

Zeitschrift: Dissonance
Herausgeber: Association suisse des musiciens
Band: - (2002)
Heft: 75

Artikel: Œuvre ou action? : "Cardiophonie" pour instrument à vent et trois magnétophones (1971) de Heinz Holliger
Autor: Kunkel, Michael
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-927817>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. 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. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

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. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

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. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 29.07.2025

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

ŒUVRE OU ACTION ?

PAR MICHAEL KUNKEL

« Cardiophonie » pour instrument à vent et trois magnétophones (1971) de Heinz Holliger

«Encore si j'étais vivant à l'intérieur,
on pourrait espérer un arrêt du cœur
ou un bon petit infarctus».

(Samuel Beckett,
L'Innommable)

«Chaque œuvre laisse entrevoir une part d'autodestruction, comme si le compositeur s'était offert lui-même en gage de sa production. Tout *happy end* est exclu, car il ne pourrait être que mensonge»¹.

La déclaration de Vinko Globokar décrit exactement la situation dans laquelle se trouvait Heinz Holliger vers 1970. Il composait alors des œuvres qui dévoraient sans ménagement leurs prémisses. À propos de *Cardiophonie* (1971) et de *Kreis* (1971-72), Holliger parlait même d'une «destruction presque brutale de tout ce que j'avais auparavant»². On se permettra d'ajouter que les compositions citées étaient surtout conçues pour se dévorer elles-mêmes – sans que cela soit lié au paradoxe que Wolfgang Iser considère comme le déclin caractéristique de l'œuvre d'un Samuel Beckett: «Quand l'écriture a pour objet de dévorer ses propres prémisses, sa structure même fait qu'elle ne peut parvenir

à son terme»³. Les pièces de Holliger de cette époque atteignent pourtant leur fin, mais au prix de quelle violence!

Cela est encore plus le cas si l'objet de la passion dévorante n'est plus tel son, tel bruit ou tels «sons physiques»⁴, mais bien les fonctions corporelles vitales de l'auteur. Ainsi, dans *Pneuma* (1970), le mécanisme de la respiration suscite un poumon artificiel, formé de vents, de percussion, d'un orgue et de radios, poumon qui se gonfle pour éclater finalement en surpression. Dans *Cardiophonie*, le circuit fermé entre pouls et instrument à vent accule le joueur au collapsus. On ne saurait concevoir de mise en scène plus littérale de la fin physique. Holliger caractérise d'ailleurs la musique de tout ce groupe d'œuvres de «*gran finale*»⁵. Aller plus loin dans cette démarche, affirme Holliger, eût été courir au suicide.⁶

L'accent mis sur la corporéité extravertie de telles œuvres indique une méfiance profonde vis-à-vis du vocabulaire de l'avant-garde d'après-guerre et constitue aussi une réaction aux événements de mai 68. A cette époque, les derniers effluves d'une esthétique constructive, marquée par les cours d'été de Darmstadt, se volatilisent rapidement dans la musique des compositeurs de la génération de Holliger. Le concept d'«œuvre» n'est plus attaqué seulement dans les

1. Vinko Globokar, «Von der "Musik" wegkommen» [1977], *Laboratorium – Texte zur Musik 1967-1997*, éd. par Sigrid Konrad, Pfau, Sarrebruck 1998, p. 86.

2. Cité d'après *Komponisten der Gegenwart* (KdG), article «Heinz Holliger» (Peter Niklas Wilson), édition text+kritik, Munich, p. 6.

3. Wolfgang Iser, «Ist das Ende hintergebar?», *Der implizite Leser*, Fink, Munich 1994, p. 406 s.

4. Heinz Holliger, cité d'après *KdG*, art. «Heinz Holliger», p. 6.

5. *Ibid.*

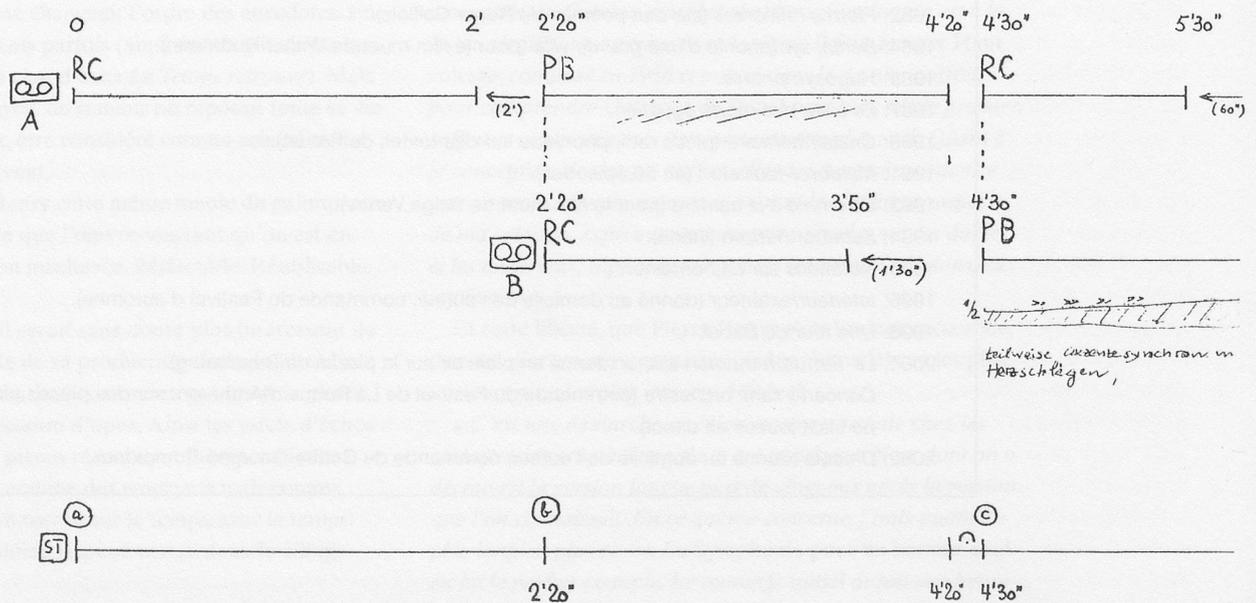
6. Cf. Philippe Albèra, «Entretien avec Heinz Holliger», *Heinz Holliger, entretiens, textes, écrits sur son œuvre*, Editions Contrechamps, Genève 1996, p. 35.

Figure 1

CARDIOPHONIE : Zeitplan

0.00 1.30 1.40

Cardiophonie,
«Zeitplan»,
avec des
indications
manuscrites de
Heinz Holliger
(© Schott)



titres, il est mis à mal par l'intervention brutale de tout ce qu'on évitait auparavant comme impur ou parce qu'il n'avait pas été conçu expressément en tant que prémisses naturelles de la composition ou de l'exécution. La «thématisation» de situations classiques de jeu porte l'attention sur les aspects «charnels» de la production du son, parmi lesquels la respiration jouit d'une faveur particulière: pour ne citer que les plus célèbres, rappelons *Hymnen* (Karlheinz Stockhausen, 1966-67), *temA* et *Air* (Helmut Lachenmann, 1968/1968-69), *Souffle* (Luc Ferrari, 1969), *Atem* (Mauricio Kagel, 1969-70), *Atemzüge* (Dieter Schnebel, 1971), *Atemstudie*, *Vendre le vent* et *Res/As/Ex/Ins-pirer* (Vinko Globokar, 1972/1971/1973), enfin *Pneuma* et *Atembogen* (Heinz Holliger)⁷. À la même époque, avec *Breath* (1969), une pièce de trente-cinq secondes, Beckett conçoit «la plus longue pièce de théâtre jamais créée par l'homme.»⁸

Au sein de ces tendances, il s'est formé dans le contexte suisse une variante spécifique, que Roman Brotbeck caractérise comme «actionniste» dans un sens particulier: «Le genre favori [...] est l'action musicale, non pas inspirée par le mouvement américain *Fluxus*, avec ses rituels contrôlés et ses présentations positives de matériau, mais bien plutôt une action grotesque, «catastrophique» [...] Ces pièces actionnistes sentent la bravade d'adolescents, parfois l'insolence du voyou. C'est ce qui les distingue de leurs modèles américains et qui en fait aujourd'hui encore l'une des contributions les plus originales de la Suisse à l'histoire de la musique universelle, même si elles n'ont eu que peu de succès sur le plan international, à cause justement de leur impertinence juvénile et de leur franchise brutale, rejetant tout raffinement et toute dialectique»⁹.

La section SIMC de Bâle a consacré à ces modèles, qui se refusaient avec succès à toute mainmise de la part des institutions, une série spéciale de manifestations («Musikaktionen»), à laquelle les principaux actionnistes ont participé de 1971 à 1974: Jürg Wyttenbach avec *Exécution ajournée II* (1970-71), Vinko Globokar, hôte régulier de la Suisse, avec *Drama* (1971), Josef Haselbach avec *Moving Theatre* (1972-73) et Heinz Holliger avec *Cardiophonie* et *Kreis*; tous les compositeurs nommés sont des spécialistes de la «catastrophe composée».

ACTION ...

La conception et le déroulement de l'action musicale *Cardiophonie* sont dominés par l'idée toute simple d'obliger un soliste à fouetter son pouls en jouant jusqu'à s'infliger un collapsus. Le processus donne lieu à une action théâtrale efficace et d'une rigueur impitoyable. Elle commence dans l'obscurité la plus totale, qui s'atténue lentement avec l'apparition des battements de cœur du soliste, amplifiés par des microphones à contact: «Le soliste, éclairé seulement par des projecteurs, est assis au centre du podium (ou de la scène). Seules ses mains, sa tête et son instrument devraient être visibles, si possible, tout le reste étant plongé dans l'obscurité»¹⁰. Au cours de l'action, l'exécutant est confronté à son propre jeu alors qu'il est poursuivi par son rythme cardiaque (boucles magnétiques), tandis que son pouls s'accélère au fur et à mesure de l'escalade; après des chutes répétées et des cris, le joueur s'enfuit finalement de la scène, chassé par sa propre «musique», qui n'est rien d'autre que le grossissement extrême de ses fonctions corporelles élémentaires. Dans les interprétations anciennes de Holliger, la pièce se termine par la projection acoustique de l'explosion d'une bombe atomique.

Il serait possible de noter cette action dans une partition verbale, style groupe *Fluxus* (Georges Brecht, Sven-Åke Johansson, Eric Andersen & Co.). Les instructions seraient alors: «Amplifie ton pouls avec un microphone à contact! Joue ensuite jusqu'à ce que tu t'effondres sous le poids de ton propre rythme cardiaque!» Mais *Cardiophonie* n'est pas qu'une simple action. Elle fait certes partie des rares œuvres de Holliger qui ne sont pas destinées à un instrument précis («pour un souffleur»)¹¹. Cependant le compositeur n'en a pas fixé le déroulement comme l'aurait fait *Fluxus*, ni rédigé une partition «actionniste» exigeant un décodage particulier, comme ses confrères Globokar, Kagel, Stockhausen et d'autres. *Cardiophonie* n'existe en fait que dans la version concrète pour hautboïste, qui peut toutefois servir de modèle à d'autres versions¹². Et bien que la version notée de hautbois se fonde sur la première audition, à moitié improvisée, de Zagreb (1972)¹³, il s'agit moins d'une improvisation fixée par écrit que d'une transcription minutieuse du plan

7. À propos du souffle dans la musique moderne, cf. aussi Johannes Bauer, «METAlangueATEM», *Dissonance* n° 69.

8. Heinz Holliger, «META - TEMA - ATEM», *ibid.*, p. 63.

9. Roman Brotbeck, «Relève difficile et rejets mal élevés dans la Suisse de l'Exposition nationale: l'avant-garde musicale des années soixante et du début des années soixante-dix», in Ulrich Mosch (dir.), «Entre Denges et Denez...», *la musique du XX^e siècle en Suisse, manuscrits et documents*, Fondation Paul Sacher / Editions Contrechamps, Genève 2001, p. 285.

10. *Cardiophonie*, partition, p. 1.

11. Le seul autre cas étant *Kreis* pour 4-7 instrumentistes et bande magnétique *ad lib.*

12. Ce qui a été fait. Vinko Globokar a présenté une version pour trombone lors d'un congrès de cardiologie, Marcus Weiss une version pour saxophone. L'esquisse de la partition de la version pour hautbois se termine par la notice «versions pour hautbois, flûte, trombone, év. trp vocaliste - percussionniste». Une version antérieure, fragmentaire, intitulée *Con-tra-verses* (1971), prévoyait un flûtiste et deux bandes magnétiques et s'apparente au *Lied* pour flûte (1971). Les deux manuscrits (*Con-tra-verses* et *Lied*) se trouvent à la Fondation Paul Sacher, Bâle, collection Heinz Holliger (ci-dessous SHH). La curatrice de ce fonds, Mme Heidi Zimmermann, a eu l'obligeance de me laisser les consulter, ce dont je la remercie ici.

13. Entretien de Heinz Holliger avec l'auteur, Bâle, 11 août 1999; l'enregistrement de cette conversation se trouve dans la SHH.

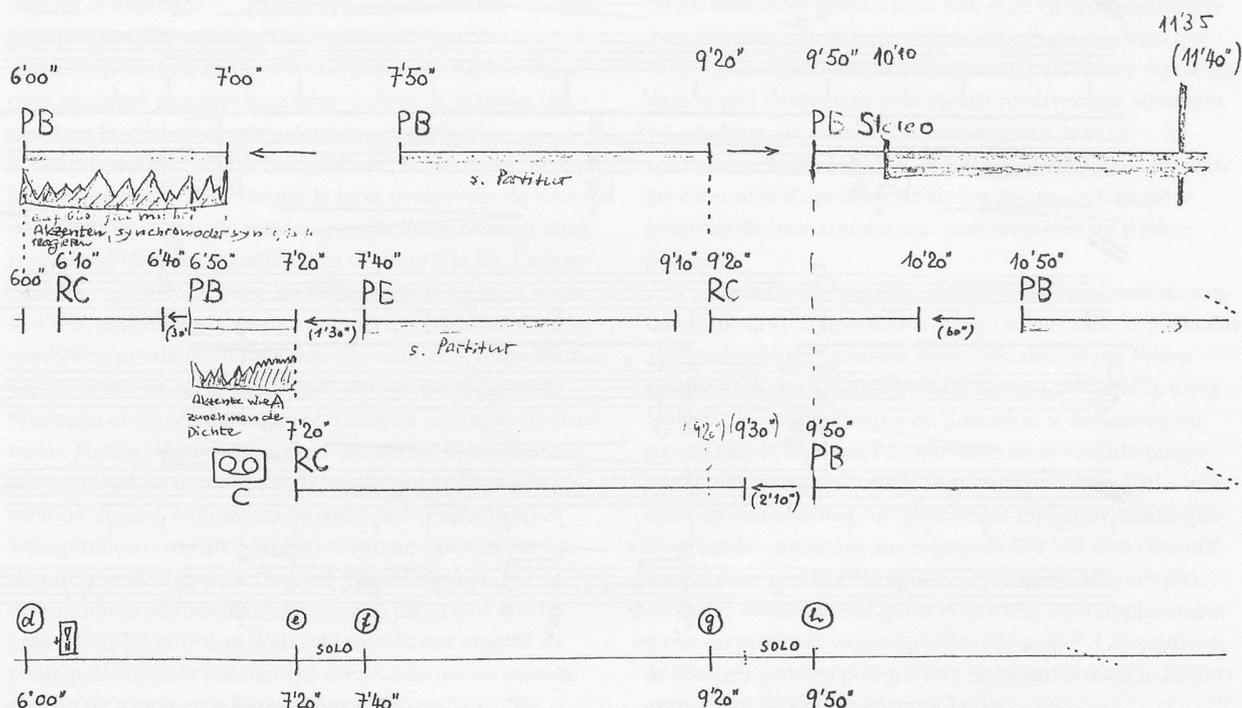


Figure 2a

Cardiophonie,
p. 1 s.
(© Schott)

← oa 30" →

HM

OM: max

HM max → konstant

(Herztöne)

(klappenattacke)

RC → (bis 2') [s. Zeitplan, schattbild sowie Partitur für Regler]

0"

Solist, nur von Scheinwerfer angestrahlt, sitzt in Podium (bzw. Bühnen)- mitte. Wenn möglich sollten nur Hände, Kopf und Instrument des Solisten sichtbar sein, alles andere dunkel. Der Scheinwerfer wird erst mit Einblenden des HM aufgezogen. Beginn also völlig dunkel.

Dans «Eventuellement...», Pierre Boulez décrit exactement la raison de son organisation des durées, qui remonte en fin de compte aux modes rythmiques d'Olivier Messiaen: «Une conception de la composition prend naissance, qui n'éprouve même plus le besoin de se remémorer les architectures classiques, fût-ce pour les détruire»²¹. Or Holliger a souvent qualifié ses compositions des années 1970 comme une réaction délibérée et destructrice «à l'esthétique stérile de l'école boulézienne»²², par laquelle il était passé lui-même au début des années 1960. On constate donc dans *Cardiophonie* qu'il cherche à lacérer le «réseau de possibles»²³ parfaitement constructif de Boulez en menant les modes de transformation bouléziens *ad absurdum*. Après le segment VIII, les groupes d'impulsions sont remplacés par des complexes de bruits, qui se fondent en une plage amorphe, tout comme (a), et d'où émerge seul le battement du cœur. La «cellule-mère» retombe ainsi sur elle-même, déformée en accents de trémolos spontanés ou en quintolets attaqués sur les clés et légèrement décalés sur le plan rythmique. Les points de départ et d'arrivée des «transformations» sont les mêmes, à savoir les iambes implacables du rythme cardiaque.

Pendant les phases (b), (c) et (d), le «feed-back entre les battements du cœur et le jeu» provoque un resserrement toujours plus marqué du corset temporel, dont les échos commencent à se superposer dans (d). L'interprète ne peut plus décider librement comment agencer les signes mobiles qui lui sont proposés, il est condamné à agir par réflexe. La coordination temporelle est assurée par des indications qui se ne concernent que la réaction élémentaire de l'exécutant: jeu «synchrone» pendant la phase (b) et l'écho simultané de (a), «asynchrone» à la phase (c) et le double écho de (a) et (b), «asynchrone et partiellement synchrone»²⁴ en phase (d) (triple écho de (a), (b), (c), puis enfin (d)). Qu'ils convergent

ou divergent, tous les modes de jeu se rapportent ainsi au battement du pouls enregistré en (a) et à ses dérivés. Dans une seconde boucle, le mode de réaction détermine aussi le pilotage des échos. Le principe de l'effet *linéaire* d'une accumulation de matériau «cardiophonique» est donc sapé, puisque tous les facteurs temporels se mettent à s'influencer mutuellement et s'annihilent au point de concentration maximale dans la première partie (7'20")²⁵.

La coordination synchrone ou asynchrone de modes de jeu n'est pas non plus une invention *ex nihilo*. Souvenons-nous que le *Solo* de Karlheinz Stockhausen pour instrument mélodique et boucle magnétique (1966), de même que la composition-processus *Spiral* pour un soliste (1968) ont été créés par Holliger²⁶. Le second ouvrage est une illustration exemplaire de l'habitude de Stockhausen de signaler le degré de liberté accordé à l'interprète en parsemant la partition de +, - et =. Dans *Spiral*, son intention avouée est de stimuler «l'intuition, la réflexion et la conception» de sorte que la conscience et les facultés artistiques «montent en spirale en s'échauffant»²⁷. Dans *Cardiophonie*, la conception transcendante de Stockhausen est ramenée brutalement sur terre, tous les événements étant engloutis par les transformations destructrices du rythme cardiaque.

Sitôt après que l'anche a été fixée, le premier paroxysme de (d) est annoncé par un mode d'articulation qui marque aussi le sommet cataclysmique de Holliger *Siebengesang* (1966-67): «(aspirer!) fff marcattissimo»²⁸. Dans *Siebengesang*, la concentration maximale de la texture instrumentale bascule dans les chants sans direction temporelle du vers de Georg Trakl «Widestille der Seele»²⁹. Dans *Cardiophonie*, le principe de l'accumulation progressive de matériaux, dans leur ordre de succession quasi génétique, est épuisé à la fin de la première partie. Il est remplacé dans la

19. Cf. Pierre Boulez, «Eventuellement...», *Revue musicale*, Paris 1952, cité ici d'après *Relevés d'apprenti*, Seuil, Paris 1966, p. 147 ss.

20. *Ibidem*, p. 160.

21. *Ibidem*, p. 163.

22. Heinz Holliger, cité d'après Michael Kunkel, «CH-Variationen mit Jürg Wyttenbach und Heinz Holliger», *Neue Zeitschrift für Musik* 2(2001), p. 24.

23. Pierre Boulez, *Eventuellement...*, p. 163.

24. Le principe est encore plus explicite dans les brouillons de la forme: «réactions à la bande magnétique I: (synchr[one]) [=phase (b)]; réactions à la bande magnétique II: contraste [=phase (c)], similitude, identité, contraste [phase (d)]; SHH.

25. À l'origine, Holliger avait prévu une escalade encore plus marquée, l'évolution des phases (a) à (d) se produisant déjà au cours de la seule phase (a) solistique, sans échos; cf. esquisse de la partition, p. 1-4, SHH. Bien que ce soit sur ce point que le brouillon de la partition diverge le plus de la version définitive, Holliger le considérait manifestement déjà comme une version valable, à

Figure 3a

Cardiophonie,
p. 4 s.
(© Schott)

Handwritten musical score for a flute piece, featuring complex rhythmic patterns, dynamic markings, and performance instructions. The score is written on multiple staves with various annotations such as "viel Klappen", "geräusche", "KSCHE", "Orfise", and "ad lib.". It includes time signatures like 3/4 and 4/4, and dynamic markings like p, f, pp, ppp, mf, and ff. There are also performance directions like "frei alternieren" and "Dynamik pp - ff".

seconde par l'agencement simultané de toutes les couches. Le point crucial est atteint à la phase (f), où le canon multiple des événements de la première partie provoque une réaction désespérée du soliste. Celui-ci cherche à analyser, dans son jeu, les harmonies des échos, devenues impénétrable entre-temps, en reproduisant tous les modes d'articulation découverts, en un temps minimum, et en produisant ainsi tout seul une «ligne» brisée qui, dans *Pneuma*, était encore l'affaire d'une large formation. Dans une sorte d'anacoluthie, la succession des durées de cette la succession des durées de «ligne» est encore reproduite en négatif dans la partition qui dicte le réglage et le rythme des échos de bande magnétique. La forme et sa genèse se trouvent ainsi

court-circuitées et donnent l'image d'un modèle temporel «autodévorant», dans lequel le principe cyclique du *feed-back* s'emballa (figures 4a et 4b). Les dernières tentatives d'évasion du soliste (phase (g)) sont suivies d'une strette monstrueuse (phase (h)), dans laquelle il se voit confronté à tous les événements passés et plus-que-passés. Trois boucles magnétiques lui renvoie non seulement l'écho multiple et démesurément déformé de ses fonctions corporelles, mais y ajoutent des bruits concrets qui annoncent une violence réelle, comme Holliger l'avait déjà prévu dans la première version fragmentaire intitulée *Con-tra-verses* pour flûte et deux magnétophones: «→ fin: les bruits du cœur toujours plus forts, en outre verres fracassés,

preuve le fait que la date de finition de l'esquisse est la même que celle de la version définitive: «23.4.[19]71». 26. Première audition de la version de *So/lo* pour hautbois en 1967, à Bâle; la première audition de *Spiral*, en mai 1969 à Zagreb, suscita l'approbation de Stockhausen: «Une expérience aussi fantastique (au sens littéral) qu'humoristique a été l'exécution, par Holliger, de

24 / 25

planches brisées, coups de marteau sur métal, vases de bois, bruits de scie et crissements (→ évocation de tortures) → le battement du cœur se transforme de plus en plus en fusillade, en explosion de bombes: [Le] flûtiste se terre, hurle, mouvements de panique, se cache derrière chaises, piano, lutrins, etc., se retire de plus en plus, s'enfuit du podium. Le podium vide, pousser le bruit au maximum, puis explosion / éteindre les lumières [...]³⁰. Dans la version définitive, ces actions sont complétées par la déclamation saccadée de syllabes qui pourraient provenir du fonds de permutation de *Dona nobis pacem* (1968)³¹. La troisième partie (non réalisée) de cette pièce chorale devait être un vrai produit de mai 68; Holliger avait prévu d'utiliser des «extraits concrets de journaux et de radio, en utilisant uniquement des bruits et des cris désorganisés»³². La réalisation attendra pour ainsi dire la strette de *Cardiophonie*. La critique sociale du *Dona nobis pacem*, dont la forme brute finit par sembler trop primitive au compositeur, joue un rôle important dans la frénésie de *Cardiophonie*: «*Cardiophonie* était aussi l'extériorisation de tensions qui n'étaient pas seulement individuelles»³³.

L'irruption massive de signes concrets d'une catastrophe reste cependant associée jusqu'au bout au rythme du cœur. Après que l'exécutant s'est enfui, toutes les boucles magnétiques subissent un «*accelerando* simultané du rythme cardiaque tel qu'il était au début, puis à la fin (c'est à dire environ de 60 à 132 à la noire)³⁴, et ceci d'après la série initiale de Fibonacci (3 - 5 - 8 - 13). Même la dernière «aggravation» – l'infarctus proprement dit, après épuisement de l'action – ne se déroule pas dans le vague et hors de tout contrôle, mais, comme le dit si bien Jürg Wyttenbach, «est composée décevement»³⁵.

NON-FORME

Quand Holliger joue *Cardiophonie*, de nos jours, il se fie totalement à la composition et renonce presque entièrement à jouer la fin de façon naturaliste. Il préfère se refermer lentement sur soi, la scène plongée dans l'obscurité, tout comme le violoncelliste à la fin du *Quatuor à cordes* (1973) ou les musiciens à la fin du *Psaume* (1971)³⁶. En composant, il a effet poussé le déroulement de l'action au point où non seulement l'exécutant reste sur le carreau, mais aussi tous les éléments qui constituaient autrefois ce qu'on appelait une «œuvre». Le côté «œuvre» de *Cardiophonie* consiste précisément en sa propre négation. En conservant un attachement subversif à la notion d'œuvre, Holliger adopte une attitude assez semblable à celle de Jacques Wildberger, qui allait bientôt opposer aux mécanismes circulaires de *Cardiophonie* son propre modèle de destruction «magnétophonique», le *Double Refrain* pour flûte, cor anglais, guitare et bande magnétique (1972). Deux ans avant, dans un entretien avec Hansjörg Pauli, Wildberger avait déjà déclaré: «Au-delà de la dimension matérielle, l'œuvre [...] peut absorber davantage de réflexion critique et exprimer donc plus d'agressivité que l'action ouverte, qui ne fait souvent que répéter ce qui se déroule à l'extérieur. L'œuvre de ne perd pas, parce que, contrairement à l'action ouverte, elle peut être reproduite en tout temps avec un résultat exactement prévisible. Et si l'auteur dispose de suffisamment de substance et de talent, elle peut atteindre un sens qui dépasse le particulier; elle perdurera alors comme pierre d'achoppement, grain de sable dans la machine, provocation»³⁷.

Cardiophonie est-elle un grain de sable holligérien dans les mécanismes qui font qu'une œuvre en est une? Si oui, il est conçu avec un raffinement qui ébranle tous les couvercles et ressorts jusqu'à faire exploser le châssis formel. Dans

Figure 3b
 extrait de
 Pierre Boulez,
 «Eventuellement...»,
Relevés d'apprenti,
 Seuil, Paris 1966,
 p. 161

1. **Cellule mère**

1. a.

b.

c.

d.

2.

3.

4.

5.

6.

7.

Beispiel 8a

“cellule mère”

“invertible”

segments

“non invertible”

I

II

III

IV

V

VI

VII

VIII

IX

X

XI

XII

XIII

XIV

XV

XVI

XVII

XVIII

XIX

XX

XXI

XXII

XXIII

XXIV

XXV

XXVI

XXVII

XXVIII

XXIX

XXX

XXXI

XXXII

XXXIII

XXXIV

XXXV

XXXVI

XXXVII

XXXVIII

XXXIX

XL

XLII

XLIII

XLIV

XLV

XLVI

XLVII

XLVIII

XLIX

L

LII

LIII

LIV

LVI

LVII

LX

LXII

LXIII

LXIV

LXV

LXVI

LXVII

LXVIII

LXIX

LXX

LXXII

LXXIII

LXXIV

LXXV

LXXVI

LXXVII

LXXVIII

LXXIX

LXXX

LXXXII

LXXXIII

LXXXIV

LXXXV

LXXXVI

LXXXVII

LXXXVIII

LXXXIX

LXXXX

LXXXXII

LXXXXIII

LXXXXIV

LXXXXV

LXXXXVI

LXXXXVII

LXXXXVIII

LXXXXIX

LXXXXX

LXXXXXII

LXXXXXIII

LXXXXXIV

LXXXXXV

LXXXXXVI

LXXXXXVII

LXXXXXVIII

LXXXXXIX

LXXXXXX

LXXXXXXII

LXXXXXXIII

LXXXXXXIV

LXXXXXXV

LXXXXXXVI

LXXXXXXVII

LXXXXXXVIII

LXXXXXXIX

LXXXXXXX

LXXXXXXXII

LXXXXXXXIII

LXXXXXXXIV

LXXXXXXXV

LXXXXXXXVI

LXXXXXXXVII

LXXXXXXXVIII

LXXXXXXXIX

LXXXXXXXV

LXXXXXXXVI

LXXXXXXXVII

Figure 4a

Cardiophonie,
«partition de
réglage», p. 2,
avec notices
manuscrites de
Heinz Holliger

The image displays a handwritten musical score for 'Cardiophonie' by Heinz Holliger. It consists of several systems of musical notation and cardiographic waveforms. Each system typically includes a musical staff at the top and two channels of waveforms, labeled 'A' and 'B', below it. The waveforms show rhythmic patterns that correspond to the musical notes and rests. Some systems include performance instructions like '(Stimme)' and 'ermüdet'. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings. The overall structure is complex and rhythmic, reflecting the 'cardiophonie' theme.

cardiaque (3 (systole) contre 2 (diastole)). La résonance mortelle de ces iambes a donc aussi une emprise sur la grande forme. On ne trouve plus ici une forme qui ménage, oppose ou reflète ses éléments constitutifs; il n'y a plus que la mise en forme implacable de l'*exitus* par le renversement de l'élan vital en son contraire. Holliger crée un langage musical objectif et concret, qui «sert à coincer, à enserrer des organes»³⁸. La composition ne vit pas délibérément le «déchirement charnel»³⁹, mais elle correspond bien à la conception d'Antonin Artaud d'un «théâtre de la cruauté»: «Du point de vue de l'esprit, cruauté signifie rigueur, application et décision implacable, détermination irréversible, absolue. [...] La cruauté est avant tout lucide, c'est une sorte de direction rigide, la soumission à la nécessité»⁴⁰.

Cardiophonie est l'apothéose monomaniaque de la forme «unidirectionnelle»⁴¹, dont Holliger, dans son *Quatuor à cordes*, ramène l'accumulation canonique à un souffle qui étouffera les musiciens. Le cauchemar de Boulez se réalise: le nivellement total d'une conception de la forme basée sur la richesse des relations. Pour préciser la position de Holliger, il vaudrait la peine de la comparer à Helmut Lachenmann. On peut en effet affirmer, non sans raison, que Holliger et Lachenmann partagent – surtout vers 1970 – comme source principale de l'écriture la mise en évidence des conditions physiques de la production du son – pour aboutir d'ailleurs à des résultats diamétralement opposés. La voie de Lachenmann mène à la revalorisation des formes polycentriques par le recours à de nouvelles dérivations des

27. *Ibid.* p. 136.

28. Heinz Holliger, *Siebengesang* pour hautbois, orchestre, voix chantantes et haut-parleur (1966-67), mes. F/vii 17 ss.

29. Georg Trakl, «Siebengesang des Todes» *Das dichterische Werk*, dtv, Munich 1995¹⁴, p. 70; Heinz Holliger, *Siebengesang*, lettre G (coda).

30. Esquisse de *Con-tra-verses*, SHH.

Handwritten musical score for measures 192-195 of the piece 'Pneuma' by Heinz Holliger. The score is written for a large ensemble and includes the following parts and instructions:

- 4 Fl.**: Atem anhalten
- Ob.** (1-4): Atem anhalten
- Klar. (B)** (1-4): Atem anhalten
- Fg.** (1-4): Atem anhalten
- Picc. Trp. (B)**: Atem anhalten
- 3 Trp. (C)** (1-4): Atem anhalten
- Hrn. (F)** (1, 2; 3, 4): Atem anhalten
- 4 Pos.**: Atem anhalten
- 2 Tb.**: Atem anhalten
- (Schlag.)**: Atem anhalten, ausatmen
- Shö.**: Atem anhalten
- Mel.** (1-3): Atem anhalten
- Org.**: Atem anhalten (with 'Multi-stereo' note)

Additional performance instructions and markings include:

- ca 2'**: ca. 2 minutes
- ca 80 (ca. 160)**: tempo markings
- 2 Tamtoms**, **2 Metallbl.**, **2 Ruben**: percussion instruments
- Transparentpapier**, **Guero**: other instruments
- Org. mit Plektrum**, **ped.**: organ performance instructions
- 4' solo (-recorb)**: organ solo recording instruction

The score is divided into measures 192, 193, 194, and 195, with various time signatures and dynamic markings throughout.

31. Cf. le vaste fonds d'esquisses de cette mise en musique «anagrammatique» du texte du *Dona nobis pacem* à la SHH.

32. Heinz Holliger, cité d'après Philippe Albéra, «Entretien avec Heinz Holliger», p. 35; extraits de journaux à la SHH.

33. *Ibidem*, p. 67.

34. *Cardiophonie*, partition, p. 15.

35. Cité d'après Michael Kunkel, *CH-Variationen mit Jürg Wyttenbach und Heinz Holliger*, p. 19.

36. Exécution du 14 avril 2002 à la 101^e Fête des musiciens suisses de Zoug.

37. Cité d'après «Für wen komponieren Sie eigentlich?» – Hansjörg Pauli im Gespräch mit Jacques Wildberger», Anton Haefeli (dir.), *Jacques Wildberger oder die Lehre vom Andern*, Hug, Zurich (sans indication d'année), p. 193.

38. Antonin Artaud, «Le Théâtre de la cruauté (Premier manifeste)», *Ceuvres complètes*, tome IV, Gallimard, Paris 1964, p. 108.

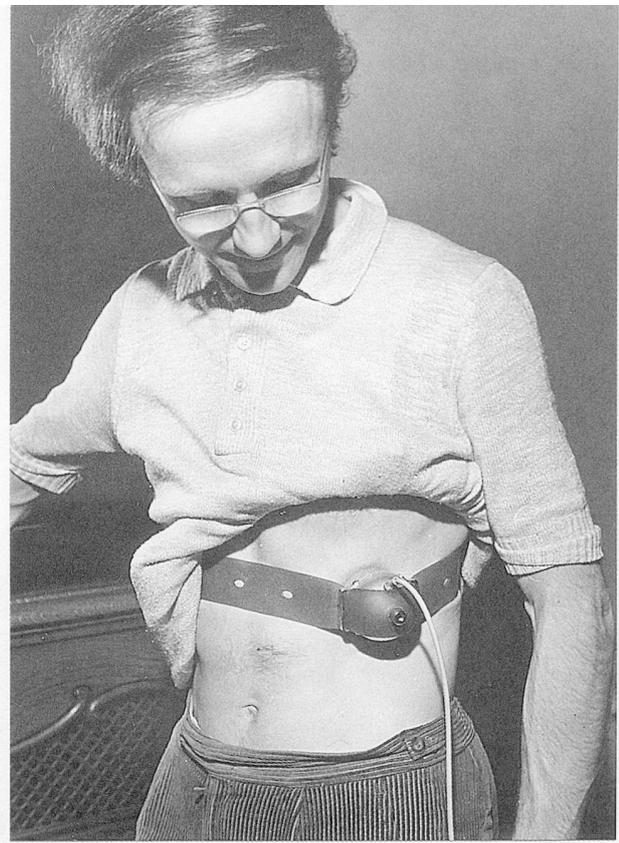
39. Antonin Artaud, «Lettres sur la cruauté», *ibid.* p. 121.

40. *Ibidem*.

41. Pierre Boulez, «Sprechen, Singen, Spielen», *Relevés d'apprenti*, p. 140.

Figure 4b

Pneuma,
mes. 192 ss.



Photos : SRDRS

structures sonores et au «superson» de l'œuvre: «En tant qu'idée d'une projection caractéristique des moyens dans le temps, la forme fait ses preuves et reste dans la mémoire en qualité d'événement sonore»⁴². La différence fondamentale entre Lachenmann et Holliger tient d'ailleurs en bonne partie à leur différence de regard sur le «métier». Le scepticisme de Lachenmann vis-à-vis de tous les musiciens s'exprime surtout par la contestation *formelle* des modes de jeu classique, si bien qu'on parlera plutôt de «touillage» sur l'instrument que de «jeu»⁴³, alors qu'un Holliger se tue à jouer *Cardiophonie*. Il met en scène le meurtre sous forme du grossissement exagéré d'une attitude de musicien qui exclut absolument toute médiation. La projection sur la grande forme ne se révèle «caractéristique» que dans la mesure où elle se soumet à la pulsion létale du cœur.

Que faire désormais de cette «non-forme»? On l'a vu bien-tôt dans les «Exerzitionen» de Holliger pour son *Scardanelli-Zyklus* (1975-1991), où «il n'y a plus de forme globale»⁴⁴, selon les dires du compositeur, de même que dans l'application directe du modèle cardiophonique à *Not I* de Samuel Beckett. Dans ces pièces aussi, le pouls est le sceau de la mort⁴⁵.

42. Helmut Lachenmann, «Über das Komponieren», *Musik als existentielle Erfahrung*, Breitkopf & Härtel, Wiesbaden 1996, p. 77.

43. Helmut Lachenmann, «Heinz Holliger», *ibid.* p. 308.

44. Philippe Albèra, «Entretien avec Heinz Holliger», p. 53.

45. Cf. les refrains de la négation du Moi dans *Not I* (1978/80) pour soprano et bande magnétique; *Ostinato funebre* (1991) et «(t)hair(e)» (1980/83), extraits du *Scardanelli-Zyklus* (1975-1991); *Schneewittchen* (1997-98), scène II, mes. 253 ss, 325, 484 ss., et scène IV, mes. 131.