

CAHIER DES ATELIERS CONTEMPORAINS

HEINZ HOLLIGER
ALESSANDRO SOLBIATI
HANS ZENDER

16

ÉVÉNEMENTS

SAMEDI 15.10.2016, BCV CONCERT HALL, HEMU FLON

17:00 **CONCERT «LUMIÈRE SUR HEINZ HOLLIGER»**
Ensemble Contemporain de l'HEMU
direction Heinz Holliger
Œuvres de Webern, Schoenberg, Holliger et Carter

LUNDI 17.10.2016, UTOPIA 1, HEMU GROTTTE 2

14:00 **MASTERCLASSE HEINZ HOLLIGER DÉDIÉE AUX BOIS**
-21:30 Œuvres de Berio, Carter, Ferneyhough et Holliger
pour instrument seul

MARDI 18.10.2016, UTOPIA 1, HEMU GROTTTE 2

09:00 **CONFÉRENCE - ATELIER**
-17:00 sur le lien entre théorie et pratique musicale,
autour de la musique de chambre et de l'évolution
de l'écriture de Heinz Holliger, en dialogue
avec Philippe Albèra

17:30 **AUDITION PUBLIQUE DES ŒUVRES PRÉSENTÉES**

LUNDI 21.11.2016, UTOPIA 1, HEMU GROTTTE 2

19:00 **CONCERT «PORTRAIT ALESSANDRO SOLBIATI»**
en présence du compositeur
Ensemble Contemporain de l'HEMU
direction William Blank
Œuvres de Gervasoni, Schoenberg et Solbiati

SAMEDI 17.12.2016, BCV CONCERT HALL, HEMU FLON

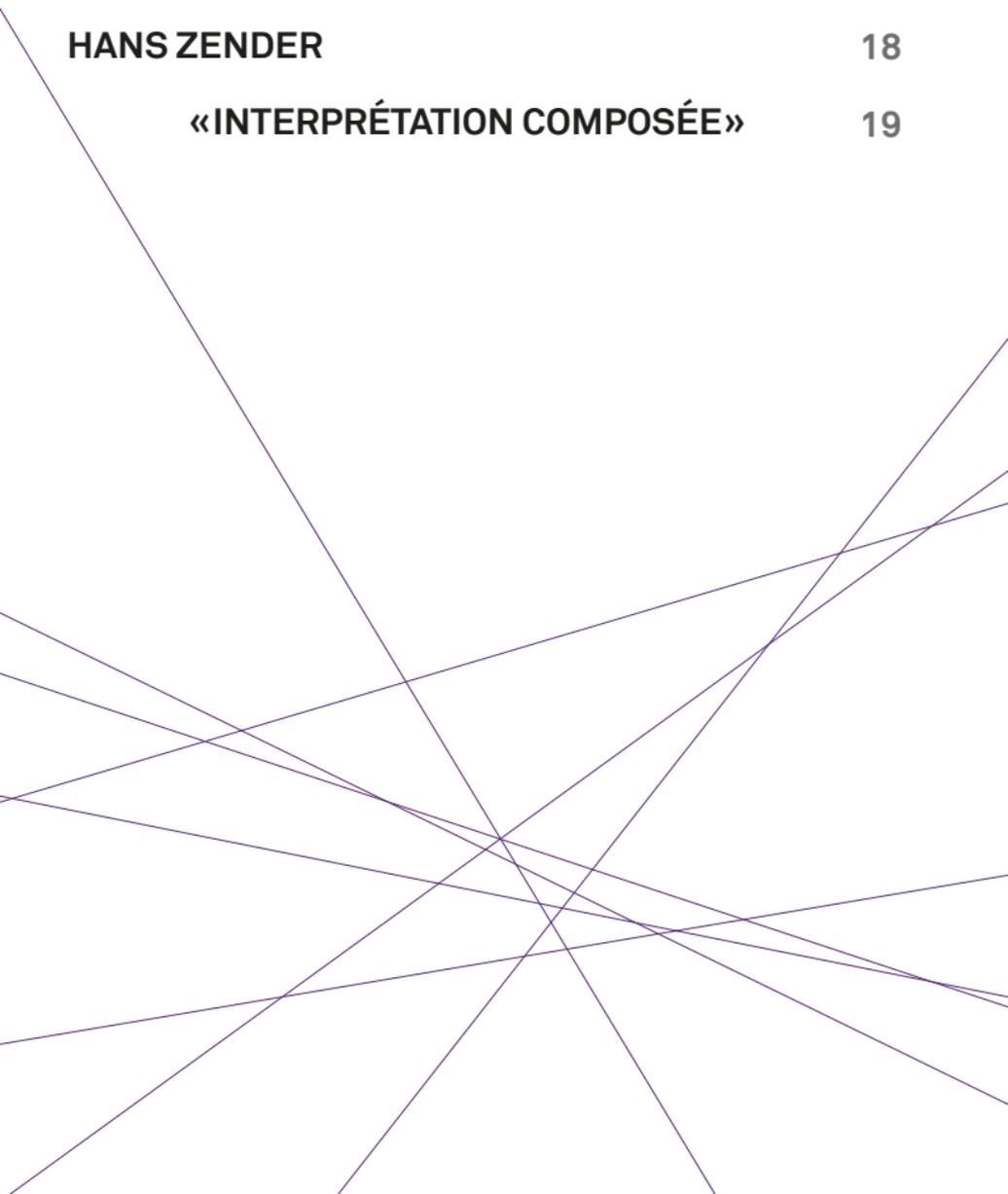
17:00 **CONCERT «HANS ZENDER: SCHUBERTS "WINTERREISE"
EINE KOMPONIERTE INTERPRETATION
POUR TÉNOR ET ENSEMBLE»**
en présence du compositeur
Ensemble Contemporain de l'HEMU
direction Emilio Pomàrico
Brenden Gunnell, ténor

Plus d'infos sur www.hemu.ch

CAHIER DES ATELIERS CONTEMPORAINS

N° 16

ÉDITORIAL	4
HEINZ HOLLIGER	6
APHORISMES	7
ALESSANDRO SOLBIATI	13
LE SIMPLE ET LE COMPLEXE	14
L'IDÉE DE LA RESTAURATION	16
HANS ZENDER	18
«INTERPRÉTATION COMPOSÉE»	19



ÉDITORIAL

L'HEMU accueille cet automne trois compositeurs de grand renom: Heinz Holliger en octobre, Alessandro Solbiati en novembre, et Hans Zender en décembre. Après la venue l'an dernier de Wolfgang Rihm et d'Helmut Lachenmann, qui fut marquante à plus d'un titre, cette triple invitation témoigne de l'engagement de notre institution dans le domaine de la musique actuelle et replace le compositeur au centre de son dispositif. Pour les étudiants comme pour leurs professeurs, être en contact direct avec de telles personnalités, travailler leurs œuvres, échanger avec elles, est en effet essentiel. Qui n'aurait souhaité rencontrer Mozart, travailler avec lui?

Ce sont les compositeurs, on l'oublie trop souvent, qui font l'histoire de la musique; sans eux, les interprètes ne pourraient exister sous la forme que l'on connaît et qui fait l'objet de longues années d'études dans les Conservatoires et les Hautes Écoles de musique. Sans eux, notre regard sur le passé serait différent, et les œuvres du répertoire, au lieu d'être prises dans le flux du vivant, resteraient lettres mortes. C'est en repensant l'héritage, génération après génération, que les compositeurs donnent leur pleine présence au corpus d'œuvres du passé, qui n'est en rien figé. C'est ainsi que Beethoven fut repensé par Wagner et Brahms, ces derniers par Mahler et Schoenberg, et ceux-ci par Boulez et Nono. Comme le dit Holliger, «même comme explorateur de territoires nouveaux, [on a] besoin d'emporter des provisions». Comme compositeur et comme interprète, il ne cesse de dialoguer avec les œuvres du répertoire; Zender, lui, procède à une relecture de Schubert; Solbiati rend hommage à Haydn et Mozart. Les compositeurs construisent chacun leur arbre généalogique; en développant ce qui, dans les œuvres du passé, n'était que prémisses, formes latentes, anticipations ou préfigurations, ils permettent de les percevoir autrement. Car les œuvres ne sont pas des objets, mais des organismes vivants qui évoluent dans le temps.

En ce sens, l'idée d'«interprétations composées» développée par Hans Zender est un magnifique exemple de cette lecture critique et créatrice du passé. C'est en quelque sorte comme si le compositeur prenait la baguette du chef – Zender a été un grand chef d'orchestre – et interprétait les œuvres du passé à travers une sensibilité tenant compte de l'évolution de la musique jusqu'à nos jours. Ainsi nous fait-il redécouvrir le *Voyage d'hiver* de Schubert à partir d'un présent qui ne célèbre plus le charme du tilleul au printemps et où l'on n'entend plus

le cor de postillon. Il recrée le choc qu'éprouvèrent les amis de Schubert lorsque celui-ci leur chanta ce cycle de lieder, qu'il venait de composer, en s'accompagnant au piano. Car cette musique aujourd'hui estampillée «chef-d'œuvre», et présentée trop souvent dans des conditions qui en étouffent la signification profonde, qu'il s'agisse d'un récital de prestige ou des opérations de marketing autour d'un enregistrement discographique (sans parler de la possibilité de s'en servir pour la sonnerie de son téléphone portable), exprime tout le désarroi de l'homme face à la mort et à l'obscurantisme de son temps, qui ne laissait à son auteur aucune autre perspective que le refuge dans le monde de l'art.

Il en va de même de la démarche de Heinz Holliger revisitant la musique de Schumann et faisant apparaître derrière l'image d'Epinal du musicien romantique une expérience des limites dans l'expressivité qui s'appuie sur un travail d'écriture d'une rigueur absolue – il retrouve cette exigence et cette radicalité chez Schoenberg et Carter, qu'il a mis à son programme.

Mais qu'en est-il d'Alessandro Solbiati, d'une génération plus jeune, lui qui n'a pas été l'héritier direct, comme Zender et Holliger, de l'avant-garde des années cinquante, et de sa volonté de rupture avec le passé, liée aux tragédies de la guerre? Il cherche précisément à dépasser de tels clivages, à repenser les catégories de la musique traditionnelle afin de les utiliser comme ferments de son propre travail de composition. Il le fait à l'écart des modes et des courants.

Car composer, c'est inlassablement chercher ce qui est juste pour soi, dans l'espoir d'atteindre une vérité universelle, quand bien même il n'y a pas en la matière de vérité immuable. L'acte de création exalte l'imagination, «cette reine des facultés» selon Baudelaire. Et pour nous, interprètes ou auditeurs, se confronter à ces mondes patiemment nés de visions qu'il a fallu noter, reconstruire, élaborer, puis transmettre, c'est partir à l'aventure, s'ouvrir à des mondes nouveaux qui stimulent notre imaginaire, chercher à comprendre où nous en sommes, vivre pleinement notre propre présent.

Philippe Albèra

HEINZ HOLLIGER

Si Heinz Holliger, né en 1939, s'est acquis une réputation mondiale en tant qu'hautboïste, incitant les plus grands compositeurs de son époque à écrire pour lui et à renouveler ainsi le répertoire de son instrument, son activité de compositeur est restée longtemps mal connue, surtout hors des pays germaniques. Il apparaît pourtant comme l'une des personnalités dominantes de sa génération, son œuvre, abondante et originale, étant l'une des plus fascinantes de la musique d'aujourd'hui. Comme chef, il mène une carrière à la fois prestigieuse et singulière, donnant des œuvres qu'il choisit une lecture renouvelée (c'est ainsi qu'il vient de graver l'intégrale des œuvres orchestrales de Schumann, ainsi que plusieurs œuvres de Debussy). Dans toutes ses activités, il est le musicien par excellence, parvenant à conjuguer une connaissance en profondeur des œuvres et de leur contexte avec une grande spontanéité, l'extrême sensibilité s'alliant chez lui à la plus grande intelligence.

Ses œuvres touchent à tous les genres, de la musique soliste ou de chambre à l'opéra. La musique vocale joue un rôle central, liant le compositeur à tout un ensemble de poètes qui forment en quelque sorte sa famille spirituelle, tels Trakl, Hölderlin, Beckett, Walser ou Celan.

APHORISMES

Extraits d'un entretien de Heinz Holliger avec Philippe Albèra

COLLÈGE

J'ai beaucoup écrit pendant le collège, et j'ai aussi fait beaucoup de traductions, notamment de Rimbaud. J'avais traduit le «Bateau ivre» avec la plus grande difficulté; mais j'étais loin de la version réalisée par Celan. Mon activité poétique faisait en réalité partie de la musique, elle était puérile, fondée sur des rapports très forts à Georg Trakl. C'était un moyen très direct pour m'exprimer, et je crois que ce que j'ai fait plus tard en musique, je l'ai d'abord expérimenté dans la poésie.

HAUTBOIS

J'ai connu le hautbois par la radio et par le Théâtre de Langenthal. La sonorité de l'instrument m'avait fasciné, même si ce que j'entendais n'était pas de haut niveau! Je jouais aussi du piano, mais c'était plus difficile pour moi, car je devais vraiment travailler!

J'ai été très marqué par l'enseignement de Cassagnaud, chez qui je suis allé à Berne: il parlait peu de l'instrument, mais beaucoup plus de musique – il était d'ailleurs aussi chef d'orchestre. En réalité, je ne me suis jamais intéressé aux différentes écoles de hautbois, aux questions d'anches faibles ou dures. Je trouvais plus intéressant d'écouter jouer de grands musiciens comme le violoniste Szigeti par exemple. Je crois que tout faire à la fois, c'est-à-dire le hautbois, le piano, la composition et la littérature, a été très positif pour moi...

VERESS ET BOULEZ

J'ai appris chez Veress le sens de la ligne, de la polyphonie, de la périodicité et de la déclamation musicale, ainsi que le sens de la forme. Ce sont des notions souvent absentes chez d'autres compositeurs... Je crois par ailleurs que Veress a imprégné très profondément la vie musicale en Suisse; sans lui, la musique ne serait pas ce qu'elle est dans ce pays. J'ai appris chez lui des choses que je n'ai jamais apprises ailleurs! Mais il ne nous sensibilisait pas beaucoup aux couleurs sonores et à la verticalité, deux dimensions de la composition qui sont très poussées chez Boulez, auprès de qui j'ai travaillé au début des années soixante. Chez lui, tout est défini par rapport à l'harmonie: ce qui se passe sur le plan horizontal est produit par elle. En cela, ces deux enseignements ont été très complémentaires pour moi.

ROMANTISME

Schumann et Schubert ont été d'emblée les compositeurs les plus importants pour moi.

Cet attrait pour le romantisme, je ne l'ai pas choisi! C'est là où je me sens le plus moi-même.

Lorsque je dirige des œuvres comme les deux *Symphonies de chambre* de Schoenberg, je suis à la fois fasciné, car je découvre toujours de nouvelles choses, et je me bats contre elles. C'est une musique qui ne laisse pas en paix. En tant que compositeur, je me sens moins proche de Schoenberg que de Berg, et je crois que je n'ai jamais été vraiment influencé par lui, bien que j'aie étudié la plupart de ses œuvres.

MUSIQUE ABSOLUE

Je ne crois plus à l'autonomie du matériau, à la beauté autonome. Je travaille avec du matériau historique, comme dans *Scardanelli-Zyklus*, où j'utilise des quasi-modèles. Après le *Quatuor*, j'ai écrit *Atembogen*, qui est une pièce très importante pour moi, parce que j'ai perçu qu'à travers cette musique d'agonie, je pouvais revenir à une musique très libre, très pulsée, très phrasée, et même très chantée (même si on ne l'entend pas!). C'est à ce moment-là que j'ai pu reprendre des éléments du passé, notamment des éléments du *Trio avec harpe*, et écrire une musique plus ouverte.

Dans le premier des *Lieder ohne Worte*, il y a bien sûr des références tonales, notamment à *la mineur*; mais c'est tellement espacé, raréfié, qu'il n'y a plus de gravité harmonique, ce qui donne ce caractère suspendu. Les notes sont projetées dans un champ sans gravitation. Dans le *Trio*, on trouve beaucoup d'octaves, mais elles sont cachées; écrire pour la harpe sans octaves est presque impossible! Je travaille surtout au niveau acoustique, même si je ne vérifie quasiment jamais ce que j'écris avec l'instrument. Il m'arrive de corriger en jouant, mais en général ce ne sont que des détails.

TRADITION

Tout ce que je fais en musique a ses racines dans l'univers sonore que je connais. Je ne peux ni recréer le monde «ex nihilo», ni effacer ma mémoire. Même comme explorateur de territoires nouveaux, j'ai besoin d'emporter des provisions. On peut dire que tout ce qu'on fait est référencé.

On dépend énormément de la mémoire musicale, surtout si l'on est un musicien pratique! Et j'ai rarement entendu une musique sans référence. Même les pièces de Stockhausen

dans les années cinquante peuvent être qualifiées de pièces expressionnistes: le poids sonore, l'idée font penser à Wagner; la sonorité n'est pas déshistoricisée, ou anhistorique: le piano de Stockhausen est traité de façon très traditionnelle, c'est un piano lourd, allemand, et non pas un piano aéré comme celui de Debussy par exemple.

PHYSIQUE DU SON

Ce qui m'a toujours intéressé en premier lieu, c'est le côté physique d'un changement sonore. Si je transforme une sonorité, c'est moins pour le résultat lui-même que pour rendre apparente la force qui est derrière. Je veux faire sentir, par exemple dans un son écrasé, la déformation d'une belle sonorité. Aussi faut-il toujours écouter l'origine du son, la sonorité pleine, dans un mode de jeu qui la déforme. En tous les cas, il ne s'agit pas du tout, chez moi, d'une recherche de sonorité, absolument pas. C'est, si l'on veut, une forme d'expressionnisme.

L'INCONNUE DEVANT SOI

Pour moi, la composition est comme un voyage dans un territoire inconnu, et je veux rester libre de mes décisions sans avoir à «traîner» le poids du matériau! Je ne crois pas que la musique soit moins complexe pour autant, au contraire. Elle est en tous les cas moins facilement analysable! 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. L'essentiel, finalement, est de se trouver soi-même; il y a plusieurs façons d'y parvenir!

SOLITUDE

Il y a chez moi quelque chose de solitaire, une impossibilité de communiquer. J'écris une musique de la tour, même s'il s'agit d'une musique assez directe et gestuelle. Ce n'est peut-être pas tellement une caractéristique de langage, mais plutôt de comportement, une manière d'être dans la société. C'est pourquoi j'ai beaucoup hésité à écrire des pièces d'orchestre et, à part *Pneuma*, elles résultent toutes d'une commande. Ce ne sont pas des pièces qui ont mûri longtemps en moi. J'ai souvent demandé à Helmut Lachenmann pourquoi il écrivait tant de pièces pour orchestre, car il me semble qu'on ne peut jamais aller jusqu'au bout avec l'orchestre, qu'il est toujours nécessaire de faire des concessions.

COMPOSER

Certaines choses jaillissent sans que rien, apparemment du moins, n'ait été préparé; d'autres sont travaillées intérieurement très longtemps, et je les écris en général rapidement. Pour *Beiseit*, j'ai beaucoup travaillé intérieurement, mais cela est venu comme un torrent: j'en ai écrit onze pratiquement d'un seul trait. Le *Quintette* pour piano et vents, en revanche, a été plus laborieux; j'ai dû travailler davantage pour obtenir ce que je voulais! Pourtant, je trouve que c'est une musique beaucoup plus simple. En général, toutefois, j'écris dans un laps de temps assez bref.

INTERPRÉTER

Un instrumentiste n'est finalement qu'un employé de la société; il ne la représente pas! Il y a d'ailleurs des interprètes, comme Horszowski ou Lipatti, qui furent des moines, des ermites, des exilés de la société; il y en a évidemment beaucoup qui font partie de la *jet set*! Mais je ne suis pas touché par cela. J'éprouve le besoin d'aller vers les gens – je n'ai aucune envie de jouer pour moi seulement! Et cela implique d'aller dans la société. Je trouve important de pouvoir toucher quelqu'un par mon jeu, même à travers une pièce qui n'est pas essentielle. En réalité, la double activité de compositeur et d'interprète ne me pose aucun problème!

ÉCOUTER

Je nourris peut-être l'illusion que l'auditeur de ma musique devrait être complètement ouvert, sans préjugés, et capable d'une écoute très aiguë; il serait en mesure d'écouter ce qui lui est proposé sans critères trop bien établis. Je ne voudrais pas mettre des barrières entre lui et moi, notamment au travers d'un discours explicatif. C'est pourquoi je n'aime pas écrire des textes sur mes œuvres. Je considère que la musique entre aussi par la peau; on doit d'abord instaurer une relation quasi inconsciente avec elle avant de mettre en route l'appareil intellectuel.

L'ORCHESTRE DE SCHUMANN

Pour Schumann, un musicien d'orchestre doit être comme un musicien de chambre: il doit être conscient de toute la musique, savoir s'il est voix principale, voix secondaire, ou s'il joue en hétérophonie avec un autre instrument: il doit toujours connaître sa position. Les dynamiques sont aussi d'une importance capitale; mais chez Schumann, il faut les considérer du point de vue acoustique et non, comme chez Mahler, du point de

vue pratique. Mahler écrit un triple *fortissimo* dans le registre grave du piccolo lorsqu'il veut quelque chose d'équivalent à un *mezzo-forte* au cor. Schumann écrit ce qu'il veut entendre. Il faut donc savoir le réaliser. De même, les batteries ou trémolos qu'on trouve souvent aux violons, et qui proviennent sans doute de l'écriture pianistique, sont toujours joués avec un seul poids, une seule dynamique; or, il faut relever les notes importantes, les dégager du groupe pour que cela commence à sonner. On joue d'ailleurs en général avec des effectifs de cordes trop importants: Schumann avait environ dix premiers violons, douze au maximum.

Après plusieurs répétitions, tout sonne merveilleusement, même la *Seconde Symphonie*, qui a pourtant la plus mauvaise réputation! Les tempos très rapides que Schumann a indiqués dans cette œuvre obligent de jouer avec légèreté, avec transparence. En fait, pour moi, il s'agit d'une orchestration très pensée, qui n'est ni brillante, ni extérieure. Schumann n'était pas un homme de théâtre, comme Liszt ou Wagner. Là où ceux-ci montrent leur invention de façon ostentatoire, Schumann cache ses effets dramatiques, et ne les répète jamais. On oublie que c'est dans la musique de Schumann qu'on trouve l'écriture de cor la plus avancée de son époque; celle de Wagner est ridicule à côté! Que l'on pense au *Konzertstück* pour quatre cors, qui est sans doute la pièce la plus extrême en ce sens! Tout aussi extraordinaire est la manière dont il écrit pour deux *Wald Hörner* et deux *Ventil Hörner*, avec la subtilité des mélanges! Dans *Genoveva*, il y a parfois huit cors, dont quatre derrière la scène, et c'est absolument génial comme invention instrumentale. De même, l'écriture des trombones dans la «Rhénane» ou dans le mouvement lent de la *Première Symphonie* est extraordinaire; même du point de vue strictement sonore, c'est fascinant! Mais la musique de Schumann ne se livre pas en une seule répétition: il faut vraiment la travailler, avec un orchestre disposé à cela, et qui pense d'abord à la musique.

ÊTRE SUISSE

Au début, je ne sentais rien de particulier au fait d'être suisse: j'aurais pu être n'importe quoi. Aujourd'hui, je pense que je suis tout de même fortement défini par la vie que j'ai passée en Suisse; je ne peux pas échapper à mes racines. J'ai l'impression par exemple que je ne pourrais pas vivre à l'étranger, même si je ne me sens pas ici «chez moi». Cette notion de chez soi, est peut-être utopique. Je me sens personnellement très loin,

ou à côté de ce pays. Mais c'est un phénomène qu'on peut rencontrer partout. Si la Suisse pouvait revenir à ses racines de 1848, à un moment où c'était un pays avancé, ouvert, presque révolutionnaire! Car tout est devenu matériel: il n'existe plus de pensées non fonctionnelles! Tout est ramené aux notions d'argent, de postes de travail, de sécurité. Tout cela provoque une sorte de léthargie, car on endort les gens, et il en résulte une effroyable inertie, une passivité qui est opprimante. Lorsque je parle de cette situation, je m'énerve encore, alors que si j'étais détaché de tout cela, je resterais indifférent. Les projets européens ne sont que des alibis d'ouverture: tout cela reste à la surface! En même temps, la Suisse possède un côté fou – je dis souvent que l'on trouve les plus grands Suisses dans les asiles. Lorsque j'étudiais à Berne, il y avait de nombreux théâtres de poche, il existait une activité très riche dans les musées, une force d'opposition puissante à la bourgeoisie. Mais les artistes sont devenus des lions sans dents. Autrefois, les artistes faisaient encore peur. Aujourd'hui, même Dürrenmatt et Frisch ne font plus peur à personne...

Personnellement, j'aimerais qu'il puisse exister une opposition véritable. Or nous sommes dans une situation d'anonymat, face à des gens totalement incompétents et sans couleur. On les choisit! On se bat contre du caoutchouc, contre un ennemi sans visage, masqué derrière des slogans tels que «*Freiheit-Partei*» [«Parti de la Liberté»], qui sentent bon le fascisme. De même, l'opposition entre Suisses romands et Suisses alémaniques est terriblement superficielle. C'est une forme de schizophrénie. C'est étonnant comme les gens travaillent contre leurs propres intérêts, notamment à travers le vote: on peut parler d'un véritable plaisir d'autodestruction. Même l'article en faveur de la culture, que j'ai défendu, me semble un alibi: il ne dit rien du tout. C'est peut-être une chance s'il ne passe pas! Parce qu'on parle toujours de culture, mais pour les politiciens, ce mot n'a pas du tout le même sens que pour nous: c'est du prêt-à-porter. Peut-être un «non» serait-il enfin capable de réveiller l'opposition? Car avec ce «non», le masque tombera, et l'on verra la face vraie: le vide total*.

**Cet entretien a eu lieu peu avant que le peuple suisse ne soit appelé à se prononcer sur une loi concernant la culture. Le résultat fut la victoire du «non».*

Publié dans Heinz Holliger, *Entretiens, Textes, Écrits sur son œuvre*, Genève, Contrechamps, 1996/2007 (édition augmentée).

ALESSANDRO SOLBIATI

Alessandro Solbiati a étudié le piano au Conservatoire de Milan avec Eli Perrota et la composition avec Sandro Gorli, après avoir aussi étudié la physique pendant deux ans à l'Université. Parallèlement, il suit de 1977 à 1980 les cours de Franco Donatoni à l'Accademia Musicale Chigiana de Sienne. De 1982 à 1995, Solbiati est professeur de fugue et de composition au Conservatoire Giovanni Battista Martini de Bologne, avant d'être nommé en 1995 professeur de composition au Conservatoire Giuseppe Verdi de Milan. En 1996, il enseigne au Centre Acanthes d'Avignon, puis de Metz en 2005. Il dirige des masterclasses au Conservatoire national supérieur de Paris en 1997 et 2001, de Lyon en 2003 et de Mexico en 2002. Il remporte de nombreux concours de composition en Italie et il est programmé par de très nombreuses institutions musicales. Son catalogue est riche de plus de deux cent pièces. Son goût pour la poésie l'a conduit à mettre en musique, notamment, les *Élegies de Duino* de Rainer Maria Rilke, ainsi que des textes de Hölderlin, Baudelaire, Dante, Overbeck ou George. En 2008, le Teatro Verdi de Trieste lui commanda un opéra, *Il carro e i canti*, qui résultait d'une adaptation de la pièce d'Alexandre Pouchkine, *Le Festin en temps de peste*. Solbiati composa peu après une autre œuvre théâtrale inspirée de la littérature russe sur la parabole du *Grand Inquisiteur* contenue dans *Les frères Karamazov* de Dostoïevski.

LE SIMPLE ET LE COMPLEXE

Un témoignage sur la musique d'Alessandro Solbiati

Alessandro Solbiati est une figure centrale dans le panorama de la musique d'aujourd'hui; il suffirait d'écouter l'une ou l'autre de ses compositions pour comprendre la portée de sa pensée et la quantité d'interrogations qu'elle soulève. Dans le cadre de la soi-disant musique contemporaine, ainsi définie suite à la profonde déchirure des années cinquante, est-il encore possible de parler de «chant» et de sa conséquente élaboration motivique? De quelle manière? Peut-on imaginer la re-crédation de tensions et de hiérarchies harmoniques en dehors du langage tonal? Est-il possible de re-contextualiser le concept de rythme sans tomber dans la banalité et la superficialité? Est-il nécessaire d'attribuer une énergie vectorielle au parcours formel, afin de rendre perceptible l'arc narratif et d'orienter l'écoute?

Solbiati, comme d'autres compositeurs de sa génération, s'est mis patiemment à la recherche d'une clé communicative nouvelle, qui vise à la clarté sans renoncer à la complexité, et qui récupère la force de la tradition, à condition de l'aborder avec un sens critique profond. Se méfiant de la spontanéité expressive pure et stérile, qui déclassé le libre arbitre en quelque chose d'arbitraire, il défend vaillamment la liberté du geste créatif, véhiculée par une technique compositionnelle très solide. À ce propos, ma propre rencontre avec Alessandro Solbiati me rappelle toujours la parabole de mon apprentissage de la philosophie. De premier abord, vue comme une matière fumeuse et sibylline, la fréquentation d'un enseignant-clé m'en a fait apprécier la logique, la transparence et la nécessité interne, ainsi que les sommets imaginatifs. J'ai eu la même sensation quand ce personnage curieux, à l'intelligence subtile et à l'optimisme inébranlable, m'a fait part de ses réflexions sur la composition musicale. La musique de Solbiati nous révèle comment l'élan créatif peut se conjuguer et même se nourrir de rigueur, règles plus ou moins contraignantes, veto auto-imposés et choix souvent draconiens; car, établissant une fascinante parenté avec le concept de liberté exprimé par Kant dans sa *Critique de la raison pratique*, devoir et pouvoir sont étroitement liés, générant une dialectique propulsive et féconde.

Une telle rigueur est exprimée par des techniques à caractère génératif et proliférant sur lesquelles je ne vais pas m'attarder, mais qui sont d'une grande importance, quasi «historique», car elles caractérisent l'établissement d'une véritable école italienne qui remonte à Maderna et Donatoni. Non seulement cette logique ne limite pas l'invention, mais elle la ravive et la revivifie; comme il l'a lui-même formulé: «*non pas l'absence de règle, mais sa métabolisation absolue qui favorise la liberté expressive de l'artiste*», car «*la règle génère nécessité, et la nécessité devient beauté*».

Pensée très profonde, et pour moi viatique idéal dans la recherche d'un langage compositionnel personnel. Ainsi, je vous invite à une écoute attentive et curieuse des pièces au programme des concerts de l'HEMU, et à vous laisser guider par les parcours narratifs (oui, narratifs!) tracés avec une extrême clarté et urgence intérieure. Vous retrouverez aussi beaucoup des archétypes imaginatifs qui serpentent dans la production solbiatienne: la propension au chant, la figuralité plastique, le «tendre vers» la plupart des fois «de l'ombre à la lumière», du grave à l'aigu, du chaos à la détermination.

En conjuguant une richesse imaginative inépuisable avec une intelligence analytique très fine, Alessandro Solbiati m'a enseigné que le simple et le complexe – ainsi que l'évènement casuel et le raisonnement induit, le choix certain et la situation contradictoire – ne s'opposent pas mais s'intègrent et se nourrissent réciproquement. Je pense par conséquent que le chemin qu'il trace peut se situer à juste titre parmi les «modèles inimitables», comme Donatoni l'a écrit sur Ligeti, c'est-à-dire le témoignage d'une pensée et «l'encouragement à chercher en soi les conditions qui permettent de saisir dans l'inimitable le moment génératif de sa propre inventivité».

Luca Antignani

L'IDÉE DE LA RESTAURATION

La venue d'un compositeur au sein d'une institution est toujours un événement. Celle d'Alessandro Solbiati ne déroge pas à la règle, même si de prime abord il apparaît que sa personnalité est moins médiatisée que d'autres – sans doute par le fait d'une démarche singulière qui s'inscrit un peu en marge des courants dominants de la musique contemporaine. Son langage, peu enclin à explorer les ressources techniques instrumentales pour elles-mêmes, cherche au contraire à valoriser l'héritage musical des siècles passés par une revisitation et une revalorisation de certaines de ces composantes qui mènent à un univers sonore original où l'harmonie, au sens large, joue un rôle stratégique.

Dans ce contexte, on ne s'étonnera pas de voir la place importante que tient, dans son très riche catalogue, la guitare classique, presque totalement délaissée par les compositeurs du siècle dernier. La mise en valeur d'un instrument aussi confidentiel dans des combinaisons multiples qui vont de la pièce solo au concerto avec orchestre, révèle une démarche compositionnelle qui est étroitement liée à une reformulation d'éléments qui appartiennent au passé, mais dans le sens d'une revitalisation qui s'attache également aux notions de mélodie et de virtuosité. Cette dernière n'aboutit donc pas à une « lutte » contre les limites de l'instrument étrangère à tout héritage, mais bien à l'exploration de nouvelles régions sonores et à la composition de gestes musicaux réinventés qui donnent aux musiciens la possibilité d'investir la technique sous un angle neuf et d'expérimenter les territoires encore inconnus des ressources d'un instrument qui ne renie en rien l'histoire qu'il porte en lui.

Cette volonté d'enraciner le travail présent dans un contexte qui n'oppose pas le monde d'aujourd'hui à celui qui nous précède, se retrouve autant dans la relation étroite entretenue avec la poésie et la littérature par la mise en musique d'auteurs comme Rilke, Hölderlin, Baudelaire, George ou encore Dostoïevski, que dans la composition d'innombrables œuvres de musique de chambre au travers desquelles il rend des hommages aux maîtres du passé comme Haydn ou Mozart. Cette détermination d'Alessandro Solbiati à puiser aux sources universelles de notre patrimoine artistique afin

d'en révéler, par une réinterprétation subtile, toute l'actualité, ou mieux, la permanence, s'apparente – en ces temps où l'art semble n'être plus que l'expression pulsionnelle et spontanée de préoccupations intimes et hautement personnelles – à une *restauration* salvatrice de son pouvoir universel – car, coupé de ses racines, l'art s'égaré et s'abolit dans des formes d'expérimentations aussi superficielles qu'éphémères.

C'est probablement cette puissante interaction entre passé et présent qui alimente chez Solbiati son goût pour la transmission – l'enseignement occupe une place importante dans son activité – et qui atteste du lien qu'il entend maintenir avec ses interprètes. Car dans sa quête de sens, de vérité, le jeune musicien trouve en effet souvent, dans les échanges féconds qui se nouent lors d'un travail en commun avec un compositeur, des réponses inédites aux questions qu'il se pose inévitablement sur la place de la nouveauté dans un monde musical qui valide, sans l'ombre d'un questionnement, l'omniprésence du passé dans les programmes de concerts. La création mondiale du *Concerto pour guitare et ensemble* d'Alessandro Solbiati, puis – comme en écho – le portrait qui se dessine au fil des autres œuvres de musique de chambre programmées dans le portrait qui lui est consacré, permettent, dans l'approfondissement de la préparation, de garder vivant ce lien fondamental.

William Blank

HANS ZENDER

Hans Zender est né à Wiesbaden en 1936. Il fait ses études à Francfort et à Freiburg, travaille la composition avec Wolfgang Fortner, tout en suivant des cours de piano et de direction. En 1964, il devient chef d'orchestre de l'Opéra de Bonn, puis en 1969, directeur musical de la ville de Kiel. En 1971, il est nommé chef de l'Orchestre de Saarbrück, avec lequel il fera nombre de créations, puis en 1984, directeur musical de l'Opéra de Hambourg. En 1987, il dirige l'Orchestre de chambre de la Radio néerlandaise, et est en même temps chef principal invité de l'Opéra National de Bruxelles. En 1999, il est chef invité de l'Orchestre du SWR Baden-Baden et Freiburg. Hans Zender a enseigné la composition à la Musikhochschule de Francfort entre 1988 et 2000, et il a reçu de nombreuses récompenses. Son catalogue comprend deux opéras, de la musique orchestrale (souvent avec voix), de la musique chorale et de la musique de chambre ou pour ensembles. Ses œuvres sont publiées par Bote & Bock, Universal et depuis 1986 par Breitkopf und Härtel. Comme penseur, Hans Zender a écrit de nombreux essais, regroupés dans deux volumes publiés en allemand: *Die Dinge denken* et *Waches hören* (un troisième volume est en préparation). Comme chef, Hans Zender a pratiqué un vaste répertoire et réalisé un très grand nombre de créations, parmi lesquelles des œuvres de Cage, Lachenmann, Huber, Scelsi, Yun, Donatoni, Nono et Zimmermann. Il a enregistré plusieurs disques.

On trouvera un choix de ses essais en français dans: Hans Zender, *Essais sur la musique*, trad. Martin Kaltenecker et Maryse Staiber, Genève, Contrechamps, 2016; et des études sur sa musique dans un ouvrage collectif: *Unité – Pluralité: la musique de Hans Zender*, Paris, Hermann, 2015.

HANS ZENDER - NOTES SUR MON «INTERPRÉTATION COMPOSÉE» DU VOYAGE D'HIVER DE SCHUBERT

Depuis l'invention de la notation, la transmission de la musique s'est partagée entre un texte fixé par le compositeur et une réalité sonore actualisée par l'interprète. J'ai passé la moitié de ma vie à rechercher, dans mes interprétations, une fidélité maximale au texte – notamment en interprétant les œuvres de Schubert, que j'aime profondément –, pour reconnaître aujourd'hui qu'une interprétation fidèle à l'original ne saurait exister. S'il est important de lire les textes au plus près, il reste impossible de leur donner vie en procédant à une simple reconstruction. Hormis le fait que beaucoup de choses ont changé, comme les instruments, les salles, le sens même des signes de notation, il faut comprendre que toute écriture musicale n'est pas une description univoque de sons, mais surtout une invitation à l'action. Il faut que l'interprète engage sa créativité, son tempérament, son intelligence, une sensibilité développée par l'esthétique de son temps, pour qu'une exécution devienne vraiment vivante et passionnante (et je ne parle pas ici de la perfection du résultat extérieur). Quelque chose d'essentiel passe alors de l'interprète à l'œuvre: il devient coauteur.

Est-ce là une falsification? Je parlerais plutôt de transformation créatrice. Les œuvres musicales, comme les pièces de théâtre, ont la chance de pouvoir être rajeunies par les grandes interprétations. Elles ne renseignent pas seulement sur l'interprète, elles révèlent aussi des aspects nouveaux de l'œuvre.

Le Voyage d'hiver est une œuvre-culte de notre tradition musicale, l'un des grands chefs-d'œuvre de la tradition européenne. Est-ce lui rendre justice que de l'exécuter comme nous le faisons aujourd'hui, dans une salle souvent trop grande avec deux messieurs en habit et un piano Steinway?

Beaucoup de gens pensent aussi qu'il convient de se rapprocher de la sonorité de l'original historique. L'«original sacro-saint», on le cultive beaucoup de nos jours en utilisant des piano-forte, des pianos de l'époque de Schubert, des violons baroques et des flûtes en bois. Tout cela est parfait, même s'il ne faut pas s'imaginer que ces exécutions avec des instruments anciens fassent automatiquement renaître l'esprit de l'époque de

la composition. Notre oreille, nos habitudes d'écoute ont trop changé pour cela, et nous sommes trop marqués par la musique écrite après Schubert. Souvent même, une exécution «historiquement informée» est perçue comme une «altération» [*Verfremdung*] de ce à quoi nous étions habitués, en tout cas comme un «détournement» [*Brechung*] de l'image simple que nous nous faisons jusque-là du compositeur. Voilà l'aspect essentiel de ces expériences de reconstruction historique: on obtient une image double ou triple du compositeur que l'on aime, vue pour ainsi dire sous différents angles. C'est là le point de départ d'une approche absolument non orthodoxe des textes anciens, ce que les Français nomment une *lecture* et que l'on pourrait rendre par les termes d' «appropriation individuelle».

Ma propre lecture du *Voyage d'hiver*, loin de chercher une nouvelle interprétation expressive, s'autorise systématiquement toutes les libertés qu'un interprète prend normalement de façon intuitive – ralentissement ou accélération du tempo, transposition dans d'autres tonalités, mise en valeur de certaines nuances du timbre. À cela s'ajoutent les possibilités qu'offre la «lecture» – sauts à l'intérieur du texte, lignes répétées plusieurs fois, continuité interrompue, comparaison de lectures différentes d'un même passage...

Dans ma version, toutes ces possibilités sont soumises à une discipline rigoureuse afin de créer des processus formels qui vont se superposer à l'original. La transformation du son du piano en polychromie orchestrale ne représente ici que l'un des aspects; il ne s'agit nullement d'une «coloration» unidimensionnelle, mais d'une permutation de timbres dont l'ordre est indépendant des lois formelles de la musique de Schubert.

L'utilisation plutôt rare d'une technique de *contrafactum* – c'est-à-dire des sonorités librement inventées, des préludes, postludes, interludes ou ajouts simultanés – ne représente que la forme extrême de tels procédés. Il faut tout de même rappeler que plusieurs grands pianistes du début du XX^e siècle aimaient à improviser des transitions entre les différents morceaux d'un programme... Un autre procédé extrême que j'utilise ici est le déplacement des sons dans l'espace. Tous les moyens artistiques que j'ai décrits acquièrent ainsi une dimension poétique et symbolique. Les musiciens eux-mêmes sont priés de partir en voyage, les sons «vagabondent» dans la salle, s'échappent même à l'extérieur. Certaines modifications

apportées à l'original éclairent alors l'idée poétique de tel ou tel des lieder. Schubert utilise en effet des «chiffres» sonores pour obtenir cette unité magique du texte et de la musique qui caractérise surtout ses cycles tardifs. Au «mot générateur» de chaque poème, il associe une figure musicale qui est comme un germe à partir duquel le lied va se déployer dans le temps. Les modifications structurelles que j'applique découlent toujours de ces germes, mais elles dépassent pour ainsi dire le texte schubertien: les pas qui résonnent dans les numéros 1 et 8, le vent qui souffle (n° 2, 19 et 22), la glace qui tinte (n° 3 et 7), la recherche éperdue du passé (n° 4 et 6), les hallucinations et les feux follets (n° 9, 11 et 19), le vol de la corneille, le tremblement des feuilles, le grondement des chiens, le bruit de la voiture de poste qui s'approche...

D'un point de vue stylistique, les œuvres tardives de Schubert contiennent en germe des éléments qui ne s'épanouiront que plusieurs décennies plus tard: chez Bruckner, Wolf ou Mahler. Dans certains passages du *Voyage d'hiver*, on est même tenté de voir une préfiguration de l'expressionnisme. Ma transcription voudrait aussi faire ressortir ces perspectives d'avenir chez Schubert, au même titre que son ancrage dans la musique populaire. Dès le premier lied, plusieurs perspectives esthétiques se superposent: l'archaïsme de l'accordéon et de la guitare, la culture du quatuor à cordes à l'époque *Biedermeier*, le dramatisme extraverti des symphonies du romantisme tardif, les formes de la modernité, brutalement réduites à des signes brefs... Il fallait d'ailleurs trouver une solution propre pour chaque lied, et l'ensemble du cycle fera sans doute penser plutôt à une randonnée périlleuse qu'à une promenade bien balisée.

Une dernière réflexion encore. Comme la seconde partie du *Voyage d'hiver* se transforme de plus en plus en une confrontation avec la mort (l'adieu à la bien-aimée devient un adieu à la vie elle-même), il fallait trouver une stratégie particulière pour la fin. Le rapport à l'original, encore clairement perceptible au début, devient de plus en plus incertain. Le «monde intact» de la tradition s'éloigne de plus en plus, il nous échappe irrémédiablement. Dans le n° 18, *Stürmischer Morgen* (Matin de tempête), les structures de Schubert, en analogie avec le texte, flottent sous forme de lambeaux (de nuages) et «luttent avec lassitude»; la mélodie aimable du n° 19, *Täuschung* («Illusion»), devient la chimère trompeuse d'un son unique qui surgit comme une idée fixe;

dans *Mut* («Courage»), la tempête hivernale siffle tellement dans les oreilles de l'auditeur qu'il est rejeté au point de départ. L'étrange chant de trois *Nebensonnen* («Les parhélies») est interprété comme une perte définitive de la réalité: le texte de la partition apparaît simultanément dans trois tempi différents, et il est impossible d'en choisir un comme repère pour les deux autres... Enfin, dans *Leiermann* («Le joueur d'orgue de Barbarie»), ce n'est pas seulement l'ordre métrique et temporel qui disparaît, mais aussi la stabilité harmonique et spatiale: par l'ajout de quintes inférieures, déduites de la quatrième mesure du lied de Schubert, les figures chancellent et semblent quasiment «s'enfoncer dans la terre» à la fin.

Il semblerait que Schubert, les rares fois où il se montra chez ses amis alors qu'il composait ce cycle, paraissait perturbé. Les premières exécutions, loin de ravir le public, ont dû plutôt l'effrayer. Peut-on imaginer de briser un jour la routine esthétique de notre réception des grands classiques, afin de faire éprouver à nouveau ces impulsions vitales, cette violence existentielle de l'original?

Traduction de l'allemand par Josef Winiger et Maryse Staiber

Texte publié en 1993 sous le titre «Notizen zu meiner komponierten Interpretation von Schuberts Winterreise» dans le programme des Frankfurter Feste pour la création de l'œuvre en 1993.

Publié en français dans: Hans Zender, *Essais sur la musique*, trad. Martin Kaltenecker et Maryse Staiber, Genève, Contrechamps, 2016.

DANS LA MÊME COLLECTION

> N° 15	<i>HELMUT LACHENMANN</i>	janvier 2016
> N° 14	<i>WOLFGANG RIHM</i>	novembre 2015
> N° 13	<i>KLAUS HUBER</i>	novembre 2014
> N° 12	<i>HEINZ HOLLIGER / HANSPETER KYBURZ</i>	mars 2014
> N° 11	<i>IVAN FEDELE</i>	mars 2013
> N° 10	<i>LUIGI DALLAPICCOLA</i>	décembre 2012
> N° 9	<i>SOFIA GUBAIDULINA</i>	novembre 2011
> N° 8	<i>IANNIS XENAKIS</i>	mars 2011
> N° 7	<i>PIERRE BOULEZ</i>	janvier 2011
> N° 6	<i>GYÖRGY LIGETI</i>	octobre 2009
> N° 5	<i>ISABEL MUNDRY</i>	février 2009
> N° 4	<i>ELLIOTT CARTER</i>	octobre 2008
> N° 3	<i>JONATHAN HARVEY</i>	octobre 2007
> N° 2	<i>BETSY JOLAS</i>	mars 2007
> N° 1	<i>LUCIANO BERIO</i>	novembre 2006

