

# Francesco Hoch: «Memorie da requiem»

Ein neues Werk von Francesco Hoch:  
«Memorie da requiem»

## Une nouvelle œuvre de Francesco Hoch: «Memorie da requiem»

Le 25 avril prochain, dans le cadre du festival «Primavera concertistica» de Lugano, le chœur et l'orchestre de la RSI, placés sous la direction de Cristobal Halffter, donneront la première audition d'un nouvel ouvrage du compositeur tessinois Francesco Hoch, «Memorie da requiem». Dans son analyse, que nous publions ici, l'auteur se réfère explicitement aux «Mémoires d'outre-tombe» de Chateaubriand et indique que ses «Souvenirs en guise de requiem» constituent un regard en arrière – prétendu posthume – sur son œuvre. Le livret consiste en effet en citations de propos antérieurs. L'écriture musicale fait aussi appel à des matériaux plus anciens. L'ouvrage est conçu de manière à dessiner une grande courbe ascendante («Monumento I») puis descendante («Monumento II»), et se conclut en revenant à son point de départ, les dernières notes d'une précédente composition de Hoch, «Il mattino dopo». Tout pourrait alors recommencer, «peut-être encore plus inutilement et plus désespérément».

## Ein neues Werk von Francesco Hoch: «Memorie da requiem»

Am kommenden 25. April werden Chor und Orchester der RSI unter der Leitung von Cristobal Halffter im Rahmen der «Primavera concertistica di Lugano» ein neues Werk des Tessiner Komponisten Francesco Hoch uraufführen: «Memorie da requiem». Der Komponist verweist in seiner Analyse, die wir hier publizieren, auf Chateaubriands «Denkwürdigkeiten von jenseits des Grabes» und erklärt seine «Erinnerungen als Requiem» zum «posthumen» Rückblick auf sein Schaffen. Tatsächlich besteht das Libretto aus Zitate eigener Worte, die im Umkreis früherer Werke geschrieben wurden. Auch in den musikalischen Verfahrensweisen greift Hoch auf Früheres zurück. Die Komposition ist so angelegt, dass ihre beiden Teile eine grosse steigende («Monumento I») bzw. fallende Kurve («Monumento II») ergeben. Das Werk kehrt an seinen Ausgangspunkt – die letzten Töne einer vorangehenden Komposition, «Il mattino dopo» – zurück; alles könnte von neuem beginnen, «vielleicht noch unnützer und verzweifelter».

par Francesco Hoch

### Genèse et prémisses

L'idée de composer un requiem me paraissait presque irréalisable quand elle avait surgi, à l'improviste, après que j'eus terminé en 1986 la composition d'«Il mattino dopo». Je sentais pourtant que ce serait là la seule manière de poursuivre mon activité de compositeur, ma conscience de la fin ayant déjà mûri dans «Sans» pour hautbois et orchestre (1985), et celle de l'au-delà dans deux ouvrages de l'année suivante. C'est toutefois le silence qui devait s'imposer comme première condition, silence qui allait durer quelques années, jusqu'à ce que l'idée d'un grand requiem se développe pleinement, dans toutes ses dimensions. Au projet de requiem s'étaient ajoutées par la suite, en fait, les deux caractéristiques fondamentales du souvenir et de l'œuvre posthume, notions qui sous-tendent d'ailleurs toutes mes autres compositions de 1990: «Dal basso al profondo» pour clarinette basse et contrebasse, «Bagatelle d'outre-tomba» pour orchestre, le quatuor à cordes «Der Tod ohne das Mädchen» et le «Tableau infernal» pour chœur et orchestre.

Dans «Memorie da requiem», l'idée de vivre et de travailler dans un monde mort par rapport à un passé vivant n'a

pas été conçue seulement sous l'angle existentiel ou abstrait: elle veut y parvenir par le biais de la narration d'une expérience personnelle, celle de quelqu'un qui a vécu les problèmes d'une société réelle et qui y a participé par son activité concrète de compositeur de musique. La conscience de vivre dans un outre-tombe, d'écrire à partir d'un au-delà et de le faire posthument m'a incité à chercher et à trouver quelques références historiques, parmi lesquelles j'aime citer les «Mémoires d'outre-tombe» de Chateaubriand, dont l'auteur disait: «J'ai toujours supposé que j'écrivais assis sur mon cercueil.» Chateaubriand vivait pourtant une époque historique de caractère révolutionnaire, marquée par le passage de l'ancien au nouveau régime, alors que nous vivons une situation de restauration par rapport à un passé qui n'a réalisé qu'une petite partie des aspirations révolutionnaires. Une autre différence réside dans le vœu de l'écrivain français de ne voir publier ses «Mémoires» qu'après sa mort. Mon œuvre posthume, en revanche, n'est pas dédiée à la postérité, parce que je l'ai vécue et écrite pour le présent, afin qu'il n'oublie pas cette mort, ou peut-être aussi pour exorciser le désarroi actuel. Vivre cette

mort pleinement a signifié pour moi remplir le vide et le néant en en étant conscient, les rendre supportables, vivables, et créer un espace capable de transfigurer l'angoisse. Si le souvenir rapproche d'une part de l'objet rappelé, il l'éloigne de l'autre en le stylisant et en le pétrifiant. Curieusement, ma composition porte justement en sous-titre le terme de «monument», employé aussi à la dernière page des «Mémoires» de Chateaubriand: «... mon monument est achevé. C'est un grand soulagement pour moi.» Certes, cela a aussi été le cas pour moi, mais la notion de monument m'incite à rappeler un autre livre au titre intéressant: «Mémoires de l'au-delà» de Machado De Assis. Là aussi, l'écrivain se déclare mort («Je ne suis pas vraiment un auteur défunt, mais un défunt auteur») et souligne ainsi son détachement par rapport à ce qu'il écrit. Au fond, l'au-delà de De Assis n'était qu'un expédient, une fiction qui lui a permis le détachement typique de l'ironie; or, malgré cela, il aboutit lui aussi à la supériorité amère par rapport à son histoire, à l'humour pessimiste, à la rage douloureuse et bouleversante qu'a bien notés Susan Sontag, et qui sont également présents dans mon œuvre. Ecrire à propos de souvenirs posthumes implique assurément – ce fut aussi le cas de l'écrivain brésilien – une entreprise solitaire qui se déroule dans l'isolement, choisi et subi à la fois, ce qui m'a permis d'effectuer une véritable réflexion intérieure, aux limites de la compréhension du moi et peut-être aussi de ma propre libération. Les «Memorie da requiem» sont donc un ouvrage essentiellement autobiographique, mais non exclusivement, qui rappelle le passé en le remodelant, en reliant ce qui était dénoué et distinct, en donnant une continuité à ce qui était fragmentaire, avec pour but ultime d'y conférer un sens. Cette restructuration de l'expérience et cette réinterprétation des événements ont été nécessitées par l'angoisse essentielle d'une organisation biographique. La perte d'identité me semblait aussi angoissante, qui résulte de la tendance générale de la vie récente à évacuer le passé, en particulier le passé le plus dérangeant que constitue le phénomène de l'avant-garde musicale, à laquelle j'ai toujours été particulièrement attaché. Les «Memorie da requiem» ont justement été composées contre cet oubli.

### Texte et musique

Les voix – tant de la soliste que du chœur – se voient confier un texte que j'ai écrit moi-même pour la raison que, comme la musique, il retrace aussi une autre histoire autobiographique, basée sur des paroles inhérentes à mes compositions musicales, et qui ont été publiées avant ou après leur exécution. Paroles et musique renvoient donc non seulement chacune à leur propre histoire, mais sont aussi reliées doublement entre elles, parce que les paroles des textes étaient des commentaires ou des analyses de la musique même. Il

s'agit donc non seulement d'un double souvenir et d'une réécriture du passé, mais d'un profond enchevêtrement des deux: la musique commente les paroles, celles-ci commentent la musique. Le souvenir est présenté la plupart du temps par le truchement de la réécriture et de la mémoire organiques, tant physiques et instinctives qu'intellectuelles, plus rarement par la citation de textes historiques; j'ai évité en fait les citations littérales de musique ou de textes pour éprouver justement la présence des résidus historiques dans le corps et dans l'esprit. On comprendra donc pourquoi on ne trouve pas dans les «Memorie» que la mise en musique traditionnelle des paroles, mais aussi son contraire, la verbalisation de la musique. J'ai choisi de présenter le texte sous forme poétique, parce que la poésie a l'immense faculté de réduire, de concentrer et d'exalter les idées et les images que j'avais élaborées dans mes écrits passés. Grâce à son énorme pouvoir de synthèse, la poésie n'a besoin que de quelques mots pour évoquer

avec force un monde de structures même complexes. On peut donc considérer aussi la musique des «Memorie da requiem» comme une longue poésie basée sur l'histoire réelle de mon activité de compositeur.

### Commentaire détaillé de l'œuvre

Subdivisées théoriquement en deux parties, *Monumento I* et *Monumento II*, les «Memorie» se déroulent en fait en un mouvement unique de plus de 50 minutes et adoptent la forme archétypique du cercle, c'est-à-dire d'un arc se refermant sur lui-même. A partir d'un présent qui, de l'au-delà, rappelle la naissance d'un monde, la composition atteint son maximum de vitalité au milieu, pour proposer ensuite sa lente dissolution jusqu'à la mort, instant qui correspond à l'au-delà initial. La circularité du mouvement produit des sentiments négatifs d'illusion, d'extériorité pure, d'inutilité de la vie et de l'histoire, donc de vide, de néant et, finalement, de mort.

### MEMORIE DA REQUIEM

Monumento I

*Coro*

Dall'aldilà  
dopo  
il dopo  
postrequiem  
– dopo IL MATTINO DOPO –  
dall'aldilà del silenzio  
dal lento morire di questa morte  
ora  
nella memoria e nel fare  
ricordo  
lontano e vicino:

... travagliata alba  
d'elemento rilucente e  
vivo in prospettata misura  
come tesa neofigura  
ridotta  
scarna  
tra pura analogia d'aggregato  
e soggetto cosciente di collettivo, e  
sognata verifica di ordini trasparenti  
progettati da utopie mentali  
per segmenti di tempo irreversibili  
ed equilibri di respiri soppesati  
poi...

smorfie di accerate figure  
in confini risucchiati,  
e morti pronte  
dietro le apparenti leggerezze  
a spingere sdruciole esplosioni di  
senso

e strappi rumorosi,  
a ingoiare desideri incomunicabili,  
solide tensioni  
e forti verità tenacemente volute.

Monumento II

*Coro*

Dies irae  
nostrae irae

ira impotente  
sognata e perduta,  
mors irae:  
quale fluente dissolversi  
e svuotarsi continuo,  
inesorabile,  
fino all'ultimo soffio,  
attimo dell'essere solo qui,  
quale perdita di passato  
e assenza di futuro:  
– SANS – senza.

Lasciate sprofondare la solitudine  
ormai fredda e improtetta  
nel basso profondo  
tra le rovine della torre,  
dove spegnendosi  
e provocando gli ultimi fremiti  
e sinistri torpori,  
il tremendo nulla  
spazia  
e vaneggia.

*Solista*

O Tod,  
wie süß bist Du,  
komm, süßer Tod.  
Forse là,  
dove ogni dio  
finalmente  
ha trovato la sua morte,  
là, forse,  
per nostalgia di futuro  
potrò risorgere.

*Coro*

Dèi antichi e stanchi,  
dèi nuovi  
che ancora o nuovamente tormentate,  
lasciate vivere questa morte,  
– memoria di vita,  
di desiderio e di sogno –,  
questa dolce  
tremenda  
è ultima  
morte.

Handwritten musical score for a symphony orchestra and vocal soloists. The score includes parts for Flutes (FE), Oboes (Ob), Clarinets (Cl), Bassoons (Fg), Cor Anglais (Cr), Trumpets (Tr), Trombones (Trb), Violins (V), Violas (Vc), Cellos (Vc), Double Basses (Vb), Timpani (Timp), and Percussion (Perc). The vocal soloists are labeled S. I, S. II, M. I, M. II, T. I, T. II, B. I, and B. II. The score is heavily annotated with handwritten notes, including dynamic markings like 'f', 'p', 'mf', 'pp', 'ff', 'pizz', 'arco', and '300'. There are numerous circled and bracketed passages throughout the score, indicating specific areas of interest or analysis.

Exemple 1: mes. 358 ss.

L'ouvrage débute en se rattachant aux dernières notes des contrebasses de l'œuvre symphonique qui la précède de loin, «Il mattino dopo», et dont le souvenir jaillit progressivement; du néant, du pianissimo sombre d'une seule note isolée dans le temps arrêté, on passe à la conquête graduelle de l'espace, de l'harmonie, de la temporalité, de la couleur, des tensions des intervalles et des formes, jusqu'au chant du chœur sur un mot qui naît lui aussi – «da», «dal», «dall'al», «dilà» – et sur d'autres qui évoquent les situations de «l'existence après», «le silence» et «la mort». Le souvenir s'anime sur le mot «ora» («maintenant», mes. 51), qui clarifie la conscience du souvenir même; pour la première fois, tout l'orchestre y participe, encore que dans un *pp* lointain, pour s'arrêter sur un point d'orgue pensif. A la mes. 106, les notions de «proche» et de «lointain» se succèdent dans des tensions chromatiques et des détentes diatoniques, des crescendos et des decrescendos, tout en restant bloquées dans l'harmonie et surtout dans la mélodie. L'insistance sur l'ambiguïté de ce mode du souvenir se prolonge jusqu'à un épaississement maximum de l'écriture où s'opposent divers groupes, quoique le mouvement mélodique reste minime. Ainsi, à la mes. 141, la musique est prête à conquérir ce que, dans mon histoire musicale, j'ai appelé la «musique figurale». Il s'agit d'une conception de la composition qui veut rendre transparents les rapports musicaux sous toutes leurs dimensions, en essayant de nouveaux équilibres, de nouvelles tensions, formes, harmonies et flux temporels. La référence historique renvoie aux ouvrages composés entre 1976 et 1980, qui ont principalement une écriture de chambre. Le texte «... l'alba travagliata / d'elemento rilucente...» (l'aube travaillée d'éléments reluisants) est chanté sur une seule note, en rappel du début, par les seules voix du chœur, alors que l'orchestre, toujours plus «décharné» et «réduit» (termes également chantés) jusqu'à neuf bois, cherche à construire des situations qui se rapprochent de structures calculées quantitativement. L'idée de quantité se précise en effet, et les groupes deviennent de plus en plus homogènes, en assumant des contours plus définis. Non seulement ces groupes sont le «sujet conscient du collectif» (texte également chanté), comme jusqu'à maintenant, mais, outre l'implication progressive de tout l'orchestre (mes. 225), on tente un vrai projet qui atteint son sommet (mes. 279-374) grâce à un contrepoint de «figures» collectives (*exemple 1*), tant chorales qu'instrumentales, issues des mots «songe vérifié d'ordres transparents / projetés par des utopies mentales», en hommage aux utopies qui s'opposent au rationalisme, et à l'optimisme qui exprime désirs et rêves. Comme exemple aussi bien de quantification que de symbolisme, il peut être significatif de citer ici un texte que j'avais écrit en 1979 en guise d'introduction à mon œuvre «... a distanza...»: «Dans cette com-

position, il y a 4 figures, A, B, C, D, et les 4 instruments forment 1 solo, 2 duos, 3 trios, 4 quatuors. Chacun d'eux assume tour à tour une des 4 fonctions suivantes... Les instruments n'atteignent cependant pas l'abstraction d'une égalité parfaite, mais la possibilité d'assumer avec la même importance les diverses fonctions opposées.» A le relire aujourd'hui encore, je peux confirmer qu'il ne s'agissait pas d'une idée d'égalitarisme total, mais d'un échange équilibré de fonctions qui étaient tantôt de «commandement», tantôt de «subordination». Le concept social qui s'y cachait était plus que manifeste: il s'agissait d'une vraie proposition politique, mise concrètement en pratique dans la musique.

Revenons aux «Memorie da requiem»! Après la grande progression évoquée, les individualités instrumentales se détachent progressivement des groupes, à partir de la mes. 374, jusqu'à ce que se dissipe la perception de la transpa-

morts prêts», où l'idée de jeu s'insinue nettement («les légèretés apparentes»). Le jeu prend toujours plus le dessus dans un contrepoint grotesque de rythmes de danse – boléro, valse, courante, gaillarde, etc. (mes. 595) – sur le texte «à repousser des explosions déchirantes de sens», qui fait sauter les limites de l'histoire en mélangeant les époques. Une lacération ultérieure se produit avec les «à-coups bruyants» du chœur, qui désormais ne fait que parler, et de l'orchestre, qui renonce à produire des notes pour se plonger dans un monde de bruits dont il est impossible d'identifier les diverses sources sonores. En somme, tout a été «englouti», même ce qui semblait le plus «solide», comme les «vérités fortes», lesquelles, d'ailleurs, refont surface avec une ténacité obsessionnelle, dans une page visuelle en forme de triple triangle qui détermine un crescendo mécanique, puis dans les violentes secousses sonores ultérieures, *fff*, du tutti. Nous arrivons ainsi

The image shows a page of a musical score, specifically measures 547-548. It features multiple staves for different instruments and voices. The notation is dense and complex, with many notes, rests, and dynamic markings. There are also some handwritten annotations and markings on the score. The lyrics are written below the staves, and some parts are in Italian. The score is presented in a way that highlights the intricate and layered nature of the music.

Exemple 2: mes. 547-548 (extrait)

rence du collectif. Chaque instrument se perd et se répète continuellement. Une explosion provoque la débandade complète (le chœur chante «poi» à la mes. 402); chacun tâtonne dans le noir avec ses propres fragments («grimaces de figures aveuglées»), dans une sorte d'hallucination collective qui transforme le tissu musical en éclats de clusters répétés à l'obsession. Tout commence alors à trembler violemment à la mes. 473, sur des notes répétées, lourdes et fortes. Par les mots «dans des confins resucés», le chœur annonce la déstabilisation des contours individuels après celle des collectifs. Les glissandos qui luttent contre la précision des notes synchrones prennent le dessus (mes. 532) et provoqueront la fin de la transparence, en créant un magma visqueux, encore homogène, lequel subira un dérèglement ultérieur au mouvement libre (mes. 548, *exemple 2*), avec des éléments de plus en plus indéterminés. L'entêtement dans la folie se poursuit par des frémissements d'acciaciaturas jusqu'à la rencontre des mots «et des

à l'acmé de la première partie (Monumento I), d'un crescendo très long et articulé qui a porté à l'incandescence l'exubérance vitale, alors que le Monumento II dessine désormais une parabole descendante, dans un climat de réflexion pessimiste sur les déchirures subies par la foi dans les projets et dans la réalisation des rêves et des utopies. C'est d'abord «la colère» qui se déchaîne, laquelle permet de ne pas sombrer tout de suite dans la mélancolie, une colère qui est nôtre, humaine et actuelle («irae nostrae»), mais qui rappelle lointainement la menace millénaire en recourant au latin («dies irae»). Or notre colère s'avère impuissante face à l'implacabilité de l'histoire; elle paraît déjà morte («mors irae»), même dans la musique: tout s'arrête sur un accord démesurément long, comme si le temps s'était figé (mes. 662). Tout ce «plein» musical provoque pourtant une sensation de vide, comme la colère folle et inutile. Pourtant ce poids musical massif et extérieur se videra lui aussi, d'abord grâce à des mouvements appa-

rents dus à des échanges de séquences (mes. 682), puis en liquéfiant les séquences mêmes dans l'espace de six octaves («se dissoudre comme un fluide...»), jusqu'à ce que ne restent que quelques filaments qui rappellent avec une force toujours déchirante l'inexorabilité des événements (chœur, mes. 725: «inexorable»; mes. 732: «ultime»). Ici survient la première pause collective, qui anticipe de loin l'idée de fin. A la mes. 749, «être seul ici» remplace la colère vis-à-vis du passé. Le regard se perd, qu'il ait été tourné vers le passé ou le futur. La cécité du moment en soi, du «souffle», ne permet pas de voir l'histoire; c'est l'«instant» isolé qui compte, comme l'individu seul, représenté ici par un bruissement musical de trilles. L'individu ne se voit même par accorder la consolation romantique d'une solitude forte, dans la mesure où la «tour» d'ivoire est en

«ruine» elle aussi, si bien que la solitude s'est transformée en chose «désormais froide et sans protection». Après que des quintes à grande distance (mes. 750) ont représenté ces «absences», le désespoir se manifeste dans des éclats de l'orchestre et des chutes tumultueuses vers le registre grave (mes. 793, *exemple 3*). Le mot «laissez», lourd de références historiques – de Dante à Monteverdi –, est employé ici pour indiquer un sens d'universalité des événements. A la mes. 821 surgissent des roulements, glissements d'harmoniques, trilles, froufrous de percussion et de consonnes qui introduisent dans la musique «les derniers soubresauts et les sinistres torpeurs», ou alors le plaisir de la solitude et l'ivresse de ce vertige. Soudain une nouvelle chute, encore plus bas, et aggravée d'un ralentissement métronomique ultérieur (mes. 850), mène au «néant terrible», à une

seule note, ré, où les cordes glissent bizarrement, par contraste, et les voix babillent presque comme des fantômes, «promène-toi et délire!» C'est à cet endroit que se lève le soprano, seul soliste de toute l'œuvre; après une introduction instrumentale que domine le piano, il chante une sorte de lied qui commence par une invocation à la mort et à sa douceur («O Tod, wie süß bist du...»), citation qui mélange des textes de Bach et de Brahms), invocation basée sur l'alternance d'un accord parfait majeur et mineur, utilisé de façon symbolique pour représenter soit la mort (au sens historique), soit la douceur. Le piano et l'allemand ont été employés ici parce que ce sont les éléments emblématiques du lied. Dans d'autres parties de l'ouvrage, j'ai utilisé aussi des éléments caractéristiques de situations déterminées: l'orgue et sa fonction sacrée pour la colère, l'intervalle de quinte pour le vide, le chromatisme et le diatonisme pour l'opposition tension/détente, les cloches pour le deuil, etc., éléments qui perméent toute l'histoire de la musique. Dans une seconde phase du lied, le chant du soprano se déploie en mouvements amples, sinueux et souples – trait unique dans cet ouvrage – pour exprimer une autre invocation, mais de signe opposé à la précédente et au contenu également unique dans les «Memorie», celle à une possibilité d'espoir, de désir et de «nostalgie du futur» (rappel explicite du titre d'un ouvrage de Luigi Nono). Là, le pathos du souvenir se mue en nostalgie, en amour morbide de l'objet perdu («le futur», le rêve expiré du futur). Cette perte érotisée, contenue dans le chant déployé et sensuel de la voix de femme, s'oppose pourtant soudain au voisinage immédiat de la tristesse et de la mort. Au lied individuel succède alors l'expression de nouveau collective d'un chœur à huit voix profondément triste, presque archaïque et polyphonique, sur des battements de percussion fatigués, répétés decrescendo (mes. 934); ce chœur invoque la mort de façon résignée, en se tournant vers l'inconnu, vers les dieux («Dieux antiques et fatigués...»). Un second «laissez» rappelle encore le passé vital des rêves; c'est justement à cause de ce souvenir qui ne veut pas s'éteindre que cette mort est «souvenir de vie», à la fois «douce» et «terrible». La musique remonte çà et là (mes. 955) pour entamer l'ultime descente inexorable jusqu'aux notes graves où elle s'enchaîne et retombe sur des coups haletants à l'unisson, pour se dissoudre enfin dans toutes ses dimensions: l'espace des hauteurs, la scansion du temps, la diversité des timbres. L'immobilité rappelle le début de l'ouvrage et, en s'y rattachant, ferme le cercle. Tout serait prêt à recommencer, peut-être encore plus inutilement et désespérément, mais le silence et la fin s'imposent définitivement, cette fois-ci. Fin.

Francesco Hoch  
(trad. J. Lasserre)

Exemple 3: mes. 795 ss. (extrait)