

Vorwort

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 ja ausgebildeter Geiger, er hatte in Brüssel bei Eugène Ysaÿe, dem größten Violinisten 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, der Architekt Le Corbusier, zu dem er lebenslangen Kontakt hielt, war sein Cousin. Als er nach der Katastrophe in Colorado Springs – wohin er 1897 wegen seiner Frau Magde Fursman, einer Schülerin von Ysaÿe, gezogen war – allein in die Schweiz zurückkehrte, brauchte er das Geigenspiel, um finanziell über die Runden zu kommen. Er spielte zunächst ab 1908 im Orchester in Lausanne, nach 1915 dann im Orchestre du Théâtre de Genève, dem Vorgänger des Orchestre de la Suisse Romande. Als Ernest Ansermet von Montreux, wo er am Casino dirigiert hatte, 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.“ Unter Vormundschaft gestellt, wurde Soutter 1923, erst 52 Jahre alt, gegen seinen Willen, jedoch mit Zustimmung seiner Familie, in ein Altersheim im waadtländischen Dorf Ballaigues eingewiesen, wo er bis zu seinem Tod 1942 lebte.

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 nicht, wie oft behauptet, Vertreter des „Art brut“, sondern ein hochgebildeter Künstler, der eine klassische Ausbildung genossen hatte und über ein unglaubliches malerisches *métier* verfügte. Auch als Musiker erreichte er ein professionelles Niveau. Er begann nicht, wie Adolf Wölfi, 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. 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 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 Kunstaustellung 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 Konzerts festgehalten. Sie knüpft stilistisch an Debussys *Nocturnes* (1897-1899) an, die übrigens zuerst ein Geigenkonzert für Ysaÿe werden 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 auch von Ysaÿe ausgiebig in seiner zweiten Sonate (die Satztitel des Préludes und des dritten Satzes tauchen assoziativ in meinem Konzert auf) durchgeführten *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 erst sieben Jahren nach den drei vorangehenden Sätzen geschrieben habe, erscheint ein Klang gewordenes völliges Schwarz. Dieser Satz ist nicht einfach eine Coda, sondern eine Musik, die alle Brillanz und Virtuosität von vorher verschluckt, sie erstarren, erblinden 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 späten 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 Antifaschist war. Ich wollte 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:

„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 zusammen gestürzt 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 Noten, die ich als vermeintlicher Virtuose herunterkratze, 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. Adrien war dabei. Mein Vater, sich sehr zurückhaltend, lachte wie immer, glücklich darüber, dass für die anderen der Tisch ausreichend gedeckt war, um sich zu bedienen. Ein Teller mit köstlichen, dampfenden Pflaumen, es gab Sahne, Kuchen, es war wie früher im Obstgarten vor dem Gewächshaus. Eine Kopie unserer allsonntäglichen Szenerie.“
[Das französische Originalzitat ist in der französischen Übersetzung dieses Vorworts abgedruckt.]

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 skizziert habe. Als „*Hommage à Louis Soutter*“ ist sie absolute Musik, keine Deskription seiner Bilder, seines Lebens. Gleichzeitig hat die Begegnung mit Soutter mich, der ich gerne langsame, statische Musik komponiere, dazu gezwungen, eine äußerst bewegte Musik zu schreiben, die rhythmisch sehr komplex ist. Eine körperliche, tänzerische und motorische Musik, in der zum Teil sogar Rhythmisik 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.

Heinz Holliger
(c) ECM Records, 2004 und Schott Music, 2009

Foreword

The starting point for my *Violin Concerto "Hommage à Louis Soutter"* was the commission to write a work to mark the 75th anniversary of the Orchestre de la Suisse Romande. I had already heard of the painter Louis Soutter and was familiar with certain facts of his biography, and then suddenly the penny dropped: Louis Soutter was a trained violinist and had studied in Brussels with Eugène Ysaÿe, the greatest violinist of his time. Soutter had at the same time also studied architecture and thereby acquired a precise drawing technique. Within Ysaÿe's circle, he became acquainted with numerous painters, and the architect Le Corbusier with whom he remained in contact during his entire lifespan was his cousin. Following the catastrophe in Colorado Springs – to where he had relocated in 1897 on account of his wife Magde Fursman, a pupil of Ysaÿe, – he returned alone to Switzerland and was forced to take up a career as violinist to earn his living. He initially joined the orchestra in Lausanne in 1908 and was then from 1915 onwards a member of the Orchestre du Théâtre de Genève, the predecessor of the Orchestre de la Suisse Romande. When Ernest Ansermet founded this new orchestra following his move to Geneva from Montreux, where he had conducted in the Casino, he banned the rebellious Soutter from the first violin section and placed him right at the back of the second violins: he later dismissed him from the orchestra. At a much later date, Ansermet commented: "It was not until a long time afterwards that I heard this type of genius discussed which was communicated in his paintings." Having been placed under the care of a legal guardian, Soutter was at the age of only 52 admitted to an old people's home in the village of Ballaigues in the Pays de Vaud in 1923 against his own will, but with the permission of his family; this was where he remained until his death in 1942.

Numerous different threads therefore came together in my *Violin Concerto*. First of all, Louis Soutter is, like Friedrich Hölderlin alias Scardanelli and Robert Walser, an outcast, and, also like Hölderlin and Walser, not a representative of "art brut" as is frequently alleged, but a highly trained artist who was able to take advantage of classical training and had an incredibly artistic *métier* at his disposal. He was additionally able to achieve a professional standard as a musician. Unlike Adolf Wölfli, he did not only begin creating art once in an "asylum". His art was not a type of self-therapy, but a natural continuation of his former activities. Soutter's art also provides infinite stimulation for a composer without the necessity for its musical illustration! His extremely nervous drawing strokes can virtually be translated literally into pitches and the same applies to his shadow pictures. He painted pictures which can be turned around and hung upside-down. There is a view of New York which is then transformed into an Egyptian temple. For me, these negative images are naturally highly relevant! I perforate sounds by inserting rests to replace notes and am subsequently able to fill out these tonal perforations in a completely different way with music or speech. Soutter's palindromic pictures are also significant for me: I can turn music round in order to read it backwards. This automatically provides numerous parallels! Following his dismissal from the orchestra, Soutter played for a number of years in a variety of spa orchestras in St. Moritz, Lucerne and Gstaad. Much later, he accompanied silent films – here he naturally came into close contact with shadows; he accompanied animated shadows on the violin. And this is what I had in mind during the composition of the *Violin Concerto*. He captured these shadows in his later finger paintings, many of which were created in the post office at Ballaigues because that was where black ink was readily available free of charge. Here he was able to process cinematic visions with which he had presumably become acquainted as a violinist. This is an additional factor which provides infinite attraction for me as a musician.

Additionally, I have developed the entire *Violin Concerto* out of the then revolutionary violin technique which has been preserved in Ysaÿe's *Six Sonatas for Violin solo* op. 27 (1923). The concerto commences with a distorted quotation from the third sonata in D minor. I have named this prologue after an early picture by Soutter from 1904 which was destroyed and has only been preserved as a photograph: *Deuil*. This work depicts Soutter's sister in mourning. It was shown at the national art exhibition in Lausanne and was so embarrassing for Soutter's sister-in-law that she tore up the picture. I have captured the fin-de-siècle climate of this early painting at the beginning of the concerto. The music has a stylistic affinity with Debussy's *Nocturnes* (1897-1899) which incidentally was originally intended as a violin concerto for Ysaÿe. The Sirens, the vocal female figures at the end of *Nocturnes* reappear with obsessive regularity in Soutter's works – and it had initially been my intention to begin the concerto with female voices; however, I subsequently resolved not to tamper externally with the concertante framework. I have incorporated the tears which are visible in the photograph of the painting in my composition. Apart from the *Dies Irae* sequence in the second movement, *Obsession*, which Ysaÿe quoted substantially in his second sonata (the movement titles of the Prélude and the third movement also appear associatively in my concerto), I have not included any further direct quotations. In the most extensive movement, *Ombres*, I investigate the casting of musical shadows. A monomaniac violin line can be heard which is never-ending and casts extensively branched shadows. In turn, the orchestral groups are mirrored, reflected, augmented and diminished. The monomaniac violin is thereby omnipresent and there is no orchestral tutti as is customary in violin concertos. The violin ultimately leads the way into a garish and shadowless tonal conglomeration. It is not until the

slow epilogue, *Avant le massacre*, only composed seven years after the three preceding movements, that a tonal representation of absolute black appears. This movement is not a mere coda, but music which engulfs all prior brilliance and virtuosity and allows it to congeal and become sightless. This is of course for a violin concerto an anti-conclusion par excellence.

I have in actual fact composed a violin concerto which follows the path of Soutter's life and art. He began in the style of Manet as a representational painter. The musical path leads from the *fin de siècle* aura of the first movement via the extremely controlled music of the quasi chorale variations in the second movement to the third movement which captures the grotesquerie and Dantesque visions which surpass even the finger paintings. The path culminates in *Avant le massacre* which is the title of one of three pictures painted by Soutter on 1 September 1939 in Ballaigues, in the most remote corner of Switzerland. He depicted the entire spectrum of the horror of war on the very day that war broke out, while the members of the Federal Assembly were in the meantime merely lethargically contemplating the situation. It is not for nothing that contemporary witnesses report that Soutter was politically alert and was a militant pacifist and anti-fascist. I did not aim to produce a musical transformation of this picture, but rather wanted to utilise it as the springboard for the creation of a ritual of annihilation; this would demonstrate that it is possible for music to grow old, lose its energy of life and culminate in agony. For me, Soutter has played an important role, not merely because of his biography, but also as a witness of contemporary history. Although he would not outlive the end of the war, he was able to foresee the downfall of mankind.

In the composition of concertos such as *Siebengesang* (1966/1967), *Turm-Musik* (1984) or *Recicanto* (2001), I have customarily worked within a comparable biographical or individual context. If the figure of Soutter is however to be identified in the violin concerto, the focus must be turned more towards the orchestral violins rather than the soloist: Soutter is always the smaller shadow running panting behind the violin giant Ysaÿe. This is in fact exactly how he once experienced himself within the context of a dream: as a tiny little man scraping the strings of his violin alongside the giant figure of Ysaÿe whose hair is flooding the entire concert hall:

„I saw Ysaÿe again in a dream. Oh, what a lesson he was giving me. I could write down the notes which he dictated to me. I played like a stable boy and he like a god. The entire construction of my studies collapsed to the ground on hearing his genial violin playing. My notes were hard, halting and pretentious, and his well-balanced, pure and confident. I can hear him, yes, I can hear him. I scraped away on the long sequence of notes like a would-be virtuoso and he allowed these notes to vibrate and flow, as securely as only he could master with his prodigious concentration. He had a massive shock of black hair, magnificent, and while we were watching a comedy of actresses, we were sitting at the front, he, always in for a joke, flung himself down in front of the first actress and covered the stage with his loosened hair; I did not dare to do the same as my crown was bald. He was accompanied by a conférencier with dazzling teeth which were as long as white almonds and a curly beard; he then went out and, as he was conversant with the sea, he stood at the edge of the lake where he had moored his boat with his daughters. – In the same dream, I saw my father in a garden with wonderful flowers; a table was set and completely occupied by guests. Adrien was there. My father, extremely reticent, laughed as usual and was glad that the table was set with plenty of food so that the others could serve themselves. There was a plate of delicious, steaming plums and also cream and cakes. It was just like in former days in the orchard in front of the greenhouse. A replica of our usual Sunday scene.“

[The original French quotation is printed in the French translation of this preface.]

Soutter is not directly present in the solo violin part, but this absence brings him all the more clearly into focus. All my concertante 'protagonists' as 'accompanying existences' have the tendency to disappear, and in the *Violin Concerto*, the solo violin is also no longer heard towards the end.

My encounter with Louis Soutter led to a new 're-cognition'. Everything encountered during the process of composition, even a poem, appears suddenly like a thunderbolt from the sky! It is certainly not a case of looking through a book, thinking for a while and then coming to the well-considered decision: yes, this is the poem I will take. Something is suddenly present! This is what I experienced in the case of Louis Soutter, as with Scardanelli and Robert Walser. I did not think out any special technique of approaching Soutter. I sketched out the *Violin Concerto* within around eight or nine days as if in a state of delirium. As "Hommage à Louis Soutter", it is absolute music and not a description of his paintings or his life. At the same time, for me as a composer who loves creating slow and static music, the encounter with Soutter forced me to write extremely animated music with great rhythmical complexity. This is physical, dance-like and motoric music in which sometimes even the rhythms of my teacher Sándor Veress appear, albeit in completely different form. This is something I had not yet dared to accomplish! I simply needed to transform swift movement, which is perhaps simultaneously a raging standstill, into sound.

Heinz Holliger
(translated by Lindsay Chalmers-Gerbracht)

Avant-propos

La commande de composition obtenue en l'honneur du 75e anniversaire de l'Orchestre de la Suisse Romande m'a incité à écrire le *Concerto pour violon « Hommage à Louis Soutter »*. Je connaissais déjà le peintre Louis Soutter ainsi qu'une partie de sa biographie. Mais un jour, j'ai réalisé que Louis Soutter était également un violoniste averti qui avait accompli ses études musicales à Bruxelles, auprès de Eugène Ysaÿe, le plus grand violoniste de son temps. Il avait en même temps étudié l'architecture ce qui lui permit d'acquérir une grande précision de la technique du dessin. Comme de nombreux peintres, Soutter devient connu au sein du cercle qui entoure Ysaÿe. L'architecte Le Corbusier, avec lequel il reste en contact toute sa vie, est son cousin. Lorsqu'il revient en Suisse, après la catastrophe de Colorado Springs – où il s'était installé en 1897 à cause de sa femme Magde Fursman, une élève de Ysaÿe – Soutter doit jouer du violon pour arriver à joindre les deux bouts financièrement. À partir de 1908, il commence à se produire dans l'Orchestre de Lausanne, et dès 1915 dans l'Orchestre du Théâtre de Genève, le prédecesseur de l'Orchestre de la Suisse Romande. Lorsque Ernest Ansermet, qui avait dirigé l'orchestre du casino de Montreux, arrive à Genève et fonde cet orchestre, il exclut Soutter – qui se rebiffait – des premiers violons pour le placer dans le dernier rang des deuxièmes violons et finalement le congédier de l'orchestre. Beaucoup plus tard, Ansermet affirmera : « Ce n'est que longtemps après que j'ai entendu parler de cette sorte de génie qui s'exprimait dans sa peinture ». Mis sous tutelle, Soutter – qui n'a que 52 ans – est envoyé en 1923 contre son gré, mais avec l'approbation de sa famille, à l'asile de Ballaigues, une commune située dans le Canton de Vaud, où il vivra jusqu'à sa mort en 1942.

Mon *Concerto pour violon* comprend donc de très nombreux éléments : premièrement, comme Friedrich Hölderlin, alias Scardanelli, et Robert Walser, Louis Soutter est un exclu. Et à l'instar de Hölderlin ou de Walser, Soutter n'est pas, comme souvent affirmé, un représentant de l' « Art brut », mais un artiste très cultivé qui a reçu une formation classique et possède une maîtrise incroyable du *métier* de peintre. En tant que musicien, il atteint également un niveau professionnel élevé. Et ce n'est pas seulement « à l'asile », comme Adolf Wölfi, qu'il commence à créer des œuvres artistiques. Il ne s'agit pas pour lui de suivre une « autothérapie » mais de poursuivre tout naturellement ses travaux. En outre, la peinture de Soutter, sans qu'il soit nécessaire de l'illustrer musicalement, constitue une véritable source d'inspiration pour un compositeur ! On peut presque traduire chacun de ses traits de crayon extrêmement nerveux par une hauteur de son. De même, ses formes d'ombre : il peint des tableaux que l'on peut renverser et mettre la tête en bas : une vue de New York, un temple égyptien. De telles images négatives conviennent tout à fait à mes travaux actuels ! Je trouve la surface sonore en remplaçant les notes par des silences. Ensuite, je peux remplir ces trous sonores bien autrement, soit avec de la musique, soit avec des mots. Les tableaux palindromiques de Soutter sont également importants pour moi. Je peux retourner la partition, afin de pouvoir la lire à l'envers. On retrouve automatiquement de très nombreux parallèles ! Après avoir été congédié de l'orchestre, Soutter joue durant plusieurs années dans divers orchestres de stations thermales, telles que St. Moritz, Lucerne et Gstaad. Plus tard, il accompagne au violon des films muets ; une période, au cours de laquelle Soutter travaille beaucoup avec les ombres. Il accompagne au violon des ombres en mouvement. Et c'est ce que je me suis représenté en composant mon *Concerto*. Il reproduit ces ombres dans ses dessins aux doigts, plus tardifs, dont beaucoup sont dessinés à la poste de Ballaigues car l'encre de Chine noire y est gratuite. C'était sa façon de travailler sur les visions cinématographiques qu'il avait sans doute eues quand il était violoniste. Naturellement, en tant que musicien, j'ai été infiniment fasciné par ce travail.

De plus, pour toute la composition de mon *Concerto*, je me suis basé sur la technique violonistique - révolutionnaire à l'époque – des *Six Sonates pour violon seul* op. 27 (1923) de Ysaÿe. Le concerto commence par une citation déformée, issue de sa Sonate n°3 en ré mineur. J'ai intitulé ce prologue *Deuil*, d'après un des premiers tableaux de Soutter, peint en 1904, puis détruit et qui n'existe plus que sous forme de photographie. Il représente la sœur de Soutter, en deuil. Le tableau est présenté à l'exposition du Musée cantonal des Beaux-Arts de Lausanne, mais la belle-sœur de Soutter en est tellement humiliée qu'elle le déchire. Au début du concerto, j'ai transcrit en musique le climat de la Fin de siècle qui se dégage de ce portrait. Son style reprend celui des *Nocturnes* (1897-1899) de Debussy, qui, d'ailleurs, au départ, devaient devenir un concerto pour violon dédié à Ysaÿe. Les sirènes, ces silhouettes de femmes chantantes à la fin de la composition, apparaissent avec une régularité obsessive dans l'œuvre de Soutter. Initialement, je voulais commencer le concerto par des voix de femmes, mais j'ai finalement préféré ne rien ajouter au cadre du concerto solo. On retrouve dans ma composition les déchirures visibles sur la photo. Ensuite, je n'ai plus rien évoqué directement, à l'exception de la séquence, *Dies Irae*, du deuxième mouvement, *Obsession*, reprise largement par Ysaÿe dans sa Sonate n° 2 (les titres du prélude et du troisième mouvement de mon concerto sont presque identiques aux siens). Dans le troisième mouvement, *Ombres*, le plus volumineux, je m'explique par des ombres projetées en images musicales. On entend une ligne de violon monomane interminable qui projette au loin des ombres sonores ramifiées. Les parties de l'orchestre, de leur côté, sont reflétées, répercutées, augmentées et diminuées. Le violon monomane est ainsi omniprésent, il n'y a pas de tutti de l'orchestre contrairement aux habituels concertos pour violon. Il conduit la pièce

dans un magma sonore strident et sans ombre. Ce n'est que dans l'épilogue lent, *Avant le massacre*, que j'ai écrit sept ans seulement après les trois premiers mouvements, qu'apparaît une image entièrement noire devenue musique. Ce mouvement ne constitue pas simplement une coda, mais une musique qui avale toute la brillance et la virtuosité précédente, les paralyse et les rend aveugle : une « contre-fin » par excellence dans un concerto pour violon.

D'une manière générale, mon concerto retrace la vie et la peinture de Soutter qui commence sa carrière artistique comme peintre figuratif dans le style de Manet. La pièce musicale débute par l'ère de la *Fin de Siècle* du premier mouvement. Puis, elle enchaîne le deuxième mouvement dont la musique fort maîtrisée des quasi variations chorales annonce le troisième mouvement où sont exposés le grotesque et les visions de Dante - non seulement ceux de ses peintures aux doigts tardives. Enfin, la pièce se termine par *Avant le massacre*. Ce titre étant celui d'un des trois tableaux que Soutter a peint le 1^{er} septembre 1939 dans un petit recoin de la Suisse, à Ballaigues. Il y dessine toute l'horreur de la guerre dès le début de la guerre, tandis que les « Bundesräte » [Conseils fédéraux] délibèrent stupidement de la situation. Ce n'est pas sans raison si ses contemporains le qualifient d'homme particulièrement attentif à la scène politique, de pacifique militant et d'antifasciste. Je ne voulais pas transposer cette image en musique mais réaliser un rituel de l'extermination, à partir de sa personne, en vue de montrer que la musique peut vieillir, perdre de son énergie vitale et conduire à une agonie. Soutter joue un rôle très important dans mon travail, non seulement en raison de sa biographie, mais aussi en tant que représentant de l'histoire contemporaine. Lui, qui ne devait pas survivre à la guerre, avait prévu la perte de l'humanité.

Lorsque je compose des concertos comme *Siebengesang* (1966/1967), *Turm-Musik* (1984) ou *Recicanto* (2001), je le fais principalement en rapport avec une biographie, comme ici, ou bien un cas individuel. Toutefois, si l'on veut réellement retrouver le personnage de Soutter dans mon concerto, il faut plutôt écouter les violons de l'orchestre que les solistes. Soutter forme toujours une ombre plus petite qui suit difficilement le grand violoniste Ysaÿe. C'est ainsi qu'il s'est vu un jour dans un rêve : comme une toute petite fille qui, à côté de Ysaÿe, ce colosse du violon, dont les cheveux inondaient la salle de concert, frotte les cordes de son instrument :

« Dans un rêve j'ai revu Ysaye. Oh quelle leçon il m'a donné. Je pourrai écrire les notes qu'il m'a indiqué. 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. De longues files de notes que je râclais, faisant le virtuose, lui les laissait vibrer et couler avec une rondeur, une certitude que ses immenses études seules ont pu accomplir. Il avait son énorme chevelure noire, superbe et comme nous assistions à une comédie d'actrices, nous étions en avant et lui, toujours farceur, se prosterna devant la première actrice, tous les cheveux épars sur la scène, et moi à côté, j'osai à peine le faire, car le sommet de ma tête était nu. Il était accompagné d'un conférencier aux dents éblouissantes longues, longues, comme des amandes blanches, une barbe aux poils bouclés ; après comme il avait l'habitude de la mer, il sortit et s'arrêta au bord du lac, où il avait enchaîné son bateau en compagnie de ses filles. Dans le même rêve, j'ai vu mon père dans un jardin aux fleurs magnifiques, une table était dressée remplie de convives. Adrien y était. Comme toujours mon père très sobre riait, heureux de ce que les autres avaient assez à se servir. Un plat de pruneaux fumants exquis il y avait de la crème, des gâteaux, c'était au verger comme autrefois devant la serre. Une copie de notre scène de chaque service du dimanche. » [Citation de Louis Soutter (texte original)]

Soutter n'est pas directement présent dans la partie du violon seul. Pourtant, cette absence le rend encore plus présent. Tous les « protagonistes » de mon concerto ont tendance à disparaître sous forme d'« existences marginales ». D'ailleurs, à la fin de mon *Concerto pour violon* on n'entendra plus le violon.

Ma rencontre avec Louis Soutter a conduit à une nouvelle reconnaissance. Tout ce que l'on peut trouver en composant ! Même un poème ! On ne feuille pas un livre, réfléchit et conclut après une longue considération : bon, voilà, c'est ce poème que je vais prendre. Non, soudain quelque chose est là ! C'est ce qui s'est produit avec Louis Soutter, Scardanelli ou Robert Walser. Je n'ai imaginé aucune technique particulière pour me consacrer à Soutter. J'ai esquissé la musique de ce *Concerto* en huit ou neuf jours, comme dans un délire. *L'Hommage à Louis Soutter* est une musique absolue et non une description de ses tableaux ou de sa vie. Alors que j'aime composer de la musique lente et statique, la rencontre avec Soutter m'a obligé à écrire une musique extrêmement mouvementée et fort complexe quant à la rythmique. Une musique corporelle, dansante et motorique dans laquelle même la rythmique de mon professeur Sándor Veress apparaît parfois sous une autre forme - comme je n'avais jamais osé le faire auparavant ! J'ai simplement dû mettre en musique un mouvement presto qui est peut-être un arrêt fulgurant.

Heinz Holliger
(Traduction : Dominique de Montaignac)