

Zeitschrift: Dissonanz = Dissonance
Band: - (2013)
Heft: 124

Artikel: De l'écrit au perçu : réflexions sur le premier Quatuor à cordes de Heinz Holliger
Autor: Andreyev, Samuel
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-927496>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 18.10.2024

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

De l'écrit au perçu

Réflexions sur le premier *Quatuor à cordes* de Heinz Holliger

Samuel Andreyev

*Le premier quatuor du compositeur suisse Heinz Holliger (*1939) compte parmi les plus radicaux de cette formation. L'œuvre est typique du début des années 1970 (en miroir, par exemple, de «Gran Torso» de Helmut Lachenmann, composé presque en même temps), un moment où les compositeurs mettent tout en œuvre pour repousser les limites du jeu instrumental. Le compositeur canadien Samuel Andreyev analyse les rapport entre partition et perception dans cette œuvre injustement méconnue.*

INTRODUCTION

Pour beaucoup, le terme de « musique contemporaine » est synonyme de « recherche sonore » ; il est souvent très compliqué, voire impossible de deviner le rendu sonore d'une nouvelle pièce avec précision, à la simple lecture de la partition. On peut dire que la musique s'entend, ne se lit pas, et qu'il est presque égal de savoir comment une partition est notée ; ce serait pourtant erroné, car la codification d'une idée musicale par une notation ou une autre en colore forcément la transmission. Il est d'autant plus crucial de penser cette relation à partir du moment où l'emploi de techniques instrumentales novatrices est généralisé. Rares sont ceux qui prennent le temps de considérer cette question avec tout le soin qu'elle mérite : Heinz Holliger, ce texte tentera de le montrer, en fait partie.

Le premier *Quatuor à cordes* (1973)¹ de Heinz Holliger, sur lequel nous concentrerons nos efforts, est une contribution majeure au répertoire de cette formation. Michel Rigoni y a déjà consacré une étude², et le présent article, rédigé par un compositeur plutôt que par un musicologue, sera plutôt focalisé sur des questions liées à la perception, et au lien déjà mentionné qu'elle entretient avec la notation. Malgré l'ambition vertigineuse et le caractère radical de cette pièce (mais peut-être précisément à cause de cela), elle n'a été entendue que rarement en concert depuis sa création³, et à ce jour seulement un enregistrement commercial est disponible. Ceci paraît curieux, surtout lorsqu'on tient compte de l'importance du compositeur et de la place centrale qu'occupe

cette pièce dans son catalogue ; on peine à comprendre comment elle aurait pu échapper au répertoire omnivore des Arditti, par exemple. Quoi qu'il en soit, le *Quatuor* soulève des problèmes compositionnels qui restent, 40 ans plus tard, tout à fait d'actualité. Touchant à l'excès sonore, la pensée paramétrique, l'idée de processus, tout comme à la mise en question radicale des techniques instrumentales traditionnelles, Holliger semble y atteindre les limites d'une démarche, au-delà desquelles il serait virtuellement impossible de s'aventurer.

Considérons sommairement deux exemples : d'un côté, Brian Ferneyhough considère que le degré de complexité d'une notation a forcément un corrélat dans l'expressivité de l'interprétation qui en résulte, et a élaboré une écriture délibérément surchargée d'informations. Cela rend ses partitions fondamentalement ouvertes, car l'interprète est forcé de trouver des solutions personnelles pour pouvoir les jouer. À l'extrême opposé, Helmut Lachenmann, travaille sur des objets précis et délimités qui ne laissent qu'une marge de liberté très faible à l'interprète. L'un des apports principaux de Holliger est sa façon très sensible de résoudre ce problème. Les événements sonores dans ses pièces — quel que soit leur degré de complexité — ne sont jamais des « objets » autonomes mais sont plutôt porteurs d'un mouvement dramaturgique propre à la pièce elle-même. En conséquence, ses partitions ont tendance à apparaître plus complexes à l'écoute qu'à la lecture, en raison d'une notation précise mais relativement économe, plus basée sur la primauté du résultat sonore que sur une quelconque élaboration formelle.

Structure et évolution des scordaturas dans le Quatuor.

Heinz Holliger a toujours été sensible à l'expressivité qui se dégage lorsqu'un interprète se confronte à ses propres limites physiques. Il suffit d'écouter ses toutes premières compositions pour s'en rendre compte, par exemple sa *Sonate* (1956-57) pour hautbois solo, écrite lorsque le compositeur avait 17 ans. A la différence de la plupart de ses collègues, Heinz Holliger est un interprète de premier ordre qui a révolutionné la technique de son instrument. Sa production artistique en témoigne, car, dans sa musique, un instrumentiste n'est jamais un élément indifférent, un mal nécessaire à la production des sons ; il joue, au contraire, un rôle fondamental, allant bien au-delà de la simple transmission de l'écrit.

LE PROJET DU QUATUOR

Le *Quatuor* consiste en un seul et unique geste, d'une simplicité désarmante : une perte d'énergie progressive, une immense expiration, une sorte d'entropie dramatisée. En effet, sur l'une des esquisses pour la pièce, aujourd'hui conservée à la Fondation Paul Sacher, est inscrit un sous-titre qui n'a finalement pas été retenu : « Entspannung » (détente). Il s'agit donc d'une métaphore sonore à la fois très claire et très élaborée, à l'instar d'autres pièces de Holliger de la même époque, dont *Pneuma* (1970). Or, bien que le processus en question soit inexorable, l'auditeur n'en est pas entièrement conscient — cela aurait été ennuyeux au plus haut point —, car cette musique est fondamentalement discursive. A la différence de certaines musiques spectrales où les glissements progressifs

entre un état sonore et un autre sont parfois excessivement linéaires, le *Quatuor* est chargé d'oppositions, d'éléments qui se confrontent, se nient et se délitent. On est ici plus proche de la conception beethovenienne, celle de l'individu qui lutte contre son sort, jusqu'à son agonie ultime.

Pour rendre explicitement physique son idée de détente, Holliger demande aux interprètes de modifier l'accord de leurs instruments quatre fois au cours de la pièce ; chaque nouvel accord est plus bas que le précédent. A la fin, les cordes sont tellement lâches que la production des sons est à la limite du problématique. Si l'accord de la chanterelle reste généralement inchangé, cela est dû à des considérations d'ordre pratique : il fallait garder une corde sous tension afin que le chevalet ne tombe pas. Ces quatre *scordaturas*, marqueurs importants, ne s'alignent pourtant pas sur les grandes sections formelles de la pièce, et s'intègrent sans heurt dans le discours (voir tableau ci-dessus).

La forme de la pièce, loin d'être schématique malgré sa forte directionnalité, peut être difficile à cerner en raison des multiples superpositions de processus, dont les commencements et les fins ne coïncident pas. Néanmoins, il est possible de distinguer trois grands volets, eux-mêmes divisés en des épisodes plus ou moins longs. La morphologie globale, celle d'une « catabasis » ou mouvement vers le bas, est également discernable en miniature à plusieurs moments de la pièce. On pense à l'idée de fractale, la forme de chute se retrouvant partout, dans l'organisation d'ensemble comme dans le détail, générant des enchâssements dans les divers niveaux de la composition.

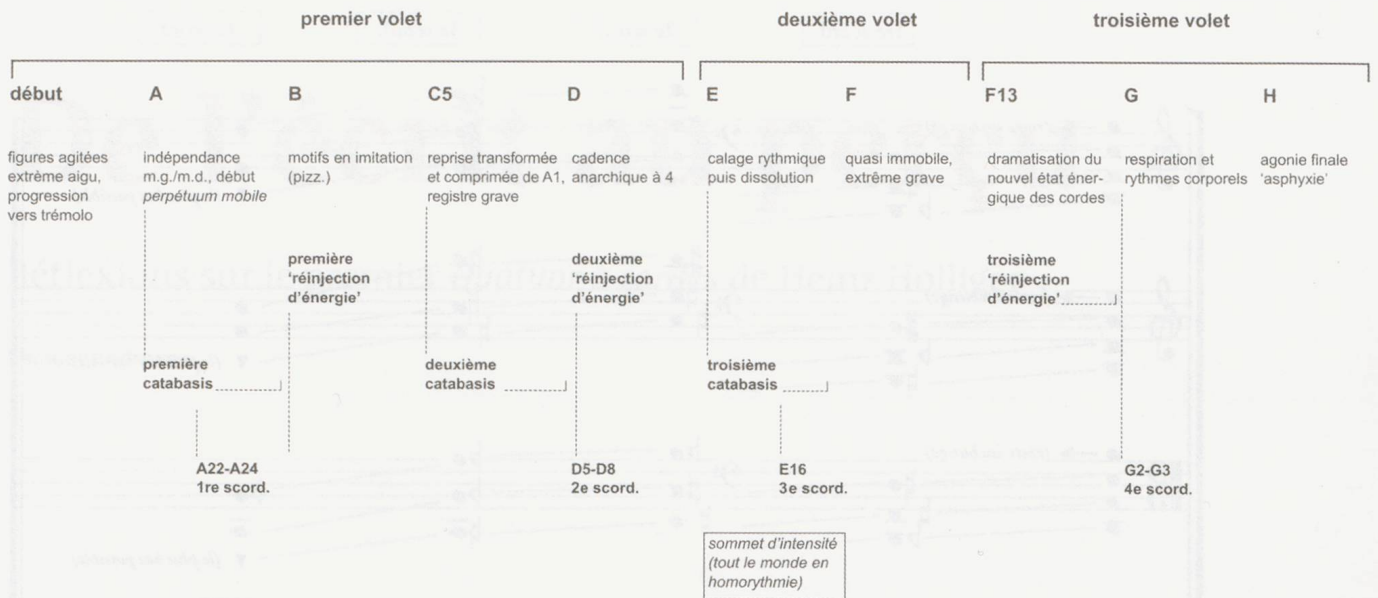


Schéma général de la structure du Quatuor.

LA PREMIÈRE « CATABASIS »

Au début de la pièce, les interprètes jouent tous en harmoniques artificielles dans l'extrême aigu, dans une nuance globale *f* et *staccato sempre*. Chacun joue des notes individuelles ou en petits groupes. Pour obtenir une texture rythmique libre et irrégulière, Holliger écrit en notation proportionnelle : bien que le tempo soit marqué « le plus rapidement possible », chaque système doit durer environ 10 secondes. C'est une notation à laquelle il avait déjà eu recours dans *Studie über Mehrklänge* pour hautbois solo, deux ans auparavant (1971). Les groupes de notes, qui deviennent de plus en plus longs à travers un processus arithmétique (2, puis 3, puis 4 notes et ainsi de suite), sont séparés par des silences irréguliers. Le son qui en résulte est strident, agressif et âpre, les coups d'archet *staccato* produisant une attaque très bruitée un peu en contradiction avec le son épuré des harmoniques artificielles, le tout dans un état énergétique à très haute tension. Si Holliger avait bâti un système pour gérer ces hauteurs, il aurait été bien difficile — et pas nécessairement très intéressant — de tenter de le rendre après coup en concert. Il a même affirmé, lors de l'entretien avec l'auteur publié en complément à ce texte, qu'il fait peu d'esquisses et qu'il a l'habitude de les jeter une fois écrites. Il n'empêche qu'il faut constater que le compositeur semble ici avoir délimité un espace chromatique, qu'il met ensuite en mouvement, privilégiant certains intervalles. Comme l'intervalle — qui serait la dimension *quantitative* — est bien moins important que le mouvement global, l'attention de l'auditeur se focalise davantage sur le timbre et la densité des figurations, à savoir les aspects *qualitatifs*.

Le passage donné en exemple est relativement « classique », au sens où le rapport entre le texte et le résultat sonore est plutôt direct ; il n'y a pas de réel décalage entre l'un et l'autre. Mais cet état ne dure pas longtemps. Peu à peu, Holliger fait

évoluer les différents paramètres de ce premier geste instrumental, les uns indépendamment des autres. Certains de ces processus sont fortement directionnels : par exemple, les archets font une traversée graduelle de l'instrument, du jeu ordinaire au *sul ponticello*, puis l'archet joue derrière le chevalet, et enfin sur le cordier. Holliger a confirmé la dimension théâtrale de ce geste dans notre entretien : « J'ai beaucoup traité ça dans *Come and Go*⁴. L'instrument est comme une scène... pour moi le chevalet peut signifier une limite, soit entre vie et mort, soit entre le beau son et le son déformé. L'instrument devient vraiment scène, paysage, corps. »

La chute au niveau du registre est, d'une même façon, directe et ininterrompue. La pression de la main gauche, par contre, poursuit le chemin inverse : elle est initialement faible (harmonique), puis modérée (demi-pression harmonique). Après un passage joué en pression normale, les instrumentistes frappent le manche violemment. Une montée progressive en tension, donc, alors que la pression de l'archet diminue au fur et à mesure de la section. Si les nuances écrites semblent rester plutôt constantes, le résultat acoustique en est tout autre : en raison de la faible pression de l'archet, le niveau sonore réel devient, à la fin de cette section, assez bas. L'articulation des petits groupes de notes est également assujettie à un processus linéaire : les groupes deviennent de plus en plus longs, les silences qui les séparent de moins en moins nombreuses, et ainsi jusqu'au trémolo — une granulation progressive à travers laquelle les repères temporels s'estompent. Il est fascinant de voir comment, à travers cette superposition de trajets allant dans des sens opposés, Holliger parvient néanmoins à générer un mouvement globalement linéaire (voir notre table ci-contre).

Après cette première section, à la lettre A1, vient un travail de dissociation des mains. Le mouvement de l'archet se stabilise sur un trémolo très régulier et rapide, tandis que la main

f staccato sempre / le plus rapidement possible, très agité, espacement irrégulier entre les notes individuelles ou groupées.

Extrait de la première « catabasis », section A. © Schott Music, 1973

gauche joue des grappes de notes à une vitesse autre mais toute aussi régulière. Ce passage soulève des questions intéressantes. Sur le papier, les hauteurs semblent avoir été choisies avec soin, même si la logique de leur enchaînement n'est pas immédiatement apparente. On dirait que Holliger veuille nous faire entendre des contours, des sauts, des profils. Le mouvement n'est ni purement statistique, ni d'une directionnalité flagrante. On est frappé par la présence de types de mouvement assez élaborés, par exemple les grands sauts dans la partie d'alto vers la fin du système. On est donc dans un mouvement de masse dont le profil est plutôt généralisé, mais avec un degré d'élaboration qui semble aller au-delà du strictement nécessaire (auditivement parlant). On distingue néanmoins, à la lecture du moins, des intervalles prédominants : secondes et tierces mineures/majeures, et, plus rarement, des quartes et des tritons.

Les instrumentistes jouent *sul ponticello* et avec une pression très légère de l'archet. Cela fait ressortir les composants les plus aigus du son, ainsi que le bruit du mouvement continu de l'archet ; la perception des hauteurs est par conséquent très affaiblie. La densité d'information est également très importante : chaque instrumentiste doit jouer, en moyenne, 6 ou 7 notes par seconde, ce qui fait, multiplié par 4, entre 24 et 28 hauteurs jouées chaque seconde. On ne pourra donc pas distinguer les hauteurs individuelles, encore moins les intervalles, en raison de ces multiples niveaux de distorsion. Les hauteurs sont ici des points sur une courbe, les supports d'un mouvement global. Elles ont un rôle géographique, définissant un espace à traverser. Elles ne sont pas complètement estompées pour autant ; on n'approche que progressivement du bruit.

Holliger rajoute encore un autre niveau de complexité en désignant des groupes de 3, 5, 8 ou 13 notes par des crochets. Son emploi d'un fragment de la série de Fibonacci semble être simplement une façon convenable d'assurer un différentiel toujours croissant entre les durées des groupes ; il s'agit d'une considération essentiellement statistique. Ces groupes servent à rendre moins probable une quelconque synchronisation entre les interprètes, mais aussi à prolonger, de façon économique

et élastique, la durée de la musique. Bien que le choix des hauteurs et le fait de leur répétition, rétrogradation ou permutation puissent rappeler des procédés sériels, il n'en est rien. Cet aspect de l'écriture est sans importance pour l'auditeur, qui sera parfaitement incapable de le percevoir directement. Il en entendra le résultat, mais ne pourra jamais deviner le *comment*. La partition n'est donc plus la vision absolue et autoritaire de ce l'on devrait entendre, comme cela peut être le cas chez Stravinski, mais bien une façon de parvenir à un résultat complexe.

Il faut néanmoins insister sur un point : le contrôle est assurément très important chez Holliger, quel que soit le degré de sa pertinence à l'écoute. Le compositeur l'a confirmé lors de notre entretien : « [...] je veux quand même que les voix se répondent. Pour vous donner une image, ce serait comme des avalanches qui viennent l'une après l'autre. Ce n'est pas du tout aléatoire, les suites de notes sont même motiviques... D'ailleurs, cela pourrait être de la musique tout à fait thématique. [...] Je veux qu'on puisse percevoir ces parentés entre les voix, absolument. Et c'est pourquoi j'écris ces réservoirs de notes à répéter, on a ainsi de la marge pour s'adapter, en cas de décalage. Autrement je pourrais seulement écrire, "laisser promener les doigts sur la touche", quelque chose de tout à fait *digital*, ou mécanique, et ce n'est pas du tout ce que je veux. Même si ce n'est pas toujours perceptible, il y a une qualité motivique dans ces lignes. »

B1 : UN CANON RYTHMIQUE

La section précédente, on l'a vu ci-dessus, conduit vers une première chute et se termine dans le grave de chaque instrument. C'est là, à la lettre A22 de la partition, qu'intervient la première *scordatura*. On est dans une phase de transition, cette section permettant aux instrumentistes de changer l'accord avec la main droite, une corde à la fois. Ici, Holliger abandonne l'écriture précise des hauteurs au profit d'une notation beaucoup plus libre. Il indique des zones chromatiques dans le grave de chaque corde des instruments. Les cordes à vides

	1–8 (pages 7–8)	9–15 (pages 9–10)	A1–A5 (pages 10–11)	A6–A18 (pages 12–15)	A19–A24 (pages 16–17)
registre	extrême aigu	suraigu	aigu	aigu—médium	médium—grave
nuance	<i>f</i> sempre	<i>f</i> avec des accents <i>ff</i> , puis diminuendo	<i>pp</i>	instable, oscillant entre <i>p</i> et <i>sf</i>	dim. al niente (archet), <i>f</i> (doigts)
pression des doigts	harmonique artificielle	demi-harmonique	ord.	ord.	les doigts tapent sur la touche
pression de l'archet	ord.	ord.	flautando	exagérée	exagérée, puis diminu- tion soudaine à zéro
position de l'archet	ord.	ord—sul pont.	molto sul pont.	sul pont—sur le chevalet	derrière le chevalet— sur le cordier
mode d'articulation	groupes irréguliers de notes répétées	prog. vers trémolo	trémolo	trémolo avec des accents irréguliers	tenus, puis main droite inactive

Schéma résumant le contrepoint de processus.

n'y figurent naturellement pas car les archets ne sont plus employés. Dans une notice en bas du système, il précise qu'il faut jouer principalement des intervalles de seconde mineure/majeure et de tierce mineure/majeure, ainsi que, occasionnellement, la quarte et le triton. Le compositeur indique qu'il faut éviter de jouer plus de trois notes dans la même direction, et une seconde mineure doit être jouée toutes les deux ou trois notes. Il s'agit donc peu ou prou de la « recette » pour les hauteurs que l'on a déjà vue en A1, sauf qu'il en confie ici la réalisation aux instrumentistes. Ici la partition écrite devient très simple alors que le résultat sonore demeure complexe. Pourquoi donc avoir abandonné son écriture précise des hauteurs, en déléguant le choix ultime des hauteurs aux interprètes ? Le compositeur n'a plus besoin d'agencer l'évolution des hauteurs car, contrairement à ce qui se passe en A1, elles sont ici statiques. De plus, elles ne s'entendent pas réellement, les hauteurs étant là pour indiquer une zone physique de la corde dans laquelle une action sera effectuée. Les cordes sont percutees exclusivement dans le grave, là où la technique de *tapping* se révèle la plus sonore. On est ici bien loin de l'esprit quelque peu malicieux de Ferneyhough, lorsqu'il alterne, dans *Sieben Sterne* pour orgue, des sections très complexes et précisément notées, avec des sections aléatoires, en notant qu'il faut viser à ce que les deux types d'écriture sonnent le plus similaire possible. Holliger est un maître ingénieur : il cherche toujours des solutions simples, adaptées au résultat voulu.

À la lettre B survient un passage bref mais fort intéressant. Alors que le *tapping* des mains gauches continue de la même manière qu'avant — constituant une sorte de continuo, ou fond — les mains droites rentrent en jeu, jouant en pizzicato, en slap, ou en *legno battuto*, exclusivement sur les trois dernières cordes. Aux rares moments où une hauteur est discernable, on entend avant tout les cordes à vide. Le principe de

dissociation des mains demeure, mais le tout est noté avec la plus grande précision rythmique. La fonction de cette section semblerait être de conduire vers l'unisson rythmique, pour faire croître la tension avant de chuter à nouveau dans la deuxième *catabasis* qui suit.

Il s'agit en fait d'un canon rythmique assez sophistiqué. Les distances entre les voix se réduisent progressivement jusqu'à l'unisson, avec pour effet une sorte de coagulation progressive. Le choix de cette technique d'écriture, laquelle d'ailleurs est chère à Holliger, n'est pas anodin. Un canon est une forme de déphasage, et c'est à travers le déphasage que la perte d'énergie progressive de la pièce sera réalisée. La nature percussive des techniques de jeu employées, le fait que les différentes voix sont par conséquent difficiles à percevoir, et la rapidité du passage, font que même l'auditeur le plus averti ne reconnaîtra probablement pas l'écriture canonique. Mais cela n'est point un problème, car la technique générative, démunie de sa fonction directe, ouvre d'autres perspectives. (On pense à l'idée schoenbergienne de l'excès de signification.) On a beau écouter et réécouter cette musique, il reste toujours quelque chose — un rapport formel, un détail de construction — qui échappe à notre perception.

E1 : LA TROISIÈME « CATABASIS »

La lettre E est un moment crucial de la pièce, placé juste après une cadence anarchique, dépourvue de figures rythmiques identifiables et dans laquelle le compositeur semble vouloir explorer un maximum de sonorités dans un espace relativement réduit. C'est également la première fois que le quatuor joue des figures rythmiques en homorythmie. Selon la logique de la pièce, l'unisson rythmique constitue une forme

pppp, molto sul pont.
 le plus rapidement et doucement possible ; faible pression de l'archet (son indistinct) ; quasi legatissimo tremolo (sans le moindre accent).
 Mouvement des doigts et tremolo non-synchrones, mais les deux très réguliers.

** Ces groupes de 3, 5, 8, 13 notes peuvent être répétés une fois, permutés, ou joués une fois en rétrograde, au besoin.

Extrait de la section A1. © Schott Music, 1973

B ♩ = 42 poco à poco accelerando

(accel.)

Exemple de canon rythmique, section B1. © Schott Music, 1973

de dissonance, un élément étranger qui sera forcément transitoire et vite « résolu ». Comme il se doit, cet état exceptionnel ne durera que sept temps et se délitera par la suite : dès la troisième mesure, le quatuor se scinde en deux groupes (violons 1 et 2 d'une part, alto et violoncelle d'autre part), puis en un trio, finissant par une indépendance totale de toutes les parties. Malgré ces unissons rythmiques, les mains des interprètes demeurent non synchrones. Ce bref moment sera le dernier passage véritablement intense de l'œuvre, du moins en ce qui concerne le rendu acoustique, puisque nous allons maintenant glisser vers l'ultime épuisement du système, comme aspirés par un trou noir, sans le moindre espoir d'y échapper.

Ici tout le monde joue *molto sul ponticello*, avec une pression maximale et un mouvement très ralenti de l'archet. Le son résultant est tellement dense et complexe, grinçant et bruyant, surtout quand quatre instrumentistes se mettent à le faire en même temps, que les notes données à jouer se laissent à peine deviner. Il est intéressant de noter que c'est à ce moment précis que Holliger semble accorder plus d'importance à l'écriture des hauteurs, car chaque partie est initialement écrite en deux voix : l'une tenue, l'autre en mouvement. Bien que l'on soit de nouveau dans une « catabasis » non sans rappels de A1, Holliger traite la dissociation des mains d'une façon nouvelle. L'archet attaque les cordes selon un rythme précisément noté, assez complexe, et intégrant de nombreux silences. Naturellement, quand l'archet ne touche pas les cordes, on n'entend rien des notes jouées à la main gauche. La pause sur le troisième temps de la première mesure de E en est un exemple particulièrement flagrant : même en tenant compte de la marge de liberté accordée à la main gauche, plus d'une trentaine de notes ne peuvent ici être entendues. Le système continue obstinément à générer des informations : on voit les doigts qui travaillent mais on ne les entend pas. Quand on sait que même si l'archet était en contact avec la corde ces hauteurs demeureraient inaudibles en raison de la technique de jeu employée, leur existence semble doublement paradoxale. Cela évoque la *Music of Changes* de John Cage, où le compositeur soumet les paramètres du jeu pianistique à des opérations aléatoires qui donnent parfois des résultats absurdes, dont des indications de pédale écrites alors qu'il n'y a aucune note à jouer.

La question se pose *a fortiori* : pourquoi faire travailler à un tel niveau les interprètes alors que l'ultime résultat fréquentiel sera complexe, chaotique et peu différencié ? A la lecture, cette écriture semble promettre un degré de différenciation, de subtilité, que la nature même des techniques instrumentales n'est simplement pas en mesure de nous livrer. La même problématique se rencontre, quoique de façon différente, dans certaines partitions de musique dite saturationniste, actuellement très pratiquée en France. Dans le cas de cet extrait du *Quatuor* de Holliger, je crois qu'il s'agit d'une façon d'assurer une continuité du travail instrumental (et compositionnel), notion importante chez ce compositeur : le *contrôle* et le *travail* doivent toujours être présents, quelle que soit la nature de la surface générée.

ÉPUISEMENT

La lettre H de la partition conduit la pièce vers son épuisement ultime. Les cordes, ayant subi leur quatrième et dernière *scordatura*, sont très détendues. Les mains gauches des musiciens sont inertes ; reste le mouvement moribond, très ralenti de l'archet. La respiration des interprètes est coordonnée avec le mouvement d'archet ; d'où le rythme long-bref-long-bref. Holliger commente : « Le poussé, c'est l'inspiration, le tiré, c'est l'expiration, exactement comme le fait le corps réel des instrumentistes. C'est également présent dans *Atembogen*. Mais je fais en sorte que petit à petit ces rythmes cardiaques deviennent irréguliers [...] On aspire longuement, on expire vite. C'est ce rythme qui reste à la toute fin de la coda, et dans ce passage on a aussi affaire à une sorte de prolotion rythmique, avec toujours le même rythme, au fond. » Naturellement, lorsqu'il y a une pause dans la musique, le musicien doit retenir son souffle. Au fur et à mesure que la coda progresse, les pauses deviennent de plus en plus nombreuses et longues. C'est presque l'unique moment de la pièce où un processus est clairement audible en tant que tel, sans être complexifié par la présence de multiples couches de transformations. Sans doute fallait-il qu'il y ait quelque chose d'inconfortable dans cette fin, autant pour les musiciens que pour les auditeurs. La métaphore devient ici quelque chose de cruellement réel, et cette section est physiquement très éprouvante à jouer. On revient alors à une notation assez simple ; la difficulté de la musique se situe alors à un autre niveau.

CONCLUSIONS

Pièce curieuse, le premier *Quatuor à cordes* de Holliger repose à la fois sur l'esprit de construction et de combinatoire — héritages de l'aventure sérielle — et le souci de la perception qui commençait à devenir une préoccupation majeure dans les années septante. L'un de ses aspects paradoxaux est le fait que le compositeur a souvent recours à des techniques d'écriture très élaborées, par exemple le canon rythmique, dont la perception est rendue problématique à cause des modes de jeu employés. On retrouve ce même rapport fluctuant entre l'écrit et le perçu dans certains des mouvements vocaux de *Scardanelli*. Ces techniques sont-elles utilisées afin d'être perçues directement, en tant que telles ? Cela semble peu probable, l'oreille étant bien plus attirée par l'aspect acoustique de ces passages que par les détails de leur construction. Peut-être sont-elles employées simplement pour générer un mouvement de surface, à l'instar des canons micropolyphoniques du *Kammerkonzert* de Ligeti ? Cela paraît également douteux, car les gestes instrumentaux générés par cette écriture chez Holliger ont souvent un rapport oblique avec la technique générative sous-jacente. Or il n'est pas certain que le même résultat ait pu être obtenu par d'autres méthodes. Dans ce sens-là, l'écriture de Holliger partage certaines caractéristiques avec celle de Ferneyhough ; mais elle est bien plus

E ♩ = 72


fff molto sul pont., marcato

Extrait de la troisième « catabasis », section E. © Schott Music, 1973

économique, et le résultat expressif et sonore ne pourrait guère être plus différent.

Quoique l'on puisse penser de cette pièce sur le plan esthétique, on ne peut qu'être frappé par la cohérence et la force expressive de la démarche du compositeur. Car Heinz Holliger est un compositeur obsédé par les notions d'extrêmes et de limites, tantôt mentales, tantôt physiques. Il nous offre une exploration étonnamment variée de la capacité des cordes à produire des sonorités et l'inscrit dans une forme cohérente et satisfaisante sur un plan dramatique. Les nombreuses innovations et techniques instrumentales extrêmes ne sont jamais des recherches autonomes, scientifiques, séparées d'un sens musical : rien n'est superflu. Si cette pièce est bel et bien le produit d'un moment historique, et peut-être son point limite, elle est riche en idées formelles, expressives et techniques

qui, étant foncièrement *musicales*, ont toujours des choses à nous dire. Telle est la qualité de cette pièce : espérons qu'elle soit davantage reconnue et jouée à l'avenir.

 La version intégrale de l'interview citée dans cet article est disponible sous forme électronique sur la page Web de l'article, www.dissonance.ch

- 1 Un second quatuor a été créé en 2010.
- 2 « Le quatuor à cordes de Heinz Holliger » in *Heinz Holliger. Entretiens, textes, écrits sur son œuvre*. Genève : Contrechamps, 1996, pp. 171-177.
- 3 Par le Quatuor à cordes de Berne, le 23 mars 1975.
- 4 *Come and Go* (1976-77), court opéra en trois actes d'après la pièce de théâtre de Samuel Beckett.