

Heinz Holliger
Violinkonzert

Thomas Zehetmair
SWR Sinfonieorchester

ECM NEW SERIES



ECM New Series 1890
4761941



Eugène Ysaÿe (1858–1931)

Sonate op. 27, Nr. 3 „Ballade“ 6:33
in d-Moll für Violine solo

Heinz Holliger (*1939)

Violinkonzert
„Hommage à Louis Soutter“

für Thomas Zehetmair

Deuil 3:42

Obsession 8:23

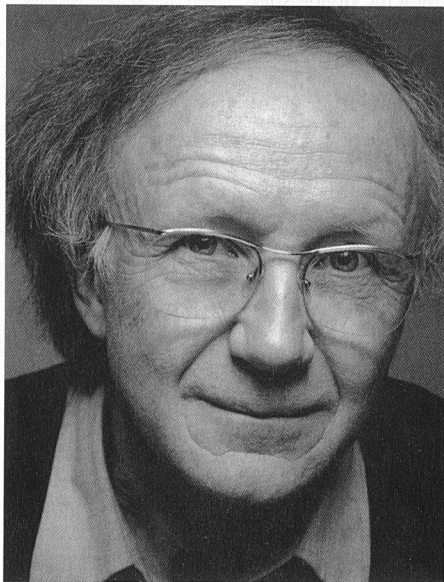
Ombres 17:15

Epilog 16:58

Thomas Zehetmair, Violine

SWR Sinfonieorchester
Baden-Baden und Freiburg

Heinz Holliger, Leitung



Heinz Holliger (Photo: Alexander Basta)

Heinz Holliger Stimmen der Sirenen

Der Auslöser für mein *Violinkonzert* „Hommage à Louis Soutter“ war der Auftrag, zum 75. Geburtstag des Orchestre de la Suisse Romande ein Stück zu schreiben. Louis Soutter war mir als Maler damals schon bekannt, und ich wusste auch einiges über seine Biografie. Und plötzlich fiel bei mir der Groschen: Louis Soutter war doch das genialste Mitglied, das dieses Orchester jemals hatte! Soutter war ja ausgebildeter Geiger, er hatte in Brüssel bei Eugène Ysaÿe, dem größten Violonisten seiner Zeit, studiert. Nebenher studierte er auch Architektur und erwarb dort eine ganz genaue Zeichentechnik. Im Kreis um Ysaÿe wurde er mit vielen Malern bekannt. Als er nach der Katastrophe in Colorado Springs – wohin er mit seiner Frau Magde, einer Schülerin von Ysaÿe, gezogen war – in die Schweiz zurückkehrte, brauchte er das Geigenspiel, um über die Runden zu kommen. Er spielte zeitweilig im Orchestre du Théâtre de Genève, dem Vorgänger des Orchestre de la Suisse Romande. Als Ernest Ansermet von Montreux, wo er am Casino dirigierte, nach Genf kam und dieses Orchester gründete, verbannte er den aufmüpfigen Soutter aus den ersten Geigen bis ganz zuhinterst in die zweiten Geigen und schmiss ihn nachher raus. Viel später sagte Ansermet: „Erst lange nachher habe ich von dieser Art Genie sprechen hören, das sich in seiner Malerei äußerte.“¹

In meinem *Violinkonzert* kam daher sehr vieles zusammen: Zum Ersten ist Louis Soutter, ähnlich wie Friedrich Hölderlin alias Scardanelli und Robert Walser, ein Ausgestoßener. Und wie Hölderlin oder Walser ist Soutter kein Vertreter des „Art brut“, sondern ein hochgebildeter Künstler, der eine klassische Ausbildung genossen hatte und über ein unglaubliches malesisches *métier* verfügte. Auch als Musiker erreichte er ein professionelles Niveau. Er begann nicht, wie Adolf Wölfli, erst im „Asyl“ Kunst zu schaffen. Es ging nicht um Selbsttherapie, sondern um die natürliche Fortsetzung seiner früheren Tätigkeit. Zudem birgt Soutters Malerei, ohne dass man

sie musikalisch illustrieren müsste, unendlich viele Anregungen für einen Komponisten! Seine extrem nervöse Strichart kann man fast eins zu eins in Tonhöhen übersetzen. Auch seine Schattenformen: Er malte Bilder, die man umdrehen, auf den Kopf stellen kann. Einmal ist es eine Ansicht von New York, dann ein ägyptischer Tempel.² Solche Negativperspektiven sind für mich natürlich hochaktuell! Ich durchlöchere Klänge, indem ich anstelle von Tönen Pausen setze. Diese Klanglöcher kann ich dann mit Musik oder Sprache ganz anders füllen. Auch Soutters palindromische Bilder sind für mich wichtig: Ich kann Musik umdrehen, um sie rückwärts zu lesen. Da gibt es automatisch sehr viele Parallelen! Nach seinem Rausschmiss hat Soutter mehrere Jahre in diversen Kurorchestern gespielt, in St. Moritz, Luzern und Gstaad. Später noch war er Begleiter von Stummfilmen. Und da hatte er natürlich extrem viel mit Schatten zu tun. Er hat bewegliche Schatten mit der Geige begleitet. Und das habe ich mir bei der Komposition des *Violinkonzerts* vorgestellt. Diese Schatten hielt er in seinen späteren Fingerzeichnungen fest, deren viele auf dem Postamt von Ballaigues entstanden, weil es dort kostenlos schwarze Tusche gab. Auf diese Art hat er filmische Visionen, die er wahrscheinlich als Geiger kennen lernte, verarbeitet. Auch das ist natürlich etwas, was mich als Musiker unendlich anzieht.

Hinzu kommt, dass ich das ganze *Violinkonzert* aus der damals revolutionären Violintechnik heraus entwickelt habe, die in Ysaÿes *Sechs Sonaten für Violine solo* op. 27 (1923) enthalten ist. Das Konzert beginnt mit einem verzerrten Zitat aus der dritten Sonate in d-Moll. Diesen Prolog habe ich nach einem frühen Bild Soutters von 1904 benannt, das zerstört wurde und nur noch als Fotografie erhalten ist: „Deuil.“ Es stellt Soutters trauernde Schwester dar. Das Bild wurde auf der nationalen Kunstausstellung in Lausanne gezeigt, was Soutters Schwägerin dermaßen beschämte, dass sie das Bild zerriss. Das Fin-de-Siècle-Klima dieses frühen Gemäldes habe ich in der Musik zu Beginn des Konzertes festgehalten. Sie knüpft stilistisch an Debussys *Nocturnes* (1897–1899) an, die übrigens zuerst ein Geigenkon-

zert für Ysaÿe sein sollten. Die Sirenen, jene singenden Frauengestalten am Schluss jener Komposition, kommen in Soutters Werk in obsessiver Regelmäßigkeit vor – und auch ich wollte das Konzert mit Frauenstimmen beginnen lassen, habe aber schließlich vorgezogen, den konzertanten Rahmen von außen nicht anzutasten. Die auf dem fotografierten Bild sichtbaren Risse sind bei mir auskomponiert. Nachher habe ich, außer der bereits von Ysaÿe, Liszt, Mahler und anderen oftmals zitierten Dies-Irae-Sequenz im zweiten Satz, „Obsession“, nichts mehr direkt zitiert. Im umfangreichsten dritten Satz, „Ombres“ setze ich mich mit musikalischen Schattenwürfen auseinander. Man hört eine monomanische Geigenlinie, die nie aufhört und weit verzweigte Klang-Schatten wirft. Die Orchestergruppen werden ihrerseits gespiegelt, zurückgeworfen, vergrößert, verkleinert. Die monomanische Geige ist somit omnipräsent, es gibt auch kein Orchester-Tutti, wie sonst in Violinkonzerten üblich. Sie führt schließlich in grellste, schattenlose Klanggemische. Erst im langsamen Epilog „Avant le massacre“, den ich nach sieben Jahren jetzt erst schreibe, erscheint ein Klang gewordenen völligen Schwarz. Dieser Satz ist nicht einfach eine Coda, sondern eine Musik, die alle Brillanz und Virtuosität von vorher verschluckt, sie erstarren, die blinden lässt. Für ein Violinkonzert ist das natürlich ein Anti-Schluss par excellence.

Insgesamt habe ich ein Violinkonzert entlang Soutters Leben und Malen komponiert. Er begann im Stil von Manet als gegenständlicher Maler. Der musikalische Weg führt von der Fin-de-Siècle-Aura des ersten Satzes über die sehr kontrollierte Musik der quasi Choralvariationen des zweiten zum dritten Satz, der Groteskes und die Dante-Visionen nicht nur der Fingergemälde festhält. Der Weg endet in „Avant le massacre“. Das ist der Titel eines von drei Bildern, das Soutter am 1. September 1939 im hintersten Winkel der Schweiz, in Ballaigues, gemalt hat. Er hat den ganzen Horror des Krieges am Tag des Kriegsausbruchs gemalt, während die Bundesräte nur dumpf vor sich hin überlegten. Nicht umsonst berichten Zeitgenossen, dass Soutter politisch hellwach und ein militanter Pazifist und Anti-

faschist war. Ich will dieses Bild nicht musikalisch umsetzen, sondern von ihm ausgehend ein Ritual der Vernichtung realisieren. Es soll zeigen, dass Musik altern, an Lebensenergie verlieren und in eine Agonie führen kann. Für mich spielt Soutter nicht nur wegen seiner eigenen Lebensgeschichte, sondern auch als Träger von Zeitgeschichte eine sehr wichtige Rolle. Er, der den Krieg selbst nicht überleben sollte, sah den Untergang der Menschheit voraus.

Wenn ich „Konzerte“ wie *Siebengesang* (1966 / 1967), *Turm-Musik* (1984) oder *Recicanto* (2001) komponiere, dann meistens in einem solchen biografischen oder individuellen Zusammenhang. Möchte man im *Violinkonzert* aber wirklich von der Person Soutter sprechen, dann ist sie weniger durch den Solisten als viel eher durch die Orchestergeigen repräsentiert: Soutter ist immer der kleinere Schatten, der hinter dem Geigenriesen Ysaÿe hinterherhechelt. Das ist so, wie er sich selbst einmal im Traum gesehen hatte: als ganz kleines Männchen, das neben der Riesengestalt Ysaÿe, dessen Haare den Konzertsaal überschwemmen, auf den Saiten kratzt.³ Soutter ist im Spiel der Sologeige nicht direkt präsent. Doch diese Abwesenheit macht ihn umso gegenwärtiger. Als Beiseit-Existenzen neigen alle meine konzertanten „Protagonisten“ zum Verschwinden. Und auch im *Violinkonzert* wird man die Geige am Schluss nicht mehr hören.

Meine Begegnung mit Louis Soutter führte zu einem neuen Wieder-Erkennen. Alles, was man komponierend trifft, auch ein Gedicht, fällt ja auf einen! Man schaut nicht in ein Buch, überlegt und kommt zum wohlerwogenen Schluss: So, dieses Gedicht nehme ich jetzt. Plötzlich ist etwas da! So war es bei Louis Soutter, bei Scardanelli, bei Robert Walser. Ich habe mir keine spezielle Technik ausgedacht, um mich mit Soutter abzugeben. Das *Violinkonzert* ist eine Musik, die ich in acht oder neun Tagen wie im Delirium geschrieben habe. Als „Hommage à Soutter“ ist sie absolute Musik, keine Deskription seiner Bilder, seines Lebens. Gleichzeitig hat die Begegnung mit Soutter mich, der ich gerne langsame, statische Musik kom-

poniere, dazu gezwungen, eine äußerst bewegte Musik zu schreiben, die rhythmisch sehr komplex ist. Eine körperliche, tänzerische und motorische Musik, in der zum Teil sogar die Rhythmik meines Lehrers Sándor Veress in ganz anderer Form zum Vorschein kommt. Etwas, das ich vorher noch nie gewagt habe! Ich musste eine rasche Bewegung, die vielleicht ein rasender Stillstand ist, einfach einmal Klang werden lassen.

¹ Ernest Ansermet, Brief an Michel Thévoz vom 10. November 1966, zitiert in Michel Thévoz, *Louis Soutter ou l'écriture du désir* (Catalogues raisonnés d'artistes suisses 4/1), Lausanne / Zürich 1974, S. 27.

² Michel Thévoz, *Louis Soutter. Catalogue de l'œuvre* (Catalogues raisonnés d'artistes suisses 4/2), Lausanne / Zürich 1976, Nr. 310.

³ Text auf der Rückseite einer Zeichnung (Thévoz, wie Anm. 2, Nr. 1196, vollständig zitiert ebd., S. 370): „In einem Traum habe ich Ysaÿe wieder gesehen. Oh, was für eine Lektion er mir erteilte. Ich könnte die Noten aufschreiben, die er mir angab. Ich spielte wie ein Stallknecht und er wie ein Gott. Das ganze Gebäude meiner Studien ist zusammengestürzt beim Hören seines genialen Spiels. Meine Töne waren hart, unsicher, anmaßend, die seinen ausgeglichen, rein, sicher. Ich höre ihn, ich höre ihn. Die langen Reihen von Noten, die ich als vermeintlicher Virtuose herunterkratzte, er ließ sie vibrieren, fließen, so gerundet, so sicher, wie es nur sein ungeheures Studium vollbringen konnte. Er hatte einen gewaltigen, schwarzen Haarschopf, großartig, und während wir einer Komödie von Schauspielerinnen zusahen, wir saßen vorn, warf er sich, immer zu Späßen aufgelegt, vor der ersten Schauspielerin nieder, bedeckte mit seinen aufgelösten Haaren die Bühne, und ich daneben wagte kaum dasselbe zu tun, denn mein Scheitel war kahl. Er war in Begleitung eines Conférenciers mit blendenden Zähnen, die lang waren wie weiße Mandeln, und einem gekräuselten Bart; danach ging er hinaus, und da ihm das Meer vertraut war, blieb er am Ufer des Sees stehen, wo er mit seinen Töchtern sein Boot angebunden hatte. – In demselben Traum habe ich meinen Vater in einem Garten mit wunderschönen Blumen gesehen, ein Tisch war gedeckt, voll besetzt mit Gästen. [...]“



Thomas Zehetmair (Photo: Klaus Rudolph)

Philippe Albèra Exprimer l'indicible

Compositeur radical, Heinz Holliger est aussi un compositeur de la mémoire : sa musique, toujours riche de références, s'appuie volontiers sur des figures d'artistes solitaires rejetés par la société et ayant écrit sur le seuil de la folie, tels Schumann, Trakl, Sachs, Celan, Hölderlin, Beckett ou Walser... Holliger ne s'attache pas seulement aux œuvres et aux idées de tels auteurs, mais aussi à leur personnalité, à leur biographie, au contexte historique. C'est ainsi que, sollicité par l'Orchestre de la Suisse Romande pour écrire une œuvre orchestrale à l'occasion de son soixante-quatrième anniversaire, Holliger s'est souvenu que le peintre suisse Louis Soutter (1871–1942) avait joué à partir de 1907 comme premier violon dans l'Orchestre du Théâtre de Genève, qui en fut la forme embryonnaire; mais cet ancien élève d'Eugène Ysaÿe, auprès duquel il avait étudié durant trois ans à Bruxelles, avait des moments d'absence qui conduisirent à sa rétrogradation dans les deuxièmes violons, puis à son renvoi. Cela entraîna Soutter à une dérive sociale non exempte d'excentricités qui devait s'achever en 1923, sous la pression de sa famille, dans un asile pour vieillards à Ballaigues près de Vallorbe après un séjour à la Maison de santé d'Éclagnens près de Lausanne¹. C'est là que reprenant l'exercice de la peinture, Soutter réalisa l'essentiel de son œuvre, dans un grand isolement social et intellectuel et une incompréhension presque totale (beaucoup de ses dessins furent détruits par leurs destinataires). Le *Concerto pour violon* est ainsi fondé sur le double matériau de la biographie et des toiles de Soutter d'une part, d'une structuration musicale intrinsèque d'autre part, celle-ci composant celles-là.

Il est significatif que Holliger ait fait du soliste, comme dans ses autres œuvres concertantes, un personnage : la forme ne renvoie pas à l'idée de la « musique absolue » mais suit le tracé d'une expérience existentielle. Les instruments de l'orchestre, représentant la collectivité, sont comme des

« ombres portées » de l'instrument solo : la lutte qui dans le troisième mouvement les oppose à lui, et qui se réduit à la fin au « duo » – au duel – contre nature du violon et des percussions, débouche dans le quatrième mouvement sur un effondrement général : l'ombre absorbe la voix individuelle et singulière dont le chant, comprimé, se transforme en un rôle qui ne veut pas finir.

Il existe toutefois entre le violon solo et l'orchestre un cercle intermédiaire, une sorte de concertino composé d'une harpe, d'un cymbalum et d'un marimba, trois instruments qui innervent de l'intérieur la sonorité de l'orchestre, et opposent des sons ponctuels, tranchants et secs au chant *legato* du violon. L'orchestre lui-même est rarement utilisé en totalité, mais traité par groupes de timbres homogènes formant des sortes de « chœurs » instrumentaux. Holliger avait pensé, dans un premier temps, utiliser des voix de femmes, en référence aux *Nocturnes* que Debussy conçut initialement comme un concerto de violon destiné justement à Ysaÿe. Il reprend à Debussy l'idée d'un élargissement progressif de l'espace orchestral au fil des mouvements : dans le premier, seuls jouent les cordes, le concertino et une percussion légère; les deux mouvements suivants, qui sont à chaque fois le double plus long, font apparaître les vents puis les cuivres, et donnent à la percussion un rôle accru; le quatrième mouvement, égal en durée au troisième, étend la tessiture dans le grave, alors que celle des trois premiers est aimantée vers l'aigu et le suraigu.

L'écriture du violon solo doit beaucoup aux *Sonates* d'Ysaÿe, dont elle développe certains gestes, ainsi qu'à Bartók, Berg et Stravinsky. Elle exige une virtuosité qui n'est pas seulement liée à la dimension technique, mais aussi au contrôle des sonorités, à l'articulation des phrases mélodiques et rythmiques. Elle forme une ligne continue que les autres instruments prolongent, commentent, développent, ou à laquelle ils s'opposent : elle fut écrite tout d'abord seule, presque d'un trait. L'écriture orchestrale, quant à elle, suit une progression insensible depuis les textures raffinées des cordes

au début jusqu'aux déchaînements sonores presque brutaux à la fin du troisième mouvement. Le lyrisme initial est entraîné dans un mouvement de plus en plus implacable, notamment par le jeu du concertino, un mouvement de machine qui s'emballe et qui nous précipite vers la catastrophe. Les sons déformés, les combinaisons de timbres inédites, les gestes éruptifs des percussions gagnent progressivement, transformant la sonorité de l'orchestre au travers de figures nerveuses qui semblent échapper à tout contrôle. Le point culminant de cette course à l'abîme est le cri de tout l'orchestre qui sert de transition vers la partie finale, un rôle collectif vraiment effrayant dans une salle de concert. Dans l'épilogue, le son de l'orchestre est comme étouffé, amputé de toute splendeur ; c'est un corps gémissant qui s'épuise lentement.

Les quatre mouvements sont enchaînés. Le premier, « Deuil », s'inspire d'un tableau encore relativement conventionnel peint par Soutter pour sa sœur en 1904, sans doute après la mort de leur père (il n'en reste plus qu'une photographie). Il est écrit dans un style qui évoque, d'une certaine manière, l'esthétique « fin de siècle » propre à la jeunesse de Soutter. Le violon, dans une phrase initiale très lyrique, amplifie un geste mélodique de la *Troisième Sonate* pour violon solo d'Ysaÿe, auquel elle emprunte ses premières notes. L'orchestre accompagne, prolonge et reprend les éléments exposés par le soliste. Mais le style s'infléchit progressivement vers une texture plus agitée et colorée, où le concertino joue un rôle important.

Dans le second mouvement, « Obsession », le violon solo déploie un jeu virtuose et monomaniacal, fondé sur des répétitions, des ostinati, des figures rythmiques irrégulières où planent les fantômes de Stravinsky, Bartók et Veress. La musique se fait plus dansante et plus frénétique, mais sous l'apparente légèreté résonnent les notes du « Dies Irae » (qu'on trouve chez Ysaÿe), d'abord au violon solo, puis à différents instruments : prémonition de l'apocalypse, déchaînement des éléments qui conduisent à des séquences paroxystiques. L'agitation de cette partie de l'œuvre fait réfé-

rence aux dessins à la plume de Soutter, à ces figurations nerveuses, rythmiques, compulsives, qui semblent nées d'une obsession physique.

Le troisième mouvement, « Ombres », où resurgissent des éléments appartenant aux mouvements précédents, est un adagio dans lequel la matière sonore se raréfie et se spiritualise et où s'opposent deux types d'écriture très différenciés. Dès le début, les instruments à vent entonnent une sorte de choral très doux, tandis que les cordes déploient des accords et des figurations en harmoniques (puis de longues sections en trilles). À ces textures raffinées s'opposent des figures répétitives, fortement caractérisées rythmiquement, culminant dans un finale violent, figé sur des gestes obsessionnels joués *fortissimo* ; à la fin, le violon solo est confronté à la percussion, comme un hommage au Stravinsky de *l'Histoire du soldat*, une œuvre liée à l'histoire vaudoise. L'écriture en accords, les effets de clair-obscur, le caractère tragique, tout renvoie ici aux toiles spectrales que Soutter peignait directement avec les doigts trempés dans l'encrier, aux figures mystérieuses qui y dansent comme dans un brasier. La rythmique hachée rappelle les scènes saccadées du cinéma muet qu'un temps Soutter accompagna au violon, mais également le jazz, avec ses chœurs de cuivres que Holliger réinterprète de façon dramatique.

Le quatrième et dernier mouvement, « Epilog », est inspiré d'un tableau que Soutter peignit le jour même de la déclaration de la Seconde Guerre, et dont le titre, « Avant le massacre », résonne comme une menace et un appel à la conscience de ses concitoyens ; il utilise les instruments graves peu ou pas employés jusque-là, produisant une harmonie sombre qui happe, dans un premier temps, la voix soliste (c'est le seul moment où le violon, omniprésent jusque-là, disparaît). Holliger a mis près de dix ans pour écrire ce finale, comme si le contenu même de la toile de Soutter, dans son insoutenable tension – nous avons appris entre-temps ce qu'elle annonçait d'horreur réelle –, l'avait littéralement paralysé. C'est, selon les mots de l'auteur, un « rituel d'anéantissement ». L'ethos de la plainte et de

la lamentation déchirante, encore sublimé dans le premier mouvement, s'y déploie directement, retournant la figure du choral à travers laquelle la collectivité chante d'un même souffle : les clarinettes basses et contrebasses, doublées des violoncelles, ont une sonorité spectrale, une sonorité de cendres fumantes, d'où émerge un quatuor à cordes étrange regroupant, outre le violon, la harpe, le marimba et le cymbalum jouant avec archets ou crins. Le chant mutilé du violon a une dimension fantomatique : le soliste joue alors un deuxième instrument, accordé en tritons (*mib-la-sol#-ré*). On reconnaît les contours de phrases provenant des mouvements précédents, mais comme entendues de l'au-delà. Dans cette apothéose négative, le temps est figé, la musique, cérémonielle, devenant durée pure, aux limites de l'extinction. Le violon, avec un son dématérialisé, tente d'ultimes envolées avant l'épuisement ultime. Le cri, le râle, la plainte, le silence ; mais aussi le chant, jusqu'au dernier souffle.

Cet immense épilogue d'une œuvre qui croît en tension tout au long des trois premiers mouvements pose une question qui est au cœur de toute la musique de Holliger : comment exprimer l'indicible ? Comment faire entendre ces voix individuelles qui portent jusqu'à la folie la souffrance universelle ? La réponse de Holliger s'inscrit dans une constante oscillation entre deux extrêmes : le pathos de la douleur, selon une ligne de chant infinie, et la distance glacée des processus qui se nourrissent d'eux-mêmes. Le compositeur n'aime guère le « juste milieu » qui caractérise son pays d'origine. La forme concertante apparaît ainsi comme l'expression même de ce qui est irréconciliable. On retrouve cela dans la technique compositionnelle : les sonorités parlent d'elles-mêmes, sans médiation, avec une violence parfois insoutenable (cris des bois et des cuivres, crissements des instruments métalliques, sonorités spectrales dans le suraigu ou l'extrême-grave...) ; elles ont quelque chose d'élémentaire, une dimension réaliste échappant à toute rhétorique traditionnelle, que les gémissements rauques du tambour à cordes, dont le rôle est essentiel dans l'œuvre, symbolisent d'une

certaine manière. Mais elles sont articulées à des motifs mélodiques, à des constructions de phrases et à des structures harmoniques ou polyphoniques qui renvoient au contraire à la médiation du discours musical et à une certaine forme de stylisation. Cette polarisation aux extrêmes fonde la progression dramatique. Les irradiations sonores statiques de *Scardanelli-Zyklus* sont alors dépassées et intégrées dans une forme dynamique, le caractère hypnotique des structures circulaires laissant place à une dramaturgie organisée sur une grande dimension : le *Concerto*, pour reprendre l'expression d'E.T.A. Hoffmann à propos de Beethoven, est un drame instrumental.

La musique n'illustre pas les peintures, même si celles-ci peuvent apparaître à l'imagination de celui qui les connaît bien. Elle en perçoit l'essence. Elle retrouve, derrière la forme représentative, une force brute et indomptée qui interpelle, mais aussi la complexité du vécu. On pourrait dire de la musique de Holliger qu'elle est une musique de la désublimation, ou de la sublimation négative : ce qu'elle voudrait pouvoir viser, qu'elle sait impossible à atteindre, elle le retourne comme un gant, ne laissant apparaître qu'une image brouillée, en transparence. Aux trois premiers mouvements qui forment une immense progression sans césure, Holliger ne donne qu'une résolution négative, amère, mélancolique et désespérée, nous privant de l'effet cathartique du drame. Seul un tel renoncement peut sauver la dimension auratique qui fait apparaître le sublime depuis les lointains.

¹ Selon Michel Thévoz, Soutter « a pris le parti du malheur et de la souffrance », cherchant une forme d'autopunition à travers des exigences d'absolu qui le conduisaient inéluctablement au pôle opposé de la déchéance. S'agissant d'Ysaÿe, qu'il admirait profondément, Soutter a noté un rêve édifiant qui le met en face de son échec : « Je jouai comme un palefrenier, et lui comme un dieu. Tout l'édifice de mes études s'est écroulé à l'ouïe de son génie. Mes sons étaient durs, incertains, prétentieux, les siens équilibrés, purs, assurés. Je l'entends, je l'entends. [...] »



Louis Soutter in Ballaigues, 1936
(Photo: Le Corbusier, © Fondation Le Corbusier)



Louis Soutter, Deuil (Portrait of la sœur de l'artiste), 1904

Heinz Holliger Voices of the Sirens

The origin of my *Violin Concerto* "Hommage à Louis Soutter" goes back to a commission to write a piece for the 75th birthday of the Orchestre de la Suisse Romande (OSR). I was already familiar with Soutter as a painter and knew something about his biography as well. And suddenly the penny dropped: Louis Soutter was the most brilliant member this orchestra had ever had! Soutter was a trained violinist: he had studied in Brussels with Eugène Ysaÿe, the greatest violinist of his time. Next to that he had also studied architecture and become a highly skilled draughtsman. He met a great many painters through Ysaÿe. Returning to Switzerland after the disaster in Colorado Springs – where he had moved with his wife, Magde, also a student of Ysaÿe's – he had to play the violin to earn a living. For a time he played with the Orchestre du Théâtre de Genève, precursor of the Orchestre de la Suisse Romande. When Ernest Ansermet came to Geneva from Montreux, where he had directed the spa concerts, and founded the OSR, he relegated the rebellious Soutter from the first violins to the last desk of the second violins and ultimately sacked him. Much later Ansermet would explain: "It wasn't until long after that I heard people talk of the kind of genius that was expressed in his painting."

So many elements came together in my *Violin Concerto*: first of all, like Friedrich Hölderlin, alias Scardanelli, and Robert Walser, Louis Soutter was an outcast. And like Hölderlin or Walser, Soutter was not a representative of "art brut", but a highly trained artist with a classical education and incredible painterly *métier*. And he achieved professional standards as a musician besides. He was not like Adolf Wölfli, who only began creating art in the "asylum". For Soutter it was not a question of self-therapy, but of the natural continuation of his earlier activity. Quite apart from all this, Soutter's painting holds infinitely many impulses for a composer without having to be illustrated musically. His extremely nervous brushstrokes can be

translated into pitches on an almost one-to-one basis. Likewise his shadow shapes: he painted pictures that can be inverted, turned upside-down. Once we see a view of New York and then an Egyptian temple.² These negative perspectives are exceedingly relevant to me! I perforate sounds by placing rests instead of notes. I can fill these holes in the sound in diverse ways, with music or speech. Soutter's palindromic pictures are important, too: I can turn the music round and read it backwards. That automatically yields a host of parallels. After his dismissal, Soutter spent a number of years playing in various resort orchestras, in St. Moritz, Lucerne and Gstaad. Later on he accompanied silent movies. And there he naturally had a great deal to do with shadows. He accompanied mobile shadows on the violin. And that is what I imagined as I composed the *Violin Concerto*. He captured these shadows in his later finger paintings, many of which were produced at the post office of Ballaigues, where black ink was available free of charge. That is how he assimilated the cinematic visions he had probably been confronted with as a violinist. That, too, holds infinite appeal for me as a musician.

Another aspect is that I developed the whole *Violin Concerto* out of the then revolutionary playing technique embodied in Ysaÿe's *Six Sonatas for Violin Solo* op. 27 (1923). The concerto begins with a distorted quotation from the Third Sonata in D minor. I named this prologue "Deuil" after an early picture by Soutter (1904), which was destroyed and survives only as a photograph. It depicts Soutter's grieving sister. When the picture was shown at the national art exhibition in Lausanne, Soutter's sister-in-law was so embarrassed that she tore it up. I tried to capture the *fin-de-siècle* mood of this early painting in the music at the beginning of the concerto. Debussy's *Nocturnes* (1897–1899), which were originally intended as a violin concerto for Ysaÿe, are my stylistic point of departure. The Sirens, the singing seductresses at the end of Debussy's composition, occur with obsessive regularity in Soutter's work – and I had, in fact, initially considered starting

the concerto with women's voices, but ultimately decided against interfering outwardly with the instrumental framework. I translate the slashes visible in the photograph into music. The rest of the work is devoid of direct quotations, except for the *Dies Irae* sequence – which has been cited by so many composers, including Ysaÿe, Liszt and Mahler – in the second movement, "Obsession". The third and longest movement, "Ombres", is my way of dealing with musical shadows. There is a monomaniac violin line ceaselessly casting sonic shadows in all directions. The orchestral groups, for their part, are mirrored and refracted, expand and contract. This means the monomaniac violin is omnipresent, and the orchestra never plays tutti, as is otherwise customary in violin concertos. The violin gradually gravitates into glaring, shadowless jumbles of sound. Not until the slow epilogue, "Avant le massacre", which I am only writing now, seven years later, does total blackness-become-sound occur. This movement is not simply a coda; it is music that swallows up, immobilizes and eclipses all the brilliance and virtuosity that have gone before. For a violin concerto, that is, of course, an anti-conclusion par excellence.

By and large, I have composed a violin concerto inspired by Soutter's life and painting. He began as a representational painter in the style of Manet. The musical journey leads from the *fin-de-siècle* aura of the first movement to the very controlled music of the quasi chorale variations of the second movement and on to the third, portraying grotesqueries and Dantesque visions transcending the finger paintings. The journey ends in "Avant le massacre". That is the title of one of three pictures Soutter painted in the remotest corner of Switzerland, Ballaigues, on 1 September 1939. On the day war broke out, he was painting the horrors of war, while the Federal Councillors contented themselves with gloomy deliberations. Soutter's contemporaries had good reason to describe him as politically acute and a militant pacifist and anti-fascist. I make no attempt to translate this painting into music: going out from it, I try to realise a ritual of annihilation.

I want to show that music can age, be sapped of vital energy and end in agony. Soutter has been very important to me, not only because of his biography, but also as a witness to his time. He, who would not survive the war, foresaw the doom of humankind.

When I composed "concertos" like *Siebengesang* (1966–1967), *Turm-Musik* (1984) or *Recicanto* (2001), it was usually in a similarly biographical or individual context. But if the *Violin Concerto* genuinely addresses the figure of Soutter, then less through the soloist than through the violins in the orchestra: Soutter is always the smaller shadow panting to keep up with the violin giant Ysaÿe. That is how he once saw himself in a dream: as a tiny man scratching away at the strings while next to him stands a giant Ysaÿe, his hair flooding the concert hall.³ Soutter is not directly there in the playing of the solo violin. But this absence makes his presence all the stronger. As marginal "Beiseit" existences, all my instrumental "protagonists" are inclined to vanish. And in the *Violin Concerto*, too, there will be no trace of the violin at the end.

My encounter with Louis Soutter led to a new recognition. Everything you come across as you compose, even a poem, is actually a bolt from the blue! You don't peruse a book, think things over and then judiciously conclude: Right, this is the poem I'm going to use. Suddenly something is there! That's how it was with Louis Soutter, with Scardanelli, with Robert Walser. I didn't think up a special technique for approaching Soutter. I wrote the *Violin Concerto* in eight or nine days, as if in a delirium. As "Hommage à Soutter", it is absolute music, not a description of his pictures or his life. At the same time, the encounter with Soutter forced me – with my inclination to write slow, static music – to compose exceedingly energetic, rhythmically complex music. A physical, dance-like, motoric music that in places even takes up, in totally different form, the rhythms used by my teacher Sándor Veress. Something I had never dared to do before! At some point I simply had to turn rapid movement, which may be a speeding standstill, into sound.

¹ Ernest Ansermet, Letter to Michel Thévoz on 10 November 1966, quoted in Michel Thévoz, *Louis Soutter ou l'écriture du désir* (Catalogues raisonnés d'artistes suisses 4/1), Lausanne/Zurich 1974, p. 27.

² Michel Thévoz, *Louis Soutter. Catalogue de l'œuvre* (Catalogues raisonnés d'artistes suisses 4/2), Lausanne/Zurich 1976, No. 310.

³ Text on the reverse of a drawing (Thévoz, as Note 2, No. 1196, quoted *ibid.*, p. 370): "I saw Ysaÿe again in a dream. Oh, what a lesson he gave me. I could write down the notes he indicated to me. I played like a stable boy, and he like a god. When I heard his brilliant playing, the whole edifice of my training collapsed. My sounds were hard, insecure, presumptuous, his balanced, pure, secure. I hear him, I hear him. The long sequence of notes that I, as a supposed virtuoso, scratched my way through: he allowed them to vibrate, to flow, with the roundness, the security that only his incredible training could achieve. He had a massive black mane of hair, fantastic, and while we were watching actresses in a comedy, we were sitting in front, he threw himself, always good for a joke, in front of the first actress, covering the stage with his tousled hair, and I next to him hardly dared to do the same, because my head was bald. He was in the company of a master of ceremonies with dazzling teeth as long as white almonds and a frizzy beard; after that he went outside, and as he was well-acquainted with the sea, he stopped at the lakeshore, where he and his daughters had tied up their boat. – In the same dream I saw my father in a garden full of beautiful flowers, a table was laid, and guests all round it. [...]"

Translation: Eileen Walliser-Schwarzbart

Thomas Zehetmair

Thomas Zehetmair stammt aus einer musikbegeisterten Familie. Er wurde 1961 in Salzburg geboren und später von seinem Vater am Mozarteum unterrichtet. Ergänzend dazu besuchte er Meisterklassen bei Max Rostal, Nathan Milstein und anderen. Erfolge bei Violinwettbewerben bestätigten seine außergewöhnliche Begabung. Er habe das Wichtigste bereits jetzt: „Persönlichkeit“, schrieb die „Salzburger Zeitung“ nach seinem Solodebüt 1979 im Wiener Musikverein. Noch im selben Jahr erschien bei Telefunken seine erste Schallplatte mit Mozart-Konzerten. Beste Voraussetzungen also für eine internationale Karriere, die Zehetmair auf seine ganz persönliche Art machte. Ihm ist es gelungen, sich als Geiger und Künstler Gehör zu verschaffen, jetzt bereits über Jahrzehnte hinweg. Er bewahrte sich seine Neugier und die Fähigkeit, immer wieder für Überraschungen zu sorgen – sei es durch grenzgängerische, zuweilen ins Asketische reichende Interpretationen oder durch ideenreiche Repertoiregestaltung. Einflüsse, die er von so starken Künstlerpersönlichkeiten wie Nikolaus Harnoncourt oder Gidon Kremer (mit dem er auch im Streichquartett spielte) aufnahm, waren bereichernd und horizontenerweiternd, schoben sich aber nicht vor das eigene Profil. Zehetmairs Spiel lebt vom Überraschungsmoment, von einer spannungserhöhenden Unvorhersehbarkeit. Er liebt das interpretatorische Risiko, seine vermeintliche Nervosität vermag er quasi produktiv umzusetzen in Ausdrucksintensität. Mit enormen manuellen Reflexen ausgestattet, kann er dann förmlich explodieren und über sich hinauswachsen. Darin liegt sogar eine gewisse Prädestinierung zum Paganini-Interpreten, die Zehetmair immer wieder erkennen ließ, etwa mit seinen zirzensischen Darbietungen der 24 Capricen.

Immer wieder ist er bereit, sich neuen künstlerischen Erfahrungen zu stellen, neue Horizonte auszuloten. Vor diesem Hintergrund sind Zehetmairs Aktivitäten mit seinem Streichquartett – mit dem er bei ECM New Series bislang Werke von Hartmann, Bartók und Schumann eingespielt hat – und

jüngst auch als Chefdirigent der Northern Sinfonia zu sehen. Besonders ergiebig gestaltete sich in den letzten Jahren seine Zusammenarbeit mit Heinz Holliger, die bereits zu hochdifferenzierten Aufnahmen des Violinkonzerts und des Kammerkonzerts von Alban Berg führte und zu einer an Intensität und Facettenreichtum kaum zu übertreffenden Einspielung des Violinkonzerts von Leoš Janáček. Seine Aufnahme von Heinz Holligers *Violinkonzert „Hommage à Louis Soutter“* ist ein neues, eindringliches Dokument dieser künstlerischen Partnerschaft.

Norbert Hornig

Im Herbst 2004 erscheint:

Eugène Ysaÿe
Sechs Sonaten op. 27 für Violine solo
Thomas Zehetmair, Violine

ECM New Series 1835



Louis Soutter, Catastrophe, 1937/1942



Louis Soutter, Souplesse, 1939



Louis Soutter, Avant le massacre, 1939



Louis Soutter, Le crime épouvantable, 1937/1942

Heinz Holliger, Violinkonzert
Recorded December 2002
Konzerthaus Freiburg
Tonmeister: Helmut Hanusch
Recording engineer: Ute Hesse
Co-production ECM Records / Südwestrundfunk



Eugène Ysaÿe, Sonate op. 27
Recorded September 2002
Propstei St. Gerold
Tonmeister: Stephan Schellmann
Produced by Manfred Eicher

Cover: Louis Soutter, "Vers l'inconnu, il est mort" (1937/42)
Back cover: H. Holliger and Th. Zehetmair, 1999. Photo: Jacques Berthet

All paintings reproduced from the catalogue "Louis Soutter (1871–1942)",
Ostfildern, 2002.

Cover Design: Sascha Kleis

© 2004 ECM Records GmbH
© 2004 ECM Records GmbH

www.ecmrecords.com

Publishers: Schott Music International, Mainz (Heinz Holliger),
Schott Frères S.P.R.L., Bruxelles (Eugène Ysaÿe)

Eugène Ysaÿe

Sonate op. 27, Nr. 3 „Ballade“

für Violine solo

Heinz Holliger

Violinkonzert *

„Hommage à Louis Soutter“

Thomas Zehetmair, Violine

SWR Sinfonieorchester

Heinz Holliger, Leitung

*Co-production

ECM Records / Südwestrundfunk

[53:07]

© 2004 ECM Records GmbH © 2004 ECM Records GmbH

ECM Records, Postfach 600 331, 81203 München www.ecmrecords.com

ECM NEW SERIES

SWR»

ECM 1890

Printed in Germany

