Engagements créatifs

Luciano Berio, Heinz Holliger et la genèse de la Sequenza VII pour hautbois

Nicolas Donin

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/genesis/1543>

DOI : 10.4000/genesis.1543

ISSN : 2268-1590

Éditeur :

Presses universitaires de Paris Sorbonne (PUPS), Société internationale de génétique artistique littéraire et scientifique (SIGALES)

Édition imprimée

Date de publication : 27 novembre 2015

Pagination : 103-117

ISBN : 9791023105049

ISSN : 1167-5101

Référence électronique

Nicolas Donin, « Engagements créatifs », *Genesis* [En ligne], 41 | 2015, mis en ligne le 21 avril 2017, consulté le 17 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/genesis/1543> ; DOI : 10.4000/genesis.1543

Engagements créatifs

Luciano Berio, Heinz Holliger et la genèse de la *Sequenza VII* pour hautbois

Nicolas Donin

L'interaction entre compositeur et interprète a connu de multiples figures historiques, de la relation fusionnelle entre Olivier Messiaen et la pianiste Yvonne Loriod (successivement son élève en composition, sa partenaire au concert, sa muse, son épouse, son imprésario officieux et l'éditrice officielle de ses écrits posthumes) à la trahison créatrice de Jacques Hétu par Glenn Gould¹, en passant par les duos artistiques et amicaux que l'on a pris l'habitude d'associer à des œuvres marquantes du répertoire : Niccolò Paganini et Hector Berlioz (*Harold en Italie*), Joseph Joachim et Johannes Brahms (Concerto pour violon op. 77), Georges Barrère et Edgard Varèse (*Density 21.5*), Robert Craft et Igor Stravinsky (œuvres de sa période sérielle), etc.

Dans la musique d'avant-garde de l'après-Deuxième guerre mondiale, dont l'économie symbolique (puis l'historiographie) a reposé essentiellement sur des « auteurs » demiurges de l'innovation radicale, la spécialisation et la virtuosité de l'interprète ont été exacerbées. La difficulté des œuvres nouvelles composées par la génération née dans les années vingt – celle de Pierre Boulez, Luigi Nono ou Karlheinz Stockhausen – n'a pu être surmontée et acceptée que grâce à un certain nombre d'interprètes hors du commun prêts à développer toute une nouvelle technique de lecture et de jeu pour ce répertoire. Certains noms sont souvent cités du fait de leur engagement intensif au service des œuvres nouvelles de cette époque : le pianiste David Tudor, la mezzo-soprano Cathy Berberian, le percussionniste Christoph Caskel, pour ne citer que quelques-uns des héros cosmopolites associés au développement foudroyant des langages et des esthétiques entre les années cinquante et soixante-dix.

Si le rôle de ces instrumentistes dans la vie musicale européenne et nord-américaine a été éminent, il n'en est pas de même de leur place dans la littérature spécialisée, qui a

rarement étudié leur contribution à la création autrement qu'au prisme monographique des vies de compositeurs, dans lesquelles ils apparaissent le plus souvent comme de fidèles serviteurs – voire de simples figurants. Ce serait en quelque sorte leur engagement *par* tel ou tel qui justifierait de les étudier, plutôt que leur engagement (personnel, existentiel) *dans* la création musicale². Pourtant, une étude sans *a priori* de la gestation des œuvres auxquelles leur nom est associé montrerait qu'ils ont souvent apporté bien davantage à la conception qu'une performance sportive finale, comme nous allons nous efforcer de le montrer à partir de l'exemple d'une des célèbres *Sequenze* de Luciano Berio (1925-2003) – série d'œuvres solistes pour différents instruments composée entre 1958 et 2002³. Si nous ne pouvons, dans l'espace de cet article, proposer une reconstruction détaillée du processus de création de la *Sequenza VII* (1969) pour hautbois, nous en retiendrons plusieurs aspects saillants qui permettent d'esquisser une figure de la collaboration compositeur/interprète potentiellement valable pour d'autres *Sequenze* et pour d'autres œuvres de musique dite contemporaine.

1. Dans un de ses disques, le pianiste canadien interpréta une partition de son jeune compatriote, sans l'avoir jamais rencontré ni même prévenu, en s'écartant librement de la lettre du texte. Voir le témoignage post-traumatique de Jacques Hétu : « Variations et variantes », dans Ghyslaine Guertin (dir.), *Glenn Gould pluriel*, Verdun (QC), Louise Courteau, 1988.

2. Parmi les rares exceptions à cette logique, notons par exemple le chapitre consacré à la violoncelliste Charlotte Moorman par Benjamin Piekut dans *Experimentalism Otherwise. The New York Avant-Garde and its Limits* (Berkeley, University of California Press, 2011).

3. Sur les *Sequenze*, voir Philippe Albèra, « Introduction aux neuf sequenzas », *Contrechamps*, n° 1, 1993, p. 91-122 et Janet K. Halfyard (dir.), *Berio's Sequenzas: Essays on Performance, Composition and Analysis* (Aldershot/Burlington, Ashgate, 2007).

L'interprète vu par le compositeur

En 1970 paraît un 33 tours enregistré en 1969 intitulé *The spectacular Heinz Holliger plays music by Berio Castiglioni Holliger Huber Krenek Lehmann* (fig. 1), composé d'œuvres nouvelles pour hautbois solo ou accompagné suscitées par Heinz Holliger (né en 1939), lauréat du concours international de Genève en 1959, infatigable promoteur de son instrument à travers la redécouverte de répertoires anciens et le développement d'un nouveau répertoire tirant parti de la grande variété de ses modes de jeu, souvent mal connue des compositeurs. Des dizaines de partitions nouvelles dont Holliger s'est fait l'ambassadeur, la *Sequenza VII* est généralement considérée comme l'un des fleurons, et sa place est désormais éminente au sein de la littérature pour hautbois.

Fig. 1 : Pochette du disque *The spectacular Heinz Holliger plays music by Berio Castiglioni Holliger Huber Krenek Lehmann* (Philips, 1970)

À rebours de l'argument de vente de l'éditeur phonographique, ce n'est pas la virtuosité « spectaculaire » de Holliger que Luciano Berio met en avant dans sa présentation de *Sequenza VII* reproduite au dos de la pochette :

Between the virtuosi and the best soloists of our time, there are striking and radical differences, which mirror the

profound changes in the music of the last 60 years. Today the modern soloist – like every modern researcher in every field – both needs and is able to have an extremely broad angle of vision over historical time. He can interpret the experiences of the past as well as those of the immediate present. In contrast to the virtuoso, he can master extensive historical perspectives, since he uses his instrument not only as a means of pleasure, but of insight (of intellectual analysis). So he is in a position to collaborate in the music and contribute to it, instead of “serving” it with false humility. By this I simply mean to say that my piece “Sequenza VII” was written with this kind of interpreter – Heinz Holliger – in mind⁴.

Le propos est caractéristique du discours de Berio sur ses *Sequenze* ; ce même fragment textuel est d'ailleurs repris au fil des ans (avec des variations) pour accompagner d'autres *Sequenze* et rendre hommage à leurs interprètes respectifs⁵. Il y est question d'un dépassement de la « virtuosité » (critiquée pour son hédonisme rivé à l'instant présent), d'une intellectualité de l'instrumentiste (qualifié de « chercheur »), d'une « collaboration » de l'interprète à la musique, d'un Holliger présent à l'esprit de Berio au cours de la composition qui lui est dédiée. Tous ces marqueurs de l'engagement créatif, s'ils sont assurément cohérents avec la physionomie artistique de Holliger, ne disent néanmoins pas tout de sa contribution à la *Sequenza VII* car ils semblent ici ne qualifier que la phase de l'exécution de l'œuvre – la réception et l'appropriation du texte musical par l'interprète puis sa performance publique. Se tourner vers le processus de création permettra tout à la fois de nuancer la parole de Berio (donc également le discours musicologique, qui s'en est largement inspiré) et de montrer en quoi, dans le même temps, elle reflète au fond l'accord entre compositeur et interprète sur leurs rôles respectifs.

Il est bien connu, au sujet de *Sequenza VII*, que Holliger ne s'est pas cantonné à figurer pour l'« esprit » du compo-

4. Citation de Berio au sein des « *Notes compiled by Heinz Holliger* », pochette du disque Philips 6500 202, verso. Je remercie Sonia Popoff de m'avoir facilité l'accès à l'exemplaire conservé à la Médiathèque musicale Mahler (Paris).

5. Voir également les formulations plus amples, plaidant pour une « virtuosité de la conscience », données dans : Luciano Berio, *Entretiens avec Rossana Dalmonte. Écrits choisis*, éd. Martin Kaltenecker, Genève, Contrechamps, 2010, p. 70-76.

siteur un type idéal d'interprète auquel son œuvre mériterait d'être confiée. La considération des premières mesures de la partition suffit à se convaincre que l'inscription de la personne du dédicataire dans l'œuvre est plus profonde. *Sequenza VII* est en effet structurée autour d'une note, le *si* médian de clé de *sol* (désormais désigné ici *si*³ suivant les conventions francophones), qui, comme l'a rappelé Paul Roberts, croise deux types de caractéristiques : d'une part, c'est la note que le hautbois peut produire par le plus grand nombre de doigtés différents, autorisant le riche jeu de variation de timbres auquel est consacrée toute la première minute de l'œuvre ; d'autre part, cette note est désignée par la lettre H dans le solfège germanophone, autrement dit les deux premiers « H » claironnés triple *forte* par l'instrument peuvent être compris comme une inscription de la dédicace à H[einz] H[olliger] à même le texte musical⁶. Rien ne prédisposait Berio, peu familier du hautbois, à connaître la multiplicité de variations de timbres et de doigtés permise par ce *si*³. Ce sont ses échanges préalables avec l'interprète qui lui ont permis de la cibler et de l'exploiter. Car la « collaboration » de l'interprète à la musique, évoquée plus haut par Berio, a revêtu un caractère très concret dès le projet de l'œuvre. Il est possible de la retracer sur la base d'un dossier génétique centré sur les courriers très détaillés adressés par Holliger à Berio, et intégrant un certain nombre d'autres avant-textes de la *Sequenza VII* – tous documents conservés à la Fondation Paul Sacher (Bâle)⁷. S'y ajoutent des précisions et des compléments apportés par Heinz Holliger, au regard d'un sous-ensemble du dossier génétique, lors de l'entretien qu'il nous a accordé à son domicile bâlois le 4 décembre 2014.

Passons donc de l'aval à l'amont de l'œuvre – c'est-à-dire aussi, dans un premier temps, du point de vue du compositeur à celui de l'interprète.

Le compositeur vu par l'interprète

Le point de départ du projet de *Sequenza VII* n'est ni une initiative de Berio, ni le souhait d'un programmeur de concerts, mais une requête de la part de Holliger. La lettre qui ouvre la correspondance entre les deux musiciens indique bien comment Holliger pré-voit en Berio l'auteur possible d'une *Sequenza* pour hautbois :

Cher Monsieur Berio,

depuis longtemps déjà j'admire votre musique. C'est pourquoi j'ose vous demander si vous seriez intéressé à écrire une courte pièce pour moi, soit pour hautbois seul, soit pour hautbois et harpe (ma femme est harpiste et a déjà joué votre *Sequenza II*) soit pour hautbois, harpe et un 3^{ème} instrument (percussion, cymbalum, clavecin, flûte p.e.). Je pense à une pièce dans le caractère des SEQUENZE. Comme vous savez peut-être j'ai développé beaucoup de possibilités nouvelles sur mon instrument et j'ai déjà reçu beaucoup de pièces qui se servent de cette nouvelle technique. (p.e. Penderecki, Stockhausen, Henze, Krenek, Castiglioni, Kagel etc.). Je ne suis pas très riche et je ne pense vous offrir pour cette pièce (d'une durée de 4' à 7') que 2000 frs suisses. [M]ais je vous rassure que je jouerai beaucoup votre œuvre et que je l'enregistrerai sur disque si possible. Écrivez-moi si cette proposition vous intéresse. Je vous enverrai alors une liste avec toutes les possibilités du hautbois. – Pourriez-vous écrire cette pièce déjà en 1967 ? Je pourrais la mettre alors sur mon disque que je fais avec Philips [...]⁸.

6. Paul Roberts, « On Luciano Berio's *Sequenza VII* for oboe », *Mitteilungen der Paul Sacher Stiftung*, n° 16, 2003, p. 36-41. En dehors de cette brève contribution, les deux principaux travaux sur la *Sequenza VII* basés sur les sources sont : Thomas Gartmann, « ... dass nichts an sich jemals vollendet ist. » *Untersuchungen zum Instrumentalschaffen von Luciano Berio*, Berne, Haupt, 1997 ; et Anne C. Shreffler, « Circuits de collaboration. Heinz et Ursula Holliger », dans Ulrich Mosch et Matthias Kassel (dir.), « *Entre Denges et Denez...* » : la musique du XX^e siècle en Suisse, *manuscripts et documents*, Bâle, Paul Sacher Stiftung, 2001, p. 106-116.

7. Collections Berio, Globokar et Holliger. Nous remercions respectivement Angela Ida De Benedictis, Robert Piencikowski et Heidi Zimmermann, ainsi que Michèle Noirjean, pour leur accueil et leur disponibilité à Bâle. La langue des échanges entre les trois musiciens est le français, qu'ils parlent couramment. Nous conservons dans la mesure du possible les particularités typographiques et grammaticales des documents cités, en suivant les conventions éditoriales usuelles. Concernant les lettres de Berio à Holliger, actuellement non localisables, nous nous basons sur les informations et transcriptions rassemblées par Anne C. Shreffler lors de son étude précédemment référencée. Enfin, nous remercions Talia Pecker Berio et Heinz Holliger d'avoir donné leur autorisation pour la citation et la reproduction des documents discutés dans la présente étude.

8. Lettre de Holliger à Berio datée du 29 mars 1967. Fondation Paul Sacher, Collection Luciano Berio, correspondance. Une reproduction figure dans Anne C. Shreffler, art. cité, p. 108.

Lorsque Holliger écrit à Berio, cinq *Sequenze* sillonnent déjà la vie musicale. La cinquième pour trombone, dernière en date, est fréquemment jouée en Europe par Vinko Globokar. La sixième pour alto (composée précisément en 1967) est destinée à Serge Collot. Ces deux musiciens sont de proches collègues et amis de Holliger. Tous trois sont virtuoses d'instruments peu dotés en répertoire et en lesquels ils voient un potentiel d'inventivité organologique et sonore largement sous-exploité. Globokar et Holliger sont également compositeurs (le premier a reçu l'enseignement de Berio, le second de Boulez, parmi d'autres figures marquantes) ; leurs premières compositions, particulièrement pointues dans l'exploration des instruments à vent, sont en partie liées à la recherche instrumentale qu'ils mènent en même temps. La *Sequenza VII* est donc autant le projet de Holliger en tant qu'interprète engagé que de Berio en tant que compositeur.

Mais, pourrait-on objecter, la proposition et sa réalisation adviennent elles-mêmes sur le fond d'un projet compositionnel qui les rend possibles : l'idée d'une série de solos intitulés *Sequenza*, préférablement monodiques, explorant un ou plusieurs idiomatismes instrumentaux avec l'aide d'un chercheur-virtuose. Ce projet a défini un champ d'intervention dans lequel Holliger trouve spontanément sa place et est prêt à jouer son rôle, pluriel, de conseiller-interprète-ambassadeur – et pour commencer, de commanditaire. Néanmoins, là encore, le projet des *Sequenze* est à la fois celui de Berio – cela va de soi – mais aussi, dès l'origine, celui de ses interprètes. En effet, la *Sequenza* pour flûte (1958), dont le succès a certainement incité le compositeur à prolonger l'expérience isolée au sein d'une série numérotée, était elle-même la réponse à une sollicitation de Severino Gazzelloni qui réclamait à son ami, au début de l'été 1958, « une petite pièce pour “flûte solo” d'une durée d'environ 4 ou 5 minutes à inclure dans le programme : Togni – Messiaen – Berio – Boulez⁹ », pour un récital qu'il devait donner à Cologne en septembre. Cette fonction motrice de l'interprète ne fera que s'accroître au fil du temps, jusqu'au point où Berio se trouvera en quelque sorte harcelé de propositions instrumentales d'interprètes prêts à tout pour avoir « leur » *Sequenza*.

Proposer, disposer

L'accord de principe de Berio, par retour de courrier, amorce une série d'échanges qui vont accompagner la genèse du projet puis de la partition, elle-même composée rapidement et dont aucune esquisse directe ne nous est connue.

Entre avril 1967 et avril 1968, Holliger fait parvenir à Berio deux documents représentant l'état le plus avancé de description des possibilités de son instrument. D'une part, une copie de la liste qu'il a lui-même établie au début des années soixante, intitulée « *Tabelle neuer Möglichkeiten der Oboe* » (table des nouvelles possibilités du hautbois), où sont indiquées les principales caractéristiques du hautbois en termes de tessiture, dynamique, trilles, sons harmoniques, etc.¹⁰. D'autre part, le premier traité des « nouveaux sons » des instruments à vent alors fraîchement paru, dont l'auteur, le violoniste et compositeur florentin Bruno Bartolozzi, avait divisé l'étude en « possibilités monophoniques » et « possibilités multiphoniques¹¹ », renouvelant avec force l'enjeu polyphonique dans l'écriture de ces instruments monodiques – y compris par l'exemple, puisqu'il joint à son traité, sous forme de partition et de disque 45 tours, des fragments démonstratifs pour chaque instrument composés par ses soins.

De Bartolozzi, à supposer qu'il l'ait lu de près, Berio ne retient pas la focalisation sur les sons multiphoniques

9. Lettre de Gazzelloni à Berio datée du 7 juillet 1958. Fondation Paul Sacher, Collection Luciano Berio, correspondance. Nous remercions chaleureusement Angela Ida De Benedictis de nous avoir communiqué sa transcription de plusieurs passages de cette correspondance – et, plus généralement, d'avoir relu le présent article avec autant d'exigence que de générosité.

10. Holliger date cette liste des premières années où il passe commande d'œuvres nouvelles à des compositeurs, probablement en 1961 (la première de cette longue série étant la Sonate pour hautbois et piano de Milko Kelemen, 1960). Dans une lettre à Berio du 21 juin 1967, Holliger indique avoir découvert « maintes choses intéressantes qui ne sont pas encore sur la liste ». Il transmettra en effet à Berio, à un stade ultérieur, une « Liste supplémentaire pour le hautbois » incluant notamment une série de doigts produisant des sons multiphoniques.

11. Bruno Bartolozzi, *New sounds for woodwind* (trad. angl. Reginald Smith Brindle), London, Oxford University Press, 1967.

(qu'il utilisera très parcimonieusement dans *Sequenza VII*) mais un fait organologique plus général et beaucoup moins contraignant sur le plan harmonique : l'abondance de doigtés résultant de « toutes les combinaisons possibles des doigts et des trous multipliés par toutes les combinaisons des clés chromatiques¹² ». En effet, la principale question adressée par Berio à Holliger en rapport avec le projet d'œuvre porte sur la note du hautbois qui pourrait être émise par le plus grand nombre de doigtés différents. Berio n'explicite pas le motif de cette requête, mais Holliger n'aura pas eu de mal à le rattacher à une préoccupation pour le timbre, qui guide également l'enquête de Bartolozzi. Ce dernier précisait son « objectif premier » dans les termes suivants, au seuil du chapitre « monophonique » de son traité : assurer « l'émission de sons dotés d'une différenciation de timbre maximale¹³ ». Dans la lettre du 29 avril 1968 où il lui donne pour principale réponse le *si*³ (qui sera effectivement retenu), Holliger renvoie à son tour Berio au livre de Bartolozzi : « [il] est excellent sur ce point, vous y trouverez beaucoup de matériel¹⁴. »

Mais Berio n'est pas en train de s'engager sur la voie d'un long apprentissage solitaire des particularismes complexes du hautbois – un instrument qui ne l'a guère inspiré jusqu'alors, comme Holliger se souvient qu'il le lui avait confié sans faux détour. De l'abondance de doigtés de *si*³ disponibles, il tire l'idée qu'il est possible de réaliser une riche mélodie de timbres sur une seule note¹⁵ et adoptera, dans son travail compositionnel, une distinction entre cinq timbres distincts, notés par les chiffres cerclés de 1 à 5 placés au-dessus du *si* dans la partition, dont les modalités de réalisation (c'est-à-dire le choix des doigtés) seront tacitement laissées à l'appréciation de l'interprète.

Qu'a sélectionné Berio dans la « *Tabelle neuer Möglichkeiten der Oboe* » proposée par Holliger ? Nous disposons, pour répondre, d'un élément précieux à la datation incertaine : les annotations portées par Berio sur son propre exemplaire de la liste, conservé à la fondation Sacher (fig. 2). La correspondance laisse à penser que l'unique séance d'expérimentation commune entre les musiciens à Milan a pu avoir lieu fin avril ou début mai 1969, période d'écriture de la pièce. En plus d'enregistrer Holliger sur bande¹⁶, Berio aurait gardé trace des éléments les plus intéressants de la liste en les entourant. Le recto a été reproduit pour la première fois par Anne Shreffler, qui relevait

l'annotation « *trillo molto buono* » à propos d'un trille de double harmonique¹⁷. La brève annotation portée par Berio sur la deuxième page n'est sans doute pas moins significative pour la genèse de l'œuvre : le compositeur y pointe la ligne consacrée aux effets de *sforzando* (*sfz-Effekte*). Holliger y donne plusieurs exemples de succession rapide d'un son *fortissimo* et d'un son harmonique *pianissimo*. Ce contraste d'attaque, de dynamique et de timbre produit un effet de rebond, voire d'écho, qui s'avérera primordial dans la *Sequenza*. La cellule iambique sur *si*³ qui constitue le premier exemple de *sforzando* noté dans la liste se retrouvera, presque littéralement, au commencement de l'œuvre donnée en première audition par Holliger à la Biennale de Zagreb le 15 mai suivant.

Si Berio n'a pas consenti à la plongée expérimentale dans l'instrument à laquelle Holliger l'incitait (et que ce dernier pratiquait parallèlement avec leur ami commun Vinko Globokar, en ces premiers mois de 1969, pour l'élaboration de *Discours III* qui lui est également dédié), il n'en reste pas moins que le compositeur a travaillé en dialogue avec le jeu et les savoirs du hautboïste dès l'abord du projet d'œuvre et jusqu'au moment de sa rédaction. Comme nous allons le voir, ce dialogue n'a pas non plus pris fin avec la mise au net de la partition.

12. *Ibid.*, p. 7.

13. *Ibid.*, p. 12 (emphase de l'auteur).

14. En précisant dans la même lettre que le livre contient « déjà une trentaine de doigtés », Holliger se réfère implicitement à deux passages : l'un est une liste de huit doigtés sur *si*³ classés par qualité de timbre (p. 20) ; l'autre est un extrait de la partie de hautbois d'une composition de Bartolozzi (*Concertazioni*, 1966) consistant uniquement en variations de timbre sur cette même note *si*³ (p. 51-52). Ailleurs, Bartolozzi mentionne, à la façon d'un record, que « 98 doigtés différents ont été trouvés au hautbois pour le [*si*³] » (p. 14).

15. L'expression « mélodie de timbres » n'est pas employée par Berio mais est spontanément venue à Holliger lors de notre entretien en 2014. Elle se trouve déjà sous forme de conseil aux compositeurs sous la plume de Bartolozzi : « *The best way for a composer to learn the monophonic resources of tone colour is for him to write "melodies of timbre" for each woodwind instrument* » (*op. cit.*, p. 62).

16. Cette dernière est aujourd'hui considérée comme perdue.

17. Shreffler, art. cité, fig. 28, p. 109. Ce trille a été utilisé par Berio, mesure 24 de la version de la partition qu'il adresse à Holliger en mai. Voir Gartmann, *op. cit.*, p. 61, pour le relevé des autres annotations.

Flageolet - Triller : innerhalb dieser Grenzen sind alle Flageolet- und Grenztöne möglich
Aussch.:

Doppelflagesolet - Triller : innerhalb dieser Grenzen sind alle Oktaven - und Halbtonstufen möglich
Aussch.:

Bisbigliando : Verbindung von Flageolet-Tönen und Normaltönen
 hier nur in langsamem Tempo möglich
 in langsamem Tempo möglich (auch Tempowankungen)

st - Effekte : *molto buono*

Vibrato : folgende Möglichkeiten
sinn. vibrato
normales vibrato (zweifache - vibrato)
Lippen - vibrato (Tempo regulierbar, acc. rit usw.)
*) Klappen - vibrato (man bildet mit einer Klappe, die dem Hauptton um ein Mikrointervall höher oder tiefer ist.)
*) nicht in den Extremlagen anzuwenden

Mikro - Intervalle : Mit Hilfe von Spezialgriffen oder besonderen Lippenstellungen können auf der Oboe im gesamten Umfang (ausgenommen Extremlagen, vor allem tiefes Register) Mikrotöne hervorgerufen werden. Dagegen sind Triller mit Mikrointervallen, sowie kleine Oboetöne alleinstehend um eine bestimmte Tonhöhe möglich *)
*) wenn möglich nicht unterhalb von

Fig. 2 : Heinz Holliger, « *Tabelle neuer Möglichkeiten der Oboe* », p. [2] (photocopie du manuscrit avec annotation « *molto buono* » de Luciano Berio entre les onzième et douzième portées)
(Fondation Paul Sacher, Collection Luciano Berio)

L'interprète-commanditaire, récepteur actif de l'œuvre

La composition achevée qu'envoie Berio à Holliger en mai 1969 n'est pas la *Sequenza VII* telle que nous la connaissons. Son matériau, certes, est pratiquement identique : une même série de hauteurs fixes symétriquement polarisées autour d'un si^3 incessamment varié dans ses attaques, timbres et nuances ; de nombreuses formules

mélodiques communes ; le même usage des harmoniques doubles, trilles *glissando* et doubles trilles. Mais leur mise en œuvre diffère par plusieurs aspects importants, comme une structure plus aérée et continue, l'absence de sons multiphoniques et d'*overblowing*, l'absence de note tenue à l'arrière-plan, et surtout le fait que la *Sequenza* se présente ici en notation traditionnelle (mesurée et sur portée), sans aucun usage de la notation dite proportionnelle (où les distances graphiques doivent être transposées chronométri-

quement) ni d'une grille temporelle régulière – qui sont autant de caractéristiques majeures de l'œuvre sous sa forme définitive. Présentée à Zagreb sous le titre *Sequenza VII*, cette première rédaction du solo sera bientôt déclarée par Berio « *versione provvisoria* » (comme il l'ajoute en page de titre de l'autographe sur la suggestion de sa maison d'édition), au profit d'une réécriture en profondeur par laquelle Berio la remplacera définitivement au cours de l'été suivant. Et ce n'est qu'à la demande de Holliger qu'elle paraîtra ultérieurement dans un recueil pédagogique, avec le statut de propédeutique à la *Sequenza*¹⁸.

Thomas Gartmann a procédé à une comparaison minutieuse des différences entre les deux versions et a documenté le processus ultérieur de gravure de la version définitive par Universal Edition¹⁹. Il n'avait malheureusement pas accès, lors de sa recherche, à la correspondance entre les musiciens. Disposer de ce chaînon manquant permet de compléter son travail de reconstruction. En particulier, la lettre de Holliger à Berio du 19 mai 1969 (incluant un post-scriptum daté du 20 mai) offre un aperçu de la phase privilégiée où l'interprète, qui est aussi le commanditaire, reçoit la partition et l'assimile.

Dans une lettre accompagnant l'envoi de la partition achevée, Berio avait commenté les numéros cerclés désignant cinq « degrés [...] de transformation par rapport à un mode conventionnel de production du son », en priant Holliger « de décider [lui]-même les doigtés plus convenables²⁰ ». L'interprète reformule cette requête et lui donne une réponse systématique dans la lettre qu'il adresse au compositeur au retour de la création de la partition à Zagreb (fig. 3a-c). Il ne cherche pas, à vrai dire, à fixer les doigtés ; comme il l'écrira ultérieurement dans l'appendice à son édition de cette première version de la *Sequenza* : « Pour certaines notes [...], il importera de trouver une suite de doigtés alternatifs qui permettent différents timbres sur une même hauteur. [...] Ne considérer les doigtés sur le tableau [p. 2] que comme des suggestions ; à chaque étudiant de choisir pour soi-même d'autres doigtés convenant mieux à son propre instrument²¹. » Holliger reconduit ainsi la délégation (du compositeur vers l'interprète) du choix des doigtés spécifiques pour les notes synonymes. En revanche, il intervient là où il a repéré des contradictions entre différents paramètres (dynamique, registre et doigtés) dont Berio ne pouvait connaître, pour chaque note donnée,

les interrelations particulières liées à la facture de l'instrument : « Suivant la dynamique j'ai quelquefois interverti les chiffres de doigtés, parce que quelques doigtés ont des limites pour l'échelle de la dynamique. En plus de ça j'ai ajouté des changements de doigtés sur les *sfp* [...]»²². Ces corrections imposent un principe de réalité instrumentale à certaines options du compositeur qui, pour décliner sa gamme de cinq timbres, « a pensé un ordre arithmétique » qui, parfois, « ne donn[ait] rien au point de vue sonore²³ ». Le début de l'œuvre est éloquent à cet égard. La rédaction originale de Berio, inspirée par une figure de *sforzando* proposée par Holliger (voir *supra*, fig. 2), donnait à lire une variation de dynamique sur le même doigté puis trois doigtés successifs sur la même note tenue – ①, ② et ④ – ce qui permettait d'installer le jeu de changements de degré timbral sans pour autant parcourir d'entrée de jeu la totalité de ces degrés (fig. 4a). Les degrés ③ et ⑤ étaient introduits dans un second temps (mes. 4 et 6). L'épreuve de la pratique rend bientôt caduque cette option. Holliger préconise d'enchaîner directement le *si* normal et un *si* sur un autre doigté, au timbre le plus différencié, puis de « revenir » vers le premier degré progressivement (fig. 4b). À la suite de cette modification puis de l'écoute par Berio (probable mais non documentée) de l'enregistrement de la création, le compositeur optera pour une troisième solution dans la version finale, réservant le doigté normal aux nuances fortes et commençant les variations timbrales par l'alternance ③ ⑤ (fig. 4c) qui, dans sa première rédaction, n'intervenait qu'en second.

18. Luciano Berio, *Studie zu Sequenza VII*, dans *Pro Musica Nova. Studien zum Spielen Neuer Musik für Oboe*, éd. Heinz Holliger, Cologne, Gerig, 1973, puis Wiesbaden, Breitkopf & Härtel, 1980, p. 17-22 et Appendice, p. 1-2. Cette version de l'œuvre est cataloguée sous le titre *Studie* (séparément de la *Sequenza VII* finale) dans la Collection Berio de la Fondation Paul Sacher.

19. Thomas Gartmann, *op. cit.*, p. 60-76, particulièrement 69-72.

20. Cité par Anne Shreffler, art. cité, p. 110.

21. Heinz Holliger, « Appendice aux “Études pour jouer la musique d'avant-garde” pour hautbois. Explication des signes et commentaires », dans *Pro Musica Nova...*, *op. cit.*, p. 1.

22. Lettre de Holliger à Berio datée du 19 mai 1969. Fondation Paul Sacher, Collection Luciano Berio, correspondance.

23. Entretien avec Holliger, 4 décembre 2014.

le 19 mai 1969

Mon cher Berio,

Comme vous m'avez écrit que vous étiez en voyage je ne vous ai pas encore écrit pour vous remercier de la très belle *tequenza* pour hautbois que j'ai joué avec beaucoup de succès à Gargès le 15 mai. J'ai eu beaucoup de plaisir en travaillant votre pièce et j'espère en pouvoir à peu près réaliser ce que vous vous avez imaginé. Comme vous m'avez donné votre accord je me suis permis de faire quelques petites retouches concernant les changements de octaves. Suivant la dynamique j'ai quelquefois interverti les chiffres de octaves parce que quelques octaves ont des limites pour l'écriture de la dynamique. En plus de ça j'ai ajouté des changements de octaves sur des *ff*, et j'en ai aussi changé le sens de l'accord qui sonne trop clairement au *pp* et je l'ai remplacé par (des deux notes sont utilisées antérieurement comme

et j'ai fait de différents octaves sur les *sig. cont.* (suivant la dynamique). Les accords sur et ne sont pas toujours très beaux dans!

notes pleines) - Je vous enverrai la semaine prochaine une bande de la ~~tequenza~~ pièce et la musique avec les quelques changements. - (Je rejoindrai la *tequenza* à Francoeur 3 juillet, *Quintette* à 10 juillet, *Saravali* 25 août), et je l'ai déjà beaucoup programmée pour la prochaine saison).
Quand est-ce que nous pourrions nous voir pour fixer définitivement le texte?
Quelle est votre adresse maintenant?
Où est-ce que je dois envoyer votre argent?
Je vous remercie encore une fois très vivement de la belle pièce et j'espère vous revoir bientôt.

Cordialement à vous

Votre Henry Holliger

Je suis en train de recevoir une lettre express de Lucio me remerciant de votre envoi des corrections avant votre départ le 22 mai. Malheureusement je suis maintenant ici à Vitznau et j'ai ainsi la *tequenza* à Bâle. J'espère votre retour au Japon et je vous enverrai la bande et mes corrections au début de la semaine prochaine.

Une question: est-ce certainement une erreur? Je l'ai corrigé en à la mesure j'ai ajouté un accord sur et cette pièce n'est pas possible, et comme je l'ai changé en et .

Je vous qui il est très utile de donner dans la préface les octaves des sons symphoniques et des accords. En jouant la *tequenza* j'ai senti le tempo $\text{♩} = 62$ mm un tempo lent, surtout pour les trilles dans la dernière partie de la pièce. Encore une fois tout à fait personnelle: (qui a d'ailleurs partagé avec moi Victor Goltz - 1908): Je trouve que le rythme de la pièce ne soit pas assez dense, assez agité et assez long pour justifier une "coda" (trilles) calme et stable comme elle est maintenant. En fin de ~~la~~ au point de vue technique instrumentale une entrée plus turbulente et plus active serait très bien possible. Je vous enverrai les répétitions de vos *sig.*

malheureusement ce ne sont que des suggestions. Mais comme je pense que la conception de la pièce finale ait été établie surtout par rapport aux limites instrumentales, je me suis permis de vous signaler d'autres possibilités. - Envoyez-moi votre adresse et adressez-moi quand nous pourrions nous rencontrer. Mon voyage au Japon! (J'irai au Japon en janvier février et en octobre 70, et je jouerai souvent *teq. VII*!). Encore une fois merci beaucoup!

②

H

Fig. 3 (a-c) : Heinz Holliger, lettre à Luciano Berio datée du 19 mai 1969 avec post-scriptum du 20 mai 1969 (Fondation Paul Sacher, Collection Luciano Berio, correspondance)

Fig. 4a : Luciano Berio, *Sequenza VII*, « versione provvisoria », manuscrit autographe, Fondation Paul Sacher, Collection Luciano Berio, détail (mes. 1-8). N.B. : référencement dans l'inventaire de la collection sous le titre *Studie*

Fig. 4b : Luciano Berio, *Studie zu Sequenza VII*, dans *Pro Musica Nova. Studien zum Spielen Neuer Musik für Oboe* (Heinz Holliger, ed.), Cologne, Gerig, 1973, mes. 1-8

Fig. 4c : Luciano Berio, *Sequenza VII*, Vienne, Universal Edition, 1971, mes. 1-7

La lettre se poursuit par d'autres modifications qui, cette fois, n'affectent pas uniquement l'interrelation doigté/nuance/timbre, mais également les hauteurs. Pour pouvoir retirer l'accord final *do*^{#4}-*ré*⁴-*do*⁵, qui « sonne trop clairement en *pp* », Holliger doit faire une proposition satisfaisante non seulement au plan instrumental mais aussi au plan stylistique. Son choix engage tacitement une entente du style de la *Sequenza* : si la note supérieure doit être conservée, c'est certainement à la fois pour des raisons de phrasé et de hiérarchie harmonique et formelle (c'est la deuxième hauteur émise après le *si* au début de la pièce et elle joue un rôle de pôle par la suite). À l'inverse, *fa*^{#4} peut d'autant mieux remplacer *do*^{#4} et *ré*⁴ qu'il joue un rôle polaire plus important qu'eux dans la partition. Cette vision des choses, reflétée dans la justification explicite apportée par Holliger (« les deux notes sont utilisées antérieurement comme notes pivots²⁴ ! »), ne retient pas d'autres critères analytiques possibles tels que le nombre de hauteurs, leur écartement de registre ou leur degré de dissonance.

Quoique de nature et de quantité modestes par rapport à la partition composée par Berio, les corrections de Holliger vont donc nécessairement au-delà de l'approche strictement technique qui consisterait à accepter les doigtés les plus tortueux pour garantir un respect total de la lettre du

texte reçu, quand bien même ce dernier témoignerait par endroits d'un défaut de maîtrise des possibilités de l'instrument par le compositeur. Mais la suite de la lettre – un long post-scriptum rédigé le lendemain des passages que nous avons commentés (fig. 3) – montre mieux encore la capacité qu'a eue Holliger de se tenir sur la crête entre exécution et composition pour détecter (et écarter) toute forme d'imperfection ou d'inaboutissement susceptible d'affecter ces pages virtuoses qu'il comptait jouer fréquemment (comme en témoignait déjà sa promesse à Berio dans le tout premier courrier, que nous avons déjà cité, et comme le confirme rétrospectivement l'abondance d'exécutions de l'œuvre par Holliger à travers le monde au fil des décennies). Si on lit les quatre points du post-scriptum avec la grille d'analyse qui vient d'être appliquée aux corrections de doigtés, il apparaît que les deux derniers résolvent eux aussi un problème d'exécution en tenant compte de la vraisemblance stylistique. À l'inverse, les deux premiers, respectivement une modification et un enrichissement du texte, mettent en jeu d'abord la question stylistique et en arrière-plan la pertinence instrumentale.

24. Lettre de Holliger à Berio datée du 19 mai 1969. Fondation Paul Sacher, Collection Luciano Berio, correspondance.

Dans un feuillet non daté qui semble être la suite du post-scriptum du 20 mai, Holliger s'aventure un peu plus loin en terrain compositionnel. Il connecte une observation d'interprète (l'indication métronomique devrait être légèrement supérieure) à une considération beaucoup plus générale sur la forme de la pièce :

En jouant la *Sequenza* j'ai senti le tempo ♩ = 62 un rien trop lent, surtout pour les triolets dans la dernière partie de la pièce. Et encore une idée tout à fait personnelle : (qu'a d'ailleurs partagé avec moi Vinko Globokar) : Je trouve que le centre de la pièce ne soit pas assez dense, assez agité et assez long pour justifier une „coda” (triolets) calme et statique comme elle est maintenant. En tous cas au point de vue technique instrumentale un centre plus turbulent et plus virtuose serait très bien possible.

p. e des alternations très rapides de sons syn[onymes]

Naturellement ce ne sont que des suggestions. Mais comme je pense que la conception de la partie finale ait été établie surtout par rapport aux limites instrumentales, je me suis permis de vous signaler d'autres possibilités²⁵.

Ce que pointe très précautionneusement Holliger ici, c'est un certain manque de variété et de dynamisme dans la composition. Les traits virtuoses en triples croches, dans la première version de la *Sequenza*, sont relativement modestes en quantité, en taille (le plus long dure moins de trois temps) et en complexité (ce sont le plus souvent des figures ascendantes ou en arabesques, *ordinario* et *legato* tout du long). Pour démontrer par l'exemple qu'il est parfaitement envisageable de marier ce même degré de vélocité avec des modes de jeux plus originaux et changeants, Holliger prend l'initiative de rédiger un passage inspiré du style de la *Sequenza* (mêmes notes polaires et intervalles préférentiels, emploi de plusieurs doigtés successifs et d'harmoniques pour certaines hauteurs), mais qui s'en écarte à la fois par la fragmentation du phrasé et par la longueur du trait, présenté hors de toute métrique. Tout en repoussant la frontière de la virtuosité instrumentale pré-

supposée par Berio, Holliger procède donc à une extension, ou un enrichissement du style de la *Sequenza*²⁶. Ces deux avancées conjointes seront parfaitement entendues par Berio au moment où il réécrira entièrement la pièce : on retrouve aux mesures 102-106 de la nouvelle version un trait semblable à celui proposé par Holliger (à l'exception des rapides alternances de liaisons et d'accents). Berio s'est réapproprié la proposition en l'intégrant à une évolution stylistique et formelle plus globale de sa *Sequenza*.

Revenons, pour finir, sur la question de la forme abordée dans la citation précédente – ainsi que sur d'autres aspects significatifs de l'étape de réécriture de la partition.

De la relecture de Holliger à la réécriture de Berio

Recevoir de Berio la partition qu'il lui a commandée ne signifie donc pas, pour Holliger, mettre un terme au dialogue des deux années précédentes à propos des possibilités techniques de l'instrument(iste). Au contraire, l'interprète continue d'assumer son rôle de conseiller technique, raisonnant désormais non plus sur la base des idées et questions du compositeur mais à partir de la lettre du texte qu'il a reçu. Il considère la partition avec un œil et une oreille critiques, à la lumière d'intentions compositionnelles qu'il peut d'autant mieux pressentir ou inférer qu'il a été associé à plusieurs moments décisifs de la définition du projet d'œuvre, et que son point de vue d'interprète peut à tout moment être doublé de sa propre expérience de compositeur. Il serait donc assez spécieux de vouloir déterminer si c'est le commanditaire, l'interprète, le compositeur ou l'auditeur en lui qui émet l'« idée tout à fait personnelle » que le centre de la pièce n'est pas assez « dense, [...] agité et [...] long pour justifier une “coda” [...] calme et statique » occupant un tiers de l'œuvre. Il veille, en tout cas, à cautionner sa remarque par l'évaluation convergente de Globokar – autre interprète-compositeur qui, étant présent au concert de Zagreb, joue le

25. Lettre de Holliger à Berio, feuillet non daté, probablement à la suite du post-scriptum à la lettre du 20 mai 1969. Fondation Paul Sacher, Collection Luciano Berio, correspondance.

26. Comme nous l'a dit Holliger plus modestement lors de notre entretien en 2014, sa suggestion de trait est avant tout « quelque chose qui va bien dans les doigts », mais pensé « à l'intérieur [du] carillon » qu'est le système harmonique de la *Sequenza*.

rôle, sinon d'oreille de Berio (dont il est un proche ami), en tout cas d'auditeur aussi critique que bienveillant.

C'est, du reste, une longue lettre envoyée à Globokar par Berio depuis son lieu de vacances qui nous permet de dater la période de remise en chantier de l'œuvre quelques semaines plus tard : « Maintenant je suis en train de terminer la V partie de Sinfonia et de (re)écrire sérieusement Sequenza pour hautbois²⁷. » Cette refonte permet à Berio d'intégrer davantage d'idiomatismes inspirés par le jeu de Holliger et d'aiguiser le propos de l'œuvre, avant que cette dernière ne connaisse une diffusion importante à partir du mois d'août avec sa présentation à Darmstadt et son enregistrement sur un disque Philips, sans compter sa possible intégration comme partie soliste d'une œuvre pour hautbois et cordes évoquée dès cette époque par Berio²⁸. Un courrier de Holliger fin juin montre toutefois que Berio n'avait pas ouvertement annoncé une réécriture, puisque Holliger continue de s'attendre à une finalisation de la version existante :

Par le même courrier je vous envoie mon 2^{ème} exemplaire de Sequenza VII avec les changements que j'ai fait pour Zagreb. Comme vous voyez j'ai employé les différents doigtés en fonction de la dynamique (avec aussi *ffp* = changement de doigté etc). Mais pour établir vraiment une version définitive je crois qu'il soit indispensable que nous nous rencontrions encore une fois. Je dois être à Londres le 2 juillet soir. Je pourrais passer par Amsterdam. Est-ce que vous auriez le temps p. e. le 2 juillet après-midi ? [...]

Philips aimerait enregistrer votre pièce déjà en août. Jusqu'à cette période je devrais avoir la version définitive. – Je me réjouirais beaucoup d'avoir aussi une version avec cordes²⁹ !

La nouvelle version composée par Berio au début du mois d'août, si elle reconduit nombre d'aspects fondamentaux de la rédaction première, introduit aussi certaines caractéristiques que la postérité a précisément considérées comme la signature de cette œuvre.

Tout d'abord l'accompagnement du hautbois par une note tenue en arrière-fond, situation nouvelle par rapport aux six *Sequenze* précédentes : « Un *si* doit résonner tout au long de la pièce. Il est préférable que la source sonore ne soit pas visible ; ce peut être un oscillateur, une clarinette, un hautbois préenregistré, ou autre [...]»³⁰. Cette décision, qui vient résoudre l'hésitation ancienne du compositeur

entre un « projet hautbois-bande³¹ » et un pur solo (incarné par la version provisoire), en introduisant une distinction entre figure et fond qui intensifie, de façon auditive et scénique, des propriétés préexistantes de la composition : la structuration harmonique autour du *si*, le jeu sur les variations de couleur de cette même note, la dialectique entre continuité et discontinuité du discours.

D'autre part, *Sequenza VII* est désormais caractérisée par une temporalité bien spécifique : le solo suit une grille chronométrique sous-jacente (les mesures sont remplacées par des durées qui reviennent cycliquement) à l'intérieur de laquelle une certaine flexibilité locale est permise. En effet, la présentation adoptée associe librement notation proportionnelle (ou « *space notation* ») et notation mesurée traditionnelle. La partition ne sera pas éditée en livret mais se présente sous la forme d'un grand feuillet (plié en quatre) de 13 mesures × 13 lignes, manifestant la régularité de la structure³².

Last but not least, la réécriture des phrases et gestes constitutifs du solo, guidée par la contrainte nouvelle de la grille temporelle, a abouti à un discours plus volubile et virtuose que celui de la première version. Non seulement le diagnostic de Berio sur sa version provisoire devait-il être proche de celui de Holliger et Globokar, mais les réponses qu'il y a apportées ont tiré parti des suggestions concrètes de son interprète pour animer davantage le discours et, corrélativement, réduire l'importance formelle de la partie finale. Brève, simple et homogène, cette dernière est désor-

27. Lettre de Berio à Globokar datée du 27 juillet 1969. Fondation Paul Sacher, Collection Vinko Globokar.

28. Ce sera *Chemin IV* en 1974.

29. Lettre de Holliger à Berio datée du 26 juin 1968. Fondation Paul Sacher, Collection Luciano Berio, correspondance.

30. Indication en note de bas de page de la partition (Vienne, Universal Edition, 1971).

31. Lettre de Holliger à Berio datée du 29 avril 1968. Fondation Paul Sacher, Collection Luciano Berio, correspondance.

32. L'élégante présentation de la partition sur un grand feuillet ne reflète pas la volonté de Berio (ni celle de Holliger), qui préconisait une mise en page plus aérée sur deux pages (Gartmann, *op. cit.*, note 236, p. 71-72). Nous ne traiterons pas ici de l'étape de correction des épreuves, commentée en détail par Gartmann sur la base des archives de la maison d'édition. Indiquons seulement que Holliger y a largement contribué, accompagnant jusqu'au bout l'accouchement de l'œuvre par ses corrections, conseils et propositions, y compris en dialogue direct avec les interlocuteurs d'Universal Edition.

mais une coda au sens plein du terme – sans les guillemets par lesquels Holliger devait encadrer ce mot lorsqu’il commentait la version provisoire.

Une démarcation des rôles cadrée par le projet

Aussi finement documenté soit-il sous certains aspects, le processus de création que nous venons de retracer ne dit absolument rien du moment classiquement étudié en génétique, celui de la sinieuse élaboration solitaire des énoncés par l’écrivain-auteur. Le texte de la *Sequenza VII*, Berio l’a produit en quelques jours de printemps puis d’été 1969 sans qu’aucune esquisse n’ait été conservée. Quelques indices dans notre dossier génétique, complétés par l’entretien rétrospectif avec Holliger, permettent de faire des hypothèses sur la nature de ce travail, mais cela excéderait les limites et le thème principal de cet article. Notons, en revanche, que l’analyse de la dimension collaborative du processus permet de pointer une double caractéristique du travail du compositeur : d’une part, son activité compositionnelle a été stimulée, facilitée, influencée ou encore prolongée par ses interactions avec l’interprète, du tout début à la toute fin du projet ; d’autre part, la division des rôles n’a jamais été remise en cause par l’un ou par l’autre, comme le reflètent d’ailleurs bien les sources dans le contraste saisissant entre absence de traces du travail solitaire et abondance de documentation des interactions et ajustements associés à l’engagement créatif de l’interprète.

Certes, il n’y a, au premier abord, rien d’étonnant à ce qu’un compositeur et un interprète assument pleinement les rôles qui leur sont assignés par le régime occidental moderne de la division du travail musicien. Le cas présent n’a pourtant rien de simpliste. Holliger n’est aujourd’hui pas moins connu comme compositeur que comme interprète. Le développement parallèle de ces deux activités bien différentes, qui plus est à un haut niveau d’excellence, allait peut-être à contre-courant dans une époque et un milieu artistique plutôt caractérisés par des processus de spécialisation ; mais il se rencontrait aussi chez d’autres musiciens. Ainsi Globokar avait-il commencé l’apprentissage de la composition auprès de René Leibowitz après avoir fait ses premières armes comme prodige du trombone. La rencontre avec Berio, en 1964, l’encouragea à s’affranchir des approches académiques de l’écriture. Bientôt son activité de compositeur fut soutenue par des commandes ré-

gulières, en parallèle de quoi il poursuivit sa carrière de tromboniste, notamment comme improvisateur. Chez Holliger, la balance entre les deux activités penchait encore nettement du côté de l’interprétation au moment de l’échange avec Berio (qui, d’après le souvenir de Holliger, n’avait pas connaissance ni même conscience de son travail de compositeur). Ce n’est qu’à partir des années soixante-dix que sa reconnaissance en tant que compositeur a pris un tour international et pérenne. Quant à Berio, son activité musicale fut loin de se limiter à la composition, en particulier dans les années soixante pendant lesquelles s’épanouit sa carrière de chef d’orchestre, notamment aux États-Unis où il enseignait et résidait alors.

Cette multiplicité des rôles s’observe encore mieux à l’échelle locale de la période 1967-1969, au cours de laquelle se déploie le projet de *Sequenza VII*. En effet, en parallèle de son dialogue avec Berio, Holliger mène d’autres projets, tant de compositions personnelles que de commandes à d’autres, visant à l’exploration des possibilités techniques et esthétiques du hautbois (et plus généralement des instruments à vent). En 1967-1968, il compose *h*, pour quintette à vent, qui s’appuie largement sur les sons recensés par Bruno Bartolozzi – tout particulièrement le *si* qui donne son titre à l’œuvre. À la réflexion solitaire de Berio sur les potentialités compositionnelles exceptionnelles de cette note au hautbois faisait donc discrètement écho une autre réflexion solitaire, parallèle, de la part de Holliger, sans que ce dernier éprouve le besoin d’interférer en cette qualité avec le processus créateur qu’il avait suscité par sa commande. La création de l’œuvre n’eut lieu que le 29 août 1969 à Darmstadt, dans le même concert que celle de *Sequenza VII* (version définitive). Holliger, au contraire de Berio, a certainement reçu et aimé cette dernière sur fond de sa propre exploration compositionnelle de la multiplicité des doigtés et couleurs de *si* possibles.

Il ne fait donc pas de doute que les deux protagonistes de la genèse de *Sequenza VII* ont fait bénéficier le compositeur en eux des savoirs et expériences de l’interprète, et vice versa. Cette polyphonie intérieure ne se reflète pourtant pas de manière évidente dans les sources que nous avons analysées. Dans ses remarques et suggestions à Berio, Holliger se tient parfois sur la crête entre interprétation et composition, mais il ne franchit la ligne qu’une seule fois – et en partie au nom d’un tiers. Berio, quant à lui, démarque classiquement les aspects de la partition qui concernent l’interprète (comme le choix du doigté/timbre particulier au sein d’une grada-

tion par lui définie) de ceux qui relèvent intégralement de son autorité (à commencer par les hauteurs et le découpage temporel). En somme, c'est précisément parce qu'ils savent très bien, par leurs pratiques d'interprètes et de compositeurs, qu'une nette distinction entre ces deux rôles est souvent la meilleure garantie de leur concours harmonieux, que Holliger et Berio prennent soin de ne pas faire de pas de côté. Dès le départ, la formulation du projet esthétique définit un véritable cadre interactionnel qui détermine la place de chacun et son champ d'action. À la même époque, chez d'autres compositeurs, différents types de projets esthétiques impliquaient une participation beaucoup plus directe de l'interprète aux choix « compositionnels », qu'il s'agisse de l'agencement des parties mobiles d'une œuvre en archipel, de la définition des conventions de lecture d'une partition graphique émancipée des conventions habituelles du solfège, ou encore de la contribution égalitaire à un processus d'improvisation indifférent aux disparités d'expertise. Berio n'a pas marqué un grand intérêt pour ces paradigmes alternatifs et ses collaborations étroites avec les interprètes des *Sequenze* et d'autres œuvres ont rarement fait place à une transformation des fonctions conventionnelles de la notation musicale. Quant à Holliger, cohérent aujourd'hui comme hier avec cette claire répartition des rôles, il tend à minorer rétrospectivement son propre apport³³ – à l'inverse peut-être d'interprètes qui, n'occupant jamais par ailleurs le rôle du compositeur, tiendraient à signaler le caractère déterminant de leurs apports individuels aux processus créateurs auxquels ils ont pris part.

*

Dans une introduction aux enjeux de réalisation instrumentale de *Sequenza VII*, l'un des interprètes actuels de l'œuvre, Christopher Redgate, s'émerveille de l'excellence des « choix faits par Berio » en termes « d'écriture idiomatique pour le hautbois ». Il rend notamment hommage au compositeur pour la délimitation pertinente du registre utilisé et pour le *si*³ axial « qui ne pouvait pas être mieux choisi³⁴ ». C'est, au regard des sources et de notre analyse, un contresens tant sur le travail compositionnel de Berio que sur la notion de choix (même s'il est bien entendu que Redgate se place, en l'occurrence, dans une perspective de recherche en interprétation et non en musicologie).

Ces louanges mal placées montrent bien que l'*a priori* de l'auteur omnipotent et omni-intentionnel a la vie dure,

même (surtout ?) dans le domaine de la musique contemporaine, où il est pourtant bien connu que les interprètes mettent volontiers leur esprit de recherche instrumentale au service de l'innovation compositionnelle. Prendre au sérieux ce caractère collaboratif dans un corpus comme les *Sequenze* de Berio, n'implique certainement pas de transférer la propriété d'auteur mécaniquement aux interprètes, mais d'identifier les différentes formes de savoirs, méthodes, idées, matériaux conjointement mises en jeu par les différents agents du processus créateur, en sachant que ces derniers ne mobilisent pas les mêmes compétences en tous lieux et en toutes circonstances³⁵. Dès lors, comprendre la logique interne de la genèse, c'est aussi montrer comment cette dernière est un lieu performatif d'individuation des rôles pour ses participants, ainsi que de réaffirmation ou de redéfinition des contours mêmes de l'œuvre.

Cette étude a été réalisée dans le cadre du projet « Geste musical : modèles et expériences » subventionné par l'Agence nationale de la recherche (2012-2016), associant l'équipe Analyse des pratiques musicales (Ircam) et le Centre transdisciplinaire d'épistémologie de la littérature et des arts (Université de Nice-Sophia Antipolis).

33. « [Berio] avait une idée précise. Il a dit qu'il voulait qu'une note soit pédale, et que tout soit symétrique par rapport à cet axe. Il m'a demandé quel son serait le meilleur. Mais de son côté il avait déjà pratiquement toutes les idées. Et il s'est servi seulement de colorations de ces sons fixes par des doubles trilles, des doubles harmoniques, des *flatterzunge*, ou même la combinaison de toutes les possibilités. Mais c'est une pièce qui n'avait pas tellement besoin de moi, même s'il s'est inspiré de ma façon de jouer et de ce que je lui ai montré » (entretien avec Holliger, 4 décembre 2014, transcription révisée).

34. Christopher Redgate, « Performing *Sequenza VII* », *Contemporary Music Review*, vol. 26, n° 2, 2007, p. 219-230 (ici p. 219).

35. Ce travail a récemment été entrepris à propos de Cathy Berberian, épouse de Berio à l'époque de la *Sequenza III* et de ses précédentes œuvres vocales (voir notamment Kate Meehan, *Not Just a Pretty Voice: Cathy Berberian as Collaborator, Composer and Creator*, PhD. Diss., Washington University in St. Louis, 2011). Pour l'amorce d'une réflexion plus générale sur la notion de créativité distribuée appliquée à la musique contemporaine, voir Nicolas Donin, « Domesticating Gesture: the Collaborative Creative Process of Florence Baschet's *StreicherKreis* for "augmented" string quartet (2006-2008) », dir. Eric Clarke et Mark Doffman, *Creativity, Improvisation and Collaboration: Perspectives on the Performance of Contemporary Music*, New York, Oxford University Press, à paraître en 2016.

NICOLAS DONIN est musicologue à l'Institut de recherche et de coordination acoustique/musique, où il dirige l'équipe Analyse des pratiques musicales (Ircam-CNRS-UPMC). Il est l'auteur d'études sur les processus de création musicale, l'histoire des pratiques d'écoute et d'analyse musicale depuis la fin du XIX^e siècle, et l'analyse musicale d'interprétation, publiées à la fois dans le champ musicologique et dans celui des sciences humaines. Il est coauteur de courts-métrages, de DVD-Roms et de publications en ligne issus de ces recherches.

Nicolas.Donin@ircam.fr

Résumés

Engagements créatifs. Luciano Berio, Heinz Holliger et la genèse de la *Sequenza VII* pour hautbois

Le musicien interprète n'est-il que l'humble courroie de transmission d'une expression sonore déterminée une fois pour toutes, dans le passé, par le travail solitaire de confection de la partition par le compositeur ? La musicologie a répondu fermement par la négative depuis la fin du XX^e siècle en réévaluant considérablement les formes de créativité propres aux interprètes et en cassant l'idée que la partition serait garante d'un sens non ambigu et éternellement stable. Mais quelle est la contribution créative de l'interprète lorsque celui-ci est directement impliqué dans le processus de création ? La genèse de la *Sequenza VII* pour hautbois (1969) de Luciano Berio permet de donner quelques réponses, car sa dimension collaborative est bien documentée, principalement par la correspondance entre Berio et le hautboïste Heinz Holliger (conservée à la Fondation Paul Sacher, Bâle). Holliger a été l'initiateur du projet d'œuvre, son commanditaire, son conseiller (pour l'utilisation des spécificités techniques de son instrument), son premier lecteur et interprète, son préfacier, son relecteur (jusqu'à l'étape des épreuves de la version imprimée par Universal Edition), et son principal interprète au concert comme au disque. Les modalités de cette collaboration et leurs incidences sur notre compréhension de l'œuvre (et plus généralement des processus de création musicale) sont discutées sur la base des différentes archives disponibles ainsi que d'un entretien inédit avec l'interprète.

Is the music performer only the humble transmission belt of a sound expression determined once and for all, in the past, by the composer's solitary writing of the score? Musicology has firmly answered this question negatively since the end of the 20th century by largely reassessing the forms of creativity inherent to performers and rejection the notion that the score could guarantee a clear and permanent meaning. But what is the creative contribution of the performer when he/she is directly involved in the creative process itself? The genesis of *Sequenza VII* for oboe (1969) by Luciano Berio provides a few answers, because its collaborative aspect is thoroughly documented, mainly by the correspondence between Berio and the oboist Heinz Holliger (held at the Paul Sacher Foundation in Basel). Holliger was the instigator of the project of the work, its sponsor, its advisor (for the use of the mechanical specificities of his instrument), his first reader and performer, the author of the preface, and proofreader (up to the proofing stage of the version printed by Universal Edition) and principal performer in the concert and on the record. The modalities of this collaboration and their incidences on our comprehension of the work (and more generally the processes of musical creation) are discussed on the grounds of the different available archives, as well as an unpublished conversation with the oboist.

Ist der interpretierende Musiker nur das bescheidene Förderband der Übertragung eines akustischen Ausdrucks, der ein für allemal in der Vergangenheit festgelegt wurde, und zwar durch die einsame Arbeit des Komponisten, der die Partitur erstellt hat? Die Musikwissenschaft hat diese Frage seit dem Ende des 20. Jahrhunderts klar verneint, indem sie auf eine beachtliche Weise jenen Formen der Kreativität neue Beachtung schenkte, welche den Interpreten der Musik eigen sind, und indem sie die Vorstellung widerlegte, wonach die Partitur der Garant eines unzweideutigen und ewig gleichbleibenden Sinnes sei. Aber was ist nun der kreative Beitrag des Interpreten, wenn er direkt in den Entstehungsprozess einer Komposition involviert ist? Die Entstehung der *Sequenza VII* für Oboe (1969) von Luciano Berio vermag uns einige Antworten auf diese Frage zu geben, denn in diesem Falle ist die kooperative Dimension der Komposition gut dokumentiert, vor allem durch die Korrespondenz zwischen Berio und dem Oboisten Heinz Holliger (archiviert in der Paul Sacher Stiftung, Basel). Holliger war der Initiator des Kunstwerks, der Auftraggeber, und Berater (was den Umgang mit technischen Besonderheiten seines Instruments betrifft), er war weiters sein erster Leser und Interpret, der Autor des Vorwortes, erneuter Leser (bis hin zur Phase der Druckfahnen, hergestellt von der Universal Edition), schließlich war er auch sein erster Interpret sowohl im Konzertsaal als auch bei der Platteneinspielung. Die Modalitäten dieser Zusammenarbeit und ihre Wirkungen auf unser Werkverständnis (und allgemeiner auf das Verständnis des Entstehungsprozesses einer Komposition) werden im vorliegenden Artikel erörtert, und zwar auf der Basis verschiedener Archivmaterialien wie auch eines unveröffentlichten Interviews mit dem Interpreten.

Il musicista interprete è soltanto l'umile cinghia di trasmissione di un'espressione sonora stabilita definitivamente, nel passato, dal lavoro solitario del compositore che realizza la partitura? Già dalla fine del ventesimo secolo, la musicologia ha fermamente risposto in modo negativo alla domanda, rivalutando notevolmente le forme di creatività proprie agli interpreti e rigettando l'idea che la partitura sarebbe garante di un senso non ambiguo ed eternamente stabile. Ma qual è il contributo dell'interprete alla creazione quando questi è coinvolto direttamente nel processo creativo? La genesi di *Sequenza VII* per oboe (1969) di Luciano Berio permette di dare qualche risposta, poiché la sua dimensione collaborativa è ben documentata, principalmente dalla corrispondenza tra Berio e l'oboista Heinz Holliger (conservata alla Fondazione Paul Sacher di Basilea). Holliger è stato l'iniziatore del progetto, il finanziatore, il consigliere (sull'uso di alcune particolarità tecniche del suo strumento), il primo lettore e interprete, il prefatore, il revisore (fino alla fase delle bozze della versione stampata dalla Universal)

ed il principale interprete, sia in concerto sia sul disco. Le modalità di questa collaborazione e la loro incidenza sulla nostra comprensione dell'opera (e, più in generale, dei processi di creazione musicale) vengono esaminati sulla base dei diversi archivi disponibili e di un'intervista inedita con l'interprete.

Será o intérprete musical uma simples correia de transmissão da expressão sonora que ficou determinada de uma vez por todas, no passado, pelo trabalho solitário do compositor, no confeccionar da partitura? A musicologia responde firmemente que não desde o final do século XX, ao valorizar as formas de criatividade próprias dos intérpretes e recusando a ideia de que a partitura é garante de um sentido sem ambiguidade e eternamente estável. Mas como se manifesta o contributo criativo do intérprete, quando ele se acha diretamente implicado no processo de criação? A génese da *Sequenza VII* para oboé (1969), de Luciano Berio, fornece algumas respostas, pois a sua dimensão colaborativa está bem documentada pela correspondência entre Berio e o oboísta Heinz Holliger (preservada na Fundação Paul Sacher, Basileia). Holliger esteve na origem do projeto do trabalho, que encomendou; foi ainda consultor para especificidades técnicas do seu instrumento, seu primeiro leitor e intérprete, prefaciador, revisor (até à fase das provas da versão impressa por Universal Edition) e seu principal executante, tanto em concerto como em disco. As modalidades desta cooperação e as suas implicações para a nossa compreensão da obra (e em geral dos processos de criação musical) são discutidas com base nos vários arquivos disponíveis e em uma entrevista inedita com o intérprete.

¿El músico intérprete no es más que una modesta correa de transmisión de una expresión sonora determinada de una vez para siempre, en el pasado, por el trabajo solitario de confección de la partitura por parte del compositor? La musicología ha respondido a este interrogante de manera terminantemente negativa, a partir de finales del siglo XX, reevaluando considerablemente las formas de creatividad propias de los intérpretes y dinamitando la idea de que la partitura representaría la garantía de un sentido no ambiguo y eternamente estable. ¿Pero cuál es la contribución creativa del intérprete cuando se encuentra directamente implicado en el proceso de creación? La génesis de la *Sequenza VII* para oboe (1969) de Luciano Berio permite formular algunas respuestas, ya que su dimensión colaborativa está bien documentada, principalmente por la correspondencia entre Berio y el oboísta Heinz Holliger (conservada en la Fundación Paul Sacher, Basilea). Holliger ha sido el iniciador del proyecto de la obra, su patrocinador, su consejero (en lo que respecta la utilización de las especificidades técnicas de su instrumento), su primer lector e intérprete, su prologuista, su relector (hasta la etapa de las pruebas de la versión impresa por Universal Edition), y su principal intérprete tanto en conciertos como en disco. Las modalidades de esta colaboración y sus incidencias en nuestra comprensión de la obra (y, más generalmente, de los procesos de creación musical) son considerados sobre la base de los distintos archivos disponibles y de una entrevista inédita con el intérprete.