voyants qui sont une source d'inspiration pour le compositeur, y compris dans ses œuvres purement instrumentales.

C'est ainsi qu'en 1975, Holliger entreprend un travail sur les ultimes poèmes de Hölderlin, signés du nom imaginaire de Scardanelli, où se répondent pièces vocales et instrumentales; l'œuvre s'apparente à un «journal» tenu sur près de vingt années. *Scardanelli-Zyklus* frappe par son hiératisme et l'apparente simplification du langage, comme si la musique des années précédentes – une musique furieuse, provocatrice, extravertie – avait été déchantée, réduite à son ossature. Mais la simplicité et la transparence, dans cette sorte d'oratorio qui dure plus de deux heures, ne doivent pas être prises au premier degré : chaque pièce qui la constitue repose sur des formalisations extrêmement complexes, des doubles fonds mystérieux et ambigus, créant par ailleurs un réseau dense de relations. Holliger y utilise beaucoup la structure du canon; mais ce sont des canons qui se métamorphosent ou s'autodétruisent : dans plusieurs d'entre eux, les chanteurs doivent reprendre la même musique une première fois en demi-tons, une seconde fois en quarts de tons, et une troisième fois en huitièmes de tons, le chant étant de plus en plus expressif. D'autres canons se dérèglent,

chaque chanteuse réglant la pulsation sur son propre pouls, ou se détruisent, chaque note étant progressivement remplacée par un bruit ou un silence.

Parallèlement à cette œuvre jugée par Ligeti comme l'une des «plus riches et des plus profondes, d'une originalité totale», Holliger explore l'univers beckettien dans trois œuvres scéniques entre 1976 et 1988 : *Come and go*, *Not I*, et *What Where*. Les poèmes faussement naïfs de Hölderlin-Scardanelli, qui semblent provenir d'une vision de l'au-delà, conduisent aux personnages fantomatiques et manipulés chez Beckett, qui s'expriment avec des mots banals, dans un ressassement obsessionnel ou à travers des échanges tronqués faits de questions sans réponse et de confidences chuchotées. De même que les poèmes du dernier Hölderlin masquent un désarroi profond, une sourde révolte contre un temps qui a trahi, les pièces miniatures de Beckett, mécaniques formelles impitoyables, cachent le regard perçant que l'auteur porte sur la comédie humaine, et ses réflexions sur les fins dernières. Dans les deux cas, Holliger adopte des formes à la fois cycliques et ouvertes, où le temps mythique de l'éternel retour croise les fulgurations et les visions d'épiphanies. Holliger joue sur les relations dialectiques entre les événements de surface et les significations sous-jacentes, le cadre formel strict et le flux souterrain de l'expression. La flèche du temps traverse, en les rongant, les immobilités apparentes. Les formes de référence (canon, choral, rondo, etc.) sont tout à la fois sauvées et minées de l'intérieur. Ce qui est interrogé à travers ces œuvres, c'est la fonction même de l'artiste et du message artistique; dans les figures de l'exclusion et de l'anéantissement se reflètent la violence de la domination et les formes possibles de la résistance.

UNE SUBJECTIVITÉ IRRÉDUCTIBLE

Dans ses œuvres à partir des années quatre-vingt, Heinz Holliger a transposé ce conflit à l'intérieur du champ esthétique, sous la forme d'une relation complexe entre expression et formalisation, intuition et construction, références au passé et innovations. C'est aussi vrai dans les *Gesänge der Frühe* (1987), contrepoint à deux voix sur Hölderlin et Schumann, protocole d'une mise à l'écart, que dans *Beiseit* (1991), où la musique suit les pas de Walser, le voyant égaré; c'est aussi vrai dans les *Zwei Liszt-Transkriptionen* (1986),

où les visions lisztiennes sont déployées jusqu'au vertige, que dans les *Zwei Trakl-Lieder* (1993), qui élargissent et transfigurent les *Drei Liebeslieder* de jeunesse (1960). Le noyau de l'expression, dans toutes ces œuvres, est celui d'une subjectivité irréductible, non adaptée. En ce sens, l'apothéose est atteinte avec le *Concerto pour violon, hommage à Louis Soutter* (1993-2002). La trajectoire d'une vie, celle du peintre-musicien qui donne son titre à l'œuvre, se déploie jusqu'à son anéantissement, et c'est en même temps la traversée d'un siècle et d'une société. La forme concertante, comme c'était déjà le cas dans *Siebengesang* et *Turm-Musik*, révèle l'affrontement tragique entre l'individu et la collectivité. Certaines sonorités, certains crescendos dramatiques, notamment à la fin du troisième mouvement, sont comme des déchirures, des lacérations : le travail sur le son rejoint ici la recherche d'expressivité des premières œuvres, mais à un niveau supérieur. Ce tragique sans médiation éclaire l'œuvre entière de Holliger, comme s'il existait au cœur de sa musique une indicible souffrance conduisant à l'exacerbation des idées, à l'exploration des zones les plus reculées de la sensibilité et du psychisme.

Né dans l'atmosphère réactionnaire et stérile de la culture suisse d'après-guerre, Holliger s'est tôt «inventé» une généalogie qu'un pays sans véritable tradition musicale ne pouvait guère lui offrir. Il a situé sa vraie patrie dans le monde de la musique et de la poésie ainsi que dans le romantisme de la révolte et de l'absolu. Mais à partir des années 1990, il réinvestit son propre patrimoine, en quête d'une identité qui se situerait au-delà des images conventionnelles livrées par son pays d'origine. C'est ainsi qu'il s'inspire du folklore valaisan dans *Alb-Chehr* (1991), écrit pour un groupe de musiciens traditionnels, et met en musique le monde intimiste de Robert Walser dans *Beiseit* (1990) en ayant recours à une voix de contre-ténor qui rappelle celle des yodleurs et à une formation instrumentale typique du folklore suisse : clarinette, accordéon et contrebasse. C'est encore vers Walser qu'il se tourne pour écrire son opéra *Schneewittchen* (Blanche-Neige, 1997-1998), comme il s'était tourné vers Louis Soutter pour son *Concerto de violon*. Il s'attache à des poésies écrites en différents dialectes suisses, comme celui de la poétesse Marie Blasi dans *Puneigä* pour voix et ensemble (2002), ou celui d'Albert Streich dans *Induuchlen* (2004) pour contre-ténor et cor naturel.

AVANT LE MASSACRE

La quête d'une vérité cachée derrière le masque de l'apparence est l'un des thèmes fondamentaux de la musique de Holliger comme de sa pratique d'interprète. La réduction à l'essentiel est pour lui une forme d'intensification. Dans sa pureté, sa démarche possède une dimension spirituelle et morale. Les images de la folie, de la mort, de la fragilité et du dépouillement révèlent des forces enfouies, des significations hors de toute convention, qui doivent apparaître en tant que telles, non travesties par les sortilèges de l'art. C'est le point de vérité qu'il s'agit d'atteindre – et c'est un point de non-retour. Le compositeur a ainsi choisi, dans *Glühende Rätsel*, des poèmes grâce auxquels Nelly Sachs a vaincu l'aphasie; dans *Come and go* ou *What where*, la parole beckettienne est arrachée à l'innommable; avec *Psalm*, Paul Celan adresse une louange à un Dieu appelé «Personne»; *Scardanelli-Zyklus* célèbre une réalité pétrifiée, inaccessible, dont le sujet, simple observateur, est coupé; et dans la série des *Jisei*, Holliger greffe sa musique sur l'éloquence allusive et concise des haïkus... Sa musique, dont les fondements sont d'ordre rhétorique, tente à chaque fois de repousser les limites du dicible. Même les cloches de *Turm-Musik* énoncent un texte, même la percussion, dans *Voi(es)x métallique(s)*, parle. Les poètes choisis se situent aux limites de la folie et de la mort, du lyrisme et de l'effondrement, et leurs textes concentrent la douleur d'être avec un regard critique sur la réalité et sur eux-mêmes. Ce sont tous des figures de l'exclusion et de la réclusion. Holliger a lié sa musique à cette parole de l'extrême, au seuil du silence et du cri. Dans le *Concerto pour violon, hommage à Louis Soutter*, l'instrument soliste finit par être englouti dans les sonorités graves de l'orchestre, comme si la noirceur des peintures de Soutter envahissait la partition. Le dernier mouvement porte pour titre «Avant le massacre», une toile que Soutter peint, dans sa réclusion forcée, le jour de la déclaration de guerre : le 1^{er} septembre 1939. La lucidité de l'homme banni, isolé, donné pour fou, résonne dans les sonorités dérangeantes, à la fois sombres et cristallines, de toute l'œuvre de Holliger.

Philippe Albèra

TURM-MUSIK

Cette œuvre fait partie d'un grand œuvre intitulé *Scardanelli-Zyklus*, qui s'appuie sur les textes que Hölderlin écrivit au cours de la seconde moitié de sa vie, lorsqu'il était reclus à Tübingen, dans la tour de la maison du menuisier Zimmer (après un séjour dans une clinique pour scènes de démence). *Turm-Musik* regroupe plusieurs parties du cycle réunies pour former une pièce concertante dont l'instrument principal est celui-là même que Hölderlin pratiquait (avec le piano).

Les poèmes qu'il écrivait alors, le plus souvent à la demande d'un visiteur, il les signait du nom mystérieux de Scardanelli, et 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 Mörrike, qui n'hésitèrent pas à en jeter une grande partie. Holliger, fasciné par tout ce qui se situe au-delà des limites habituelles, a été intrigué par ces textes qui sont comme le négatif des grandes œuvres de Hölderlin, auxquels 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 son expérience poétique antérieure. 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 le poète avait chantées avec un lyrisme flamboyant dans *Hypérion* et dans de nombreux autres textes. 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.

De forme circulaire, *Scardanelli-Zyklus* échappe aux caractéristiques d'une dramaturgie classique : pendant plus

de deux heures, l'œuvre déploie un caractère d'inexorabilité et de hiératisme, telle une cérémonie. Elle n'a pas été conçue comme une forme monumentale, mais, entre 1975 à 1991, comme un journal dont les feuillets, liés à une idée centrale, s'ajoutent les uns après les autres. Aussi peut-elle être jouée sous différentes formes: pièces séparées, cycles à l'intérieur du cycle, en partie ou en totalité.

Par trois fois, le chœur parcourt le cycle des saisons, suivant une thématique omniprésente chez le dernier Hölderlin : 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 du poète, sous forme concertante ou solo. L'ordre dans lequel les pièces sont présentées reste libre, les seules contraintes étant l'alternance entre parties vocales et instrumentales, et le mouvement circulaire – la succession *Printemps, Été, Automne, Hiver* à partir de n'importe quelle saison. La structure diachronique des trois cycles de saisons correspond à la structure synchronique des trois cercles enchevêtrés.

Chaque pièce est conçue dans une écriture sévère, où domine la structure du canon. Mais ces principes extrêmement rigoureux tendent moins à une *construction* qu'à un *épuisement* des structures. Les processus 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.

Il existe une dialectique complexe entre la spontanéité et la formalisation, entre des procédés hautement rationnels et une forme contrôlée d'aléatoire, entre un matériau « neutre » et les vibrations lumineuses du son. La musique fait en effet coexister la beauté sonore

la plus émouvante – une beauté ressentie physiquement – avec le sentiment de son impossibilité même. Il s'en dégage une formidable tension intérieure, la solidarité entre les pôles contraires instaurant un contrepoint déchirant. Tout est à la fois apparition, avec un certain merveilleux, et distance infranchissable, avec la nostalgie d'un monde perdu. En nous restituant la beauté sonore sous une forme dépouillée, élémentaire – on voudrait dire, au sens fort du terme, primitive –, mais au travers des moyens artistiques les plus complexes et les plus réfléchis, Holliger touche à son essence même.

Philippe Albèra

Pour en savoir plus :

Heinz Holliger : *Textes, entretiens, écrits sur son œuvre*, Philippe Albèra (éd), Genève, Contrechamps, 2007.

LES CELLULES DE HANSPETER KYBURZ

Après des études de musicologie à Berlin, où il passe « beaucoup de temps avec les philosophes », Hanspeter Kyburz, né en 1960 à Lagos au Nigeria, se met à « réfléchir sur les techniques de composition de manière à ce qu'elles fassent sens dans un contexte philosophique ». Pourtant, il ne s'exprime pas volontiers sur son œuvre. Sa musique possède une force concentrée, une puissance d'expression qui naît paradoxalement de fortes contraintes structurelles, liées à des principes de formalisation générés par l'ordinateur. En ce sens, sa démarche de compositeur est aux antipodes de celle de Holliger, qui vise à préserver la spontanéité de l'invention.

Cells (1994) est sa première œuvre d'importance. Kyburz s'y est inspiré des travaux de Jean Piaget sur la psychologie de l'enfant, sa reconnaissance des objets et la constitution d'un champ spatial, dont la maîtrise est progressive. Le premier mouvement correspond ainsi au premier stade de cette maîtrise, où aucun comportement ne distingue l'enfant du monde extérieur : musicalement, c'est un flux de phénomènes réalisé grâce à un algorithme qui règle les apparitions et les disparitions d'objets sans lien entre eux, le saxophone solo se fondant dans l'ensemble. Le second mouvement renvoie à un second stade : il est marqué par l'émancipation du soliste et par des processus qui se chevauchent. Le troisième mouvement est progressivement envahi par des lignes chromatiques liées dans l'esprit du compositeur à l'expérience spatiale, à une « ligne infinie » qui règle la présence/absence des objets. Dans le dernier mouvement, il y a déplacement des objets les uns par rapport aux autres et la flûte comme l'alto échangent leurs places.

L'œuvre résulte « des premiers essais très développés avec une syntaxe orientée sur des processus, permettant de donner une plasticité à la différenciation de structures récursives. Ce n'est pas l'ordre formel, quasi architectural, du matériau musical qui devait être au centre de tels processus génératifs, mais la naissance progressive de structures musicales, grâce à des connexions dynamiques entre les composantes. C'est précisément en me concentrant sur les possibilités de *connexion* d'éléments plus ou moins complexes et hétérogènes que j'ai pu aboutir à des formes plus souples et en même temps plus cohérentes ».

Pour construire les algorithmes dont il se sert dans *Cells*, Kyburz s'est référé à un système élaboré par le biologiste Aristid Lindenmayer visant à formaliser la croissance et la variété des plantes.

L'algorithme livre une disposition, une succession, mais ne régit pas tous les détails du déploiement formel. Certaines décisions peuvent infléchir le processus pour modeler la forme : dans le premier mouvement de *Cells*, par exemple, Kyburz applique un filtrage d'où résulte une forme en arche. Grâce à l'application du langage *Common lisp*, le compositeur peut introduire par ailleurs un critère de contexte dans ses algorithmes. Dans le troisième mouvement, il utilise douze critères pour un geste harmonico-rythmique qui possède ainsi un caractère malléable.

Kyburz travaillera toujours par la suite avec de tels procédés. «L'algorithme est d'abord un classement de matériaux. Il aide simplement. Je regarde d'abord le matériau que j'ai esquissé et avec lequel j'aimerais travailler, et j'y aperçois surtout des conflits, des chances aussi, bien sûr, mais c'est encore très ambivalent. Je dois donc penser à la manière de construire ce matériau à partir d'une combinatoire, puisque je veux relier ces matériaux isolés entre eux». Les algorithmes servent ainsi à construire une continuité puis à «générer un prototype» de la composition, qui permet à Kyburz d'acquérir un nouveau point de vue sur ce qu'il avait imaginé : «Parfois ils font exactement ce que je veux et parfois ils m'étonnent». «L'ordinateur me permet une distance dans l'observation, je puis écouter vraiment. [...] D'autre part, il est tout aussi important quand on compose que l'on ne sache pas ce que l'on fait. Et cet aspect 'naïf' est progressivement subverti par la différenciation croissante que nous permet un ordinateur. Il est donc très important que le compositeur conserve quelque part cette naïveté de son action».

Cells est une œuvre qui met donc en scène, au fil des cinq mouvements très différenciés qui la composent, un jeu instrumental d'une grande énergie, avec de nombreuses tentatives de rassemblement et d'homogénéisation qui semblent littéralement arrachées au chaos. Les passages structurés sont d'ailleurs davantage une ouverture ou une libération qu'une consolidation et la musique y rayonne alors d'une énergie éminemment sensuelle, voire théâtrale,

inspirée et véhiculée par une puissante imagination sonore. Mais l'oeuvre connaît aussi des instants de calme, d'évidence, échos de la musique concertante traditionnelle, lorsque certains instruments solistes ou de petits groupes de timbres insolites attirent sur eux l'attention: distance et rapprochement sont alors rendus évidents par ces moments où l'oreille est focalisée sur des éléments individualisés et où l'unité du collectif (comme d'ailleurs la temporalité et l'itération du discours) est momentanément suspendue, offrant de vrais moments de poésie pure...

Philippe Albèra / William Blank,
en utilisant un texte de Martin Kaltenecker

DANS LA MÊME COLLECTION

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