

"Glace lisse, un paradis..." : impulsions théâtrales dans l'œuvre d'Adriana Hölszky

Autor(en): **Hiekel, Jörn Peter**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Dissonance**

Band (Jahr): - **(2003)**

Heft 81

PDF erstellt am: **05.08.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-927858>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Adriana Hölszky fait partie de ces créateurs contemporains de théâtre musical qui toujours cherchent à en questionner les traditions et les possibilités. Leurs partitions prennent délibérément leurs distances avec ce qu'on trouve dans la plupart des formes de l'opéra dit littéraire, à savoir une narration essentiellement linéaire (« le long du texte »), axée sur la compréhension directe. Ces créateurs parviennent à une intensité et à des nuances d'expression inhabituelles, en renonçant sciemment aux moyens conventionnels.

Les grands ouvrages scéniques d'Adriana Hölszky comptent la pièce de théâtre musical *Bremer Freiheit* (d'après Rainer Werner Fassbinder), sous-titrée « œuvre chantée sur une vie de femme » et créée à la Biennale de Munich de 1988, l'opéra *Die Wände* (*Les paravents*, d'après Jean Genet), monté pour la première fois aux Wiener Festwochen de 1995, enfin *Giuseppe e Sylvia*¹ (sur un texte de Hans Neuenfels), créé en novembre 2000 au Staatstheater de Stuttgart. La compositrice a encore présenté différentes pièces, plus courtes, où elle explore les possibilités du théâtre musical, parfois même plus radicalement que dans ses grands ouvrages.

L'exemple le plus ancien d'une série entre-temps bien fournie de pièces vocales conçues à moitié pour la scène – on pourrait parler de théâtralité implicite – est *Monolog* pour voix de femme avec timbalé (1977). Ici, la situation initiale est encore assez simple : une femme lit le journal et, lisant, est saisie d'émotions de plus en plus vives. On remarque d'emblée que les états de confusion et de malaise jouent un rôle crucial chez Hölszky. Des thèmes comparables se retrouvent fréquemment dans les pièces de théâtre musical suivantes, notamment *Messages* (1990-1993) et *Tragödia* (1997).

Commençons par la deuxième des partitions nommées, pour enchaîner avec quelques remarques sur la conception des ouvrages plus vastes. On relèvera au préalable que les idées théâtrales spécifiques d'Adriana Hölszky se manifestent aussi dans quelques pièces de concert, car sa musique tend de toute façon à décroquer les genres traditionnels.

CREUSER DES ESPACES DANS L'INVISIBLE

1. Cf. *Dissonance* n° 67.

La réaction des grands journaux et revues suprarégionales d'Allemagne, à la première audition de *Tragödia* (1997), fut remarquablement unanime : la démarche originale de la compositrice conduisait le théâtre musical sur un terrain jusque-là inconnu. L'originalité se manifeste effectivement dès le début : *Tragödia* est du théâtre musical sans chanteurs, et même sans le moindre acteur ; la pièce se passe donc de ce qui fait le ressort de la plupart des opéras traditionnels. On entend un ensemble instrumental de dix-huit musiciens et quelques haut-parleurs disséminés dans la salle, c'est tout ! *Tragödia* fait en quelque sorte parler les instruments et leur confère une autonomie musico-dramatique. Le titre originel de l'œuvre (qui en est désormais le sous-titre) est « L'espace invisible ». Il indique la fonction de la musique : ouvrir des espaces dans le domaine du non-visible, du non-littéral. Lors de la première audition, dans la « Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland » (Bonn, mai 1997), l'espace « invisible » de la musique était complété par un dispositif visible, soit un décor de Wolf Münzner canalisant les regards des auditeurs d'une façon particulière (cf. illustration 1). Son but essentiel est de suggérer qu'un acte criminel vient de se produire. Mais en même temps, ce décor évoque un chez-soi douillet. Il en résulte une contradiction profonde entre le familier et l'inquiétant, entre l'évident et l'énigmatique, mais aussi une tension notable entre l'œil et l'oreille. Ce décor n'est pourtant pas la seule possibilité concrète de monter *Tragödia*. On pourrait aussi tourner un film non-narratif, par exemple, et le projeter sur la musique. D'autres réalisations convaincantes de l'œuvre ont même prouvé qu'il était possible de renoncer à tout ajoutage extra-musical, en incitant les auditeurs à laisser défiler en eux un film imaginaire. Chaque exécution concertante est en fait une invitation à se lancer dans des associations d'idées personnelles, beaucoup plus que ce n'est le cas dans le répertoire lyrique classique.

Illustration 1 :

Création de
« Tragödia »,
le 29 mai 1997 à
Bonn (Kunst- und
Ausstellungshalle
der Bundesrepublik
Deutschland ;
décor de Wolf
Münzner ; photo
H. Reussmann)



Tragödia a non seulement un côté théâtral très marqué, mais aussi une théâtralité implicite. Dans son commentaire, Adriana Hölszky parle de « découvrir des structures sonores inhérentes au théâtre musical ». Cette opération concerne avant tout le compositeur, attelé à créer une foule de personnages sonores différents et tout un éventail de valeurs expressives ; mais l'opération implique aussi l'auditeur, confronté à des fantasmagories, des faux-semblants, tout un réseau contrasté de gestes qui esquissent quelque chose sans permettre pour autant qu'on les relie en une action logique et achevée. Les situations surgissent brièvement, pour refluer. Elles jouent sur un répertoire d'émotions théâtrales classiques, issues notamment de la vaste gamme qui va du sentiment de menace au tragique. Les gestes – et certaines amorces de périodicité qui en découlent – débouchent souvent presque dans le vide. En résulte un jeu fragmenté d'artifices, fait de cristallisations et de dissimulations. Typique d'Adriana Hölszky, ce jeu s'observe souvent dans les œuvres fondées sur des textes.

NIETZSCHE DANS LES TROUBLES IRONIES DU HASARD

Une œuvre musicale, écrit Friedrich Nietzsche, peut donner à l'auditeur l'impression « de voir défiler sous ses yeux toutes espèces d'événements de la vie et du monde ». Pourtant, « s'il y réfléchit, il ne verra aucune ressemblance entre ces sons et les choses qu'il entrevoyait² ». Cette réflexion tirée de *La naissance de la tragédie* peut être appliquée à l'œuvre pour ensemble d'Adriana Hölszky. Le rapprochement s'impose, la compositrice citant elle-même Nietzsche dans son introduction : « Plus d'un, peut-être, parmi mes lecteurs, se souviendra de s'être dit, dans les périls et les terreurs du rêve, pour s'encourager à les soutenir : "C'est un rêve ! continuons à rêver³ !" »

On sait que Nietzsche distingue deux mondes esthétiques : le rêve et l'ivresse, l'apollinien et le dionysiaque⁴. Ce qui lui importe est la faculté de l'artiste d'aménager les mondes rêvés. Cet aspect est aussi le sujet de certaines œuvres musi-

cales – pensons par exemple aux *Maîtres chanteurs de Nuremberg* de Wagner, où Hans Sachs médite : « Oui, tel est, mon ami, l'ouvrage du poète : / de son rêve, il se fait le scribe et l'interprète. / C'est parce que, rêvant, il a vu sa chimère / que l'homme la connaît, la chérit et l'espère. / Et toute poésie oncques n'eut d'autre lai / Qu'interpréter cela, ce rêve qui est vrai⁵. »

Nietzsche cite ces vers en soulignant que dans les rêves, donc aussi en art, les événements attristants et menaçants ont leur place particulière, y compris « les images graves, troubles, tristes ou sombres, les obstacles subits, les ironies du hasard, les attentes anxieuses, bref, toute la "divine comédie" de l'existence, avec son Enfer⁶ ». Ce passage est étroitement apparenté à la citation de Nietzsche dans l'introduction de Hölszky. Il correspond à l'attrait que, dans presque toutes ses œuvres, la compositrice semble éprouver pour le domaine infini des caprices et des aspects sombres de l'existence, où son inspiration trouve une source inépuisable. Nietzsche voyait dans la tragédie la réunion du rêve et de l'ivresse. Sa thèse selon laquelle la tragédie naît de « l'esprit de la musique » a souvent conduit – à raison – à anoblir la musique, à y chercher l'expression la plus profonde et la plus intense de l'existence – mais « dans les phénomènes, et non pas derrière eux⁷ », ce qui est tout aussi important.

Pour *Tragödia* de Hölszky, cela signifie chercher derrière un livret fondé sur des distinctions de langue. À l'origine de la composition, il y a en effet un texte de Thomas Körner, resté cependant inédit, et qui n'apparaît pas non plus dans la partition⁸. La musique ne le suit que de très loin. Ce texte a pour projet fondamental de formuler une sorte d'archétype de la tragédie. Il se compose de situations très simples, comme « elle et lui », « deux garçons », « femme et vieillard », etc., rehaussées par les arabesques d'une langue extrêmement maniérée. La musique partage avec ce modèle ses « stations » et son aspect archétypal : elle se divise en quatorze sections, qui éclairent chacune le sujet de la « tragédie » d'un côté différent, à titre d'exemple, mais toujours de façon purement allusive (cf. illustration p. 7).

2. Friedrich Nietzsche, *La naissance de la tragédie*, trad. C. Heim, Gonthier, Genève 1964, p. 105.

3. Nietzsche, *op. cit.*, p. 19.

4. Nietzsche, *op. cit.*, p. 17.

5. *Ibidem*, p. 18.

6. Nietzsche, *op. cit.*, p. 19. La « divine comédie » renvoie manifestement à l'ouvrage de Dante.

7. Nietzsche, *op. cit.*, p. 109.

8. La compositrice l'a aimablement mis à ma disposition.

Un tel ouvrage soulève des questions fondamentales quant au rapport entre l'abstrait et le concret en musique. Nietzsche notait que la généralité de la musique n'est pas « la généralité vide de l'abstraction, mais [...] comporte une précision évidente et totale⁹ ». Cette conception correspond bien à celle de Hölszky.

FRAGMENTS GESTUELS

Cela nous conduit à un autre aspect important : le traitement des fragments gestuels. Adriana Hölszky fit déjà remarquer qu'il y avait eu à cet égard une « sensibilisation bouleversante » depuis Anton Webern¹⁰. Une prémisses fondamentale de sa manière de composer est la liberté de l'allusion pure, l'emboîtement de perspectives ou d'éléments dont la fragmentation crée de nouvelles tensions. Ce principe vaut pour presque toutes les œuvres de Hölszky et en affecte aussi bien l'enveloppe sonore que le contenu. C'est aussi un élément de réponse essentiel à la question de la spécificité de son théâtre musical, car la renonciation manifestée dans *Tragödia* à la simple « visibilité » et à des contours nets parcourt toute sa production comme un fil rouge. Lorsque Hölszky utilise des textes, ils ne subissent certes pas tous le même sort que dans *Tragödia*, où la partition les passe sous silence. Mais la compositrice se permet sans cesse des incongruités : dans plusieurs ouvrages, les textes sont pulvérisés momentanément, ou du moins très brouillés sur le plan sémantique. À l'écoute, cependant, on n'aura pas forcément le sentiment de défaut, de solution de fortune ou de fin en soi, car le procédé est manifestement lié à la conscience que, derrière les phénomènes, la musique est capable de parler avec sa netteté particulière et son abondance de nuances. On retrouve ici un autre point commun avec Nietzsche, qui voyait dans ces propriétés de l'art (et notamment de la musique) un abandon délibéré du discours logique et littéral, voire une révolte contre lui. Pour Nietzsche, c'est une victoire sur l'attitude incarnée par Socrate (et le christianisme), selon lequel tout peut être expliqué et maîtrisé par le dialogue savant et raisonnable.

Cet écart de la norme est constitutif de l'écriture d'Adriana Hölszky. Ses œuvres rompent avec la discursivité ordinaire

pour aménager – avec une emphase marquée – un domaine situé en dehors. Un clair exemple est *Message*, pièce concertante pour deux chanteurs, récitant, divers accessoires sonores et électronique *live*, qui suit de près *Les chaises* d'Eugène Ionesco, dont le thème est l'impossibilité d'une maîtrise efficace de la réalité par le langage. La concentration du livret sur quelques passages de l'original de Ionesco en accentue le tranchant et en fait une contestation bizarre et exaltée du sens des messages. Le terme de « message », pris au sens large, signifie ici toute forme de déclaration – au début, la phrase « j'aime l'eau », déclamée avec un enthousiasme curieusement exagéré, plus loin des formules ampoulées, des slogans démagogiques ou d'autres discours creux, mais aussi, par exemple, la musique « philosophique » d'un Richard Wagner, parodiée ici dans une simple imitation. L'intention, explique la compositrice, était « de contredire l'héroïsme¹¹ ».

COURT-CIRCUITER L'INTRIGUE

Les phases prolongées de mobilité et d'agitation intérieure sont une des caractéristiques de la musique d'Adriana Hölszky. Certaines de ses œuvres peuvent être qualifiées d'espaces sonores en mutation perpétuelle, dans lesquels toujours se déploie un immense potentiel énergétique. Pour Nietzsche, l'ivresse était la clairvoyance au nom de la vie, et Wagner était son paragon. En abandonnant la sonate et la symphonie pour l'ivresse et l'envoûtement de sa musique « anesthésiante », affirme Nietzsche, Wagner eût agi en clairvoyant. La thèse est contestée. Vu les expériences parfois douteuses auxquelles la musique de Wagner a conduit, on put prétendre non sans raison que l'ivresse qu'elle procurait eut souvent des effets contraires¹². Si ce débat est évoqué ici, c'est que la grande mobilité intérieure de mainte œuvre d'Adriana Hölszky peut être elle aussi qualifiée d'« enivrante », même si son enveloppe sonore diffère totalement de celle de Wagner. Ce phénomène est particulièrement marqué dans les œuvres où les sons voyagent dans l'espace et court-circuitent ainsi le discours linéaire. Dans quelques-unes, l'intrigue implicite – que la compositrice désigne elle-même « action sonore » – se présente de la manière suivante : des

9. Nietzsche, *op. cit.*, p. 104.

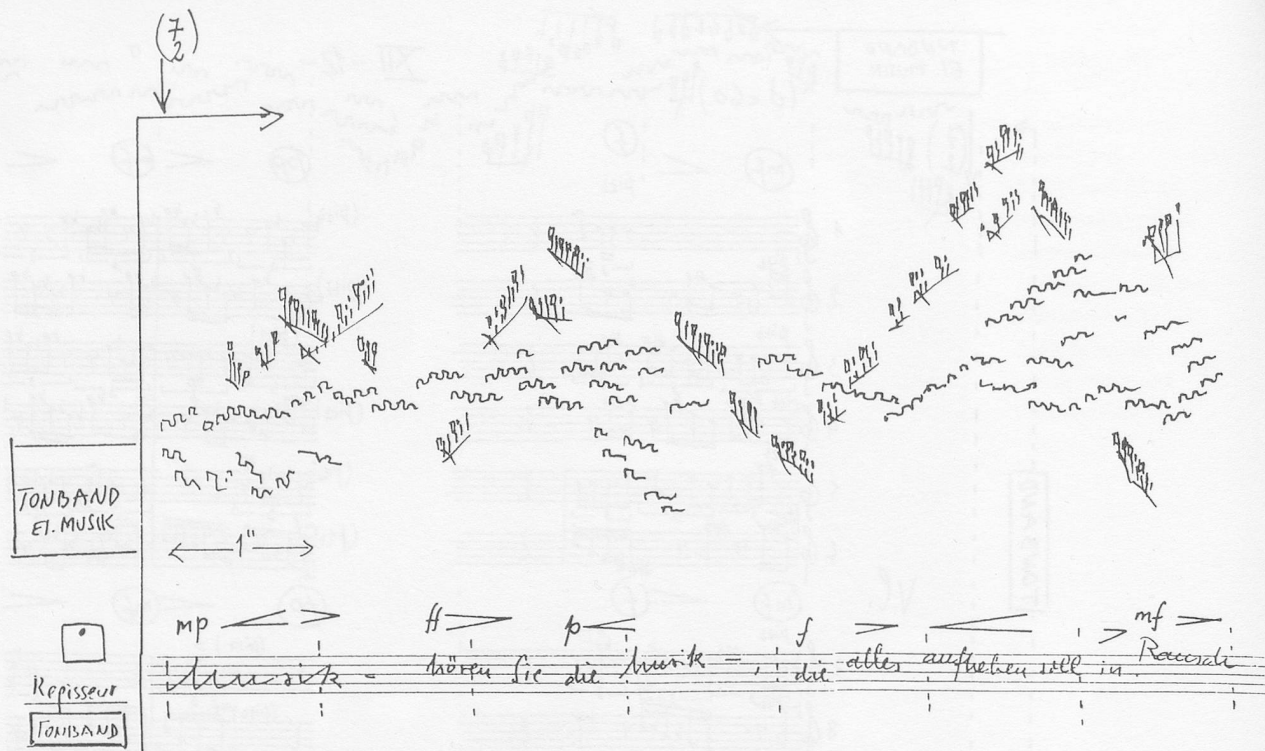
10. Adriana Hölszky, « Die auskomponierte Stille – einige kompositorische Aspekte », in R. Ulm (dir.), *Eine Sprache der Gegenwart. Musica Viva 1995*, Mayence 1995, p. 305.

11. Pour plus de détails, cf. J. P. Hiekel, « Momente der Irritation. Adriana Hölszkys und Helmut Lachenmanns Umgang mit musikalischen Darstellungsformen des Anästhetischen », in O. Kolleritsch (dir.), « *Lass singen, Gesell, lass rauschen* ». *Über Ästhetik und Anästhetik der Musik* (Studien zur Wertungsforschung, vol. 32), Vienne-Graz 1997, p. 111-140.

12. Cf. par exemple Susan Buck-Morss, « Ästhetik und Anästhetik. Erneute Erwägungen zu Walter Benjamins Kunstwerk-Aufsatz », in Otto Kolleritsch (dir.), *Das aufgesprengte Kontinuum. Über die Geschichtsfähigkeit der Musik* (Studien zur Wertungsforschung, vol. 31), Vienne-Graz 1996, p. 30 ss.

Illustration 3 :

« hören Sie die Musik, die alles aufheben soll in Rausch », extrait de « Giuseppe e Sylvia », © Breitkopf & Härtel



haut-parleurs sont répartis dans la salle, les sons voyageant de l'un à l'autre par rotation ou mouvement pendulaire. Cela signifie une accentuation du trouble semé, une multiplication notable du jeu sur les formes et perspectives différentes de mouvement. Il se produit une sursaturation « envivante » des sens. Les œuvres de Hölszky balancent sur le fil du rasoir entre l'anarchie et la clarté; en recourant aux formes les plus variées de l'échelonnement insolite des sons, elles empêchent ou entravent la perception différenciée des phénomènes isolés. Le procédé est fondé sur la conviction d'une efficacité dramaturgique, mais aussi sur l'idée qu'un semblant de message ne peut être communiqué que de façon indirecte, en associant aussi le subconscient. Cette conception implique naturellement une critique : la contrariété instillée dans l'œuvre exprime une méfiance vis-à-vis de ce qui est constatable par la raison – tout à fait dans l'esprit de la critique nietzschéenne du *logos*. Cette méfiance concerne aussi la croyance selon laquelle il serait simple et facile de maîtriser la complexité de la vie réelle.

Contrairement à Nietzsche dans *La naissance de la tragédie*, Adorno considèrerait d'un œil critique la force de persuasion des *Gesamtkunstwerke* de Richard Wagner, en quoi il voyait une « fantasmagorie consolatrice¹³ ». Il avait sans doute raison, du moins sur certains points. Il semble que, dans la musique d'origine récente, il y ait plus d'exemples de pièces à la fois envivantes et éclairantes ; c'est notamment le cas de la musique d'Adriana Hölszky.

LE TOURNOIEMENT DE L'INTANGIBLE

Les accents critiques se manifestent soit au niveau du texte et du contenu, soit, dans les pièces qui renoncent à ces éléments, en exigeant de l'auditeur des tâtonnements inhabituels de l'oreille. Dans l'œuvre d'Adriana Hölszky, du côté qui stimule la connaissance et affine l'ouïe, les deux dimensions – la sémantique et la sonore – sont liées de façon remarquablement étroite.

Cela ressort aussi des grands ouvrages pour la scène, *Die Wände* (Les paravents) et *Giuseppe e Sylvia*, caractérisés tous deux par le fait que la compositrice se sert assurément

d'éléments narratifs, mais que la dimension narrative n'a rien de stable ou de naturel : elle est le produit d'une sorte de combat. Dans ce conflit incroyablement fécond, le chœur joue le rôle de cheval de Troie, notamment dans *Die Wände*, où il assume le rôle-titre. Les choristes sont des personnages actifs, mais qui sortent sans arrêt de leur rôle – si massivement, que la poursuite de l'action est suspendue momentanément. Un glissement de l'action vers la sonorité pure se produit et ce, à un degré beaucoup plus prononcé que dans l'opéra classique, quand les airs s'écartent de l'action. Cet effet est encore accentué par la dislocation de la chronologie normale des événements. Tout cela, plutôt que de brider les metteurs en scène, élargit leur latitude¹⁴.

La tendance à se fixer sur le son est encore plus poussée dans *Giuseppe e Sylvia*. Connue pour la diversité de ses couleurs vocales – qu'elle écrive pour soliste ou pour chœur –, Adriana Hölszky y soigne particulièrement la richesse de la dimension spatiale : les sons et les éléments parlés sont projetés dans la salle par haut-parleurs, de façon à ce que l'auditeur subisse un tournoiement agaçant de fragments de texte et de bruit. Les changements rapides d'une dimension à l'autre contribuent à accentuer la teinte surréaliste du tout. Cette dernière tient naturellement aussi à la situation initiale proposée par le livret de Hans Neuenfels, soit la rencontre fictive de Giuseppe Verdi et de Sylvia Plath, donc de deux personnalités ayant vécu à des époques entièrement différentes. Tel est le potentiel présenté d'emblée, et qui se développe au cours de la pièce au point de déborder sur le mode de représentation : le surréalisme s'émancipe. Il devient de moins en moins important de savoir si les fils de l'action ou de la pensée s'accordent, et comment. Les contours de la représentation se brouillent, l'exposition linéaire se transforme en discours chaotique et illogique. L'intangible prend le dessus¹⁵. *Giuseppe e Sylvia* prolonge en outre ce que *Tragödia* exposait : la partition semble rechercher des formes d'expression affective qui se fondent sur les émotions théâtrales éprouvées, mais en les dépassant de beaucoup. *Giuseppe e Sylvia* est aussi une tragédie au sens de Nietzsche, en ce qu'il présente des mondes rêvés qui tendent à l'ambiguïté et au trouble (illustration 2).

13. Adorno, *Versuch über Wagner*, Berlin/Francfort/M. 1952, p. 126.

14. On ne cachera toutefois pas que certains metteurs en scène, comme Hans Hollmann dans la production francfortoise de 2000, ne savent trop que faire de cette liberté, et amputent donc l'idée d'une partie de sa tendance au décloisonnement. Dans le cas cité, le problème a été compliqué par le fait que les parties parlées étaient mal réalisées. Or, les opéras de Hölszky font justement partie des pièces de théâtre musical actuelles où le parlé doit être aussi soigné que le reste.

15. L'ouvrage est manifestement encore plus difficile à mettre en scène que *Die Wände*. Pour la première audition, Hans Neuenfels a succombé à la tentation de joindre aux proliférations de la musique, qui détournent de l'action, des images par trop chargées de sens, si bien qu'une partie de l'indétermination constitutive du projet a été perdue. La seconde mise en scène de l'œuvre, quelques mois plus tard, à Oldenbourg, était assez différente, sur ce point.

Les tendances les plus durables de la partition sont la mobilité perpétuelle des sons, leur prédilection pour le fragmentaire, l'éclaté, l'ambition de concrétiser l'indétermination et la recherche qui caractérisent les personnages de l'opéra.

Il faut considérer le fait que Hölszky renonce à des affirmations franches et à des développements logiques comme une indication que la question traitée dans l'opéra – qui, des vivants ou des morts, détient le pouvoir ? – reste sans réponse. Un facteur essentiel de cette question du pouvoir est la manière dont il faut traiter l'Histoire, ce qui a aussi une pertinence dans le domaine de la musique, suggère donc une interprétation autoréférentielle. Cela permet également de déceler une continuité dans tout l'œuvre d'Adriana Hölszky, car quelques-unes des compositions antérieures exploient des perspectives historiques de façon originale. Elles jettent des ponts imaginaires¹⁶ ou exposent des « champs de souvenir » (selon les termes de la compositrice). Dans ses pièces de théâtre musical, cela s'effectue sur fond de tradition lyrique incroyablement riche. Or la compositrice est tributaire de cette tradition par sa tendance à exprimer les potentiels d'excitation les plus variés dans sa musique. Sa spécificité personnelle, qui l'éloigne à son tour de la tradition, est son goût pour les coloris chargés, pour l'agitation étonnée et bizarre, à bien des égards. Le fait que ses œuvres se déroulent occasionnellement dans des royaumes imaginaires des morts ou d'autres décors éloignés de la réalité va dans le même sens.

LE MONDE ET SES CASSURES

Comme dans d'autres ouvrages antérieurs, un des procédés favoris de Hölszky, dans *Giuseppe e Sylvia*, est le paradoxe, la dénaturation surprenante, la négation. Plutôt que de rechercher la forme fermée et la cohérence, elle vise à emboîter des mondes sonores hétérogènes, à jouer sur les nerfs avec les incompatibilités. Le grotesque est également présent sous plusieurs formes. L'idée est de saisir le monde dans ses contradictions, dans l'esprit de Victor Hugo.

Adriana Hölszky a suggéré elle-même que son travail à partir de fragments souvent incompatibles entre eux pouvait

être comparé à certains procédés du cinéma expérimental ; dans le cas de *Giuseppe e Sylvia*, ce serait même indépendant du sujet de l'opéra, qui exprime pourtant l'alternance entre réalité et imagination en s'aidant de la situation du tournage d'un film. Le clou de l'opéra est que l'équipe de tournage censée enregistrer les événements objectivement succombe de plus en plus au tourbillon de l'incompréhensibilité générale. Au dixième tableau de l'opéra (illustration 3) figure le passage « écoutez la musique, qui transformera tout en ivresse ». Le metteur en scène qui prononce ces mots est alors saisi lui-même de cette ivresse...

Pour la mise en espace de ses œuvres, la compositrice utilise souvent le terme de « son voyageur » (*Wanderklang*). Le mouvement des sons dans l'espace est semblable à celui d'un projecteur. C'est un moyen d'intensification et de concentration, mais aussi de fracture prismatique et d'irritation, qui découle d'un scepticisme profond vis-à-vis de la scène traditionnelle à l'italienne. Dans une œuvre comme *Giuseppe e Sylvia*, on trouvera donc une foule de relations changeantes entre des forces sonores opposées, des « trompe-l'oreille » qui ne se laissent ni réconcilier ni ramener à un dénominateur commun. Tout le poids est mis sur des incongruités délibérées. L'auditeur est astreint à supporter la situation, à prendre acte de son malaise, mais aussi à relier entre elles et tenter d'interpréter les couches multiples des processus – comme s'il fallait trouver d'abord son cap sur la glace lisse où vous emmène la compositrice. « Glace lisse, un paradis pour qui sait bien danser », disait Nietzsche dans *Le gai savoir* à propos de l'art qui aspire sciemment à autre chose que l'équilibre classique ou la représentation d'un tout sans la moindre fissure.

16. Une des œuvres caractéristiques de Hölszky s'intitule d'ailleurs *Hängebrücken* (Ponts suspendus). *Streichquartett an Schubert*.