

**Commentaire** : dans les années quatre vingt dix, le désastre de Srebrenica et son cortège d'atrocités insoutenables m'avaient littéralement dicté le contenu de *Cris* pour piano et ensemble. Puis il y eut *Après cris* pour piano seul, composé en grande partie des résurgences de *Cris*.

Quelques années plus tard j'ai retravaillé le matériau de ces deux pièces antérieures afin d'en refondre une troisième.

Cette fois-ci, je me suis intéressé principalement à la trame harmonique du matériau d'*Après cris*, faite d'accords perpétuellement renversés et dont la résonance, l'écho - le souvenir pourrait-on dire - sont présents à chaque nouvelle étape du développement de l'œuvre. Puis j'ai inséré, périodiquement, en contrepoint, quelques fragments de *Cris* - ce geste de réactivation de la mémoire, voulant entrer en lutte contre l'oubli.

*Nachhall (Écho)* est écrit pour trois groupes d'instruments. Sur le devant de la scène, le premier (vibraphone, harpe, cymbalum, piano, célesta et marimba) est placé, tel un concertino, autour du chef, alors qu'un second (quatre cors, tuba et deux percussions) lui fait face, à la manière d'un petit orchestre. Placé tout au fond de la scène, le troisième «groupe», un accordéon seul, amplifié, complète l'ensemble. Si cette disposition particulière doit favoriser la symbiose entre le premier groupe (solistique) et le second (orchestral) elle doit aussi permettre de brouiller la localisation de l'accordéon dont l'emplacement ainsi que sa diffusion sonore discrètement spatialisée, constitue la clef de voûte du dispositif acoustique.

Au premier plan, la sonorité qui se dégage du groupe des six solistes est de forte densité. Une densité obtenue par le fait que les instrumentistes jouent rarement de manière concertante mais presque toujours en quasi-simultanéité, comme si chacun n'était que l'un des registres d'une sorte de clavier géant. Chaque «registre-instrument» a donc, en dehors de son rôle ordinaire, un second rôle à jouer, bien défini et établi selon des critères de timbre spécifiques, dans le but de créer, précisément, cette sonorité dense, unique, unifiée: au vibraphone les longs accords résonants, à la harpe les violents accords «secco», au marimba les forts contrastes dynamiques et timbriques, etc. À ce soliste «multiple» répondent, comme un premier écho, les instruments du second groupe, utilisés non comme des identités définies dont on distinguerait clairement les voix, mais plutôt travaillés en une masse compacte, homogène, capable d'engendrer un premier stade de stabilisation harmonique (sous forme d'accords de quatre ou cinq sons) que l'accordéon reprend mais en les maintenant quasi continuellement.

L'harmonie, ainsi «gelée» en d'immenses tenues, se perçoit alors comme une résonance immatérielle - comme un second écho.

Cependant, les instruments du second groupe ne sont pas qu'un simple relais entre les solistes et l'accordéon: leur grande mobilité, leur vaste tessiture, leurs capacités dynamiques extrêmes, leur raffinement dans les timbres - modulés par l'utilisation des métaux résonants des percussions (plaques-cloches, gongs, rins) permettant d'illimités prolongements sonores - en font aussi des acteurs à même de créer de légers décalages (par l'utilisation des quarts de ton par exemple),

provoquant des ruptures, des éclats, amplifiant ou déformant certains phénomènes acoustiques dans une sorte d'exagération expressive visant à altérer l'image sonore d'ensemble, un peu comme si, à l'image d'un monde idéalisé, on superposait l'image du monde réel; apparaîtrait alors une terre de misère d'où émergeraient, sorties de nulle part, quelques parcelles, intactes, de beauté.

*Nachhall* est dédié à Heinz Holliger.

William Blank, septembre 2002

"**L'une** des préoccupations essentielles de Heinz Holliger, souvent réalisée dans sa musique par des sonorités inouïes et par une expressivité tendue vers les limites, et qui ont trouvé chez Kurtág dans les extrêmes expressifs puis dans la spatialisation des sources sonores, leur propre forme de traduction, se retrouve dans la musique de Blank, qui veut rendre sensible l'effroi intérieur, la dureté d'un regard lucide sur le monde. La formation instrumentale de **Nachhall**, étagée dans l'espace, réunit les contraires: instruments "soufflants" opposés aux instruments "percutants". Ici, c'est dans l'harmonie-timbre que se noue l'expression, dans les vibrations engendrées par les figures d'écho. Les accords implacables du début, caractéristiques du groupe des souffleurs, sont déformés par les arabesques superposées des différents claviers - une dialectique qui introduit la subjectivité d'une conscience blessée dans le déploiement hiératique de l'idée. La pièce n'est pas seulement un cri déjà plusieurs fois répercuté (Cris, Après Cris) ou la transformation et la transfiguration d'un texte antérieur, qui était confié au seul piano, elle est aussi, par ses appels de trompe recomposés, l'expression d'une menace. L'effroi qui conduit au sacré trouve ici un écho dans la modernité. Mon siècle est pour moi un fléau, disait le jeune Hölderlin."  
(*Philippe Albèra*).