

**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. 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:** 14.03.2025

**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»<sup>1</sup>.

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»<sup>2</sup>. 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 dédicé 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»<sup>3</sup>. 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»<sup>4</sup>, 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*»<sup>5</sup>. Aller plus loin dans cette démarche, affirme Holliger, eût été courir au suicide.<sup>6</sup>

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.*

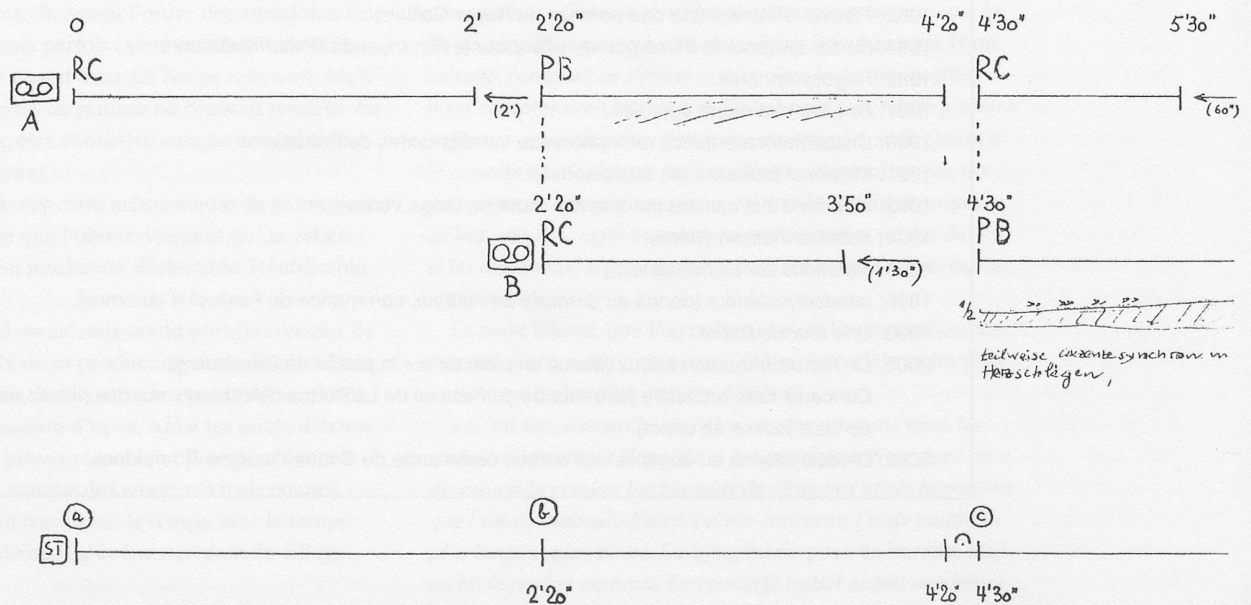
6. Cf. Philippe Albèra, «Entretien avec Heinz Holliger», *Heinz Holliger, entretiens, textes, écrits sur son œuvre*, Editions Contrechamps, Genève 1996, p. 35.

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)<sup>7</sup>. 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.»<sup>8</sup>

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»<sup>9</sup>.

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 Wytenbach 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»<sup>10</sup>. 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»)<sup>11</sup>. 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 versions<sup>12</sup>. Et bien que la version notée de hautbois se fonde sur la première audition, à moitié improvisée, de Zagreb (1972)<sup>13</sup>, 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<sup>e</sup> 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.

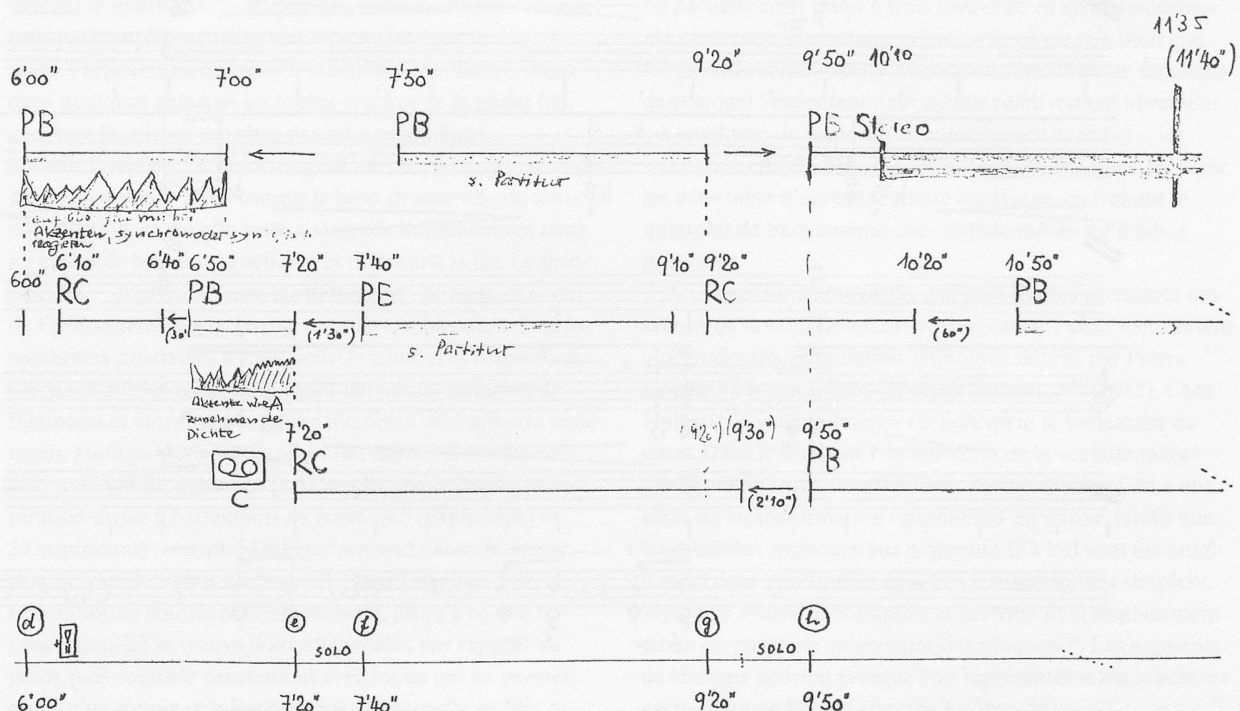


Figure 2a

Cardiophonie,  
p. 1 s.  
(© Schott)

← oa 30" →

**HM**

**OM** max

**HM** max → konstant

(Herztöne)

(klappenattacke)

**T** RC

0"

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

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.

d'action, où les rapports de temps, notamment, sont pris en compte d'une façon qui exclut la réalisation spontanée; le plan général, les principales figures et les «nœuds» de *Cardiophonie* sont mesurés avec précision.

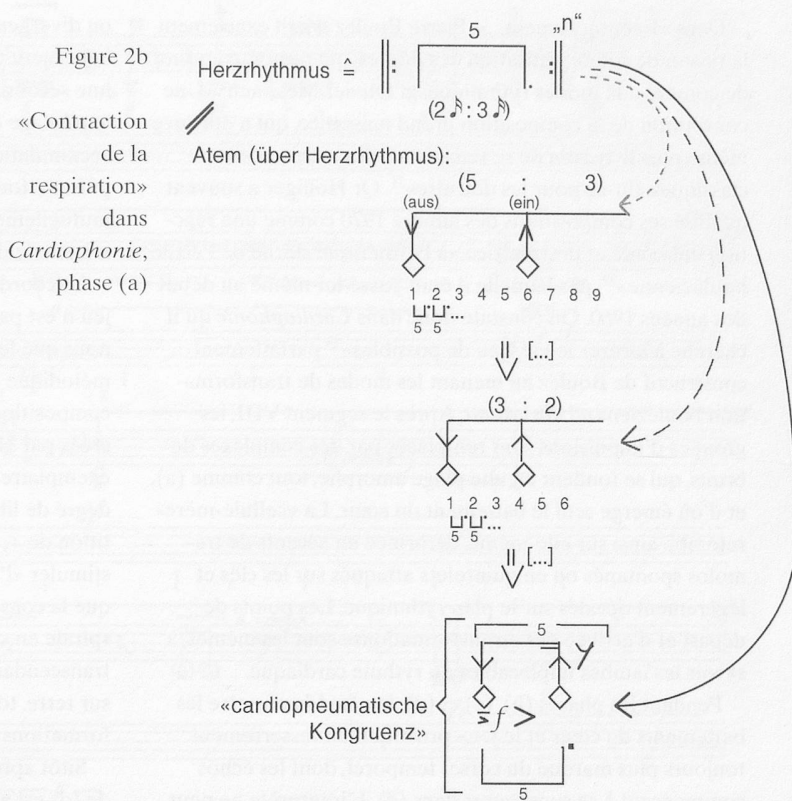
Ce degré de finition est d'une part indispensable pour coordonner avec précision les interactions complexes de l'exécutant, de son pouls et de la bande magnétique, ou pour réaliser exactement les couches temporelles prescrites. Mais mis à part ces exigences techniques et pratiques, *Cardiophonie* se présente bel et bien comme une *composition*, destinée à concentrer la force explosive de l'action plutôt que de la laisser s'évaporer dans le vague.

### ... COMPOSITION

Comme cette action est-elle donc «composée»? Pour répondre à la question, esquissons le déroulement de l'œuvre dans la version «primitive» pour hautbois. Le point de départ de la réalisation structurelle de *Cardiophonie* est le principe d'un circuit destructeur. «Il y a un *feed-back* entre les battements de cœur et le jeu de l'instrumentiste, leur interaction impliquant une sorte de circuit fermé entre la technique et le jeu. Cela fonctionne comme un grand *crescendo*, par accumulations»<sup>14</sup>. Le grand *crescendo* «cardiophonique» se divise en deux parties (0-7'20" et 7'20"-11'40"), dont la première décrit une escalade *linéaire* en quatre phases, qui se concentrent au fur et à mesure que les retours de la bande magnétique se resserrent (de trente secondes par phase)<sup>15</sup>. L'organisation canonique de toute la pièce est résumée dans un «horaire» (*Zeitplan*): figure 1.

Dans *Pneuma*, Holliger explorait déjà l'évolution d'un corps sonore surgi du souffle inanimé du bruit de fond de la radio. Les phases (a) à (d) de la première partie de *Cardiophonie* récapitulent la genèse progressive du son à partir du souffle de l'exécutant dans le hautbois encore privé d'anche (a), suivi du processus d'ébranlement vibratoire (b) et de la vibration des lèvres (c), enfin de *multiphonics* complexes, de trilles doubles, de glissandos, etc., sur l'instrument désormais «anché». Holliger décrit un cheminement qui, en passant par toutes les régions articulaires de la bouche, va des poumons de l'exécutant jusqu'à l'instrument, conçu comme la simple extension des sources de son propres au corps. Holliger explique que *Cardiophonie* est «un morceau pédagogique qui montre comment le "beau" son naît sur le hautbois»<sup>16</sup> – encore que cette évolution échappe presque complètement au traitement classique de l'instrument: l'articulation des sons n'est jamais «normale», sinon dans quelques passages en triples-croches de la phase (d), et même là, elle est enrobée dans des *multiphonics*.

Dans l'esquisse de la forme générale, la phase (a) est appelée «exposition»<sup>17</sup>. Elle fournit la base structurelle de toute la composition, vu qu'elle reste conservée intégralement dans les échos de bande magnétique, et ce jusqu'à la fin. Le principe d'un «*feed-back* entre les battements de cœur et le jeu de l'instrumentiste» trouve sa première application dans les conditions préalables à tout «jeu»: le cœur et la respiration. Ces deux modes d'impulsion sont dérivés de nombres de Fibonacci et entretiennent donc d'emblée des rapports structurels: Holliger définit le rapport des durées entre diastole et systole par un quintolet (2:3), tandis que la première respiration divise 8 battements de cœur en 5 (expiration) et 3 (inspiration) – en quoi Holliger reprend exactement les proportions du début de *Pneuma*. Dans *Cardiophonie*, la respiration se contracte régulièrement, jusqu'à ce que la proportion 2:3 se trouve d'abord inversée par rapport au pouls, puis coïncide exactement avec lui, ce qui ne permet plus qu'un soupir «cardiophonique» (figures 2a et 2b).



Contraint à coïncider avec le rythme cardiaque, le souffle commence à perdre sa fonction articulatoire et «phraséifiante». Des impulsions réflexes débouchent sur zone amorphe de trilles aspirés, qui fouettent considérablement le pouls; les trilles s'étiolent jusqu'au moment où seul le cliquetis des clés suit les battements du cœur.

Ce début illustre la prédilection déclarée de Holliger pour «la combinatoire du temps mobile et du temps immobile»<sup>18</sup>. Dès la première phase (a), la rigidité «végétative» du pouls s'avère incontournable. Dans la phase (b), le retour (par bande magnétique) de (a) provoque une tentative de diviser le rythme cardiaque en petits groupes d'impulsions complexes, obtenus en frappant le hautbois (toujours privé d'anche) comme un instrument à percussion. Ces groupes sont des segments qui doivent être répétés intégralement ou partiellement jusqu'à trois fois, et ce en synchronisation avec la bande magnétique rejouant la phase (a). Bien que les groupes soient conçus comme un répertoire de segments dans lequel l'exécutant peut choisir relativement librement – à condition de respecter la convergence avec (a) –, les successions de durées sont réglées rigoureusement: Holliger les détermine d'après le rythme cardiaque, en traitant le quintolet de base comme une «cellule-mère» qu'il laisse proliférer.

A y regarder de plus près, il appert que les premières mutations de la «cellule-mère» correspondent assez exactement aux modes de permutation rythmique décrits par Pierre Boulez dans son article «Eventuellement...»<sup>19</sup> (1952). Chez Holliger, la «cellule-mère» est justement le battement du cœur. Dans le segment I, la mutation de la «cellule-mère» rétrogradable en une cellule non rétrogradable obéit à une sorte de «transformation rationnelle» en miroir, tandis que les procédés appliqués aux segments II à VII sont essentiellement ceux que Boulez appelle «transmutations simples», «rythmes évidés, démultipliés et dérivés» et «remplacement d'une ou plusieurs valeurs par des silences»<sup>20</sup>. Les segments de Holliger peuvent presque être représentés selon le schéma exemplaire de Boulez (figures 3a, 3b et 3c).

14. Heinz Holliger, cité d'après Philippe Albéra, «Entretien avec Heinz Holliger», p. 36.

15. Le recours à la bande magnétique, dans *Cardiophonie*, a vécu depuis longtemps. Les magnétophones appartiennent désormais à la catégorie des instruments anciens, utilisés pour des exécutions historiques! Il y a longtemps que les effets de boucle sont générés par ordinateur. Bien que cela ne modifie pas l'analyse de la pièce, il faut signaler que, dans les procédés analogiques, chaque écho devient plus flou, alors que dans le procédé numérique, les pistes sonores conservent leur qualité de bout en bout, si bien que le brouillage des couches canoniques (qui a une incidence sur la forme) ne se produit pas (voir plus bas).

16. «En cela, *Cardiophonie* est l'opposé de *Kreis*, où les instruments sont démontés, alors qu'ici l'instrument est recomposé. Dans *Kreis*, le trajet ramène vers l'intérieur, jusqu'à ce qu'à la fin, plus rien ne soit joué, mais que des sons vocaux planent autour du public.» Heinz Holliger en conversation avec l'auteur, Bâle, 28 avril 2002.

17. SHH.

18. Heinz Holliger, cité d'après Philippe Albéra, «Entretien avec Heinz Holliger», p. 40.

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»<sup>21</sup>. Or Holliger a souvent qualifié ses compositions des années 1970 comme une réaction délibérée et destructrice «à l'esthétique stérile de l'école boulézienne»<sup>22</sup>, 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»<sup>23</sup> 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»<sup>24</sup> 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")<sup>25</sup>.

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 Holliger<sup>26</sup>. 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»<sup>27</sup>. 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»<sup>28</sup>. Dans *Siebengesang*, la concentration maximale de la texture instrumentale bascule dans les chants sans direction temporelle du vers de Georg Trakl «Widestille der Seele»<sup>29</sup>. 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)



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 [...]<sup>30</sup>. 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)<sup>31</sup>. 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»<sup>32</sup>. 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»<sup>33</sup>.

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)<sup>34</sup>, 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»<sup>35</sup>.

## 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)<sup>36</sup>. 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»<sup>37</sup>.

*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

Handwritten notes: “(Signieren mit Hieroglyphen)”, “= 1/2-Herzelle”, “[...]”, “[...].”

Figure 3c  
 Le rythme cardiaque en tant que «cellule-mère boulezienne»  
 dans *Cardiophonie*, phase (b)

*Pneuma*, l'exaspération d'un processus physique dégage encore des ressources qui favorisent la constitution d'une forme, dans un sens très différencié, voire constructif, mais cette idée est définitivement anéantie par la rigueur impitoyable de *Cardiophonie*. Le raffinement n'est donc peut-être pas le terme approprié.

Même l'*accelerando* de la grande forme, exprimé par le rapport 11:7 (soit 440" (1<sup>ère</sup> partie) contre 280" (2<sup>e</sup> partie)), correspond presque exactement au quintolet du rythme

SPIRAL à Zagreb. Je n'aurais jamais imaginé qu'un pareil inconnu sorte d'un Holliger, pourtant bien connu, et capable de l'émouvoir aux larmes comme de te faire rire». Karlheinz Stockhausen, «Lettre à Henri [Pousseur]», *Texte zur Musik 1963-1970 Band 3*, DuMont, Cologne 1971, p. 332 s.



Figure 4a

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

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»<sup>38</sup>. La composition ne vit pas délibérément le «déchirement charnel»<sup>39</sup>, 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»<sup>40</sup>.

*Cardiophonie* est l'apothéose monomaniaque de la forme «unidirectionnelle»<sup>41</sup>, 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 1995<sup>14</sup>, p. 70; Heinz Holliger, *Siebengesang*, lettre G (coda).

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

Handwritten musical score for 'Pneuma' by Heinz Holliger, measures 192-195. The score is for a large ensemble including woodwinds, brass, percussion, strings, and organ. It features complex rhythmic patterns, dynamic markings like 'ca2' and 'ff', and performance instructions such as 'Atem anhalten' (hold breath) and 'ausatmen' (exhale). The score is divided into systems with various time signatures and key signatures.

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<sup>e</sup> 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.

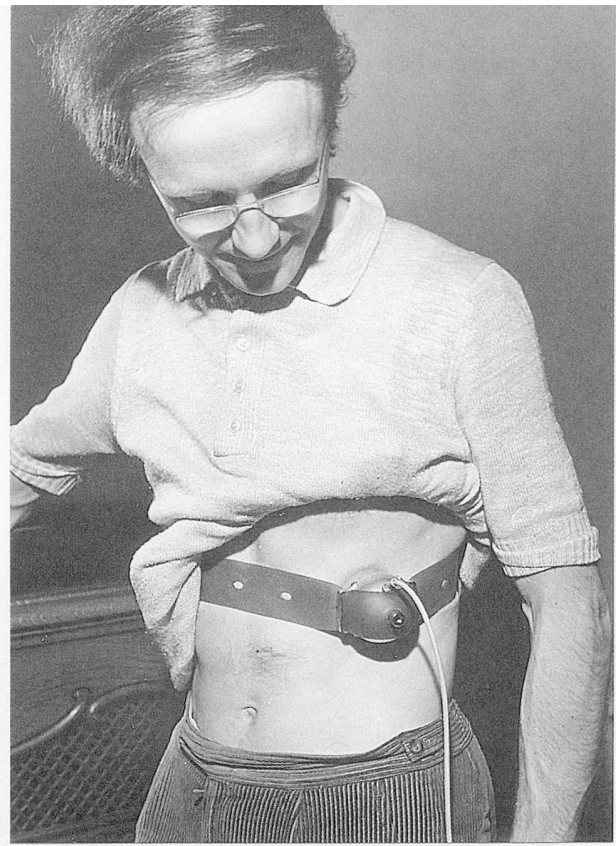
39. Antonin Artaud, «Lettres sur la cruauté», *ibid.* p. 121.

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»<sup>42</sup>. 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»<sup>43</sup>, 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»<sup>44</sup>, 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 mort<sup>45</sup>.

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.